

Una propuesta de ampliación del catálogo del escultor Blas Molner: nuevos trabajos en las provincias de Cádiz y Cáceres

A Proposal to Increase the Catalogue of the Sculptor Blas Molner: New Works in the Provinces of Cádiz and Cáceres

JOSÉ MANUEL MORENO ARANA

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Calle Laraña, 3. 41003 Sevilla

jmoreno4@us.es

ORCID: 0000-0002-6087-6130

Recibido/Received: 02/12/2024 – Aceptado/Accepted: 23/04/2025

Cómo citar/How to cite: Moreno Arana, José Manuel: “Una propuesta de ampliación del catálogo del escultor Blas Molner: nuevos trabajos en las provincias de Cádiz y Cáceres”, *BSAA arte*, 91 (2025): 249-270. DOI: <https://doi.org/10.24197/ad71ca25>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Se presenta una serie de piezas inéditas ubicadas en distintas localidades de la provincia de Cádiz que pueden ser atribuidas a Blas Molner (1738-1812), escultor afincado en Sevilla con una abundante actividad para la zona de influencia de esta ciudad. Por otro lado, se incluye la atribución de una obra conservada en Trujillo (Cáceres).

Palabras clave: Barroco, Neoclasicismo, escultura, Blas Molner, siglo XVIII.

Abstract: A series of previously unpublished works located in different cities and towns in the province of Cádiz are presented, which can be attributed to Blas Molner (1738-1812), a sculptor based in Seville with a great deal of activity in the city and its area of influence. Also included is the attribution of a work preserved in Trujillo (Cáceres).

Keywords: Baroque, Neoclassicism, sculpture, Blas Molner, 18th century.

INTRODUCCIÓN

De todos los escultores activos en Sevilla durante los siglos XVII y XVIII y que tuvieron una indudable relevancia en la propia ciudad y en su amplia zona de influencia, quizás sea Blas Molner (1738-1812) uno de los que ha experimentado más atención en la investigación de su vida y su obra en los

últimos años. En cierto modo, estos avances recientes no son más que un reflejo del largo olvido al que ha sido sometido por la historiografía. Y ello pese a que ya a mediados del siglo XIX, solo unas décadas después de su muerte, un autor como González de León hablara de él de forma elogiosa y diera a conocer un buen y significativo grupo de piezas salidas de sus manos.¹ En este sentido, no ha sido hasta finales del pasado siglo XX y lo que llevamos del actual XXI cuando el verdadero Molner ha resurgido de su letargo a través del mayor conocimiento de sus facetas como docente vinculado al impulso ilustrado y academicista² y, sobre todo, como creador de numerosos trabajos, que afrontó con indudable éxito dentro y fuera de la capital hispalense.³

A partir de esta base renovada, muy ampliada en los primeros años de la presente década,⁴ pueden plantearse nuevas incorporaciones al creciente catálogo de obras de este artista de origen valenciano pero activo en Sevilla desde, al menos, 1766. Así, en este artículo se presenta una serie de propuestas centradas, de manera especial, en la provincia de Cádiz, zona para la que juzgamos que desarrolló una actividad relevante dentro de su trayectoria. Asimismo, se incluye otra atribución en Trujillo (Cáceres), incorporación reciente al patrimonio de esta localidad extremeña y de procedencia igualmente andaluza.⁵

1. LA OBRA DE BLAS MOLNER EN LA ACTUAL PROVINCIA DE CÁDIZ: UNA VISIÓN GLOBAL Y NUEVAS PROPUESTAS

Pese a la carencia de documentación que certifique su trabajo para las localidades incluidas hoy en la actual provincia de Cádiz, los últimos avances sobre Molner permiten plantear un buen número de atribuciones de esculturas conservadas en estos municipios. La explicación a la demanda de sus obras hay

¹ González de León (1844): t. I, 27, 33, 82, 103, 126, 174, y t. II, 170.

² Recio Mir (2000a); Recio Mir (2007): 141-142 y 150; García Luque (2021a): 227-230.

³ García Gaínza (1992); Roda Peña (1992); González Gómez (1993); Recio Mir (1998); Recio Mir (2000b); Acosta Jordán (2004); Moreno Arana (2008): 51-52; Romero Torres (2008); Escudero Marchante (2009a); Escudero Marchante (2009b); Escudero Marchante (2009c); Moreno Arana (2016): 286, nota 65; Lorenzo Lima (2018a); Lorenzo Lima (2018b); Lorenzo Lima (2018c).

⁴ Molina Cañete (2021); Clemente Fernández (2021); García Luque (2021a); García Luque (2021b): 72-76; Moreno Arana (2021): 156-157; Guijo Pérez (2022); Molina Cañete (2023); Porres Benavides (2023); Porres Benavides / Prado Romera (2023); Molina Cañete (2024a); Molina Cañete (2024b); Cabezas García (2024a); García Luque (2025).

⁵ Queremos mostrar nuestro agradecimiento a todas las instituciones y personas que nos han ayudado en esta investigación, con un especial recuerdo para Antonio Romero Dorado, José Ignacio Verdugo Gil, Alejandro Díaz Pinto, Carlos Gómez López, Juan Carlos Ruiz Pizarro, Juan Francisco Cózar Peralta, José Antonio Ramos Rubio y Óscar Franco Cotán, este último autor de la mayor parte de las fotografías que ilustran este texto.

que buscarla en el prestigio que aún poseían allí los talleres sevillanos en el último tercio del siglo XVIII.

Al sur del antiguo arzobispado hispalense, y al norte de dicha provincia, Sanlúcar de Barrameda manifestaba entonces una dependencia religiosa con Sevilla que podría justificar que se intensificasen los contactos con nuestro artista. No es por ello extraño que esta ciudad pueda atesorar el más importante conjunto de piezas asignables a este dentro de la zona gaditana.

La primera de ellas sería el Cristo de la Expiración venerado en la parroquia de san Nicolás, del que ya se había propuesto la autoría de Molner.⁶ La localización además de nuevos crucificados asignables al artista viene a incidir en su autoría.⁷ Añadamos igualmente que detalles muy claros, como los rasgos faciales, nos llevan a creaciones seguras del escultor valenciano, mientras que otros pormenores menos evidentes, como la talla del sudario, remiten a obras concretas como el Cristo atado a la Columna del convento de santa Clara de Zafra, firmado en 1775,⁸ con el que coincide, sobre todo, en la configuración algo plana del paño de pureza por la zona trasera y en el ancho y resaltado doblez en la parte superior.

Por nuestra parte, le hemos atribuido las tallas de san Isidro Labrador y santa María de la Cabeza de la iglesia de san Diego.⁹ El primero repite, con escasa variación, el rostro del crucificado de la Expiración, mientras la segunda ofrece los estilemas inconfundibles de Molner a la hora de concebir las cabezas, con párpados marcados, nariz larga y ensanchada en la punta y labio inferior muy carnoso. Ambas piezas habría que fecharlas en una fase tardía de su trayectoria, en torno a los años finales del siglo XVIII, por la simplificación de los volúmenes, donde solo en el tocado de la santa se plantea una discreta concesión a los drapeados dinámicos de los que tan amplio uso hiciera el escultor en trabajos anteriores. La misma tendencia está presente en la severa policromía, de colores planos y una casi imperceptible aplicación del oro, limitada a los estrechos galones de las telas. En relación con esta estética está el retablo de donde proceden estas imágenes, de arquitectura marcadamente neoclásica, en origen presidido por un san Pedro Alcántara, y hoy por una Dolorosa, como se puede comprobar por un inventario del templo fechado en 1884.¹⁰

⁶ Escudero Marchante (2009c): 316. Molina Cañete (2024b).

⁷ García Luque (2021a): 230-234.

⁸ Mérida y Alinari (1925): 453-454.

⁹ Moreno Arana (2016): 286, nota 65. En fechas más recientes se ha planteado también una atribución a Benito Hita del Castillo en: Cruz Isidoro / Velázquez Pérez (2023): 61-62.

¹⁰ Archivo de la Parroquia Mayor de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, "Inventario de la Iglesia del Hospital Público de Beneficencia de la Ciudad de Sanlúcar de Barrameda del título del Señor San José". La talla de san Pedro de Alcántara, que el inventario especifica que era de vestir, parece conservarse en dependencias de la capilla de san Miguel de la misma ciudad y creemos que es obra anterior, no respondiendo al estilo de Molner.

Pero un análisis del patrimonio escultórico de las iglesias sanluqueñas posibilita suponer que no fueron las que acabamos de mencionar sus únicas obras en la ciudad. Para comenzar, podrían citarse dos imágenes de san José, que se veneran, respectivamente, en la capilla de la Santísima Trinidad y en la parroquia de santo Domingo.



Fig. 1: *San José*. Blas Molner. Hacia el último tercio del siglo XVIII. Iglesia de la Santísima Trinidad. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Foto del autor

El primero de ellos (fig. 1) recibe actualmente culto en un altar lateral de la referida capilla, aunque este retablo fue originalmente concebido para la imagen de la Virgen de los Dolores. En este sentido, como indica un inventario de 1902, hay constancia de que el santo presidió el retablo mayor,¹¹ realizado mucho antes, en 1679, por Juan González de Herrera,¹² intercambiando sus ubicaciones ambas esculturas con posterioridad. Representa a san José con el Niño Jesús en los brazos. El dinamismo barroco que suele caracterizar a su autor se observa en los movidos y amplios pliegues del manto del santo y la inestable figura del Niño que gira su cabeza hacia el espectador. Los modelos físicos de ambos

¹¹ APMNSOSB, “Inventario de los efectos y ropas destinada al culto divino que existen en la Iglesia de la Santísima Trinidad. Año 1902”. Es descrita como “imagen de San José de talla con Niño de vestir”. Agradecemos a Antonio Romero Dorado que nos informará de la existencia de este documento y del que citamos en la nota anterior.

¹² Hormigo Sánchez (1994):122.

personajes conectan con la producción de Blas Molner. En concreto, los rasgos del padre putativo de Cristo aparecen en la talla que hoy se conserva en la parroquia de san José Obrero de San Juan de Aznalfarache. Un san José que se ha identificado recientemente con el que cita González de León como realizado por el valenciano en 1781 para la desaparecida iglesia de san Miguel de Sevilla.¹³ En cuanto a los ampulosos plegados del manto, enlaza con creaciones más tempranas, como el san José firmado que se conserva en la localidad canaria de La Orotava (h. 1767-1771).¹⁴ El estofado, de gran riqueza, hace un uso abundante de la técnica del cincelado, propia del periodo rococó.



Fig. 2. *San José*. Blas Molner. Hacia el último tercio del siglo XVIII. Parroquia de santo Domingo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Foto del autor

Juzgamos evidente que este encargo estaría conectado con la realización de la segunda talla citada de este santo localizada en Sanlúcar (fig. 2). Frente al caso anterior, en el que la pieza se incorporó a una obra retablistica muy anterior, de finales del siglo XVII, el san José conservado en la iglesia de Santo Domingo parece haberse concebido formando parte del retablo donde aún se sitúa, en el colateral de la epístola del crucero del templo. En este sentido, toda

¹³ Porres Benavides (2023): 406-409. García Luque (2025): 51-55. La referencia a la imagen de la iglesia de San Miguel de Sevilla: González de León (1844): t. 1, 27.

¹⁴ Acosta Jordán (2004):16.

la estructura, de estilo rococó, podría fecharse en torno a las décadas de los sesenta y setenta del siglo XVIII, cronología que podemos adjudicar también a la propia imagen titular y a las que originalmente se repartían por el conjunto.¹⁵ Se sigue la misma composición que el de la Trinidad, repitiéndose con muy leves diferencias los plegados del manto, que acaba asimismo hacia la izquierda de forma curvada y puntiaguda, solución que está presente igualmente en el referido san José de La Orotava y en el atribuido del convento de santa Clara de Carmona.¹⁶ Un pormenor que remite a la herencia estética dejada en la escuela sevillana por Pedro Duque Cornejo, reinterpretada de manera llamativa por un maestro de procedencia foránea como Molner. De forma muy similar se trata el pelo en ambas obras sanluqueñas. La mayor diferencia se encuentra en la figura del Niño, de talla completa, si bien remite a los modelos infantiles del valenciano, particularmente al rostro de la Virgen Niña de la santa Ana de la parroquia de san Pedro de Montijo (1782).¹⁷ El estofado del san José de Santo Domingo, muy rico, posee rocallas cinceladas con motivos florales pintados a punta de pincel. Pese a la conexión formal con la imagen de la Trinidad, los acabados policromos parecen pertenecer a manos distintas.

Justo enfrente del altar de san José se sitúa el antiguo de Santo Domingo, cuya arquitectura puede fecharse también en el último tercio del XVIII. De una de las calles laterales de este retablo procede una pequeña talla de san Vicente Ferrer que es citada allí en el inventario de la desamortización de 1835, al igual que una santa Teresa, en la actualidad desaparecida.¹⁸ El santo dominico está representado en su habitual iconografía, con el hábito de la orden, el dedo índice de la mano derecha señalando al cielo y agarrando un crucifijo en la izquierda. La teatral actitud de predicación se remarca por la boca entreabierta y el dinamismo de la postura, con el movimiento contrapuesto de la pierna izquierda adelantada y el vuelo de la capa hacia el lado contrario, recurso, este último de agitar a un lateral los paños, presente en otras realizaciones de su posible autor, como la Asunción de la localidad navarra de Echalar, obra firmada que se cree hecha en 1780 o 1781.¹⁹ El modelado de nariz y los labios remiten a las características físicas habituales en Molner. La policromía, sobria, solo animada por unos sencillos galones dorados, nos habla de una estética ya neoclásica, en la línea del jaspeado que cubre la arquitectura retablistica de donde procede (fig. 3).

¹⁵ El inventario redactado en 1835 con motivo de la Desamortización alude a las pequeñas tallas de san Joaquín, santa Ana, santo Domingo y san Francisco de Paula: Cruz Isidoro (2012): 554. Todas ellas, a excepción del último, perduran en la iglesia, aunque fuera de su retablo original. Parecen de la misma época, si bien no responden al estilo de Molner.

¹⁶ Porres Benavides (2023): 409-412.

¹⁷ García Cienfuegos (1983): 86.

¹⁸ Cruz Isidoro (2012): 554.

¹⁹ García Gaínza (1992): 403-406.



Fig. 3. *San Vicente Ferrer*. Blas Molner. Hacia el último cuarto del siglo XVIII. Parroquia de santo Domingo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán

Otras dos pequeñas esculturas de santos que perduran en Sanlúcar de Barrameda y que manifiestan su dependencia del estilo de Blas Molner las localizamos en las calles laterales del retablo de san José de la basílica de Nuestra Señora de la Caridad.²⁰ Por fortuna, de este conjunto poseemos algunos datos documentales que permiten contextualizarlo y fecharlo. Lo primero que llama la atención es la acusada analogía en el diseño de este retablo con los colaterales de la sanluqueña iglesia de Santo Domingo y, sobre todo, con el aludido de san José. Todo parece indicar que fueron concebidos por un mismo retablista, por ahora desconocido, en un lapso temporal muy próximo, resultando elocuente que se incluyan entre la imaginería de ambos retablos obras de un mismo escultor. Particularmente, el de la Caridad fue costeadado por el capellán José María Yoguez, quien consiguió el permiso ducal para levantarlo en 1776, sustituyendo a uno anterior dedicado a san Pedro.²¹ Aquí Molner no abordaría la ejecución de la imagen titular, ejemplar de existencia previa y posible procedencia genovesa. A cada lado se sitúan dos santos de compleja identificación al haber perdido de manera parcial sus atributos representativos. No obstante, con cierta seguridad, a la izquierda encontraríamos al propio san

²⁰ Agradecemos a Antonio Romero Dorado y Óscar Franco Cotán que nos sugirieran la posible paternidad artística de estas obras.

²¹ Cruz Isidoro (1997): 264-267.

Pedro (fig. 4), incluido en recuerdo del anterior altar, con su usual tipo físico y vestido de túnica azul y manto dorado. En la mano derecha porta lo que parece la Llave del Reino de los Cielos, hoy fragmentada. La otra mano se la lleva al pecho para remarcar el gesto de dolor presente en el rostro en señal de arrepentimiento tras sus tres negaciones. El santo de la derecha, de más difícil interpretación, podría identificarse con san Agustín por su larga barba y vestidura pontifical, aunque no lleva mitra y ha perdido el báculo que agarraría en la mano diestra, resultando significativa su mirada ensimismada a un objeto perdido que tenía en la izquierda, que suponemos que era el corazón llameante que simboliza su amor ardiente por Dios (fig. 5). De nuevo, las posturas dinámicas, los acusados giros laterales de cabezas, los modelos físicos o el tratamiento del pelo y de los ropajes nos llevan al estilo de Molner.



Fig. 4: *San Pedro*. Blas Molner. Ca. 1776. Basílica de Nuestra Señora de la Caridad. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
Foto: Óscar Franco Cotán

En la vecina Jerez de la Frontera dimos a conocer en fechas recientes un pequeño crucifijo que sigue su impronta, localizado en dependencias del colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón, anexo a la iglesia de la Santísima Trinidad.²² Merece la pena destacar el vínculo con otros crucificados que han sido adjudicados al escultor en los últimos años: el de la parroquia de santa

²² Moreno Arana (2021): 156-157.

María de la Asunción de Carmona,²³ del que repite la composición del sudario, o el de la Expiración de Sanlúcar y los sevillanos de la capilla del palacio de san Telmo e iglesia de san Gregorio,²⁴ con los que comparte las facciones de sus alargados rostros y la disposición del cabello con un mechón largo y sinuoso que cae sobre su hombro izquierdo.



Fig. 5: *¿San Gregorio?* Blas Molner.
Ca. 1776. Basílica de Nuestra Señora de la
Caridad. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
Foto: Óscar Franco Cotán

En la misma ciudad, en la clausura del convento de santa María de Gracia existe una Dolorosa de tamaño menor al natural que parece seguir también su estilo (fig. 6). Se encuentra dentro de un retablo-vitrina de diseño neoclásico y policromado mediante un jaspeado con detalles dorados que nos preguntamos si pudo salir del mismo modo de su taller. Arrodillada sobre un cojín, con manos entrecruzadas y mirada implorante hacia arriba, recuerda al difundido modelo de esta iconografía creado por Cristóbal Ramos, su compañero en la Escuela de Nobles Artes, pero se distingue por su mayor dinamismo, usual en su posible autor y que se consigue mediante el adelantamiento de la pierna derecha y la disposición hacia un lado de las manos. El rostro conecta con el de la Magdalena Penitente de la parroquia de Santiago de Utrera (h. 1800) o con el de la Virgen del Mayor Dolor de la capilla sevillana del mismo nombre. Por su

²³ Romero Torres (2008): 76.

²⁴ Los dos últimos atribuidos en: García Luque (2021a): 230-234.

parte, los paños remiten a los de la dolorosa atribuida de la iglesia de la Asunción de Carmona o la documentada Virgen de las Angustias de Lucena (1799).²⁵ La comparación con estas obras, la severidad de la policromía de la imagen, carente de dorados y ricos estofados, salvo en el cojín, y la estética avanzada de la vitrina que la contiene nos hacen pensar para esta pieza jerezana en unas fechas tardías, al menos, en los últimos años del siglo XVIII.



Fig. 6: *Dolorosa*. Blas Molner. Hacia el último cuarto del siglo XVIII. Convento de santa María de Gracia. Jerez de la Frontera (Cádiz). Foto del autor

La fama de Blas Molner sabemos que traspasó los límites de la antigua archidiócesis hispalense, siendo demandadas sus obras en zonas como las actuales provincias de Córdoba y Badajoz o, incluso, Navarra o las Islas Canarias. Por ello, no extraña que encontremos piezas en algunas poblaciones de la colindante diócesis de Cádiz, como San Fernando, Alcalá de los Gazules y Medina Sidonia.

Empezando por la ciudad de San Fernando, en la parroquia mayor de san Pedro y san Pablo existen cuatro obras vinculables con nuestro artista. En primer lugar, hay que citar las pequeñas tallas de san Joaquín y santa Ana que se encuentran en el altar de la Virgen de la Soledad. De ellas hay una valiosa información que permite afianzar nuestra atribución. De esta manera, en 1782 fueron donadas a la parroquia por Joaquín García, comisario de la Real Armada,

²⁵ Para los temas pasionistas en Molner: Escudero Marchante (2009c).

siendo seguidamente cedidas a la hermandad de la Soledad, que las incorporó a su retablo retocando para ello las ménsulas o repisas de las calles laterales del mismo. Un interesante dato es la condición que se impuso por parte de García “de que no se les han tocar para estofarlas ni darles otras pinturas que la que tienen”.²⁶ Por otro lado, hemos localizado el testamento de este, que otorga el 16 de diciembre de ese mismo año en Sevilla, donde residía. Aunque el documento no aporta lamentablemente nada sobre la donación, permite probar la estancia en 1782 del referido comisario en la ciudad donde tuvo abierto taller Molner, lo que le facilitaría establecer contactos con él y llevar a cabo el encargo de estas esculturas.²⁷



Fig. 7: *Santa Ana*. Blas Molner. Ca. 1782. Parroquia Mayor de san Pedro y san Pablo. San Fernando (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán

Las dos figuras se conciben con una clara intención de formar pareja, siendo simétricas sus composiciones, como se percibe en la mirada ladeada y

²⁶ Mósig Pérez (2015): 165.

²⁷ Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales de Sevilla, tomo 17195, oficio 24, escribano Antonio Madariaga, año 1782, ff. 462-465. Vivía en Sevilla en la Plazuela de san Felipe Neri, en la collación de san Pedro. Aparece como “comisario de Guerra de Marina”, constando que era natural de El Puerto de Santa María, que se había casado en dos ocasiones en el Arsenal de la Carraca y que tenía una serie de propiedades en Puerto Real.

hacia arriba, la disposición de los mantos o las posturas. La herencia barroca pervive todavía, aunque atenuada, en la característica y ampulosa caída lateral de dichos mantos o en los gestos, aún muy teatrales. Los estilemas propios de Molner quedan patentes, sobre todo, en la fisonomía de la santa o en el tratamiento de los paños, que remiten a obras ya comentadas, como la santa María de la Cabeza de Sanlúcar, con la que comparte además un acabado muy similar mediante colores planos de tonalidades marrones y azules con leves ribetes dorados (fig. 7).

Una gama cromática que también se repite en los dos santos de la misma iconografía de Echalar, que le han sido asignados en fechas recientes.²⁸ La referida condición de que se respetara esta policromía, de evidente sentido neoclásico, nos habla de su aspecto innovador para la fecha de su realización y explica los temores del donante respecto a un hipotético enriquecimiento decorativo de su estofado. El hecho de que sepamos que el entonces prioste de la cofradía de la Soledad fuera nada menos que el Marqués de Ureña,²⁹ uno de los principales representantes del Neoclasicismo gaditano, además de teórico de esta corriente artística,³⁰ ayudan a entender mejor el propicio contexto en el que estas imágenes llegan a San Fernando.

Justo enfrente del retablo de la Virgen de la Soledad, en la otra nave lateral, se halla el actual retablo de la Inmaculada. En este último se disponen a los lados un san Cayetano y un san Juan de Dios, de mayores dimensiones que los anteriores, aunque de nuevo menores al natural. Puede asegurarse que ambos se realizaron a partir de 1783, por tanto, en una cronología próxima a las citadas imágenes de san Joaquín y santa Ana y de nuevo coincidente con la trayectoria de Blas Molner, que debió de ser elegido a la vista de la calidad y estética novedosa de aquellas esculturas, que llegaron al mismo templo el año anterior. En concreto, hay constancia de que en 1783 la hermandad de san Antonio Abad adquirió este altar a la parroquia, estableciéndose como condición que se tenía que poner en un lateral del retablo una imagen de san Juan de Dios, bien la existente entonces en el ático o bien otra, pudiendo la cofradía elegir para el lado contrario otro santo, cuya figura debería guardar la misma proporción que el anterior. Finalmente, sería escogido san Cayetano para ocupar ese lugar.³¹

Un análisis de las dos piezas (figs. 8-9) permite, además de comprobar su semejante tamaño, unos mismos rasgos formales, tanto a nivel puramente escultórico, como de policromía. Se sitúan en sendos extremos de dicho retablo, que suponemos que fue reformado para la inclusión de las nuevas esculturas, añadiéndosele los pedestales que les sirven de base y las columnas que se sitúan junto a ellas, cuyo diseño neoclásico contrasta con las formas rococó del resto

²⁸ Molina Cañete (2024a).

²⁹ Mósig Pérez (2015): 165.

³⁰ Una actualizada visión sobre él en: Cabezas García (2024b).

³¹ Mósig Pérez (2005):141-142.

de la arquitectura lignaria.³² Frente a la sobriedad con que se han tallado y policromado los hábitos, destaca la teatralidad de las posturas. Esto se manifiesta de una manera muy evidente en el san Cayetano, que abre los brazos dibujando una diagonal y eleva la mirada con expresión extática, recordando en ello a otras piezas del valenciano de los años ochenta del Setecientos, como la aludida Asunción de Echalar o a la imagen atribuida de la misma iconografía de San Sebastián de La Gomera, fechada en 1786.³³ Los modelos físicos plasmados en las cabezas vuelven a ofrecer las características reiteradas, siendo elocuente la comparativa del rostro del referido san Cayetano con los de las tallas sanluqueñas del Cristo de la Expiración y san Isidro.



Fig. 8: *San Cayetano*. Blas Molner. Ca. 1783. Parroquia Mayor de san Pedro y san Pablo. San Fernando (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán



Fig. 9: *San Juan de Dios*. Blas Molner. Ca. 1783. Parroquia Mayor de san Pedro y san Pablo. San Fernando (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán

³² Resulta elocuente la comparación con el propio retablo de la Virgen de la Soledad, que parece obra del mismo taller por compartir muy similar diseño con la excepción de los elementos de gusto neoclásico, solo existentes en el que nos ocupa.

³³ Lorenzo Lima (2018c): 323-327.

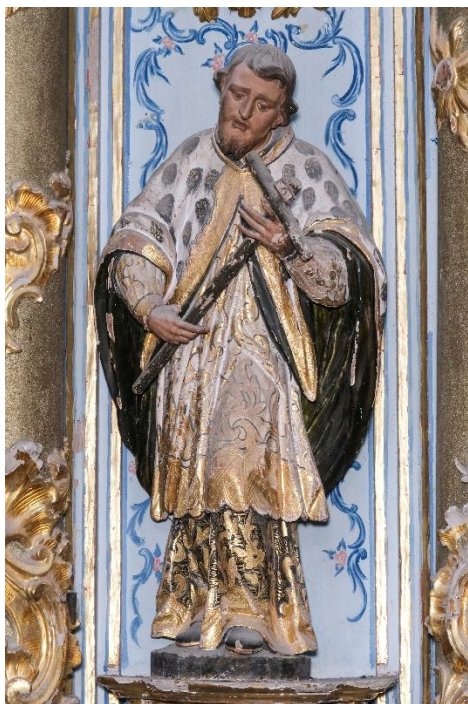


Fig. 10: *San Juan Nepomuceno*. Blas Molner. Hacia el último cuarto del siglo XVIII. Parroquia de san Jorge. Alcalá de los Gazules (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán



Fig. 11: *San Cayetano*. Blas Molner. Hacia el último cuarto del siglo XVIII. Parroquia de san Jorge. Alcalá de los Gazules (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán

En la parroquia de san Jorge de Alcalá de los Gazules hallamos un conjunto de tres esculturas formando parte del retablo de la Inmaculada, obra rococó fechable en el último tercio del Setecientos. Se trata de la imagen titular y las pequeñas figuras, emplazadas en las calles laterales, de san Juan Nepomuceno y san Cayetano (figs. 10-11). Estas últimas, que siguen sus modelos masculinos usuales, manifiestan por su expresividad y su más vistoso acabado policromo formas aún barrocas y por sus discretas formas también mayor intervención del taller. De hecho, el san Juan Nepomuceno repite parecida composición de la temprana escultura del mismo santo de La Orotava. La Inmaculada Concepción (fig. 12), por el contrario, es una muestra del estilo más tardío de su hipotético autor, inmerso ya en las formas más sobrias del Academicismo, patentes en los volúmenes más simplificados y reposados de los ropajes y en sus sencillos estofados.³⁴ La cabeza mariana sigue la morfología facial de otras de sus representaciones femeninas, como, por ejemplo, las recientemente atribuidas vírgenes de la Presentación de la parroquia de san Gil

³⁴ Esta evolución formal del artista ha sido señalada en: García Luque (2021b): p. 72.

de Écija y del Carmen de la de san Miguel de Jerez de los Caballeros, ambas fechables hacia la década de los noventa del XVIII.³⁵ Lo mismo ocurre con los tipos físicos infantiles de las dos cabezas aladas de querubines que se encuentran en las nubes donde se asienta la Virgen. En esta base aparece además un llamativo elemento iconográfico como es el orbe con una representación pictórica del Pecado Original, basada en una composición de Rafael que se difundió a través de estampas como la de Giovanni Lanfranco (1638)³⁶ y que debió de ser conocida entre los pintores y policromadores españoles del XVIII. De hecho, se repite en otras esculturas que incluyen también el detalle del globo terráqueo pintado con dicho tema, caso de las imágenes del Cristo del Perdón que a mediados de siglo talla Luis Salvador Carmona para el Real Sitio de San Ildefonso, Atienza y Nava del Rey.³⁷



Fig. 12: *Inmaculada Concepción*. Blas Molner. Hacia el último cuarto del siglo XVIII. Parroquia de san Jorge. Alcalá de los Gazules (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán

Para finalizar por este repaso por la producción de Blas Molner por la actual provincia de Cádiz, nos detenemos en la única escultura de vestir del conjunto que presentamos en este artículo. Se trata del san Antonio de Padua de la parroquia de Santiago El Mayor de Medina Sidonia, que procede, al parecer,

³⁵ García Luque (2021b): 72-76.

³⁶ Aparece incluido en: Badalocchi / Lanfranchi Parmigiani (1638): s.p.

³⁷ Sobre estas obras ver, por ejemplo: Martín González (1990): 76-79, 226-229 y 277-281.

del desaparecido convento local de san Francisco.³⁸ Siguiendo la iconografía habitual, porta al Niño en la mano izquierda mientras lleva en la derecha un ramo de azucenas (fig. 13). Además del cuidado modelado de las manos, lo más sobresaliente es la cabeza del santo, que participa del genuino estilo del artista. En este caso con una expresión introvertida, gracias a la mirada baja de los ojos, de prominentes párpados, y el rictus de su boca cerrada, de inconfundibles labios carnosos, resultando llamativo el parentesco físico con la santa María de la Cabeza de Sanlúcar de Barrameda. Como recurso habitual del escultor, busca el movimiento mediante el giro lateral de la cabeza, que se dirige aquí hacia la figura de Jesús. Esta última se ha concebido de forma más rígida, pero sigue el tipo físico infantil del escultor, algo desvirtuado por el repinte generalizado que manifiesta la cabeza y que oculta la encarnadura nacarada original, presente en manos y brazos.



Fig. 13. *San Antonio de Padua*. Blas Molner. Hacia el último cuarto del siglo XVIII. Parroquia de Santiago El Mayor. Medina Sidonia (Cádiz).
Foto: Óscar Franco Cotán

2. UNA NUEVA OBRA EN EXTREMADURA: EL NACIMIENTO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE TRUJILLO (CÁCERES)

Extremadura fue una zona demandante de los trabajos del escultor. Por su cercanía a Sevilla resulta lógico que distintas localidades que hoy pertenecen a

³⁸ La procedencia franciscana se recoge en: Cirici Narváez (2011): 53.

la provincia de Badajoz se convirtieran en destino de sus obras. Con seguridad, podemos hablar del Crucificado de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Zahinos, el Cristo Amarrado a la Columna del convento de santa Clara de Zafra, la santa Ana de la parroquia de san Pedro de Montijo y el san Francisco de Paula del santuario de Nuestra Señora de la Coronada de Villafranca de los Barros, fechadas entre 1773 y 1794. Por otro lado, se le han atribuido otras en Los Santos de Maimona, Aceuchal y Mérida,³⁹ que consideramos dudosas o incluso descartables, así como en Jerez de los Caballeros, en concreto la Virgen del Carmen de la parroquia de san Miguel, realizada hacia 1794⁴⁰ y que sí nos parece una fundamentada propuesta de autoría.

A todas ellas unimos ahora el Nacimiento de la sacristía de la iglesia de santa María La Mayor de Trujillo. Se trataría por ahora del primero y único de sus trabajos localizados en la provincia de Cáceres. La razón de su presencia en esta ubicación más septentrional en territorio extremeño hay que buscarla en el hecho de que estamos ante un conjunto no hecho para esta localidad, sino procedente, al parecer, de Andalucía y adquisición reciente de D. José María Pérez de Herrasti, benefactor del referido templo en las últimas décadas.⁴¹



Fig. 14. *Nacimiento*. Blas Molner. Hacia el último cuarto del siglo XVIII. Iglesia de santa María La Mayor de Trujillo (Cáceres). Foto del autor

Se trata de un grupo escultórico formado por ocho tallas de pequeño tamaño, a las que se han unido las figuras más recientes y de apariencia seriada del Niño Jesús, la mula y el buey (fig. 14). Siguiendo una composición simétrica, en el centro se sitúa la Sagrada Familia y a los lados se distribuyen hasta cinco pastores y una oveja. Existe un palpable contraste entre los personajes sacros, de fisonomías idealizadas y ropajes de formas más ampulosas, y los pastores, de tipos de carácter popular y plegados más naturalistas en sus indumentarias. En efecto, María y José se cubren con

³⁹ Para la producción segura y atribuida de Molner en Badajoz ver Clemente Fernández (2021).

⁴⁰ García Luque (2021b): 75.

⁴¹ Según información facilitada por el historiador trujillano D. José Antonio Ramos Rubio.

pesados mantos con amplios movimientos curvilíneos laterales, como suele ser frecuente en la producción del valenciano, recibiendo una sencilla ornamentación estofada en las cenefas. La cabeza del santo, alargada, sigue el estilo del artista en el trabajo de la barba y el cabello. En cualquier caso, sus rasgos, al igual que los de la Virgen, han tenido un tratamiento más suavizado que en sus esculturas de tamaño superior. Más inconfundibles respecto a las formas de Molner resultan los semblantes de los pastores. En estos últimos, como suele ser frecuente en este tipo de representaciones, se han plasmado distintas edades y sexos, desde la desdentada senectud, casi caricaturesca en su expresión desinhibida de una de las pastoras, al pequeño zagal músico que remite a los modelos infantiles de ángeles y niños Jesús ya comentados. Todos ellos muestran posturas movidas gracias a la disposición en diagonal de sus brazos. Sus ropajes se hallan pintados en colores planos, con predominio de tonos oscuros, muy similares a los que lucen el san Joaquín y la santa Ana de San Fernando o el san Isidro y la santa María de la Cabeza de Sanlúcar de Barrameda. Como ellos, este Nacimiento puede situarse en un momento tardío de su trayectoria, en torno a los dos últimos decenios del Setecientos.

CONCLUSIONES

Las esculturas que proponemos incluir a partir de ahora en el catálogo de obras de Blas Molner permiten suponer que su actividad para el área geográfica de la actual provincia de Cádiz alcanzaría cierta relevancia y se extendería a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XVIII. En este sentido, en las piezas en las que es posible aportar una cronología al menos aproximada, apoyada en testimonios documentales, se puede hablar de realizaciones fechadas en los años setenta y ochenta. Pero, al margen de ello, el estudio de las policromías y la inclusión original de una buena parte de estas esculturas dentro de ciertos retablos posibilitan insistir en unos mismos lapsos temporales, que incluso podrían ampliarse a los años noventa de dicho siglo por la definitiva evolución hacia el Neoclasicismo que se observa en determinados acabados policromos y en las arquitecturas retablisticas donde se insertaron.

Al respecto de esto último, merece la pena destacar que una parte relevante de las obras estudiadas fueron destinadas a integrar el apartado de imaginería de ciertos retablos. Esta faceta de colaboración con retablistas era hasta ahora casi desconocida, si exceptuamos su labor escultórica en el retablo mayor de la parroquia sevillana de san Bernardo, donde coincidió con Manuel Barrera y Carmona.⁴² Por desgracia, no conocemos los nombres de los autores de estos retablos. Algunos parecen artistas locales inmersos en plena estética rococó, como el maestro que hace en Sanlúcar de Barrameda, entre otros, sendos

⁴² Recio Mir (2000b): 129-150.

retablos de san José para la iglesia de Santo Domingo y la basílica de Nuestra Señora de la Caridad.⁴³ Lo mismo podría ocurrir con el retablo de la Inmaculada de la parroquia de san Jorge de Alcalá de los Gazules o el homónimo de la iglesia mayor de San Fernando, aunque su intervención en el conjunto isleño sea resultado de una reforma neoclásica de un retablo anterior. Las nuevas formas triunfan ya en el antiguo altar de san Pedro de Alcántara de la sanluqueña iglesia de san Diego, donde no puede descartarse por completo su participación en el diseño de la arquitectura lignaria pues no podemos olvidar que afrontó este tipo de encargos, como se constata en el templete de la capilla mayor de la parroquia sevillana de Santa Cruz (1792).⁴⁴

En cualquier caso, este particular contexto explica el tamaño menor al natural de muchas de las obras presentadas y que casi todas fueran concebidas en talla completa, contabilizándose solo una imagen totalmente de vestir entre las recogidas en este artículo, el san Antonio de la parroquia de Santiago de Medina Sidonia.

Esto no quiere decir que Molner no se enfrentara en ellas a temas de carácter más devocional, como el de san José con el Niño, del que se incluyen en el texto dos tallas, de nuevo en Sanlúcar, fechadas en una etapa temprana y donde el propio artista valenciano parece adaptarse a los gustos sevillanos en el tratamiento de los paños. Por el contrario, en creaciones más tardías, como la Inmaculada de Alcalá de los Gazules se observa una decidida depuración formal que lleva a alejarse de los esquemas barrocos. Esto queda patente también en la evolución que sufren las policromías, con las que ya pudo experimentar acabados más sobrios en torno a 1782, cuando haría el san Joaquín y la santa Ana de la ciudad de San Fernando.

Participando de estas características más avanzadas se encuentra el Nacimiento de la iglesia de santa María La Mayor de Trujillo, obra que enriquece el número de temas iconográficos tratados por Molner. Además, permite, como ocurre con la Dolorosa del convento jerezano de santa María de Gracia, una llamativa comparativa con la dispar personalidad artística del otro gran escultor sevillano del momento, Cristóbal Ramos, compañero en las labores docentes en la Escuela de las Nobles Artes, que a diferencia de él sí parece que trabajó los conjuntos belenísticos con mayor asiduidad y con unas técnicas y unos acabados más alejados de los preceptos academicistas.

⁴³ Ofrece muy semejante diseño el retablo del Dulce Nombre de la propia iglesia de santo Domingo y dos colaterales del crucero de la iglesia de san Diego, templo donde curiosamente también existen obras de Molner. Ya se planteó una misma autoría para los retablos de san Diego y el de san José de la basílica de la Caridad en: Cruz Isidoro / Velázquez Pérez (2023): 55.

⁴⁴ González de León (1844): t. II, 170.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Jordán, Silvano (2004): “Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro”, *Revista de Historia Canaria*, 186, 9-20.
- Badalocchi, Sisto / Lanfranchi Parmigiani, Giovanni (1638): *Historia del testamento vecchio dipinta in Roma nel Vaticano da Raffaele di Urbino et intagliata in rame da Sisto Badalocchi et Giovanni Lanfranchi Parmigiani al sig. Annibale Carracci*. Roma, C. J. Visscher.
- Cabezas García, Álvaro (2024a): “La vista de los diseños es por lo común mejor que la de las obras. Un pleito del arte de la seda contra Blas Molner”, *UCOARTE. Revista de teoría e historia del arte*, 13, 226-244. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v13i.16361>
- Cabezas García, Álvaro (coord.) (2024b): *Teoría ilustrada y reforma neoclásica: las aportaciones del Marqués de Ureña (1741-1806). Edición crítica de sus Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo (1785)*. Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla.
- Cirici Narváez, Juan Ramón (2011): *Historia de Medina Sidonia*, t. 3: *Historia del Arte*. Cádiz, Diputación de Cádiz.
- Clemente Fernández, José Ignacio (2021): “Dos nuevas atribuciones a Blas de Molner y el retablo de la Casa de Henestrosa en los Santos de Maimona (1779-1795). Su obra en Badajoz”, *Revista de estudios extremeños*, 77/2, 829-847.
- Cruz Isidoro, Fernando (1997): *El santuario de Nuestra Señora de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda: estudio histórico-artístico*. Córdoba, Cajasur.
- Cruz Isidoro, Fernando (2012): “El patrimonio artístico desamortizado del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (1835-1861)”, *Laboratorio de Arte*, 24/2, 549-570.
- Cruz Isidoro, Fernando / Velázquez Pérez, Cristina (2023): *El convento de San Diego y la Hermandad de la Oración en el Huerto. Una historia y un patrimonio compartidos*. Sanlúcar de Barrameda, Hermandad de la Oración en el Huerto.
- Escudero Marchante, José María (2009a): “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 600, 125-129.
- Escudero Marchante, José María (2009b): “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (y II)”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 601, 201-205.
- Escudero Marchante, José María (2009c): “La obra pasionista de Blas Molner”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 602, 307-316.
- García Cienfuegos, Manuel (1983): *Montijo. Notas de interés histórico (XVIII-XIX)*. Montijo, Manuel García Cienfuegos.
- García Gaínza, María Concepción (1992): “Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner”, *Laboratorio de Arte*, 5/2, 403-406.
- García Luque, Manuel (2021a): “«Natural de Valencia, en Sevilla»: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 30, 225-239. DOI: <https://doi.org/10.7203/arslonga.30.20435>

- García Luque, Manuel (2021b): “Acosta, Hita, Molner. Algunos apuntes sobre escultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 56, 63-77.
- García Luque, Manuel (2025): “Barroco y academicismo. Nuevas miradas sobre el escultor Blas Molner”, en Sergio Ramírez González / Juan Antonio Sánchez López / Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (eds.): *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII*. Valencia, Tirant Humanidades, pp. 45-70.
- González de León, Félix (1844): *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, 2 ts. Sevilla, Imprenta de José Hidalgo.
- González Gómez, Juan Miguel (1993): “Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner: la Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera”, *Laboratorio de Arte*, 6, 189-200. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.1993.i06.10>
- Guijo Pérez, Salvador (2022): “Una Dolorosa en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner”, *Philostrato: revista de historia y arte*, 11, 47-57. DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato.2022.03>
- Hormigo Sánchez, Enrique (1994): “Juan González de Herrera y su obra en la Iglesia de Santiago de Cádiz”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 12, 121-130.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2018a): “Algo más sobre escultura sevillana en Canarias: nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812)”, *Boletín de arte*, 39, 169-181. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2018.v0i39.4864>
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2018b): “Arte y comercio a finales de la época moderna: Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 64, 1-57.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2018c): “Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias”, *Laboratorio de Arte*, 30, 319-340. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.2018.i30.17>
- Martín González, Juan José (1990): *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*. Madrid, Editorial Alpuerto.
- Mélida y Alinari, José Ramón (1925): *Catálogo Monumental de España: provincia de Badajoz (1907-1910)*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Molina Cañete, David (2021): *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-artístico*. Sevilla, Hermandad de San Benito.
- Molina Cañete, David (2023): “Una nueva atribución al escultor Blas Molner: los ángeles pasionarios de la Hermandad de la Vera Cruz de Pilas”, *Laboratorio de Arte*, 35, 383-394. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.2023.i35.20>
- Molina Cañete, David (2024a): “Blas Molner en Navarra: las esculturas de San Joaquín y Santa Ana de Echalar”, *Laboratorio de Arte*, 36, pp. 507-513. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.2024.i36.23>
- Molina Cañete, David (2024b): “El Santísimo Cristo de la Expiración de Sanlúcar de Barrameda y su atribución a Blas Molner”, en José Antonio Fíler Rodríguez / José María Alcántara Valle / Juan Diego Mata Marchena (eds. y coords.): *Actas XIX*

- Jornadas de historia y patrimonio sobre la provincia de Sevilla. El patrimonio histórico-artístico en la provincia de Sevilla. La huella de nuestro pasado civil y religioso*, vol. 1. Sevilla: Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, pp. 427-441.
- Moreno Arana, José Manuel (2008): “La imaginería en las hermandades lebrijanas del Barroco”, en José Roda Peña (dir.): *IX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Fundación Cruzcampo, pp. 37-60.
- Moreno Arana, José Manuel (2016): “La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva”, en Antonio Rafael Fernández Paradas (coord.): *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, vol. 2: *Escultura Barroca Andaluza*. Antequera, ExLibric, pp. 273-296.
- Moreno Arana, José Manuel (2021): *El convento de la Santísima Trinidad y la hermandad de la Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera: una historia compartida*. Jerez de la Frontera, Hermandad de la Humildad y Paciencia.
- Mósig Pérez, Fernando (2005): *Historia de las hermandades y cofradías isleñas*. San Fernando, Consejo de Hermandades y Cofradías.
- Mósig Pérez, Fernando (2015): *Historia de la hermandad de la Virgen de la Soledad (San Fernando, Cádiz)*. Cádiz, Diputación de Cádiz.
- Porres Benavides, Jesús (2023): “Obras inéditas de Blas Molner: algunas reflexiones sobre su producción”, *Norba: Revista de arte*, 43, 403-413. DOI: <https://doi.org/10.17398/2660-714X.43.403>
- Porres Benavides, Jesús / Prado Romera, Fernando (2023): “Dos obras inéditas de Blas Molner en Carmona (Sevilla)”, *Laboratorio de Arte*, 35, 375-382. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.2023.i35.19>
- Recio Mir, Álvaro (1998): “Un proyecto de Blas Molner para el Sagrario de la Catedral de Sevilla”, *Boletín de Bellas Artes*, 26, 211-218.
- Recio Mir, Álvaro (2000a): “La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano”, *Academia*, 91, 41-50.
- Recio Mir, Álvaro (2000b): “El final del Barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo”, *Archivo Hispalense*, 253, 129-150.
- Recio Mir, Álvaro (2007): “La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela”, *Academia*, 104-105, 133-156.
- Roda Peña, José (1992): “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de Arte*, 5/2, 369-378.
- Romero Torres, José Luis (2008): “Calvario (crucificado y Virgen sedente)”, en Daniel Expósito Sánchez / Fernando de la Maza Fernández (coords.): *Siervos: imagen y símbolo del dolor: 775 aniversario de la Orden Siervos de María*. Carmona, p. 76.