

“NATURAL DE VALENCIA, EN SEVILLA”: BLAS MOLNER ENTRE LA PRÁCTICA DOCENTE Y EL OFICIO ESCULTÓRICO

MANUEL GARCÍA LUQUE

Universidad de Sevilla
mgluque@us.es

Resumen: El trabajo persigue arrojar nueva luz sobre la figura del académico valenciano Blas Molner (1737/8-1812), director de la Escuela de Tres Nobles Artes y uno de los escultores más notables de la Sevilla ilustrada. En una primera parte, se reconstruyen sus pasos como maestro de dibujo en el Real Colegio de San Telmo de Sevilla, a cuyo servicio estuvo en dos periodos distintos: 1787 y 1798-1802. En segundo lugar, se estudian cuatro esculturas que pueden incorporarse a su catálogo sobre la base de una serie de indicios documentales y/o estilísticos. Su análisis permitirá calibrar el carácter tardobarroco de su producción figurativa, en contraste con el nuevo credo neoclásico que abrazó en su arquitectura de retablos.

Palabras clave: Molner, Blas / escultura / Valencia / Sevilla / siglo XVIII / Ilustración.

“BORN IN VALENCIA, LIVING IN SEVILLE”: BLAS MOLNER BETWEEN TEACHING AND SCULPTING

Abstract: This paper focuses on the figure of the Valencian academic Blas Molner (1737 / 8-1812), director of the Academy of Three Noble Arts and one of the most prominent sculptors of Seville during the Enlightenment. In the first part, his steps as a drawing teacher at the Real Colegio de San Telmo in Seville (in two different periods: 1787 and 1798-1802) are reconstructed. In the second part, we study four sculptures that can be attributed to him on the basis of documentary and/or stylistic evidences. Its analysis demonstrate the late-baroque character of his figurative production, in contrast to the neoclassical altarpieces that he conceived.

Key words: Molner, Blas / Sculpture / Valencia / Seville / 18th century / Enlightenment.

Introducción

El escultor Blas Molner (1737/8-1812) es uno de los artífices más injustamente olvidados de la plástica hispalense, a pesar de que en su momento alcanzó un protagonismo indiscutible en la escena artística local, como abanderado del academicismo sevillano.

Es posible que su condición de artista foráneo en la ciudad –algo que siempre llevó a gala, firmando sus obras como “natural de Valencia, en Sevilla”¹ (Figs. 1 y 2)–, una trayectoria ayuna de encargos de relieve y la incompreensión crítica que enseguida suscitó su obra estén detrás de este olvido historiográfico.²

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2021 / Fecha de aceptación: 18 de mayo de 2021.

¹ Esta fórmula aparece en la *Dolorosa* (1767) que perteneció a la colección Arias Olavarrieta, el dibujo de un *Desnudo masculino* (1770) que conserva la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, el *Cristo a la Columna* del convento de Santa Clara Zafra (1775) o una *Dolorosa* de vestir de colección privada. Véase ESCUDERO MARCHANTE, José María, 2009 c, p. 307-308 y 2009 b, p. 201-202; MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón, 1925, p. 453-454; y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, 1993.

² Su figura carece de un estudio monográfico, aunque ha sido abordada puntualmente por ALCAHALI, barón de, 1897, p. 386; IGUAL ÚBEDA, Antonio; MOROTE CHAPA, Francisco, 1933, p. 98; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1970, p. 240; RODA PEÑA, José, 1992; GARCÍA GAÍNZA, María Concepción, 1993; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, 1993; RECIO MIR, Álvaro, 1998, 2000 a, 2000 b y 2007; ROS GONZÁLEZ, Francisco, 1999, p. 514-532; ACOSTA JORDÁN, Silvano, 2004; LERÍA, Antonio, 2004; ROMERO TORRES, José Luis, 2005; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, 2005, p. 260-264; MORENO ARANA, José Manuel, 2008, p. 52-53;



Fig. 1. Firma de Blas Molner en el candelero de la Virgen de la Soledad, ca. 1766-1773. Morón de la Frontera, colección privada.



Fig. 2. Blas Molner. *Desnudo masculino*. Sanguina sobre papel. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Firmado: "Blas Molner Natural / de Val.^a en Sevilla año de 1770 / Escultor".

El caso de Molner refleja como pocos las contradicciones del panorama artístico español de la Ilustración, donde la dialéctica entre las fórmulas tardobarrocas y el moderno gusto neoclásico no escondía sino la pugna entre el vetusto régimen de enseñanza gremial y el nuevo sistema de capacitación profesional diseñado por las academias, que florecieron al amparo de las élites ilustradas y la Corona.³ Molner desarrolló su carrera entre ambos mundos, pues, si bien se instruyó en el oficio a la manera tradicional, ingresando en 1755 en el taller del escultor valenciano Tomás Llorens (1713-1772),⁴ acabaría siendo un firme partidario de la enseñanza académica y reglada, como docente de la Escuela de Tres Nobles Artes y del Real Colegio de San Telmo en Sevilla.

Se ha barajado que los primeros contactos de Molner con el academicismo podrían remontarse a su primera etapa valenciana, donde, si no asistió a las clases, al menos sí pudo conocer la existencia de la efímera academia de Santa Bárbara fundada por los hermanos Ignacio y Francisco Vergara, germen de la futura Real Academia de San Carlos. Del mismo modo, se ha llegado a especular sobre la posibilidad de que Molner viajara a Madrid en los primeros años de la década de 1760 para estudiar en la Real Academia de San Fernando,⁵ aunque extrañaría que el escultor hubiera omitido este extremo cuando años más tarde trató, sin éxito, que lo nombraran académico de mérito de la institución matritense.⁶

ESCUADERO MARCHANTE, José María, 2009 a, 2009 b, 2009 c; NOGALES MÁRQUEZ, Carlos, 2010, p. 332-333; LORENZO LIMA, Juan Alejandro, 2018 a, 2018 b y 2018 c.

³ Para el conocimiento del academicismo ilustrado, constituyen una referencia obligada los trabajos de BÉDAT, Claude, 1989, y ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, 2001.

⁴ IGUAL ÚBEDA, Antonio; MOROTE CHAPA, Francisco, 1933, p. 98.

⁵ La hipótesis, que por el momento carece de respaldo documental, fue planteada por ESCUDERO MARCHANTE, José María, 2009 a, p. 128-129. Entre otros argumentos, este autor considera que el modelo desnudo dibujado por Molner en una academia (véase nota 1) es el mismo que aparece en otros ejercicios realizados por alumnos de la Real Academia de San Fernando, aunque a nuestro juicio la identificación no resulta concluyente.

⁶ "Blas Molner, vecino de Sevilla con carta de 11. de Febrero me incluye vn memorial en que refiere se le hà nombrado director de escultura en la Academia formada à influxos de don Francisco Bruna: y pide se le haga individuo de la de San Fernando en atencion à la muestra, que embia de su habilidad en vna figura modelada, que representà a Nuestro Señor atado à la Columna, copiada de Alonso Cano: expresando la remite entre las piezas, que embia aquella Academia. La Junta acordò, que en presentandose la figura, que el suplicante refiere, se resolverà sobre su pretension". Archivo de la Real Academia de San Fernando, Actas de 1775, fol. 340r (sesión de 5 de marzo de 1775). Ya citado por ESCUDERO MARCHANTE, 2009a, p. 129.

A decir verdad, es muy poco lo que sabemos de los primeros treinta años de vida del artista, pues la mayoría de sus noticias biográficas pertenecen ya a su extensa etapa sevillana. En la ciudad del Guadalquivir se le documenta al menos desde 1766, cuando aparece tomando en arrendamiento una casa en la Alameda de Hércules, aunque es posible que su llegada se hubiera producido algún tiempo antes.⁷ En Sevilla, el escultor encontró abierta la academia que habían fundado en 1759 el orfebre Eugenio Sánchez Reciente y el pintor Juan José de Uceda en la que acabaría integrándose una segunda academia que paralelamente estaba impulsando el arquitecto Pedro Miguel Guerrero. El inmediato éxito de esta empresa motivaría el traslado de la institución a un nuevo establecimiento, situado frente al convento de Dueñas, donde según Justino Matute “solían juntarse entre dibujantes, cursantes de matemáticas, modeladores de barro y pintores hasta doscientas cincuenta personas”.⁸

Señala este mismo cronista que en 1769, a causa del “curso de tantos profesores” y “otros disgustos”, Blas Molner y un coterráneo, el maestro tintorero Luis Pérez, tomaron la iniciativa de trasladar la academia a una casa alquilada en la calle del Puerco, comprometiéndose Molner a costear de su bolsillo el pago de la renta mensual en caso de que esta no pudiera ser satisfecha con las aportaciones de los asistentes. No mucho tiempo después, el escultor y otros artistas, entre los que se encontraban los pintores José Rubira, Juan de Espinal y Francisco Miguel Ximénez, emprendieron una serie de acciones encaminadas a lograr el reconocimiento oficial de la institución. Así, buscaron la protección del oidor decano de la Real Audiencia –el conocido bibliófilo y coleccionista Francisco de Bruna–, entablaron conversaciones con la Real Academia de San Fernando y lograron involucrar al rey en tan loable empresa, consiguiendo que Carlos III les librara una gratificación anual para su sustento. Estos pasos dieron lugar a la creación de la denominada Escuela o Academia de Tres Nobles Artes, que se constituiría como tal en 1775. El determinante papel jugado por Molner en la génesis de esta institución se vería sancionado con

su nombramiento como primer director de escultura, cargo que desempeñaría hasta su muerte en 1812 y que desde 1793 simultaneó con el de director general.⁹

Molner, maestro de dibujo del Real Colegio de San Telmo de Sevilla

Mucho menos conocida resulta la faceta de Molner como maestro de dibujo del Real Colegio de San Telmo de Sevilla (Fig. 3), pues hasta la fecha no había sido objeto de un análisis pormenorizado.¹⁰ El colegio era una institución educativa y asistencial que Carlos II fundó en 1681 para acoger a 150 niños pobres o huérfanos, con el objetivo de apartarlos de la marginalidad y proporcionarles una formación en las artes de la navegación, en un intento por paliar el déficit de pilotos que padecía la flota de Indias. Tras más de un siglo al cuidado de la antigua Universidad de Mareantes, el colegio tomó un nuevo rumbo con la promulgación de varias ordenanzas de signo ilustrado en 1786, 1788 y 1794. A partir de este momento, el gobierno de la institución quedó a cargo de un director nombrado por el rey, mientras que el director general de la Real Armada y el ministro de Marina pasarían a asumir los cargos de protector y juez conservador, respectivamente. En el plano académico, el cambio más sustancial se produjo con la apertura del colegio a los hijos de las clases privilegiadas, los llamados *porcionistas*, quienes a cambio de una cuota podrían ocupar una de las cincuenta plazas adicionales que se dotaron.¹¹

Siguiendo un propósito plenamente ilustrado, la reforma del colegio también implicó una reorientación de su plan de estudios. Así, a las materias que tradicionalmente se habían impartido en el centro, como el estudio de las primeras letras, las matemáticas y las facultades náuticas, se sumaron otras nuevas como las lenguas francesa e inglesa, “economía política, ó ciencia del comercio”, dibujo e incluso danza.¹² Es evidente que con la incorporación de estas disciplinas no solo se buscaba proporcionar una formación integral del alumnado, sino también ofrecer una carta de estudios más

⁷ PRIETO GORDILLO, Juan, 1995, p. 129-130.

⁸ MATUTE Y GAVIRIA, Justino, 1887, p. 263.

⁹ Sobre la academia sevillana, véanse MURO OREJÓN, Antonio, 1961; QUILES, Fernando; ARANDA BERNAL, Ana, 2000; OLLERO LOBATO, Francisco, 2004, p. 75-96, y CABEZAS GARCÍA, Álvaro, 2015, p. 189-256.

¹⁰ FALCÓN, Teodoro, 1991, p. 173, se hizo eco de su nombramiento como maestro de dibujo, aunque refiriéndose únicamente al periodo de 1787.

¹¹ Para la historia de la institución, véase HERRERA GARCÍA, Antonio, 1958, y JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Elisa María, 2001.

¹² El colegio contó con un maestro de baile desde 1792. Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla [AHUS], San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 136r.



Fig. 3. Matías de Figueroa, Pedro Duque Cornejo y otros. *Portada del Real Colegio de San Telmo de Sevilla.*

atractiva para la captación de porcionistas. Corroborar esta impresión un apunte registrado en la junta del colegio celebrada el 5 de marzo de 1795, cuando el director propuso que algunos planos dibujados por los colegiales fueron enmarcados, "para demostracion del aprovechamiento de estos jovenes a todos los que bengan à ver el colegio pues de esta forma podrà tal vez resultar que muchas personas de distincion determinen solicitar la gracia de porcionistas para sus hijos".¹³

El primer maestro de dibujo con el que contó la institución fue Blas Molner, quien fue propuesto para

el cargo por una real orden dictada en El Pardo a 19 de marzo de 1787.¹⁴ El hecho de que fuera un escultor y no un pintor el elegido para desempeñar esta tarea docente pudo deberse a varios factores. En primer lugar, habría que valorar que justo en aquel mes se acababa de iniciar la talla de las estanterías de caoba del Archivo de Indias, institución que como es sabido se había creado por iniciativa de la Corona en el antiguo edificio herreriano de la Casa Lonja.¹⁵ Quizás no sea casualidad que la obra de este importante conjunto lignario se confiara a Blas Molner, pues, con independencia del sustancioso pago que recibiría por este trabajo (a razón de 650 reales la vara de talla), su labor también se pudo ver recompensada mediante la concesión de esta merced regia, teniendo en cuenta que el cargo de maestro de dibujo de San Telmo conllevaba unos ingresos fijos anuales de 300 ducados.¹⁶

Un segundo factor a considerar es la posición de su cuñado, el arquitecto navarro Lucas Cintora (1732-1800), que entonces simultaneaba la dirección de las obras del Real Colegio de San Telmo y del Archivo de Indias.¹⁷ Cintora desempeñaba además el cargo de director de arquitectura en la Escuela de Tres Nobles Artes, por lo que compartía aulas con Molner, de manera que nada tendría de particular que hubiera intercedido por él, facilitando su nombramiento.¹⁸

Según lo dispuesto en las ordenanzas de 1786, el maestro de dibujo debía instruir en esta disciplina a tres niveles distintos de alumnos. Primero se encontraban los colegiales que habían superado el curso de primeras letras (estudios primarios), a quienes debía iniciar en el dibujo a mano alzada,

copiando variedad de líneas y figuras geométricas sin usar de regla ni compas. Seguirán imitando los contornos y las partes del cuerpo humano, procediendo con buen orden de las más simples y fáciles á las más compuestas, hasta el todo de la figura; primero por diseños de lápiz, y después por modelos de yeso.¹⁹

Seguidamente, el maestro se ocuparía de formar en dibujo técnico a aquellos alumnos que ya hubieran

¹³ AHUS, San Telmo, Libro 313 (acuerdos), fol. 80. Cit. por JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Elisa María, 2002, p. 114.

¹⁴ AHUS, San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 55r, y Libro 325 (cédulas), fol. 6v.

¹⁵ ESCUDERO MARCHANTE, 2009 b, p. 204.

¹⁶ AHUS, San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 55r.

¹⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, 1991, p. 168-173.

¹⁸ Blas Molner se había desposado con Mariana Pérez y Lucas Cintora casó en segundas nupcias con la hermana de esta, Antonia Pérez. ROS GONZÁLEZ, Francisco, 1999, p. 515; OLLERO LOBATO, Francisco, 2004, p. 118, n. 17. Con toda lógica, ESCUDERO MARCHANTE, 2009 b, pp. 203-204, también llegó a plantear que pudo ser Cintora quien introdujera a Molner en las obras del Archivo de Indias.

¹⁹ *Ordenanzas...*, 1786, p. 84-85.

adquirido nociones de geometría en la clase de matemáticas, atendiendo especialmente a la enseñanza de la perspectiva. Finalmente, se establecía un nivel avanzado, reservado para aquellos alumnos aventajados, a quienes debía instruir en cartografía militar y náutica, enseñándoles

el modo de levantar y lavar planos; el de diseñar vistas con la variedad de objetos que suelen presentarse; el uso de la cámara obscura; las nociones conducentes para figurar en un mapa los mares con sus islas, baxos, escollos, fondeadores, sondas, &c. las tierras con sus ríos, montes, pueblos, y demas particularidades dignas de atención.²⁰

A pesar de tan noble iniciativa, los primeros intentos por establecer unos estudios artísticos en el Real Colegio de San Telmo resultaron un completo fracaso. A los pocos días del nombramiento de Molner, en junta de 3 de abril de 1787 se decidió encargar una serie de mesas, escaños y otros utensilios para preparar la clase de dibujo.²¹ Para finales de junio el aula ya se encontraba completamente equipada, pero aun entonces las clases no habían podido iniciarse, pues “solo faltaba para estar en uso acabase de restablecerse de sus accidentes el maestro don Blas Molner”.²² Aunque las actas silencian la naturaleza de estos *accidentes*, probablemente se refieren al episodio depresivo que padeció el escultor a consecuencia del acoso al que fueron sometidos él y otros trabajadores del Archivo de Indias por parte de su director, el inquisidor don Antonio de Lara y Zúñiga. Un grupo de afectados llegó a elevar un memorial a Carlos III denunciando el trato despótico y vejatorio que recibían de su superior, señalando expresamente el caso de Blas Molner, a quien el director había difamado en varias ocasiones, poniéndolo “de ladrón i infame con otros dicitos horribles, hasta haver logrado que padeciese un trastorno de sentidos” para los que fue necesario aplicar sangrías y otros remedios medicinales.²³

En esta coyuntura, no resulta extraño que Molner apenas llegara a ejercer como docente unos pocos meses. Su última nómina se abonó en octubre, aunque no fue cesado oficialmente hasta el 25 de di-

ciembre. Su salida de la institución había sido previamente acordada con el brigadier Francisco Javier Winthuysen (1747-1797), inspector de la institución, quien consideraba innecesaria la plaza y a quien el propio Molner había manifestado su deseo de marcharse para “asistir a las demas atenciones de que está encargado”. Por ello se entiende el tono cordial en el que se redactó la real orden de despido, donde se hizo constar que Molner “había merecido la Real Aprobación [por] el zelo con que había desempeñado este encargo durante el tiempo de su ejercicio”.²⁴

A partir de entonces, la enseñanza del dibujo quedó en manos del maestro de primeras letras y los catedráticos de matemáticas; mientras que el primero se ocuparía de iniciar a los colegiales de menor edad en el dibujo artístico, los segundos adiestrarían a los mayores en el dibujo técnico.²⁵ De hecho, para paliar las lagunas que arrastraban los alumnos en esta materia, en septiembre de 1788 se decidió que media hora del horario vespertino se reservaría a la delineación de planos, con el propósito de que los colegiales “que no se perfeccionaron en esto el año pasado” lo hicieran.²⁶

La plaza de maestro de dibujo quedó vacante durante más de diez años. No fue hasta febrero de 1798 cuando el director del colegio, el presbítero Antonio Ramos, solicitó a Carlos IV el restablecimiento de la plaza. Del tenor de las cartas, se puede concluir que se organizó un concurso para cubrir el puesto, que debió de ganar en Molner por haberlo “desempeñado antes con mucho acierto”.²⁷ Molner fue reincorporado en el cargo de maestro de dibujo, con idéntico salario de 300 ducados al año, mediante una real orden despachada el 23 de marzo de 1798, aunque no tomó posesión efectiva de su puesto hasta el 11 de abril. Además de recuperarse esta plaza, en esta ocasión también se creó el puesto de ayudante de dibujo, que desempeñó por primera vez José Ibáñez.²⁸

Este segundo periodo del escultor valenciano como maestro de dibujo del colegio de San Telmo se extendería de 1798 a 1802 y se produjo en uno de los

²⁰ *Ordenanzas...*, 1786, p. 85-86.

²¹ AHUS, San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 55r-v.

²² AHUS, San Telmo, Libro 314 (acuerdos), fol. 25r.

²³ MACHUCA, José Félix, 2006, p. 16, citando el memorial conservado en el Archivo General de Indias, Indiferente, Legajo 1854A.

²⁴ AHUS, San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 55r, y Libro 325 (cédulas), fol. 15r.

²⁵ JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Elisa María, 2002, p. 114.

²⁶ AHUS, San Telmo, Libro 314 (acuerdos), fol. 41v.

²⁷ AHUS, San Telmo, Libro 325 (cédulas), fols. 176r y 185r.

²⁸ AHUS, San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 55r. Ibáñez acabaría siendo ascendido a catedrático de matemáticas en 1801.

momentos más interesantes de la historia de la institución, pues por entonces un joven Alberto Lista (1775-1848) ocupaba una de las cuatro cátedras de matemáticas.²⁹ En estos años, la actividad docente de Molner está perfectamente documentada gracias a las nóminas mensuales, que ocasionalmente cobraba su hijo José en nombre del padre.³⁰ En ellas aparece siempre citado como maestro de dibujo de la figura humana, lo que da a entender que la enseñanza del dibujo técnico y cartográfico continuaba en manos de los catedráticos de matemáticas.

Sabemos que el método docente de Molner en las aulas de San Telmo estuvo basado en la copia de cartillas de dibujo, que tanta popularidad alcanzaron a lo largo de la Edad Moderna.³¹ Así, nada más tomar posesión del cargo, en abril de 1798, el escultor cargó a la cuenta del colegio "ciento y setenta ejemplares habiernos de laminas de dibuxos de medios ojos, ojos enteros, narices, bocas, perfiles de cara y orejas",³² y un mes más tarde sumó a este lote otro constituido por cuarenta "diceños de pies, caras, cabezas, y cuerpos enteros".³³ La compra de abundante lápiz también sugiere que los ejercicios de los colegiales se hacían preferentemente con este medio sobre diferentes tipos de papel –como el imperial, el de marquilla y el de arbol–, aunque también se trabajaba con pluma y pincel. Contrariamente a lo dispuesto en las ordenanzas, parece que no se utilizaban vaciados en yeso, o, desde luego, no llegaron a comprarse, ni por supuesto se rastrea el pago a modelos vivos que posaran para los alumnos, lo que resulta lógico tratándose de unas clases básicas de iniciación al dibujo.

Esta segunda etapa de Molner en el colegio de San Telmo comenzó a truncarse en el verano de 1800, después de que un virulento brote de fiebre amarilla procedente de Cádiz afectara de forma dramática a la ciudad. En aquella ocasión, la mayor parte de los porcionistas se retiraron a sus casas por miedo al contagio, lo que sumió al colegio en

una profunda crisis económica de la que aún no había logrado recuperarse en marzo de 1802. Las pensiones de los únicos dos porcionistas que entonces quedaban en San Telmo resultaban claramente insuficientes para sostener su ambicioso plan de estudios, por lo que la junta, en un intento desesperado por sanear la economía, solicitó el despido del catedrático de matemáticas (Alberto Lista) y del maestro de dibujo de la figura humana, "porque desde el dicho mes de agosto [de 1800] no han tenido clase, ni la tienen al presente, en que se ignora quando habrá numero competente para que se puedan abrir".³⁴ El protector atendió a la solicitud de la junta, decretando el 26 de marzo de 1802 la suspensión de los salarios de estos docentes y la reducción a la mitad del sueldo del maestro de baile. Todo hace indicar que la medida se tomó con un carácter temporal, pues no fue hasta abril de 1804 cuando la plaza de maestro de dibujo quedó suprimida oficialmente del colegio de San Telmo.³⁵

Molner y la iconografía del Crucificado: dos nuevas propuestas de atribución

La huella de Blas Molner en colegio de San Telmo trascendió el plano docente, pues en la capilla de la extinta institución se conserva una de sus mejores obras. Se trata de una escultura del Crucificado que fue venerada bajo la advocación del *Santo Cristo*, y que, pese a haber sido catalogada como obra anónima, se puede atribuir al escultor valenciano a partir de sólidos indicios documentales y estilísticos.

La obra debió de realizarse en los últimos años del siglo XVIII para sustituir a un Crucificado anterior, del que ya se tienen noticias de su existencia desde al menos 1631. En 1704, esta imagen primitiva junto a las esculturas de la *Virgen del Buen Aire* y *San Telmo* fueron trasladadas desde la capilla que la Universidad de Mareantes tenía en Triana hasta el nuevo colegio de San Telmo, en la otra orilla del

²⁹ AHUS, San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 37r.

³⁰ Las nóminas, prorrateadas en 275 reales al mes, aparecen recogidas en AHUS, San Telmo, Libros 129, 130, 131, 132 y 133. José Molner, nacido en 1770, había sido miliciano del ejército en Cádiz y en 1793 participó en la guerra del Rosellón. En octubre de 1797 se desposó en Sevilla con Josefa Martínez de Sousa. Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Vicaría General, Exp. Matrimoniales, Leg. 8131, exp. n.º 67.

³¹ Para una reciente valoración de su alcance, véase MATILLA, José Manuel, 2019.

³² AHUS, San Telmo, Libro 129 (datas de 1798), fol. 340. Se trata de una memoria escrita del puño y letra de Blas Molner, fechada a 2 de mayo de 1798, donde además de las cartillas de dibujo se registra la compra de lápices, navajas para afilarlos y lapiceros de metal, por un valor total de 151 reales.

³³ AHUS, San Telmo, Libro 129 (datas de 1798), fol. 341.

³⁴ AHUS, San Telmo, Libro 313 (acuerdos), fol. 264r-v.

³⁵ AHUS, San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 55v.

Guadalquivir. Una vez que los arquitectos Leonardo y Matías de Figueroa ultimaron la construcción de la nueva capilla, el Santo Cristo fue emplazado en el primer altar del lado del Evangelio. En 1726 se inició la construcción de su retablo barroco, una obra de traza anónima ejecutada por el maestro carpintero Juan Tomás Díaz, en el que se incorporaron siete ángeles llorosos, tallados por Pedro Duque Cornejo (1678-1757) y policromados por Domingo Martínez (1688-1749), los dos principales artistas sevillanos de la época (Fig. 4).³⁶

Para completar la iconografía del altar, es posible que ya en aquel momento se ubicara al pie de la cruz una imagen de la Virgen dolorosa, componiendo el patrón iconográfico del *Stabat mater* que tanta difusión alcanzó en el siglo XVIII. Aquella primitiva Dolorosa poseía una corona y media luna de plata, y portaba en sus manos una corona de espinas del mismo material. Este modesto ajuar fue entregado en 1787 al platero Antonio Agustín Méndez, para que con el producto de su fundición hiciera un "resplandor de plata, ô cerco de rayos para la cabeza" de la nueva Dolorosa que se encargó este año.³⁷ La documentación aclara que esta imagen fue realizada por el afamado barrista Cristóbal Ramos (1725-1799), lo que viene a confirmar la atribución que previamente habían planteado otros investigadores (Fig. 5).³⁸ Ramos también pertenecía a la Escuela de Tres Nobles Artes, y estaba teóricamente subordinado a Molner, como teniente de escultura.³⁹ Siguiendo su peculiar método de trabajo, concibió una imagen polimática con terracota y telas encoladas sobre un armazón de madera y metal, que representa a la Virgen arrodillada sobre un cojín, con las manos entrelazadas y la mirada elevada sobrecogida de dolor. El tipo, la técnica y la iconografía es muy semejante al de otras dolorosas atribuidas que se conservan en la Escuela de Cristo de Sevilla, la capilla de Nuestra Señora del Rosario de Jerez de la Frontera y las parroquiales de Ajamil, Soto en Cameros y Buniel.⁴⁰

La nueva Dolorosa fue costeada de limosna por un donante anónimo, que pagó los 150 reales que importó su hechura.⁴¹ Es de sospechar que este personaje fuera el propio capellán del colegio, Manuel Giráldez de Acosta (n. 1737), profesor de Teología de la Universidad de Sevilla y académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.⁴² La obtención de una media ración en la catedral, de la que tomó posesión en enero de 1788, motivó el abandono de su capellanía en San Telmo, no sin antes dejar a la institución un legado de 1.500 reales para costear "un Crucifixo que habia de hacer el escultor Ramos", a quien ya había entregado varias cantidades a cuenta. Esta noticia da a entender que el presbítero encargó el Crucificado y la Dolorosa, si no de forma conjunta, sí al menos sucesiva, con la idea de obtener un conjunto homogéneo. Sin embargo, en la junta celebrada el 9 de octubre de 1794 se expuso que por más diligencias que se habían practicado, el colegio no había conseguido que Cristóbal Ramos entregara el Crucificado "en mas de ocho años que han pasado", y hallándose sin "esperanzas de que cumpla la contrata", se decidió que el nuevo capellán, Francisco de Sales Rodríguez, diera un ultimátum al escultor, advirtiéndole de que si no entregaba el Crucificado en un plazo razonable, se le reclamarían las sumas recibidas por vía judicial y se traspasaría la obra a otro artífice.⁴³

Lamentablemente, este interesante conflicto apenas dejó rastro en las actas del colegio, aunque cabe descartar que Ramos concluyera su trabajo, pues la imagen que nos ha llegado en el retablo del Santo Cristo no se corresponde en absoluto con su estilo y, sin embargo, se acomoda perfectamente a los modelos y a la técnica de Blas Molner (Fig. 6). A la espera de una definitiva confirmación documental que avale esta propuesta de atribución, solo cabe tomar el año de 1794 como término *post quem* para su ejecución, pues ni siquiera sabemos si la obra fue finalmente costeada por el colegio o por el contrario fue un obsequio personal del pro-

³⁶ HERRERA GARCÍA, Antonio, 1958, p. 55; JOS GONZÁLEZ, Mercedes, 1986, p. 45, 61-65; FALCÓN, Teodoro, 1991, p. 104.

³⁷ AHUS, San Telmo, Libro 118 (datas de 1787), fol. 766r. En el fol. 770r se conserva el recibo del platero, fechado a 21 de julio de 1787.

³⁸ LABARGA, Fermín, 2019, p. 438; PORRES BENAVIDES, Jesús, 2019, p. 102-103; y PAYO HERNÁNZ, René Jesús, 2020, p. 163.

³⁹ Sobre Ramos, véase la monografía de MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, 1986.

⁴⁰ Véanse, respectivamente, MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, 1986, p. 43; MORENO ARANA, José Manuel, 2017, p. 823; LABARGA, Fermín, 2019; y PAYO HERNÁNZ, René Jesús, 2020.

⁴¹ AHUS, San Telmo, Libro 118 (datas de 1787), fol. 766r: "Se costeó de limosna una ymagen de la Virgen de los Dolores, que hizo de pasta el celebre Artifice de esta ciudad don Cristobal Ramos, en precio de ciento y cinquenta reales, la que se colocó en el altar del Sagrario del Comulgatorio a los pies del Santo Cristo".

⁴² AHUS, San Telmo, Libro 288 (empleados), fol. 7r-v. Para su genealogía, véase DE SALAZAR MIR, Adolfo, 1996, p. 136-137.

⁴³ AHUS, San Telmo, Libro 313 (acuerdos), fol. 59r.



Fig. 4. Juan Tomás Díaz, Pedro Duque Cornejo y Domingo Martínez. *Retablo del Santo Cristo*, 1726. Sevilla, capilla del palacio de San Telmo.



Fig. 5. Cristóbal Ramos. *Dolorosa*, 1787. Sevilla, capilla del palacio de San Telmo.

pio escultor, tal vez efectuado durante el periodo en que regresó a las aulas de San Telmo entre 1798 y 1802.

La circunstancia de que este Crucificado sustituyera a otro anterior, para el que ya existía un hueco en el retablo, determinó sus dimensiones finales, que resultaron notablemente inferiores al natural (145 cm), aunque es posible que se innovara en su iconografía, al acogerse a la modalidad menos convencional de Cristo vivo o expirante, que aparece sujeto a una cruz arbórea mediante cuatro clavos. Molner lo talló en madera de pino y siguió el procedimiento tradicional de armar un embón principal, ahuecado desde el arco epigástrico hasta la zona pélvica, al que se incorporaron las piezas macizas de las extremidades y la cabeza. Las encarnaciones se realizaron al óleo, mientras que el sudario se policromó al temple con una sobria tonalidad marfiléa. No posee ojos de cristal, pero sí cuatro lágrima-

mas, parcialmente repuestas en la última intervención (Fig. 7).⁴⁴

La imagen se distingue por el apurado estudio anatómico del desnudo y la dramática expresividad de su rostro, de mirada angustiada y boca anhelante, que deja al descubierto la talla de la dentadura. La disposición del cabello en mechones compactos y sinuosos y una barba de perfiles suaves y redondeados terminan por definir un tipo físico habitual en Molner, presente en el *San Juan Nepomuceno* de Lucena o en otros crucificados expirantes, como el *Cristo de la Salud* de la localidad pacense de Zahinos (obra de 1773, lamentablemente mutilada y repolicromada)⁴⁵ o el atribuido *Cristo de la Expiración* de Sanlúcar de Barrameda.⁴⁶

No es de extrañar que por su decidida impronta barroca el Crucificado de San Telmo haya sido fechado en alguna ocasión en el siglo XVII, o que se

⁴⁴ Los aspectos técnicos están extraídos de la memoria de la intervención efectuada en 2006 por Joaquín Gilabert López, dentro de la campaña de restauración integral de la capilla auspiciada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

⁴⁵ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo; TEJADA VIZUETE, Francisco, 1986, p. 985.

⁴⁶ ESCUDERO MARCHANTE, José María, 2009 c, p. 316.



Fig. 6. Blas Molner (aquí atribuido). *Crucificado*, ca. 1795-1802. Sevilla, capilla del palacio de San Telmo.



Fig. 7. Blas Molner (aquí atribuido). *Crucificado (detalle)*, ca. 1795-1802. Sevilla, capilla del palacio de San Telmo.

haya valorado en él el impacto de las creaciones de Francisco Antonio Gijón (1653-ca. 1705), especialmente de su célebre *Cristo de la Expiración* de la capilla del Patrocinio de Sevilla (1682).⁴⁷ No obstante, sin descartar el peso que estos modelos locales, habría que ponderar la sugestión que pudo ejercer el Crucificado expirante de Alessandro Algardi (1596-1654), que circuló ampliamente por Andalucía a través de innumerables vaciados en bronce y plomo.⁴⁸ De este modelo algardesco, Molner pudo tomar la idea de sujetar la imagen cristífera con cuatro clavos, aunque cabe recordar que este detalle iconográfico, entendido como un elemento de decoro arqueológico, había merecido particular atención en Sevilla desde la época de Francisco Pacheco (1564-1644).⁴⁹

Otro Crucificado de cuatro clavos y tamaño académico que puede atribuirse a Molner se conserva en

la iglesia de San Gregorio de Sevilla (Figs. 8 y 9). La imagen fue donada por un particular a la Hermandad del Santo Sepulcro a finales del siglo XX, aunque se ha perdido la memoria de su procedencia anterior, lo que dificulta enormemente la reconstrucción de su contexto originario.⁵⁰ En cualquier caso, son bien elocuentes sus paralelismos con el Crucificado de San Telmo, con la que comparte tipo humano, que aquí aparece representando en la modalidad de Cristo muerto, con el cuerpo exánime pendiente de la cruz.

El tratamiento abocetado del pelo y la talla de unos grandes globos oculares, nítidamente encajados en las cuencas orbitales, constituyen estilemas que remiten de forma inconfundible a Molner, como también lo hace el paño de pureza, que se anuda sobre sí mismo dejando al aire un largo fragmento que acentúa la nota barroca. Este tipo

⁴⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge, 1982, p. 114; JOS LÓPEZ, Mercedes, 1986, p. 64.

⁴⁸ GARCÍA LUQUE, Manuel, 2015, p. 124-125. Un vaciado de plomo de este tipo se conserva en el retablo mayor del convento de Santa Inés de Sevilla.

⁴⁹ PACHECO, Francisco, 1990, p. 713-720. Bonaventura Bassegoda analiza esta polémica en el estudio preliminar (p. 18-20).

⁵⁰ PEÑUELA JORDÁN, Carlos; MARÍN LÓPEZ, Ana, 2017, p. 14.



Fig. 8. Blas Molner (aquí atribuido). *Crucificado*, ca. 1790-1810. Sevilla, iglesia de San Gregorio.



Fig. 9. Blas Molner (aquí atribuido). *Crucificado*, ca. 1790-1810. Sevilla, iglesia de San Gregorio.

de sudario, con sus características quebraduras, es muy semejante al que cubre la desnudez del Cristo de San Telmo y aun se puede vincular con el que presentan otros crucificados de pequeño formato, como el que se conserva en la parroquia de Santa María de Carmona formando un grupo escultórico con una Dolorosa sedente.⁵¹

Aunque no pueda esgrimirse como un argumento concluyente, los exámenes radiológicos y de TAC realizados con motivo de la última intervención (2016) también han permitido comprobar que el Crucificado de San Gregorio presenta evidentes ahuecamientos en el embón a la altura del pecho y el sudario, siguiendo un método constructivo semejante al ya comentado en el Crucificado de San Telmo.⁵²

Los ángeles del San Juan Nepomuceno de Lucena

La escultura de *San Juan Nepomuceno* de la parroquia de San Mateo de Lucena constituye una de las obras más significativas de la trayectoria de Blas Molner. Su temprana mención en la literatura artística la ha convertido en un punto de referencia ineludible para los especialistas,⁵³ aunque prácticamente nada se sabía del carácter original de la obra, que fue concebida como un grupo escultórico formado por el santo y dos ángeles niños. Estos seres infantiles, indudablemente debidos a la gubia del valenciano, han permanecido ocultos durante cerca de cuarenta años en un almacén parroquial, después de que en 1980 el retablo neoclásico del santo fuera desmontado y sus imágenes se retiraran

⁵¹ Le fue atribuido por ROMERO TORRES, José Luis, 2008. Otro ejemplar expirante de pequeño formato fue visto en 2020 en el mercado anticuario. Hoy se encuentra en una colección privada de Cádiz.

⁵² PEÑUELA JORDÁN, Carlos; MARÍN LÓPEZ, Ana, 2017, p. 14.

⁵³ En torno a 1800, Fernando Ramírez de Luque señaló su autoría en su manuscrito *Tardes divertidas...*, conservado en la Real Academia de la Historia (véase la edición de 1998, p. 146). También fue difundida en BERNIER LUQUE, Juan *et al.*, 1987, p. 108. Ninguna de estas fuentes alude a la pareja de ángeles.

del culto, en una desafortunada remodelación que también afectó a otras capillas del lado del Evangelio de la parroquia.⁵⁴ Por fortuna, la reciente restauración a la que ha sido sometido el grupo ha permitido recuperar la unidad visual del conjunto, poniendo en valor este par de esculturas que habían permanecido completamente ignoradas por la historiografía.

La idea de dedicar un altar a san Juan Nepomuceno partió del sacerdote ilustrado Fernando Ramírez de Luque (1744-1823), gran devoto del santo. Este se encargó de solicitar las preceptivas licencias, recoger limosnas y orquestar a los diferentes artistas que participaron en la empresa. Como historiador que era, Ramírez también se ocupó de compilar toda la documentación generada “por el gusto de perpetuar a la posteridad la noticia del costo”, ofreciéndonos así un valioso caudal de noticias que permiten reconstruir con suficiente detalle la génesis del conjunto.⁵⁵

Los primeros pasos se dieron en el verano de 1790, cuando el sacerdote solicitó formalmente autorización para la erección del altar a Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga, XIII duque de Medinaceli y patrono de todas las iglesias de Lucena. Paralelamente, Ramírez de Luque solicitó el apoyo del Consejo Real, que colaboró para este fin con la concesión de una licencia para celebrar tres corridas de novillos. La venta de la licencia aportó 14.000 reales para la causa, aunque aún resultó necesario recaudar 4.000 reales adicionales que se obtuvieron mediante limosnas, entre las que cabe destacar una generosa aportación de la duquesa de Medinaceli.

La posición de Blas Molner como director de escultura de la Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla debió de constituir un reclamo para un promotor culto como Ramírez de Luque, bien relacionado con los círculos ilustrados y firme defensor del nuevo credo estético clasicista que proclamaban las academias, como delata la dura condena que realizó a la fastuosa capilla sacramental de la parroquia, una exuberante obra barroca que no escatimó en tildar de *monstruosa*.⁵⁶ El encargo del grupo escultórico debió de producirse en agosto de 1791, cuando Molner tomó a cuenta los primeros 1.000 reales.⁵⁷ El trabajo ya debía estar concluido el 21 de marzo de 1792, cuando recibió los 1.500 reales restantes además de otros gastos menudos por el importe del cajón y el hule en que fue envuelto.⁵⁸ En estos recibos figura siempre como intermediario Fernando Miguel Hurtado, un personaje influyente de la élite sevillana que llegaría a ser teniente de alcalde de los Reales Alcázares tras la muerte de Francisco de Bruna y presidente del Consejo de la prefectura de Sevilla durante la dominación francesa.⁵⁹

El afán del promotor por conseguir una obra de empeño también le llevaría a encargar un resplandor de plata para la cabeza del santo al mejor platero de Córdoba, el ya anciano Damián de Castro (1716-1793). Esta pieza, lamentablemente perdida, se decoraba con las cinco estrellas sobredoradas alusivas a los astros que se veían en el firmamento la noche en que san Juan Nepomuceno fue arrojado al río Moldava en Praga.⁶⁰

Ante el tamaño del conjunto escultórico, Fernando Ramírez de Luque se vio en la necesidad de solicitar

⁵⁴ El retablo se ubicaba entre el altar de la Virgen de los Dolores y la capilla de la Concepción, también desaparecida. LÓPEZ SALAMANCA, Francisco, 2005, p. 88.

⁵⁵ Como este altar carecía de capellanía propia y por miedo a que el expediente se extraviara, el propio Ramírez de Luque lo entregó en 1801 a la Venerable Orden Servita –de la que era capellán– para que se conservara en su archivo. Hoy se encuentra en el Archivo Parroquial de San Mateo de Lucena [APSM], Leg. 652, Exp. del altar de San Juan Nepomuceno, s/f. De esta fuente extrajo algunas noticias LÓPEZ SALAMANCA, Francisco, 2005, p. 88.

⁵⁶ RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando, 1998, p. 61-62.

⁵⁷ APSML, Leg. 652, Exp. del altar de San Juan Nepomuceno, s/f.: “Recivi de el señor don Miguel Hurtado, mil reales vellon y son a quenta de un San Juan Nepomuceno que estoy haciendo para la ciudad de Luzena de el qual esta encargado dicho señor, y por ser haci lo firmo en Sevilla, à 5 de agosto de 1791. / Blas Molner [firmado y rubricado]”.

⁵⁸ APSML, Leg. 652, Exp. del altar de San Juan Nepomuceno, s/f.: “Recibi del señor don Fernando Miguel Hurtado mil quinientos setenta y tres reales y seis maravedis vellon, que unidos à otros mil que por la propia mano tengo percibidos con recibo componen los dos mil y quinientos reales vellon importe de la ymagen de Nuestro Señor Juan Nepomuceno que hice para la ciudad de Luzena por encargo del señor don Fernando Ramirez cura de la yglesia parroquial, y los setenta y tres y seis maravedis restantes por èl costo del caxon y ule. Sevilla y marzo veinte y uno de mil setecientos noventa y dos. / Blas Molner [firmado y rubricado]”.

⁵⁹ MURO OREJÓN, Antonio, 1961, p. 13-16; LÓPEZ TABAR, Juan, 2010.

⁶⁰ APSML, Leg. 652, Exp. del altar de San Juan Nepomuceno, s/f.: “Quenta del resplandor de plata que se à echo de orden del señor don Fernando Ramirez de Luque, vecino de Luzena. / Pesa la plata de dicho resplandor con las cinco estrellas doradas doce onzas y quinze ad[arme]s que valen por su echura... 284, 28...50... / Por el dorado de las estrellas... 050... / Ymporta todo quatrocientos ochenta y quatro reales veinte y ocho maravedis vellon... #484, 28 / Cordova y mayo doce de mil setecientos noventa y dos. / Damian de Castro [firmado y rubricado]”.



Fig. 10. Diego y Juan de Burgos y Francisco José López. Retablo de San Juan Nepomuceno (destruido), 1792-1796. Antes en Lucena, iglesia parroquial de San Mateo.

una segunda licencia al duque de Medinaceli, con el fin de poder excavar una cuarta parte del muro para hacer un pequeño nicho. Tras la concesión de esta nueva autorización en julio de 1792, se comenzó a trabajar de inmediato en el retablo, que fue encargado a dos tallistas locales, Diego de Burgos y su hijo Juan. El retablo consistía en una sencilla estructura clasicista de un solo cuerpo tetrástilo de orden corintio, donde se abría la hornacina del santo, protegida por una puerta acristalada (Fig. 10). El mueble, realizado en una combinación de madera y estuco, se remataba con una balaustrada, florones y cúpula, sobre la que aparecía un resplandor con la lengua del santo. El simbolismo de este elemento es bien conocido, pues el rey Wenceslao IV ordenó que le cortaran la lengua a san Juan Nepomuceno por negarse a romper su secreto de confesión y delatar a la reina. Estos tallistas también se encargaron de realizar un nuevo bonete para el santo y una peana de planta ovalada, decorada con festones, que todavía se conserva, mientras que la policromía del conjunto corrió a cargo del pintor y dorador Francisco José López. Por razones que ignoramos, pero que seguramente estuvieron ligadas a la falta de liquidez, el

altar no pudo ser rematado hasta 1796. El 25 de febrero el santo fue entronizado en su retablo durante una misa cantada con *Te Deum*, y para festejarlo se dispusieron una serie de luminarias en la puerta de la parroquia y las casas capitulares, y se celebró un concierto de timbales y clarines en la vispera.⁶¹

Molner representó a san Juan Nepomuceno en plena contemplación extática del crucifijo, vistiéndolo con sotana, roquete y una larga muceta de armiño como confesor real, según la iconografía habitual. El plegado quebradizo y algo seco de los ropajes contrasta con el carácter ondulante del cabello y el blando modelado de manos y rostro, que refleja el genuino canon estético de Molner, claramente identificable por los grandes ojos de abultados párpados (Fig. 11).

Este tipo facial se repite en los angelotes, que quizás constituyan lo más logrado del conjunto por su delicada morbidez anatómica. El que se emplaça a la izquierda aparece sentado abrazando una mitra –símbolo del rechazo de la dignidad episcopal– y se lleva el dedo índice a la boca pidiendo silencio, en directa alusión al sacramento de la confesión (Fig. 12). El ángel compañero se sitúa de pie, elevando uno de sus brazos para hacer entrega de un objeto al santo (Fig. 13). Es una imagen de difícil lectura iconográfica por haber perdido sus atributos originales, aunque en la reciente restauración se ha optado por añadirle un libro y una palma martirial de moderna factura.

Conclusión

Como ha quedado visto, la poliédrica personalidad de Blas Molner constituye un fiel reflejo del complejo horizonte artístico que se abrió en la España de la Ilustración. Su labor docente como maestro de dibujo en el Real Colegio de San Telmo de Sevilla testimonia el interés de las élites ilustradas por fomentar la enseñanza del dibujo fuera del estricto ámbito profesional, lo que brindó una vía de escape a artistas como Molner, en un momento en que la asunción de los nuevos preceptos clasicistas en el campo del retablo –con la drástica reducción del aparato figurativo y los ornamentos de talla– había sumido en una grave crisis al gremio de escultores y entalladores.

Paradójicamente, el valenciano demostró ser un convencido neoclásico cuando trabajó las arquitecturas lignarias, pero fue incapaz de sustraerse de la tradición cuando tuvo que afrontar empresas de

⁶¹ APSML, Leg. 652, Exp. del altar de San Juan Nepomuceno, s/f. Recibo de 1 de marzo de 1796. La obra de albañilería corrió a cargo del alarife Juan Cerrato.



Fig. 11. Blas Molner. *San Juan Nepomuceno*, 1791-1792. Lucena, iglesia parroquial de San Mateo.



Fig. 12. Blas Molner. *Ángel* (vista frontal y trasera, previa a la restauración), 1791-1792. Lucena, iglesia parroquial de San Mateo.



Fig. 13. Blas Molner. *Ángel* (vista frontal y trasera, previa a la restauración), 1791-1792. Lucena, iglesia parroquial de San Mateo.

carácter figurativo, tal como manifiesta el elenco de esculturas estudiadas en este trabajo. En ellas se advierte un afán de renovación estética en la elección de policromías sobrias –puestas al esplendor decorativo del rococó–, pero tras esta apariencia innovadora subyacen unos modelos expresivos de clara progenie barroca, que se apartan decididamente de los cánones del clasicismo grecorromano que entonces se tenían por paradigma de suprema belleza.

Bibliografía

- ACOSTA JORDÁN, Silvano. "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro". *Revista de Historia Canaria*, 1186 (2004), p. 9-20.
- ALCAHALI, Barón de (José Ruiz de Lihory y Pardines). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imp. de Federico Domenech, 1897.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, 1970.
- BÉDAT, Claude. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla: Diputación, 1982.
- BERNIER LUQUE, Juan et al. *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba*, tomo V. Córdoba: Diputación, 1987.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro. *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2015.
- DE SALAZAR MIR, Adolfo. *Los expedientes de limpieza de sangre de la catedral de Sevilla (genealogías)*, tomo II. Madrid: Hidalguía, 1996.
- ESCUADERO MARCHANTE, José María. "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 600 (2009 a), p. 125-129.
- ESCUADERO MARCHANTE, José María. "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (II)". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 601 (2009 b), p. 201-205.
- ESCUADERO MARCHANTE, José María. "La obra pasionista de Blas Molner". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 602 (2009 c), p. 307-317.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de San Telmo*. Sevilla: Gever, 1991.
- GARCÍA GAÍNZA, María Concepción. "Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner". *Laboratorio de Arte*, 5 (1993), p. 403-406.
- GARCÍA LUQUE, Manuel. "En papel y en metal: iconografías de la Pasión importadas de Europa". En: *luxta Crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII)* [cat. exp.]. Granada: Diputación, 2015, p. 119-153.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. "Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner: la Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera". *Laboratorio de Arte*, 6 (1993), p. 189-200.
- HERRERA GARCÍA, Antonio. "Estudio histórico sobre el Real Colegio Seminario de San Telmo, de Sevilla". *Archivo Hispalense*, 88-89 (1958), p. 234-366; y 90 (1958), p. 47-76.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio; MOROTE CHAPA, Francisco. *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1933.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Elisa María. *El Real Colegio Seminario de San Telmo de Sevilla (1681-1808): su contribución al tráfico marítimo con América y su significado en la historia de la ciudad en el siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- JOS LÓPEZ, Mercedes. *La Capilla de San Telmo*. Sevilla: Diputación, 1986.
- LABARGA GARCÍA, Fermín. "Varias obras atribuibles al escultor sevillano Cristóbal Ramos en La Rioja". *Archivo Español de Arte*, 368 (2019), p. 435-442.
- LERÍA, Antonio. "Proclamación y jura reales. El caso de Carmona". *Carel: Carmona: Revista de estudios locales*, 2 (2004), p. 591-667.
- LÓPEZ SALAMANCA, Francisco. *La parroquia de San Mateo*. Lucena: Ayuntamiento, 2005.
- LÓPEZ TABAR, Juan. "Unos años difíciles: ocaso, huida y exilio de los afrancesados andaluces". En: *Andalucía en guerra, 1808-1814*. Jaén: Universidad, p. 89-96.
- LORENZO LIMA, Juan Alejandro. "Algo más sobre escultura sevillana en Canarias: nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812)". *Boletín de Arte*, 39 (2018 a), p. 169-181.
- LORENZO LIMA, Juan Alejandro. "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 (2018 b), p. 1-57.
- LORENZO LIMA, Juan Alejandro. "Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias". *Laboratorio de Arte*, 30 (2018 c), p. 319-340.
- MACHUCA, José Félix. "Mobbing en el Archivo de Indias". *ABC de Sevilla*, 2 de noviembre de 2006, p. 16.
- MATILLA, José Manuel (ed.). *El maestro de papel: cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*. Madrid: Museo Nacional del Prado-CEEH, 2019.
- MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla...* [ed. de Juan Pérez de Guzmán y Boza, duque de T'Serclaes], tomo II. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1887.
- MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón. *Catálogo Monumental de España: provincia de Badajoz (1907-1910)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.
- MONTESINOS MONTESINOS, Carmen. *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla: Diputación, 1986.
- MORENO ARANA, José Manuel. "Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos". *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), p. 819-826.
- MORENO ARANA, José Manuel. "La imaginería en las hermandades lebrrijanas del Barroco". En: *IX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2008, p. 37-60.
- MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes en Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961.
- NOGALEZ MÁRQUEZ, Carlos Francisco. "La Hermandad de la Vera Cruz de Aznalcóllar (Sevilla)". En: *Actas del Simposium Los Crucificados: Religiosidad, Cofradías y Arte*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, p. 230-240.
- OLLERO LOBATO, Francisco. *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando, 2004.

- Ordenanzas para el Real Colegio de San Telmo de Sevilla*. Madrid: Imp. de la viuda de Ibarra, 1786.
- PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura* [ed. de Bonaventura Bassegoda]. Madrid: Cátedra, 1990.
- PAYO HERNANZ, René Jesús. "Una Dolorosa del escultor sevillano Cristóbal Ramos". *Ars & Renovatio*, 8 (2020), p. 156-165.
- PENUELA JORDÁN, Carlos; MARÍN LÓPEZ, Ana. "Cristo crucificado". *Santo Entierro. Anuario 2017, s/n* (2017), p. 14-19.
- PLÉGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva: Diputación, 2005.
- PORRES BENAVIDES, Jesús. "La técnica del escultor Cristóbal Ramos (1725-1799)". *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, 8 (2019), p. 95-108.
- PRIETO GORDILLO, Juan. *Noticias de escultura (1761-1780)*. Sevilla: Guadalquivir, 1995.
- QUILES, Fernando; ARANDA BERNAL, Ana. "Las academias de pintura en Sevilla". *Academia*, 90 (2000), p. 119-138.
- RAMÍREZ DE LUQUE, Fernando. *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria*. Lucena. Lucena: Tenllado, 1998.
- RECIO MIR, Álvaro. "El final del Barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo". *Archivo Hispalense*, 253 (2000 a), p. 129-150.
- RECIO MIR, Álvaro. "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela". *Academia*, 104-105 (2007), p. 133-156.
- RECIO MIR, Álvaro. "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano". *Academia*, 91 (2000 b), p. 41-50.
- RECIO MIR, Álvaro. "Un proyecto de Blas Molner para el Sagrario de la Catedral de Sevilla". *Boletín de Bellas Artes*, 26 (1998), p. 211-218.
- RODA PEÑA, José. "A propósito de una escultura dieciochesca de San José". *Laboratorio de Arte*, 5-2 (1992), p. 369-378.
- ROMERO TORRES, José Luis. "Calvario (crucificado y Virgen sedente)". En: *Siervos: imagen y símbolo del dolor: 775 aniversario de la Orden Siervos de María* [cat. exp.]. Carmona: Orden Seglar de los Siervos de María de Carmona, 2008, p. 76.
- ROMERO TORRES, José Luis. "Blas Molner". En: *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*, vol. IV. Sevilla: Tartessos, 2005, p. 262-263.
- ROS GONZÁLEZ, Francisco. *Noticias de escultura (1787-1800)*. Sevilla: Guadalquivir, 1999.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo; TEJADA VIZUETE, Francisco. "Las artes plásticas en el siglo XVIII". En: *Historia de la Baja Extremadura*, tomo II. Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986, p. 978-1023.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo del Prado, 2001.

