

EL ESCULTOR MANUEL DE MIRANDA Y SU INTERVENCIÓN EN LA DECORACIÓN DEL RETABLO DE LA PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN DE LUQUE, CÓRDOBA.

The sculptor Manuel de Miranda and his intervention in the decoration of the altarpiece of the ASuncion's parish of Luque, Córdoba.

Juan Luque Carrillo, Universidad de Córdoba

Fecha de recepción: 20/12/2016.

Fecha de aceptación: 09/06/2017.

RESUMEN: El presente trabajo reúne una serie de datos sobre el escultor cordobés Manuel de Miranda y su intervención en la decoración del retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Luque. La documentación consultada en el archivo parroquial sitúa al maestro en la década de 1680 al frente de su imaginería, trabajando en la talla de diez esculturas que, tras un frustrado desenlace, no llegaron a terminarse. El inicio, proceso y fin de dicha intervención se analizarán en base a la información contrastada en los registros de visitas pastorales y libros de cuentas de fábrica.

PALABRAS CLAVE: Manuel de Miranda, siglo XVII, escultura, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque, Barroco.

ABSTRACT: This work complies a series of data on the cordobes sculptor Manuel de Miranda and his intervention in the decoration altarpiece of Ntra. Sra. de la Asuncion's church in Luque. The documentation consulted in the parochial file of the town places the teacher in the 1680s at the head of his imagery, working on ten sculptures that, after an unsuccessful outcome, failed to complete. The beginning, process and finish of the intervention of the artista will be analyzed by using information from the records of pastoral visits and studied account books of factory.

KEYWORDS: Manuel de Miranda, 17th Century, sculpture, Ntra. Sra. de la Asuncion's church Luque, Baroque.

1.- ESTADO DE LA CUESTIÓN.

En 2013 aportó Lázaro Gila Medina, en colaboración con otros profesores de las universidades de Granada y Sevilla, una magistral visión de conjunto sobre la “Escultura del pleno barroco en Andalucía e Hispanoamérica” dentro del proyecto

*La Consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana*¹, dirigido desde el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Allí queda recogido todo el proceso de fijación de la corriente naturalista en la escultura andaluza e iberoamericana durante la segunda mitad del seiscientos, analizando la evolución estilística de los maestros más destacados del período, escuelas y principales talleres donde se desarrolló dicha vía naturalista. En el caso de Andalucía, esta tendencia se instaló a partir de la década de 1620 aproximadamente, auspiciada por el entorno más cercano a Juan Martínez Montañés, en el foco sevillano, y en torno a la figura de Alonso de Mena en el ámbito granadino, mientras que en el medio hispanoamericano, la plástica escultórica adquirió una cronología especial, en relación con los aspectos específicos del continente y el desarrollo de sus principales tendencias artísticas.

No obstante, frente a la proyección de Sevilla y Granada, en el presente trabajo hemos optado por el estudio del foco escultórico cordobés del siglo XVII, en el cual podemos apreciar ciertas *manieras* propias de maestros locales que, sin llegar mínimamente a potenciar y equiparar el peso científico de la provincia con los dos grandes focos artísticos antes dichos, intentaron atender cuantos encargos y compromisos fueron adquiridos con sus clientelas y promotores. En concreto valoraremos esta realidad a través de la obra del escultor Manuel de Miranda, en referencia a una serie de imágenes que talló entre 1683 y 1687 para decorar el retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Luque. La personalidad artística de este maestro -como hemos podido comprobar-, así como su propia talla, elementos expresionistas y dinamismo plástico, deben encuadrarse en la generación de los escultores del pleno barroco, cuyo desarrollo temporal se extendió durante toda la segunda mitad del seiscientos.

Sobre este maestro existía un cierto número de referencias documentales, todas extraídas de las cuentas parroquiales de Luque por Vicente Estrada Carrillo², además de otros datos de menor relevancia proporcionados por Antonio Arjona Castro³. El trabajo de Estrada Carrillo consistió en una rigurosa recopilación de datos sobre la historia del templo, ofreciendo una visión global de todo su proceso constructivo, capillas y torre, señalando además las principales cronologías y documentando las intervenciones de los diferentes maestros que trabajaron en cada una de sus etapas. Dicho trabajo también incluyó la narración artística del retablo mayor, atendiendo a su iconografía y estudio iconológico e introduciendo por vez primera el nombre de Manuel de Miranda en la historiografía cordobesa.

¹ GILA MEDINA, L. (Coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Ed. Universidad de Granada, Granada, 2013.

² ESTRADA CARRILLO, V. *La iglesia parroquial de Luque (1567-1992)*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1993.

³ ARJONA CASTRO, A. "El templo de Nuestra Señora de la Asunción de Luque", *Diario Córdoba*, 12 de enero de 1975, s/f.

En esta ocasión, la reciente revisión documental llevada a cabo en el referido archivo parroquial de Luque, confirma la intervención de Miranda en la primera fase de la ornamentación del retablo, mediante las tallas del *Crucificado* del ático y *san Pedro* y *san Pablo* de las hornacinas del segundo cuerpo. Este estudio ha permitido, además, trazar una línea cronológica muy exacta con la aportación del artista a la referida decoración, desde sus primeros contactos con la fábrica en 1683, hasta el infeliz desenlace de 1687 que trajo consigo el incumplimiento del trabajo, su posterior despido y la terminación del proyecto por parte de otro escultor. También al confrontar las principales fuentes parroquiales, hemos podido acercarnos de primera mano a las obras, analizarlas y comprobar sus características más destacadas, pretendiendo contribuir a la figura de este maestro en base a tres aspectos fundamentales: el análisis de su personalidad artística, la descripción formalista de las tres imágenes que planteamos y su proyección en el marco de la escultura cordobesa del Seiscientos.

2.- 1683-1687: APORTACIÓN DE MANUEL DE MIRANDA AL RETABLO MAYOR DE LUQUE.

Fiel a los esquemas espaciales derivados del urbanismo andalusí, la villa de Luque conserva entre sus numerosas muestras de patrimonio, uno de los mejores ejemplos de arquitectura renacentista andaluza de finales del Quinientos: la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, monumental obra de cantería en la que se sucedieron los arquitectos Sebastián de Peñarredonda, Hernán Ruiz III y Martín Ruiz, todos ellos maestros canteros de la segunda mitad del siglo XVI. Su retablo mayor, fechado entre los años 1678 y 1685, puede considerarse en cambio uno de los primeros exponentes de la retablística barroca cordobesa, al incorporar la columna salomónica como elemento para articular módulos y separar calles⁴. Su ornamentación, centrada en un rico programa iconográfico con exaltación de santos relacionados con la villa, se llevó a cabo durante las últimas décadas de la centuria, extendiéndose parte de la misma a los primeros años del siglo XVIII, en que aparece relacionado a dicha labor el escultor granadino Atanasio Tribaldos (1676-1730)⁵.

Terminado el retablo en 1685, durante algunos años su fábrica se mantuvo inactiva, hasta junio de 1697 en que se procedió al dorado de la madera, llevado a cabo por Pedro Félix Vázquez, maestro de Granada activo en el último tercio del siglo XVII. No obstante, en 1683, mientras se concluían las obras del retablo, don Jacinto de Alcántara y Leiva, visitador del Obispado de Córdoba y vicario de la localidad de Cabra, tras la visita pastoral anual, dictó ya las condiciones que habrían

⁴ RAYA RAYA, M. Á. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, p. 396.

⁵ GÓMEZ ROMÁN, A. M. “Diego de Mora y su taller”, Actas del I Congreso andaluz sobre patrimonio histórico: *La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII: conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa (Sevilla), 2009, pp. 186-198.

de figurar en el contrato de la obra de la decoración del retablo: diez imágenes de madera, sin especificar las iconografías, por la cantidad de 13.500 reales de toda costa y cuatro años para pagarlas y hacer la entrega. Una descripción del retablo junto al texto de la visita del año anterior -1682- daba a conocer el estado de la obra en aquel preciso momento. En el escrito se especificaba, entre otros detalles, que el retablo contenía los nichos ya preparados para colocar las imágenes que el obispo, o su visitador, determinarían⁶. Redactadas las condiciones, el proyecto pasó a información del obispo, Fray Alonso de Salizanes y Medina (1675-1685)⁷, y rápidamente se procedió a hacer pública su ejecución.

Las relaciones que en aquel momento mantendría la autoridad diocesana con el escultor Manuel de Miranda debieron indudablemente ser favorables para la elección llevada a cabo, pues a pesar de no tratarse de un maestro de primer orden, recayó finalmente en él la tarea de decorar el retablo de Luque. Al respecto, resulta de especial interés una escritura localizada en los protocolos notariales correspondientes al oficio del escribano público Francisco Martínez de Molina, fechada en 1 de mayo de 1681. Se trata de una carta de aprendizaje en la que el maestro albañil Francisco Ruiz del Castillo, entrega como mozo aprendiz y de servicio a su hijo Pedro Manuel, de diez años de edad, a Manuel de Miranda, para que el muchacho desarrollara junto a él sus dotes artísticas y aprendiera el oficio de escultor⁸. En el documento se informa sobre unos trabajos que en aquel momento Miranda realizaba para las Casas Obispaes de la ciudad. Varias fueron las obligaciones que contrajo el artista con el joven mozo, entre ellas ofrecerle vestimenta suficiente, calzado adecuado, vivienda, alimentación y la debida enseñanza en el arte de la gubia. A cambio, el escultor recibiría anualmente la cantidad de 3.000 reales. A medida que el joven fuera adquiriendo dotes y destreza, el maestro podría confiarle encargos y posibles proyectos conjuntos. Únicamente encontramos una referencia personal al artista, cuando se expresa “*vezino de la ciudad de Malaga [...]*”⁹, lo que podría indicar una relación intermitente entre Córdoba y la ciudad del litoral, con posibles estancias en ambas ciudades en función del desarrollo de la actividad profesional. Por tanto, aunque no figure en la nómina de principales escultores cordobeses del seiscientos, debió tratarse de un maestro de cierta proyección local, al trabajar de manera paralela respecto a los grandes maestros de la Córdoba del XVII, caso de Pedro Freile de Guevara, Matías Conrado o Bernabé Gómez del Río, a la vez que creó y puso en funcionamiento un taller donde instruyó a jóvenes aprendices.

Adjudicado el encargo al escultor, las cuentas del 10 de noviembre de 1683 muestran un registro con un recibo de 150 reales, en concepto de unos viajes que realizó Miranda desde Córdoba a Luque, por orden del obispo Salizanes, para

⁶ Archivo Parroquial de Luque [APL], *Visitas Generales*, año 1682, fol. 7 vto.

⁷ GÓMEZ BRAVO, J. *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral*. Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1778. p. 709.

⁸ Archivo Histórico-Provincial de Córdoba [AHPC], *Protocolos Notariales*, Oficio 11, escribanía de Francisco Martínez de Molina, 14776-P, s/f.

⁹ *Ibidem*.

concretar y ajustar las tallas que habría de hacer para la decoración del retablo¹⁰. Estas visitas de Manuel de Miranda tuvieron que realizarse entre mediados de mayo y primeros de noviembre del referido 1683, siendo éste el periodo que comprende el ejercicio de la cuenta. Por tanto, debemos considerar la fecha de 10 de noviembre de 1683 como el punto de partida para la decoración del retablo. Tras estos viajes a Luque, Miranda regresó a su taller cordobés, donde trabajó -pensamos que de manera arbitraria- desde finales de 1683, hasta noviembre-diciembre de 1687 en el encargo que le fue confiado.

Ciertamente son pocas las noticias que se tiene sobre la evolución del trabajo. Las cuentas de fábrica no reflejan pagos parciales al maestro, ni tampoco referencias al desarrollo del encargo en sí, pues en el contrato se especificaba una sola paga, de 13.500 reales, efectiva en el momento de la entrega del trabajo. Con lo cual, los años de 1683-1687 transcurrieron con aparente normalidad, confiada la fábrica en el compromiso adquirido por el artista para la entrega del encargo.

No obstante el final del contrato trajo consigo una desagradable sorpresa por parte del escultor, afectando al desarrollo y terminación de la obra en su conjunto. Llegado el esperado momento de presentar las diez obras, Miranda solo entregó tres: *el Crucificado* que preside el Calvario, y las imágenes de *san Pedro* y *san Pablo* que ocupan las hornacinas del cuerpo superior; las restantes siete esculturas estaban sin terminar. La documentación manejada resulta demasiado parca a la hora de descifrar el motivo del incumplimiento; no aclara las circunstancias por las que finalmente no se cumplieron las condiciones del contrato. Únicamente se informa de la noticia, pero sin dejar suficiente constancia que nos permita recrear la historia con rigor científico. Posibles encargos de mayor enjundia, problemas personales o bien un decidido abandono de la obra, debieron ser la causa que propiciaron dicho desencuentro. Al respecto, únicamente planteamos la realidad y dejamos el frente abierto para futuras investigaciones.

Ante semejante alarma, el obrero parroquial no dudó en destituir al escultor del encargo y, liquidada su cuenta en concepto de las tres tallas presentadas, el proyecto pasó a manos de otro artista¹¹. La prueba más evidente la facilita un asiento de las cuentas del año 1687 donde, con motivo de una partida de dinero librada a Manuel de Miranda, queda destinada la parte del escultor a Acisclo Manuel Muñoz, maestro que trazó el retablo y al que la fábrica parroquial aun debía dinero. En el documento no se concretan los motivos que llevó a Miranda a incumplir el contrato, únicamente se registra la partida librada a Muñoz, puesto que Miranda "*había faltado al cumplimiento deste contrato y escriptura que sobre ello se otorgo y hecho fuga [...]*"¹².

¹⁰ APL, *Cuentas de Fábrica*, libro XII, año 1683, s/f.

¹¹ LUQUE CARRILLO, J. "El retablo de Luque (Córdoba): un proyecto de Pedro Roldán "El Mozo" y otros datos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 80 (2014), pp. 211-217.

¹² APL, *Cuentas de Fábrica*, libro XII, año 1687, s/f.

Zanjada la intervención de Miranda, la fábrica decidió esperar unos años para volver a poner en marcha la decoración del retablo. De cara a la continuación de la obra, se conservaron las tres tallas que entregó el maestro, mientras que las cinco restantes se encargaron al escultor granadino Atanasio Tribaldos, que concluyó el conjunto de la imaginería entre 1705 y 1707¹³. Sabemos, sin embargo, que en 1688 las tres tallas de Miranda estaban ya colocadas en sus respectivas hornacinas, pues un inventario de los bienes del templo documenta en ese mismo año “*un Santoxisto de cuerpo maior questa en lo alto del rretablo de la capilla maior y un San Pedro y un San Paulo [...]*”¹⁴.

Mientras tanto, don Jacinto de Alcántara viajó a Córdoba y se reunió con la autoridad diocesana para tratar de analizar la situación del retablo y corroborar la necesidad de continuar su decoración. Así, el 24 de abril de 1689, el Cardenal Salazar¹⁵ marchó hasta Luque para adoptar una decisión, comprobar el estado en que había quedado la fábrica y buscar una posible solución. Al respecto, en su texto pastoral, el prelado ordenó que fuera la propia Parroquia la que costeara el resto de la decoración escultórica, concertándose el proyecto con el artista que para ello asegurara respetar y continuar el estilo de Miranda, evitando de este modo alterar la estética del conjunto y con ello, su devoción y lectura iconográfica¹⁶.

Finalmente, en noviembre de 1705, se firmó una escritura de concierto con el citado escultor Atanasio Tribaldos para la terminación de la decoración del retablo. El contrato incluía cinco esculturas con las representaciones de la Asunción, san Bartolomé, Santiago y los dos ángeles tenantes que descansan sobre la cornisa del ático. El precio fijado fue de 400 ducados, efectivos en una sola paga realizada en Granada. A ello hay que añadir el envío del dinero, que costó 80 reales¹⁷. Este escultor cumplió su trabajo con seriedad y, en agosto de 1707, hizo entrega de las cinco tallas concertadas, completando de este modo la tarea comenzada en 1683 por Miranda. Días después, preparado el traslado de las imágenes, se procedió al deseado viaje desde Granada a Luque y con él, pudo concluirse el proyecto de decoración del retablo. Estas cinco imágenes realizadas por el maestro granadino, aunque cercanas a la estética y trabajo de talla de Miranda, muestran un cierto avance en el desarrollo del naturalismo escultórico hacia una línea más emotiva, que emplea lo sensual y la belleza compositiva como medio para captar la atención del fiel¹⁸.

¹³ ESTRADA CARRILLO, V. *La iglesia parroquial de Luque...*, op. cit., p. 99.

¹⁴ APL, *Inventarios Parroquiales*, año 1688, s/f.

¹⁵ Obispo de Córdoba entre 1686 y 1706, en GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...*, op. cit., p. 728.

¹⁶ APL, *Cuentas de Fábrica*, libro XII, año 1689, s/f.

¹⁷ AA. VV. *Historia de la villa de Luque*. Córdoba, Escudero, 1977. p. 318.

¹⁸ LUQUE CARRILLO, J. “Contribución a la obra de un discípulo de Diego de Mora: Atanasio Tribaldos y la imaginería del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Luque (Córdoba)”, *Boletín de Arte*, n° 37 (2016), pp. 255-260.



Fig. 1: *Crucificado (detalle del rostro)*. Manuel de Miranda, 1683-1687. Ático, retablo mayor, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque (Córdoba). Fotografía: Juan Luque Carrillo [JLC].

Obra de gran belleza y equilibrio compositivo es el interesante *Crucificado* que talló Manuel de Miranda entre 1683 y 1685 para completar, junto con los óleos de la *Virgen* y *san Juan*, la escena del Calvario que preside el ático del retablo. De tres clavos, es un Cristo que acaba de expirar y reclina su cabeza sobre el hombro derecho

(Fig. 1). El *contrapposto* típico de los crucificados de la primera generación de escultores de principios del XVII, ha desaparecido en esta imagen y, entre sus principales características, hemos de destacar su verticalidad y equilibrio. El perizoma, sujeto con cuerda y con un nudo lateral, se abre totalmente a la derecha, dejando ver continuada su pulida anatomía (Fig. 2). El cabello le cae simétricamente a un lado, pudiéndose apreciar los bucles y rizos que lo definen, completándose con la barba bífida que repite el modelaje de la cabellera. Debemos igualmente destacar la delicadeza emocional con que el escultor trabaja el rostro, método ya empleado por los escultores de principios de la centuria y que retunda en la conexión con el fiel. La plástica empleada es vigorosa, probablemente estudiada al natural, resultando una pieza de gran belleza, armónica, acrecentada por la fortaleza muscular y la esbeltez de las piernas y articulaciones¹⁹. Finalmente el cuidado de los efectos compositivos y la policromía pálida, hacen de esta obra una importante aportación al conjunto de crucificados cordobeses que se hallan en la encrucijada hacia los modelos del XVIII.

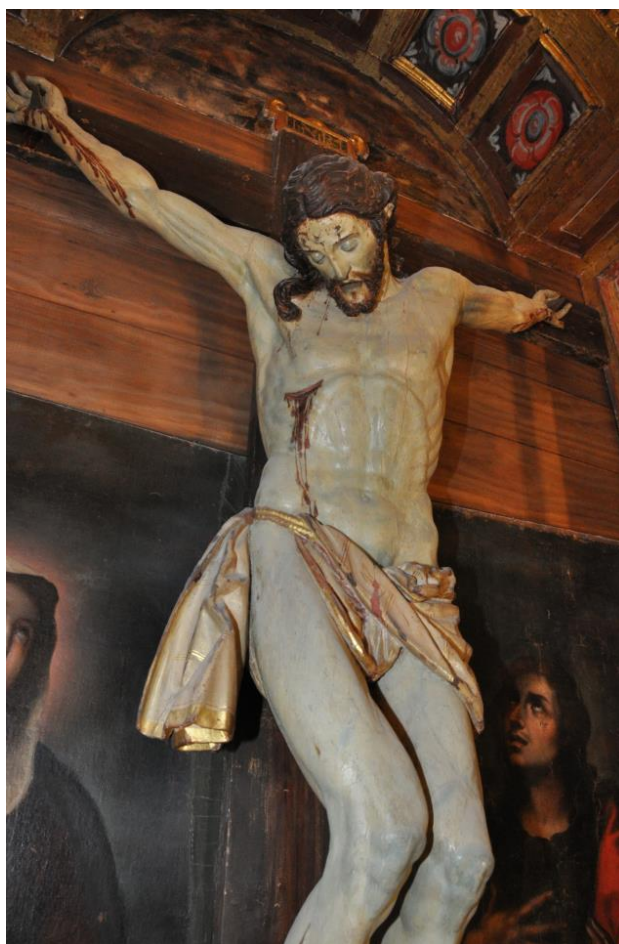


Fig. 2: *Crucificado*. Manuel de Miranda, 1683-1687. Ático, retablo mayor, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque (Córdoba). Fotografía: JLC.

¹⁹ AA. VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Tomo VI. Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1993, p. 36.



Fig. 3. *San Pedro (detalle del rostro)*. Manuel de Miranda, 1683-1687. Hornacina izquierda, cuerpo superior, retablo mayor, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque (Córdoba). Fotografía: JLC.

Por otro lado, *San Pedro* es un delicado anciano de bellas proporciones y un acusado clasicismo que destaca por la serenidad del rostro y postura del tronco (Fig. 3). La figura del apóstol, con un esquema compositivo bastante uniforme, brinda un

estudiado *contrapposto* que se inicia en la cabeza, girada hacia la izquierda, sigue en el torso volcado al contrario y culmina en la pierna derecha, que abre y adelanta, mientras que en la otra recae todo el peso del cuerpo (Fig. 4). Esta gran sinuosidad, que alcanza su plenitud en la curvatura de la cadera izquierda, se completa con la rica túnica, de amplios y voluminosos pliegues, ceñida en la cintura, creando de este modo una ilusoria sensación de esbeltez y estilización. Miranda anatomiza con total pulcritud el rostro y manos del apóstol, recreándose fundamentalmente en el cuello y cabeza, de corto y ensortijado cabello. Finalmente, contribuye al esquema simétrico de la obra la disposición de las manos; mientras alza la derecha en actitud de mostrar las llaves, deja caer la izquierda para sostener parte del manto que le cubre la espalda.



Fig. 4. *San Pedro*, Manuel de Miranda, 1683-1687. Hornacina izquierda, cuerpo superior, retablo mayor, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque (Córdoba). Fotografía: JLC.



Fig. 5. San Pablo, Manuel de Miranda, 1683-1687. Hornacina derecha, cuerpo superior, retablo mayor, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque (Córdoba). Fotografía: JLC.

De igual modo, *san Pablo* viste una elegante túnica ceñida al tronco y manto ocre. Como en el caso de *san Pedro*, Miranda rompe el estatismo y crea una sinuosa verticalidad mediante la espada que el apóstol sostiene en su mano izquierda y que

le sirve de apoyo para sostener el peso del cuerpo (Figs. 5 y 6). Nuevamente el artista repite el esquema de una pierna ligeramente avanzada, mientras retrotrae la contraria, dando lugar por tanto al *contrapposto* que también veíamos en el caso anterior. Más si en aquél había una cierta idealización, ahora en *san Pablo*, su rostro, de larga y poblada barba bífida, refleja el de un señor anciano, extenuado, curtido por el tiempo. Este detalle, que introduce al espectador en un intencionado naturalismo, se ve completado por la manera en que sostiene el manto bajo el brazo derecho, cayendo luego en amplios, voluminosos y disimétricos pliegues.



Fig. 6. *San pablo (detalle del rostro)*, Manuel de Miranda, 1683-1687. Hornacina derecha, cuerpo superior, retablo mayor, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Luque (Córdoba). Fotografía: JLC.

3.- LA HERENCIA GRANADINA EN LA OBRA DE MIRANDA.

Como se ha podido comprobar, los datos ciertos que la documentación conocida permite manejar acerca de este maestro en la iglesia parroquial de Luque, los sitúan en el último tercio del siglo XVII, pudiendo fijar el año de 1683 como punto de referencia para nuestro estudio. Esta consideración cronológica tiene su importancia porque se encuadra en un horizonte estético con el que cotejar la producción y desarrollo del naturalismo escultórico en Andalucía²⁰. En este contexto, en que desarrollan sus trayectorias escultores de la talla de Pedro de Mena, en el ámbito granadino, o Pedro Roldán, en Sevilla, cabría suponer la formación de Manuel de Miranda.

En base al estudio de estas tres tallas del *Crucificado, san Pedro y san Pablo*, consideramos que los contactos de Miranda con la estética de los principales escultores granadinos del momento, debieron ser factibles, quizá con derivaciones estéticas no tanto a la *maniera* granadina, pero que resultan de igual originalidad. Por tanto, aunque el punto de partida sea una potencia superior -Granada-, la estética de Miranda no deja de presentar unas características muy particulares y de gran singularidad.

Según esto, en su estilo, el escultor suscribe una línea profundamente emocional, basada en una plástica prolija y minuciosa que persigue la búsqueda de la belleza formal, junto con detalles contextuales que pretenden reforzar el impacto psicológico de la obra. Los modelos de inspiración que sirvieron en el proceso de formación del escultor hubieron de ser, pues, granadinos, tanto por el misticismo, como por la serenidad y sutileza que se alejan de las composiciones de mayor dinamismo propias de la escuela sevillana²¹.

Llegados a este punto del análisis de las obras, se han de valorar dos factores que durante todo el siglo XVII desempeñaron un papel crucial en la escultura andaluza, viéndose aquí reflejados de manera muy particular: la interacción con las obras pictóricas por un lado, y la vinculación a otros núcleos de producción artística por otro, el caso de Granada -y por extensión Córdoba-, singularmente con Sevilla²². Respecto al primer factor cabe destacar la policromía especialmente pálida que el escultor aplicó a la imagen del *Crucificado*, en una escena de calvario donde la dolorosa y san Juan son precisamente dos óleos sobre tabla, anónimos, pero de gran calidad dibujística y grandes efectos lumínicos. Por otro lado, en base al segundo agente, debemos señalar algunas variantes expresivas de la escultura sevillana, presentes también en la estética de Miranda, tales como el propio naturalismo o la

²⁰ GÓMEZ MORENO, M. E. "Escultura del siglo XVII", *Ars Hispaniae*, Vol. XVI, Madrid, 1963, pp. 185-192.

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "El artista en Sevilla en el siglo XVII", *Archivo Hispalense*, nº 237 (1995), pp. 135-152.

²² GALLEGO BURIN, A. *Un contemporáneo de Martínez Montañés: el escultor Alonso de Mena y Escalante*. Sevilla, 1952, pp. 47-49.

tendencia a crear un mayor impacto psicológico con el fiel²³. La plástica prolija y armoniosa, a la que ya se ha aducido, fue interpretada en Granada del mismo modo que en Sevilla, aunque con notas más sobrias y realista en el caso granadino. Queda por concretar si Miranda conoció de primera mano Granada, sus talleres y principales artistas, lo que podría ser una explicación viable para la justificación de las tres obras que planteamos. Junto a esto, la ruptura con las certidumbres clasicistas significó la clave que abrió camino al escultor a la vía naturalista, con imágenes de cánones alargados y anatomías muy veraces que, en el caso del *Crucificado* por ejemplo, no adquiere especial dramatismo, al no presentar los signos de la Pasión con marcada violencia. De ahí que el resultado de estas tres obras sea imágenes de gran quietud y serenidad, amables al ojo del espectador, que incitan a la contemplación y reflexión, con una gran carga emocional y policromías que desempeñan un papel esencial a la hora de crear la comunicación con el fiel.

Finalmente, a modo de conclusión, debemos subrayar una vez más la figura del escultor Manuel de Miranda como una de las personalidades artísticas menos conocidas, pero de gran valía artística, dentro del foco cordobés del Seiscientos; un maestro que no entró a competir con los principales escultores y empresas culturales del momento, limitándose a desarrollar una humilde trayectoria que, al parecer, pudo rebasar las fronteras cordobesas y conocer tierras malagueñas. Fiel a la estética naturalista de los grandes escultores de mediados del siglo XVII, su obra muestra unas características muy afines a los trabajos realizados por los maestros de la Granada del momento: la belleza compositiva, el equilibrio, serenidad, riqueza plástica y, sobre todo, el componente espiritual, son indicadores de esta posible vinculación con dicha escuela. Su obra, desconocida y aún pendiente de catalogar, no debió ser muy abundante, como puede deducirse tras la constatación del número de escultores locales que trabajaron en la Córdoba de la segunda mitad del siglo XVII, compitiendo todos por conseguir los principales encargos. Este hecho queda justificado por la relativa falta de atención ofrecida por la historiografía tradicional al maestro. Confiemos en que la revisión documental nos ayude a seguir ampliando su catálogo y a situar su labor profesional en el lugar que justamente le corresponde dentro de la escultura cordobesa del último tercio del siglo XVII.

²³ RODA PEÑA, J. *La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo*. Madrid, Ed. Arco Libros, 2010, pp. 21-25.