

# ACOSTA, HITA, MOLNER. ALGUNOS APUNTES SOBRE ESCULTURA SEVILLANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Manuel García Luque

*Universidad de Sevilla*

**Resumen:** Cayetano de Acosta, Benito de Hita y Castillo y Blas Molner fueron los tres escultores más relevantes de la plástica sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque el conocimiento de sus trayectorias resulta desigual y sus obras han sido en ocasiones confundidas. El análisis de algunas piezas inéditas y la reconsideración de otras previamente conocidas contribuye a perfilar mejor la personalidad artística de estos maestros y a valorar la proyección de sus talleres fuera de la ciudad.

**Palabras clave:** Escultura. Siglo XVIII. Sevilla. Cayetano de Acosta. Benito de Hita y Castillo. Blas Molner.

## ACOSTA, HITA, MOLNER. NOTES ON SEVILLIAN SCULPTURE FROM THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

**Abstract:** Cayetano de Acosta, Benito de Hita y Castillo, and Blas Molner were the three more relevant sculptors in Seville during the second half of the 18th century, although knowledge of their careers is still uneven and their Works have sometimes been confused. The analysis of some unpublished works and their consideration of some others previously studied contributes to better outlining the production of these masters and assessing the projection of their workshops outside the city.

**Keywords:** Sculpture. 18th century. Sevilla. Cayetano de Acosta. Benito de Hita y Castillo. Blas Molner.

A comienzos de 1748, la partida de Pedro Duque Cornejo (1678-1757) a Córdoba, tras ganar el concurso para tallar la sillería de coro de su catedral, inauguró un cambio de ciclo en la escultura sevillana<sup>1</sup>. Hasta entonces, el panorama había estado dominado por la actividad del nieto de Roldán, cuya producción prácticamente llena la primera mitad del siglo XVIII. Los dos escultores que más rápidamente rentabilizaron su ausencia fueron el portugués Cayetano de Acosta (1709-1778) y el sevillano Benito de Hita y Castillo (1714-1784), quienes acabarían convirtiéndose en los dos protagonistas de

la plástica hispalense del tercer cuarto de siglo. No es casual que el primero regresara a Sevilla en 1750 tras una larga estancia gaditana. Su acreditada solvencia como escultor en piedra le valió el encargo del programa escultórico de la Fábrica de Tabacos, así como el de los retablos colaterales del Sagrario de la catedral, que se financiaron con la testamentaria del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona<sup>2</sup>. En otras circunstancias es probable que ambas empresas hubieran sido confiadas al viejo Cornejo, un escultor de prestigio y experimentado en la labra de materiales pétreos, que ya había dirigido las

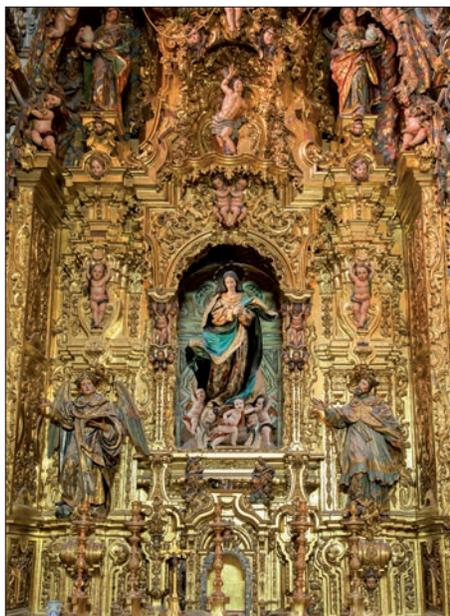


Fig. 1. Propuesta de reconstrucción del programa escultórico del retablo de la capilla sacramental de la parroquia de Santa Catalina de Sevilla con la *Inmaculada Concepción* de la parroquia de Los Remedios (Elaboración propia).

labores figurativas de la portada del palacio de San Telmo y del retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua en el templo metropolitano.

También resulta muy significativo que el 6 de abril de 1748, a las pocas semanas de que dieran comienzo los trabajos de la sillería cordobesa, Hita compareciera junto al ensamblador Felipe Fernández del Castillo para otorgar el contrato del retablo de la capilla sacramental de la parroquia de Santa Catalina de Sevilla, señalando expresamente que la «ymagen de Nuestra Señora y demas santos de escultura a[n] de ser de mano de mi, el dicho Benito del Castillo»<sup>3</sup>. En un espacio en el que Duque Cornejo ya había trabajado como pintor y director de las labores ornamentales en yeso, lo lógico hubiera sido encomendarle también a él la

escultura e incluso la traza de su retablo, pero las desavenencias económicas con la hermandad y su definitiva ausencia de la ciudad lo impidieron<sup>4</sup>.

#### *La Inmaculada de Santa Catalina: Acosta versus Hita*

Por la calidad de su programa escultórico, el retablo de la capilla sacramental de Santa Catalina constituye un hito importante en la trayectoria de Hita, sobre todo si lo comparamos con el discreto nivel que ofrecen las esculturas que previamente había realizado para otros retablos ensamblados por Fernández del Castillo, como el mayor de la parroquia de San Andrés de Sevilla (1737-1739) o el desaparecido retablo mayor del convento de capuchinas de El Puerto de Santa María (1737-1747)<sup>5</sup>. Sin embargo, existe en este retablo una escultura que sobresale por encima del resto y que, a pesar de haber pasado tradicionalmente como obra de Hita, parece oportuno reconsiderarla como una excelente creación de su principal rival y contemporáneo, el escultor Cayetano de Acosta. Nos referimos a la *Inmaculada Concepción* que, siguiendo la costumbre de las capillas sacramentales, ocupa el camarín que se abre en el cuerpo principal del retablo, aludiendo a su condición de primer sagrario de Cristo<sup>6</sup>. Su prototipo de belleza femenina, con los característicos ojos entornados y la boca entreabierta, la talla definida y ondulante de su larga melena, el dinámico juego de paños, movido por un impetuoso viento sobrenatural, los típicos caracoleos que describen los filos del manto, la dinámica corte de ángeles niños que juguetea a sus pies... todo ello apunta con claridad hacia los modos del artista portugués y no a los de Hita. Para comprobar lo expuesto, solo basta compararla con otras obras documentadas de Acosta, como la *Inmaculada* del retablo mayor del

convento hispalense de Santa Rosalía (1761-1763) o la denominada *Mater Inviolata* (1776) de la capilla del Palacio Arzobispal de la misma ciudad. También existe una relación más que evidente entre esta imagen y la *Inmaculada* de la capilla sacramental de la parroquia de Santa María en Carmona, cuya composición repite con ligeras variantes<sup>7</sup>.

Pese a esta evidencia, la confusión estaba servida desde el momento en que Hita también contrató en 1748 la ejecución de una «Purísima Concepción de siete quartas ynculso el trono de muchachos y serafines»<sup>8</sup>. Hay que reconocer que esta descripción se ajusta bastante bien a la obra actualmente entronizada en el retablo, salvo por una ligera diferencia de altura, pues las siete cuartas equivaldrían a 146 cm y la escultura en cuestión mide casi 20 cm más.



Fig. 2. Cayetano de Acosta (aquí atribuido). *Inmaculada Concepción*, ca. 1761-1768. Sevilla, parroquia de Santa Catalina, capilla sacramental.



Fig. 3. Cayetano de Acosta (aquí atribuido). *Inmaculada Concepción* (detalle), ca. 1761-1768. Sevilla, parroquia de Santa Catalina, capilla sacramental.

En la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Sevilla existe otra *Inmaculada* atribuida a Hita, de aproximadamente 144 cm, que sí se corresponde con esta marca<sup>9</sup>. Teniendo en cuenta que esta última también perteneció a la hermandad sacramental de Santa Catalina, en cuya sala capitular se expuso hasta 1956 –año en que fue cedida a la recién creada parroquia de Los Remedios– no resulta descabellado identificarla con la primitiva titular del retablo realizada por Hita<sup>10</sup>. Desde luego, tanto sus medidas como su iconografía se ajustan puntualmente a lo dispuesto en el contrato, pues la imagen se yergue sobre una peana nubosa que se decora con cabezas de serafín y tres extrovertidos ángeles niños. En origen, estos portarían atributos propios de las letanías marianas, lo que acercaría la obra al prototipo

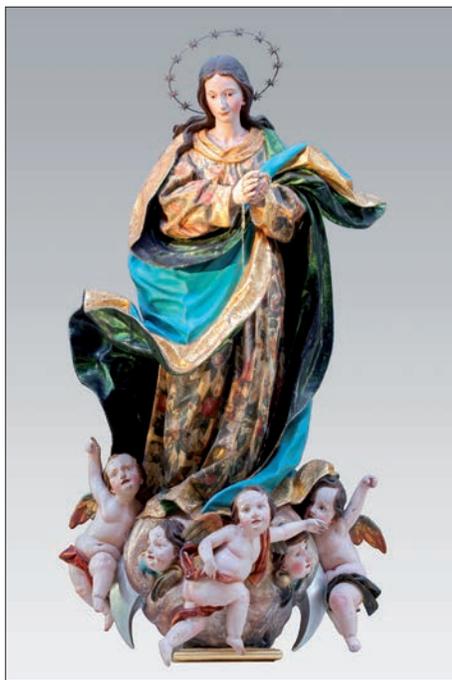


Fig. 4. Benito de Hita y Castillo (aquí atribuido). *Inmaculada Concepción*, 1748-1753. Sevilla, parroquia de Nuestra Señora de los Remedios.

de Inmaculada ampliamente difundido en la pintura de Murillo y sus seguidores. Los paralelos que pueden establecerse entre estos «muchachos» de rostro mofletado y los ángeles tenantes que figuran en el retablo de la sacramental son muy elocuentes, y, a nuestro juicio, no solo demostrarían que fueron realizados por la misma mano, sino también que son obras contemporáneas.

Si, como creemos, la *Inmaculada* de la parroquia de Los Remedios fue la que originalmente presidió el retablo de la capilla sacramental de Santa Catalina, quedaría por saber cuándo y en qué circunstancias fue sustituida por la imagen actual de Acosta. Lamentablemente, la búsqueda en archivos no ha arrojado ningún dato que pueda despejar la incógnita de forma concluyente, por lo que por el momento solo cabe plantear algunas

hipótesis basándonos en el análisis de las policromías y en algún otro indicio de carácter documental. Sabemos que la *Inmaculada* de Hita fue la primera escultura del retablo en ser policromada, siguiendo una costumbre bastante extendida entre los patrocinadores con pocos recursos, que pasaba por policromar únicamente la imagen titular del retablo y dejar el resto de esculturas en blanco hasta que pudiera afrontarse el dorado íntegro de la ensambladura. En esta ocasión, fue el propio escultor quien el 7 de mayo de 1753 recibió 550 reales de vellón por el estofado de la *Inmaculada*<sup>11</sup>, aunque no está claro si él acometió personalmente esta labor o, como parece más probable, la delegó en su hermano Hermenegildo, que era «oficial de dorador»<sup>12</sup>. Todo apunta, pues, a que el vistoso estofado floral que luce en su túnica y la corladura verde del interior del manto



Fig. 5. Cayetano de Acosta (aquí atribuido). *Virgen de la Encarnación*, ca. 1768. La Orotava, colección privada.



Fig. 6. Benito de Hita y Castillo (aquí atribuido). *Inmaculada Concepción*, ca. 1763. Mérida, concatedral de Santa María.

corresponden a esta intervención de 1753, aunque no así la cara externa del manto, que se encuentra claramente repintada.

El estofado de la *Inmaculada* de Acosta que se expone en el retablo de la sacramental de Santa Catalina resulta mucho más exquisito y refinado. Además, sus delicadas flores pintadas a punta de pincel y sus rocallas cinceladas en el yeso coinciden técnica y morfológicamente con las que decoran los hábitos del *Santo Tomás de Aquino* y el *San Juan Nepomuceno* que la flanquean en el retablo, de lo que cabe inferir dos cuestiones. En primer lugar, que deben ser obra del mismo artífice, el pintor Vicente Alanís



Fig. 7. Benito de Hita y Castillo (aquí atribuido). *Inmaculada Concepción* (detalle), ca. 1763. Mérida, concatedral de Santa María.

(1730-1807), quien por muerte del pintor Pedro Tortolero en 1767 asumió el dorado del retablo y otras labores pictóricas que este último tenía comprometidas con la hermandad<sup>13</sup>. En segundo lugar, que la sustitución de la *Inmaculada* de Hita por la de Acosta tuvo que realizarse necesariamente antes de que se iniciara el dorado del retablo. A este respecto, resulta sorprendente que las actas de la hermandad guarden un silencio sepulcral sobre este asunto, aunque en mayo de 1757 algunos hermanos habían hecho saber que el retablo contaba con diversas «imperfecciones», queja que volvieron a poner de manifiesto cuatro años más tarde. Para subsanar estos defectos, la hermandad comisionó al hermano mayor y al alcalde primero, quienes se habían ofrecido a sufragar los gastos derivados de la remodelación del retablo<sup>14</sup>. Esta consistió en el cambio de altura de algunas peanas y en la superposición de



Fig. 8. Benito de Hita y Castillo (aquí atribuido). *Inmaculada Concepción* (detalle), ca. 1763. Mérida, concatedral de Santa María.

numerosas rocallas sobre dichas peanas, la embocadura del camarín, el manifestador y los muros laterales, lo que revela que el objetivo último de la intervención era actualizar estéticamente una ensambladura que a los pocos años de su instalación había quedado algo anticuada. Se ha barajado que tales juguetes de talla pudieron ser añadidos por el propio Hita<sup>15</sup>, pero ¿no resulta más factible que sean obra de Cayetano de Acosta, uno de los grandes cultivadores de la rocalla en Sevilla, y que en el marco de estas actuaciones el portugués persuadiera a los comitentes sobre la conveniencia de sustituir la *Inmaculada* por otra escultura de mayor empeño?

Esta posibilidad explicaría por qué no ha sido posible localizar ni un solo recibo sobre la reforma del retablo, ni sobre la compra de la nueva efigie ni sobre el dorado de la propia ensambladura, pues todo ello fue objeto de mecenazgo privado. Cabe recordar que en 1767 la hermandad volvió a dar plenas facultades al hermano mayor, Cristóbal García López, «para que por sí solo haga todo lo que tenga por combeniente a fin de que la capilla quede con el mayor primor»<sup>16</sup>. Ante la carestía económica que padecía la hermandad, este personaje adelantó de su bolsillo el dinero necesario para concluir el dorado y las labores policromas de la capilla, y también sufragó los festejos públicos que

se organizaron en 1768 para celebrar la culminación de los trabajos. Puesto que el hermano mayor nunca llegó a dar cuenta de los gastos y tampoco había perspectiva de que estos se le pudieran abonar en el corto plazo, el conde de Mejorada propuso en 1770 que se le recompensara nombrándole hermano mayor perpetuo y cediéndole un espacio de enterramiento en la capilla para él y sus sucesores, petición que fue aceptada por la hermandad<sup>17</sup>.

Aunque no pueda tomarse como un argumento de peso, existe un último dato que apuntala esta hipótesis de la sustitución. Se trata de la referencia a la compra efectuada en 1768 de una corona de hojalata «para la Madre de Dios de la sala de cavildo»<sup>18</sup>. Pese a que no podemos asegurarlo, es muy posible que esta imagen fuera ya la primitiva *Inmaculada* de Hita, que acababa de ser retirada del retablo y cuya preciada corona de plata-punzonada en 1753, el mismo año en que se abonó la policromía de la imagen<sup>19</sup>—había pasado a ceñir la nueva imagen de Acosta.

La errónea consideración de la *Inmaculada* de Santa Catalina como obra segura de Hita ha generado un notable desconcierto en los estudios sobre escultura sevillana, pues ha servido como piedra de toque para formular diversas atribuciones que ahora merecen ser reconsideradas. Una de las más interesantes es la de una pequeña escultura venerada con la advocación de *Nuestra Señora de la Encarnación* en un oratorio privado de La Orotava, en la isla de Tenerife<sup>20</sup>. La obra tuvo que ser ejecutada con anterioridad a 1768, según acredita un texto de indulgencias concedidas por el obispo de Canarias Francisco Javier Delgado y Venegas a petición de su probable comitente, el coronel Juan Bautista de Franchi Grimaldi<sup>21</sup>. Esta datación, su evidente relación con la *Inmaculada* de la sacramental de Santa Catalina y la destacada presencia de obras de Benito de Hita y Castillo en el archipiélago canario

hicieron pensar que se trataba de una nueva obra de Hita, aunque su composición y exquisita factura delatan más bien la mano de Acosta. En efecto, la disposición general recuerda a las movidas Inmaculadas del portugués, aunque los condicionantes iconográficos le llevaron a prescindir de la media luna y a disponer la figura ligeramente flexionada y con las manos cruzadas sobre el pecho, significando la servidumbre de María ante el anuncio del arcángel Gabriel. Al igual que ocurre con la *Inmaculada* de Santa Catalina, el manto se tercia en un efectista juego de ondulaciones y cae sobre el hombro izquierdo para enroscarse sobre el brazo, siguiendo un grafismo habitual en las Inmaculadas de Duque Cornejo. Sin embargo, el resultado final dista con mucho del esquema fusiforme divulgado por el nieto de Roldán, puesto que Acosta se valió de la amplia base nubosa y del ángel que abre el manto de María para construir una contundente pirámide visual. Todo el conjunto descansa a su vez sobre una peana rococó cuyo perfil sinuoso se acompaña al enfático movimiento de la escultura. Su rico estofado floral, aunque anónimo, certifica igualmente el origen sevillano de la pieza.

#### *Algunas aportaciones al catálogo de Hita*

El pasado portugués de Acosta y su paso por Cádiz —donde pudo admirar un significativo conjunto de esculturas genovesas y napolitanas—, le permitieron desarrollar una senda expresiva sustancialmente distinta de la de un escultor como Hita, cuya formación y actividad discurrieron exclusivamente en el ámbito hispalense. Este último fue, junto a Manuel García de Santiago (1710-1802), uno de los escultores sevillanos que mejor supo recoger la herencia estética de Duque Cornejo, cuyos modelos a menudo recrea, aunque dotándolos de un nuevo espíritu creativo.



Fig. 9. Benito de Hita y Castillo (aquí atribuido). *Inmaculada Concepción*, tercer cuarto del siglo XVIII. Antes en Sevilla, parroquia de San Juan de la Palma (destruida en 1936).

Buena muestra de ello son dos esculturas de la Inmaculada tenidas hasta el momento por anónimas. La primera de ellas, de tamaño inferior al natural, se venera en un retablo propio en la concatedral de Santa María de Mérida<sup>22</sup>. Este templo contaba desde 1616 con un altar dedicado a la Inmaculada Concepción, que había sido erigido a iniciativa del indiano Cristóbal Rodríguez de la Serna. Parece que en 1763 este altar fue trasladado a los pies de la concatedral, junto a la puerta de San Pedro, después de que el presbítero Bartolomé de Córdoba adquiriera el derecho de enterramiento para sí y sus herederos<sup>23</sup>. Es muy posible que el nuevo patrono costeara la ejecución del retablo y de la escultura de la Inmaculada, aunque por su mediano formato (142 cm con peana) tampoco habría que descartar que fuera una imagen de oratorio que



Fig. 10. Benito de Hita y Castillo (aquí atribuido). *San Antonio de Padua*, tercer cuarto del siglo XVIII. Jerez de los Caballeros, parroquia de San Bartolomé.

finalmente acabó destinada a la pública veneración de los fieles. Catalogada como obra del siglo XVII y «de la escuela sevillana de Montañés»<sup>24</sup>, más recientemente se la ha vinculado con los obradores madrileños de hacia 1760<sup>25</sup>. Por nuestra parte, no nos cabe duda de que se trata de una magnífica creación de Benito de Hita y Castillo, seguramente realizada en torno a la fecha en que el sacerdote adquirió el sitio de enterramiento. Su silueta en forma de huso y la disposición envolvente del manto terciado y acabado en pico delatan su inspiración en los modelos de Cornejo, pero tanto el tratamiento aristado y anguloso de las telas como el acertado juego de diagonales resultan característicos de los modos de Hita. Del mismo modo, son muy reveladores los rasgos fisionómicos de María, caracterizada por su nariz alargada y su leve sonrisa, así como los

de los tres serafines de cabellos ondulados que se sitúan a sus plantas. La imagen asienta sobre un orbe terrestre rodeado de la serpiente del pecado –en alusión a la consideración de María como nueva Eva– que también aparece en otras *Inmaculadas* atribuidas a Hita, como la titular de la hermandad sacramental de la Magdalena de Sevilla o la que se exhibe en el retablo mayor de la parroquia de Bornos (Cádiz)<sup>26</sup>. Mención especial merece el fastuoso despliegue ornamental de su estofado, con motivos cincelados sobre el yeso y una bella armonía cromática lograda a partir del color jacinto, el azul y el rosa.

En relación con la *Inmaculada* de Mérida también cabe recordar otra, de formato considerablemente más reducido (apenas 54 cm), que hasta su destrucción en 1936 formó parte del acervo escultórico de la hermandad sacramental de la parroquia sevillana de San Juan de la Palma<sup>27</sup>. Por una vieja fotografía podemos reconocer en ella indudables afinidades con la obra emeritense, con la que compartía el acusado contrapuesto de las manos y el tipo de plegado acartonado. También ofrecía interesantes puntos de contacto con la *Inmaculada* de Los Remedios, perceptible en el vuelo del manto y en la presencia de ángeles de cuerpo completo alrededor de la peana, aunque solo uno sobrevivía en 1924<sup>28</sup>. Con todas las limitaciones que plantea el estudio de una obra solo conocida por fotografía, parece razonable atribuirla a la producción de Hita, máxime si tenemos en cuenta que el escultor fue hermano de esta cofradía, en la que ingresó el 20 de marzo de 1733. En ella ocupó importantes cargos, como los de alcalde y mayordomo<sup>29</sup>, y también se desempeñó como tallista realizando diversos trabajos menores, como la composición de dos escaños (1746) o la talla de cuatro blandones (1747)<sup>30</sup>. Además, en 1762 se ocupó de restaurar, junto al dorador Cesáreo Brioso, las esculturas del retablo de la capilla para subsanar los daños provocados por

unas filtraciones de agua<sup>31</sup>. Entre las imágenes entonces restauradas se encontraba precisamente la de una Inmaculada, aunque no es posible determinar si se trataba de esta misma pieza o de otra anterior.

La presencia de una *Inmaculada* de Benito de Hita y Castillo en la concatedral de Mérida no ha de considerarse un hecho aislado, pues el prestigio de los talleres sevillanos motivó que fueran muchas más las esculturas de esta procedencia que durante el siglo xviii acabaron recalando en la Baja Extremadura. El propio Hita realizó un desconocido *San Antonio de Padua con el Niño* para la iglesia de San Bartolomé de la localidad pacense de Jerez de los Caballeros<sup>32</sup>. La escultura, de tamaño inferior al natural, ofrece un notable interés desde el punto de vista compositivo, pues representa al santo franciscano arrodillado sobre un trono de nubes en el milagroso instante de recibir al Niño Jesús en sus brazos. La iconografía se completa con el libro a sus plantas y con un ángel niño que contempla la escena en un discreto segundo plano y que tal vez portara un ramo de azucenas, símbolo de pureza y castidad. Los rasgos faciales de los protagonistas, un tanto inexpresivos e idealizados, así como los de la nutrida corte de seres alados que los acompaña manifiestan con claridad la mano de Hita. Corroboración esta impresión el tratamiento anatómico dado a la mano izquierda del santo, cuyos dedos se disponen de forma algo antinatural conformando una sigma, detalle que también está presente en otras obras seguras del escultor sevillano, como el *San José con el Niño* de la capilla de la Divina Pastora de Cádiz<sup>33</sup>. La obra se exhibe en la hornacina de un retablo rococó de planta cóncava, por lo que es probable que tanto el mueble como la imagen sean obra de hacia 1770. La sobriedad cromática del hábito, que trata de imitar la urdimbre de la estameña, restringiendo el uso del oro a los galones, también apunta hacia una datación tardía.

De hecho, un tipo de policromía semejante encontramos en el *San Antonio de Padua* de Puntallana, en la isla de La Palma, que Hita firmó y fechó en 1773<sup>34</sup>.

A la hora de idear su composición, el escultor tuvo que tener presente la imponente escultura del jesuita *San Estanislao de Kostka* tallada por Duque Cornejo para la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, pero tampoco hay que descartar el influjo de modelos cortesanos, como el del célebre *San Antonio de Padua* de los capuchinos del Prado –cuya imagen pudo circular a través de estampas devocionales– o el de otras esculturas madrileñas que durante el siglo xviii



Fig. 11. Benito de Hita y Castillo (aquí atribuido). *San Antonio de Padua*, tercer cuarto del siglo xviii. Salteras, parroquia de Nuestra Señora de la Oliva. Foto: Fondo Gráfico IAPH, Pedro Fera Fernández.

comenzaron a representar al santo dispuesto sobre un trono de nubes y ángeles<sup>35</sup>.

Mucho más convencional resulta otro inédito *San Antonio de Padua* conservado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, en Salteras (Sevilla)<sup>36</sup>. Siguiendo la tradición iconográfica el santo se dispone de pie, portando una vara de azucenas argéntea y un libro, sobre el que descansa la figura del Niño Jesús que sostiene un orbe en actitud bendicente. Sus tipos humanos ofrecen un indiscutible parentesco con obras documentadas de Hita, por lo que parece oportuno rescatarlo para su catálogo. En esta ocasión, la deuda con la obra de Duque Cornejo no es tanto de tipo estético o compositivo como iconográfico, pues la idea de vestir al niño con una túnica hasta la cintura, dejando el torso al descubierto, aparece ya en otro *San Antonio* existente en la parroquia sevillana de San Isidoro que puede razonablemente atribuirse a la actividad tardía de Duque. Por lo que respecta a la imagen de Salteras, su composición puede ponerse en relación con la del *San Antonio* del retablo mayor de la Divina Pastora de Cádiz, mientras que los rasgos faciales del infante repiten casi a la letra los del Niño Jesús que sostiene sobre sus hombros el *San Cristóbal* en la misma capilla. Todo ello invita a pensar que la imagen fue realizada en una fecha cercana, en torno a las décadas de 1750 y 1760<sup>37</sup>.

#### *La alternativa plástica de Blas Molner*

La muerte de Acosta, en 1778, y la de Hita, en 1782, vino a coincidir con los primeros años de vida de la Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla, cuya andadura oficial suele fijarse en 1775. Los dos escultores que capitanean la actividad escultórica en la ciudad durante las dos últimas décadas del siglo serán Blas Molner (1737/8-1812) y Cristóbal Ramos (1725-1799), quienes precisamente

ocuparon un lugar destacado en la institución académica, el primero como director de escultura –y, desde 1793, también como director general– y el segundo como teniente de escultura.

A diferencia de sus colegas de la academia fernandina, tanto Hita como Molner cultivaron un lenguaje de claro signo tardobarroco, que prolongaron hasta las puertas del siglo XIX. En el caso de Molner, resulta esclarecedor el examen de su serie de Crucificados expirantes, cuya emotiva expresividad había llevado a catalogarlos como obras del siglo XVII. Así, el soberbio *Cristo de la Ex-*



Fig. 12. Blas Molner (aquí atribuido). *Virgen de la Presentación*, ca. 1792-1793. Écija, parroquia de San Gil.

piración de la parroquia de San Nicolás de Bari de Sanlúcar de Barrameda cuenta con una tradicional pero inconsistente atribución a Juan de Mesa<sup>38</sup>, mientras que el denominado *Santo Cristo* de la capilla del palacio de San Telmo de Sevilla llegó a ser relacionado con Francisco Antonio Gijón<sup>39</sup>. La reciente aparición de un nuevo Crucificado de pequeño formato en una colección privada corrobora el apego de Molner por los dramáticos modelos seiscentistas, tan ajenos al orden y al equilibrio classicista que se trataba de imponer desde los círculos ilustrados y académicos<sup>40</sup>.

Con todo, sería erróneo considerar que el valenciano fue un mero continuador de la tradición. El simple cotejo de sus primeras obras conocidas, pertenecientes a los últimos años del decenio de 1760, con las realizadas en los años ochenta y noventa, evidencia que su plástica experimentó una indudable evolución desde fórmulas cercanas a una sensibilidad rococó –en sintonía con la obra contemporánea de Acosta– hasta otras propias de un barroco atemperado, caracterizadas por su mayor contención formal, la resolución cada vez más simplificada de los plegados y unas policromías sobrias que a menudo se resuelven con tintas planas.

De ello dan buena cuenta dos esculturas marianas cuya autoría cabe restituir a Molner. La primera recibe la advocación de *Nuestra Señora de la Presentación* y hasta no hace mucho presidía la capilla de la hermandad de Ánimas Benditas en la parroquia de San Gil de Écija (Sevilla)<sup>41</sup>. La extraña circunstancia de que una hermandad de esta naturaleza tuviese como titular a la Virgen María y no a un santo especialmente vinculado con la muerte como el arcángel San Miguel, tal vez responda a la preexistencia de una imagen mariana en la capilla que la hermandad ocupa desde 1563 y que es citada en algunos documentos del xvi como *Nuestra Señora de la Consolación*<sup>42</sup>. Tras un perio-



Fig. 13. Blas Molner (aquí atribuido). *Virgen del Carmen*, ca. 1794. Jerez de los Caballeros, parroquia de San Miguel.

do de decaimiento, en 1671 la corporación fue refundada y vio aprobada una nueva regla donde ya se intitula como «Hermandad y Congregación de la Reina de los Ángeles María Santísima, Señora Nuestra, con el título de su Gloriosa Presentación y de las Benditas Ánimas de Purgatorio»<sup>43</sup>.

El terremoto de Lisboa tuvo que afectar gravemente a la parroquia de San Gil, que fue objeto de grandes reformas a partir de 1765. En el marco de esta campaña restauradora se reedificaron la capilla sacramental y la de Ánimas. Esta última ya debía estar terminada en 1784, al menos en lo que respecta a su fábrica arquitectónica, pues esta fecha aparece grabada en la losa que da acceso a



Fig. 14. Comparativa de la *Virgen de la Presentación* y de la *Virgen del Carmen* de Blas Molner.

la cripta<sup>44</sup>. Sus tres retablos rococó también debieron ser realizados en torno a esa fecha y en todo caso antes de 1793, a tenor de dos inscripciones de indulgencias que figuran en la portada de ingreso<sup>45</sup>. La que más nos interesa es la que aparece en el lado izquierdo, que literalmente dice así:

EL EX.<sup>MO</sup>S.<sup>OR</sup>D.<sup>N</sup>/ ALONZO. LLANES. Y / ARGVELLES.  
ARZOBIS/PO D[E] SEVILLA, A CONCE/DIDO 30.  
DI.<sup>AS</sup> D[E] YNDVLGE=/NCIA, A TODAS LAS PER<sup>AS</sup>  
/ Q.<sup>R</sup>RESAREN UNA SALVE / DELANTE. D[E]. ESTA  
YMA/G.<sup>EN</sup> D[E] N.<sup>BA</sup> S.<sup>BA</sup> D[E]. LA PRE=/SENTACION<sup>46</sup>.

La mención expresa a la obra que nos ocupa permite suponer que la sustitución de la antigua titular por la nueva debió de producirse poco antes de 1793 y tal vez después de que llegara a Écija el *San Elías* del convento de carmelitas descalzos, firmado por Molner en 1791<sup>47</sup>. Contrariamente a lo que cabría esperar, la imagen no representa a la Virgen en su edad infantil, como correspondería al

pasaje de su presentación en el templo narrado en los apócrifos. Probablemente, la pretensión de los cofrades de Ánimas fue la de subrayar el papel de María como abogada e intercesora de las almas del purgatorio ante Cristo (tema que aparece explícitamente representado en uno de los relieves laterales del retablo) por lo que encargaron a Molner que efigiara a una Virgen adulta, que con su enfático juego de manos y su mirada conecta con el fiel. Hay elementos en ella propios de la iconografía inmaculista, como su indumentaria en color celeste y jacinto, pero para no inducir a confusión el escultor prescindió de la tradicional media luna y del escabel nuboso a sus pies, veló parcialmente la cabeza y añadió algunos atributos que hoy resultan de difícil lectura por haber desaparecido. Así, en su mano derecha subsiste el fragmento de lo que parece haber sido una vara de azucenas, mientras que en la peana

existe un orificio en el que seguramente estuvo anclado un personaje secundario, tal vez un ángel niño o un ánima del purgatorio, lo que justificaría el ligero descentramiento de la Virgen dentro de la misma.

Su inconfundible modelo de belleza, basado en el tratamiento redondeado de las facciones, el protagonismo de los grandes ojos abultados y el acabado abocetado del cabello, remite a otras esculturas talladas por Molner en la misma época, como el *San Rafael* y el *Ángel de la Guarda* de la iglesia sevillana del Santo Ángel<sup>48</sup>, o la *Virgen del Carmen* de la parroquia de San Miguel en Jerez de los Caballeros, que también estimamos de su mano<sup>49</sup>. Con respecto a esta última, una fuente de finales del XIX señala que la dotación de su fiesta corría a cargo de «los Sotomayor, y antes de éstos á cargo de sus ascendientes los Farfanes»<sup>50</sup>, por lo que hemos de asumir que la capilla bautismal donde se venera era también un lugar sujeto al patronato de estas familias. No obstante, en el antependio roció del retablo se conserva una inscripción que explica que este frontal –y probablemente también la escultura– había sido costeado en 1794 por Francisco Güelfi Albergotti, caballero de la orden de Santiago y brigadier de caballería<sup>51</sup>. Desconocemos el vínculo que pudo tener este noble italiano, nacido en 1721 en la localidad toscana de Arezzo, con las citadas familias, pero cabe recordar que Jerez de los Caballeros era encomienda de la orden de Santiago y que su parroquia de San Miguel acogía algunos capítulos de la orden.

Con independencia del comitente, no cabe duda de que la escultura constituye una de las más afortunadas creaciones de Molner, que viene a sumarse al significativo elenco de obras suyas conservadas en la provincia de Badajoz<sup>52</sup>. Representa a la Virgen con el Niño entronizada sobre un trono de nubes, mientras un ángel se aproxima al grupo para recibir el escapulario. El semblante de María, de mirada cabizbaja, guarda un extraordina-

rio parecido con el de la mencionada *Virgen de la Presentación* de Écija, lo que refuerza la hipótesis de que ambas obras pudieron ser realizadas en los primeros años de la década de 1790. La macrocefalia de las figuras infantiles –talladas de forma independiente y, por tanto, extraíbles– y la expresividad de los serafines que tachonan la peana son algunas características que también están presentes en el grupo escultórico de la *Asunción* de la parroquia de Echalar (Navarra) o la *Trinidad* (1798) de la parroquia sevillana de Santa María la Blanca<sup>53</sup>.

El estudio de estas dos nuevas obras de Molner merece una última reflexión de carácter estilístico. En el caso de la imagen ecijana, el ligero vuelo del manto, que se ensancha en el centro para generar una figura de perfil decreciente, así como el movimiento zigzagueante del velo constituyen dos recursos de clara raigambre barroca. Estos rasgos son compartidos por la obra jerezana, concebida en términos de milagrosa aparición. Lo cierto es que ninguna de ellas se acomoda a los nuevos ideales neoclásicos propugnados por la Academia de San Fernando, cuestión en la que tampoco colabora su exquisita policromía, estofada a imitación de tisúes y delicados textiles floreados, aunque este conservadurismo cromático no ha de ser achacado tanto al artista como a las exigencias de la comitencia.

En todo caso, y con independencia del mayor o menor grado de clasicismo que hoy podamos apreciar en estas esculturas, quizás lo verdaderamente importante sea preguntarse cómo fueron percibidas por la sociedad de su tiempo, pues la plástica de Molner, sin llegar a revivir los modelos de la Antigüedad clásica, ofrecía una pauta más elegante y medida que la de otros escultores sevillanos contemporáneos. Visto en su contexto, este lenguaje pudo ser valorado por la clientela como algo nuevo y moderno, especialmente en un panorama tan tradicional como el

sevillano, donde aún en 1785 Manuel García de Santiago continuaba valiéndose de los manidos modelos de Duque Cornejo para componer obras como la *Virgen de la O* de Chipiona (1785)<sup>54</sup>.

### Notas

<sup>1</sup> Para una aproximación a la escultura sevillana de este periodo, véanse José RODA PEÑA, «Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente», *Mirabilia Ars*, 1, 2014, pp. 162-185; Francisco J. HERRERA GARCÍA, «Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones», *Archivo Hispalense*, 294-296, 2014, pp. 269-293; Álvaro RECIO MIR, «La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el caso de la escuela», *Academia*, 104-105, 2007, pp. 133-156.

<sup>2</sup> Sobre Acosta, véase Alfonso PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, *Cayetano de Acosta*, Sevilla, 2007.

<sup>3</sup> Heliodoro SANCHO CORBACHO, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, 1934, pp. 78-80. Sobre Hita, véase José GONZÁLEZ ISIDORO, *Benito de Hita y Castillo (1714-1784): escultor de las Hermandades de Sevilla*, Sevilla, 1986.

<sup>4</sup> Alfredo J. MORALES, «La capilla sacramental de Santa Catalina. Un espacio del barroco sevillano», en AA.VV. *Capilla Sacramental de Santa Catalina*, Madrid, 1997, pp. 19-35.

<sup>5</sup> José GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., 1986, pp. 134-135; Manuel GARCÍA LUQUE, «La proyección de la escultura sevillana del siglo XVIII en el ámbito gaditano: nuevas consideraciones sobre los talleres de Duque Cornejo y Benito de Hita y Castillo», en Pablo J. POMAR RODIL y José Ramón BARRÓS CANEDA (coords.), *Cádiz y su medio artístico: reflexiones en torno a la Edad Moderna*, Madrid, 2021, pp. 114-119.

<sup>6</sup> Madera policromada y ojos de vidrio. Sobre las medidas existe cierta discrepancia. Así, José GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., 1986, p. 170, da la cifra de 167 cm, mientras que en la Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía figura con 160 cm.

<sup>7</sup> Alfonso PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 116-125, 137-139, 150.

<sup>8</sup> Heliodoro SANCHO CORBACHO, ob. cit., pp. 78-80.

<sup>9</sup> Madera policromada. Ya figura con atribución a Hita en María Josefa PAREJO DELGADO, «La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas», en Francisco J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, San Lorenzo de El Escorial, 2005, pp. 977-978.

<sup>10</sup> La web de la hermandad de la Exaltación –fusiónada con la sacramental– aclara que el 2 de febrero de 1956 recibió «de parte del Rvdo. Sr. Cura Párroco de la recién creada Parroquia de Los Remedios y del Excmo. Rvmdo. Sr. Arzobispo de Sevilla solicitud de donación a

la citada parroquia de una de las imágenes de la Inmaculada Concepción de nuestra propiedad». <https://www.laexaltacion.org/cronologia/>

<sup>11</sup> Magdalena ILLÁN y Enrique VALDIVIESO, *Noticias artísticas sevillanas del archivo Farfán Ramos. Sínglos XVI-XVII y XVIII*, Sevilla, 2005, p. 107.

<sup>12</sup> José GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., 1986, p. 39.

<sup>13</sup> Alfredo J. MORALES, ob. cit., pp. 34-35.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 34. Citamos por el original: Archivo de la Hermandad de la Exaltación de Sevilla [en adelante AHESe], Fondo Sacramental, Caja 38, Exp. 1, Libro de actas 1741-1771, fol. 240v. Cabildo 3-V-1767.

<sup>17</sup> AHESe, Fondo Sacramental, Caja 38, Exp. 1, Libro de actas 1741-1771, fols. 262r-268v. Cabildo 18-I-1770.

<sup>18</sup> AHESe, Fondo Sacramental, Caja 40, Exp. 1, Libro de cuentas de 1760-1797, fol. 86r.

<sup>19</sup> María Jesús SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*, tomo II, Sevilla, 1976, p. 144.

<sup>20</sup> Madera policromada y ojos de vidrio. 114 cm.

<sup>21</sup> Pablo F. AMADOR MARRERO, «Virgen de la Encarnación», en Marian MONTESDOCA MONTES DE OCA (coord.), *Sacra memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*, cat. exp., Puerto de la Cruz, 2001, pp. 100-103.

<sup>22</sup> Madera policromada y ojos de vidrio. 142 cm con peana.

<sup>23</sup> Vicente NAVARRO DEL CASTILLO, *Historia de Mérida y pueblos de su comarca: desde la reconquista de la ciudad por las armas cristianas hasta nuestros días*, Cáceres, 1974, pp. 294-295.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 295. No obstante, el mismo autor matizaría este juicio en su obra *La Iglesia Parroquial de Santa María la Mayor de Mérida a través de los siglos. Su historia, arte y espiritualidad*, Mérida, 1993, p. 75, al afirmar que «no se puede negar su pertenencia a la escuela sevillana y ser obra de alguno de los escultores del siglo XVIII que siguieron la línea marcada por Martínez Montañés».

<sup>25</sup> Francisco TEJADA VIZUETE (com.), *Gratia Plena. 150 aniversario de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción*, cat. exp., Badajoz, 2005, cat. 49, pp. 158-159.

<sup>26</sup> José GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., 1986, p. 148; Manuel GARCÍA LUQUE, «La proyección...», ob. cit., pp. 108-112.

<sup>27</sup> La escultura fue considerada anónima del siglo XVIII por José GONZÁLEZ ISIDORO, «La imaginería», en Fernando PEINADO SÁNCHEZ DE LAMADRID (coord.), *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, vol. II, Sevilla, 2008, pp. 97-99.

<sup>28</sup> Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, n.º registro 3-2135. La fotografía fue tomada por José María González-Nandín y Paúl el 8 de abril de 1924, cuando la escultura se encontraba en la sala capitular de la hermandad de la Amargura.

<sup>29</sup> Juan Manuel BERMÚDEZ REQUENA, «La sacramental (siglos XVI-XIX)», en Fernando PEINADO SÁNCHEZ DE LAMADRID (coord.), ob. cit., vol. II, p. 49.

- <sup>30</sup> José GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., 1986, p. 137.
- <sup>31</sup> Juan Manuel BERMÚDEZ REQUENA, ob. cit., p. 49; José GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., 2008, p. 98.
- <sup>32</sup> Madera policromada y ojos de vidrio (solo el santo y el Niño Jesús). 90 cm.
- <sup>33</sup> José GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., 1986, pp. 139, 142-143.
- <sup>34</sup> Francisco J. HERRERA GARCÍA «Tres esculturas firmadas y fechadas por Benito de Hita y Castillo en la isla de San Miguel de La Palma», *Atrio*, 2, 1990, pp. 126-132.
- <sup>35</sup> Sobre el *San Antonio* de los capuchinos del Prado y su controvertida identificación, cfr. Antonio José DÍAZ FERNÁNDEZ, «Esculturas de Juan Porcel, Juan Pascual de Mena y Vicente Rudiez en el desaparecido retablo mayor diseñado por Sabatini para los capuchinos del Prado», *Cuadernos de arte e iconografía*, 53-54, 2018, p. 110; Jesús URREA FERNÁNDEZ, «Los capuchinos del Prado: Pereda, Villabrille, Sabatini y Goya», *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2019, 54, pp. 76-77.
- <sup>36</sup> Madera policromada y ojos de vidrio. 142 cm.
- <sup>37</sup> José GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., 1986, pp. 171 y 173.
- <sup>38</sup> Todavía hoy se sigue atribuyendo a Mesa en la web de la hermandad, pese a que ya fue certamente considerado obra de Molner por José María ESCUDERO-MARCHANTE, «La obra pasionista de Blas Molner», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 602, 2009, p. 316.
- <sup>39</sup> Jorge BERNALES BALLESTEROS, *Francisco Antonio Gijón*, Sevilla, 1982, p. 114; Mercedes JOS LÓPEZ, *La Capilla de San Telmo*, Sevilla, 1986, p. 64. Hemos defendido su atribución a Molner en Manuel GARCÍA LUQUE, «“Natural de Valencia, en Sevilla”»: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico», *Ars Longa*, 30, 2021, pp. 230-233.
- <sup>40</sup> Se trata de un crucificado de madera policromada y ojos de vidrio, que, al igual que el de Sanlúcar de Barrameda, sigue el modelo expirante de tres clavos. Nosotros lo vimos en marzo de 2020 en el comercio de arte sevillano con atribución a Duque Cornejo, pero comunicamos a su propietario que se trataba de una obra indiscutible de Molner. Al parecer hoy se encuentra en una colección privada en Cádiz, aunque no hemos sido autorizados a reproducirlo.
- <sup>41</sup> Madera policromada y ojos de vidrio. 110 cm. Fue catalogada como una «Virgen de la Presentación o de la O, escultura de hacia 1760» por José HERNÁNDEZ DÍAZ, Antonio SANCHO CORBACHO y Francisco COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. III, Sevilla, 1951, p. 145. La restauró Sergio Saldaña en 2018. Lamentablemente, ha sido trasladada al retablo que preside la nave del Evangelio, ocupando su lugar una *Virgen del Carmen* de moderna factura.
- <sup>42</sup> Gerardo GARCÍA LEÓN y Marina MARTÍN OJEDA, *Écija artística: colección documental. Siglos XVI y XVIII*, Sevilla, 2018, pp. 77-79.
- <sup>43</sup> Marina MARTÍN OJEDA, «XLVII. Hermandad de Nuestra Señora de la Presentación y Benditas Ánimas del Purgatorio (Écija, Sevilla, 1671, 1676)», en Silvia María PÉREZ GONZÁLEZ (dir.) y Juan Carlos ARBOLEDA

GOLDARACENA (coord.), *CXXII Reglas de Hermandades y Cofradías Andaluzas. Siglos XVI y XVII*, Huelva, 2017.

<sup>44</sup> José HERNÁNDEZ DÍAZ, Antonio SANCHO CORBACHO y Francisco COLLANTES DE TERÁN, ob. cit., pp. 141 y 145.

<sup>45</sup> Fueron fechados hacia 1780 por Alfredo J. MORALES et al., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, p. 410. No obstante, los estima de hacia 1770 Álvaro RECIO MIR, «298. Conjunto de retablos de la capilla de Ánimas (nave del evangelio)», en Fátima HALCÓN, FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA y ALVARO RECIO MIR, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p. 433.

<sup>46</sup> La inscripción continúa en el lado derecho con el siguiente texto: «Y. DICHO S.<sup>OR</sup> A CON/CEDIDO. OTROS 30. DI.<sup>AS</sup> / D[E] YNDVLGENCIA, A TO=<sup>AS</sup>D.<sup>AS</sup> LAS PERSONAS. Q.<sup>3</sup>RES=<sup>AREN</sup>, EL S.<sup>TO</sup>TRISAJIO, DE=<sup>LANTE</sup> DE LA S.<sup>TISIMA</sup>= TRINIDAD, Q.<sup>SE</sup> HALLA COLO=<sup>CADO</sup>. EN ES.<sup>TA</sup> CAPILLA, OTR.<sup>OS</sup>/ 30. D.<sup>AS</sup> A L.<sup>OR</sup> Q.<sup>5</sup> REZAREN, UN=<sup>PAD.</sup> N.<sup>OR</sup> Y. AVEMARIA,=<sup>DELN.</sup> D[E] S.<sup>OR</sup> S.<sup>AN</sup>CAYETA.<sup>NO</sup>/ Q.<sup>5</sup>. ES.<sup>TA</sup> EN ES.<sup>TA</sup> CAPILLA/ AÑO DE 1793».

<sup>47</sup> Alfredo J. MORALES et al., ob. cit., p. 420.

<sup>48</sup> Félix GONZÁLEZ DE LEÓN, *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...*, Sevilla, 1844, t. I, p. 174.

<sup>49</sup> Madera policromada y ojos de vidrio. Medidas desconocidas.

<sup>50</sup> Matías R. MARTÍNEZ y MARTÍNEZ, *El libro de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, 1892, p. 210.

<sup>51</sup> La inscripción reza lo siguiente: «SE HIZO A DEVOCION Y A ESPENSAS DE DON FRANCISCO GUELFÍ [...] ALBERGOTI CAVALLERO/ DE LA ORDEN DE SANTIAGO Y BRIGADIER DE CAVALLERIA DE LOS REALES EXERCITOS AÑO DE 1794». Sobre el personaje, véase Vicente DE CADENAS y VICENT, *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, t. IV, Madrid, 1979, p. 301; Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, Exp. 3640.

<sup>52</sup> Antonio DE LA BANDA y VARGAS, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», en *Estudios de arte español*, Sevilla, 1974, p. 25; Carmelo SOLÍS RODRÍGUEZ y Francisco TEJADA VIZUETE, «Las artes plásticas en el siglo XVIII», en *Historia de la Baja Extremadura*, vol. II, Badajoz, 1986, p. 985. J. URREA, «Blas Molner, Cristo atado a la columna», en *Extremadura: Fragmentos de identidad*, Casa de Cultura, Ayuntamiento de Don Benito, Badajoz, 1998, pp. 310-311; J. I. CLEMENTE FERNÁNDEZ, «Dos nuevas atribuciones a Blas de Molner y el retablo de la Casa Henestrosa en los Santos de Maimona (1779-1795). Su obra en Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, LXXVII, 2021, pp. 829-847.

<sup>53</sup> María Concepción GARCÍA GAINZA, «Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner», *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pp. 403-406; Francisco M. DELGADO ABOZA, «La Esclavitud de la Santísima Trinidad de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla», en José RODA PEÑA (coord.), *XXI Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2020, pp. 114-116.

<sup>54</sup> Fernando AROCA VICENTI, «La Virgen de la O de la parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago», *Laboratorio de Arte*, 8, 1995, pp. 455-457.