

TRES OBRAS DESCONOCIDAS DE JOSÉ RISUEÑO

Three unknown works by José Risueño

MANUEL GARCÍA LUQUE

Universidad de Sevilla

mgluque@us.es

ORCID: 0000-0001-9795-5679

Recibido: 19/09/2025

Aceptado: 29/09/2025

DOI: 10.51743/cai.638

RESUMEN

El artículo estudia tres obras dispersas que pueden atribuirse al granadino José Risueño sobre la base de un análisis estilístico, técnico y formal. Se trata de un lienzo del *Niño de la Espina*, de colección particular, un busto de *Ecce Homo* conservado en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Cabra, y un retrato a lápiz de su mecenas y protector, el arzobispo Martín de Ascargorta, que perteneció al álbum Jaffe.

PALABRAS CLAVE: José Risueño, escultura, pintura, dibujo, Granada, siglo XVIII.

ABSTRACT

This paper studies three works that can be attributed to José Risueño based on stylistic, technical, and formal analysis. These include a painting of *The Boy with the Thorn*, from a private collection; a bust of *Ecce Homo* preserved in the church of Nuestra Señora de los Remedios in Cabra; and a pencil portrait of his patron and protector, the Archbishop Martín de Ascargorta, which belonged to the Jaffe Album.

KEYWORDS: José Risueño, sculpture, painting, drawing, Granada, 18th Century.

José Risueño (1665-1732) no solo fue uno de los artistas de mayor personalidad del barroco granadino, sino también uno de los maestros más versátiles, pues simultaneó los oficios de pintor y escultor y aun puede que llegase a realizar alguna incursión en el campo de la arquitectura, si es que la calificación de «arquitecto de los del primer nombre» que

mereció en 1725 fue algo más que una simple fórmula retórica¹. Todo ello le permitiría presentarse ante sus contemporáneos como un nuevo Cano; salvando, claro está, la diferente talla artística que los separaba. Su condición de artista entre dos siglos, que conoció y trató a discípulos directos del racionero, con los que debió de formarse, le permitió proyectar la tradición canesca al siglo XVIII y enriquecerla con nuevos influjos flamencos e italianos que fue asimilando a través del estudio y el manejo de las estampas².

Mientras que conocemos relativamente bien la actividad pictórica de Risueño gracias a un significativo número de obras firmadas que conforman un sólido corpus de obras seguras, su desconcertante catálogo escultórico —en el que se han llegado a incluir obras de artistas tan variados como José y Diego de Mora, Diego Sánchez Saravia, Pedro Duque Cornejo o Luis Salvador Carmona— todavía sigue pendiente de una profunda revisión. A la espera del trabajo monográfico que permita afrontar esta tarea, la identificación de tres

nuevas obras del artista ofrece la oportunidad de seguir avanzando en diferentes aspectos de su producción.

La primera de estas obras a las que nos referimos es un pequeño óleo sobre lienzo, de 57,4 x 46 cm, que hace unos años pasó por el mercado de arte y responde con claridad al estilo maduro de Risueño (fig. 1). Representa el conocido tema del *Niño de la espina*, que se muestra compungido tras haberse clavado una espina de la corona que está trenzando, como presagio de su trágico destino. Se trata de un asunto apócrifo que, como ya expresara Interián de Ayala, cabe encuadrar dentro de un grupo de «imágenes de la infancia y puericia de Cristo, que no tanto pertenecen á la historia cuanto son objeto de piadosas meditaciones»³. El fundamento teológico de estas escenas



Fig. 1. José Risueño, *Niño de la Espina*, primer tercio del siglo XVIII. Colección particular. Fot. cortesía de De la Mano Old Masters.

¹ Gallego Burín, 1987, p. 151.

² Además de la clásica monografía de Sánchez-Mesa Martín, 1972, se han ofrecido nuevas lecturas de su obra en García Luque, 2013, 2021.

³ Interián de Ayala, 1782, t. I, pp. 250-251.

parece encontrarse en la obra de santo Tomás de Aquino, quien, basándose en la epístola de san Pablo a los Hebreos (10, 5-9), aseguraba que Cristo, desde su misma Encarnación, conocía todos los pormenores de su vida futura, lo que incluía los detalles de su pasión y muerte⁴.

La religiosidad contrarreformista desarrolló esta idea estimulando la creación de imágenes del Niño Jesús que se presentaban como prefiguraciones de la pasión o directamente recreaban pasajes concretos de la misma. Dentro de la variedad de temas posibles quizás sea el del *Niño de la espina* una de las creaciones más afortunadas, dado que la herida del dedo se convertía en una premonición del derramamiento de sangre en la cruz y en una velada alusión al sacramento de la Eucaristía. Su origen parece encontrarse en textos de la mística bajomedieval, como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, aunque no sería hasta el siglo XVII cuando Zurbarán terminó de dar expresión plástica a la iconografía, ideando pinturas en las que Cristo aparece sentado en un interior doméstico, ya sea de forma aislada, como en la pintura del Museo de Bellas Artes de Sevilla, o acompañado de la Virgen María cosiendo, como en la versión de Cleveland⁵.

No sería de extrañar que Risueño llegara a conocer alguna pintura de este tema salida del obrador zurbaranésco, aunque resulta más probable que se inspirara en alguna de sus múltiples secuelas. Algunas de ellas habían enriquecido el tema con nuevos elementos iconográficos, como ocurrió en la pintura granadina, donde se hizo popular un modelo alternativo al de Zurbarán, de tono más alegórico, que emancipaba la escena de cualquier contexto terrenal al situar a Cristo en el escenario de una visión, rodeado de las *arma Christi*. El ejemplo más acabado lo encontramos en una pintura del convento de la Concepción de Granada, en la que el Niño eleva su mirada para dialogar con Dios Padre, cuya presencia supone un claro préstamo de la iconografía del «Cristo mediador»⁶. Los lienzos del convento de la Piedad y la basílica de San Juan de Dios, en la misma ciudad, representan una variante de este modelo, al sustituir la figura del Padre Eterno por ángeles⁷.

Ninguna de estas obras anónimas está datada, por lo que no es posible determinar si constituyeron precedentes o consecuentes del lienzo de Risueño, pero la relación entre todas ellas salta a la vista. En su propuesta, el artista prescindió de cualquier personaje secundario y representó al Niño mirando fijamente al fiel, buscando su compasión, según un recurso expresivo característico de su pintura. El Niño está sentado sobre un balaustre tumbado en el suelo, del que solo vemos la parte superior, en la que asoma la argolla con

⁴ Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 101-102.

⁵ Ib.; Delenda, 2009, vol. I, pp. 546-552, 594, cat. 190-193, 210.

⁶ Martínez Medina, 1989, pp. 61 y 386, lám. XLIV; Justicia Segovia, 2000, p. 232.

⁷ Id., pp. 60-61, 311-312 y 387, lám. XLV.

la que amarrarían a Cristo durante su flagelación. Sobre el muro del fondo descansan la lanza y la escalera, mientras que por el suelo se distribuyen otros instrumentos de la pasión como los clavos, el martillo, las tenazas, el aguamanil y la jofaina, estos últimos en alusión al pasaje del lavatorio de los pies.

La pintura cuenta con una gama cromática muy reducida, pues sobre la preparación parda solo destacan el intenso azul del manto, los tonos rojizos de la túnica y las delicadas carnaciones. La técnica es minuciosa y dibujística y refleja el amor de Risueño por lo preciso y concreto en la representación de pequeños detalles como el brillo de las lágrimas, resueltas con sutiles toques de albayalde, o los reflejos metálicos de los objetos. El Niño, mofletudo y de amplia frente, repite un tipo físico muy recurrente en su obra, como revela su cotejo con las pinturas del *Buen Pastor* y *San Juanito* que realizó para diferentes portezuelas de sagrario, como las de los retablos del convento granadino de Zafra, la parroquia de Alhendín o la iglesia de los Hospitalicos de Granada⁸.



Fig. 2. José Risueño, *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVIII. Cabra, parroquia de Nuestra Señora de los Remedios.

Mientras que el estilo pictórico de Risueño resulta fácilmente reconocible, no puede decirse lo mismo de su producción escultórica, pues el artista ha sido objeto de un sinfín de atribuciones que han contribuido a desdibujar su personalidad. Quizás sea este uno de los motivos por los que un excelente busto de *Ecce Homo* existente en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Cabra aún no había sido reconocido como obra suya⁹ (fig. 2). En el pasado, la evidente calidad de la obra llevó a relacionarla con el propio Alonso Cano y más recientemente con Torcuato Ruiz del Peral, aunque sus caracteres formales invitan a considerarla una creación personal de Risueño¹⁰.

⁸ Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 260-261, 266 y 300-301, cat. 133, 141, y 181, láms. 62, 63 y 95.

⁹ Madera policromada. Mide 51 x 43 x 21,5 cm.

¹⁰ De ella se llegó a decir que era «digna de haber sido labrada por el propio Alonso Cano, con cuya obra está emparentada». Ortiz Juárez et al., 1983, p. 96. Más tarde, se catalogó como obra anónima granadina del tercer cuarto del siglo XVII en Villar Movellán, 1995, p. 550; Villar Movellán, Dabrio González y

La pieza se exhibe actualmente en la embocadura del camarín del retablo mayor, a los pies de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, aunque previamente se exponía sobre una repisa en la nave del Evangelio. Su presencia en el templo está documentada desde al menos 1745, cuando aparece por primera vez inventariada entre los bienes de la cofradía de la Soledad, sin que por desgracia conste la vía de ingreso, por lo que no sabemos si fue adquirida a un particular o, como parece más probable, fue ofrecida por algún devoto¹¹. No sería desde luego, la primera obra granadina en llegar al templo —que entonces solo tenía rango de ermita—, pues la titular mariana de la cofradía había sido adquirida en Granada en 1664 y hasta finales del siglo XVIII se documenta el arribo de otras obras procedentes de esta ciudad, lo que avala la dilatada proyección de sus talleres de escultura en la Subbética cordobesa.

La vinculación de algunos personajes egabrenses a Granada fue un factor que sin duda contribuyó a este fenómeno, como revela el caso del eclesiástico José Gutiérrez de Medinilla (1657-1729), que fue canónigo y tesorero de la catedral de Granada y un gran benefactor de la cofradía de la Soledad, a la que obsequió con diferentes esculturas, pinturas, textiles y enseres de platería¹². No sería de extrañar que un importante coleccionista de arte como él, que atesoró obras de José Ribera y Alonso Cano, también poseyera un *Ecce Homo* de un artista contemporáneo como Risueño, que además era protegido del arzobispo Ascargorta y se encontraba estrechamente ligado a las obras de la catedral¹³. Sin embargo, la pieza no figura en la relación de alhajas donadas por el canónigo, lo que no obsta para que alguno de sus herederos la remitiera a posteriori¹⁴.

Aunque la cuestión de su procedencia queda, por el momento, abierta, parece claro que se trata de una imagen de oratorio que, como ocurriera con muchos otros bustos de *Ecce Homo*, terminó expuesta a la veneración pública. La producción de este género de

Raya Raya, 2005, p. 462. En 2009 fue expuesta como obra de Torcuato Ruiz del Peral en la exposición itinerante del programa Andalucía Barroca que se organizó en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cabra, comisariada por José Luis Romero Torres. Véase: Moreno de Soto, 2010, p. 314; Romero Torres, 2015, p. 140. Por su parte, Moreno Hurtado, 2018, pp. 185-187, se hace eco de la atribución a Ruiz del Peral, sin descartar a Mora o Risueño.

¹¹ Moreno Hurtado, *op. cit.*, p. 184. Se describe como «una imagen de Ecce Homo de medio cuerpo en su urna, que está en el Altar Mayor».

¹² *Id.*, pp. 163-165, 176-182.

¹³ Conocemos parte de la colección pictórica de Medinilla gracias a la generosa donación de cuadros que hizo en 1722 para la construcción del retablo de Jesús Nazareno de la catedral de Granada. Isla Mingorance, 1985-1986. López-Guadalupe Muñoz, 2009a, pp. 515-518; García Luque, 2019, pp. 301-304.

¹⁴ En este sentido, cabe recordar que algunos testadores legaban bienes a personajes particulares, con la condición de que tras la muerte de estos pasaran a fundaciones eclesiásticas.

esculturas, que a menudo se emparejan con bustos de Dolorosa, encontró un notable desarrollo en el ámbito granadino desde que a comienzos del siglo XVII las popularizaran los hermanos García. Su obra abriría la puerta a las extensas series de bustos de Pedro de Mena y José de Mora, realizadas ya en la segunda mitad de la centuria, con variedad de tamaños y calidades¹⁵. El que nos ocupa es un busto corto, ligeramente más alargado de lo habitual por presentar el corte bajo el pecho. La naturaleza pictórica del tema y la función devocional de la imagen privilegiaban su contemplación frontal, por lo que resulta lógico que este fuera el punto de vista más trabajado por el artista, sin que por ello desciudara el estudio de los perfiles o la vista dorsal, como acredita el minucioso trabajo de la sinuosa melena (fig. 3). El suave viraje de la cabeza y la disposición asimétrica de la clámide, que deja a la vista el brazo derecho y parte del pecho, constituyen recursos que contribuyen a romper la rigidez compositiva y a infundirle cierto dinamismo.



Fig. 3. José Risueño, *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVIII. Cabra, parroquia de Nuestra Señora de los Remedios.

El tipo físico elegido resulta muy semejante al de algunas imágenes cristíferas que se han atribuido a Risueño, como los Nazarenos de Alfacar o Escúzar, con los que comparte algunos detalles muy reveladores de su anatomía facial, como la fina nariz redondeada, los ojos entornados y las cejas arqueadas por el dolor, o la boca entreabierta en expresión anhelante, que deja a la vista una dentadura tallada en la propia madera¹⁶. El bigote aparece unido a la barba —a diferencia de lo que suele ocurrir en los Cristos de Mora y sus seguidores— y esta se prolonga bajo el mentón tornándose bífida, de un modo análogo a los ejemplos citados. El contraste entre el blando modelado de la piel y la talla algo áspera y aristada de la clámide, resuelta en finos pliegues, también constituye un rasgo

¹⁵ La tipología ha sido estudiada por López-Guadalupe Muñoz 2008, 2009b, pp. 55-70.

¹⁶ Orozco Díaz, 1971, pp. 239-240; Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 172-173, cat. 25; Díaz Gómez, 2022, pp. 145-146.

característico de la técnica escultórica de Risueño que encontramos en algunas de sus obras seguras, como las imágenes del retablo mayor de la parroquia de San Ildefonso de Granada o el *San Juan de Dios* y la *Santa Teresa* del retablo de la parroquia de San Matías, todas ellas fechables en la década de 1720¹⁷.

El naturalismo expresivo de la imagen se ve potenciado con la incorporación de postizos como los ojos de cristal, la cuerda que anuda la clámide —repuesta en la última restauración¹⁸— y la corona de espinas, lamentablemente perdida aunque aún visible en antiguas fotografías (fig. 4), cuya presencia resultaba indispensable para equilibrar el volumen craneano y completar el sentido iconográfico del tema.

La policromía debe ser obra del mismo Risueño, quien, siguiendo un procedimiento técnico habitual en su producción, empleó muy escaso aparejo para pintar las vestiduras, lo que permite apreciar las irregularidades del soporte. Mucho más esmeradas resultan las carnaciones, en las que se cuidaron detalles como el sutil hematoma de la mejilla izquierda o el generoso peleteado —algo perdido por la acción del tiempo— que completa con el fino pincel el volumen de los cabellos. En cambio, los regueros de sangre que manan de la frente fueron realizados con una técnica mucho más empastada que acentúa la vibración en superficie y subraya el dramatismo de la imagen.

A pesar de la extraordinaria fortuna que alcanzaron este tipo de bustos en la escultura granadina, sorprende que Risueño no cultivara la iconografía en más ocasiones, puesto que los grandes bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de la Capilla Real de Granada, que se le han



Fig. 4. José Risueño, *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVIII. Cabra, parroquia de Nuestra Señora de los Remedios. Fot. de mediados del siglo XX, en la que aún puede contemplarse la corona de espinas perdida.

¹⁷ El retablo de San Ildefonso fue documentado por Gallego Burín, 1987, p. 103. Véase también Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 211-224, cat. 58-72. Sobre las esculturas del retablo de San Matías, atribuidas por Gómez-Moreno, véase Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 202-207, cat. 53-54; Sánchez López, 2021, pp. 442-456.

¹⁸ Fue intervenido en 2009 por la empresa Gestiónarte, bajo la dirección de Benjamín Domínguez Gómez.

atribuido insistenteamente, en realidad han de considerarse obra de José de Mora y no suya¹⁹. En este sentido, da la impresión de que a comienzos del siglo XVIII la demanda de bustos estaba dando los primeros signos de agotamiento, pues lo cierto es que no fue una iconografía que tuviera gran desarrollo en el taller de Diego de Mora —el otro gran escultor granadino del momento—, como tampoco lo tuvo en la obra de sus numerosos discípulos.

Por su condición de pintor, es de suponer que Risueño dibujó con mayor frecuencia de la que lo hicieron el resto de escultores granadinos, y, desde luego, sus dibujos debieron ser estimados por sus contemporáneos, pues, si hemos de creer al pintor Fernando Marín, Antonio Palomino lo elogió como «el dibujante de las Andalucías» cuando fue a Granada a pintar la cúpula del sagrario de la Cartuja²⁰. Paradójicamente, hasta la fecha no se ha localizado ni un solo dibujo firmado por el artista, por lo que resulta difícil juzgar su destreza con el lápiz y la pluma. Solamente nos ha llegado la noticia de que en el denominado álbum Jaffe existió un dibujo de un tal «Antonio Risueño», que tal vez deba identificarse con el maestro granadino, cuyo nombre de pila pudo ser leído erróneamente por el anónimo compilador del índice²¹.

Aunque nada se sabe del paradero de esta hoja, es posible que dentro del álbum existieran más dibujos de Risueño, puesto que en el Hood Museum del Dartmouth College, en Hanover (New Hampshire) —adonde fueron a parar un centenar de dibujos del álbum Jaffe—, se conserva uno que bien podría atribuirse a su mano (fig. 5)²². Se trata del retrato a lápiz de un hombre de avanzada edad, cuyas facciones resultan claramente identificables con las del arzobispo Martín de Ascangorta (1638-1719). De este prelado de origen cordobés, que ocupó la mitra granadina desde 1693 hasta su muerte, se conocen varios retratos pictóricos, dos de los cuales fueron ejecutados por el propio Risueño, quien hacía las veces de pintor de cámara del arzobispo²³. El del Palacio Arzobispal de Granada, firmado por el artista, puede fecharse en torno a 1700 o poco antes, mientras que el existente en el hospital de la Caridad y Refugio de la misma ciudad debió ser realizado en torno a 1704-1708, cuando el prelado rondaba los setenta años (fig. 6)²⁴.

¹⁹ La autoría de estas esculturas ha constituido un viejo tema de discusión. Gallego Burín, 1925, pp. 146 y 168, las atribuyó por primera vez a José de Mora, mientras que María Elena Gómez-Moreno, 1935, p. 105, las consideró obra de José Risueño, lo que fue secundado por Orozco Díaz, 1970, p. 20, y Sánchez-Mesa Martín, 1972, pp. 187-190, cat. 38 y 39. La atribución a Mora fue propuesta de nuevo en García Luque, 2015.

²⁰ Cruz Cabrera, 2022, p. 108.

²¹ Las autorías que se reseñan en el índice se tomaron de las firmas o inscripciones que ostentaban los dibujos. Dicho índice se conserva junto a las tapas del álbum en el departamento de Estampas y Dibujos del Metropolitan Museum of Art. Sobre el álbum, véase García Luque, 2022, pp. 248-249.

²² N.º Inv. D.962.88.22.2. Lápiz negro sobre papel verjurado, 7 x 5,1 cm.

²³ Sobre Ascangorta, véase López-Muñoz Martínez, 2019.

²⁴ Orozco Díaz, 1936; García Luque, 2021, p. 352.



Fig. 5. José Risueño, *Retrato del arzobispo Martín de Ascangorta*, h. 1700-1710, lápiz negro sobre papel verjurado, 7 x 5,1 cm. Hanover, The Hood Museum of Art.



Fig. 6. José Risueño, *Retrato del arzobispo Martín de Ascangrota*, h. 1704-1708. Granada, hospital de la Caridad y Refugio.

Es posible que nos encontremos ante el dibujo preparatorio de cualquiera de estos retratos, aunque los rasgos de acentuada vejez lo acercan más al conservado en el hospital del Refugio. Desde luego el estudio, que se reduce a la sola cabeza, vista de tres cuartos y dispuesta sobre un tenue sombreado, induce a pensar que se trata de un apunte tomado del natural, puesto que la representación del cuerpo y del resto de elementos compositivos podían confiarse a la imaginación del artífice, quien en pocos centímetros fue capaz de sintetizar los rasgos esenciales del modelo, con su mirada vivaz, su oronda anatomía y su manifiesta calvicie. Por su calidad y su diminuto formato ha de contarse entre los más selectos dibujos del barroco granadino, en lo que supone una excelente demostración de la habilidad de Risueño como retratista, género en el que no tuvo rival entre los pintores granadinos de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ CABRERA, José Policarpo (2022). *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la Historia del Arte en Granada*, Granada, Comares.
- DELENDA, Odile (2009). *Francisco de Zurbarán: 1598-1664: catálogo razonado y crítico*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.
- DÍAZ GÓMEZ, José Antonio (2022). «José Risueño (1665-1732): mecenazgo y producción escultórica de “el dibujante de las Andalucías”» en Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (coord.), *Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*, Granada, Comares, (pp. 127-158).
- GALLEGUERO BURÍN, Antonio (1925). *José de Mora: su vida y su obra*, Granada, Universidad de Granada, Facultad de Letras.
- GALLEGUERO BURÍN, Antonio (1987). *El barroco granadino*, Granada, Comares.
- GARCÍA LUQUE, Manuel (2013): «José Risueño, un artista versátil al servicio de la catedral de Granada», *Laboratorio de Arte*, 25, pp. 433-454. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2013.i25.22>
- (2015). «Ecce Homo» en *Iuxta crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII)* [cat. exp.], Granada, Diputación de Granada, (pp. 394-396).
- (2019). «“Que Italia se ha transferido a España”. Aproximación al colecciónismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII» en David García Cueto (ed.), *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, (pp. 287-328).
- (2021). «Entre Cano, Flandes e Italia: Risueño en la encrucijada de la pintura granadina» en Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Adrián Contreras Guerrero y José Antonio Díaz Gómez (eds.), *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco Hispánico*, Granada, Universidad de Granada, (pp. 327-353).
- (2022). *Pedro Duque Cornejo y las artes del Barroco en Andalucía*, Sevilla-Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Universidad de Granada.
- GÓMEZ-MORENO, M^a. Elena (1935). *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Misiones de Arte.
- INTERIÁN DE AYALA, fray Juan (O. de M.). (1782). *El pintor christian, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. / dividido en ocho libros con un apéndice ...; escrita en latín por ...Juan Interián de Ayala ...; y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastero*, Madrid, por D. Joachin Ibarra.

- ISLA MINGORANCE, Encarnación (1985-1986): «El retablo de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada (1722-1730)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 17, pp. 207-216.
- JUSTICIA SEGOVIA, Juan José (2000). «Catálogo iconográfico» en Francisco J. Martínez Medina (ed.), *Jesucristo y el emperador cristiano* [cat. exp.], Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, (pp. 195-302).
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2008): «Entre la narración y el símbolo: iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina», *Boletín de arte*, n.º 29, pp. 85-111.
- (2009a). «Experiencia visual y mecenazgo artístico en la Granada barroca: los retablos de Jesús Nazareno y de la Trinidad de la Catedral» en *Esplendor recuperado: proyecto de investigación y restauración de los retablos del Nazareno y la Trinidad de la Catedral de Granada*, Madrid-Granada, Instituto del Patrimonio Cultural de España-Catedral de Granada (pp. 15-27).
- (2009b). *Imágenes elocuentes: estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio.
- LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás (2019). *Martín de Ascargorta: el arzobispo mecenas de la Granada barroca*, Almería: Círculo Rojo.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (1989). *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca: estudio iconológico*, Granada, Universidad de Granada.
- MORENO DE SOTO, Pedro Jaime (coord.) (2010). *Intervenciones de Conservación y Restauración. Bienes Muebles*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- MORENO HURTADO, Antonio (2018). *La Cofradía de la Virgen de la Soledad de Cabra*, Cabra, Autoedición.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1936): «Una obra de Risueño: el retrato del arzobispo Ascargorta», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 1, fasc. 1, pp. 114-121.
- (1970). «Alonso Cano y su escuela» en *Centenario de Alonso Cano en Granada: II. Catálogo de la exposición*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, (pp. 9-41).
- (1971): «Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas», *Archivo Español de Arte*, 175, pp. 233-257.
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio, BERNIER LUQUE, Juan, NIETO CUMPLIDO, Manuel y LARA ARREBOLA, Francisco (1983). *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, vol. 2 (Cabra-El Carpio), Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1989): «Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 2, n.º 4, pp. 97-105.
- ROMERO TORRES, José Luis (2015). «Torcuato Ruiz del Peral. Infant Christ with the Thorn» en *Granada: the Mystic Baroque*, Londres-Madrid, Coll & Cortés collection (pp. 138-141).

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2021). «Teatro plástico, imagen barroca y discurso de afectos. Una reflexión a propósito de la escultura de San Juan de Dios, obra de José Risueño, de la Iglesia Imperial de San Matías (Granada)» en Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (ed.) *et al.*, *Mecenazgo, ostentación, identidad: Estudios sobre el Barroco Hispánico*, Granada, Universidad de Granada, (pp. 409-457).
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (1972). *José Risueño: escultor y pintor granadino, 1665-1732*, Granada, Universidad de Granada.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.) (1995). *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, M.^a Ángeles, (2005). *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba-Fundación José Manuel Lara.