

# El escultor del rey en los siglos XVI y XVII: revisión y nuevas aportaciones para el conocimiento de una dignidad artística

## The King's Sculptor During the 16th and 17th Centuries: Review and New Contributions to the Understanding of an Artistic Position

JOSÉ ANTONIO DÍAZ GÓMEZ

Universidad de Granada. España  
ORCID: 0000-0002-1910-2731  
joadiaz@ugr.es

### Resumen:

Este trabajo pretende profundizar en las particularidades que rodearon a los artistas que alcanzaron el puesto de Escultor de la Real Cámara o del rey entre 1552 y 1701. El punto de partida lo supondrán los trabajos que el profesor Martín González publicó en los años 90 aunque, si bien sus intereses se ocuparon fundamentalmente de las obras promocionadas por la Corona en este periodo, las páginas de este artículo se centrarán en los condicionantes que este título comportó para la forma de vida y el desarrollo profesional de los artistas que lo ostentaron. Este cambio de perspectiva, conllevará el descubrimiento de nuevos aspectos sobre el prestigio y los riesgos que suponía para estos autores trabajar para la Corte.

### Palabras clave:

Escultores del rey; Renacimiento; Barroco; Monarquía hispánica; Siglos XVI-XVII.

### Abstract:

This paper aims to delve into the peculiarities surrounding the artists who held the position of Sculptor of the Royal Chamber or of the King between 1552 and 1701. The starting point will be the works that Professor Martín González published in the 1990s; however, while his interests were mainly focused on the works promoted by the Crown during this period, the pages of this article will focus on the conditions that this rank entailed for the way of life and professional development of the artists who held it. This change in perspective will lead to the discovery of new aspects about the prestige and risks that working for the Court entailed for these authors.

### Keywords:

The King's Sculptors; Renaissance; Baroque; Hispanic Monarchy; 16th-17th Centuries.

Fecha de envío: 1 de marzo de 2024.

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2024.

---

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Díaz Gómez, José Antonio. 2024. "El escultor del rey en los siglos XVI y XVII: revisión y nuevas aportaciones para el conocimiento de una dignidad artística", *Laboratorio de Arte* 36, pp. 47-74.

---

© 2024 José Antonio Díaz Gómez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

---

## Introducción

La motivación de este artículo parte, primordialmente, de la necesidad de paliar el agravio comparativo existente entre lo mucho que se sabe de la vida cortesana de los pintores del rey, en comparación con lo poco que se conoce de la cotidianeidad de los escultores de la Corona<sup>1</sup>. Afortunadamente, existen numerosos estudios individualizados de los grandes nombres que accedieron a este último cargo, pero siguen pasando desapercibidas una serie de identidades que no son tan conocidas. Precisamente, las diferencias de interés con respecto al conocimiento de los pintores de la Real Cámara son las responsables de esta situación historiográfica.

La propia consideración social e intelectual de la pintura como la más culta y erudita de todas las artes plásticas<sup>2</sup> favoreció que las responsabilidades asumidas por el pintor real fuesen sensiblemente más elevadas. A fin de cuentas, el retrato pictórico generaba la imagen oficial del monarca y su familia de cara a las altas esferas políticas y nobiliarias; los grandes ciclos iconográficos que colmataban los muros de los Reales Sitios siempre estuvieron integrados por lienzos de mayor o menor formato que hacían las delicias de los agentes del coleccionismo, en un mercado artístico copado por la mayor facilidad de trasladar pinturas que esculturas, así como por la mayor abundancia de maestros conspicuos a nivel internacional en el manejo del pincel<sup>3</sup>. Esta vinculación directa con el mercado, generó asimismo un rol para el pintor real como asesor especializado para la compra de arte y de lo que en el momento se consideraban antigüedades, básicamente piezas procedentes de la Antigüedad clásica<sup>4</sup>.

En cambio, el papel del escultor real era ciertamente más tímido, pero no por ello menos relevante. Un artífice de la escultura era necesario para acometer trabajos de relieves heráldicos y también retratísticos de orden funerario o de tipo monumental, que siempre fueron menores en número que los producidos sobre el lienzo<sup>5</sup>. Por supuesto, durante los reinados de los Austrias y, muy especialmente, durante la titularidad en el trono de Felipe IV y Carlos II, la escultura devocional tuvo una amplia cabida en los espacios de la Corte y los Reales Sitios, pues bien es sabido que fueron años de especial intensificación social de la piedad religiosa y de clericalización de las estructuras del Estado<sup>6</sup>. No obstante, la dedicación principal del escultor real era la

1. La investigación de la que se desprende este artículo ha sido financiada con fondos del Grupo HUM362 "Arte y cultura en la Andalucía moderna y contemporánea" de la Universidad de Granada.

2. Portús 1999, 102-111.

3. Martín 1993, 176-194; Cano 2001, 23-30.

4. Salort 1999, 415-444. Sirvan de ejemplo las estancias de Velázquez en Italia, de 1629 a 1631 y de 1649 a 1651.

5. Martín 1991, 7.

6. Arias 2021, 20-49; López-Guadalupe 2021, 20-47.



menos, hasta la muerte del rey que le hubiese nombrado<sup>11</sup>. Es decir, el Escultor del rey constituía toda una excepción envidiable entre la nómina de escultores del reino, puesto que no cobraba con sujeción a encargos, sino que percibía unos emolumentos de forma regular y estable por parte de la Real Hacienda. Con todo, podría decirse que este título no gozó de tal idiosincrasia desde el principio, sino que esta fue conformándose paulatinamente.

## El siglo XVI: definición y consolidación de una dignidad

Hasta el año 1597, no será posible encontrar a un artista que pueda firmar haciendo ostentación oficial del cargo de Escultor del rey<sup>12</sup>. Empero, las connotaciones particulares que acabaron conformando este título se remontan medio siglo atrás cuando Carlos I nombra a Leone Leoni (1509-1590) como su criado a fin de que trabaje para él como “su escultor”<sup>13</sup>. A partir de este momento, en la Corte de los Austrias, el escultor ya no es un mero artesano que se contrata puntualmente para satisfacer proyectos particulares, sino que se estima como un eslabón necesario en la cadena de la servidumbre real.

El profesor Martín González ya señalaba que esta opción de Carlos I, pese a ser inusual en los reinos españoles, no era extraña para el monarca, pues ya había conocido este tipo de iniciativas culturales por parte de su abuelo, el emperador Maximiliano I de Habsburgo, de quien había heredado su intensa política de mecenazgo, decidido a proteger a artistas conspicuos y a estimular el coleccionismo<sup>14</sup>.

De acuerdo con el discurso historiográfico existente, el primer contacto entre Carlos I y el escultor aretino Leone Leoni tuvo lugar en 1542 en Milán, donde este tenía su taller. El gobernador del Milanesado, Francisco de Ávalos, guardaba una estrecha relación con el artista, que en aquel momento trabajaba como medallista para el papa León X Medici. Así, gracias a su intermediación, Leone accedió al puesto de criado del emperador, con un salario de 100 ducados anuales, asumiendo la responsabilidad de grabador de la moneda imperial, con lo que se muda a Bruselas y establece su taller familiar en las proximidades del Palacio Real<sup>15</sup>. Con todo, las aspiraciones del artífice eran mayores y, dos años después, logra llamar nuevamente la atención de Carlos I, al regalarle por propia iniciativa una medalla que había grabado con el retrato de la emperatriz Isabel de Portugal basándose en los lienzos

11. Martín 1993, 168-171.

12. Martín 1991, 82.

13. Martín 1993, 168-171.

14. Martín 1991, 8, 17-18.

15. Helmstutler-Di Dio 2007, 1-44.

de Tiziano. Además, ofrece al emperador algunos diseños para un posible retrato escultórico ecuestre<sup>16</sup>.

Con este tipo de gestos, Leone Leoni alcanza su propósito y traba amistad con el emperador, que va a visitarle con frecuencia a su taller para verle trabajar, cuando estaba en Bruselas. Finalmente, Carlos I decide nombrarlo su escultor en 1546, momento en que se puede situar con relativa precisión el nacimiento de este cargo que aún habría de pulir su definición en los próximos años. Así, para 1552, Leone será investido también caballero con rango de nobleza e incorporado como criado a la Real Cámara, con una pensión anual de 150 ducados<sup>17</sup>; es a partir de este momento cuando puede valorarse un desempeño del nombramiento con plenitud de derechos por parte de Leone.

Una de las peculiaridades más llamativas que acompañaba al cargo de Escultor de la Real Cámara durante casi toda la Edad Moderna, era la de que este criado regio estaba dispensado de la obligatoriedad de residir en la Corte de Madrid o de Bruselas. De hecho, una vez alcanzado el nombramiento nobiliario, Leone Leoni retornó con su taller a Milán<sup>18</sup>, desde donde siguió cumpliendo con los encargos que el emperador le solicitaba a través de las correspondientes embajadas. Solo cabrá una excepción de mayor rigidez a este respecto y ocurrirá en cuanto Felipe II asuma la Corona en 1556. En ese mismo año, el rey hizo llamar a Bruselas a Leone para que rindiese cuentas de los numerosos encargos que tenía inacabados. Para forzar su culminación, se estimó conveniente imponerle un mayor control y se le instó a establecer su taller en las dependencias del Patio del Juego de Pelota del Palacio de Bruselas<sup>19</sup>.

Fue entonces cuando Leone escribió a Yuste para apelar a su amistad con Carlos I quien, sin embargo, le conminó a establecerse permanentemente en Castilla. La decisión que adoptó Leone no fue la esperada, pero satisfizo los deseos de Felipe II, puesto que él permaneció en Milán atendiendo las obligaciones de su taller, y envió a España a su hijo Pompeo, que fijó su residencia en Valladolid, bajo la supervisión de la hermana del emperador, María de Habsburgo<sup>20</sup>. Con esta peculiar estrategia, Leone respondía a los empeños de un Felipe II que se reconocía como su “admirador y protector”<sup>21</sup>, al mismo tiempo mantenía la presencia y prestigio del apellido Leoni en la Corte y, finalmente, contentaba y alejaba del taller de Milán a Pompeo, con quien tenía una pésima relación. Por consiguiente, los encargos que el rey dispone a partir

16. Martín 1991, 28-29.

17. Helmstutler-Di Dio 2007, 45-70.

18. Martín 1991, 36.

19. Plon 1887, 387.

20. Martín 1991, 38-39.

21. Martín 1991, 57.

de 1556, son asumidos por Pompeo que encabeza una suerte de sucursal española del taller de Milán, a la que Leone va enviando a distintos oficiales.

La alta consideración que para la Corona tenía este obrador cristaliza en la decisión de Felipe II de nombrar sistemáticamente a Pompeo y a sus oficiales más destacados como criados de la Real Cámara con el desempeño de escultores reales. El propio Pompeo había recibido, de manos de María de Hungría y por ausencia del rey, el correspondiente nombramiento con un salario de 360 ducados anuales, mediante cédula emitida el 27 de febrero de 1557. Este documento tenía un carácter retroactivo, pues reconocía tal dignidad y peculio para Pompeo desde el 2 de noviembre de 1556, en que había llegado a Valladolid desde Flandes con una colección de bustos de metal y mármol que debía reparar, teniendo que vincularse de inmediato al proyecto de El Escorial<sup>22</sup>. En la misma cédula de 1557, se recibía también como escultor real al colaborador más estrecho de Pompeo, Emiliano da Vimercate (o Milán Vimercato) con una asignación que se fijaba en algo menos que la de su maestro, en 300 ducados anuales<sup>23</sup>. Vimercate se encontraba trabajando para la Corona desde Milán y no llegaría a Madrid hasta 1593<sup>24</sup>.

Tras retornar Felipe II de los Países Bajos, debía ratificar el nombramiento y asignaciones dados por su tía, lo que hizo mediante una nueva cédula emitida en 1563 en la que estimaba que el salario asignado debía pagarse por parte de la fábrica de San Lorenzo el Real hasta dejar de ser necesario su trabajo en El Escorial, lo que no ocurriría hasta abril de 1597. Al año siguiente, en 1564, rubricará un nuevo documento en que agasajará a Pompeo Leoni con una pensión de 600 ducados más al año, en concepto de entretenimientos que habrá de gozar de por vida, con cargo a la Tesorería General y con la única condición de permanecer siempre en territorio hispánico<sup>25</sup>. Aparecen también en estos documentos otros oficiales de Pompeo, como Baldassare Mariano, Antonio Fasol o Girolamo Miseroni, también ligados al proyecto escorialense<sup>26</sup>, pero que no parecen haber sido distinguidos con el nombramiento de escultores reales. Este hecho apunta a que el rey utilizaba el título como un medio para tener siempre a su favor a los artífices y cabezas de taller más adelantados; a fin de cuentas, Vimercate era el “jefe” de los ayudantes de Leoni<sup>27</sup>.

22. AGP, Madrid, Personal, caja 839, expediente 26, *Expediente personal de Pompeo Leoni*, 1590-1606, s.f.

23. Martín 1991, 98.

24. Cano 1988, 383-391.

25. AGP, Madrid, Personal, caja 839, expediente 26, *Expediente personal de Pompeo Leoni*, 1590-1606, s.f.

26. Bustamante 1997-1998, 153-168.

27. Cano 1988, 383-391.

De esta forma, con un contingente de artistas que van siendo traídos del Milanesado, se van satisfaciendo encargos mayores en los Reales Sitios, o también menores, como los destinados a ir conformando la colección particular del primogénito del rey, el príncipe don Carlos<sup>28</sup>. Así, por ejemplo, en 1565 se ejecuta una serie de 14 bustos de mármol de emperadores romanos (Figura 2), figurando en este encargo como escultor real Giambattista Bonanome (nombrado en 1562, con salario de 200 ducados anuales<sup>29</sup>), quien igualmente se encuentra tras la ejecución de un crucifijo de oro para el príncipe en 1577, el cual acabó haciendo las delicias del rey que lo depositó en el Convento de Atocha<sup>30</sup>.

Felipe II se aseguró así de contar con un sector de artífices



Figura 2. Giambattista Bonanome y taller, *Emperador Galba*, 1561-1565, Museo Nacional del Prado, E000115. Foto: Museo.

28. Martín 1971, 225-240; Coppel 2003, 16-29. La llegada de Bonanome al taller de Pompeo Leoni fue fruto de la recomendación del influyente cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano (1478-1574), para quien había trabajado en la copia de bustos de la Antigüedad romana. Este alto eclesiástico decidió obsequiar a Felipe II con una colección de 12 bustos de los césares romanos, la cual ejecutó Bonanome con el auxilio de su hermano Nicola y de Giovanni Battista Sormani, hermano del decorador de los palacios del cardenal de Montepulciano, Leonardo Sormani. Bonanome y Sormani acompañaron la entrega de la docena de piezas en Madrid en 1561, llamando la atención del monarca que decidió vincularlos a las obras de los Reales Sitios con el nombramiento de escultores de la Real Cámara, puestos al servicio de Pompeo Leoni y con la obligatoriedad de residir en Madrid. Pocos datos se conocen de los Bonanome, mientras que de Sormani es conocido su fallecimiento en Madrid en 1575, con una cierta popularidad por las distintas fuentes públicas que trazó para la Casa de Campo, el Paseo del Prado o el Palacio de Valsaín.

29. Ceán 1800, I: 156.

30. Martín 1991, 70-71.

destacados y, además, satisfechos por ostentar un título casi vitalicio (al menos así lo era si no sobrevivían al rey) que les permitía una buena posición social y gozar de un salario regular que se cobraba por “los tercios del año”<sup>31</sup>. La estrategia del monarca no era otra que la de garantizarse un productivo núcleo escultórico que trabajase de forma eficiente en las obras del que habría de ser su gran proyecto, el Monasterio de San Lorenzo el Real en El Escorial, cuyas labores habrían de iniciarse en 1563<sup>32</sup>. Por supuesto, también habrían de hacerse cargo de los trabajos requeridos para los demás Reales Sitios.

La asunción progresiva de encargos de importancia permitía a los oficiales del taller de Leoni y a otros artistas destacados entrar en un sistema de promoción hasta alcanzar el nombramiento de escultor real, con la correspondiente asignación salarial<sup>33</sup>. Es lo que ya había ocurrido el 18 de noviembre de 1562 con los sieneses Giambattista y Nicola Bonanome, y su colaborador, el savonés Giovanni Antonio Sormani, puestos por Felipe II al servicio de la colección del príncipe don Carlos<sup>34</sup>; o lo que sucedería el 20 de abril de 1573 con el también arquitecto Antonio Pimentel<sup>35</sup>, del que se conoce poco más que fue el autor de los féretros con que se trasladaron a El Escorial los cuerpos reales desde Granada, Mérida y Yuste<sup>36</sup>. Con todo, solo este privilegiado y selecto círculo estaba destinado a recibir el ansiado nombramiento; como se ha visto, otros que trabajaron con denuedo en El Escorial, como también fue el caso del entallador Martín de Gamboa, se hubieron de contentar con la contratación temporal en calidad de escultores de las Reales Obras, con sueldo de 40.000 maravedíes al año<sup>37</sup>.

La dinámica de nombramientos de reales escultores cerraría el siglo XVI con su vinculación al círculo de cooperadores de Jacome da Trezzo (c.1515-1589). Este escultor venía de ser colaborador estrecho del taller de Leone Leoni en Milán como grabador de medallas y cuños desde, al menos, 1542<sup>38</sup>. Dos décadas más tarde se

31. AGP, Madrid, Personal, caja 839, expediente 26, *Expediente personal de Pompeo Leoni*, 1590-1606, s.f.

32. Cano 1994, 11 y ss.

33. Martín 1993, 160-162. Con todo, había notables diferencias entre las asignaciones que percibían los más destacados colaboradores de los Leoni y el resto de escultores, especialmente los españoles. Así, por ejemplo, los Bonanome tenían una asignación de 200 ducados anuales, mientras que la de Antonio Pimentel, escultor real con quien coincidieron en el tiempo, era justo la mitad.

34. Ceán 1800, IV: 388. También se encargaron de acometer bustos, chimeneas y otros adornos para los Reales Sitios.

35. Martín 1991, 74.

36. Ceán 1800, IV: 98. Con anterioridad, ese mismo año, había sido llamado para trabajar en las obras reales a las órdenes del Arquitecto mayor del rey, Gaspar de Vega.

37. Martín 1991, 75.

38. Cano 1994, 82.



Figura 3. Pompeo Leoni y taller, *Grupo funerario de Felipe II*, 1600, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Foto: autor.

documenta su presencia en Madrid, puesto al servicio de Felipe II y, por tanto, perteneciente al conjunto de nombramientos como escultores reales de artistas italianos de 1562. Así, para el 3 de enero de 1579, Pompeo Leoni, Jacome da Trezzo y un nuevo nombre al servicio de la Corona, Giovanni Battista Comane, se pondrían al frente de los trabajos del retablo de la Basílica de San Lorenzo el Real<sup>39</sup> (Figura 3), contando con una serie de colaboradores estrechos que también irían siendo nombrados escultores reales.

El primero de ellos fue Giulio Miseroni (hijo del Girolamo Miseroni anteriormente mencionado) que, heredero del principal taller europeo de tallado de cristal de roca<sup>40</sup>, fue recibido por Felipe II en El Escorial el 7 de octubre de 1587 con sueldo de 100 ducados, en calidad de ayudante de Da Trezzo, aunque su presencia en Madrid consta desde 1582<sup>41</sup>. Poco después le llegaría el turno a su propio yerno, el grabador (lapidario) italiano Clemente Virago, que recibió el correspondiente título en 1589

39. Kubler 1983, 50-119.

40. Arbeteta 2005, 52-57.

41. Ceán 1800, III: 158; Martín 1991, 89.

y fallecería en 1592 sin haber cobrado aún ni un solo real, a pesar de habersele asignado un sueldo de 200 ducados anuales<sup>42</sup>. Un año antes, dictó testamento en el que solicitó que, en contraprestación del adeudo, heredase su plaza de escultor real su sobrino y asimismo colaborador de Da Trezzo, Juan Pablo Cambiago, lo que el monarca ratificaría con fecha de 27 de abril de 1591<sup>43</sup>. El 10 de agosto del año siguiente, con una asignación de 100 ducados, le alcanzó el nombramiento al vallisoletano Francisco del Gasto, quien venía trabajando con el trezzesi en el retablo de El Escorial tras haberse formado en el taller de Alonso de Berruguete<sup>44</sup>.

Más allá de la vinculación con El Escorial y de los círculos italianos, será otro pupilo de Berruguete y por mérito propio, el leonés Esteban Jordán (h.1530-1598), quien pondrá fin al capítulo de nombramientos en el siglo XVI, al recibir el título el 27 de septiembre de 1597<sup>45</sup>. En este caso, pese a la brevedad de su disfrute, por vez primera, su expediente se corresponde no con el de un criado de Su Majestad que se dedica al oficio de escultor, sino que figura ya como Escultor de la Real Cámara de Su Majestad, lo que le permite firmar oficialmente como Escultor del rey y así lo hace<sup>46</sup>. Con toda probabilidad, esta concesión le fue hecha en compensación por la imposibilidad de asignarle un salario estable, debido a los endeudamientos que estaba comportando el proyecto escorialense<sup>47</sup>.

Jordán fue nombrado escultor real sin salario y cobrando solo por encargos, como los escultores de las Reales Obras, por lo que solo el privilegio de firmar en calidad de Escultor del rey podría diferenciarle de aquellos. A fin de cuentas, esta firma iba acompañada del privilegio de usar con ella el sello real, con lo que el estatus adquirido por el escultor era ciertamente significativo. Considerado para la tasación de sus pinturas por El Greco, Esteban Jordán fue un artífice de gran mérito y fama entre sus contemporáneos, siendo mencionado también por sus dotes como pintor y arquitecto<sup>48</sup>.

Sin embargo, en líneas generales, el proyecto de El Escorial resultó ser un golpe de gran dureza en las arcas del reino y acabó ocurriendo lo inevitable, como fue el hecho de que los artífices dejaron de cobrar. El mismo Pompeo Leoni se convierte en

42. Ceán 1800, V: 264; Martín 1991, 88-89.

43. AGP, Madrid, Personal, caja 16718, expediente 12, *Expediente personal de Juan Pablo Cambiago*, 1612, s.f. La mayor parte de la documentación de este expediente se conforma por una serie de relaciones en la que Cambiago, pese a haber heredado el título y salario de su tío, no había percibido aún nada de su peculio, a pesar de las obras que había venido haciendo en el Alcázar de Madrid y la Casa Real del Pardo en las últimas dos décadas.

44. Ceán 1800, II: 177; Martín 1991, 90.

45. Ceán 1800, II: 325.

46. Martín 1991, 82.

47. Cano 1994, 129.

48. Ceán 1800, II: 325.

el ejemplo más ilustrativo de la penosa situación que acabaron viviendo los escultores reales. Es más, en fechas tan avanzadas como el año 1626, su hijo de idéntico nombre escribe al rey Felipe IV reclamando una compensación por la deuda de 10.207 ducados que la Corona había dejado debiendo a su padre, que había muerto pobre en 1608<sup>49</sup>. Esta situación había empujado a su hermano Miguel Ángel Leoni, quien había heredado de su padre el título de Escultor del rey con asignación de 365 ducados anuales<sup>50</sup>, a alistarse en filas, para acabar muriendo a causa de un balazo en la pierna el 2 de junio de 1611<sup>51</sup>, en el transcurso de las operaciones contra el conde Mauricio de Nassau en el marco de la Guerra de los Ochenta Años<sup>52</sup>.

Ni la situación económica de la familia, ni los 84 años que el apellido Leoni llevaba al servicio de la Monarquía Hispánica, consiguieron otra cosa que el hecho de que se estudiase una posible compensación al adeudo con la concesión a Pompeo Leoni hijo de una plaza de ujier que había quedado vacante en la Casa de Borgoña<sup>53</sup>. Su reclamación venía a sumarse a las varias que su padre había elevado ya desde 1582 en que se iniciaron las faltas de pagos. Ciertamente, lo único que consiguió en 1602 fue el abono de una mínima parte y que Felipe III le redujese los entretenimientos a 360 ducados anuales. Buena parte de esta deuda provenía de la “hechura, maestría y fundición de las diez figuras de bronce con dos sitaliales que se hacen para los entierros que están a los lados del retablo del Altar Mayor de la iglesia del Monasterio de San Lorenzo el Real”<sup>54</sup>. Pero no solo se daba esta situación con Pompeo, también a sus oficiales Emiliano da Vimercate y Baldassare Mariano se debía, al menos, 23.555 reales por los arreglos de algunas de estas esculturas tras haber sido traídas de Milán, donde habían sido fundidas con la supervisión de Da Trezzo. Por si fuese poco, en 1604, reclaman el pago de la obra del retablo mayor del convento de Atocha, finalizado en ese mismo año sin haber cobrado ni un solo real, lo que afectó sensiblemente al “negocio de Milán, que pasa mucha necesidad”<sup>55</sup>.

49. AGP, Madrid, Personal, caja 839, expediente 26, *Expediente personal de Pompeo Leoni*, 1590-1606, s.f.

50. Martín 1991, 99; Ceán 1800, III: 20. El profesor Martín González señala que el salario de Miguel Ángel Leoni acabó reducido a 100 ducados anuales en 1621, de lo que tampoco percibió nada.

51. García 1997, 8.

52. AGP, Madrid, Personal, caja 839, expediente 26, *Expediente personal de Pompeo Leoni*, 1590-1606, s.f.

53. Martín 1991, 99.

54. AGP, Madrid, Personal, caja 839, expediente 26, *Expediente personal de Pompeo Leoni*, 1590-1606, s.f.

55. AGP, Madrid, Personal, caja 839, expediente 26, *Expediente personal de Pompeo Leoni*, 1590-1606, s.f.

## La restricción del cargo en el siglo XVII

Con las obras de San Lorenzo el Real dadas por terminadas en 1586<sup>56</sup> y el ascenso al trono de Felipe III en 1598, el cambio de siglo trajo consigo una política de menor prolijidad en lo que se refiere a los dispendios artísticos en la Corte. De hecho, va a ir encontrando su fin la inercia comenzada con los Leoni y Clemente Virago de autorizar que un familiar herede cargo y asignación salarial ante la imposibilidad de abonar los sueldos. Al mismo tiempo, se va a conservar el sistema clientelar y de promoción que suponía mantener el cargo de Escultor de la Real Cámara, pero este ya no se va a otorgar con la misma frecuencia que condicionaban los intereses escorialenses de Felipe II. Desde la segunda década del siglo XVII, con la mayor parte de los pupilos de los Leoni fuera de la Corte o fenecidos (Da Trezzo había muerto en 1589<sup>57</sup>), se había procurado ir extinguiendo la ostentación del título con el deceso de Felipe II y no lo volverá a ostentar más de una persona en lo restante de siglo, evitando los endeudamientos anteriores, lo que también se refleja en los largos periodos de vacancia que le van a afectar.

Con todo, llegar a la Real Cámara seguía siendo un cargo apetecible, pues suponía la máxima aspiración que podía alcanzar un escultor hispánico. En este sentido, la estela de los Leoni aún habría de dejar su rastro algunas décadas más. Tras fallecer trágicamente Miguel Ángel Leoni el 2 de junio de 1611, la plaza de escultor real quedó desierta y fue solicitada años después, tras los largos pleitos familiares, por uno de los ayudantes más jóvenes que se habían incorporado al taller de Pompeo en los últimos años de su vida. Así, oriundo de Alcalá de Henares, aparece solicitando el puesto Antonio de Herrera Barnuevo (+1646)<sup>58</sup>. Las razones que postulaba eran, por un lado, la de ser discípulo de Leoni y, por otro, la de llevar desde 1602 trabajando con su maestro para la Corona, habiendo demostrado su habilidad en las decoraciones que se habían venido haciendo en aquellos años en el guardajoyas, aposentamientos y caballerizas reales. También le recuerda al monarca la importancia que había venido suponiendo para la Corte el hecho de contar con un maestro de la Cámara experto en escultura. La relevancia que para él suponía el acceso a la plaza queda bien clara en las misivas que escribe al efecto el 6 de mayo de 1622:

y por el deseo que tiene, de continuar el Real servicio, suplica a Vuestra Majestad para que pueda hacerlo con más reputación, le haga merced de mandarle asentar en los Libros del Bureo, que solo pretende nombre de Criado de Su Majestad. Pues ha servido como tal con la puntualidad, cuidado y satisfacción que es notorio, y en su persona concurren las partes,

56. Cano 1994, 11 y ss.

57. Bonomi 2010, 48.

58. Martín 1991, 148-149.

calidad y suficiencia necesarias para este ministerio<sup>59</sup>.

Sin embargo, como se señalaba en líneas anteriores, la política de Felipe III era la de obrar con una mayor austeridad en relación con este tipo de nombramientos. Por esta razón, el 4 de abril de 1623 se le deniega su petición, ante lo que él volverá a presentar nuevas relaciones y memoriales<sup>60</sup>. Finalmente, el 1 de agosto de 1624, desde la Corte se accede a “hacerle merced de que pudiese poner las armas Reales y que como a escultor de Su Majestad se le acuda con las obras que en su Real Casa se ofrecieren”<sup>61</sup>, con una asignación de 100 ducados anuales, sensiblemente inferior a la que cobraban los italianos de la etapa anterior, eso sí, acompañada del nada desdeñable derecho a disfrute de casa de aposento, médico y botica.

De esta forma, Antonio de Herrera se aseguró, hasta su muerte el 3 de agosto 1646<sup>62</sup>, una serie de encargos de importancia, entre los que se cuenta el ornato de la fachada y fuente de la Cárcel de Corte, que fue su principal proyecto, ya bajo el reinado de Felipe IV<sup>63</sup> (Figura 4).



Figura 4. Antonio de Herrera, *Inmaculada Concepción*, 1621, Catedral de Segovia. Foto: Zarateman.

59. AGP, Madrid, Personal, caja 506, expediente 17, *Expediente personal de Antonio de Herrera*, 1625, s.f.

60. Ceán 1800, II: 285; Martín 1991, 148-149.

61. AGP, Madrid, Personal, caja 506, expediente 17, *Expediente personal de Antonio de Herrera*, 1625, s.f.

62. Blanco 2003, 83.

63. Martín 1983, 73-86.

Desde este puesto, posicionó a su hijo, el polifacético Sebastián de Herrera Barnuevo, que acabó gozando de los cargos de Maestro Mayor de las Obras Reales, Pintor de la Real Cámara y conserje de El Escorial<sup>64</sup>.

Los puestos de artistas de la Real Cámara pasaban a convertirse en una meta de duro acceso que nada tenían que ver con la facilidad para su nombramiento, a capricho del monarca, del periodo anterior. Con cada petición, se comisionaba a otros dos artistas, que bien podían ser arquitectos como pintores, para que examinasen la idoneidad del perfil del candidato. A decir verdad, la capacidad del mismo para manejar contactos e influencias en la Corte será decisiva para que la balanza se decante favorablemente o no. Lo que sí es cierto, en cualquier caso, es que, conforme avanza el siglo XVII, cada vez es más frecuente encontrar expedientes de denegaciones que de concesiones. Por ejemplo, al fallecer Antonio de Herrera, solicitó la plaza de Escultor del rey el albaceteño Alonso de Carbonell (1583-1660), que había sido discípulo de Antón de Morales en Madrid, con quien había trabajado a las órdenes de Pompeo Leoni<sup>65</sup>.

La negativa de la Corte a recibirlo como criado real posiblemente estuvo relacionada con que los intereses escultóricos de Felipe IV miraban más hacia los progresos de la escultura barroca italiana que hacia el mayor conservadurismo de la imaginaria española. Tras Antonio de Herrera, no se tienen noticias oficiales de que nadie ocupe la plaza de Escultor del rey, al tiempo que la mayor parte de la nueva escultura que entra en la Corte durante este periodo son encargos traídos directamente desde Italia<sup>66</sup>. No obstante, a partir de 1646 existe correspondencia que permite localizar en este ínterin a un escultor trabajando a las órdenes de Velázquez en las decoraciones, armas y vaciados de Palacio, como fue el madrileño Domingo de la Rioja (+1656)<sup>67</sup>. Únicamente volverá a aparecer documentación con dicho nombramiento tras el segundo viaje de Velázquez a Roma, cuando el sevillano recomiende al monarca que traiga a Madrid a uno de los más aventajados discípulos del célebre Alessandro Algardi, de nombre Giovanni Battista Morelli (+1669), con quien había trabado amistad durante su periplo<sup>68</sup>.

64. Pérez 1992, 303-304; Urrea 1996, 48-49. Sebastián de Herrera fue hijo del matrimonio de Antonio de Herrera con Sebastiana Sánchez Barba, hermana de su discípulo, el también escultor Juan Sánchez Barba.

65. Martín, 1991: 150. El informe negativo fue dictado por Juan Gómez de Mora y Sebastián Hurtado que, sin embargo, sí informaban favorablemente para que se nombrase a un italiano, Francesco Spano, como escultor de “historias y figuras en marfil” para las Reales Obras.

66. Martín 1991, 185-186.

67. AGP, Madrid, Personal, caja 12960, expediente 33, *Expediente sobre Domingo Rioja, escultor*, 1646, s.f.

68. Martín 1991, 219; Sancho 2002, 34-45.

Empero, Morelli se encontraba trabajando en la Corte de París en aquel momento. Con todo, la estancia del escultor en la capital francesa no debía ser muy estable, pues él mismo había procurado retomar el contacto con Velázquez para que presentase al rey español algunos relieves que propiciasen su llamamiento a la Corte. En 1659, Morelli se encontraba ya en Valencia esperando para ser convocado a Madrid, entretanto asumió algunos encargos para la catedral valenciana<sup>69</sup>. Finalmente, el 13 de noviembre de 1664, recibe el nombramiento de Escultor de la Real Cámara “con los mismos gajes y emolumentos que tuvo Antonio de Herrera, que fue el último que le sirvió”<sup>70</sup>. Sin duda, la demora en materializar el nombramiento debe estar relacionada con la incertidumbre que habría abierto para él la muerte de su valedor en 1660.

Por otra parte, el acceso a la Corona de un joven e incapaz Carlos II en 1665, propició una intensificación de la clericalización del Estado, especialmente durante la regencia de la reina Mariana de Austria<sup>71</sup>. La atmósfera piadosa que va a inundar la Corte se va a hacer más densa, de forma que se va a propiciar la producción de imaginería religiosa, contexto en el que se va a ver inmerso el propio Morelli hasta su muerte en 1669<sup>72</sup> (Figura 5). Así, la alta demanda de escultura devocional que se va a producir en este momento, favoreció que, aun estando Morelli en el desempeño de sus funciones, se multiplicasen los encargos de este tipo y se abriese una edad dorada de prestancia social y profesional para los imagineros de las distintas escuelas artísticas españolas de este periodo.



Figura 5. Giovanni Battista Morelli, *San Juanito*, c.1659, Museo Nacional del Prado, E000632. Foto: Museo.

69. Ceán 1800, III: 194; Halcón y Herrera 2016, 128-129.

70. AGP, Madrid, Personal, caja 712, expediente 5, *Expediente personal de Morelli, Juan Bautista*, 1664-1673, s.f. A partir de Morelli, los escultores reales tendrían que pagar 18.750 maravedíes de vellón en concepto de media anata por el acceso a la plaza.

71. Arias 2021, 20-49; López-Guadalupe 2021, 20-47.

72. Agulló y Pérez 1976, 109-120; Gutiérrez 2001, 111-118.

Por ello, será un imaginero, Pedro de Obregón, quien aparezca como ayudante de Morelli en sus últimos años y su sucesor natural como Escultor del rey<sup>73</sup>, puesto que solicita formalmente tras el deceso de su maestro, mediante expediente abierto en enero de 1670. En el mismo, se presenta como yerno del difunto pintor Felipe Palacios de Arce y como único continuador capaz de las obras que Morelli había dejado inconclusas en el Palacio de Aranjuez. Finalmente, la concesión del título ansiado le llegaría el 31 de julio de 1672, con idénticos emolumentos que sus dos predecesores inmediatos, mediante la comisión formada por el Pintor del rey, Juan Carreño de Miranda, y por el Maestro Mayor de Palacio, Gaspar de la Peña<sup>74</sup>, lo que vuelve a poner de manifiesto la escasa premura que existía por ocupar la plaza durante el reinado de los Austrias menores. En la jornada del 3 de agosto siguiente, Obregón tuvo que jurar su cargo ante el Mayordomo Mayor de Palacio, puesto que en aquel momento era ocupado por el duque de Pastrana, y aceptar la novedosa imposición del cobro de la media anata<sup>75</sup>.

Poco habría de disfrutar la plaza este artista pues, para el 22 de noviembre de ese mismo año, consta que ya había fallecido, pasando la ocupación del cargo al granadino José de Mora (1642-1724), que recibió su nombramiento en dicha fecha, jurando el cargo ante el duque del Infantado el 3 de enero de 1673<sup>76</sup>. Los registros de la actividad de Mora en la Corte se remontan a 1666, año en que llegó para colaborar con Sebastián de Herrera por recomendación del también granadino Alonso Cano, que venía de haber trabajado en la Corte entre 1638 y 1652<sup>77</sup>. Sin lugar a dudas, la influencia de Herrera y la amistad que tenía trabada con anterioridad con Gaspar de la Peña favorecieron su rápido nombramiento con la aprobación de una comisión formada por los mismos Carreño y Peña que habían juzgado a Obregón meses antes. El informe favorable de este último reza del tenor siguiente:

73. AGP, Madrid, Personal, caja 748, expediente 48, *Expediente personal de Obregón, Pedro*, 1672, s.f. Por otra parte, en Martín 1991, 221-224, el profesor afirmó que Obregón fue nombrado escultor de Cámara estando Morelli aún en vida. Ciertamente, Obregón ayudó a Morelli en sus encargos reales durante sus últimos años, pero el nombramiento no le llegaría al ayudante hasta la fecha señalada.

74. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Toledo, Osuna, caja 293, expediente 2, *Dos memoriales de Pedro de Obregón, yerno de Francisco de Arce, a Su Majestad para que le diesen la plaza de Escultor de la Casa Real vacante por fallecimiento de Juan Bautista Moreli, y ser apto para continuar las obras que este dejó comenzadas en Aranjuez y otros sitios reales*, 1670, s.f. Había trabajado con Carreño como medallista.

75. AGP, Madrid, Personal, caja 748, expediente 48, *Expediente personal de Obregón, Pedro*, 1672, s.f.

76. AGP, Madrid, Personal, caja 712, expediente 5, *Expediente personal de Moreli, Juan Bautista*, 1664-1673, s.f.

77. López-Guadalupe 2018, 159-204.

Cumpliendo con lo que Vuestra Excelencia [el duque del Infantado] me manda sobre que informe de la suficiencia de Don Joseph de Mora, profesor en el arte de la escultura: digo que ha más de doce años le conozco y asistiendo entrambos en la ciudad de Granada, donde le vi hacer diferentes obras de su arte, y que venían de Córdoba y otras partes de aquel Reino a encargárselas por tenerle todos por el mejor escultor que había en aquella tierra. Después le vi en esta Corte habrá tres años, poco más o menos, hacer algunos retratos con toda aprobación como es notorio y es cierto hoy se halla más adelantado, y así es digno de la plaza de escultor de Su Majestad que pretende y que no hay otro tan apropiado para ella. Madrid y noviembre 18 de 1672<sup>78</sup>.

Igual de laudatorio es el informe de Carreño de Miranda:

Cumpliendo con lo que Vuestra Excelencia se sirve mandarme de que le informe de la suficiencia de Don Joseph de Mora en el arte de la escultura: debo decir a Vuestra Excelencia que por la noticia y experiencia que tengo de las obras que ha hecho en este arte, puedo asegurar a Vuestra Excelencia le tengo por muy a propósito para el servicio de Sus Majestades, sin que haya otro (a mi entender) que se le aventaje al presente en su facultad y que es muy digno de la plaza de escultor que pretende, en que Su Majestad y Vuestra Excelencia le harán la merced que se puede prometer de su grandeza. Madrid a 16 de noviembre de 1672<sup>79</sup>.

Como se indicaba a priori, no cabe la menor duda de que el respaldo de Cano y de Herrera allanaron a Mora el camino para alcanzar el ansiado puesto, tras haber realizado trabajos notables en San Isidro el Real y en el Convento de las Maravillas<sup>80</sup> (Figura 6). Mora debió vivir y actuar en la Corte con sobrada seguridad y aprovechó tamaña posición para lograr otro objetivo, como fue el de alcanzar la dispensa papal que le permitiría casarse con su prima Luisa de Mena<sup>81</sup>. Con ella se refugiaría en Granada en 1679, huyendo de la epidemia de peste desatada en Madrid, para nunca más regresar a la Corte<sup>82</sup>, pese a lo cual mantuvo la titularidad de su plaza, pues conviene recordar que no había obligatoriedad de residir cerca de Palacio para el escultor real.

Sin embargo, parece que resultaba más lógico que el Escultor del rey viviese en la Corte. Por esta razón, el escultor Pedro de Mena y Medrano (1628-1688), que

78. AGP, Madrid, Personal, caja 706, expediente 1, *Expediente personal de Mora, D. José de*, 1672-1692, s.f.

79. AGP, Madrid, Personal, caja 706, expediente 1, *Expediente personal de Mora, D. José de*, 1672-1692, s.f.

80. Gallego 1925, 68-71.

81. López-Guadalupe 2000, 41-54; López-Guadalupe 2018, 159-204.

82. Díaz 2020, 61-102.



Figura 6. José de Mora, *Dolorosa*, c.1669, Convento de las Maravillas, Madrid. Foto: col. particular.

había hecho la mayor parte de su carrera sirviendo en Málaga al obispo fray Alonso de Santo Tomás<sup>83</sup>, hijo ilegítimo de Felipe IV, al enterarse del regreso de Mora a Granada se decidió a solicitar la ocupación de una vacante que no era tal. Mena pertenecía a una generación anterior a Mora y se encontraba en la recta final de su trayectoria, sobradamente acomodado, cuando el 4 de junio de 1679 pretende la plaza de Escultor de la Real Cámara, aceptando de antemano que esta no comportase el disfrute de gajes y contentándose con solo la reputación que le habría de brindar como broche de oro de su carrera. La estrategia de Mena era la de alcanzar el nombramiento a toda costa:

mayores escultores que hay dentro de España y fuera de ella, como sus obras lo manifiestan, que ha hecho para la Reina Nuestra Señora, para Su Alteza, para los mayores santuarios de España, y sitios de ella; pero todo esto lo obscurece el no lograr la dicha de ser criado de Vuestra Majestad, y para obtener este Real Timbre suplica a Vuestra Majestad le haga la honra de darle el título de escultor sin más gajes que gozarlo *ad honorem*<sup>84</sup>.

Sin embargo, la respuesta llegada desde Palacio no fue la esperada por Mena; la negativa se hizo patente en el informe de los pintores Carreño de Miranda y Francisco Rizi, al argumentar que la plaza tenía un titular en ese momento y que

83. Gila 2007, 104-118.

84. AGP, Madrid, Personal, caja 665, expediente 44, *Expediente personal de Mena, Pedro de*, 1679, s.f.

no era sino José de Mora, que la disfrutaba desde 1672, como se ha puesto de manifiesto. Asimismo, se afirma que Mora “se volvió a aquella ciudad [Granada] y no me consta de si vive o no”, puesto que no se tenía noticia alguna de él. Además, se llega incluso a plantear la posibilidad de “nombrar a Pedro de Mena en las ausencias y enfermedades del propietario, siendo cierta su habilidad (que no le conozco), sin goce hasta la vacante del propietario”<sup>85</sup>. Empero, cuestionada su fama y su pretensión con semejantes palabras, Mena ve disiparse la posibilidad de obtener un título que él mismo reconoce que “es a lo que ha anhelado toda su vida”<sup>86</sup>. Así, ante la opción de acceder a la Corte como suplente de Mora, no vuelve a realizar reclamación alguna y retorna a Málaga, llevando la última noticia existente fecha de 12 de agosto de 1679.

Por lo que respecta a un José de Mora que no volvería a dejar jamás Granada, aunque Carreño de Miranda no tuviese nuevas de él, el escultor mantenía sus vínculos con la Corte, de la que seguía percibiendo su peculio a través de las reales instituciones asentadas a los pies de la Alhambra. De hecho, el 18 de mayo de 1692 dirige un memorial al Condestable de Castilla en petición de que se le conceda una cierta cantidad del trigo que la Real Casa reparte por vía de limosna, para destinarlo al sustento de dos sobrinas suyas, con cargo a las cuentas del Hospital Real de Granada<sup>87</sup>.

Por otra parte, las opciones dadas a Pedro de Mena crearon un precedente que fue aprovechado por la escultora Luisa Roldán (1652-1706), gracias a la cual el centro de la creación escultórica en la Corte se iría desplazando rápidamente desde la escuela granadina a la sevillana<sup>88</sup>. Como bien está ya documentado, Luisa Roldán, junto a su marido, el también escultor Luis Antonio de los Arcos, y sus hijos Francisco José y Rosa María, se trasladarían a Madrid en 1688 en busca del ansiado reconocimiento oficial de la Corona que les facilitase una mejor posición socioeconómica<sup>89</sup>.

El carácter emprendedor y carismático que debió caracterizar a Luisa Roldán la debió empujar a presentarse ante distintas instancias con sus materiales de trabajo y algunas obras, hasta que consiguió desplegar su talento ante el mismo Carlos II. No obstante, bien es sabido que la mente del rey estaba ocupada en asuntos que iban

85. AGP, Madrid, Personal, caja 665, expediente 44, *Expediente personal de Mena, Pedro de*, 1679, s.f.

86. AGP, Madrid, Personal, caja 665, expediente 44, *Expediente personal de Mena, Pedro de*, 1679, s.f.

87. AGP, Madrid, Personal, caja 706, expediente 1, *Expediente personal de Mora, D. José de*, 1672-1692, s.f.

88. De hecho, en la primera mitad del siglo XVIII, todavía se encontrarán algunos sobrinos de Luisa Roldán posicionados como escultores en la Corte, como será el caso de Marcelino Roldán o Pedro Duque Cornejo.

89. García 2000, 95-118; Hermoso 2021, 331-358.

más allá de Palacio, por lo que la carrera de la artífice en la Corte se debió a haberse ganado las simpatías de la reina consorte Mariana de Neoburgo en el Palacio del Buen Retiro, la cual conminó al Condestable de Castilla para que oficializase el nombramiento de Luisa como escultora de la Real Cámara. Este deseo que se ratificaría el 15 de octubre de 1692, respondiendo así Carlos II a la petición de la artista “en atención de haber ejecutado su habilidad en mi Real presencia y en la de la Reina”<sup>90</sup>. Como se ha visto con anterioridad, en ese año José de Mora todavía era titular de la plaza de Escultor del rey<sup>91</sup> y, aunque no se cite expresamente como tal en lo escueto de los documentos oficiales, las condiciones en que Luisa Roldán es admitida al real servicio señalan que asumió el prestigio rechazado por Pedro de Mena, aceptando desempeñar sus funciones en ausencia de José de Mora.

En un principio, la situación no habría de semejarse tan mala, puesto que, como Mora ya no habría de retornar jamás a Madrid, su suplencia habría de producirse a tiempo completo, con lo que Luisa Roldán trabajaría a todos los efectos y de forma permanente con el reconocimiento oficial de Escultora de la Real Cámara. Sin embargo, el problema vendría no tanto en lo relativo al honor como a la retribución económica, pues ser suplente de Mora le comportaba no tener asignado disfrute estable de gajes, entretenimientos, médico, botica, ni aposentos. Por consiguiente, la mejora de condiciones económicas que la familia esperaba no llegó con el nombramiento anhelado. Si este, como se ha dicho, se produjo a mediados de octubre de 1692, para el 6 de diciembre de ese mismo año ya consta un memorial en que la escultora pide que se le asigne la ración correspondiente a la plaza ocupada. Ante esta petición, el Condestable solicita a Mariana de Neoburgo que le indique de qué instancia debe proceder el peculio de Luisa<sup>92</sup>, consulta lógica al ser la primera en ostentar el puesto de escultora real en calidad de suplente, pues Mora ya percibía sus gajes a través de la Real Hacienda.

Efectivamente, en un informe redactado por el propio Condestable y que lleva fecha de 13 de diciembre de 1692, confirma que el nombramiento que se hizo a Luisa Roldán tuvo lugar “sin señalarle goce alguno”, dicho lo cual reconoce como justa la petición de la escultora en tanto que

90. AGP, Madrid, Personal, caja 914, expediente 29, *Expediente personal de Roldán, Luisa*, 1692-1701, s.f. Véase, Gilman 1964, 128-132.

91. Parece erróneo el dato que se proporciona en Martín 1991, 225, al afirmar que otro escultor, Enrique Cardona, había sido nombrado escultor de Cámara desde 1683. Desde estas páginas, es posible afirmar que Cardona solo trabajó para la Corona en calidad de escultor de las Reales Obras con contratos intermitentes. AGP, Madrid, Personal, caja 16754, expediente 40, *Expediente personal de D. Enrique Cardona*, 1683-1688, s.f.

92. AGP, Madrid, Personal, caja 914, expediente 29, *Expediente personal de Roldán, Luisa*, 1692-1701, s.f. Véase, Gilman 1964, 199-203.

la honra que ha merecido de estar trabajando en lo que se le ha ordenado en presencia de Vuestra Majestad y la Reina Nuestra Señora, la exceptúan en lo general, haciéndola merecedora de que Vuestra Majestad manifieste efectos de su Real agrado, señalándole alguna porción a que pueda mantenerse, siendo lo menos que se le puede considerar lo que ella pide en su memorial, que es la ración de cinco reales al día que, en caso de venir Vuestra Majestad en ello, será preciso mandar que por Hacienda se aumente esta cantidad a las Mesadas<sup>93</sup>.

Empero, la reina desestima la súplica de Luisa de tener asignados unos gajes básicos de 1.825 reales anuales. Así, el 16 de febrero de 1693, trata de que la artista se contente con una “merced de 25 doblones de a dos escudos de oro, por esta vez y con atención a su necesidad”, una jugosa limosna que no le daría para sacar adelante a su familia en Madrid. De hecho, para el 29 de noviembre siguiente, es posible encontrar una nueva misiva en que Luisa Roldán suplica a la reina para que interceda ante el rey y este le conceda uno de los “dos cuartos de casa vacíos en la Casa del Tesoro” por estar “pobre y sin casa donde vivir ella y sus hijos”<sup>94</sup>. Es llamativo de estas peticiones que Luisa no hace mención de Luis Antonio de los Arcos, que debía andar también por la Corte, pues el 25 de junio de 1698 solicitará que se le conceda una plaza de ayudante de la furriera, la cual se le denegará el 1 de septiembre siguiente, por no existir vacante a este respecto<sup>95</sup>.

El 14 de mayo de 1695 se presenta un nuevo problema para la escultora: Andrés Dávila, secretario del rey y contador de la Real Hacienda, como responsable de los libros de la media anata, comunica que, al no tener Luisa Roldán un salario asignado, no se le han podido descontar los 18.750 maravedíes que se le debían recortar de su primer sueldo en concepto de la plaza de escultora real. De esta cantidad, parece ser que la artífice solo había podido satisfacer de su bolsillo 3.750 reales, por lo que pide que no se le pague ni un solo real más hasta estar satisfecha dicha cuantía<sup>96</sup>. Si se tiene en cuenta que ella pedía una sencilla ración de cinco reales diarios, para satisfacer la media anata aún le hubiesen restado algo más de ocho años de sueldo, de haberlo tenido, por lo que la situación debía ser un tanto angustiosa.

Así lo vuelven a reflejar dos nuevas cartas de súplica a la reina por parte de Luisa; una de 25 de enero de 1697, en que le ruega que se sirva “mandar le den vestuario o una ayuda de costa, o lo que fuere de su mayor agrado” en atención a que “ha más

93. AGP, Madrid, Personal, caja 914, expediente 29, *Expediente personal de Roldán, Luisa*, 1692-1701, s.f.

94. AGP, Madrid, Personal, caja 914, expediente 29, *Expediente personal de Roldán, Luisa*, 1692-1701, s.f.

95. AGP, Madrid, Personal, caja 79, expediente 17, *Expediente sobre Luis Antonio de los Arcos*, 1698, s.f.

96. AGP, Madrid, Personal, caja 914, expediente 29, *Expediente personal de Roldán, Luisa*, 1692-1701, s.f.



Figura 7. Luisa Roldán, *Entierro de Cristo*, 1700-1701, Metropolitan Museum, Nueva York, 2016.482. Foto: Museo.

de seis años que ha tenido la dicha de estar a sus Reales Pies, haciendo y ejecutando diferentes imágenes” -a lo que Mariana de Neoburgo responde nuevamente con una limosna de 25 doblones-; y otra de 5 de julio de 1697, en que pide que el rey le conceda “una ración de especies para que tenga su necesidad alivio” -lo que la reina consorte vuelve a solventar con otra limosna de 12 doblones<sup>97</sup>.

Por suerte para La Roldana, el 1 de noviembre de 1700 fallecía Carlos II. Automáticamente, José de Mora y ella veían extintos sus nombramientos de escultores reales. Así, mientras que José de Mora, a sus 58 años, no tenía intención de moverse de Granada y no parece haber vuelto a reclamar la plaza, Luisa Roldán se puso manos a la obra para alcanzar el nombramiento de Escultora de la Real Cámara con plenitud de derechos (Figura 7). Así, el 12 de mayo de 1701, con presentes bajo el brazo y todas las prevenciones que pudiesen comportar su condición y su género, se dirigen a Felipe V

97. AGP, Madrid, Personal, caja 914, expediente 29, *Expediente personal de Roldán, Luisa*, 1692-1701, s.f. En vista de toda esta documentación, se desconoce cuál pudo ser el origen de la fuente que ha permitido a la historiografía venir afirmando la concesión a Luisa Roldán de unos gajes de 100 ducados anuales a partir de 1695, como figura en Gilman 1964, 2; Martín 1991, 225.

Luis Antonio de los Arcos y Doña Luisa Roldán su mujer, escultora del Señor Rey Don Carlos Segundo, tío de Vuestra Majestad, que goza de Dios Nuestro Señor. Dicen que ha catorce años que han estado en Palacio trabajando en presencia de Sus Majestades [...] Ahora ha hecho la dicha Doña Luisa Roldán esas dos alhajas de escultura [un *Entierro de Cristo* y un *Nacimiento* en barro] para Vuestra Majestad y juntamente mostrará algo de su habilidad. Y que cuando había de lograr el premio de su gran trabajo y estudio, se llevó Dios a el Rey, por cuya causa quedó tan empeñada de costear dichas obras, y con tan grave necesidad que le falta lo preciso para mantenerse ella y sus hijos. Y por esto es precisada a suplicar a Vuestra Majestad se tenga por servido mandar se le dé para poderse alimentar ella y sus hijos, y casa en que vivir<sup>98</sup>.

Al mismo tiempo, en otra petición correlativa, Luisa Roldán vuelve a presentarse como escultora de Cámara del rey Carlos II y solicita a Felipe V “se tenga por servido honrarla con la plaza de Escultora de Cámara de Vuestra Majestad, mandando se le dé casa en que viva y ración para mantenerse ella y sus hijos, y pone en la consideración de Vuestra Majestad que lo que sabe lo ejecuta en piedra, en madera, en barro, en bronce, en plata y en otra cualquier materia que sea”. Así, para el 24 de julio de 1701, el rey pide al marqués de Villafranca informe para estimar si verdaderamente Luisa Roldán podría ser de utilidad para el real servicio, ante lo cual y con el asesoramiento del pintor Antonio Palomino, afirma que “esta mujer, en lo que tiene más habilidad es en lo que toca a las hechuras de tierra, por lo cual gustó de ella el Rey Nuestro Señor que goza de Dios, pues por lo demás la práctica suya no es considerable por lo que mira a obras de madera”<sup>99</sup>.

En el mes de agosto continuó la petición de informes por parte del rey, coincidentes en la estima de Luisa fundamentalmente como barrista. Con todo, parece que este perfil fue suficiente para el convencimiento del monarca, que accedió a nombrar a Luisa Roldán como escultora real con disfrute de 100 ducados anuales y demás beneficios propios del puesto, la cual juró su cargo ante el secretario real con fecha de con fecha de 9 de octubre de 1701<sup>100</sup>, jornada en que se puede fijar de modo real y efectivo el acceso pleno a esta posición por parte de una mujer por primera y única vez en su historia (Figura 8).

98. AGP, Madrid, Personal, caja 914, expediente 29, *Expediente personal de Roldán, Luisa*, 1692-1701, s.f.

99. AGP, Madrid, Personal, caja 914, expediente 29, *Expediente personal de Roldán, Luisa*, 1692-1701, s.f. Véase, Gilman 1964, 269-273; Carlos 2022, 389-409; Hall-Van den Elsen 2024, 108-116.

100. Martín 1991, 226; Hall-Van den Elsen 2018, 26 y ss.

<b>Relación de escultores de la Real Cámara de S.M. durante los siglos XVI y XVII</b>									
<i>Artista</i>	<i>Nombramiento</i>	<i>Monarca</i>	<i>Extinción</i>	<i>Causa</i>					
Leone Leoni	1552	Carlos I	16/01/1556	Abdicación de Carlos I					
	16/01/1556*		22/07/1590	Muerte del artista					
Pompeo Leoni	02/11/1556	Felipe II	13/09/1598	Muerte del rey					
Emiliano da Vimercate	27/02/1557								
Nicola Bonanome	18/11/1562				23/09/1589				
Jacome da Trezzo					1573				
Giambattista Bonanome					21/10/1575	Muerte del artista			
Giovanni Antonio Sormani									
Antonio Pimentel	20/04/1673				13/09/1598	Muerte del rey			
Giulio Miseroni	07/10/1587				Felipe III	10/10/1608	Muerte del artista		
Clemente Virago	1589							1592	Muerte del artista
Juan Pablo Cambiago	10/08/1592							13/09/1598	Muerte del rey
Francisco del Gasto	27/09/1597								
Esteban Jordán									
Pompeo Leoni	13/09/1598*	02/06/1611	Muerte del artista						
Miguel Ángel Leoni	10/10/1608	<i>Cargo desierto entre el 02/06/1611 y el 01/08/1624</i>							
Antonio de Herrera	01/08/1624	Felipe IV	03/08/1646	Muerte del artista					
<i>Cargo desierto entre el 03/08/1646 y el 13/11/1664</i>									
Giovanni Battista Morelli	13/11/1664	Felipe IV	17/09/1665	Muerte del rey					
	17/09/1665*	Carlos II	25/07/1669	Muerte del artista					
<i>Cargo desierto entre el 25/07/1669 y el 31/07/1672</i>									
Pedro de Obregón	31/07/1672	Carlos II	1672	Muerte del artista					
José de Mora	22/11/1672		01/11/1700	Muerte del rey					
Luisa Roldán	15/10/1692**		Felipe V	10/01/1706	Muerte de la artista				
	09/10/1701								
*Renovación automática del nombramiento según lo contemplado en Real Cédula precedente.									
**Como suplente en la ausencia de José de Mora.									

Figura 8. *Relación actualizada y ampliada de los nombramientos de escultores de la Real Cámara entre 1552 y 1701.* Fuente: autor.

## Conclusión

A lo largo de estas páginas se ha podido profundizar en las particularidades que comportó la ostentación del cargo de Escultor de la Real Cámara durante el reinado de los Austrias. Se trata de la más eminente posición a que un escultor podía aspirar en la Edad Moderna, al quedar vinculado al título durante la vigencia del reinado correspondiente, con salario y privilegios que le facilitaban una vida desahogada. Con este cariz fue concebido y creado el puesto por Carlos I para tener vinculado a su Corte el prolífico taller de Leone Leoni.

Con Felipe II, la ostentación del nombramiento se multiplicaría como forma estratégica con la que atraer y mantener en Madrid a un elenco bastante amplio de artistas italianos, flamencos y castellanos que, vinculados al taller de Pompeo Leoni,

habrían de trabajar en el ambicioso proyecto de San Lorenzo de El Escorial, y otras grandes empresas, como la decoración del monasterio barcelonés de Monserrat o del convento Madrileño de Atocha. Empero, el endeudamiento de la Corona se tradujo en el impago a estos escultores, que recibían como compensación la posibilidad de legar en herencia su puesto en la Corte.

Con todo, Felipe III pondrá fin a estas dinámicas y, salvo en el caso directo de los Leoni, consentirá la extinción de los demás nombramientos decretados por su padre. A partir de este momento, solo aparecerá un único artista como titular de la plaza y no lo hará ya vinculado a grandes proyectos, sino a la realización de decoraciones puntuales para espacios ya existentes en los Reales Sitios, así como a la labra de escultura devocional de pequeño y mediano formato. Felipe III, en su inclinación por la escultura barroca italiana, condicionó que el puesto siguiese en manos del último de los seguidores directos de los Leoni, Antonio de Herrera, y no siempre de manera continuada en el tiempo.

Con su muerte en 1664, la plaza quedó desierta hasta 1672 en que volvió a ser empleada por Felipe IV para atraer a España a un nuevo italiano, Giambattista Morelli, por recomendación de Velázquez. Con su habilidad, se consolidó la producción de una imaginería religiosa de aires renovados que se trataría de mantener durante el reinado de Carlos II, aun con ciertas dificultades, con el malogrado nombramiento de Pedro de Obregón, y el más fructífero de José de Mora y Luisa Roldán, con la que se dará el salto al cambio de época, sobre la que se centrará un nuevo estudio, enfocado en el siglo XVIII, que dará continuidad a lo iniciado en este que aquí finaliza.

## Bibliografía

- Agulló, Mercedes y Alfonso Emilio Pérez Sánchez. 1976. "Juan Bautista Morelli". *Archivo Español de Arte* XLIX (194): 109-120.
- Arbeteta Mira, Leticia. 2005. *El tesoro del Delfín: catálogo razonado*. Madrid: Museo del Prado.
- Arias de Saavedra Alías, Inmaculada. 2021. "De Austrias a Borbones: la España que vivió José Risueño (1665-1732)". En *De Austrias a Borbones: construcciones visuales en el Barroco hispánico*, editado por Juan Jesús López-Guadalupe, José Antonio Díaz Gómez y Adrián Contreras Guerrero, 19-52. Granada: Universidad de Granada.
- Blanco Mozo, José Luis. 2003. "Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 15: 79-98.
- Bonomi, Cristian. 2010. *Jacopo Nizzola da Trezzo: medaglista alla Corte di Spagna*. Trezzo sull'Adda: Comune – Biblioteca "A. Manzoni".

- Bustamante García, Agustín. 1997-1998. “Las estatuas de bronce del Escorial: datos para su historia (IV)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10: 153-168.
- Carlos Varona, María Cruz. 2022. “Luisa Roldán, «escultora eminente». Identidad y autoconstrucción artística en la corte hispánica de la Edad Moderna”. En *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, editado por José Riello y Fernando Marías, 389-409. Madrid: Abada.
- Cano de Gardoqui García, José Luis. 1988. “Noticias sobre el escultor italiano Milán de Vimercato”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 54: 383-391.
- Cano de Gardoqui García, José Luis. 1994. *La construcción del Monasterio de El Escorial: historia de una empresa arquitectónica*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Cano de Gardoqui García, José Luis. 2001. *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 5 vols. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Coppel Areizaga, Rosario. 2003. “La colección de un joven príncipe del Renacimiento: don Carlos y las esculturas inspiradas en el mundo antiguo”. *Reales Sitios* 156: 16-29.
- Díaz Gómez, José Antonio. 2020. *La búsqueda de la excelencia: un ensayo histórico-artístico sobre el Cristo de Mora*. Córdoba: Tambriz.
- Díaz González, Francisco Javier. 2006. “La disolución de la Real Junta de Obras y Bosques en el siglo XVIII”. *Anuario de la Facultad de Derecho* I (12): 69-82.
- Gallego y Burín, Antonio. 1925. *José de Mora: su vida y su obra*. Granada: Facultad de Letras.
- García Olloqui, María Victoria. 2000. *Luisa Roldán “La Roldana”: nueva biografía*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- García Tapia, Nicolás. 1997. “Los códices de Leonardo en España”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 63: 371-395.
- Gila Medina, Lázaro. 2007. *Pedro de Mena, escultor: 1628-1688*. Madrid: Arco.
- Gilman Proske, Beatrice. 1964. *Luisa Roldán at Madrid*. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- Gutiérrez Pastor, Ismael. 2001. “Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses de Madrid (1668)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 13: 111-118.
- Halcón, Fátima y Francisco Javier Herrera García. 2016. “Entre Sicilia y España: nuevas aportaciones a la colección artística de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto (1614-1672)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 28: 113-139.

- Hall-Van den Elsen, Catherine. 2018. *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora, 1652-1706*. Madrid: CSIC.
- Hall-Van den Elsen, Catherine. 2024. "Seducir al rey". *Ars Magazine* 61: 108-116.
- Helmstutler-Di Dio, Kelley. 2017. *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*. Londres: Taylor & Francis.
- Hermoso Cuesta, Miguel. 2021. "Consideraciones sobre la etapa madrileña de Luisa Roldán (1689-1706)". En *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedores, coleccionistas*, coordinado por Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz y Sergio Ramírez Ramírez, 331-358. Madrid: Abada.
- Kubler, George. 1983. *La obra del Escorial*. Madrid: Alianza.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. 2000. *José de Mora*. Granada: Comares.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. 2018. "En la estela de Cano: José de Mora y sus contextos". En *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, editado por Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, 159-204. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis. 2021. "Granada entre dos siglos: eclosión de religiosidad y renovación cofrade". En *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco hispánico*, editado por Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Adrián Contreras Guerrero y José Antonio Díaz Gómez, 19-48. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Martín González, Juan José. 1993. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Martín González, Juan José. 1991. *El escultor en Palacio: viaje a través de la escultura de los Austrias*. Madrid: Gredos.
- Martín González, Juan José. 1971. "Noticias varias sobre artistas de la corte en el siglo XVI". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 37: 225-240.
- Martín González, Juan José. 1983. *Escultura barroca en España, 1600-1700*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 1992. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid: Cátedra.
- Plon, Eugene. 1887. *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*. París: Nourrit et Cie.
- Portús Pérez, Javier. 1999. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. San Sebastián: Nerea.
- Ruiz Trapero, María et al. 2003. *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Patrimonio Nacional.
- Salort, Salvador. 1999. "La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia". *Archivo Español de Arte* LXXII (288): 415-468.

Sancho, José Luis. 2002. "Ianux Rex: Otra cara de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey". *Reales Sitios* 154: 34-45.

Urrea Fernández, Jesús, coord. 1996. *Pintores del reinado de Carlos II*. Navarra: Caja de Ahorros de Navarra.