

Un retablo y algunos relieves inéditos de Blas Molner

A new altarpiece and some reliefs by Blas Molner

MANUEL GARCÍA LUQUE

Universidad de Sevilla. España
<https://orcid.org/0000-0001-9795-5679>
mgluque@us.es

Resumen:

El artículo estudia un conjunto de relieves atribuibles al escultor académico Blas Molner. El primero de ellos representa el tema de la Asunción de la Virgen y se conservó hasta 1936 en la iglesia del convento de las mercedarias de San José de Sevilla. Otros cuatro forman parte del programa iconográfico del retablo de San José de la parroquia de San Miguel de Cumbres Mayores, cuya estructura arquitectónica también atribuimos al escultor. El trabajo reflexiona sobre la capacidad de Molner como escultor de relieves e indaga en las fuentes gráficas en las que pudo inspirarse para componer las diferentes escenas.

Palabras clave:

Blas Molner; escultura sevillana; retablo; academicismo; fuentes gráficas; Sevilla; Cumbres Mayores.

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2025.

Fecha de aceptación: 27 de febrero de 2025.

Abstract:

This paper studies some reliefs attributable to the academic sculptor Blas Molner. One represents the Assumption of the Virgin and was preserved until 1936 in the church of the convent of the Mercedarian nuns of San José in Seville. Another four are part of the altarpiece of San José in the parish of San Miguel of Cumbres Mayores, which we also attribute to the sculptor. The study reflects on Molner's capacity as a sculptor of reliefs and examines the visual sources that could have inspired him to compose the different scenes.

Keywords:

Blas Molner; Sevillian sculpture; altarpiece; academicism; sources of inspiration; Seville; Cumbres Mayores.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

García Luque, Manuel. 2025. "Un retablo y algunos relieves inéditos de Blas Molner". *Laboratorio de Arte* 37, pp. 323-335.

© 2025 Manuel García Luque. 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).

El escultor valenciano Blas Molner (1737/8-1802), instalado en Sevilla en torno a 1766, no solo fue un actor fundamental en la implantación del academicismo en la ciudad, sino también la cabeza visible de la escultura sevillana durante las últimas décadas del siglo XVIII¹. Desde luego, su posición como director de escultura, y, posteriormente, como director general de la Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla –cuya fundación había promovido junto a otros artistas–, le brindó una magnífica plataforma de promoción profesional y una considerable red de contactos entre las élites ilustradas que le facilitarían numerosos encargos². Su condición de artista foráneo, formado en un medio artístico muy distinto al hispalense, fue otro factor que sin duda jugaría a su favor, puesto que su obra, sin ajustarse plenamente a los postulados neoclásicos, se nutría de una serie de modelos aprendidos en su Valencia natal que le permitieron presentarse como una alternativa plástica a las tradicionales fórmulas del barroco sevillano que encarnaban los artistas locales³.

El número creciente de esculturas de Molner que se han logrado identificar en los últimos años certifica el éxito cosechado, pues trabajó para muchas poblaciones del antiguo arzobispado de Sevilla y recibió encargos de numerosos puntos de la Baja Extremadura, la actual provincia de Córdoba, el archipiélago canario e incluso de lugares más distantes de la geografía peninsular como la localidad navarra de Echalar⁴. A tenor de estos hallazgos, cabe concluir que el maestro valenciano trabajó preferentemente la imagen aislada de carácter devocional, pero apenas se interesó por otras tipologías como el relieve, lo que en parte responde a las propias dinámicas evolutivas del retablo sevillano durante el siglo XVIII y a la crisis que este género comenzó a experimentar a finales de dicha centuria, con la drástica reducción del apartado figurativo y ornamental que trajo consigo la implantación del retablo neoclásico⁵.

A pesar de esta circunstancia, recientemente hemos tenido ocasión de localizar algunos relieves atribuibles a Molner que, más allá de constituir una rareza en su

1. Trabajo realizado en el marco de los proyectos «Circulación de la imagen en la geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna» (PID2020-112808GB-I00) y «Entre Barroco e Ilustración. Estudio comparado de la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1750 y 1810» (PID2021-126731NB-I00), financiados por la Agencia Estatal del Conocimiento y el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2. La bibliografía sobre Molner se ha multiplicado en los últimos años, aunque siguen siendo de referencia los trabajos de síntesis de Escudero Marchante 2009a, 2009b y 2009c.

3. García Luque 2025.

4. Entre las incorporaciones a su catálogo realizadas durante la última década, véase Roda Peña 2016, 455. Lorenzo Lima 2018a; 2018b. García Luque 2021a; 2021b, 72-76; 2024; 2025. Clemente Fernández 2021. Molina Cañete 2021; 2022; 2023; 2024. Guijo Pérez 2022. Porres Benavides 2023. Porres Benavides y Prado Romera 2023. Cabezas García 2024.

5. Recio Mir 2007, 148-150.

catálogo, nos descubren aspectos inéditos de su personalidad artística. Dos de estos relieves se conservaban, hasta su destrucción en la Guerra Civil, en la iglesia de las mercedarias del convento de San José de Sevilla, donde los fotografió José María González-Nandín y Paúl en 1925⁶. Ambos estaban realizados en madera policromada y estofada, superaban el metro de altura y se disponían afrontados, colgando de las pilastras de la nave, a modo de cuadros escultóricos, dentro de bulbosas enmarcaciones de neto gusto tardobarroco. El situado en el lado del Evangelio representaba la *Asunción de la Virgen* (Figura 1), en tanto que el ubicado en el lado frontero mostraba la escena del *Sueño de san José*. Aunque Hernández Díaz y Sancho Corbacho los consideraron obras anónimas del segundo cuarto del siglo XVIII, su factura respondía sin duda alguna al genuino estilo de Blas Molner⁷. El relieve de san José

es el de mayor calidad y, como se apuntó en otro lugar, constituye una adaptación de una conocida estampa francesa de Michel Dorigny que reproducía el cuadro de altar pintado en 1638 por Simon Vouet (1590-1649) para la iglesia del monasterio de los Feuillants de París⁸. La circulación de esta estampa en la España del siglo XVII está más que documentada, pues, entre otros, fue copiada por el mismo Francisco de Goya en el oratorio del palacio de Sobradiel de Zaragoza⁹.

6. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, nº registro 4-3859 y 4-3860. Mediano 119 cm de alto.

7. Hernández Díaz y Sancho Corbacho 1936, 161.

8. García Luque 2024, 141-142.

9. Sambricio 1957, 357. Jiméno 2008, 168. También se constata su uso en los murales que decoran el antecamarín de la Virgen de las Angustias de Granada. García Luque 2019, 463. Asimismo, se



Figura 1. Blas Molner. *Asunción de la Virgen*, ca. 1775-1800. Antes en Sevilla, iglesia del convento de mercedarias de San José (destruido en 1936), Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

A primera vista, la dependencia del relieve mariano con un modelo grabado no resulta tan evidente, pero su dinámica composición parece deducida de la popular estampa de la *Asunción* grabada por Schelte à Bolswert a partir del boceto que Rubens pintara hacia 1612 para el cuadro de altar de la catedral de Amberes, hoy conservado en la colección real inglesa¹⁰. Desde luego, la arrebatada teatralidad de la escena, el airoso movimiento del manto y la disposición de la Virgen semiarrodillada, con los brazos extendidos en diagonal y elevando su mirada triunfante, están en plena sintonía con la propuesta rubeniana. Sin embargo, Molner prescindió de la corte de ángeles niños que elevan a María al cielo y, contra toda lógica compositiva, invirtió el orden de las piernas de la Virgen. Además, fue incapaz de representar el torso y la cabeza en tres cuartos, por lo que el resultado final carece de los efectos de profundidad especial que Rubens planteó en la pintura.

Aunque el valenciano representó el tema asuncionista en más de una ocasión, este relieve tenía su paralelo más cercano en la imagen de la parroquia matriz de San Sebastián de La Gomera, que llegó a la isla en 1786, de manera que no sería de extrañar que la pareja de relieves que nos ocupa hubiera sido ejecutada en fechas cercanas¹¹. La efigie canaria se presenta de pie, pero la forma de extender los brazos parece un trasunto especular de esta. Su modelo de belleza, de grandes ojos, facciones redondeadas y marcada expresividad, también resulta concomitante, al igual que la técnica de talla, con el característico caracoleo de la nube o los ondulantes mechones de su larga melena.

La fotografía también permite observar que ambos relieves se decoraban con labores estofadas sobre el fondo plano y las figuras. En el caso de la *Asunción*, cabe destacar el variado repertorio ornamental planteado, pues su túnica estaba salpicada de los clásicos motivos vegetales, el manto presentaba tramas zigzagueantes –emulando el conocido efecto *moiré*–, una cenefa de rocallas y picado en su envés, y la nube estaba cuajada de motivos espiriformes.

Además de estos cuadros escultóricos, sabemos que Molner afrontó, en al menos una ocasión, la ejecución de una serie de grandes relieves para exhibirlos en el marco de un retablo. Se trata de un altar neoclásico dedicado a San José que se conserva en la parroquia de San Miguel de Cumbres Mayores, enclavada en plena sierra de Huelva (Figura 2). Ubicado junto al presbiterio, en el lado del Evangelio, está conformado

conserva una pequeña copia anónima, de formato oval, encastrada en el retablo mayor de la iglesia del noviciado de San Luis de Sevilla, que debió de pertenecer a la colección pictórica del canónigo Francisco Lelio Levanto.

10. Se trata de una las estampas que ejerció una mayor influencia en el barroco andaluz, como prueba su utilización por pintores de la talla de Zurbarán y Murillo. Navarrete Prieto 1998, 189-190, 196.

11. Lorenzo Lima 2018b, 323-327. La autoría de Molner ya había sido previamente barajada por Amador Marrero y Rodríguez Morales 2007, 240.



Figura 2. Blas Molner. *Retablo de San José*, ca. 1780-1800. Cumbres Mayores, parroquia de San Miguel.

por sotabanco, banco, cuerpo tetrástilo y ático. Las columnas del cuerpo principal son corintias de fuste liso, en tanto que los soportes del ático se resolvieron mediante sencillas pilastras que sostienen un frontón curvo y roto. Este profundo edículo se encuentra flanqueado por dos voltones que cierran la composición. El acento clasicista del conjunto se ve realzado por la ornamentación de festones que decoran el friso y el ático, así como por la propia mesa de altar, decorada con pares de pilastras acanaladas, y por las sacras que, en forma de templete dóricos, se encuentran embutidas bajo las ménsulas que sostienen las columnas de la calle central. La bella policromía imitando mármoles y jaspes responde plenamente al gusto neoclásico y constituye un reflejo de la Real Orden dictada por Carlos III en 1777, que abogaba por el uso de la piedra en la fabricación de retablos, si bien el alto coste de los materiales pétreos derivó en soluciones de compromiso como esta, donde la madera quedó camuflada bajo un revestimiento pictórico¹².

Este retablo había sido catalogado como obra del segundo tercio del siglo XIX, pero su repertorio escultórico muestra con claridad la huella de Blas Molner, quien debió ejecutarlo en las décadas finales del siglo XVIII, seguramente en torno a 1790¹³. Además, existen sobradas razones para pensar que Molner no solo se ocupó del repertorio figurativo, sino también de la ensambladura y de su diseño arquitectónico. Aunque es realmente poco lo que se conoce de su faceta como arquitecto de retablos, sabemos que el valenciano llegó a ejecutar diferentes obras de arquitectura en madera. Así, en 1780 realizó un retablo-marco para la pintura de la *Virgen de Belén* en la parroquia sevillana de San Lorenzo, por encargo del conde del Águila¹⁴; entre 1787 y 1788 se ocupó de tallar las estanterías del Archivo de Indias, siguiendo unas trazas dadas desde Madrid por Juan de Villanueva¹⁵; y en 1792 afrontaría la ejecución de un tabernáculo inspirado en los *tholoi* del mundo griego para la iglesia de los Clérigos Menores de Sevilla, actual parroquia de Santa Cruz¹⁶. Su competencia en materia arquitectónica también quedó de manifiesto el 30 de marzo de 1778, cuando dirigió una carta a la Academia de San Fernando denunciando un episodio de intrusismo profesional cometido por los hermanos Joaquín y Juan Cano. Según declaraba en su misiva, el escultor había acudido a la villa onubense de Zalamea la Real en octubre del año anterior para colocar “ciertas obras de escultura y arquitectura”, ocasión que aprovechó para trasladarse hasta la vecina aldea de El Villar donde reconoció la capilla mayor de su iglesia con objeto de trazar un retablo. Sin embargo, antes de que el valenciano pudiera presentar su propuesta, tuvo noticia de que el ensamblador Juan

12. Recio Mir 2009, 393.

13. Oliver, Pleguezuelo y Sánchez 2004, 142.

14. Serrera 1976, 79.

15. Torres Revello 1929, 24. Escudero Marchante 2009b, 203-204.

16. González de León 1844, II, 170. Recio Mir 2009, 396.



Figura 3. Blas Molner. *Emblema del Sagrado Corazón entre ángeles* (fondo de la hornacina del Cristo yacente), ca. 1780-1800. Cumbres Mayores, parroquia de San Miguel.

Cano –al que tachaba de simple carpintero– había realizado ya un diseño, que a su juicio era “bárbaro” y pecaba “contra las reglas de la noble arquitectura”¹⁷.

El retablo de Cumbres Mayores está presidido por una escultura de *San José con el Niño* –obra inconfundible de Molner, inspirada en modelos valencianos– que ya fue objeto de análisis en un trabajo previo¹⁸. Su condición de imagen exenta facilitaría las prácticas devocionales y un eventual uso procesional, aunque el escultor decidió disponerla sobre un fondo arquitectónico, constituido por una estancia apilastrada y abovedada, lo que permite armonizar la pieza con los relieves circundantes, a pesar de la diferencia de escala. Una solución semejante ideó para el nicho abierto en el banco (Figura 3). En él se aloja una imagen preexistente de *Cristo Yacente*, que visualmente queda situada sobre la mesa de altar, estableciendo una interesante analogía eucarística con el sacrificio de la misa. El fondo de la caja lo ocupa un bajorrelieve donde se representó un corazón dentro de un rompimiento celeste. Este emblema no es otro que el del Sagrado Corazón de Jesús, cuyo culto experimentó un notable auge a lo largo del siglo XVIII, aunque en lugar de la llama o la cruz, aquí muestra por remate tres azucenas alusivas a la pureza y virginidad de Cristo. Lo flanquean unos ángeles niños adoradores, idénticos en anatomías y tipos a los que se sitúan a los pies del mencionado *San José*.

En la calle izquierda del cuerpo principal se dispuso un relieve de formato rectangular con el tema de la *Duda de santo Tomás* (Figura 4). La escena, resuelta en

17. Recio Mir 2000, 42.

18. García Luque 2024, 139-141.



Figura 4. Blas Molner. *Duda de santo Tomás*, ca. 1780-1800. Cumbres Mayores, parroquia de San Miguel.

y el rostro compungido, aguardando a que el verdugo le asete el golpe mortal con la espada. Al fondo, bajo un dosel, aparece un gobernante entronizado entre soldados, ataviado con una indumentaria orientalizante. La iconografía se completa con la palma y la corona floral, que quedan fuera del plano de representación al disponerse sobre el neto del banco. El tema del relieve ha sido identificado como el *Martirio de san Julián*, y, en efecto, bien podría representar el suplicio que padeció este mártir de Antioquía, que fue decapitado a comienzos del siglo IV durante las

un interior monumentalizado por pilastras y arcos, está presidida por la figura semidesnuda de Cristo resucitado, cuya llaga abierta en el costado está a punto de tocar el desconfiado Tomás, arrodillado ante el maestro. Completan la escena un par de apóstoles y san Pedro, que se asoma tras la figura de Cristo. La mano del escultor valenciano emerge con claridad en la caracterización facial de los personajes, así como en el tratamiento de la anatomía de Cristo y su paño de pureza cruzado en diagonal. De hecho, la figura cristífera puede ponerse en relación con algunos Crucificados de Molner, como el de la capilla del Real Colegio de San Telmo de Sevilla, fechable entre 1795 y 1802¹⁹.

Más complejo de dilucidar resulta el asunto narrado en el relieve situado en la calle derecha (Figura 5). En primer término, sobre un pavimento de damero, se dispone la figura arrodillada de un mártir, con el torso al descubierto

19. García Luque 2021a, 231-233.

persecuciones de Diocleciano²⁰. Sin embargo, debemos reconocer que no existe ningún otro detalle iconográfico que permita ofrecer una identificación concluyente, ya que muchos mártires fueron condenados a la misma pena²¹.

A pesar de su indudable interés, los relieves del cuerpo principal presentan una serie de problemas de perspectiva y proporción que evindencian las limitaciones creativas de Molner en lo que respecta a la talla del relieve y la composición de escenas complejas integradas por más de un personaje, aunque hay que tener en cuenta que el formato excesivamente alargado de los relieves suponía un importante pie forzado. Estos defectos no los encontramos en el relieve del ático, que sin duda constituye el fragmento más logrado del conjunto (Figura 6). En este caso, la profundidad del nicho permitió ganar volumen a las figuras, que casi alcanzan el bullo redondo, y el formato cuadrado las liberó de los estrechos márgenes que imponían las calles laterales. El tema representado

aquí es el de la *Conversión de san Pablo*, un asunto infrecuente en la escultura sevillana pero que ya había sido plasmado con anterioridad en el ático del retablo mayor de la iglesia del convento de San Pablo de Sevilla, que sin duda tuvo que conocer Molner. Sin embargo, el maestro valenciano planteó una composición más audaz, al disponer



Figura 5. Blas Molner. *Martirio de san Julián* [?], ca. 1780-1800. Cumbres Mayores, parroquia de San Miguel.

20. Oliver, Pleguezuelo y Sánchez 2004, 142. Su biografía y la de su esposa santa Basilisa fue narrada por Ribadeneyra 1734, I: 121-127.

21. En todo caso, habría que descartar que represente la Decapitación de san Pablo, pues aunque la fisionomía del reo recuerda a la del san Pablo efigiado en el relieve del ático, en este episodio el apóstol de los gentiles suele representarse con larga barba y melena.



Figura 6. Blas Molner. *Conversión de san Pablo*, ca. 1780-1800. Cumbres Mayores, parroquia de San Miguel.

al santo tendido en el suelo junto a su caballo, después de que una luz cegadora y una voz celestial lo sorprendieran en el camino hacia Damasco.

Es posible que para componer esta escena el artista tomara inspiración en la conocida estampa de Schelte à Bolswert sobre composición de Rubens, como sugiere la disposición diagonal del caballo, que aparece echado de forma similar. En cualquier caso, el escultor redujo la escena a lo esencial y alteró notablemente la figura del santo, que aquí levanta su mano derecha en ademán retórico, recordando una solución que con anterioridad ya habían empleado Ignacio de Ries en el cuadro de la catedral de Segovia y Murillo en el lienzo del Prado²². Saulo aparece perfectamente caracterizado como un soldado, con su escudo, armadura y casco emplumado, mientras que la presencia de Cristo es sugerida mediante unos rayos de luz que emergen entre nubes y serafines. A diferencia de los otros relieves, el fundido de planos aquí resulta más verosímil, lo que en cierta medida se ve facilitado por la sabia integración del volumen esculpido con el fondo pictórico, donde con rápidas pinceladas se bosquejó un paisaje a cielo abierto.

22. Navarrete Prieto 1998, 192.

Al respecto de la policromía, merece señalarse que en este retablo conviven dos tipos de acabado. Por un lado, la escultura de *San José* y los ángeles del relieve del Sagrado Corazón muestran los tradicionales estofados, pero en cambio las figuras de los grandes relieves se policromaron con tintas planas. Esta técnica no solo permitía abaratar costes –al restringir el uso del oro a la decoración de los galones y algunos objetos–, sino que también entrañaba una menor complejidad ejecutiva, lo que deja abierta la posibilidad de que Molner llegara a ejecutar personalmente la policromía de los relieves. En este sentido, aunque no poseemos datos concluyentes que prueben su competencia como policromador, cabe recordar que la Real Orden promulgada por Carlos III el 16 de abril de 1786 había puesto fin al monopolio que el arte de la pintura había ejercido secularmente sobre esta actividad, al permitir que todos los escultores pudieran “preparar, pintar y dorar, si lo juzgasen presiso ó conveniente, las estatuas y piezas que hagan propias de su Arte hasta ponerlas en el estado de perfección correspondiente”²³. Este cambio normativo sin duda favorecería el desarrollo de unas policromías más sobrias, que poco a poco fueron imponiéndose entre escultores académicos como Molner, especialmente durante los años finales del Setecientos.

Bibliografía

- Amador Marrero, Pablo F. y Carlos Rodríguez Morales. 2007. “La plástica canaria del Setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario”. En *Luján Pérez y su tiempo*, coordinado por María de los Reyes Hernández Socorro, 235-244. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.
- Buchón Cuevas, Ana María. 2012. “Pintar la escultura: apuntes sobre doradores de los siglos XVII y XVIII en Valencia”. *Ars longa* 21: 197-214.
- Cabezas García, Álvaro. 2024. “La vista de los diseños es por lo común mejor que la de las obras’. Un pleito del arte de la seda contra Blas Molner”. *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte* 13: 226-244.
- Clemente Fernández, José Ignacio. 2021. “Dos nuevas atribuciones a Blas de Molner y el retablo de la Casa de Henestrosa en los Santos de Maimona (1779-1795). Su obra en Badajoz”. *Revista de Estudios Extremeños* 77, II: 829-847.
- Escudero Marchante, José María. 2009a. “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 600: 125-129.
- Escudero Marchante, José María. 2009b. “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (II)”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 601: 201-205.
- Escudero Marchante, José María. 2009c. “La obra pasionista de Blas Molner”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 602: 307-317.

23. Buchón Cuevas 2012, p. 214.

- García Luque, Manuel. 2019. “Originalidad y plagio en la pintura mural granadina del siglo XVIII”. En *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*, editado por Abel Lobato Fernández *et al.*, 451-473. León: Universidad de León.
- García Luque, Manuel. 2021a. “‘Natural de Valencia, en Sevilla’: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico”. *Ars longa: cuadernos de arte* 30: 225-239.
- García Luque, Manuel. 2021b. “Acosta, Hita, Molner: algunos apuntes sobre es- cultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII”. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 56: 63-78.
- García Luque, Manuel. 2024. “Blas Molner y la iconografía de san José”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 26: 137-142.
- García Luque, Manuel. 2025. “Barroco y academicismo: nuevas miradas sobre el escultor Blas Molner”. En *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoame- ricana del siglo XVIII*, editado por Sergio Ramírez González, Juan Antonio Sánchez López y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, 45-70. Valencia: Tirant lo Blanch.
- González de León, Félix. 1844. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica é invicta Ciudad de Sevilla*, t. II. Sevilla: Imp. de José Hidalgo y Compañía.
- Guijo Pérez, Salvador. 2022. “Una Dolorosa en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla): una nueva obra de Blas Molner”. *Philostrato: revista de historia y arte* 11: 47-57.
- Hernández Díaz, José y Antonio Sancho Corbacho. 1936. *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla: Imp. de la Gavidia.
- Jiméno, Frédéric. 2008. “La influencia de Simon Vouet en Goya y sus contemporá- neos”. En *Goya y el Palacio de Sobradiel*, editado por Juan Carlos Lozano López, 167-211. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro. 2018a. “Algo más sobre escultura sevillana en Canarias: nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812)”. *Boletín de Arte* 39: 169-181.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro. 2018b. “Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias”. *Laboratorio de Arte* 30: 319-340.
- Molina Cañete, David. 2021. *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-ar- tístico*. Sevilla: Hermandad Sacramental de San Benito.
- Molina Cañete, David. 2022. “‘Todo a Jesús por María, todo a María a Jesús’. Sobre la atribución de la imagen del Cristo de la Salud a Blas Molner”. *Vera-Cruz. Bole- tín de la Hermandad de la Santa Vera-Cruz de Olivares* 21: 40-45.
- Molina Cañete, David. 2023. “Una nueva atribución al escultor Blas Molner: los ángeles pasionarios de la Hermandad de la Vera Cruz de Pilas”. *Laboratorio de Arte* 35: 383-394.

- Molina Cañete, David. 2024. "Blas Molner en Navarra: las esculturas de San Joaquín y Santa Ana de Echalar". *Laboratorio de Arte* 36: 507-513.
- Navarrete Prieto, Benito. 1998. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Oliver, Alberto, Alfonso Pleguezuelo y José María Sánchez. 2004. *Guía Histórico-Artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*. Aracena: Iniciativa Leader Sierra de Aracena y Picos de Aroche.
- Porres Benavides, Jesús y Fernando Prado Romera. 2023. "Dos obras inéditas de Blas Molner en Carmona (Sevilla)". *Laboratorio de Arte* 35: 375-382.
- Porres Benavides, Jesús. 2023. "Obras inéditas de Blas Molner: algunas reflexiones sobre su producción". *Norba: Revista de arte* 43: 403-413.
- Recio Mir, Álvaro. 2000. "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 91: 41-50.
- Recio Mir, Álvaro. 2007. "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 104-105: 133-156.
- Recio Mir, Álvaro. 2009. "El peso inmenso de la historia: neoclasicismo e historicismo". En *El retablo sevillano: de los orígenes a la actualidad*, 391-434. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol.
- Ribadeneyra, Pedro de. 1734. *Flos Sanctorum, de las vidas de los santos*, t. I. Barcelona: Imp. de Juan Piferrer.
- Roda Peña, José. 2016. "Imágenes de devoción en la parroquia de Santa Ana". En: *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, coordinado por Amparo Rodríguez Babío. Sevilla: Fundación Cajasol, pp. 427-462.
- Sambricio, Valentín de. 1957. "Las pinturas goyescas de la capilla del palacio de los condes de Sobradiel". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXIII: 351-358.
- Serrera, Juan Miguel. 1976. *Pedro de Villegas Marmolejo*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Torres Revello, José. 1929. *El Archivo General de Indias de Sevilla. Historia y clasificación de sus fondos*. Buenos Aires.