

ATRIBUCIÓN A JUAN ADÁN MORLÁN DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO *NUESTRA SEÑORA DE BELÉN* DEL CONVENTO DE SANTA CRUZ DE CÓRDOBA

José Gabriel Rabasco Aguilar

joserabasco36@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En la clausura del convento de Santa Cruz de Córdoba se conserva una imagen en madera policromada de *Nuestra Señora de Belén*, tradicionalmente adscrita al ámbito italiano. No obstante, un análisis de del aspecto formal y estilístico de la pieza permite relacionarla con la órbita de la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII y, más especialmente, al círculo del turiasonense Juan Adán Morlán.

Palabras clave: Escultura en madera, Juan Adán, escuela madrileña, apunte documental.

NEW CONTRIBUTION TO THE WOODEN SCULPTURE CATALOGUE OF JUAN ADÁN
SCHOOL THE VIRGIN OF BETHLEHEM.

ABSTRACT

We present a work about the wooden religious piece placed in Santa Cruz Convent in Córdoba. This little sculpture represent the catholic symbol of *Nuestra Señora de Belén*, and has usually been attributed to the italian school of sculpture. However, with an analysis of the formal and stylistic aspect of the piece, we can approach to the real artistic origins: the orbit of Madrid sculpture school from the second half of the 18th century and, more especially, to the circle of Juan Adán Morlán

KEY WORDS: wooden sculpture, Juan Adán, Madrid sculpture school, art discovery.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.09.06>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 9; junio 2025, pp. 105-113; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene como fin proponer la posible paternidad de una escultura de madera policromada localizada en la clausura del Convento de Santa Cruz de la ciudad de Córdoba. Según la guía artística de Córdoba y su provincia, editada en 2006, este convento se funda por religiosas clarisas en 1464 y a esta etapa corresponde la estructura general del cenobio, aunque su interior se vio modificado en el siglo XVIII. Precisamente la imagen núcleo de este estudio ha estado relacionada tradicionalmente con la escuela italiana del siglo XVIII. La imagen cuya advocación es la de *Nuestra Señora de Belén* reproduce de la manera más fidedigna el misterio de la Natividad. Sabemos que, en el mismo convento, concretamente en la iglesia, se encuentran tallas de cercana cronología a la talla que analizaremos como una *Virgen con un Niño* de primer cuarto del setecientos situada en un retablo lateral (también advocada *de Belén*), de clara influencia granadina o una *Virgen del Mayor Dolor*, obra de José de los Ríos Serrano, cobijada en un retablo neoclásico y fechada en 1837.

La pieza en la que centraremos el cuerpo del trabajo se encuentra en un bello retablo, dentro de una capilla tras el refectorio conventual, decorada con yeserías y lienzos. La escultura en cuestión formó parte de la exposición *Bendita tú eres*, celebrada en la iglesia de la Magdalena en Córdoba en el año 2003, evento donde por vez primera la imagen de la Virgen sale de clausura y se expone al público, y en cuya ficha de catálogo se aportó documentación sobre su adquisición, en la que se decía que:

Sor Josefa y Sor Jacoba de los Ríos y Cabrera, Religiosas Franciscanas Clarisas, en el Convento de Santa Cruz de esta Ciudad de Córdoba, después de ofrecer su respeto a la disposición de V.S.I., dicen: que habiendo [sic] costeadado a sus expensas una Ymagen [sic] de María Sma. En el gozoso paso del Nacimto [sic]. De Nro. Salvador Jesús suplican a V.S.I se sirva de conceder las Indulgencias posibles... (AA.VV., 2003). (Archivo Convento de Santa Cruz: *Libro en donde se apuntan las Religiosas que fallecen, en el tiempo de su Avito, empleos que han tenido en la comunidad y virtudes en que han resplandecido, según el Decreto de la Congregación, Celebrado en el Convto. De S. Francisco, casa Grande de Granada en 27 días del mes de Septiembre de 1800 AS. Principia el día 21 de octubre de dicho año*, ff. 4-5.)

De esta forma sabemos que la imagen llega al convento por intercesión de estas religiosas. Según el catálogo antes citado, «las peticiones de indulgencia y las propias características de la pieza permiten situar su fecha de ejecución en 1786» (AA. VV., 2003) (Archivo Convento de Santa Cruz: Caja n.7. *Indulgencias sobre la Imagen de Ntra. Sra. De Belén*), y se indica que su origen pudo ser italiano, sin embargo, un análisis comparativo permite acercar la obra al círculo de escultores cortesanos y, más concretamente, al del artista Juan Adán Morlán.



2. BREVE APUNTE BIOGRÁFICO

Según Vaquero Peláez (1992), Juan Rudesindo Adán Morlán, hijo de Juan y Manuela, nace en Tarazona, Zaragoza, siendo bautizado en la parroquia de San Andrés de la misma localidad. Hacia la segunda década del siglo marcha a Zaragoza para ingresar en el taller de José Ramírez, uno de los más relevantes escultores del siglo XVIII aragonés, y en cuyo obrador aprende el oficio. A los 24 años, una vez concluidas las tareas del taller de su maestro en la Santa Capilla del Pilar, se traslada a Roma en 1765, donde trabajará en una serie de piezas, destacando entre ellas, una copia del san Juan de Camilo Rusconi, valiéndole la entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y siendo agraciado con una pensión durante su estancia en la capital romana. Así trabajaría en la Ciudad con la misión de enviar sus trabajos asiduamente. En 1774 será nombrado académico de mérito de la de San Fernando, y el 1 de enero del año siguiente de la de San Lucas de Roma. En 1776 regresa a España, trabajando hasta 1782 en un encargo que el cabildo de la Catedral de Lérida le encomienda acabando por diversas vicisitudes en una huida de la capital catalana. Llega a Madrid, tras una breve estancia en su capital natal, solicitando la plaza de Teniente Director de Escultura de la Academia de San Fernando, que tras la muerte del insigne escultor Francisco Gutiérrez queda libre. Le sonríe la fortuna y obtiene el puesto deseado.

En el caso estudiado nos interesa su estancia en Granada, Málaga y Jaén donde realizó trabajos de gran envergadura como la Capilla de la Virgen del Pilar de la Catedral granadina, el Relieve de San Eufasio de la Catedral de Jaén o la versión en mármol de su famosa piedad escolapia, que analizaremos ulteriormente. Además, Vaquero Peláez recoge otras tantas de índole devocional como una Dolorosa al pie de la cruz en la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de la capital nazarí y la que nos atañe, una Virgen con el niño en el pesebre, que la sitúa en la Catedral de Córdoba, entre otras obras. Tras acabar sus trabajos en la capital jienense decide trasladarse definitivamente a Madrid y fijar su taller en la Villa y Corte.

Seguidamente de la invasión francesa, el escultor turiasonense es nombrado en 1811, director de escultura de la Academia, apoyada dicha candidatura por el rey José Bonaparte. Sin embargo, finalizada la contienda esta declaración resulta nula. No tendrá que esperar un largo periodo para recuperarla ya que el 15 de diciembre de 1814 se le devuelve el cargo, acabando los honores siendo designado por Fernando VII, su primer Escultor de Cámara, el 12 de septiembre del año siguiente. Un 14 de junio de 1816, fallecía en Madrid, siendo enterrado en el cementerio de la Puerta de Fuencarral.

3. SOBRE LA IMAGEN

La falta de documentación que corrobore la paternidad de la pieza nos hace aferrarnos a la exigua cantidad de trabajos y estudios realizados en torno a la misma. En el efectuado sobre la vida y obra del escultor por el profesor Dimas Vaquero Peláez antes citado, se realiza una clasificación de obras de autoría confirmada basándose en



el libro del escritor Pardo Canalis, titulado: *EL escultor Juan Adán* y fechado en 1957. En el listado denominado *Otras obras*, aparece una «Virgen con el niño en el pesebre, Catedral de Córdoba» (Vaquero Peláez, 1992) sin aporte de dato alguno que pueda confirmar la existencia de dicha talla en el recinto catedralicio o algún otro dato que la identifique. Consultando el catálogo del repositorio del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico observamos que, dentro del amplio catálogo de obras clasificadas dentro de la Mezquita Catedral, no aparece ninguna imagen exenta de la Virgen con el niño en el pesebre.

Según Bartolomé García (2013):

Es indudable que la trascendencia de estas obras y de toda la escultura cortesana dieciochesca fue enorme en el resto de las provincias. No hay más que ver cómo en los contratos se pide que se hagan «como vienen de Madrid» o a la madrileña, en un intento de asimilar lo que se consideraba más novedoso y a la moda.

Una vez allí se convertían en obras de culto eclesiástico y artístico a las que los talleres locales recurrían y hasta a veces copiaban literalmente. (un ejemplo de ello lo tenemos en el Ecce Homo que se conserva en la clausura cenobio cordobés de Santa Cruz, el cual imita directamente al tallado por Luisa Roldán y ubicado en una hornacina en la Parroquia de San Francisco, antiguo cenobio franciscano o un Yacente relacionado con la producción de Juan Sánchez Barba en el Convento de Santa Ana de la misma localidad). Estas obras fueron, al fin y al cabo, el nexo con la corte, el cordón umbilical que los unía con las novedades o la cartilla de aprendizaje de la que no habían podido disponer, los obradores locales.

De igual modo, la guía artística de Córdoba y su provincia, nos sitúa dentro del recinto sacro de la Mezquita Catedral de Córdoba, una capilla dedicada a la Epifanía del Señor, presidido por un retablo «realizado hacia 1620, [...] que muestra un relieve de la Adoración de los Magos» (AA.VV., 2006). Esta descripción de la obra no coincide, ni morfológica, ni cronológica ni estilísticamente con la pieza, hoy situada en el convento de Santa Cruz. Queda en una incógnita el objetivo que persiguió Pardo Canalis al situar este grupo en la Mezquita de Córdoba y el hecho de repetir la ubicación por parte del profesor Vaquero Peláez. Posiblemente fuese trasladada al recinto catedralicio por motivos aún desconocidos, y fuera devuelta al convento pasados los años (como así sucedió con el retablo mayor del Convento del Carmen de Puerta Nueva de Córdoba).

4. ANÁLISIS FORMAL DE LA PIEZA

La imagen que nos ocupa representa a la Virgen María en actitud sedente junto al Niño Jesús, dispuesto este último sobre un pesebre. En el mismo catálogo anteriormente citado se describe de la siguiente manera:

Viste la Madre túnica rosácea y manto azul celeste, cubriendo su cabeza con velo verde claro. Con la mano izquierda sujeta al Niño mientras levanta la derecha sosteniendo un paño con el que se cubre la desnudez de su Hijo. El colorido es muy





Fig. 1: Juan Adán (atrib.) *Nuestra Señora de Belén*, Convento de Santa Cruz. Extraída de: AA. VV. (2003). *Bendita tu eres*. Caja Sur. p.117. / Juan Adán *Virgen de las Angustias*. Convento de PP. Escolapios de Pozuelo de Alarcón. Extraída de www.pinterest.com / Juan Adán. *Niño Jesús*. Grupo escultórico de San José. Parroquia de San Ginés. Extraída de www.pinterest.com

llamativo, así como la sencillez de las vestiduras, orladas con una franja dorada, que nos introducen en pleno academicismo que resulta extraño a lo que conocemos en nuestro país, por lo que creemos de procedencia italiana. La Virgen, de cabello castaño claro, aparece deleitándose en la contemplación del gracioso y rollizo Niño [...] Sin duda, llama la atención los rostros de los protagonistas, ya que el resto de la talla es de sobrias líneas, aunque causan un impacto en el espectador que se deja atraer por la candidez de la escena. (AA.VV, 2003)

Además, la virgen posee un resplandor de plata que «[...] es de la propiedad del Sr. D. Francisco Bermuy y Valda que lo costeó en el año de 1843» (AA.VV., 2003) (Archivo Convento de Santa Cruz: *Libro en donde se apuntan las Religiosas que fallecen, en el tiempo de su Avito, empleos que han tenido en la comunidad y virtudes en que han resplandecido, según el Decreto de la Congregación, Celebrado en el Convento. De S. Francisco, casa Grande de Granada en 27 días del mes de Septiembre de 1800 AS. Principia el día 21 de octubre de dicho año*, ff. 4-5.). Según la Real Academia de la historia, Francisco Bermuy y Valda de alta descendencia cordobesa fue nacido en Écija, siendo IX Marqués consorte de Valparaíso y V Marqués consorte de Albudeyte.

Una observación detenida de la obra en cuestión revela, en primer lugar, una semejanza en la disposición de las piernas de la Virgen, que dibujan una diagonal que también aparece en el grupo de *Nuestra Señora de las Angustias*, tallado por Juan Adán para las Escuelas Pías de San Fernando de Madrid, tallado en 1774. Esta misma colocación parte de la solución compositiva que también fue utilizada por Carracci en su grupo homónimo realizado hoy conservado en el Museo y Galería nacional de Capodimonte.

Podemos observar (fig. 1) la semejanza casi paralela en el modelado de las carnaciones del Divino Infante del grupo cordobés con los trabajados en otras obras que a continuación analizaremos:





La indumentaria de la Virgen, con plegados de amplias líneas y bien desenvueltas, recuerda igualmente a lo ejecutado en el conjunto de las Escuelas Pías, si bien el resultado del grupo cordobés es más tosco. Es precisamente este detalle lo que nos hace pensar que, quizá la imagen no fuera realizada por el propio Adán, pero sí hubiera sido ejecutada por su propio taller. Quizá interviniendo su hermano Andrés Adán, el cual y según cita la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en su dominio virtual: tras «no alcanzar premio alguno y tras la intercesión de su hermano, el académico de mérito Juan Adán, el escultor fue nombrado académico supernumerario en 1803»¹, por lo que se percibe que Andrés estuvo a la sombra artística de su hermano.

Del mismo modo, se han encontrado paralelismos en la colocación, del velo que cubre parte de la cabeza de ambas esculturas, dejando a la vista el cabello con un doblez de grácil paralelismo. Así mismo, coinciden en la resolución de la recogida del manto, cubriendo el hombro izquierdo y quedando depositado en el brazo correspondiente.

Por otro lado, una constante que se observa en la producción de Juan Adán es el modo en el que se trabaja las figuras infantiles, especialmente su característico tratamiento mórbido y circular de sus carnaciones. El modelo del *Niño Jesús* del conjunto cordobés se repite en los niños del grupo de *San José y el Niño* de la Iglesia de San Ginés de Madrid (antes de 1800)² y de la escultura homónima de las Escuelas Pías de San Fernando³, sin embargo, el niño del cenobio cordobés difiere en la posición de los brazos que en actitud de bendecir con la diestra recoge el paño con la mano izquierda. El tratamiento del cabello de igual forma presenta una constante en ambos, dibujando deliberadamente la circunferencia del cráneo. Estos detalles fortalecen la hipótesis de atribución al taller de Juan Adán, ya que cimentan visualmente la firma escultórica de los modelos empleados en sus obras.

En cuanto a la policromía de *Nuestra Señora de Belén*, esta se resuelve de manera monocromática, con ausencia de estofados intrincados, característica empleada por los ambientes escultóricos académicos de la corte madrileña en los que Juan Adán desarrolla sus trabajos. Encontramos paralelismos en las policromías efectuadas en el *San José* de la iglesia de San Ginés, el *San Cristóbal* de Ajamil⁴ o en el grupo de *las Angustias* de las Escuelas Pías de San Fernando. Según Bartolomé Moreno (2013):

¹ Para mayor información sobre el escultor Andrés Adán, consulte el siguiente dominio: <https://www.academiacolectores.com/esculturas/inventario.php?id=E-305>

² Moya Valgañón, J. G. (1998). Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas en Cuad. Ivesto. His. Brocar 14 (157-169), 168.

³ Vaquero Peláez, D (1992). *El escultor Juan Adán, un turiasonense en el olvido*. Turiaso, ISSN 0211-7207, Nº 10, 2, 1992 (Ejemplar dedicado a: II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo: ciencias sociales), 556.

⁴ Para más información véase Moya Valgañón, J. G. (1998). *Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas* en Cuad. Ivesto. His. Brocar 14, (157-169), 167

En la policromía rococó e incluso en la neoclásica se emplearon las encarnaciones a pulimento, más resistentes y brillantes que las mates al ser pulidas con un corete. Técnicamente no tienen grandes novedades, por lo que es probable que se repitan procedimientos empleados en otros momentos y divulgados por tratadistas como Francisco Pacheco.

En cuanto al tratamiento de los colores de los paños, Bartolomé Moreno (2013) afirma que se adoptan algunas novedades en las policromías de Luis Salvador Carmona: «lo mismo que otros escultores cortesanos contemporáneos, abriendo las puertas a lo que será una realidad en las últimas décadas del siglo y toda la primera mitad del XIX.» Esto es según el autor una «elegante policromía neoclásica con tonos planos y a lo sumo pequeñas cenefas doradas con encadenados o puntillas.»

En cuanto al modelado de las manos de la Virgen podemos decir que se caracteriza por ser estilizado y alargado de manera similar al trabajado en las manos de la efigie pasionista de las Escuelas Pías. Asimismo, encontramos afinidad compositiva en el óvalo facial de la Virgen cordobesa con el trabajado en el grupo de las Angustias, el cual consta de grandes parpados redondeados, nariz de acusado ángulo rectilíneo y labios delgadamente dibujados que acentúan la expresión de gozo o dolor de sendas obras.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A falta de localizar más información en torno al grupo de *Nuestra Señora de Belén*, se puede concluir que dicha obra guarda relación formal y estilística con el círculo de Juan Adán, autor que trabajó para las zonas andaluzas de Granada, Jaén y Málaga. Aunque las pocas referencias encontradas hasta el momento no nos permiten adjudicar la pieza directamente a dicho escultor, sí se puede afirmar que los rasgos morfológicos y soluciones compositivas empleadas en esta pieza: la semejanza en la disposición compositiva del grupo cordobés con el de *Nuestra Señora de las Angustias* de Madrid, la constante estilística en la forma de tratar la carnación de los infantes de las obras antes citadas, la colocación del velo con el característico doblez o la similitud en los rasgos faciales femeninos de las obras estudiadas, entre otros, se alejan del ámbito italiano al que estaba adscrita con anterioridad, de modo que permiten proponer en este texto su acercamiento a la producción del taller del maestro Adán y su círculo. Esta imagen, que en la actualidad se exhibe puntualmente en el coro bajo del convento y en momentos señalados como Navidad, constituye un ejemplo excepcional de la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII que, si bien no fue muy predominante en el territorio andaluz, se hizo presente en varios templos, conventos y cofradías que apostaron por la renovación de su patrimonio.

La ingente labor escultórica de la corte madrileña del siglo XVIII contó con los más preparados y ejemplares escultores como Roberto Michel, Manuel Álvarez de la Peña, Isidro Carnicero, Juan Pascual de Mena, José Ginés, Alfonso Giraldo Bergaz, Julián de San Martín, Luis Salvador Carmona o Juan Alonso Villabrille. Estos dos últimos escultores poseen trabajos en Andalucía como *el Nazareno* o *el Dulce*



Nombre de Jesús de Estepa, el *San Juanito*, los bustos del *Ecce Homo*, la *Dolorosa*, la talla de *Santa Paula* o la *Virgen de la Leche* del Convento de Santa Paula en Sevilla (estos cuatro últimos de autoría anónima madrileña⁵ pero que bien podrían adjudicarse, a nuestro juicio y a falta de un futuro estudio concreto, al trabajo escultórico de Juan Alonso Villabrille y Ron por su similitud morfológica con obras como el *San José* de la Colegiata de Pravia, el *Ecce Homo* del Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid o el grupo de *Santa Ana*, *San Joaquín* y la *Virgen* del Museo Nacional de Escultura). Esta relación fructífera fortalece la idea de multiplicación de encargos particulares por parte de los talleres que o bien se establecían en las ciudades andaluzas o importaban sus obras desde la capital del reino, tema que sin duda merece un estudio exhaustivo y pormenorizado.

Recibido el 08/01/2025 - Aceptado el 03/03/2025



⁵ Para una mayor información acerca del patrimonio de las clarisas sevillanas véase Guijo Pérez, S. (2023) *El monasterio de santa paula de Sevilla Domus romana amplissima*. Ediciones Guijo Pérez. Sevilla, 121, 193 y 211

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- AA.VV. (2003). En Huertas Muñoz, J. E (coord.). *Bendita tú eres*. Servicio de publicaciones de Caja Sur. Imprenta San Pablo. Córdoba.
- AA.VV. (2006). *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Ayuntamiento de Córdoba. Fundación José Manuel Lara.
- AA.VV. (2010). «Decor Carmeli, Santa Apolonia Y Santa Sincleres». <https://www.lahornacina.com/seleccionescarmen2010III.htm>. Consulta hecha el día: 10/02/2025.
- Bartolomé García, F.R. (2013). *Aproximación a la policromía de la escultura cortesana del siglo XVIII a través de la obra de Luis Salvador Carmona (1708-1767)* en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)* (2013). Conmemoración del II Centenario de su nacimiento: actas del IV Coloquio Internacional sobre La Cultura en Andalucía. Sesiones celebradas el 18 y 19 de septiembre de 2008 (Cuadernos de Estepa 02), pp. 155-166.
- Boloqui Larraya, B (1983). *Escultura Zaragozana en la Epoca [sic] de los Ramirez [sic]*. Vol II. Ministerio de Cultura. Granada.
- Carretero Calvo, R. (2013). *El escultor Juan Adán y su entorno familiar en Goya y su contexto*. Publicación número 3263 de la Institución «Fernando el Católico». Excm. Diputación de Zaragoza, pp. 411-428.
- García Portugués, E. (2007). Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya del final del segle XVIII i l'inici del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1840) en Bassegoda, B, Garriga, J. Paris, J. (Eds.), *L'Època del Barroc i els Bonifàs*. Universitat de Barcelona, pp. 279-298.
- Guijo Pérez, S (2023). *EL Monasterio de Santa Paula de Sevilla. Domus Romana Amplissima* Sevilla: Edición Salvador Guijo Pérez.
- Moreno Cuadrado, F. (1994). *La pasión de la Virgen*. Cordoba: CajaSur Obra Social y Cultural.
- Moya Valgañón, J. G. (1998). *Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas* en Cuad. Ivesto. His. Brocar, 14, pp. 157-169.
- Vaquero Peláez, D (1992). *El escultor Juan Adán, un turiasonense en el olvido*. Turiaso, ISSN 0211-7207, Nº 10, 2, 1992 (Ejemplar dedicado a: II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo: ciencias sociales), pp. 547-562.

FUENTES CONSULTADAS

- Archivo Convento de Santa Cruz: Caja n.7 (1787). *Indulgencias sobre la Imagen de Ntra. Sra. De Belén*. Córdoba.
- Archivo Convento de Santa Cruz. (1800). *Libro en donde se apuntan las Religiosas que fallecen, en el tiempo de su Avito, empleos que han tenido en la comunidad y virtudes en que han resplandecido, según el Decreto de la Congregación, Celebrado en el Convento. De S. Francisco, casa Grande de Granada en 27 días del mes de Septiembre de 1800 AS. Principia el día 21 de octubre de dicho año*, Córdoba, ff. 4-5.

