

Una escultura de Juan de Mesa en Alcalá de Henares: Nuestra Señora de la Misericordia, estudio iconográfico e iconológico

María Sánchez Pérez

Alumna de 3º del Grado Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, ESCRBC de Madrid.

Pablo Cano Sanz

Profesor de Historia del Arte, ESCRBC de Madrid

Resumen

El siguiente texto tiene como objetivo mostrar un análisis en profundidad de la iconografía presente en la talla de Nuestra Señora de la Misericordia, del célebre escultor barroco Juan de Mesa, localizada en la Iglesia del Hospital de Antezana en Alcalá de Henares (Madrid).

Dicho objetivo responde a la notable ausencia de estudios iconográficos que analicen la talla, hasta el punto de que la obra presenta atributos no identificados o erróneamente interpretados.

Se solventará esta falta de estudio a través de un análisis exhaustivo del aparato iconográfico que compone la imagen, construyendo una interpretación que permite contextualizarla artística e iconográficamente, así como apreciarla en su máximo potencial como una de las únicas obras de este autor en Madrid.

Por último, se identificará por primera vez el atributo del pajarito o jilguero, resolviendo así la interpretación del atributo desconocido e insertando esta pieza dentro de la corriente tradicional de representación del *Niño con pajarito*.

Palabras clave: Barroco, siglo XVII, Juan de Mesa, Theotokos, Hodigitria, Madrid, Niño con pajarito, jilguero

A sculpture by Juan de Mesa in Alcalá de Henares: *Nuestra Señora de la Misericordia*, iconographic and iconological study

Abstract

The following text aims to show an in-depth analysis of the iconography present in the carving of Our Lady of Mercy, by the famous baroque sculptor Juan de Mesa, located in the Church of the Antezana Hospital in Alcalá de Henares (Madrid).

This purpose responds to the notable absence of iconographic studies that analyze the carving, to the extent that the work presents unidentified or erroneously interpreted attributes.

This lack of study will be solved through an exhaustive analysis of the iconographic elements that constitute the image, constructing an interpretation that allows us to contextualize it artistically and iconographically, as well as to appreciate it in its maximum potential as one of the only works of this author in Madrid.

Finally, the attribute of the little bird or goldfinch will be identified for the first time, thus resolving the interpretation of the unknown attribute and inserting this piece within the traditional representation of the *Child with the goldfinch*.

Keywords: Baroque, XVII century, Juan de Mesa, Theotokos, Hodigitria, Madrid, goldfinch.

INTRODUCCIÓN

La talla de Nuestra Señora de la Misericordia del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares debe ser considerada como una de las obras más tempranas de Juan de Mesa, escultor esencial del contexto artístico del Barroco sevillano del siglo XVII.

A excepción de las aportaciones de Luna Moreno (1983: 57-65) y Pareja López *et al.* (2006: 140-142), es difícil encontrar estudio alguno que describa y analice con cierta profundidad el aparato iconográfico que acompaña la obra y que justifica su excelente valor, más allá de lo relativo a su calidad artística.

No obstante, se debe tener en cuenta el importante impedimento físico que implica que la obra no solo se encuentra lejos del radio de trabajo de Juan de Mesa (Sevilla y poblaciones cercanas), sino que se localiza en una pequeña iglesia perteneciente a una institución de gestión privada.

Imagen 1. Juan de Mesa (h. 1611), Nuestra Señora de la Misericordia. Talla sobre madera policromada. Hospital de Antezana de Alcalá de Henares.

Imagen recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_de_la_Misericordia._Juan_de_Mesa.jpg

Es, por tanto, comprensible que haya permanecido oculta para muchos biógrafos de Juan de Mesa.

La falta de estudios que asienten una identificación más consolidada de la talla ha dado lugar a cierta confusión en cuanto a la clasificación de la misma, pudiendo encontrarla atribuida a la figura de Juan Martínez Montañés (Román Pastor, Fernández Majolero, 1996: 74; Fernández Majolero, 2010: 46), maestro de Juan de Mesa, por su procedencia sevillana y cronología.

Asimismo, la ausencia de una descripción iconográfica estricta ha provocado que el atributo que porta el Niño Jesús no tenga una identificación clara. Luna Moreno (1983: 57-65) y Pareja López *et al.* (2006: 140-142) apenas lo mencionan.



Para resolver esta más que notable falta de análisis se comenzará estableciendo su clasificación, localización y autoría; asentando las bases sobre las que se desarrollará el estudio iconográfico e iconológico¹.

FICHA TÉCNICA

Autor: Juan de Mesa.

Título de la obra: Nuestra Señora de la Misericordia.

Datación: h. 1611 (Pareja López et al., 2006: 140).

Material y técnica: talla sobre madera policromada y dorada.

Medidas: 135 cm (Pareja López et al., 2006: 140).

Descripción básica: la obra representa a la Virgen con Niño, tipo iconográfico mariano formado por la figura de la Virgen María sosteniendo con ambos brazos al Niño Jesús. La Virgen se presenta de pie vestida con sus atributos tradicionales: velo blanco, túnica roja y manto azul, con un halo estrellado marcando su carácter divino. El Niño Jesús se cubre con el manto de la Virgen. Presenta tres potencias y sostiene en brazos un atributo atípico identificado en este texto como un pájaro.

Iconografía: cristiana, pertenece al tipo iconográfico mariano de la Virgen con Niño o Theotokos. A nivel específico, se incluye en la tipología de Theotokos Hodigitria.

Estilo: Barroco (escuela sevillana).

Estado de conservación: solo se identifica la falta del dedo gordo del pie derecho del Niño Jesús. Conserva la policromía original.

Ubicación: Capilla de la Virgen, Iglesia del Hospital de Antezana o de Nuestra Señora de la Misericordia en Alcalá de Henares, Madrid.

Propietario: Fundación Antezana.

LOCALIZACIÓN

La obra se localiza en la iglesia privada del Hospital de Antezana u Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Alcalá de Henares, Madrid.

1. Puntualizar que, por motivo del estado de conservación y de las labores de rehabilitación de la Iglesia del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares, no ha sido posible visualizar ni fotografiar la talla durante el transcurso de este estudio.



Imágenes 2 y 3. Fachada de la Iglesia y detalle de la entrada del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares. Fotografías tomadas por Pablo Cano Sanz.

El *Hospitalillo*, como es popularmente conocido, es una institución benéfica fundada en 1483 (Fernández Majolero, 2010: 30) en Alcalá de Henares, que desde su origen tuvo como función ofrecer cuidados y alojamiento a los más desfavorecidos. En la actualidad se encuentra dirigido por la Fundación Hospital de Antezana, y mantiene su cometido al funcionar como residencia de ancianos.

Tiene su origen en el matrimonio Antezana, Don Luis de Antezana y su mujer Doña Isabel de Guzmán, miembros de la nobleza alcalaína que, «en virtud de testamento» (Román Pastor y Fernández Majolero, 1996: 20), donaron en 1483 su casa familiar para la fundación de un hospital benéfico, el Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia, que sustituiría al antiguo hospital de San Julián de Alcalá de Henares. Una Bula del Papa Sixto IV confirmaba su fundación en 1484, permitiendo a su vez disponer de «una capilla con altar en el cual se celebren misas y los demás divinos oficios» (Román Pastor y Fernández Majolero, 1996: 20). Este será el origen de la iglesia del hospital.

Su disposición actual es el resultado de múltiples ampliaciones y reformas realizadas a lo largo de los últimos cinco siglos, entre las que destacan las modificaciones sobre la estructura a lo largo del siglo XVII, momento en que se ideó la capilla mayor o capilla de la Virgen en la cabecera de la nave, coincidiendo con la llegada de la talla en cuestión. Una importante ampliación por anexión de un terreno contiguo en la década de 1650 permitió agrandar la iglesia y, con ello, levantar una nueva capilla de planta cuadrada para la Virgen, donde se encuentra enmarcada en un retablo neoclásico (Román Pastor y Fernández Majolero, 1996: 78 y 81).

Esta localización concreta, a excepción de menores alteraciones acontecidas desde el siglo XVII, ha sido su ubicación original desde su llegada

a Alcalá de Henares en 1616, como atestigua la documentación conservada en el archivo del Hospital de Antezana (Román Pastor y Fernández Majolero, 1996: 78).

Gracias a la transcripción del escrito original sabemos que hermano Diego de la Cruz, «*procedente de Sevilla y residente por muchos años en el Hospital*» (Pareja López *et al.*, 2006: 140), donó la talla a dicha institución el 9 de abril de 1616 en agradecimiento por los cuidados recibidos (Román Pastor, Fernández Majolero, 1996: 74), detallando que la figura fue originalmente elaborada en un taller sevillano hacía «cinco años más o menos» (Pareja López *et al.*, 2006: 142), es decir, en torno a 1611.

Su origen sevillano y cronología, así como su excepcional calidad, ha dado pie a vincular esta obra con el taller de Juan Martínez Montañés, en concreto con la figura de su célebre alumno Juan de Mesa, considerado en la actualidad el autor de la talla.

Destacar que en la misma institución se conservan dos figuras que guardan un importante vínculo con la obra objeto de estudio, una Virgen con Niño sedente románica, datada en torno al siglo XII-XIII, que pertenece a la colección del museo; y otra Virgen con Niño, marcadamente similar a la obra de Juan de Mesa, localizada en una hornacina de la fachada exterior del edificio (Imagen 7). En el estudio iconográfico se describirá con mayor detalle esta última imagen.

JUAN DE MESA

El escultor Juan de Mesa es considerado una de las figuras protagonistas del panorama artístico de la Sevilla barroca del siglo XVII, siendo, junto a Alonso Cano, el aprendiz más prolífico del famoso escultor sevillano Juan Martínez Montañés.

No obstante, poco se conocía de su biografía y del alcance de su producción previo al trabajo de historiadores como Adolfo Rodríguez Jurado, quien atribuyó a su nombre el célebre Cristo del Gran Poder o el Cristo del Amor, paradigmas del arte barroco (Hernández Díaz, 1972: 21).

La exhaustiva labor de investigación de las últimas décadas ha permitido establecer sus orígenes en Córdoba, donde nació en torno a 1583,

hijo del pintor Juan de Mesa y Catalina de Velasco, como demuestra su partida de nacimiento todavía conservada en la basílica de San Pedro de Córdoba (Hernández Díaz, 1972: 22). Con seguridad, será la profesión de su padre la primera aproximación del escultor a la labor artística.

Apenas hay información de su vida previa a su llegada a Sevilla, concretamente a la entrada al taller de Juan Martínez Montañés en junio del año 1606 (*ídem*). En su escritura o contrato de aprendizaje, se le describe como un joven «mayor de 18 años y menor de 25» (Pareja López *et al.*, 2006: 52), que se formaría como aprendiz en el taller durante 4 años, hasta 1609, fecha en la que pasaría a trabajar como oficial hasta 1615 (*ídem*). Durante sus años de formación, se puede afirmar que colaboraría en la concepción de varias obras de Montañés, como la Virgen con Niño del Retablo Mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla) (Hernández Díaz, 1972: 24).

En 1610 se considera su formación terminada y, tras aprobar su examen de acceso al gremio alrededor del año 1615, saldría del taller de Montañés «para ejercer públicamente el oficio de escultor», pudiendo ahora «firmar contratos ante escribanos públicos» (Pareja López *et al.*, 2006: 53).

Quizá es este el motivo por el que, pese a que se considere a Juan de Mesa autor de Nuestra Señora de la Misericordia (h. 1611); no existe documentación ni contrato alguno que permita establecer con seguridad su autoría, puesto que el escultor en estas fechas no habría pasado el examen del gremio, no siendo posible su labor pública oficial.

Dicha falta de documentación es el motivo de que exista cierto debate sobre su autoría.

Mientras que las principales biografías de Mesa no hacen mención alguna a la figura de Nuestra Señora de la Misericordia, la mayoría de literatura relacionada con el *Hospitalillo* la ha atribuido a Juan Martínez Montañés (Román Pastor, Fernández Majolero, 1996: 74; Fernández Majolero, 2010: 46) basándose en la evidente similitud estilística e iconográfica de la obra con otras Vírgenes con Niño de Montañés. A su vez, la cronología de la talla (h. 1611), encaja con el momento de máxima plenitud de su carrera (Román Pastor, Fernández Majolero, 1996: 74).

No obstante, la mayor similitud de la talla con obras de Mesa como la Inmaculada Carmelitana, datada un año antes en 1610 (Pareja López *et al.*, 2006: 136), o la Virgen de las Cuevas (Imagen 9), así como la dulzura y delicadeza en las formas más característica de la mano de de Mesa, sirve de argumento para que Luna Moreno (1983: 59) y Pareja López (2006: 140), biógrafos de Juan de Mesa, cierren el debate reafirmando su autoría.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Desde el punto de vista iconográfico, la talla de Nuestra Señora de la Misericordia presenta la imagen de la *Virgen con Niño*. La figura de la Virgen se identifica como el elemento principal que da nombre a la talla, en este caso, *Nuestra Señora de la Misericordia*, mientras que la inclusión del Niño Jesús actúa más como elemento complementario que subraya el papel de la Virgen María como Madre de Dios.

No es posible estudiar y contextualizar la iconografía específica de la Virgen con Niño tal y como se presenta en la obra de Juan de Mesa sin atender a las fuentes iconográficas que justifican la importancia y difusión de esta imagen. Para ello, se pone el punto de partida en el origen de la Virgen con Niño, estudiando la evolución del canon estilístico y sentimiento religioso, para desembocar en el modelo sevillano barroco del cual parte Mesa para idear el sistema iconográfico de Nuestra Señora de la Misericordia.

Evolución iconográfica de la Virgen con Niño

La representación de la Virgen con Niño se acuña tradicionalmente bajo el término bizantino *Theotokos* (Réau, 1996: 59), o *Madre de Dios* en griego, que tiene su origen en la proclamación del dogma de la Virgen como Madre de Dios, en el Concilio de Éfeso del 431 (Réau, 1996: 62).

El Imperio Bizantino será la época de mayor influencia a la hora de definir la iconografía de la Virgen con Niño, poniendo el inicio en los retratos de la Virgen de San Lucas, considerados los únicos retratos en vida de la Virgen o *vera effigies*. Estas representaciones se adoran como

Imagen 4. Theotokos Hodigitria (s. XI). Mosaico. Santa María Asunta de Torcello, Venecia.

Imagen recuperada de https://zh.wikipedia.org/wiki/File:Torcello_-_Santa_Maria_Assunta_-_mosaics_of_the_choir.JPG

aquiropoetas, imágenes no humanas (Cavero de Carondelet, 2019: 71). Varios de estos iconos tienen la peculiaridad de representar a la Virgen con el Niño Jesús en brazos, como sería el caso de Santa María Nova (S. V-VII) de la iglesia de Santa Francesca Romana, Roma.

A través de copias, las imágenes se difundieron a lo largo de todo el Imperio Bizantino y Occidente, motivo de que existan reproducciones en lugares como la Catedral de Granada (Cavero de Carondelet, 2019: 71).

En consecuencia, comienza una importante tradición de representar iconográficamente a la Virgen con Niño, o *Theotokos*, principalmente en pintura sobre tabla y en mosaicos. Partiendo de esta imagen, surge un gran número de variaciones que ponen el énfasis en distintos rasgos de la Virgen y su relación con el Niño.

Destaca la *Theotokos Kyriotissa*, que presenta mayor fidelidad iconográfica con las primeras representaciones de la Virgen con Niño. En ella se representa a la Virgen, sedente, sosteniendo sobre su regazo al Niño Jesús como trono de sabiduría para su hijo. Se puede considerar la base iconográfica a partir de la que evolucionan el resto de tipologías de *Theotokos*. Otras variaciones son la *Blachernitissa*, que muestra el fruto de su vientre; *Glykophilousa* o *Eleousa*, la Virgen de la ternura; y la *Galaktotrophousa* o Virgen de la Leche (Castelfranchi y Crippa, 2012: 944-945).



No obstante, la que guarda mayor interés para este análisis será la *Theotokos Hodigitria*, «la Conductora, o la que indica el camino» (Carmona Muela, 1998:179), tipología a la que pertenece la talla de Mesa (Cano Sanz, 2016: 67). Se presenta erguida, sosteniendo al Niño Jesús con el brazo izquierdo mientras le señala con el derecho (Réau, 1996: 78). Su mano guía al creyente hacia el camino de la salvación, su hijo. Un ejemplo es la Virgen *Hodigitria* de la basílica de Santa María Asunta de Torcello, Venecia (Imagen 4).

A nivel iconológico, es común representar a la Virgen con un nimbo rematado por tres estrellas, simbolizando su triple virginidad (antes de la concepción, durante la gestación y tras dar a luz). El Niño Jesús presenta un nimbo crucífero, símbolo de divinidad y premonición de su muerte en la cruz. Con su mano derecha bendice, y con la izquierda porta el *rotuli* o rollo de las Sagradas Escrituras (Gallino, 2004: 171). Sobre las figuras se leen las inscripciones MP ΘΥ, *Mater Theoi* o Madre de Dios.

La amplia difusión de las tipologías de *Theotokos* facilitó que evolucionasen sobre sus propias formas, adaptándose a los cambios estilísticos que vive el arte religioso.

Durante el Románico, la iconografía de la Virgen con Niño se convierte en una de las imágenes más representadas en el arte religioso (Castelfranchi, Crippa, 2012: 948). La forma más común será las *Theotokos Magestá* (*ídem*) o Virgen Magestad, que sostiene a Jesús en su regazo como trono al modo de las *Kyriotissas*, situándose ambas figuras en el mismo eje central. Son Vírgenes marcadamente rígidas y estoicas, que se distancian del creyente y no buscan apelar a la emotividad. Un ejemplo es la Virgen Niño sedente localizada en el museo del *Hospitalillo*.

Mantienen muchas formalidades de los iconos bizantinos en cuanto a iconología, siendo los atributos más comunes el orbe, el fruto, las flores o un pájaro en las manos del Niño Jesús.

Durante el Gótico se produce un cambio de paradigma en las representaciones de la Virgen. La Iglesia pone el foco en la conexión emocional del creyente con el dogma, promoviendo imágenes de personajes que despierten ese vínculo sentimental, como la Virgen representada como madre. Pierden rigidez, se busca suavidad, ternura y mayor realismo.

A nivel iconográfico, se recupera el canon de *Hodigitria* (Réau, 1996: 78). Destaca la influencia de tallas francesas, como la Virgen del parteluz de la Catedral de Reims, que popularizaron el modelo de Virgen erguida, como la talla de Mesa, siendo la Virgen Blanca de la Catedral de León el resultado del asentamiento de esta tendencia a territorio español.

Con la llegada del Renacimiento, y con ello del antropocentrismo, el arte religioso cambia su enfoque hacia la búsqueda de figuras más cercanas, poniendo el énfasis en el carácter humano de los personajes. La consecuencia para el arte religioso, y en concreto para el *Theotokos*, será la representación de imágenes más realistas, aunque ahora contenidas por el peso de un clasicismo que las sitúa en «una dimensión aún conceptual y mayestática» (López-Guadalupe Muñoz, 2010: 172).

Será el caso de tallas como la Virgen con Niño de la Abadía del Sacromonte (Granada) de Pablo de Rojas, escultor granadino considerado una figura decisiva en la creación de los tipos iconográficos que desarrollará la posterior escuela andaluza barroca, pudiendo definir esta *Theotokos* como «plataforma básica para posteriores versiones devocionales» (López-Guadalupe Muñoz, 2010: 172).

La Contrarreforma dará prioridad al culto de las imágenes en el Barroco, lo que de nuevo implica un aumento de representaciones de la Virgen. A ello se suma la búsqueda de representaciones religiosas pedagógicas y, sobre todo persuasivas, haciendo uso de un nivel de expresividad que supera el orden y serenidad clásica (López-Guadalupe Muñoz, 2010: 178).

El resultado, una tipología de Virgen con Niño que antepone el naturalismo y sentimiento frente al canon, tomando licencias con respecto a la *Hodigitria* tradicional con el fin de potenciar el vínculo emocional del creyente con la talla y, en consecuencia, con el dogma. Se prioriza el modelo de Virgen *Hodigitria*, erguida, que sostiene al Niño Jesús con ambas manos en una postura mucho más natural para una madre. Se desplaza el Niño Jesús al eje izquierdo, siendo este el esquema compositivo empleado por Mesa en Nuestra Señora de la Misericordia.

La Sevilla del Barroco será el foco de esta iconografía, con escultores como Juan Martínez Montañés, que continuarán el modelo establecido a partir de las aportaciones de Pablo de Rojas, considerado su maestro

(Roda Peña, 2010: 277), de Juan Bautista Vazquez el Viejo o de Jerónimo Hernández, entre otros imagineros que también desempeñaron su profesión durante el siglo XVI sevillano.



Imagen 5. Virgen con Niño, Juan Martínez Montañés (1608). Talla sobre madera policromada. Retablo Mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla).

Imagen recuperada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_con_el_Ni%C3%B1o_\(Juan_Mart%C3%ADnez_Monta%C3%B1%C3%A9s\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_con_el_Ni%C3%B1o_(Juan_Mart%C3%ADnez_Monta%C3%B1%C3%A9s).jpg)

Jl FilpoC, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons.

De especial interés para Nuestra Señora de la Misericordia será el canon de Virgen con Niño que popularizará Montañés a través de las múltiples tallas que completa dedicadas a esta iconografía, como la Virgen de la Cinta de la Catedral de Huelva, claras fuentes de inspiración para su discípulo Juan de Mesa. En este sentido, cabe prestar atención a la ya mencionada Virgen con Niño del Retablo Mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla) (Imagen 5), realizada en 1608, durante la formación de Mesa en el taller de Montañés (Hernández Díaz, 1972: 24). Esta obra será, en consecuencia, un claro referente para el cordobés de cara a afrontar la elaboración de la Virgen con Niño de Alcalá de Henares unos años después.

Pese a su mayor sencillez y síntesis en las formas, esta Virgen con Niño ejemplifica a la perfección el esquema que Montañés desarrolla y propone para esta iconografía, y sobre el que Mesa evoluciona, mostrando una *Hodigitria* erguida que sostiene al Niño Jesús con ambos brazos, desplazándolo al eje izquierdo. Destaca por su armonía y serenidad, característica del estilo clásico de Montañés quien, pese a considerarse figura protagonista del primer Barroco sevillano, cultivó un estilo dotado de un profundo clasicismo (Pareja López *et al.*, 2008: 113).

La interacción y ternura entre las figuras supera la «falta de relación expresiva» del modelo de Virgen con Niño de Pablo de Rojas (López-Guadalupe Muñoz, 2010: 172), no obstante sin llegar a alcanzar el grado de expresividad y humanidad que, como se describe a continuación, refleja la obra de Mesa como evolución de esta tradicional iconografía de la Virgen con Niño del Barroco sevillano.

Descripción iconográfica e iconológica

Comenzando el análisis en la figura de la Virgen, se presenta de pie, alcanzando una altura de 1,35 metros (Pareja López *et al.*, 2006: 140), en un ligero contraposto. Sostiene al Niño con ambas manos, desplazándolo a la izquierda del eje central. La mano derecha toma con delicadeza la pierna derecha del Niño Jesús, mientras que la mano izquierda sirve de apoyo, un gesto cargado de naturalidad (Imagen 1).

Como se ha comentado, este sentimiento se prioriza por encima de formalidades iconográficas de la *Hodigitria* bizantina, que sostiene al Niño Jesús solo con la mano izquierda para señalarle con la derecha, guiando al creyente hacia Cristo como camino de salvación.

Su rostro muestra a una Virgen María joven y bella, como dicta el canon (Réau, 1996: 77). Su expresión es serena y contenida, pero llena de expresividad, con los ojos entornados hacia abajo para mirar al creyente. Inclina la cabeza ligeramente a la derecha, en un gesto lleno de gracia, que evita que su rostro quede oculto por la figura del Niño. Destaca la perfecta simetría de sus facciones, partiendo de una frente despejada, con una nariz recta y definida que contrasta con las mejillas y labios llenos, para finalizar en una barbilla puntiaguda.

Es el rostro arquetipo de las Vírgenes de Mesa, que aplica a todas sus obras marianas, y que parte del modelo de Montañés, dando un paso adelante en la humanización de la figura a través de un grado de suavidad, detalle y expresividad excepcional (Ramos Sosa, 2018: 92).

Porta un velo blanco, símbolo de pureza, que se encuentra desplazado hacia atrás, exponiendo el cuello y parte de su cabellera castaña que se trabaja marcando los bucles o guedejas características del taller de Montañés. El cabello largo y abundante se convierte en símbolo de belleza y modestia (Ramos Sosa, 2018: 92).

La cabeza queda coronada por un halo rematado por doce estrellas, atributo extraído de la iconología de la Inmaculada apocalíptica (Carmona Muela, 1998: 144). Tras la proclamación del dogma de la Inmaculada, a nivel iconográfico se comenzó a asociar su figura con las descripciones de una «mujer vestida de sol con la luna bajo los pies y una corona de 12 estrellas sobre su cabeza» del Libro del Apocalipsis (Los Santos Evangelios, ed. 2004, Ap. 12: 1). Las estrellas, cuya representación se extiende por prácticamente la totalidad de tipologías marianas, se pueden interpretar como alusión a las doce tribus de Israel del Antiguo Testamento o a los doce apóstoles del Nuevo Testamento, referenciando así los dos textos sagrados por medio del mismo atributo.

Viste una túnica roja con manto azul, los colores tradicionales de la Virgen que hacen referencia al sacrificio de Jesús y a su papel como Reina de los Cielos, respectivamente. Se trabajan con la enorme vero-

Imagen 6. Detalle del Niño Jesús de *Nuestra Señora de la Misericordia* de Juan de Mesa (1611) del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares.

Imagen modificada (aumento) de la imagen recuperada de

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_de_la_Misericordia._Juan_de_Mesa.jpg

similitud y complejidad en el trazado de los pliegues que caracteriza tanto al estilo de Montañés (Ramos Sosa, 2018: 23) como al de Juan de Mesa, complementando al contraposto con un delicado dibujo curvo que, no obstante, mantiene en todo momento un excepcional grado de realismo. En concreto, se identifica el pliegue que envuelve el codo derecho como recurso heredado de Montañés, presente en la Virgen con Niño del Retablo Mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). Ambos tejidos se decoran con ricos estofados, conservándose la policromía original atribuida a Francisco Pacheco según Fernández Majolero (1986: 46).



Estudiando ahora la figura del Niño Jesús (Imagen 6), se presenta sedente en brazos de su madre, de nuevo transmitiendo gran naturalismo en su postura y actitud. Está desnudo, con su cuerpo macizo y robusto parcialmente cubierto por la vuelta del manto de la Virgen, manteniendo los hombros expuestos de manera similar a la Virgen con Niño de Santiponce (Imagen 5). Se traza con detalle los pliegues de las articulaciones, confeccionando una anatomía de enorme naturalidad frente al canon más idealizado y normativo de su maestro Montañés (Luna Moreno, 1983: 58).

Su rostro se ciñe al modelo establecido y desarrollado por Mesa en su larga producción de representaciones del Niño Jesús, de larga frente, ojos grandes y cabello rizado, rematado por tres potencias que sustituyen al nimbo crucífero que porta el Niño en la tradición bizantina. Subrayan su carácter divino, a la par que actúan como premonición de su sacrificio en la cruz.

Con sus brazos sostiene contra su cuerpo un atributo, que se identificará a continuación.

No interacciona con su madre como en una Virgen *Eleusa*, pero existe un notable grado de complicidad entre ambas figuras que se transmite a través de su actitud y gestos delicados, comunicando una emotividad que supera el nivel de expresividad alcanzado por Montañés, motivo de que la producción de Juan de Mesa se considere una evolución sobre la de su maestro.

En concreto, tanto la actitud como la postura y gesto del Niño Jesús, abrazando el atributo con ternura, crea una imagen de enorme naturalismo, poniendo el énfasis en la humanidad de Cristo y, con ello, acercándole al creyente.

Identificación del atributo: el Niño con pajarito

Apenas visible entre los dedos del Niño Jesús, resulta complejo distinguir y, sobre todo, identificar el atributo que abraza contra su pecho. Solo se aprecia su forma alargada y perfil irregular.

Imagen 7. Copia de *Nuestra Señora de la Misericordia*, Anónimo (s. XX). Talla sobre piedra, Fachada del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares. Fotografía tomada por Pablo Cano Sanz.

A partir de las escasas fuentes bibliográficas que tratan la obra se pueden extraer varias hipótesis de la posible identificación y significado del atributo, comenzando con su descripción como una «vara florida» por parte de Luna Moreno (1983: 61).

Esta identificación se apoya en la existencia de una figura análoga a la Virgen (Imagen 7), una copia posterior de calidad inferior localizada en la fachada del Hospital. Su autor interpretó el atributo como una vara florida que en algún momento debió fracturarse y perderse, optando por recrearla en esta reproducción.



No obstante, la obra de Mesa presenta un aceptable estado de conservación, preservando a la perfección los dedos de ambas manos del Niño que, en caso de haberse fracturado el atributo, se hubiesen visto dañados en cierta medida.

A su vez, la vara florida se trata de un atributo tradicionalmente asociado a la figura de la San José, que carecería de interpretación en manos del Niño Jesús y que no cuenta con referentes entre los principales antecedentes iconográficos de Mesa.

Tan solo se identifica un ejemplo del Niño portando este atributo en una imagen de San José con el Niño Jesús (Alcalá Subastas, 2022: 406). En este caso, su simbología no se asocia a la figura de Cristo puesto que estaría portando la vara florida transferida de San José, quien no puede tomarla al sostenerle con ambas manos.

Se baraja identificarlo como un fragmento de la cruz o *lignum crucis* (reliquia de la cruz) por su perfil alargado, aunque de nuevo no existe tradición de representar este atributo en manos del Niño Jesús, siendo tan solo posible identificar ejemplos aislados que incluyen la cruz propiamente dicha, como la Virgen del Facistol de Juan Bautista Vázquez el Viejo.

Por último, se plantea asociarlo a un *rotuli* o Rollo de la Ley, atributo muy frecuente en la iconografía bizantina del Niño Jesús (Gallino, 2004: 171). No obstante, su morfología y color hace improbable esta identificación.

Asimismo, estos atributos plantean la problemática de no contar con apenas ejemplos entre los principales antecedentes e influencias de Juan de Mesa, la escuela renacentista y barroca sevillana, haciendo difícil justificar su inclusión en la obra alcalaína.

Atendiendo a la iconología de la Virgen con Niño, se identifica un atributo que sí cuenta con una larga tradición iconográfica asociada en específico a la figura del Niño Jesús, el pajarito o jilguero, que generalmente se presenta posado sobre una de sus manos.

Partiendo de esta imagen, los nervios que se aprecian bajo los dedos del Niño se podrían asemejar al aspecto de las plumas de un pájaro, de manera que el dedo índice reposaría sobre la cabeza del animal. A su vez, el propio gesto con el que el Niño abraza con delicadeza el atributo a su pecho, resguardándolo entre sus brazos, reafirmaría la hipótesis de que, en vez de tratarse de un objeto, estuviese sosteniendo un jilguero.

Este atributo tuvo su máxima representación durante el Gótico

(Hernández Redondo, Urrea Fernández, 2003: 44), encontrando sus primeros ejemplos en la escultura francesa de las últimas décadas del siglo XIII (Schnier, 1952: 91). A finales de este siglo, la inclusión del pajarito en la imagen de la Virgen con Niño ya se consideraba una tendencia consolidada, que se extendió rápidamente en toda Europa. Este atributo se impone hasta tal punto que el historiador del arte, Herbert Friedmann, considera que pocos atributos se representan con tanta frecuencia como la figura del pájaro, siendo la mayoría de ellos jilgueros (Schnier, 1952: 92).

La simbología de dicho animal dentro de la iconografía de la Virgen con Niño se puede interpretar en clave con varios significados.

En primer lugar, como alusión al alma (Schnier, 1952: 91), que se refugia en brazos de Jesús buscando consuelo. De manera similar se puede identificar con el Espíritu Santo, como asociación a la paloma (Hernández Redondo, Urrea Fernández, 2003: 44) o como prefiguración de la Pasión (Friedmann, 1946: 9). En relación a esta última interpretación se hace referencia a la leyenda que explica que un jilguero tomó una espina de la corona de Cristo durante el Calvario, manchando sus plumas de sangre, siendo este el motivo por el que algunas aves de este género presentan manchas rojas en su plumaje (Friedmann, 1946: 9). También, se puede interpretar como referencia al milagro de los pájaros de barro (Hernández Redondo, Urrea Fernández, 2003: 44) del Evangelio de la infancia de Tomás o Protoevangelio de Tomás, en el que Jesús Niño da vida a unos pájaros de barro.

Por último, Friedmann se basa en la común asociación de la figura del pajarito con alguna forma de escritura, como un rollo o papel escrito, para interpretarlo como sustituto del rollo o «*rotuli* sostenido por el Niño Jesús en las primeras imágenes de influencia bizantina» (1946: 118), atributo cuya importancia para esta iconografía ya ha sido comentada.

Es la primera de estas interpretaciones la que mejor justifica el significado del jilguero en la obra de Mesa, como el alma del fiel que Jesús protege en sus brazos en un gesto de cariño. Como explica Friedmann, el pájaro pasa a convertirse en el reflejo del creyente, pudiendo interpretar su función dentro la obra como símbolo de petición o de agradecimiento frente a favores, como la «protección frente a la enfermedad»

(Friedmann, 1946: 42). En consecuencia, el hermano Diego de la Cruz pudo encargarse de la inclusión de un pajarito en su deseo de agradecer el cuidado recibido en su estancia en el Hospital de Antezana, como se indica en la documentación asociada a la donación (Pareja López et al, 2006: 140).

No obstante, cabe considerar la aparición de un jilguero como decisión del propio Juan de Mesa, siendo necesario identificar qué posibles referentes artísticos pudieron servirle de inspiración.

Mientras que no se conservan Vírgenes con Niño y pajarito elaboradas por las principales influencias de Mesa, como Juan Martínez Montañés, Pablo de Rojas o Juan Bautista Vázquez el Viejo; es sencillo encontrar precedentes iconográficos lógicos y accesibles en el contexto sevillano, que con seguridad Mesa conoció.

Uno de los ejemplos pictóricos más célebres es la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla (Imagen 8), datada en el siglo XIV.

Imagen 8. Virgen de la Antigua, Anónimo (s. XIV). Pintura sobre tabla, Catedral de Sevilla.

Imagen recuperada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Chapel_of_la_Virgen_Antigua_-_Cathedral_of_Seville.JPG (Imagen editada).



Esta tabla muestra una *Theotokos Hodigitria*, erguida, que sostiene al Niño Jesús con su mano izquierda y una rosa con la derecha. La Virgen se presenta enmarcada por un halo de doce estrellas, mientras que el halo del Niño imita el aspecto del nimbo crucífero con sus tres estrellas, ambos atributos presentes en Nuestra Señora de la Misericordia. El Niño Jesús, sedente, bendice con su mano derecha, sosteniendo en la izquierda el pajarito o jilguero.

La enorme devoción que ha gozado esta imagen sevillana hace lógico pensar que tanto el comitente, el hermano Diego de la Cruz, como el propio Juan de Mesa, debían conocer su iconografía, siendo posible contemplar esta Virgen como una motivación o fuente de inspiración para la inclusión del pajarito en la talla de Alcalá de Henares.

Cabe destacar la gran difusión que la Virgen de la Antigua ha tenido por medio de la multitud de obras que la reprodujeron o se inspiraron en ella, siendo quizá Nuestra Señora de la Misericordia uno de las más excelentes y prodigiosas piezas estimuladas por su iconografía.

OTRAS VÍRGENES CON NIÑO DE JUAN DE MESA

Una vez establecida la tradición iconográfica que refleja la obra de Juan de Mesa, se puede plantear la cuestión de trazar las posibles Vírgenes con Niño consiguientes a la talla que hayan podido partir de su iconografía y continuar así esta corriente de representación a partir de las aportaciones de Mesa.

Sin embargo, se presenta el mismo impedimento físico que tanto ha dificultado el estudio de la obra, la localización aislada de la talla en la Iglesia del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares.

A excepción de la copia de Nuestra Señora de la Misericordia localizada en la fachada del *Hospitalillo*, no se puede afirmar que la obra de Mesa haya servido de inspiración para otra Vírgenes con Niño puesto que ha permanecido prácticamente oculta desde su llegada a la localidad.

La Madre de Dios, obra atribuida a Juan Alonso Villabrille y Ron, ubicada a apenas 350 metros del *Hospitalillo* en el hastial del Convento de las franciscanas de San Juan de la Penitencia (Alcalá de Henares), tampoco

parece haber tomado inspiración en la talla de Mesa a pesar de su extrema cercanía (Cano Sanz, 2016: 67).

En consecuencia, tan solo se pueden trazar paralelismos con otras *Theotokos* elaboradas por el propio Juan de Mesa como posibles continuadoras del canon estilístico e iconográfico descrito en esta figura, siendo los ejemplos más representativos de su producción la Virgen de Consolación, localizada en la Ermita de Nuestra Señora del Amparo, Cumbres Mayores (Huelva); y la célebre Virgen de las Cuevas, en la actualidad conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Juan de Mesa (h. 1619), *Virgen de Consolación*

La primera de ellas, la Virgen de Consolación, datada hacia 1619, se trata de una atribución a Juan de Mesa (Pareja López *et al*, 2006: 372), que tampoco ha gozado de una presencia notable en la mayoría de literatura relacionada con el autor.

Ficha técnica:

- Título: *Virgen de Consolación*.
- Autor: atribuido a Juan de Mesa.
- Técnica: talla.
- Material: madera.
- Estilo: barroco.
- Datación: h. 1619.
- Localización actual: Ermita de Nuestra Señora del Amparo, Cumbres Mayores (Huelva).

Se presenta un esquema compositivo relativamente similar al descrito, mostrando una Virgen erguida en un ligero contraposto que sostiene al Niño Jesús, en este caso solo con el brazo izquierdo, al igual que las primeras *Hodigitrias* bizantinas.

Mientras que este esquema puede parecer un paso hacia atrás en la consecución del carácter naturalista de Mesa, el tratamiento del resto de elementos que componen la talla subrayan su elevado grado de realismo y humanidad, comenzando por el rostro de la Virgen.

Con facciones muy similares a Nuestra Señora de la Misericordia, ojos entrecerrados, nariz definida y mejillas redondeadas, se percibe una mayor expresividad en su gesto. Porta el velo blanco, de nuevo desplazado para exponer su largo cabello, que se trabaja marcando los bucles y mechones castaños en su caída sobre el pecho. Este recurso, sumado a la exposición de su cuello desnudo, trata de enfatizar el ideal de belleza y juventud de la Virgen.

Pocas diferencias se pueden establecer en el trabajo de las vestimentas y su caída, similar en su grado de complejidad y detalle, pudiendo identificar el característico pliegue que envuelve el codo derecho. La túnica y el manto presentan los tradicionales rojos y azules asociados a las representaciones marianas, como premonición de la muerte de Jesús y referencia como Reina de los Cielos.

Al emplear solo la mano izquierda para sostener al Niño Jesús, la derecha queda libre, extendida hacia al frente como si portase algún atributo en la actualidad perdido.

A sus pies se identifica otro recurso extraído de la tradicional representación de la Inmaculada Concepción basada en el Libro del Apocalipsis. En este caso, se muestra la media luna en referencia a la «mujer vestida de sol con la luna bajo los pies» (Los Santos Evangelios, ed. 2004, Ap. 12: 1).

Continuando con la figura del Niño Jesús, se presenta sedente sobre el brazo izquierdo de la Virgen. Tanto sus facciones como el trabajo de los bucles del cabello y su anatomía maciza e infantil, se ciñen con exactitud al modelo desarrollado por Mesa y aplicado en su obra alcalaína.

No obstante, al igual que el Niño que Montañés elaboró para la *Theotokos* del Retablo Mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce), se presenta vestido con una túnica y ceñidor, no desnudo como el Niño de Mesa.

Asimismo, conecta con la talla de Montañés en el gesto de bendición, mostrando la mano derecha alzada, con la diferencia de haber optado por no extender los dedos del Niño en la posición más canónica o convencional. Esta decisión se puede interpretar como un deseo de potenciar el naturalismo de su figura al evitar mostrar un gesto tan artificioso o antinatural para un niño, sin perder, no obstante, su simbolismo.

La mano izquierda que agarra vestimentas, sí imita con mayor rigurosidad a la talla de Montañés.

Este conjunto de recursos parece repetir en gran medida el modelo de Virgen con Niño que Juan de Mesa inaugura años antes en la talla de Alcalá de Henares, presentando, sin embargo, múltiples paralelismos iconográficos con el canon de Juan Martínez Montañés, específicamente con la Virgen con Niño de Santiponce que tanta influencia tuvo en las obras marianas de Mesa. Como consecuencia, incluye recursos que a priori parecen devolver la talla a la mayor idealización clásica de Montañés. No obstante, quedan compensados por su elevado grado de expresividad, continuando así el carácter naturalista que Mesa introduce en sus Vírgenes con Niño.

Juan de Mesa (1623), *Virgen de las Cuevas*

La Virgen de las Cuevas (Imagen 9), datada en 1623, es la Virgen con Niño más conocida y celebrada de la producción de Mesa, siendo una de las únicas obras marianas documentadas pertenecientes a esta iconografía.

En consecuencia, ha sido estudiada y descrita con mayor nivel de detalle y rigurosidad que las anteriores tallas análogas de Mesa.

Imagen 8. *Virgen de las Cuevas de Juan de Mesa* (1623). Talla sobre madera policromada, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Imagen recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgen_de_las_Cuevas.jpg

Ficha técnica:

- Título: *Virgen de las Cuevas*.
- Autor: Juan de Mesa.
- Técnica: talla.
- Material: madera.
- Estilo: barroco.
- Datación: 1623.
- Localización actual: Museo de Bellas Artes de Sevilla.



La Virgen de las Cuevas guarda mayor similitud con respecto a Nuestra Señora de la Misericordia en cuanto a su esquema compositivo, mostrando a la Virgen erguida sosteniendo al Niño Jesús con los dos brazos en ese gesto cargado de naturaleza maternal. Asimismo, la disposición específica de las manos (la derecha sobre la pierna del Niño Jesús y la

izquierda sosteniendo su peso) es idéntica a la empleada en la obra alcalaína, destacando desde un primer momento el vínculo que la Virgen de las Cuevas presenta con la protagonista de este texto.

Su rostro sereno se inclina ligeramente hacia abajo, mirando al creyente, con los ojos ligeramente entornados. Sus facciones son quizá más angulosas que las de Nuestra Señora de la Misericordia, pero manteniendo la simetría, delicadeza y dulzura que caracteriza al rostros arquetipo de las Vírgenes de Mesa, ya descrito.

Se repite con gran exactitud el recurso del velo blanco desplazado delicadamente hacia atrás para mostrar parte de su cabellera, presentando el cuello igualmente expuesto.

El trabajo de la vestimenta, túnica y manto, es de nuevo muy similar en el diseño, tratamiento y complejidad de los pliegues y de su caída, puntualizando que no se conserva la policromía original para poder establecer un comparativo. Se puede suponer que se completaría con una policromía tradicional, similar a la observada en tallas anteriores de Mesa.

La Virgen de las Cuevas difiere en mayor medida frente a la talla de Alcalá de Henares en el modo de representar la figura del Niño Jesús. Su postura es más elaborada y compleja, sedente con la pierna derecha elevada con respecto a la izquierda para generar un cruce de líneas que dota de mayor dinamismo al Niño, frente a la postura y actitud más distraída y relajada que presenta en las Vírgenes con Niño anteriores.

En línea con lo anterior, se potencia la interacción y complicidad con su madre al representar al Niño Jesús agarrando los dedos de la Virgen según descansan sobre su pierna derecha.

Ambos recursos presentan una evolución con respecto a las tallas anteriores en pos de ese naturalismo y humanidad característicos de Juan de Mesa, que sirven para destacar la emotividad del vínculo maternal que representa la Virgen con Niño de forma tan persuasiva.

En lo que respecta al rostro del Niño, se trabajan sus facciones de forma similar a Nuestra Señora de la Misericordia, manteniendo este parecido en el tratamiento del cabello y la anatomía. No obstante, como la Virgen

de Consolación y la Virgen de Montañés, el Niño Jesús se presenta vestido con túnica y ceñidor.

Por último, por su consagración a la advocación de la Virgen de las Cuevas, el Niño Jesús porta como atributo un pequeño cántaro que se asocia con la simbología del agua como «manantial de vida» (Pareja López et al., 2006: 248).

El conjunto iconográfico descrito demuestra la más que evidente relación de esta obra con sus dos antecedentes, así como con el modelo previo de Juan Martínez Montañés. La inclusión de nuevos recursos expresivos, como la postura del Niño Jesús y su gesto de cariño a la Virgen, sirven de testimonio de una tendencia evolutiva hacia un sentimentalismo y naturalismo más profundo y rico que el anunciado en Nuestra Señora de la Misericordia, demostrando que las aportaciones que hacen destacar a la talla alcalaína no quedan olvidadas, a pesar del aislamiento de la figura.

Por medio de la Virgen de las Cuevas, Mesa asienta un claro precedente iconográfico que gracias a su devoción y difusión sí verá su evolución en obras posteriores como la Virgen de la Oliva de Alonso Cano (1629), continuando de forma indirecta la tradición iconográfica de la Virgen con Niño tal y como se muestra en Nuestra Señora de la Misericordia.

CONCLUSIÓN

Se concluye este texto afirmando con rotundidad que la talla de Nuestra Señora de la Misericordia de Juan de Mesa es un excelente ejemplo de tipo iconográfico *Theotokos Hodigitria*, además de una clara heredera del canon iconográfico de las Vírgenes con Niño del barroco sevillano, en especial del modelo de Juan Martínez Montañés.

Se destaca, a su vez, que este modelo es el resultado de una larga tradición iconográfica que se populariza inicialmente en el arte bizantino, y que continúa a lo largo de una importante evolución estilística durante el Románico, Gótico y Renacimiento, desembocando en el tipo iconográfico barroco que refleja Nuestra Señora de la Misericordia.

Este estudio iconográfico permite alcanzar un elevado nivel de com-

preensión de la obra, al poder justificar no solo su iconología concreta, sino la motivación iconográfica que justifica las decisiones tomadas por el artista a la hora de representar el tema. No obstante, este análisis también ha demostrado que no todos los aspectos de una obra son fácilmente justificables e interpretables, sino que puede haber elementos, como el atributo atípico, cuya identificación plantea un reto.

La posibilidad de asociar este atributo con un jilguero abre, a su vez, nuevas perspectivas de interpretación nunca antes contempladas e introduce la obra dentro de la rica tradición del Niño con pajarito.

De esta manera se complementa el mensaje de la obra, pudiendo ahora extraer conclusiones más veraces acerca del sentimiento religioso que hay detrás de la producción de una talla como esta.

Se concluye que el tipo iconográfico del barroco sevillano busca una imagen de la Virgen con la que el creyente conecte de forma íntima, apelando a un sentimiento tan universal como el amor maternal. Para ello se pone a disposición el complejo sistema de atributos y, sobre todo, de pequeños gestos y actitudes en las figuras que, en conjunto, son los responsables de que la obra se cargue de emoción. Esta emocionalidad se percibe de forma clara y directa, lo cual es el objetivo principal de la iconografía de la Virgen con Niño en el Barroco.

Con todo ello, se puede afirmar que Nuestra Señora de la Misericordia de Juan de Mesa logra conseguir con creces este objetivo, con un nivel de excepcionalidad técnica y estilística que difícilmente tiene equivalente en la larga tradición del *Theotokos*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cano Sanz, P. (2016). La Madre de Dios: escultura de Villabrille y Ron en la fachada de las Juanas de Alcalá de Henares. *Anales Complutenses, Institución de Estudios Complutenses de Alcalá de Henares*, 28, 59-101.

Carmona Muela, J. (1998). *Iconografía cristiana*. Ediciones Istmo.

Castelfranchi, L. y Crippa, M.A. (2012). *Diccionario de Iconografía y Arte cristiano*. Diccionarios San Pablo.

- Catálogo de subasta, 30-31 marzo 2022. Nº 105.* (2022). Alcalá Subastas.
- Cavero de Carondelet, C. (2019). Copia de imágenes sagradas romanas en Granada: algunas notas sobre las Vírgenes del Popolo y los retratos de San Pedro y San Pablo. En Henares Cuéllar, I. y Molina González, F. (Coords), *La pintura italiana en Granada* (pp. 71-82). Editorial Universidad de Granada.
- Fernández Majolero, J. (2010). *Religiosidad popular y previsión social en Alcalá de Henares en el siglo XVIII*. Hospital de Antezana.
- Friedmann, H. (1946). *The symbolic goldfinch*. Pantheon Books.
- Gallino, A. (2004). *Iconos y Santos de Oriente. Los diccionarios del arte*. Electa.
- Hernández Díaz, J. (1972). *Juan de Mesa*. Arte Hispalense.
- Hernández Redondo, J.I. y Urrea Fernández, J. (2003). *Museo Nacional de Escultura. El encanto medieval*. Diputación de Valladolid.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2010). Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas. En Gila Medina, L. (Coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 137-174). Editorial Arco/Libros.
- Los Santos Evangelios*. (Ed. 2004). Madrid: San Pablo.
- Luna Moreno, L. (1983). Una obra de Juan de Mesa: La Virgen de la Misericordia del hospital de Antezana, de Alcalá de Henares. *Apotheca* (3), Departamento de Historia del Arte Universidad de Córdoba. 57-65.
- Pareja López, E.; Dávila-Armero, A.; Pérez Morales, J. C.; Lope-Fe Y Figueroa, C.; de la Banda y Vargas, A. y García Gutiérrez, F. (2006). *Juan de Mesa. Grandes Maestros Andaluces, Volumen I*. Ediciones Tartessos.
- Pareja López, E.; Passolas Jáuregui, J. y Lope-Fe Y Figueroa, C. (2008). *Juan Martínez Montañés. Grandes Maestros Andaluces, Volumen III*. Ediciones Tartessos.
- Ramos Sosa, R. (2018). The Virgin of the Immaculate Conception. En

Fernández-Deu, R. (Dir.), *Juan de Mesa. The Master of Passion* (pp. 84-95). Coll & Cortés.

Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Serbal.

Roda Peña, J. (2010). La Escultura Sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo. En Gila Medina, L. (Coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 273-306). Editorial Arco/Libros.

Román Pastor, C. y Fernández Majolero, J. (1996). *Datos históricos y evolución arquitectónica de la Fundación Antezana*. Hospital de Antezana.

Schnier, J. (1952). The Symbolic Bird in Medieval and Renaissance Art. *American Imago*, 9 (2), 89-126.