Estepa

Cuadernos de Estepa

nº 04

ACTAS DEL I CONGRESO ANDALUZ SOBRE PATRIMONIO HISTÓRICO

La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII
Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor
Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)

Sesiones celebradas el 17 y 18 de septiembre de 2009

Ayuntamiento de Estepa

Serie Cuadernos de Estepa - Edición digital

ILMO. AYUNTAMIENTO DE ESTEPA
Serie Cuadernos de Estepa [edición digital]
Cuadernos de Estepa-4. I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico
La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII
Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés Carvajal y Campos (1709-2009)
Web: www.estepa.es
Url: multimedia.dipusevilla.es/estepa/pdf/cuadernosdeestepa01.pdf
Estepa, 2014
© De la edición, Ilmo. Ayuntamiento de Estepa
© De los textos, los autores
ISSN: 2340-5473

INDICE:

Andrés de Carvajal y Campos (1709–1779). Una revisión biográfica
José Escalante Jiménez. 1

Estado de conservación de las esculturas del retablo de la Inmaculada de Andrés de Carvajal. Patologías frecuentes de la escultura en madera
Concha Martínez de Abellanosa Moreno. 8

La escultura barroca del siglo XVIII en los círculos orientales
Juan Antonio Sánchez López. 17

Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII
Álvaro Recio Mir. 59

La escultura barroca del siglo XVIII En Andalucía Occidental
José Roda Peña. 84

La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana
José Luis Romero Torres. 112

El sepulcro del arzobispo Salcedo y Azcona: imagen *retrospectiva* de un monumento funerario dieciochesco
Ana Rodríguez Gude. 132

Una nueva obra de Andrés de Carvajal: el nazareno de la Roda de Andalucía (Sevilla)
Reyes Escalera Pérez y Antonio M. Castillo Jarén. 145

Imaginería de Andrés de Carvajal y Campos en el marquesado de Estepa. Nuevas atribuciones
Antonio M. Castillo Jarén. 156

Diego de Mora y su taller
Ana María Gómez Román. 186

Patronos y clientes de Torcuato Ruiz del Peral
José Manuel Rodríguez Domingo. 199

Un niño Jesús de Cristóbal Ramos y un calvario genovés en Trigueros
Manuel Ramón Reyes de la Carrera. 215

El modelo letífico de “Virgen sedente” en el círculo de los Mora
Isaac Palomino Ruiz. 224

Revisión documental sobre la vida y obra del escultor genovés Juan Bautista Patrone y Quartín. Noticias biográficas
Juan Antonio Silva Fernández. 237

El esplendor dieciochesco de una iconografía escultórica: La Virgen Comendadora de la Merced (I). Origen y consolidación
José Gámez Martín y María Teresa Ruiz Barrera. 252

El esplendor dieciochesco de una iconografía escultórica: la Virgen Comendadora de la Merced (II). Aproximación a un catálogo en tierras andaluzas
José Gámez Martín y María Teresa Ruiz Barrera. 262

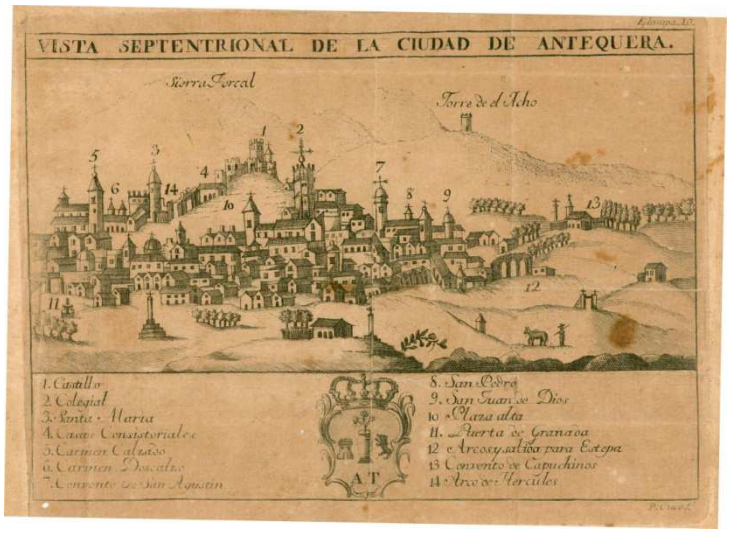
La caja del órgano y la sillería del coro de la iglesia de los Terceros de Sevilla: obras probables de José Fernando de Medinilla (1682-1757)
Álvaro Cabezas García. 272

Aproximación al conjunto de la “Pollinita” de Lucena, obra de Diego Márquez Vega y Luis Tibao: notas de historia, arte y literatura
Manuel García Luque y Manuel Guerrero Cabrera. 278

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Mairena del Alcor
José Manuel Navarro Domínguez. 298

ANDRÉS DE CARVAJAL Y CAMPOS (1709–1779). UNA REVISIÓN BIOGRÁFICA

José Escalante Jiménez
Archivero Municipal de Antequera



Podemos delimitar una zona en el corazón de Andalucía que iría desde Alcalá la Real, Priego de Córdoba, Antequera, Estepa y Osuna, donde se va a desarrollar de una manera muy sobresaliente las artes suntuarias, coincidiendo con momentos de esplendor económico en estas distintas localidades (Figura 1).

El centro de este espacio artístico se va a ubicar en Antequera, ciudad en la que desde la segunda mitad del siglo XVI se producirá un especial despunte en el ámbito artístico, impuesto por el despegar económico que irá aparejado a una singular expansión demográfica y urbana y paralelamente al asentamiento de un elevado número de órdenes religiosas, tanto masculinas como femeninas que hasta un total de 21 se establecerán y construirán sus correspondientes conventos, a los que habría que añadir los beaterios, santuarios, ermitas, parroquias y por supuesto la institución de la Real Colegiata erigida en la iglesia de Santa María la Mayor. Simultáneamente a esta importante irrupción conventual, se llegaran a erigir hasta un total de 78 hermandades y cofradías, auspiciadas en su gran mayoría por las distintas órdenes conventuales.

En el ámbito civil, tenemos una significativa presencia de una nobleza no titulada en su mayoría, y muy apegada a la tierra, y con un importante patrimonio rústico, que elevará sus casas solariegas y palacetes en las principales vías urbanas de la ciudad.

En definitiva el prospero y rico espacio territorial de Antequera, se convierte en un imán que atraerá sistemáticamente a artistas de toda índole que desde el siglo

1. Vista general de la Ciudad de Antequera. Grabado de finales del siglo XVIII

XVI, darán origen a un círculo si bien no de primer orden sí lo suficientemente atractivo y con identidad propia.

A finales del siglo XVII y principios del XVIII, se continuará definiendo este peculiar espacio artístico, que acabará creando un estilo propio perfectamente definido (Figura 2). Así, tenemos a artistas como Lorenzo de Saavedra, autor del retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria; a la familia Asencio, que va a cubrir prácticamente todo el siglo XVIII: Miguel Asencio Carrizo realizará toda la obra de carpintería del Hospital General de San Juan de Dios, así como la peana del camarín o triunfo de la Patrona de la ciudad, la Virgen de los Remedios; su hijo Bernardo Asencio
del que tenemos documentada la caja de órgano de la Iglesia de San Sebastián y un trono procesional para la Hermandad de Jesús Nazareno de Écija; Francisco Asencio, hermano de Miguel, y autor de toda la talla de yeso de la Iglesia conventual de Nuestra Señora de Belén.

Por otra parte, Antonio Palomo ejecutará los retablos mayores de las Iglesias de la Encarnación, el del Real Monasterio de San Zoilo y el desaparecido de la Capilla Mayor de Santa María; Miguel Rodríguez talló la urna del Santo Entierro para la Cofradía de la Soledad, pieza que hoy día no se conserva, y una peana para Nuestro Padre Jesús del Consuelo del Convento de Belén; José Ignacio Ortega, que talla el retablo para la Capilla de Animas de la Parroquia de San Pedro.

También trabajaron en Antequera los maestros de escultura José Palomo, Diego, Miguel y Joaquín Márquez, Francisco Morales, los hermanos Antonio y Francisco Primo, vinculados al retablo mayor de la Iglesia del Carmen, Francisco Maestre, Francisco de Rueda, José Atenzia, José Ramos Pardo, Francisco Fernández, Antonio de
Ribera y por supuesto, Andrés y Miguel de Carvajal (Figura 3).

Esta abundancia de talleres desembocará además en el establecimiento en la ciudad de una Escuela de Dibujo y posteriormente en una Academia de Nobles Artes, auspiciada en su día por los corregidores y que servirá para encausar la formación de escultores y pintores.

Estos artistas no ejercerán solo su labor en la ciudad de Antequera, extenderán su radio de acción a un marco supracomarcal. Por ejemplo Antonio de Ribera realizará una peana o trono para la Virgen del Carmen de la ciudad de Estepa, en la Ermita del Santo Cristo de la Sangre, la que actualmente se denomina Iglesia del Carmen. También en esa misma localidad de Estepa, trabajó Antonio de Ribera para el Convento de Santa Clara de la Paz, donde concierta con la comunidad de monjas el 16 de noviembre de 1715, la hechura de "*…dos retablos de madera de talla de cinco varas y media tercia de alto y tres varas de ancho y tres cuartas de grueso para la iglesia del dicho convento…*",

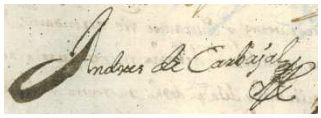
2. Calle de Antequera y Colegiata de San Sebastián. Grabado Iluminado. Principios s. XIX

3. Santísimo Cristo del Mayor Dolor

cobrando por ello la suma de 11.000 reales. Actualmente, podemos contemplar estos dos retablos, colocados a los pies de la iglesia, uno frente al otro (Figura 4).

Pero sin duda la figura fundamental en el ámbito escultórico del siglo XVIII, es la de Andrés de Carvajal y Campos. Hoy día, la base de conocimiento sobre la obra y vida de este escultor podemos considerarla, de forma relativa, bastante avanzada. Teniendo tan sólo una laguna en lo referente a su formación y primeros años de existencia, a pesar de que tan solo se han realizado estudios parciales.

Pero vayamos por partes, en primer lugar debemos de saber cuál es el estado de la cuestión, es decir quien ha publicado y que se sabe concretamente sobre Andrés de Carvajal.



En este sentido tenemos que señalar la existencia de una pobre biografía, el tema lo trata el erudito antequerano José María Fernández en su *Iglesias de Antequera*, publicada en 1947, de una forma muy genérica y adjudicando algunas atribuciones de obras.

El padre Agustín de Antequera, nos hace una importante aportación con un trabajo dedicado a la desaparecida escultura de la *Divina Pastora de Capuchinos*.

También le dedica un trabajo el agustino Andrés Llorden, en "*Una imagen para dos artífices: José de Mora y Andrés de Carvajal*" en 1977, artículo publicado en el número 17 de la Revista Jábega.

Manuel Cascales Ayala en "*otras noticias sobre el imaginero Andrés de Carvajal y Campos*", nos facilita integro su testamento, tan importante como más adelante veremos (Figura 5).

Existen una serie de pequeños trabajos debidos al profesor Juan Manuel Moreno García, que sin duda es el autor que más profusamente ha trabajado sobre Andrés de Carvajal, a él se le deben: "*Tres pasos para un mismo tema" (1988); "quien fue María Magdalena de Talavera y Cueto", "Genealogía línea paterna del escultor Andrés de Carvajal y Campos" y por último "Breve Historia de la calle del Gato*", así como una gran cantidad de artículos, de carácter literario sobre el autor y su obra, todos publicados a caballo entre el semanario "*El Sol de Antequera*" y "*Revista Pregón*".

El historiador del arte Jesús Romero Benítez le dedica en su "*Guía Artística de Antequera*" (1988), un buen espacio, al realizar a través de sus páginas una catálogo de las obras documentas y atribuidas. Igualmente le dedica un interesante artículo en Revista Pregón (1989), "*Una obra inédita de Andrés de Carvajal: El Cristo Amarrado a la Columna de Estepa*".

Ginés de la Jara Torres Navarrete. En su "*Historia de Úbeda en sus documentos*", en su tomo II, también le dedica un capítulo al escultor.

4. Firma de Andrés de Carvajal

5. Escritura de testamento de Andrés de Carvajal. A.H.M.A. Fondo de Protocolos Notariales

Juan Antonio Sánchez López en Revista Baética aporta el trabajo "*Imago Imaginis*", dedicado fundamentalmente a la obra del escultor (Figura 6).

Más recientemente tenemos un trabajo inédito aun de Antonio Fernández Paradas que analiza, uno de los temas especialmente tratados por el imaginero: la flagelación.

Por último reseñar la importante aportación que el pasado verano ha realizado el historiador de Fondón Joaquín Gaona Villegas con "*El escultor Andrés de Carvajal y Campos: III Centenario de su nacimiento en Fondón*". Trabajo indispensable a la hora de adentrarnos en la biografía de nuestro personaje.

Prácticamente en todos estos trabajos, salvo en el último reseñado, los datos biográficos se repiten de forma sistemática, partiendo de la información facilitadas en su día tanto por José María Fernández como por Juan Manuel Moreno García, el resto lo que hace es dar cuenta de obras documentadas o bien atribuidas, analizando su estilo y su producción.

Hay que señalar que además de estas publicaciones indicadas, existen otras realizadas con motivo de exposiciones, muestras etc., que en las fichas de sala hacen referencia a este escultor y su obra.

Por último reseñar que el pasado año 2009, se celebró en la vecina localidad de Estepa el I Congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009), donde por primera vez se analizó la figura de Andrés de Carvajal de forma global.

Antonio de Carvajal y del Moral nace en Fondón en 1667, pertenece a una rama de los Carvajal oriundos de Úbeda, como nos señala Ginés de la Jara Torres Navarrete en su "*Historia de Úbeda*", quien nos hace una semblanza de la familia y de esta rama de Fondón, si bien con algunos errores y bailes de fechas (Figura 7).

En 1690 contrae matrimonio Antonio de Carvajal con Teresa Estefanía de Campos y Lucas, de su matrimonio nacerán seis hijos Pedro, José, Juan, Ana y dos con el nombre de Andrés el primero que nace en 1700, que fallece poco después y otro en 1709, concretamente el 31 de julio, que es nuestro imaginero, en su partida se hace referencia a que todos son naturales de Fondón, menos su abuelo paterno que lo es de Mecina de Alfahar.

La gran laguna en la vida de Andrés de Carvajal es sobre su infancia, de la que nada sabemos y mucho se ha especulado, en ello ha influido la falta de protocolos de este periodo o mejor dicho las series completas de los mismos que nos pudieran permitir de forma sistemática analizar estos fondos para conseguir información.

6. *Santa Eufemia*. Convento de Mínimas de Antequera

7. Partida Sacramental de Bautismo de Andrés de Carvajal. Parroquia de Fondón (Granada)

Fundamentalmente el interés en la infancia de Andrés de Carvajal viene determinado por conocer su ciclo formativo.

De manera sistemática, se viene barajando el que Carvajal, se formara en el entorno del taller de los Mora en Granada, pero ningún documento avala en principio esta teoría, ni existe alusión alguna en la documentación que muy abundante, por otra parte se viene manejando.

El historiador Joaquín Gaona Villegas, apunta también posibles influencias del escultor Agustín Vera Moreno, pero son solo especulaciones.

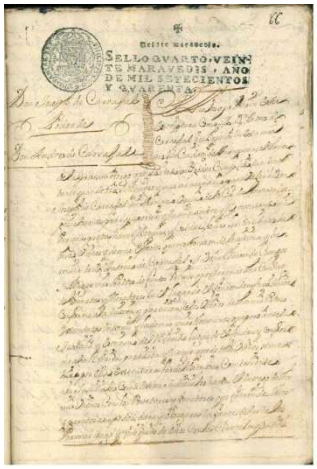
El profesor José Manuel Rodríguez Domínguez, en un intento de acreditar la formación del escultor en estos talleres granadinos, ha realizado un vaciado sistemático de la información de los padrones de habitantes del periodo conservados en el Archivo Municipal de Granada, llegando a la conclusión de que Andrés de Carvajal, no se formó en ellos, dejando abierta la posibilidad de que lo hiciera con alguno de los discípulos, bien, de Bernardo o de Diego de Mora, pero definitivamente no con ellos, al no aparecer en ningún momento viviendo en la casa de estos maestros, como si lo hacen otros escultores que se formaran bajo su auspicio.

Antonio de Carvajal fallece en diciembre de 1730, otorgando testamento. Unos meses después se realiza la partición de bienes ante el escribano Diego de Morales. En la misma se hace constar, que "*así mismo se le deberá imputar el gasto que su padre tuvo mientras aprendió el arte o ejercicio que tiene*" La suma a descontar es realmente ridícula tan solo 300 reales, debemos suponer que Andrés debió reintegrar previamente otras cantidades en vida de su progenitor. En ningún momento se hace alusión con quien se forma tanto en esta partición como en las hijuelas.

Entre 1731 y 1739, ocho años, se vuelve a perder la pista de Andrés de Carvajal, es posible que durante este periodo estuviera trabajando en Granada ya que parece, que tras el fallecimiento de su padre, su madre y su hermano José se trasladan a esta ciudad (Figura 8).

El primer documento que nos avala que Andrés de Carvajal reside en Antequera es una escritura de poder que otorga en dicha ciudad, a favor de su hermano José, autorizándole a la liquidación de bienes familiares en Granada tras, el fallecimiento de su madre, hecho que debió de suceder en torno a 1738. En esta escritura manifiesta ser vecino de Antequera.

Un año después en 1740, alquila una casa al Convento de frailes agustinos ubicada en la calle de la Gloria. El motivo por el cual se asienta en Antequera no está nada claro. Suponemos que pudo venir atraído por ese esplendor que la ciudad vivía en esos momentos y posiblemente influenciado por unos primos con propiedades en el partido de la Camorra, por lo que con toda seguridad



8. Escritura de poder otorgada por Andrés de Carvajal a favor de su hermano José. A.H.M.A. Fondo de Protocolos Notariales

tendría conocimiento y carta de presentación en Antequera. El arrendamiento será por dos años.

Esta primera residencia se le debió quedar pequeña, ya que pocos años después, aparece empadronado en calle Carreteros en las casas de un escribano Jerónimo Muñoz de la Vega (Figura 9).

Este hecho será fundamental en su vida ya que fue su relación con el importante e influyente matrimonio formado por este escribano del número D. Jerónimo Muñoz de la Vega y su esposa, Dª Josefa de Talavera Azebedo, quien le proporcionó algunos contratos en sus comienzos como por ejemplo con el convento de Santa Catalina, en cuya iglesia los Talavera tenían capilla.

El matrimonio Muñoz Talavera no tenía hijos, y vivía con ellos una sobrina María Magdalena Talavera y Cueto, hija del también escribano D. Miguel Francisco de Talavera Azebedo y Dª María de Cueto y Trava.

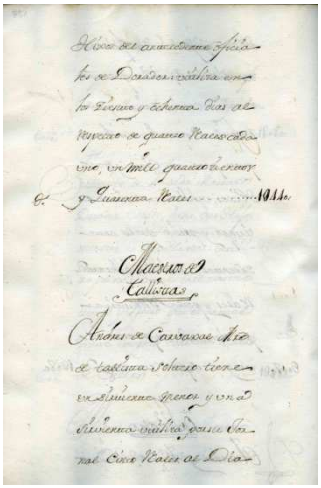
La esposa de Jerónimo Muñoz de la Vega, Josefa, apoyó las relaciones amorosas entre su sobrina María Magdalena y Andrés de Carvajal, relaciones que ya eran formales cuando en 1751 Dª Josefa redactó testamento y, además de nombrar al escultor su albacea junto a su sobrina, le legó un anillo de oro con una esmeralda, muestra sin duda del aprecio que le tenía. En este testamento además se hace alusión expresa a la casa donde vivía el escultor: "Es su voluntad y quiere que cuando ella muera entre en el goce y posesión de la casa que tiene en calle Carreteros en la acera de enfrente del huerto de su casa, donde hoy vive D. Andrés de Carvajal, Dª María Valero, si vive y si no sus hijos, la cual pasará después a sus sucesores, que tendrán obligación de mantenerla corriente y sin menoscabo en su obra, y si no, da acción a la Priora del Convento de Santa Catalina para que haga la obra a costa de quien la viviere, con cargo a sus alquileres y pide a Dª María Valero su cuñada; "*que no innove el alquiler que hoy paga D. Andrés de Carvajal, viviendo en dicha casa, porque le he estimado mucho, por ser amigo de mi marido, y así le pido lo mantenga en dicha casa todo el tiempo que quisiere en ella vivir*".

Al poco de morir Dª Josefa de Talavera, María Magdalena y Andrés contrajeron matrimonio, el 10 de marzo de 1755, en la Iglesia de San Sebastián. Contaban con 26 y 44 años, respectivamente.

Fruto de este matrimonio nacerá su hijo Miguel María, dos años más tarde. Miguel María de Carvajal y Talavera fue bautizado el 9 de marzo de 1757 con el nombre de Miguel María Antonio Tomás, en la pila de la Iglesia de San Sebastián (Figura 10).

Será su único hijo, dos años después en 1759, fallecerá María Magdalena.

Tras el fallecimiento de su mujer, Andrés y su hijo deciden trasladarse a la calle del Gato o de Gonzalo de León, donde habita un cuñado, hermano de su fallecida mujer,



9. Catastro del Marqués de Ensenada. Inscripción del escultor. A.H.M.A. Fondo Municipal

10. *Cristo Amarrado a la Columna*. Obra atribuida a Andrés de Carvajal. Convento de Belén. (Antequera)

seguramente la necesidad de localizar un entorno familiar donde acoger a su hijo de tan solo 4 años debió de impulsar al artista, que en 1761 se trasladara aquí, donde vivirá hasta su fallecimiento, el 25 de abril de 1779. Fue enterrado en la capilla de la Virgen del Rosario en el Convento de Santo Domingo.

Su testamento, publicado integro por primera vez por d. Manuel Cascales Ayala ha sido siempre, la base fundamental de conocimiento sobre este escultor, ya que además de facilitar datos fundamentales de carácter biográfico, también informa de manera muy detallada sobre una serie de obras, pendientes de entregar y terminadas en el taller así como otras entregadas y no cobradas.

En cuanto a su obra, muy abundante, se concentra principalmente en Antequera y Gilena, y debió de haber también unas importantes piezas en la Roda de Andalucía y Estepa, en nuestra ciudad recordar las imágenes del Santísimo Cristo del Consuelo, Santa Eufemia, el Santísimo Cristo Atado a la Columna, el desaparecido Cristo del Perdón, y por supuesto el Santísimo Cristo del Mayor Dolor, realizado en 1771, la Virgen del Mayor Dolor, María Magdalena, la Correctora del convento de Mínimas, la desaparecida Divina Pastora del convento de capuchinos., el San José de la iglesia de los Remedios, en cuanto a escultura; o bien los numerosos trabajos que realizó a lo largo de su vida para la Colegiata antequerana, o el dorado del retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Juan de Dios (Figura 11).

En definitiva estamos ante una figura clave del arte antequerano de la segunda mitad del siglo XVIII, que dejó una huella imborrable con su obra y su estilo, que sobrepasó la frontera del localismo, siendo plenamente reconocido en un amplio ámbito territorial, donde dejó muestras de su buen hacer.

11. Documento encontrado en una restauración realizada al Cristo del Mayor Dolor (Iglesia de San Sebastián), donde acredita su hechura y la de las imágenes de Nuestra Señora de los Dolores y una Magdalena

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS ESCULTURAS DEL RETABLO DE LA INMACULADA DE ANDRÉS DE CARVAJAL. PATOLOGÍAS FRECUENTES DE LA ESCULTURA EN MADERA

Concepción Martínez de Abellanosa Moreno

El presente trabajo ha sido extraído de los estudios previos a los tratamientos de restauración de las cuatro esculturas pertenecientes al retablo de la Inmaculada de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Estepa: "*La Inmaculada*", "*San José con el Niño Jesús*" *y* "*San Felipe Neri*".

La restauración de imágenes religiosas cuyos valores histórico-artísticos van unidos a la devoción popular, plantea una serie de cuestiones que deben resolverse aplicando criterios que muchas veces difieren de los empleados en otro tipo de actuaciones.

La importancia del trabajo de restauración de las imágenes obliga a una serie de estudios previos que garantizarán la correcta intervención y la elección de los criterios más adecuados a las características de la obra.

Los estudios realizados permiten la obtención de datos sobre los aspectos formales y técnicos de las imágenes, así como sobre las patologías y las causas de su degradación a lo largo del tiempo.

El retablo de La Inmaculada donde se encuentran las esculturas es un pequeño pero interesante retablo barroco, situado en una capilla colateral del presbiterio de la iglesia de Nuestra señora de la Asunción de Estepa. Fechado en 1766 y ejecutado por el artista antequerano Andrés de Carvajal.

Este retablo pertenecía a la capilla de la Santa Escuela de Cristo, oratorio adosado a la iglesia y en él se

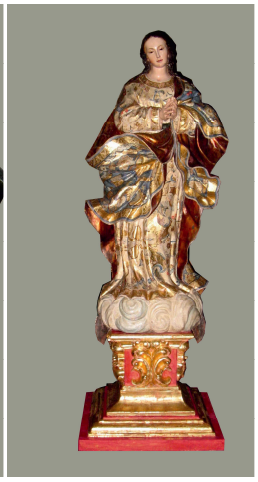
1. *Retablo de la Inmaculada*. Andrés de Carvajal y Campos

venera la imagen de la Inmaculada, que perteneció a un destacado miembro de la familia Centurión, el marqués de Armunia. En las calles laterales se encuentran las imágenes de San José con el Niño Jesús y San Felipe Neri.

I. Descripción

TIPOLOGÍA Y TÉCNICA	ESCULTURA EN MADERA POLICROMADA
TÍTULO	RETABLO DE LA INMACULADA
ESCULTURAS	INMACULADA, SAN JOSÉ CON EL NIÑO, SAN FELIPE NERI
AUTOR	ANDRÉS DE CARVAJAL Y CAMPOS
CRONOLOGÍA	1766
UBICACIÓN	RETABLO DE LA INMACULADA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN. ESTEPA (SEVILLA)

II. Características Técnicas



La imagen de la Inmaculada es una escultura de madera policromada de 93 cm. La imagen de San José con el Niño Jesús de 109 cm de alto y 31 cm respectivamente. La escultura de San Felipe Neri de 107 cm de altura. Se trata de esculturas de bulto redondo, en actitud de pie y posición frontal.

Hay que tener en cuenta que la restauración de obras de arte se diversifica en función de la técnica o naturaleza material de la obra:

El soporte original de las esculturas está formado por la unión de distintas piezas de madera.

2. *San José con el Niño*

3. *Inmaculada*

4. *San Felipe Neri*

A la hora de plantear la restauración de escultura en madera policromada, es fundamental conocer su ejecución, es decir, como está realizada.

Las tallas están realizadas mediante el ensamblado de bloques de madera dejando un hueco en el centro. A este volumen general se le añaden algunos elementos que se tallan aparte como la cabeza, las manos o la peana.

A la cabeza se le deja un hueco interior que sirve para alojar los globos oculares realizados en vidrio y los dientes hechos con hueso o pasta. En la parte frontal de la cabeza se ensambla una pieza que hace de mascarilla.

Las piezas de madera que constituyen el volumen general de la obra están ensambladas en su mayoría al hilo. En algunos ensambles se observa la utilización de tela encolada para reforzar uniones de piezas.

Sobre la madera se aplica el estrato de preparación, compuesto por sulfato cálcico y cola animal. Sobre este se aplica el bol rojo que sirve de cama para los panes de oro y sobre él, el color para la decoración de los estofados de gran riqueza de colorido y formas.

El resto del conjunto polícromo se realiza en varias fases de aplicación del color para la carnadura, los tejidos, cabellos.

El primer paso sería detectar las patologías que pueden estar afectando a la obra, diagnostico que se realiza gracias a un examen detallado con distintos medios y tipos de luz.

Para este diagnostico, si se cuenta con los medios, es de gran utilidad la realización de placas radiográficas o toma de muestras puntuales para su posterior análisis químico.

5 y 6. Mano izquierda de San José. Pieza tallada por separado y unida al brazo mediante ensamble de caja y espiga con refuerzo de clavija pasante.

7. Decoración de los estofados. Imagen de San José

8. Detalle de la policromía. Imagen de la Inmaculada

III. Patologías habituales que pueden afectar a una escultura en madera policromada

III.I. Soporte atacado por insectos xilófagos

El paso del tiempo con el consiguiente envejecimiento de los materiales, el estado de conservación de la obra y sobre todo

la ubicación de la pieza, son los aspectos que más influyen a la hora de facilitar un ataque de insectos xilófagos. Si una escultura se encuentra en un lugar donde otras piezas de madera estén afectadas por los insectos xilófagos, solo será cuestión de tiempo que se infecten también. Otro factor de riesgo es que si la escultura ya posee agujeros de anteriores ataques o grietas debido a su mal estado de conservación, esto facilita al insecto lugares donde puede depositar los huevos e infectar la obra.

Es importante conocer cómo actúan este tipo de insectos a la hora de tratar obras de arte realizadas en soporte de madera.

La carcoma es el nombre común que recibe la larva que perfora la madera en la que construyen galerías y a la cual dañan. Son insectos xilófagos.

La salida de la fase adulta se produce en la época de primavera, siendo este el momento más adecuado para realizar los tratamientos de desinsectación.

Durante el ciclo de vida, estos insectos cambian de forma originado el fenómeno conocido como "metamorfosis" en el que los insectos pasan por cuatro estados sucesivos de desarrollo conocidos como huevo, larva, pupa e insecto adulto.

Huevos: El ciclo biológico comienza cuando las hembras colocan sus huevos en lugares protegidos de la madera, grietas, agujeros anteriores. Los huevos son muy pequeños y por tanto no visibles a nuestro ojo.

Larvas: De estos huevos nacen pequeñas larvas que comienzan a alimentarse de los elementos de la madera, produciendo en ellas orificios característicos a cada especie. El tiempo que las larvas permanecen en el interior de la madera puede durar desde unas semanas hasta 12 años dependiendo de la especie.

Pupa: Cuando la larva se aproxima al final de su ciclo de vida, se acerca a la superficie de la madera, crea una cámara especial totalmente aislada y se empupa, durante un corto período de tiempo la larva deja de alimentarse y se producen profundos cambios en su forma y estructura. Convirtiéndose en un insecto adulto.

Adulto: Una vez que se ha completado el proceso de metamorfosis, el insecto rompe la fina película de madera de la cámara y sale al exterior.

Una carcoma hembra puede poner unos 80 huevos en otras grietas u orificios de la madera.

De estos huevos nacerán otras tantas larvas que, en lugar de utilizar para salir las aberturas propias de la madera que utilizó su madre para entrar, excavan una larga galería siguiendo el curso de las fibras blandas de la madera, en un proceso que dura de 3 semanas a 12 años. Al cabo de este período las larvas se desarrollan en pocas semanas hasta

convertirse en insecto dejando un agujero redondo de un diámetro que suele variar entre 1,5 y 3 mm.

Actualmente, los métodos más generalizados para la erradicación de estos ataques son:

a) *La desinsectación por anoxia* es un sistema utilizado solo en los grandes Centros de Restauración de organismos oficiales, debido a su elevado coste. Pero con un éxito asegurado del 100%, ya que se basa en la sustitución, en un sistema herméticamente cerrado en cuyo interior se deposita el objeto infestado, del oxigeno por un gas inerte durante un periodo de tiempo determinado. Estos gases descritos no son tóxicos, tienen un bajo coste y por su propia naturaleza son estables no produciendo alteraciones químico-físicas en los objetos tratados. El control de factores ambientales como temperatura, humedad y concentración de oxígeno permite eliminar por completo poblaciones de insectos destructores habituales de colecciones históricas. La aplicación de este sistema no tóxico de desinsectación, permite la salvaguarda de las normas internacionales en materia de protección del medio ambiente y de prohibición del uso de pesticidas e insecticidas de alto riesgo.

b) *El tratamiento convencional de aplicación de insecticidas* utilizados en museos, archivos y bibliotecas plantea graves problemas que incluyen toxicidad y alto riesgo tanto para las personas que los aplican, como para los que manipulan los objetos tratados y pueden producir alteraciones físico-químicas en los materiales desinsectados.

Hay que señalar que el tratamiento solo es curativo, pudiendo ser afectada la obra si vuelve a un lugar donde exista un ataque de este tipo de insectos.

c) *La desinsectación mediante inyección* es el método más generalizado y utilizado en los talleres de restauración a nivel particular.

Consiste en la inyección de un agente insecticida que se encuentra disuelto en un disolvente de alta retención y muy penetrante. Se acompaña de un posterior embolsado de la obra para aumentar los efectos del agente insecticida.

Aunque no es tan rotundamente efectivo como el primero, gracias a la aparición de nuevos productos y a la técnica del restaurador, se consiguen resultados muy efectivos.

Hay que señalar que este tratamiento es, además de curativo, preventivo, lo que hace que la obra quede protegida puntualmente contra el ataque de este tipo de insectos.

III. 2. La presencia de grietas

La aparición de grietas es una de las patologías más comunes en la escultura, aunque hemos de dividirlas en dos clases:

a) Grietas que se producen como consecuencia de los movimientos naturales de la madera.
b) Grietas producidas a consecuencia del desencolado de las piezas que forman la estructura.

En restauración, estas grietas son irreversibles, ya que el material se encuentra estable, por lo que el único tratamiento que queda es decidir cómo actuar sobre ellas. Existen en la actualidad distintas tendencias y opiniones, además de tener en consideración el uso y destino de la obra.

En primer lugar deben sellarse, evitando así un hueco ideal para la anidación de insectos. Este sellado se realiza rellenando la grieta con una madera muy blanda como es la de balsa, de modo que permita los movimientos futuros de la madera original sin crear tensiones, sino todo lo contrario, adaptándose a los mismos.

En casos extremos o donde el tamaño de estas grietas puede ir en aumento, presentándose como un grave peligro para la integridad de la obra, que puede llegar incluso a fragmentarse, se realiza un proceso cosiendo mediante espigas de madera más dura que la original para impedir que la grieta siga abriéndose.

9. Entramado de grietas y fisuras en el reverso de la imagen de San Felipe Neri

10. Separación de las piezas que forman la peana de la imagen de san Felipe Neri

11. Desprendimiento de las capas de preparación y color debido a la falta de adhesión entre los estratos

III.3. Falta de adhesión entre estratos

Se trata de una patología muy común en la escultura barroca, no es sino una pérdida del poder adhesivo del aglutinante utilizado en los distintos estratos que se encuentran sobre la madera: la capa de yeso, sulfato o aparejo y policromía en sus distintas capas a su vez. Se puede observar, sobre todo, en la capa de yeso, y provoca el desprendimiento de distintas zonas a la menor vibración o manipulación. Es por ello que las obras que presentan este daño deban ser tratadas a la mayor brevedad posible con tratamientos de urgencia que protejan la zona y eviten el desprendimiento.

Este daño se suele frenar mediante un proceso de consolidación puntual en las zonas con peligro de desprendimiento, en el que se inyecta un consolidante determinado, ayudándose de presión y, a veces de calor, mediante espátulas térmicas.

La pérdida del poder adhesivo de los estratos tiene como consecuencia final el desprendimiento de los mismos y la aparición de lagunas en la policromía.

III. 4. Faltas de soporte.

Lo más habitual es que las pérdidas de soporte se produzcan, casi siempre, como consecuencia de la intervención del hombre es decir exposiciones, traslados y procesiones, que son a menudo inevitables ya que forman parte de la "vida" de la escultura, y otras veces roces, golpes, agresiones vandálicas, etc.

En la escultura se muestran como pérdidas más frecuentes los elementos salientes como dedos, manos, bordes de mantos, peanas, etc…

La reposición de elementos o partes perdidas de una escultura dependerá de uso y destino de la obra, y de la existencia de documentación gráfica de la obra antes de perder el elemento, ya que la invención a la hora de reintegrar constituye una distorsión del aspecto de la obra original y ofrece una lectura falsa de la misma.

La falta de soporte se puede rehacer mediante una reconstrucción volumétrica con el mismo material original de la obra o con pastas de madera a base de resinas epoxídicas que son de gran ayuda para la restauración.

III. 5. Abrasión de la policromía.

La abrasión es un desgaste de la capa de color que generalmente aparece como consecuencia de limpiezas inadecuadas realizadas por manos inexpertas, muchas obras escultóricas de nuestro patrimonio presentan este daño. Otras veces ese desgaste puede ser debido al contacto continuo con determinadas imágenes a las que se profesa una especial devoción.

La abrasión directa sobre la capa de policromía, produce el adelgazamiento de esta y llega, en casos extremos, a dejar ver la propia capa de yeso subyacente o incluso la madera.

Cada tratamiento es individual, pues dependiendo del uso y destino de la obra y de la extensión de la abrasión, se puede o no, realizar una reintegración cromática que disimule el daño.

También en este caso es muy importante contar con la existencia de una documentación gráfica que pueda ayudar al restaurador a ajustar al máximo la reintegración en el caso

12. Pérdida de soporte en la imagen de San José

13. Mutilación de la imagen del Niño

14. Reintegración volumétrica de soporte

15. El desgaste de la policromía deja al descubierto las capas de preparación subyacentes

de grandes extensiones o de elementos decorativos, como puede ser el caso de los estofados de mantos y túnicas.

III.6. Repintes

Este problema se puede observar en la mayoría de la obra escultórica que compone nuestro patrimonio. Un repinte se puede definir como la aplicación de un color para cubrir una falta en la policromía original, unas veces de forma plana, otras intentando reconstruir la decoración original y otras ocultando la policromía existente para inventar otra sin ningún criterio restaurador. Por lo habitual están realizados por manos inexpertas, con materiales incorrectos y sin ajustarse cromáticamente al original. Gracias al examen con luz ultravioleta son claramente visibles y detectables.

En la fase de limpieza son eliminados completamente, encontrándonos, en ocasiones, que el repinte cubre gran parte del color original, siendo extendido mucho más allá de la laguna o falta de color existente.

A veces no se puede efectuar la eliminación del repolicromado en los casos en que el estado de conservación de la policromía subyacente sea muy precario y además, no haya método alguno en el que no se arrastren las dos policromías a la vez. No obstante, como testigo del original, se puede dejar a la vista alguna zona de la policromía original.

III. 7. Barnices oxidados

A las obras de imaginería originalmente no se les da un acabado de barniz sino que se le saca brillo con un guante hecho con la membrana interior de una vejiga de cordero para acentuar los colores.

A lo largo de su existencia una obra sufre multitud de intervenciones, siendo la aplicación de barnices muy común, con la finalidad de subir el tono de los colores ya apagados de la policromía. Este barniz, con el paso de los años termina oxidándose, envejeciendo y por tanto, amarilleando, creando una veladura de color oscuro sobre las obras y ocultando los colores originales.

Además, la problemática de este barnizado se agrava en cuanto que se encuentra ligado a la pátina original. De este modo, la eliminación de la capa de barniz se hace muy dificultosa ya que conlleva la pérdida de parte o de toda la capa de pátina subyacente.

El barnizado es un “mal necesario” ya que se oxida con el tiempo ocultando los colores originales de la obra, pero a la vez la protege de la suciedad ambiental. Tan importante es eliminarlo durante la intervención para recuperar los colores originales como su posterior aplicación de nuevo, ya que de este modo, la suciedad ambiental, grasas

y humos se depositarán directamente sobre el barniz y no sobre la policromía, protegiendo esta. Así pues, cuando haya que volver a restaurar la obra, se facilitará al restaurador la fase de limpieza, ya que solamente habrá que retirar la capa de barniz sin intervenir directamente sobre la policromía.

III. 8. Suciedad generalizada

Podríamos denominar esta suciedad como el polvo, grasas, humos, que se van depositando a lo largo del tiempo sobre una obra, creando un estrato que apaga y desvirtúa los colores originales de la obra.
Su eliminación es muy delicada cuando se ha depositado directamente sobre los colores, ya que en el caso de la imaginería no existe originalmente ninguna capa de barniz.

IV. Conclusión

Los tratamientos realizados han permitido la consolidación material de la obra en cuanto que se ha podido reforzar el soporte y evitar que continuara el ritmo de deterioro de las esculturas.

Tras realizar el diagnóstico de daños con la ayuda de los análisis previos y el estudio de la historia material de la obra, se ha podido elaborar una propuesta de actuación. El tratamiento propuesto ha tenido en cuenta el conocimiento que se ha tenido sobre la historia y materialidad de la obra. La intervención se ha planteado con un carácter conservador y también restaurador. Los criterios de intervención elegidos tras el estudio del bien han sido, en la medida de lo posible los de legibilidad, reversibilidad de los materiales empleados y compatibilidad de los mismos. Se ha tenido también en cuenta el criterio de mínima intervención, aunque en algunas actuaciones se ha considerado la restitución de partes perdidas como medida más adecuada de cara a la lectura formal de la obra y a la función devocional de las mismas.

16. Policromía con suciedad generalizada

17. Detalle de la limpieza

18 a 20. Esculturas tras la intervención de restauración

LA ESCULTURA ANDALUZA DEL SIGLO XVIII EN LOS CÍRCULOS ORIENTALES*

Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Si los Siglos de Oro supusieron para la escultura española un período de esplendor y trayectoria triunfal que la hicieron 'morir de éxito', el XVIII sacude sus cimientos con una intensidad y un debate artístico sin precedentes[1]. No puede olvidarse que, durante casi tres centurias, la producción escultórica en madera policromada había copado el máximo protagonismo de la actividad artística del país, generalizando, 'globalizando' y capitalizando las preferencias del público hacia las poéticas barrocas y el discurso de la iconografía sacra sin competencia ni oposición alguna. En esta tesitura, la fundación y constitución oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en 1752, supondrá la ruptura irreversible de tan *aurea mediocritas,* dando paso a unas décadas de especulación, indecisiones y controversias[2]. El nuevo contexto asistirá, pues, a la confrontación –ya larvada o manifiesta- entre posturas irreconciliables que delatan la difícil convivencia entre ejercicios eclecticistas y experimentalismos sincréticos. En última instancia, los escultores nadan en las aguas procelosas de un mar de fondo donde cobraban carta de naturaleza las tensiones dialécticas entre el barroquismo de raíces vernáculas y los vientos clasicistas de estirpe académica y europeizante que, por extensión y más allá del fenómeno escultórico, informan la problemática de la creación arquitectónica y plástica del período. Pese a ello, resulta sorprendente la gran vitalidad de la producción escultórica de corte barroco, tanto en Granada, Málaga y el resto de Andalucía, como en buena parte de la periferia española, hasta tardías fechas, quedando al margen de las nuevas corrientes de la plástica europea que están reorientando su ideal estético desde un Barroco clasicista hacia el Neoclasicismo. Para mantenerse con éxito, la

---

* El presente trabajo -revisado expresamente para esta edición digital de los *Cuadernos de Estepa*, aunque actualizado a efectos bibliográficos con algunas apostillas al contexto malagueño, además de considerablemente ampliado en los aspectos historiográficos y analíticos relativos al círculo antequerano-, ya ha sido publicado bajo el título *Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental* en el libro Homenaje al Pf. Dr. Domingo Sánchez-Mesa Martín, Departamento de Historia del Arte-Universidad de Granada, 2014, pp. 465-496.

[1] Agradecemos su colaboración a Ezequiel Díaz Fernández, José Luis Romero Torres, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Carmen María Barrionuevo Merinero, José Galisteo Martínez y José María Juárez Martín.

[2] BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española-RABASF, 1989.

producción imaginera debe buscar de modo creciente la validación del éxito popular, aunque comporte cierta merma de creatividad e intelectualización del producto artístico.

Pese a identificarse profundamente con la alternativa castiza como hemos dicho, Andalucía no se mantuvo indiferente a esta situación. Aunque no es la primera ocasión que tratamos este tema[3], conviene recordar de nuevo, aunque sea de modo breve, algunos de los factores que configuran el nuevo clima, por cuanto contribuyen a explicar y justificar los posicionamientos adoptados por los diferentes artistas del momento, siempre en función, eso sí, de sus contextos específicos y circunstancias personales. A propósito de esta cuestión debe partirse de una realidad sociológica, un ideario cultural y un contexto político evidentes que invitan a contemplar en las transformaciones estéticas operadas en el arte español del XVIII un cuadro clínico paralelo a los cambios de la propia sociedad. No en balde, la transición entre los siglos XVIII y XIX aparece como un período agitado ideológicamente hablando, en el que formas de pensamiento diferentes se abren paso en el país desde que, a principios del Setecientos, la instauración de los Borbones en el trono de España insuflase nuevos aires al anquilosado y esclerótico panorama heredado de los últimos Austrias. La concepción programática, de cariz reformista, auspiciada por la flamante dinastía concedió prioridad absoluta al empeño de alterar los modos de vida establecidos en múltiples frentes y, como era de esperar, también el Arte se vería arrastrado por semejante vendaval de cambios.

En lo tocante al arte escultórico una serie de factores decisivos permiten pulsar la trascendencia de semejantes iniciativas. El primero de ellos remite al impulso experimentado por la estatuaria en piedra y su integración en el entorno urbano, acorde a unos renovados sentidos emblemáticos y decorativos, susceptibles de diferentes posibilidades de lectura. La llegada del escultor italiano Giovanni Domenico Olivieri (1708-1762) representa un acontecimiento clave al respecto, dado su insustituible protagonismo a la hora de capitalizar tanto la introducción de un discurso formal apto, a todas luces, para servir de propaganda a los nuevos ocupantes del trono, como en las discusiones y reuniones que preludiaron la constitución de la Academia madrileña. Pero la labor de Olivieri no quedaría ahí, sino que su personalidad habría de constituir todo un revulsivo desde su papel de Director del Taller de Escultura del Palacio Real, ejercido en solitario entre 1740-1749 y en paridad con el escultor gallego Felipe de Castro desde esta última fecha hasta 1760. Desde tan privilegiada posición, el

[3] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. "Renovarse o morir. Panorámica de la escultura andaluza y mediterránea en la época de José Luján Pérez (1756-1815)", en HERNÁNDEZ SOCORRO, M.ª R. (coord.), *Luján Pérez y su tiempo*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2007, pp. 81-97.

artista italiano canalizaría una orientación estilística marcada por la gracia y elegancia de las formas que, con independencia de su oportuna plasmación en los programas escultóricos del magno edificio regio, experimentó una singular diáspora en determinadas áreas de la periferia española, personificada en la estela de sus colaboradores y ayudantes, uno de ellos andaluz, por más señas, en el caso del malagueño Fernando Ortiz según veremos más adelante[4].

Un segundo factor a considerar en esta sintomatología se relaciona con el creciente anticlericalismo y las iniciativas protodesamortizadoras que, consumada la desaparición del Antiguo Régimen, acabarían con el poder omnímodo de la Iglesia española, visto siempre con recelo e indisimulada animadversión por parte de los ministros ilustrados de los gobiernos de Carlos III y Carlos IV. En un plano práctico, esta situación devendría hacia una paulatina ruptura del predominio –por no decir monopolio- mantenido secularmente por la temática religiosa. Por último, la fiscalización de la producción artística capitalizada desde las Reales Academias de Bellas Artes traería consigo una propuesta de imposición por decreto de una doctrina codificada. Ello supuso un interesante aperturismo a las corrientes europeas -italiana y francesa, fundamentalmente-, contribuyendo a generalizar entre los sectores académicos un autoconvencimiento dogmático y elitista en las pautas del *buen gusto,* esgrimido sin descanso como punta de lanza en la encarnizada guerra sin cuartel que aquéllos sostuvieron contra el barroquismo triunfante y su multitudinaria legión de adeptos en todo el país.

Radicalizadas las actitudes conforme el XVIII llegaba a su ocaso, el resultado no podía ser otro que las tensiones en el Arte, reflejadas en la contradicción, las vacilaciones, los tanteos y la síntesis que embargan, sobre todo, a aquella parte de la producción escultórica más aferrada a lo vernáculo y acogida a la tradición hispánica de la estatuaria en madera policromada. Es indudable que ésta se resistía a ceder terreno en unos ámbitos creativos que habían proporcionado secularmente numerosos modelos que mediatizaban la actividad del artista y lo derivaban hacia patrones y fórmulas consagradas por declaración de principios, la aceptación y deseos de la clientela y el respaldo incondicional del público. En consecuencia, y a caballo entre dos siglos, estos modelos seguían apareciendo como un referente iconográfico de primera mano, susceptible de interpretarse desde la simple copia o imitación serviles, a la recreación y, en menor medida, desde la renovación parcial o drástica de las claves impuestas por el prototipo inicial. A esta dinámica contribuiría una circunstancia tan crucial como

[4] ROMERO TORRES, J. L., "Los escultores andaluces y el sueño de la Corte", en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía: Historia Moderna*, Córdoba, Cajasur, 2002, pp. 283-300 [vol. 3].

el desfase cronológico e ideológico producido entre determinados sectores de la comitencia y el discurrir de la propia Historia.

Ya en las últimas décadas del XVIII, los malagueños Fernando Ortiz (1717-1771) y José de Medina (1709-1783), ambos académicos de la Real de Bellas Artes de San Fernando, y otros artistas como el granadino Juan José Salazar ((1718-1790) -integrado en la Academia de las Cuatro Nobles Artes de Pintura, Escultura, Arquitectura y Dorado, activa por aquel entonces en Málaga- lograron introducir y familiarizar al público local con ciertas directrices del lenguaje oficial, afines todavía a los presupuestos del Barroco clasicista. Precisamente, el caso de Fernando Ortiz supone el contrapunto a la tónica imperante entre los escultores andaluces quienes, en su mayoría y como tantos otros repartidos por la totalidad del Estado, permanecieron enclaustrados en su torre de marfil, ignorando lo que se hacía en el extranjero y sin viajar tampoco fuera de su ámbito inmediato para perfeccionar sus estudios y modernizar su estilo. Tan recalcitrante conformismo acabaría siendo contraproducente para la propia evolución del arte escultórico, que acabaría resintiéndose de tanta actitud acomodaticia. Cuando el empuje del Neoclasicismo hizo presagiar la definitiva crisis y desaparición del Barroco, la situación mostraría una realidad bien distinta al desarrollo lógico de los hechos[5].

En efecto, la crisis y destrucción del Barroco como sistema cultural ligado al Antiguo Régimen no arrastró consigo a la totalidad de la clientela artística de la Edad Moderna. A la desaparición generalizada de buena parte de la clientela, no sobrevino la de las Hermandades y Cofradías que, con distintos altibajos y desde fines del XVIII, lograron sobrevivir, adaptarse a los cambios y, finalmente, superar los difíciles avatares interpuestos por la legislación borbónica, primero, y los procesos revolucionarios e iniciativas laicistas, después. Tan insólito panorama convertiría a las Hermandades en el vínculo de unión con lo barroco, hasta el punto de permitirnos comprobar cómo un sector secundario –y ocasionalmente marginal- de la clientela pasaba ahora al primer plano de la demanda artística actuando como el comitente principal, en detrimento de las Catedrales, Colegiatas y grandes Órdenes Religiosas que, desde el Quinientos en adelante, habían copado sin discusión ni competencia posible la producción artística y la capacidad promotora.

[5] SERRERA CONTRERAS, J. M., "Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás", *Archivo Hispalense*, 223, 1990, pp. 135-159. Este artículo constituye una aportación magistral, además de inestimable, para la comprensión del contexto que rodea la polémica Barroco *versus* Clasicismo.

En consecuencia, con la supervivencia de las Cofradías subsistieron sus gustos y la demanda se mantuvo acorde a los principios barrocos. Este fenómeno posibilitaría la perpetuación de la escultura procesional como actividad plástica simultaneada por unos artistas, cultivada en exclusividad por otros y olvidada por muchos, una vez rota la unión ancilar a la mentalidad y las circunstancias histórico-culturales del Antiguo Régimen. De esta manera, no fueron pocos los escultores que, desde ese momento, manifestaron una dualidad estética definida que les indujo a manejar indistintamente formas barrocas de tratarse de obras para las Hermandades y neoclásicas si los encargos procedían de otros sectores, incluyéndose también dentro de este ámbito "culto" a aquellos eclesiásticos que también veían y reconocían en el clasicismo las pautas identificativas del tan traído y llevado *buen gusto.* De hecho, y aunque la política académica, ya había preconizado insistentemente tales 'modos' desde mediados del Setecientos, a nadie escapa cómo a raíz de la recalcitrante -y cada vez más agresiva- política de acoso y derribo que terminaría propiciando la destrucción del Barroco a partir de 1780, la plástica escultórica terminaría sucumbiendo a las premisas de un academicismo donde triunfan la mimesis, la imitación y el culto al cuerpo desnudo que encontrarían su máxima expresión en el resurgir de los temas mitológicos y de otros géneros que conocerán su apogeo con la llegada del XIX.

Pese a lo mucho que todavía queda por estudiar[6], el siglo XVIII en Andalucía, y particularmente en Andalucía Oriental, se vivió de muy diferente modo en el contexto de los centros escultóricos[7]. Si la primera mitad de la centuria permitió todavía a los grandes focos de liderazgo -Sevilla y Granada- disfrutar de los últimos rescoldos de su indiscutida hegemonía anterior ejercida durante los Siglos de Oro, la década de 1750 inaugura en ambas ciudades un claro receso, traducido –salvo honrosas excepciones en ambos casos- en un evidente agotamiento creativo que se deja sentir en la devaluación cualitativa y la falta de inspiración que suele delatar gran parte de la producción escultórica del momento. Por su parte, otros núcleos andaluces como Córdoba mantienen esa compleja y *aurea mediocritas* que venía siendo la tónica precedente, mientras el área gaditana refrescaba sobremanera su temple escultórico gracias a la presencia en ella de artistas italianos y de otras nacionalidades que describen un panorama tan versátil como

[6] TORREJÓN DÍAZ, A y ROMERO TORRES, J. L., "Hacia una nueva visión de la Escultura en la Andalucía Barroca", en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía: Historia Moderna,* Córdoba, Cajasur, 2002, pp. 325-344.

[7] ROMERO TORRES, J. L "Los focos artísticos", en RAVÉ PRIETO J. L y RESPALDIZA LAMA, P. J. (coords.), *Andalucía Barroca. Exposición itinerante* [catálogo exposición], Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 2007, pp. 138-149.

rico de matices. En lo tocante a Málaga, las últimas investigaciones vienen demostrando cómo esta ciudad jugó un papel central en la creación escultórica andaluza del momento, hasta el punto de podérsela considerar sin exageración el gran núcleo productor de esta centuria, a partir sobre todo de 1760 en que las obras de los talleres locales conquistan territorios y comitentes de la práctica totalidad de la región.

I. La escultura del siglo XVIII en Granada: orto y ocaso de una escuela

A las altas cotas de calidad alcanzadas por los escultores establecidos en Granada durante los siglos XVI y XVII sucede ya en el XVIII un lento declive que incurre en una afectación de formas de menor calidad. Desde mediados del Setecientos, según se ha visto, el Barroco ya no es el estilo oficial pero sí el genuino popular. La merma de calidad no comporta, empero, un decaer de la actividad escultórica. Durante la segunda mitad de la centuria los talleres granadinos siguen activísimos, el número de artistas documentados es crecido e incluso la ciudad sigue proyectándose -aunque no ya en calidad de núcleo hegemónico- sobre el entorno de las provincias limítrofes, interaccionando en zonas colindantes con el emergente círculo malagueño y la, no menos floreciente, escuela murciana.

Para ser más exactos, el panorama global que la nueva centuria dibuja para el círculo granadino nos sitúa frente a una situación donde una serie de artistas viven, sin ambages, de las rentas producidas por los Siglos de Oro de la escuela, explotando sabiamente una serie de factores que, desde el Quinientos, habían contribuido al prestigio inequívoco del círculo[8]. De esta manera, una perfecta organización gremial garantizaba la labor de equipo y la complicidad entre maestros y oficiales, amén de un buen funcionamiento de la contratación mancomunada o la subcontratación parcial de parte de una obra como fórmulas de trabajo habituales que, junto a los otros sistemas coyunturales diseñados para estos casos, propiciaban la solvencia de los talleres y la colaboración interprofesional demandada por los grandes encargos[9]. Semejante tesitura propiciaría que el medio artístico de la Granada del momento se ofrezca bastante homogéneo e internamente vertebrado, contrariamente a lo que pudiera comúnmente creerse. Ello

[8] CRUZ CABRERA, J. P., "La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad", en *Antigüedad y Excelencias* [catálogo exposición], Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007, pp. 118-131.

[9] MORENO ROMERA, B., *Artistas y artesanos del Barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Granada, Universidad, 2001.

explica el carácter rectilíneo de las trayectorias profesionales de muchos de estos artistas y pone en alerta también acerca de la ambigüedad estilística de multitud de obras escultóricas, probables frutos de estas colaboraciones y en las que la documentación que aún nos falta podría arrojar algo de luz y clarificar el panorama de la escultura granadina del Barroco tardío[10].

Pero, ante todo, Granada había sabido demostrar al mundo una sólida cohesión estética que blindaba y aquilataba las piezas salidas de sus talleres con un sello de marca inconfundible para la clientela propia y foránea. Sin embargo, no es menos cierto que dicha impronta 'de origen' iba a revelarse, llegado el Setecientos, como un arma de doble filo, habida cuenta del consumado, declarado y, por supuesto, consentido servilismo que la inmensa mayoría de los escultores iban a demostrar a las poéticas de los grandes maestros del pleno Barroco. Concretando lo expuesto, Alonso Cano (1601-1667) y José de Mora (1642-1724) se convertirían en los artistas que tributarán tan rendido vasallaje por parte de sus contemporáneos, epígonos y seguidores e imitadores dieciochescos. De este modo, la línea de la tradición canesca –asegurada a través de Diego de Mora- y el marchamo de calidad inherente a la personalísima estética del mayor de los Mora son los referentes que vertebran esta continuidad, pero en modelos cada vez más estereotipados.

Desde luego, y tratándose de un artista total y poseedor de una *maniera* tan personal e intransferible, la pretensión de copiar a Cano pasaba factura a quienes, desprovistos de su talento, osaban hacerlo. De hecho, al comparar las numerosísimas versiones de su celebérrima *Inmaculada* (1655-1656) de la Sacristía de la Catedral granadina con sus recreaciones setecentistas, se advierte cómo la belleza metafísica, la grácil e ingrávida silueta fusiforme que conquista el espacio por el volumen y las especulaciones neoplatónicas de la magistral e inmensamente grandiosa –pese a su pequeño tamaño- Virgen canesca sólo dan origen a un repertorio de piezas inexpresivas con mohines contraídos y rostros de concepto muñequil, que excusan su mediocridad apelando al atrayente pictorialismo, siempre efectista, aportado por unas elaboradas policromías contrastadas con profusión de oro y vivas entonaciones[11]. La *Inmaculada* atribuida a Agustín de Vera Moreno del camarín de la Basílica de San Juan de Dios confirma lo expuesto. Por su parte, la otra *Inmaculada* de Diego Sánchez Saravia (c. 1744) que corona el retablo mayor de la misma basílica,

[10] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva", *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez" (Monográfico Torcuato Ruiz del Peral 1708-1773)*, 21, 2008, pp. 291-326.

[11] SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, Granada, Universidad, 1971, pp. 224-229.

bastante más digna y lograda que la antedicha, logra salir airosa del desafío, al intentar extremar la perfección formal de la figura mariana, para convertirse en una versión dulcificada y convenientemente 'reeducada' a la sensibilidad dieciochesca del modelo arquetípico de Cano.

Junto a Cano, la ejecución de obras escultóricas en la Granada del XVIII –sobre todo, en lo que a la representación de los temas iconográficos de la Pasión se refiere- se sugestiona de la poderosa influencia ejercida por los modelos de los hermanos Mora: Bernardo (1655-1702), Diego (1658-1729) y, sobre todo, José (1642-1724)[12]. Los dos primeros protagonizarán una inteligente adaptación 'comercial' de los grafismos más característicos de la saga y, particularmente, de las señeras creaciones del tercero[13]. Precisamente, y quizás como fruto de una sensibilidad fuera de lo común, José de Mora había logrado representar, como pocos, ese estadio de 'desequilibrio' psicológico y lánguida melancolía, a medio camino entre el desfallecimiento y la locura, que la incidencia de un dolor intenso, agudo y penetrante, tanto físico como moral, puede ser capaz de dejar en el cuerpo, en el ánimo y en el espíritu de una persona. Pero, al mismo tiempo, Mora había sabido interpretar ese sufrimiento con tal fragilidad, ternura y delicadeza que la singularísima expresividad de sus esculturas viene a ser perfecta transmisora *ad oculos* de una intensa vida interior, sin incurrir en la declamación o el histrionismo.

Tales premisas serían sistemáticamente aplicadas a un ingente elenco de Cautivos, *Ecce-Homos* y Nazarenos diseminados por las provincias de Granada, Málaga, Almería, Jaén y Córdoba, que se destinaron indistintamente a la función procesional como titulares de Hermandades y Cofradías de penitencia, o bien a la de simulacro de la Pasión en parroquias, monasterios y clausuras conventuales. El propio Diego de Mora se había revelado como un diestro difusor 'comercial' y consumado intérprete de los grafismos familiares, a través de una serie de obras, de indiscutible calidad. Entre ellas sobresale el *Jesús del Rescate* (1718) (Figura 1) de la iglesia granadina de la Magdalena, donde logra mitigar el introspectivo sentimiento de tragedia de su hermano a favor de un dramatismo más epidérmico, pero también más declaradamente volcado hacia la tierna afectividad y la preeminencia que 'lo bonito' vendría adquiriendo en el gusto del siglo. En la misma órbita debemos encuadrar la producción del hermano lego trinitario descalzo, Fray Juan de la Concepción. De él se conservan dos versiones procesionales del Nazareno entroncadas con el arte de Diego de Mora; una, fechada en 1723, en la parroquia

1. Diego de Mora. *Jesús del Rescate* (1718). Iglesia de la Magdalena, Granada

[12] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *José de Mora*, Granada, Comares, 2000.

[13] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J, "La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35, 2004, pp. 63-79.

de Santa Lucía Mártir de la localidad jienense de Frailes y otra, bajo la advocación de *Jesús del Calvario* (Figura 2), en la parroquia cordobesa de San Lorenzo, donde fue bendecido el 9 de abril de 1724 por el obispo Marcelo Siuri[14]. Destaca especialmente esta última, por constituir un atinado exponente del progresivo viraje experimentado por los grafismos de los Mora hacia la estética de lo preciosista y diminuto, primando la pulcritud del dibujo, el sentido decorativo de la talla capilar del bigote y barba y la impronta delicada y algo aniñada de las facciones.

De todas formas, y sin abandonar todavía este tema, existe un episodio clave, al mismo tiempo emblemático y puntual para la escultura barroca granadina, que sirve como pocos para comprender el efecto dominó propiciado por la creación de un prototipo iconográfico y su entusiasta seguimiento ulterior por una vasta área geográfica. La historia arranca del interés de los Carmelitas Descalzos andaluces en divulgar por sus conventos el culto al Nazareno en estrecha relación con un episodio emblemático de la vida de San Juan de la Cruz, cual fuese el famoso diálogo entre el santo y una imagen de Cristo, que ha querido identificarse con el cuadro del Nazareno conservado en el Convento de Segovia. Según el relato, Cristo se dirigió al santo diciéndole que le pidiera lo que deseara y así le sería concedido, a lo que el santo replicó: "*Señor, lo que quiero que me deis es trabajo que padecer por Vos y que yo sea menos preciado y tenido en poco"*. La difusión iconográfica del misterioso suceso correspondería a Diego de Astor al abrir, en 1618, el grabado que ilustra la edición príncipe de las *Obras Espirituales* de San Juan de la Cruz[15].

2. Fray Juan de la Concepción. *Jesús del Calvario* (1723-1724). Parroquia de San Lorenzo, Córdoba

Sea cual sea la explicación, lo cierto es que los Carmelitas Descalzos andaluces instigaron, quizás tomando como pretexto la hagiografía de su gran reformador, un curioso fenómeno de mimesis iconográfica que multiplicó las efigies del Caído en sus establecimientos, las cuales se convertirían, en muchos casos, en titulares de Hermandades penitenciales una vez exclaustrados o desamortizados aquellos[16]. Al parecer, el origen de esta serie de reiteraciones artísticas partió del desaparecido *Cristo de la Caída* del Convento de Carmelitas Descalzos de Úbeda, atribuido a José de Mora, al cual siguió su homónimo de Baeza, adscrito

[14] DÍAZ VAQUERO, M.ª D. y VILLAR MOVELLÁN, A., "Imágenes de la Pasión en la Semana Santa cordobesa", en *Córdoba: Tiempo de Pasión*, Córdoba, Cajasur, 1992, pp. 219-220 [vol. 1].

[15] MORENO CUADRO, F., "El Nazareno y el grabado carmelitano", en ARANDA DONCEL, J., (coord.), *Actas del Congreso Internacional "Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno"*, Córdoba, Ayuntamiento de Mérida-Congregación de Hermanas Hospitalarias de Jesús Nazareno, 1991, pp. 775-779 [vol. 2].

[16] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "La Pasión según Andalucía", en ROMERO TORRES, J. L., (coord.), *El referente escultórico de la Pasión*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2004, [FERNÁNDEZ DE PAZ, E., (coord.), *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*], pp. 152-203 [vol. 2], vid. p. 178.

a José Risueño. En uno y otro ejemplo, Cristo apoya su mano en un globo terráqueo que hace las veces de simbólica 'roca', al transferirse al madero la emblemática misión de alegorizar la poderosa carga de los pecados del Mundo que Cristo asume y verifica sobre sus hombros[17]. A imitación de tales modelos se encuentran numerosos Nazarenos Caídos, diseminados por los Carmelos de Málaga (con el título de *Jesús de la Misericordia,* realizado a principios del XVIII y emparentado con los hermanos Mora, siendo recreado tras su destrucción, en 1931-1936, por José Navas- Parejo Pérez), Antequera –obra del propio José de Mora en 1674 y completado en 1742-1744 por Andrés de Carvajal y con la advocación de *Jesús del Consuelo*[18]- y otros lugares.

Llegados a este punto, sobra recordar nuevamente cómo, a pesar del desgaste creativo y las referidas rémoras, la tradición de la imaginería religiosa del Barroco, de profundo arraigo popular, mostraba en Granada una vitalidad tan floreciente como para seguir considerándola una práctica artística plenamente resistente al avance de los presupuestos académicos, en la segunda mitad del Siglo de las Luces. La importante labor investigadora del profesor Juan Jesús López-Guadalupe resulta de capital importancia a la hora de trazar una secuencia cronológica perfectamente sistematizada que clarifica, sobremanera, los sucesivos relevos generacionales que jalonan las novedades estilísticas y la trayectoria del panorama escultórico granadino desde finales del XVII a los primeros pasos del XIX. Así las cosas, el arranque del círculo dieciochesco bebe de los artistas que sentaron sus bases, desde la segunda mitad del XVII hasta 1730 aproximadamente. Junto a los hermanos Mora, no debe desdeñarse la importancia del escultor y pintor José Risueño (1665-1732), así como el poderoso influjo de la estancia del sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757) en la ciudad del Darro entre 1714-1724 para trabajar en los programas decorativos del Monasterio de la Cartuja y la Basílica de las Angustias. De esta selecta nómina de artífices se desgaja la primera generación de escultores que abarca a Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), Diego Sánchez Saravia (1704-1779), Agustín de Vera Moreno (1699-1760) y José Ramiro Ponce de León. A partir de 1710 comienzan a nacer los integrantes de la segunda generación, compuesta por Martín de Santiesteban (1713-1772), Blas Moreno (1715-?), Juan José Salazar Palomino (1718-1790), Pedro Tomás Valero y Agustín Victoriano Valero. Finalmente, la transición al XIX se verifica de la mano de la tercera generación de escultores activos en Granada, cuya nómina configuran principalmente

[17] OROZCO DÍAZ, E., "Unas obras de Risueño y Mora desconocidas. (Datos y comentarios para el estudio de un tema olvidado de la imaginería granadina)", *Archivo Español de Arte,* 175, 1971, pp. 233-257.

[18] LLORDÉN SIMÓN, A., (O.S.A.), "Una imagen para dos artífices: José de Mora y Andrés de Carvajal", *Jábega,* 17, 1977, pp. 78-83.

Juan de Arrabal (¿-1808), Felipe González Santiesteban (1744-1810) y su hijo Manuel González Santos (1766-1848).

Verificando un somero repaso a las aportaciones singulares de todos ellos, resulta moralmente obligado recordar al artífice que, en atinadas palabras del profesor Sánchez-Mesa, protagoniza la evolución del realismo barroco al barroquismo[19], o, lo que es lo mismo, la transición desde el espíritu del naturalismo al preciosismo formal: José Risueño y Alconchel. Su doble condición de escultor y pintor influiría en las singularísimas cualidades 'pictóricas' que, desde siempre, y sobre todo merced al concienzudo estudio histórico-artístico, estilístico y técnico de su producción llevado a cabo por Sánchez-Mesa, suelen reconocerse en sus piezas escultóricas[20]. En su mayoría, ya se trate de representaciones letíficas o pasionistas, hacen gala de un modelado blando y expresivo, que transfieren a la madera el *modus laborandi* de un escultor que frecuenta y se siente especialmente cómodo en el trabajo del barro. En este punto, el *Crucificado del Consuelo* (c. 1698) de la Abadía del Sacromonte nos revela su afán por dotar de originalidad un tema consagrado dentro de la práctica artística española, conciliando los visos naturalistas con la ausencia de monumentalidad y movimiento, postulando en su lugar un retorno al frontalismo de otros tiempos que, por ende, le permite recrearse en una serena espiritualidad (Figura 3). Por su parte, en los grupos de barro dedicados a *San José con el Niño* y a la *Virgen de Belén* y sus *Dolorosas* –con la bellísima *Virgen de la Esperanza* o *de Las Tres Necesidades* (1718) de la parroquia de Santa Ana a la cabeza- el escultor se compenetra con el pintor en inolvidables y primorosas creaciones llenas de frescura.

3. José Risueño. *Cristo del Consuelo* (c. 1698). Abadía del Sacromonte, Granada

Después de José Risueño (1665-1732), el único artista acreditado es el escultor, nacido en Exfiliana de Guadix, Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), que marca el declive de la escuela en reiteraciones de los modelos anteriores[21]. La seguridad técnica y los modelos de gran éxito devocional cultivados por el taller de los Mora serán la principal herencia artística recibida, desde 1725, en estos años de formación por el joven Ruiz del Peral en el taller de Diego de Mora. Allí entraría en contacto con Agustín de Vera Moreno, Juan José Salazar e Isidoro González (¿-1793), escultor casi desconocido. Desde la muerte de Diego de Mora, en 1729, este proceso formativo se completaría junto al pintor y sacerdote Benito Rodríguez Blanes, gran

[19] SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., "La Escultura y la Pintura en la Andalucía Barroca", en PAREJA LOPEZ, E., (coord.). *Historia del Arte en Andalucía. El Arte del Barroco. Escultura, Pintura y Artes Decorativas,* Sevilla, Ediciones Gever, 1989, pp. 268-271 [vol. 7].

[20] SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada, Universidad-Caja de Ahorros, 1972.

[21] LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N., *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana. III Centenario de su nacimiento (1708-1773)*, Valle del Zalabí-Granada, Ayuntamiento-Diputación Provincial, 2008.

amigo de su primer maestro. Con ello se reforzaría una peculiaridad de los escultores barrocos granadinos a partir de Alonso Cano, su carácter de escultores-policromadores.

Emancipado como maestro independiente, las obras de Peral crecen espectaculamente entre 1740-1770, seguramente al reconocerse en él a uno de los mejores intérpretes de los tipos devocionales con más éxito de público de la época. En sus obras conocidas debe valorarse tanto la sujeción a los modelos de los Mora, como la simplificación creciente en muchas de sus imágenes y el horizonte de colaboración profesional que se observa en algunas de ellas, como ocurre en la sillería coral de la Catedral de Guadix o en la imaginería para retablos. En este contexto, Ruiz del Peral se aupó a una cómoda posición profesional, desahogada en lo económico. Por tanto, nos encontramos ante una trayectoria profesional de unas cuatro décadas, con un número suficiente de obras documentadas que permiten trazar los rasgos principales de su estilo. Se ubica este escultor en ese lugar común que para el Barroco granadino significa la estela de Alonso Cano -a través del filtro de los Mora- y su evolución dieciochesca, de creciente barroquismo. Esa evolución se observa en la seguridad técnica, de gran oficio, aprendida en el taller de Diego de Mora, y que practica en grandes cortes abiselados, de importante efecto lumínico y volumétrico. Con ello proporciona a sus figuras un ritmo vibrante y entrecortado, más vivo y superficial, no tan amplio como en las soluciones formales adoptadas por Cano, Mena y Mora. Por otro lado, la riqueza de la policromía opera en el mismo sentido, enfatizando lo apoteósico y desbordante, lo milagroso y sacro, aunque con cierta actualización áulica de estirpe mundana[22].

Sin embargo, estos rasgos del mejor Ruiz del Peral contrastan con la falta de intensidad expresiva de una producción escultórica bastante desigual. De hecho, se observan muchas imágenes en serie, como de factura abocetada, en las que la simplificación puede hablar de un estudio expresivo peculiar y distinto o simplemente de una necesidad técnica ante lo crecido del trabajo encargado, al que hacer frente con la colaboración de discípulos en el taller. En estos casos debemos valorar, sobre todo, la influencia de los comitentes, porque no podemos negarle a Ruiz del Peral ni brío ni resolución compositiva, como precisamente demuestran la *Virgen de las Angustias* (c. 1750) de Santa María de la Alhambra o el catálogo de actitudes y expresiones que representaban sus tableros en la sillería de coro de la Catedral de Guadix, auténtico reto para un escultor de cierto talento.

[22] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Renovarse o morir", pp. 85-87.

Debe valorarse igualmente la versatilidad en el ejercicio profesional de la escultura. No sólo trabajó la madera policromada, en la que produce la mayoría de sus obras, sino también la madera sin policromar en sus relieves para la sillería coral de Guadix, con la dificultad técnica que comporta por la imposibilidad de corregir los defectos de la talla mediante el posterior aparejo de la policromía, e incluso la piedra. En cuanto a tipologías temáticas, cultiva los asuntos más populares de su tiempo, comenzando por el de la *Virgen Dolorosa* con diversas variantes, como la de busto, la Dolorosa sentada en una roca, la Soledad arrodillada como la de Mora, y, por supuesto, la Dolorosa erguida y de vestir. Completa la serie de los Dolores de la Virgen el tema de la Piedad o la Virgen de las Angustias, como popularmente se le conoce en Granada[23]. Es aquí donde Ruiz del Peral logra su obra cumbre en la citada *Virgen de las Angustias* de la Alhambra (c. 1750), realizada para el Convento de San Francisco[24] (Figura 4). Sin duda, es en el tipo iconográfico de la Piedad donde presenta Peral una de sus grandes innovaciones, que le distancia de la característica iconografía granadina de las Angustias, carismática y antológicamente significada por el modelo de Virgen Sacerdotisa u Oferente marcado por la Patrona de la ciudad. Muy al contrario, frente a la solemnidad, hieratismo y acusado carácter 'icónico' de la imagen patronal, Peral crea una Piedad de identidad plenamente barroca en su impresión de conjunto. La acusada contorsión del cuerpo de Cristo describe desde el regazo de María hasta los pies una nerviosa helicoide que repristina, dos siglos después, la línea 'serpentina' manierista acomodándola a los principios del dinamismo setecentista. La tensión dramática se relaja y encuentra su contrapunto en la recia monumentalidad de la figura mariana, de rostro muy hermoso y profunda emoción piadosa, conseguida mediante una acertada interpretación lírica del dolor contenido y silente en su gesto de llorar calladamente la muerte del Hijo, a cuya cabeza y mano sirve de apoyo con las suyas propias.

Otro asunto que aquilata la importancia de Peral es el de la *cabeza cortada de San Juan Bautista*, del que señala Gallego Burín un ejemplar en la Catedral de Granada, legado en 1795 por unas religiosas del convento de Santa Inés, otro en la iglesia de San Felipe Neri de Cádiz y uno más en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, tema escalofriante por su realismo e impecable por su ejecución, que emparenta sus creaciones con las versiones de Gaspar Núñez Delgado, Juan de Mesa o Felipe de Espinabete, entre otros. En el tipo de *San José con el Niño* acuña una de sus grandes creaciones, singularmente en el de la parroquia de su nombre en el Albaicín. Del mismo modo, cultiva con éxito otras representaciones de Santos. Las exquisitas imágenes de

4. Torcuato Ruiz del Peral. *Virgen de las Angustias* (c. 1750). Iglesia de Santa María de la Alhambra, Granada

[23] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008, pp. 382-405.
[24] Ibídem, pp. 407-421.

los Santos Mártires de Alcalá de Henares, los niños *Justo* y *Pastor*, de la parroquia granadina de este título, innovan en una iconografía poco frecuente, aquí explicitada en unas figuras deliciosamente modeladas y encantadoramente anacrónicas -en cuanto a la peculiar mirada dieciochesca, completamente despreocupada de arqueologías, operada por el artista sobre los sacrificados niños de la *Complutum* romana- plenas de sentimiento y humanidad, con perfecta conjunción de volúmenes y color, en otro gran empeño de Ruiz del Peral.

Por último, también sobresalía por encima de la media el conjunto de imágenes que Peral trabaja para la *sillería de coro de la Catedral de Guadix* a lo largo de unos treinta años. Resumiendo la cuestión, a Ruiz del Peral le cupo el honor de realizar el modelo de silla para esta obra, cuando se decide acometer la misma en octubre de 1741. La obra se contrata con Pedro Fernández Pachote quien se auxilió de Juan José Salazar primero y de Ruiz del Peral también desde septiembre de 1746. En 1749 el cabildo accitano prefirió encargar todo lo pendiente a Peral en marzo de 1750. La obra se dilató en el tiempo, entre otras cosas por la mala salud de Peral, interviniendo en la misma colaboradores y discípulos. En resumen, de las cuarenta imágenes adosadas a los altos respaldos de la sillería seis correspondieron a Salazar, siete a Cecilio Trujillo, dos a Felipe González, una a Antonio Valerio Moyano (escultor y prebendado de la propia catedral) y las veinticuatro restantes a Ruiz del Peral, en lo que fue uno de sus grandes empeños artísticos, pero también constante fuente de inquietud y fatiga, que por desgracia sólo alcanzamos a conocer por fotografías antiguas como consecuencia de los sucesos de 1936[25].

Sobre los artistas de la generación de Peral, ninguno de ellos se resiente de las corrientes clasicistas, apenas anunciadas en el núcleo granadino, a no ser Sánchez Saravia quien en las postrimerías de su vida será nombrado director de la Escuela de Nobles Artes. Se trata de escultores caracterizados por el adocenamiento, la mecánica repetición de tipos, en una línea simplificadora de volúmenes y expresiones que, esto sí, abre las vías hacia códigos estéticos de filiación clasicista. Martín de Santisteban (1713-1772) se mantiene fiel a las formas barrocas hasta el final, adoleciendo de falta de intensidad y de artificiosa complejidad. Las décadas de 1740 y 1750 representan el apogeo de este artista secundario, al labrar los cuatro *Doctores de la Iglesia Latina* para los retablos laterales del crucero de la Basílica de San Juan de Dios y un *San Juan Nepomuceno* de tamaño académico que corona el tabernáculo del retablo mayor del mismo templo. Las relaciones familiares estrechan el

[25] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Renovarse o morir", p. 87.

horizonte profesional y en las partidas de bautismo de sus hijos se reseñan como testigos los escultores Juan José Salazar y Juan de Arrabal, éste último su yerno. De hecho, detentó un taller familiar especializado en la talla decorativa. Algo anterior resulta Agustín de Vera Moreno, también discípulo de Diego de Mora[26]. Trabaja indistintamente la madera policromada y el mármol, en la escultura del antiguo trascoro de la Catedral de Granada (1737-1741) (Figura 5), crucero y portada del Sagrario (1746-1755) o los relieves de *Santa Bárbara y San Ildefonso* en la portada de San Juan de Dios (1755-1759). En sus versiones de *San José*, cercanas a 1748, para los Carmelitas Calzados y la Basílica de las Angustias (Figura 6) reaviva la dulzura de los tipos de Diego de Mora, enmarcando el semblante con los típicos mechones ondulados laterales, a los que dan réplica los sueltos plegamientos del manto, tallados por planos de aristas quebradas.

La dedicación de Vera Moreno a la escultura en piedra no debe entenderse como una reorientación estética al compás del progreso ilustrado, sino más bien una especialización técnica a tono con obras monumentales de características específicas, especialmente portadas, aunque también algunos retablos, púlpitos y frontales de altar[27]. Alonso de Mena, Alonso Cano, Bernardo de Mora, José de Mora, José Risueño y Torcuato Ruiz del Peral constatan la dilatada pericia de los escultores granadinos en el tratamiento de los materiales pétreos; un elenco del que Vera Moreno se antoja digno sucesor. Resulta curioso constatar la vitalidad de la escultura en mármol granadina en el tercio central del siglo XVIII. La participación de escultores todavía mal conocidos en proyectos de escultura pétrea así lo avala y aun cabe colegir que de Vera Moreno surgiera un taller de artistas que adquirieran la especialización suficiente para abordar este tipo de trabajos, como Pedro Tomás Valero, Miguel Perea o José Ramiro Ponce de León. En este sentido, los tipos que frecuenta Vera, claramente derivados de los Mora, y su técnica de paños aristados -quizás influencia de su trabajo en el mármol- subrayan su filiación a los modos plásticos tradicionales sobre los que abunda con gracia y cierta originalidad. Esa peculiar técnica de labra quebrada y de afilados pliegues revela un notable empeño técnico y cierta especulación plástico-pictórica, previa a la etapa de simplificación formal que sucede en los escultores de las décadas siguientes. Sus esculturas pétreas, de notable efecto cromático, nada tienen que ver con las coetáneas

5. Agustín de Vera Moreno. *Virgen de las Angustias* (c.1737-1741). Catedral, Granada

6. Agustín de Vera Moreno. *San José* (c.1748). Basílica de las Angustias, Granada

[26] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Escultura y escultores", pp. 293-298. En la actualidad se está procediendo a la reposición de las esculturas de la sillería, con muy acertado concepto estético, por parte del joven escultor Ángel Asenjo Fenoy.

[27] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada Barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 189-281.

experiencias cortesanas de Felipe de Castro y sí con las especulaciones propias de un escultor bien dotado técnicamente pero sin mayores horizontes artísticos en un núcleo periférico como el granadino[28].

De esta generación, sólo Diego Sánchez Saravia (1704-1779), como va dicho, entra en contacto con el medio académico. Su trayectoria como pintor, escultor y escritor discurre por el sendero de la tradición. Hacia 1753-1754 realiza las figuras de *San Joaquín y Santa Ana* para el retablo de la Basílica de San Juan de Dios, de briosos paños, líneas ondulantes y recuperado sentido berninesco, 'rehabilitado' ahora por Sánchez Saravia desde el influjo del *Apostolado* (1714-1718) de Duque Cornejo para las Angustias. Por su parte, las imágenes de *San Carlos Borromeo* y *San Ildefonso* del mismo conjunto resultan algo toscas y faltas de expresión, mientras que el *San Francisco Caracciolo* (1752) de la parroquia albaicinera de San José ofrece una plástica severa y simplificadora. Sin embargo, en las postrimerías de su vida es nombrado académico de la de San Fernando de Madrid y director de la Escuela de Diseño de Granada, auspiciada por la Sociedad Económica de Amigos del País, con el visto bueno del Consejo de Castilla, signo inequívoco del un impulso ilustrado que se corona en 1785 con su conversión en Real Academia de Bellas Artes[29].

La perseverancia, no obstante, de los modos barrocos resulta evidente incluso en artistas de una generación posterior, como Juan de Arrabal (†1808) y Felipe González Santisteban (1744-1810), subsistentes en curiosa simbiosis con un medio de signo académico. En efecto, salvo brillos aislados, se ejercita ahora una producción de escultura devocional blanda y estereotipada, roma en cuanto a investigación plástica, compositiva y expresiva, alentada por la inercia inmovilista de la piedad popular y seguramente coartando elecciones plásticas diferentes a cargo del genio individual de cada artista. El lojeño Arrabal casa en 1758 con una hija de Santisteban y participa del taller familiar en obras menores de estética tradicional en pugna con la imposición clasicista de la Academia. En 1785 realiza la *Virgen de la Soledad* para la iglesia de San Juan Bautista de Alcalá la Real y poco después la *Virgen de los Dolores* para el convento franciscano de Consolación de la misma ciudad, ambas destruidas. Las fotos de la última muestran una Dolorosa de vestir, con una profunda huella de Mora en la interpretación interiorizada y bella del sufrimiento. En 1797 realizaba la imagen de *Jesús Nazareno* para la Cofradía del mismo título de Torredonjimeno. Sorprende en este momento de mecánicas y adocenadas reiteraciones el prestigio y potencial

[28] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Renovarse o morir", p. 88.

[29] GUILLÉN MARCOS, E., *De la Ilustración al Historicismo: arquitectura religiosa en el Arzobispado de Granada (1773-1868)*, Granada, Diputación Provincial, 1990, pp. 45-46.

productivo de la escuela de escultura granadina, que sigue abasteciendo a las provincias limítrofes. Arrabal compagina la práctica imaginera con un débil esfuerzo de aclimatación a las nuevas tendencias, como prueba el accésit conseguido en el premio de escultura convocado por la Sociedad Económica en 1781, concursos que estimulaban la penetración de los nuevos ideales artísticos en el ambiente artístico granadino. Incluso ocupa, al margen ya de la práctica escultórica (seguramente abandonada por entonces), el cargo de conserje de la Academia de Granada entre 1800 y 1807[30].

Caso semejante es el de Felipe González, otro discípulo de Ruiz del Peral, a quien cabe atribuir el *Jesús Nazareno de las Penas* del Convento del Ángel Custodio de Granada, en fecha próxima a la data de su hermosa túnica bordada, en 1789. Junto a ésta, imágenes como el *San Pascual Bailón* del mismo convento o el *San José con el Niño* y el *San Cayetano* de la parroquia de San José, entre otras, reinterpreta los modelos esenciales de la escuela en una línea sensible y espiritual, de plástica cada vez más sencilla, de fino modelado.

El compromiso entre la imaginería y la Academia sella el periodo de los últimos escultores citados. Ciertamente, se trata de una época de transición en la que se conoce la crisis y posterior liquidación del Antiguo Régimen, la lenta agonía del Barroco y recepción de los nuevos modos neoclásicos, y los cambios en la enseñanza y producción de las artes derivados del paulatino reemplazo de los tradicionales talleres por las nuevas Academias de Bellas Artes. La ambigüedad preside la trayectoria artística del ya citado Juan José Salazar Palomino (†1790). De formación desconocida, sin duda alentada por el ambiguo medio artístico que supone la coexistencia de la formación imaginera en la tradición del taller y la enseñanza académica, practica indistintamente la imaginería en madera policromada y la escultura en piedra, con cierta ampulosidad italiana y valores pictóricos. Entre sus estatuas descuellan el grupo de la *Encarnación* y los *Mártires Ciriaco y Paula* (1777-1784) ejecutados junto a varios ángeles y relieves para la remozada Capilla de la Encarnación de la Catedral de Málaga por promoción del obispo José Molina Lario. En líneas generales se trata de piezas de factura correcta, cuyos mesurados escorzos contrastan con la superficial y gesticulante teatralidad de sus expresiones, afín a la rehabilitación de los *affetti*, en el caso de los Mártires. Más atinado se muestra, en cambio, en el grupo del Arcángel y la Virgen, especialmente en esta última, cuya figura se antoja altamente evocadora del clasicismo romano del boloñés Alessandro Algardi y algunos de sus seguidores directos

[30] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Escultura y escultores", pp. 318-319.

como el francés Michel Anguier[31]. Bajo tales presupuestos, y en estrecha colaboración con Eusebio Valdés, afrontaría también los relieves del tabernáculo de la Catedral de Almería (1774-1776), obra que contempla también figuras exentas, lo que demuestra su sólida formación artística[32] . Y también su versatilidad, según atestiguan las esculturas de las *Virtudes*, bellamente compuestas en poses sedentes, la *Fama* y diversos ángeles niños (c. 1779-1783) en madera vistosamente estofada, acometidas junto a Antonio de Medina para los órganos diseñados por José Martín de Aldehuela para la Catedral de Málaga[33].

Perfiles no menos interesantes revela, sin duda, la personalidad artística de Manuel González Santos (1767-1848), escultor y pintor, representante de una suerte de compromiso entre el imaginero y el académico, que ama el lirismo -finalmente con tintes románticos- propio de la escultura devocional con la depuración formal en líneas, composición y expresión, típica del clasicismo académico. En parte el camino estaba andado por la contención expresiva, la simplificación formal y cierta dosis de idealización en los tipos impuesta en Granada por Alonso Cano. Hijo del citado Felipe González, desde su infancia conoció el tradicional ambiente de taller, desoxigenado en la mecánica reiteración de modelos consagrados y una trayectoria profesional bien trabada mediante alianzas matrimoniales[34]. Esta formación tradicional se completa con la académica al ingresar como alumno en 1777 en la recién creada Escuela de Dibujo de Granada, de la que González acabaría siendo profesor. En este medio conoce al escultor zaragozano Joaquín Arali Solanas (†1832). formado en la Corte con Juan Pascual de Mena y que dirigirá la escuela entre 1789 y 1792 o al barcelonés Jaime Folch, también director de Escultura de la misma, antes de retornar en 1805 a la Escuela de Nobles Artes de Barcelona. Pero con ser importantes estos contactos, al joven escultor le influirá más el magisterio del marsellés Juan Miguel Verdiguier (c.1713-1796)[35], activo en Granada entre 1780-1786, ocupado entre

[31] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Retablo de la Encarnación", en SAURET GUERRERO, T., (coord.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia,* Málaga, CEDMA, 2001, (*Edad Moderna II. Pintura y Escultura*), pp. 70-71 [vol. 3].

[32] NICOLÁS MARTÍNEZ, M.ª M. y TORRES FERNÁNDEZ, R., "El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría", *Imafronte,* 15, 2000, pp. 205-224 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Entre Barroco e Ilustración. Eusebio Valdés, arquitecto y escultor", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada,* 30, 1999, pp. 121-146.

[33] CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Los órganos de la Catedral de Málaga. Análisis estilístico y documental", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada,* 16, 1984, pp. 265-281.

[34] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes,* pp. 436-439.

[35] GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, A., *El escultor Juan Miguel Verdiguier,* Córdoba, Séneca, 2010.

otras cosas en el remate de la decoración escultórica de la gran fachada barroca de la Catedral de Granada, con frustrante resultado artístico final provocado por su hijo Luis Pedro. Y junto a ello, la incomparable lección estética que el propio arte granadino podía ofrecerle, quintaesenciada una vez más en Alonso Cano, como motor vivificador de la escuela, lugar común señalado por los críticos y biógrafos de Manuel González.

Los éxitos comenzaron a llegar tempranamente dentro y fuera de Granada. Como alumno, consigue varios premios en los certámenes convocados por la citada Sociedad Económica entre 1781 y 1785. Su figura se aúpa al primer plano de la cultura granadina de su época desde comienzos del siglo XIX en que pasa a ser profesor de la Escuela de Dibujo -que en la práctica funcionaba como una de Bellas Artes- y participa de círculos liberales. Artista maduro ya, a esta época deben corresponder algunas de sus obras más celebradas, como la *Virgen de la Soledad* (c. 1790-1810) de la iglesia granadina de Santo Domingo (Figura 7), procedente de la demolida parroquial de Santa Escolástica y de la que existen sendos estudios en barro en la Catedral y en el Museo de Bellas Artes de Granada[36]. Su capacidad para reinterpretar en ella el cercano modelo de los Mora y Ruiz del Peral destila quilates de novedad iconográfica, en armónica paridad con la sobriedad académica y los acentos barrocos aportados por el angelito con la tenaza que acompaña la desconsolada reflexión de María al extender el sudario. La tónica académica impera en el grupo de la Trinidad que corona el retablo de la capilla de San Miguel de la Catedral de Granada (1804-1807), donde labora junto a Juan Adán (1741-1816), quien apreció su cualidades artísticas y quiso llevárselo a la Corte, a lo que el escultor granadino no accedió. Poco después, culminaba los relieves de la embocadura del desaparecido Teatro del Campillo, inaugurado por el gobierno invasor francés y era nombrado Director honorario de la Academia de Bellas Artes de Granada.

7. Manuel González. *Virgen de la Soledad* (c. 1790-1810). Iglesia de Santo Domingo, Granada

En la docencia académica le cupo el honor de ser maestro (siquiera en un primer momento) del gran escultor neoclásico José Álvarez Cubero (1768-1827), muerto prematuramente, así como de José Tomás (1793-1848), escultor de Cámara. Tanto sus obras como su magisterio aureolaron su figura de un aire controvertido, a tenor de algunas impresiones coetáneas que contrastan con una producción plástica de marcado carácter devocional, fiel a la inercia iconográfica y funcional de la imagen sacra, firmemente enraizada en el gusto popular[37]. No en balde, testimonios contemporáneos afirman que en alguna ocasión

[36] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes,* pp. 440-449.

[37] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Renovarse o morir", p. 90.

utilizó manos de esculturas procedentes de conventos desamortizados para emplearlas en sus propias obras.

En líneas generales, su producción resulta variada en temática y materiales. La imaginería devocional en madera policromada aparece perfectamente representada por el *Niño Jesús Nazareno* del convento de los Ángeles, la citada *Virgen de la Soledad*, la *Dolorosa de las Cuevas* de la abadía del Sacromonte y la *Divina Pastora* del convento de las Capuchinas, hoy en el de Capuchinos, o la imagen del trinitario *San Juan Bautista de la Concepción*, en la iglesia granadina de Nuestra Señora de Gracia, además de múltiples obras repartidas por las provincias de Granada y limítrofes[38] e incluso por América. Por último, la iconografía profana se mostraba en el desaparecido Teatro del Campillo y en el proyecto para una estatua de la heroína liberal Mariana Pineda (1820), por iniciativa del Ayuntamiento de la ciudad y del artista Julián Romea, de tamaño colosal con un niño a los pies del que sólo se conserva un tosco modelo de cabeza en yeso en el Museo de Bellas Artes de Granada. Su propio domicilio se convirtió en centro de reunión de literatos y artistas, algunos discípulos suyos, entre ellos Luis Fernández Guerra (Duque de Gor), José Salvador de Salvador, el citado José Giménez Serrano (secretario de la Comisión de Monumentos) o Manuel Fernández y González.

Otros nombres poco conocidos son los de Agustín Victoriano Valero y Felipe Vallejo. En 1771, Valero terminó la *Virgen de las Angustias* de la portada del Palacio Episcopal de Málaga –diseñada por Antonio Ramos- que había dejado inconclusa por su muerte Fernando Ortiz. La iconografía vino determinada por el lugar originario del prelado comitente del edificio, el granadino José Franquis Lasso de Castilla, quien quería honrar, de este modo, a la patrona de su ciudad natal. En 1781, el mismo artista obtuvo el primer premio en el concurso de la Sociedad Económica con una alegoría sobre el Darro. Por su parte, Felipe Vallejo fue tallista de retablos y púlpitos de inclinación neoclásica, pero premiado en el certamen convocado por la misma sociedad en 1791 por un bajorrelieve en barro de la *Samaritana*. En cualquier caso, uno y otro testimonian la sorprendente vitalidad del núcleo artístico granadino, que siguió siendo, cuantitativamente –que no cualitativamente- hablando, el más importante de la Alta Andalucía. Entre los escultores granadinos a caballo entre dos siglos se encuentra la ejecutoria nítidamente neoclásica de Pedro Hermoso (1763-1830). La tradición imaginera de su Granada natal desemboca al cabo en un clasicismo sin brío, del que deja testimonio en su ciudad, en el *San Bruno* pétreo (1794) que preside la severa portada jónica de la iglesia de la Cartuja,

[38] ESPINOSA de los MONTEROS SÁNCHEZ, F. y. PATRÓN SANDOVAL, J. A., "Las esculturas del baldaquino de la Iglesia de San Francisco de Tarifa: nuevas obras del escultor Manuel González 'El Granadino'", *Boletín de Arte*, 28, 2007, pp. 629-638.

labrada en piedra gris de Sierra Elvira por su hermano Joaquín. Su extrema corrección, no obstante, le aupó al primer plano de la plástica nacional como escultor de cámara de Carlos IV y Fernando VII, y Director de Escultura de la Academia de San Fernando en Madrid desde 1816[39].

II. La escultura del siglo XVIII en Málaga: poder emergente y esplendor efímero

Durante los últimos años, el estado de nuestros conocimientos sobre el panorama escultórico malagueño del XVIII ha experimentado un enriquecimiento espectacular, hasta el punto de conducir a la historiografía a replantearse la posición detentada por un círculo, hasta ahora, más o menos 'secundario' dentro de la Andalucía Barroca y al que la presencia de cualificados artistas imprime, durante casi tres décadas, unos visos de insospechada brillantez y calidad en el tratamiento iconográfico y la cualificación técnica impresa a sus obras. La documentación y el bagaje de piezas conservadas en manos públicas y privadas confirman que la actividad y el radio de acción de los talleres malagueños no se vieron constreñidos al puro ámbito local, sino que adquirieron una dimensión interterritorial ciertamente destacable al servir obras a las provincias de Almería, Córdoba, Cádiz, Jaén, Granada e incluso Sevilla, sin olvidar el territorio de las plazas norteafricanas de Ceuta, Melilla[40] y, hasta 1708, también de Orán[41]. Según hemos señalado, el secreto de este éxito radica en la habilidad de aunar una capacidad productiva lo suficientemente importante como para satisfacer tan ingente demanda, con una renovación creativa y unas calidades plásticas más que estimables en muchos casos.

De hecho, con antelación a esta época, y para ser más exactos entre 1658-1688, el nombre de Málaga se había hecho familiar en el panorama artístico nacional gracias al peso específico de la gran figura de Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) y la extraordinaria resonancia de su

[39] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Renovarse o morir", p. 90.

[40] RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *El triunfo de la Melilla Barroca. Historia, Arquitectura y Arte*, Melilla, Fundación Gaselec, 2013.

[41] GALERA ANDREU, P. y ULIERTE VÁZQUEZ, L. de., "Imágenes en Orán. Notas para una difusión del Arte Hispano por el Mediterráneo", en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Málaga-Melilla, 1985. Málaga: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, 1987, pp. 243-246. Véase también SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Jesús Nazareno de Orán", en SAURET GUERRERO, T., (coord.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, Málaga, CEDMA, 2001, (*Edad Moderna II. Pintura y Escultura*), pp. 104-107 [vol. 3]; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga. La difusión de una maniera", en GILA MEDINA, L. (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 411-454.

taller dentro y fuera de las lindes territoriales de la Península[42]. Con su fallecimiento, se repetía la historia habitual en otros casos, cuando la ausencia de artistas capacitados para recoger el testigo de la maestría hacía inviable la consolidación de un círculo escultórico sólido, similar a Sevilla o Granada. Sin embargo, las disparidades cualitativas registradas entre los diferentes artífices y talleres no están reñidas con las noticias y piezas que atestiguan, sin reservas, la existencia de una intensísima y floreciente actividad escultórica en la capital malagueña, por más que las destrucciones de 1931 y 1936 la hayan sumergido en las sombras de una memoria que constantemente revive a través de la lectura de un impresionante bagaje documental[43]. En este punto, la ardua labor investigadora del agustino Andrés Llordén[44], no sólo nos enumera y referencia artistas, comitentes y piezas, sino que nos constaba el más que notable nivel cuantitativo y cualitativo de unos encargos que, por supuesto, testimonian la consideración emblemática y representativa del objeto artístico en el seno de una sociedad que, en líneas generales, y siguiendo la tónica al uso en el resto del país, se muestra pujante y consciente de su capacidad promotora, haciendo valer ante todos, a través de ella, sus gustos estéticos y su poder adquisitivo, bajo el signo de una superestructura ideológica que consolida fervientemente el predominio absoluto de lo sacro sobre lo laico. De esa instrumentalización plástica, canalizada

[42] Panorámicas completas del proceso escultórico durante este período son las ofrecidas por ROMERO TORRES, J. L., "La escultura de los siglos XV al XVIII", en AA.VV., *Málaga* [vol. 3]: *Arte,* Granada, Ed. Andalucía –Ed. Anel, 1984, pp. 833-849; "La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz", en MORALES FOLGUERA, J. M., (coord.), *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, Ayuntamiento, 1989, pp. 113-144; "La escultura religiosa en el patrimonio histórico de Málaga", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., (coord.), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga.* Málaga: Junta de Andalucía-Obispado, 1998, pp. 79-81 y *La escultura del Barroco*, Málaga, Diario SUR, 2011. Asimismo se han abordado por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, pp. 318 y 405-411 y conjuntamente por GALISTEO MARTÍNEZ, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Lo que pudo ser y no fue. Escultores y presencias hispalenses en la Málaga del primer tercio del siglo XVII", en VILLAR MOVELLÁN, A., y URQUÍZAR HERRERA, A., (eds.), *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*. Córdoba-La Rambla, 28-30 noviembre 2002. Córdoba: Universidad, 2003, pp. 261-280 y "Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, 2007, pp. 81-98.

[43] MORALES FOLGUERA, J. M., "Las sombras de la memoria (Apuntes sobre dos siglos del Patrimonio Histórico de la Iglesia de Málaga. Siglos XIX y XX)" en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., (coord.). *El esplendor de la Memoria*, pp. 62-67.

[44] LLORDÉN SIMÓN, A., (O.S.A.), Escultores *y entalladores malagueños (Ensayo histórico- documental de los siglos XVI-XIX)*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio de Escorial, 1960. Siguiendo básicamente a Llordén, se ha publicado por RODRIGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., *Escultura barroca en Málaga. Entalladores y escultores de los siglos XVII y XVIII*, Madrid Beturia Ediciones, 2000.

mediante el encargo escultórico, dan fe las repetidas dotaciones de piezas que completaron, modificaron o renovaron completamente la impronta de los espacios de culto malagueños, por cuestión de prestigio, ostentación, moda o adaptación a claves lingüísticas modernas, transformando o sustituyendo sin más explicación a sus predecesoras.

Sin embargo, no deja de resultar frustrante lo poco o más bien nada que resta de todo aquello. Pese a los encomiables esfuerzos de Juan Temboury en tal dirección, la ausencia de un registro fotográfico completamente exhaustivo de los fondos artísticos existentes en los inmuebles eclesiásticos de Málaga antes de 1931 convierten en una rotunda utopía cualquier propuesta de catalogación e identificación rigurosa y coherente de los mismos[45]. Y, consecuentemente, también obstruye la posibilidad de reconstruir con fidelidad el discurrir del proceso escultórico, vista la ausencia de realidades físicas (entiéndase conjuntos y piezas escultóricas) perfectamente constatables en su globalidad que, a diferencia de las condiciones de acceso y reconocimiento con que suelen contar las investigaciones centradas en otros focos artísticos, permitan a través del análisis directo de las obras formular atribuciones sólidas, comparar soluciones, establecer las relaciones e intercambios entre los maestros más relevantes y los otros muchos documentados en el entorno inmediato y, en definitiva, fundamentar científicamente salvo excepciones las pautas estilísticas de los artistas participantes en dicho proceso más allá de la hipótesis, la intuición, el dato disperso, el testimonio aislado o la conjetura. En consecuencia, nuestra visión histórica de la escultura malagueña de la época barroca es y será desgraciadamente siempre fragmentaria, por cuanto el historiador se verá obligado a trabajar y condicionar su visión a lo que puedan ofrecerle los fragmentos oportunamente registrados por el objetivo o cualquier otro medio de reproducción gráfica, aunque también serán muchísimos los que jamás tendrá no ya la oportunidad de ver, sino ni siquiera la de sospechar de su existencia[46].

En abierto contraste con la situación descrita, los recientes estudios dedicados a la escultura malagueña del XVIII vienen trazando, desde un tiempo a esta parte, una situación bien distinta para este período que contrasta con la crisis y el pesimismo reinante que embargan la actividad escultórica malagueña desde finales del XVII hasta 1750,

[45] CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Juan Temboury y la Historia del Arte en Málaga" en MATEO AVILÉS, E. de, (coord.), *La vida y la obra de Juan Temboury*, Málaga, Ayuntamiento, 2001, pp. 45-65.

[46] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida", *Boletín de Arte*, 22, 2001, pp. 515-528.

aproximadamente[47]. No en balde, y a diferencia de artistas modestos como Jerónimo Gómez Hermosilla (c.1630-1719) o el discípulo de Mena, Miguel Félix de Zayas (1661-c.1729), desde los años 30 del Setecientos habían comenzado a despuntar unos jóvenes valores que, a la vista de la producción documentada y/o identificada dentro y fuera de Málaga, permiten considerar a esta ciudad el gran centro productor andaluz del Siglo de las Luces. Este fenómeno vino incentivado, sin duda, por el auge económico y comercial que provocó en esta urbe un florecimiento artístico, arquitectónico y urbanístico sin precedentes.

La figura de José Medina y Anaya (1709-1783) sirve de eslabón entre los epígonos de Mena y la generación 'áurea' capitaneada por Fernando Ortiz, aún cuando su ausencia de la capital malagueña nos impida considerarlo un elemento activo –por cuanto 'residente'- en el desarrollo del proceso escultórico local. Tales circunstancias no impidieron, sin embargo, que su personalidad artística desempeñase un papel relevante como presunto instructor de artífices como el propio Ortiz, Mateo Gutiérrez y Salvador Gutiérrez de León, además de representar, a lo largo de su dilatada trayectoria como artista nómada, la difusión de la *maniera* malagueña por el territorio de las provincias de Córdoba, Sevilla y Jaén donde establecería su residencia permanente. Natural de Alhaurín el Grande e hijo del escribano del mismo nombre, en 1711 la residencia familiar se traslada a Mijas, donde permanecería hasta que decide dirigir sus pasos a la capital para aprender el oficio de entallador, bien en el taller de los Zayas o en el de su propio tío, el escultor Matías de Medina y Flores[48]. En 1729 marcha a Jaén, ante las óptimas posibilidades que su experiencia como escultor de materiales pétreos le brindaba a la hora de participar en la nómina de artífices empleados en la terminación de la Catedral. En esta misma ciudad, y a partir de 1761, le estaban reservadas importantes contribuciones dentro de las obras de ornato diseñadas para edificios tan emblemáticos como la Iglesia de San Ildefonso[49] o el nuevo Sagrario catedralicio proyectado por Ventura Rodríguez.[50]

Artista hábil en la composición de fórmulas castizas, su presencia será requerida desde puntos tan emblemáticos

[47] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga,* Málaga, Asociación Cultural 'Cáliz de Paz'-GSP Editores, 2010.

[48] LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I., "Algunas notas biográficas acerca del imaginero José de Medina", *Alto Guadalquivir-Especial Semana Santa giennense,* 1990, pp. 10-12.

[49] GALERA ANDREU, P. A., "Ventura Rodríguez en Jaén: el arte oficial y el Cabildo eclesiástico", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Andalucía Oriental,* vol. XII, 23, 1975, pp. 61-72.

[50] ORTEGA SAGRISTA, R., "La iglesia de San Ildefonso. Siglos XVI a XVIII", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* 22, 1959, pp. 41-85.

del mapa barroco andaluz como Lucena, Antequera[51] y Estepa, además de Jaén y, tal vez, la propia Málaga, donde se le atribuía el hermoso *Apostolado* de la parroquia de los Mártires, desaparecido en 1931. En este sentido, su habilidad para concebir pictóricamente las efigies de santos, envolviéndolas en una rutilante y delicada policromía de carnaciones rosáceas, dorados brillantes y tonos cálidos alternados con pálidos llevaría a las Religiosas Agustinas de Antequera a decantarse por él para encargarle las representaciones escultóricas de su fundador *San Agustín* (1748) y la majestuosa *Madre de Dios de Monteagudo* (1747-1748). Además de por su depurada técnica, prestancia gestual y aparatosos drapeados ambas piezas plantean una interesante y, a nuestro juicio, nada casual relación analógica con sendas obras de iconografía similar acometidas por Fernando Ortiz en momentos inmediatos y posteriores al año clave de 1756. Nos referimos al *San Agustín* (c. 1760) que perteneciese a las Agustinas Recoletas de Málaga[52] y a la hermosísima *Virgen de la Paz* (c. 1756), parcialmente destruida en 1931 en el asalto a la iglesia malagueña de la Trinidad, cuyo semblante se hace eco, por cierto, de las exquisitas tipologías femeninas del sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757). Además de los vínculos 'naturales' propiciados por una cierta relación de maestría-discipulaje se advierte, comparando las respectivas versiones de uno y otro tema la evolución desde el barroquismo fogoso, desbordante y, en definitiva, 'castizo' de Medina a la elegancia y sofisticación aristocráticas que comienza a apuntar maneras en la poética de Ortiz y que no tardará en 'depurarse' cuando este último conozca, *in situ*, el ambiente artístico de la Corte.

Por todas estas causas, la figura de Fernando Vicente Ortiz Comarcada (1717-1771) es clave para escudriñar las circunstancias personales que rodeaban al escultor periférico en la España del XVIII[53]. La escasez de estudios

[51] MUÑOZ ROJAS, J. A., "Noticias de alarifes y escultores del siglo XVIII en Antequera", *Gibralfaro*, 1, 1951, pp. 51-55.

[52] ROMERO TORRES, J. L., "El escultor Fernando Ortiz y el grupo de Cristo y Dolorosa de la Cofradía del Amor", en NIETO CRUZ, E., (coord.), *Amor. Arte y Ciencia. Exposición monográfica sobre el conjunto escultórico del Santísimo Cristo del Amor*, Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro, 1990, pp. 16-27. El *San Agustín* hacía pareja con la imagen de *Santa Mónica*. A raíz del desmantelamiento del Convento malagueño, ambas piezas, concebidas para estar juntas en un mismo retablo, fueron trasladadas al Monasterio antequerano de las Agustinas de la Madre de Dios. Allí permanecieron hasta que, en 2006, las religiosas agustinas expoliaron el patrimonio de dicho cenobio y determinaron, absurdamente, trasladar el *San Agustín* al Monasterio de Santa María de Gracia en Madrigal de las Altas Torres (Ávila) y la *Santa Mónica* al Monasterio de la Encarnación de Sevilla, donde separadas se encuentran de momento.

[53] ROMERO TORRES, J. L., "Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística", *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1-2, 1981, pp. 147- 170; *La Escultura en el Museo de Málaga (siglos XIII-XX)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, pp. 123-125; "La Escultura de los siglos XV al XVIII", en AA.VV: *Málaga*, [vol. 3]: *Arte*, Ed. Andalucía-Ed. Anel, Granada, 1984, pp. 844-846 y "Fernando Ortiz", en ALCOBENDAS, M., (coord.), *Málaga. Personajes en su Historia*, Arguval, Málaga, 1985, pp. 337-340. También, SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga", *Actas del IX congreso C.E.H.A."El Mediterráneo y el Arte Español"*, Valencia, 1998, pp. 167-174.

monográficos sobre el mismo contrasta con el papel relevante que adquiere dentro del panorama creativo del Siglo de la Ilustración. No en balde, la calidad de su obra y su impecable trayectoria como artista y académico de San Fernando lo hacen aparecer, en el momento actual, sin atisbo alguno de exageración o duda, y a la vista de las más recientes investigaciones, como uno de los escultores más relevantes de la España del XVIII y, sin temor a equivocarnos, como el más notable escultor de la Andalucía del momento. Su habilidad para conjugar la tradición castiza con los soplos renovadores de la plástica cortesana, su depurada técnica y un exquisito sentido de la belleza tendrían mucho que decir sobre el particular De hecho, cada vez con mayor agudeza e intuición, la crítica especialista va percatándose del extraordinario talento de quien derivó hacia el Sur el influjo de ese barroco clasicista y cortesano, desplegado en torno a Olivieri y la Academia[54].

Formado en su juventud entre los obradores de imaginería de los Zayas y los Medina, Ortiz ya era, mediado el siglo, un escultor de probada maestría en el dominio de la talla, la técnica de la policromía y la resolución de los problemas compositivos e iconográficos inherentes a las piezas religiosas demandadas por la clientela. Las obras datadas a partir de 1737 desvelan los primeros pasos para sintetizar un estilo propio, en el que se dan citas las transformaciones y giros estilísticos de matiz preciosista y netamente dieciochesco, con los recursos comunicativos y la impronta devocional y ascética heredadas del influjo tardío de Mena. En este período se sitúan obras de inequívoca dependencia de los formulismos del granadino, junto a otras anticipatorias de sus grandes creaciones de plenitud. Sirvan como ejemplo el conjunto de imágenes procesionales acometidos para Tarifa (1737-1756)[55], el *San Francisco de Asís* (1738) ejecutado para el obispo de Ceuta Miguel de Aguiar -hoy en el Museo de Escultura de Valladolid-, la *Divina Pastora* (1745-1747) para Motril y la *Virgen de las Angustias y Soledad* (1749-1750) de la Hermandad de los procuradores y escribanos del convento malagueño de San Agustín. En la representación del seráfico *Poverello*, Ortiz mimetiza en extremo el prototipo de la sillería del coro de la Catedral de Málaga, si bien con leves variantes visibles en la mayor blandura y ligereza de los paños, que contrasta con la talla abrupta y los pronunciados volúmenes del rostro[56] que

[54] TÁRRAGA BALDÓ, M ª L., *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del palacio Real*, 3 vols., Patrimonio Nacional- CSIC-Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992, pp. 266-281 y 647-653 [vol.2].

[55] PATRÓN SANDOVAL, J. A. y ESPINOSA de los MONTEROS SÁNCHEZ, F., "Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa (Cádiz)", *Boletín de Arte*, 26-27, 2005-2006, pp. 809-820.

[56] LUNA MORENO, L., "San Francisco de Asís. Fernando Ortiz", en AA.VV., *Pedro de Mena y Castilla*, Museo Nacional de Escultura-Ministerio de Cultura, Valladolid, 1989, pp. 64-65 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística" en PELÁEZ DEL ROSAL, M., (dir.): *El Franciscanismo en Andalucía. Historia, Arte Literatura y Religiosidad Popular*, Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, Córdoba, 1996, pp. 241-280, vid., p. 255.

anticipan la construcción a base de triangulaciones y los valores dramáticos que impregnan la fisonomía de la talla procesional de *Jesús Orando en el Huerto*, acometida en 1756-1757.

Respecto a la citada *Virgen de las Angustias*, Ortiz extrapola a la imagen de vestir los grafismos de las conocidas interpretaciones dolorosas de Pedro de Mena, a veces con una fidelidad tan ajustada que Orueta creyó reconocer en esta pieza la versión procesional del busto, obra del granadino, existente en la malagueña Iglesia de la Victoria[57]. Sin embargo, la anchura del óvalo facial, el afán por remarcar de forma incisiva la triangulación del entrecejo y el deseo de explorar las potencialidades del volumen puro como recurso expresivo en sí mismo, introducen la pertinente nota singular respecto a los modelos precedentes[58], a la par que subrayan las diferencias abismales con respecto al modelo de Dolorosa implorante, de regusto académico, que trabajará en su madurez. Para la misma Cofradía malagueña también labraría al unísono el esplendoroso *Santo Sepulcro*, obra de desbordante y fogosa exuberancia barroca mencionada por Ceán Bermúdez, la cual constituyó prácticamente, durante un prolongado espacio cronológico, la única pieza de reconocida autoría de Ortiz[59]. Por su parte, el *San Juan Evangelista* para la Archicofradía del Nazareno de Tarifa inaugura, en 1737 -contando el artista tan sólo 20 años de edad y, por el momento, su primera obra documentada de probada autoría-, una fructífera secuencia iconográfica en torno a la figura del joven apóstol, que le hará superar prontamente las indecisiones y el experimentalismo inicial de todo artista novel para alcanzar plenas dosis de expresividad en las versiones para la Cofradía del Consuelo de la misma ciudad gaditana (c.1741-1756) –muy próximo todavía a los potentes planos faciales de la Virgen de San Agustín- y, especialmente, en la soberbia pieza perteneciente a la malagueña Archicofradía de la Vera-Cruz (c. 1756-1771), desaparecida en 1980.

Por algunos intereses en los que cabe reconocer deseos de prestigio y promoción social, Ortiz emprendía viaje a la Corte en 1756, lo que supondría todo un revulsivo para su trayectoria futura. Allí, el malagueño desempeñaría distintas tareas relacionadas con el peritaje y reconocimiento de materiales pétreos para la obra del Palacio Real, así como alguna que otra labor estatuaria[60]. En concreto, la *Alegoría de*

[57] ORUETA y DUARTE, R. de, *La Vida y la Obra de Pedro de Mena y Medrano*, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914, p .203.

[58] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El Alma de la madera*, pp. 327-328.

[59] CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imp. Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, p. 280 [vol.3].

[60] Como es sabido, el ambicioso proyecto decorativo del Palacio Real diseñado por el benedictino Martín Sarmiento no se completó. Véase JIMÉNEZ RICO, M., "La decoración escultórica del Palacio Real", *Revista de Occidente*, 121, 1973, pp.90-99; LLORENTE JUNQUERA. M., "Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid", *Arte Español*, t. XX, 1954, pp. 58-71; PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad, Valladolid, 1975 y "La escultura del siglo XVIII en Turín y sus contactos con España", *Goya*, 110, 1972, pp. 68-77.

la Filosofía que le hacía merecedor del nombramiento de Académico de Mérito por la Escultura, según acuerdo de la Real Academia de San Fernando adoptado en la Sesión de 14 de Octubre de 1756[61].

A la par que prestaba sus servicios a la Corona, se producía la asimilación de cuantos conceptos y fórmulas estilísticas gravitaban en torno a Olivieri. Su influencia directa, la contemplación de pinturas y grabados italianos y franceses, el contacto con la producción de Carlo Maratta, Corrado Giaquinto, Jean Ranc, Louis Michael Van Loo, los pintores españoles y los escultores del Taller Real y su receptividad hacia el discurso de la modernidad imperante en el círculo regio acabaron transformando por completo el universo creativo del artista malagueño quien, al regresar a Málaga, infiltraría en ella el nuevo arte diferenciándose y, hasta cierto punto, elevándose sobre la mayoría de los escultores andaluces coetáneos, anclados en los convencionalismos, estereotipos y rudimentos del barroco vernáculo. Pero el carácter excepcional de su personalidad se torna aún más sugestivo, si cabe, habida cuenta de ser el único andaluz inmerso en ese movimiento centrípeto de artistas de la periferia gravitando en torno a la Corte que informa los reinados de Felipe V y Fernando VI. En semejante proceso quedaron integrados no sólo escultores de nacionalidad portuguesa, germánica italiana o gala, sino también los oriundos de otros puntos de la geografía española tan variopintos como Oviedo, La Coruña, Santander, Pamplona, Valladolid, Toledo, Ávila, Salamanca, Segovia, Badajoz, Zaragoza, Teruel, Valencia y Murcia.

Por desgracia, las destrucciones sufridas en 1931 y 1936 por el patrimonio eclesiástico malagueño han esquilmado la producción escultórica de Ortiz, aunque los documentos fotográficos anteriores a dichas fechas han conservado para la posteridad la impronta de su nunca suficientemente ponderada e impresionante labor artística, ya valientemente reivindicada por la erudición local[62] de principios del XX y, por supuesto, una vez más, por el incansable agustino Andrés Llordén Simón[63] y su meritoria labor investigadora[64].

[61] FERNÁNDEZ AGUDO, M.ª P. y SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M.ª A., "Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII", *Academia*, 67, 1988, pp. 371-458, vid., p. 399.

[62] Archivo del Museo de Artes Populares de Málaga (Díaz de Escovar), Caja 212: *Biografías malagueñas*, Asunto: "Fernando Ortiz". Dicho legajo conserva distintas notas manuscritas y de prensa firmadas por Narciso Díaz de Escovar, Joaquín Díaz Serrano, Luis de Córdoba y Juan Temboury Álvarez, entre otros autores a quienes junto a Ricardo de Orueta no pasaron inadvertidos los quilates de calidad del escultor malagueño.

[63] LLORDÉN SIMÓN, A., (O.S.A.), "El insigne maestro escultor Fernando Ortiz. Notas históricas para su estudio biográfico", *La Ciudad de Dios*, vol. CLXIV, Real Monasterio de El Escorial, San Lorenzo del Escorial, 1953, pp. 579-602; "Dos artífices malagueños en Madrid", *Arte Español*, t. XXII, Madrid, 1958, p. 3 y); *Escultores y entalladores malagueños (Ensayo histórico-documental de los siglos XVI-XIX)*, Real Monasterio de El Escorial, Ávila, 1960, pp.274-307 y "En Málaga residieron y trabajaron destacados imagineros", *La Saeta* Málaga, 1ª época s/nº, 1947, s/p. .

[64] CLAVIJO GARCÍA, A., "La trascendente labor investigadora del padre Llordén O.S.A", *Boletín de Arte*, 3, 1982, pp. 11-25. También, SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Historiografía y fuentes para el estudio de la iconografía y la escultura procesional en Málaga. Reflexiones desde los fondos de los archivos públicos", en AA.VV., *Archivos y fondos documentales para la historia del Patrimonio Cultural de las Hermandades.* Málaga, Ayuntamiento, 2004, pp. 153-195. Para la figura de Andrés Llordén, véanse las pp. 171-182.

De esta manera, en sus obras en madera policromada posteriores a 1756 –destacamos entre ellas el *San Sebastián* de la parroquia de Teba y los santos *Judas Tadeo, Juan Evangelista* y *Juan de Dios*, de la parroquia de Santiago de la capital, todas ellas desaparecidas a excepción de la cabeza de este último en el Museo de Málaga- afloraba el deseo del escultor de reflexionar sobre la base de lo aprendido de los seguidores de Mena y sus epígonos para, desde ahí, reconducir el rumbo de su arte por otros derroteros. Esa inquietud que agitaba sus aspiraciones de individualidad se revelaba en el tratamiento impreso a los paños a base de ritmos quebradizos de corte berninesco, *como sensación de mar rizada* en expresión de Orueta, propia de las obras marmóreas. Por su parte, en la *Inmaculada* (1756-1760) (Figura 8) de mármol, esculpida para el extinto Convento franciscano de San Pedro Alcántara[65] -hoy en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (MUPAM)-, Ortiz se aproxima, vía Olivieri, a Camilo Rusconi, consiguiendo una obra netamente europea, pletórica de movimiento gracias a los juegos de diagonales, la volumetría angulosa de los pliegues y exenta de cualquier atavismo vernáculo. Sin renunciar a este concepto, el malagueño aquilata el vocabulario estilístico de la obra al ponderar un tipo de belleza lánguida, aristocrática y ausente y una valoración de la autonomía de la silueta que evoca el clasicismo realista de Algardi, al tiempo que la sofisticación manierística del alargado cuello y el decorativismo del detalle enlazan con la poética de Filippo Parodi.

Fernando Ortiz juega con esa versatilidad a la hora de aplicar indistintamente unas claves formales u otras, dependiendo de la naturaleza y las posibilidades de la obra. Así, en la citada escultura procesional de *Jesús Orando en el Huerto* (1756-1757) el artista combina los mecanismos persuasivos promovidos desde el gusto y el contexto de la Reforma Católica y la concepción naturalista del desnudo con la solución del perizoma. El tejido se ciñe a las caderas y muslos a modo de calzón corto que se ve surcado de pliegues aristados de evocación berninesca, uno de los cuales cruza en diagonal el área delantera[66]. Por su parte, el *San Francisco de Asís* (c. 1755-1757) de la Catedral malagueña (Figura 9), procedente del exclaustrado Convento de San Pedro Alcántara, es una bella y sentida pieza de singular mixtura estilística y muy interesante, en cuanto esculpida en un momento de transición desde la concepción barroca de la escultura policromada castiza al concepto 'pétreo' de la talla en madera que Ortiz comenzará a aplicar decididamente, una

8. Fernando Ortiz. *Inmaculada Concepción* (c.1756-1760). Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM), Málaga

9. Fernando Ortiz. *San Francisco de Asís* (c. 1755-1757). Catedral, Málaga

[65] SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *La voz de las estatuas. Escultura, Arte público y Paisajes urbanos de Málaga.* Málaga, Universidad, 2005, pp. 65-69 y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *Los Conventos Franciscanos de la provincia de Málaga. Presencia y Memoria Histórica,* Málaga, Diputación Provincial, 2009, pp. 242 y 253.

[66] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El Alma de la Madera*, pp. 328-329.

vez superado el experimentalismo inmediato a su 'conversión' a los aires italianos (Figura 10).

Desde esos momentos, serán ya numerosas las ocasiones en las que Ortiz opte por imprimir, sin fisuras, un aspecto pétreo a las vestiduras y se complazca en confrontar divergencias texturales entre el tratamiento de las túnicas y el dado a los mantos, cuyas formas caprichosas se levantan y desafían las leyes de la gravedad, recordando la audacia de algunas soluciones formales propias de la escultura genovesa y napolitana. De darse dicho supuesto, las vestimentas suelen presentar unas características retículas poligonales, algunas de ellas similares a las celdillas de un panal, que se contraponen al efecto plástico y visual de los pliegues del manto, resueltos a base de cortes limpios y aristados que recuerdan la talla angulosa del mármol. Dicha dualidad técnica sería aplicada, con variable grado de radicalidad, en una serie de obras como las destruidas -y ya referidas- imágenes de *San Juan Evangelista* y *San Judas Tadeo* (1755-1765) para los intercolumnios de la parroquia malagueña de Santiago, el grupo de *Jesús entregando las llaves a San Pedro* (1756-1771) de la iglesia del Sagrario y la *Divina Pastora* (1756-1771) de la Iglesia Colegial de Coín. A la misma configuración estética responde la pequeña y delicada imagen de *San José* (1756-1771) conservada en la Catedral y la *Virgen de los Dolores* (1756-1771) perteneciente a la Cofradía del Cristo del Amor establecida en el Santuario de la Victoria (Figura 11).

En esta última, la flexión de las rodillas provocada por la posición sedente de la imagen permite a Ortiz recrearse en la textura abrupta que los paños adquieren al adaptarse al cuerpo, con especial valoración de los contrastes volumétricos y claroscuristas. Dicho recurso formal se alterna con la tersura del paño cruzado delante de los pechos, la emotividad del gesto implorante acompañado del grácil ademán de las manos, la belleza del rostro, el atavismo y los dejes nostálgicos respecto a interpretaciones análogas de Mena y la filiación iconográfica con los tipos patéticos prodigados en la escultura dieciochesca por una serie de artistas relacionados con el lenguaje artístico de las Academias[67]. Por todo ello, esta pequeña imagen marca un paso adelante en la evolución estilística de Ortiz, al compararla a su más cercano antecedente; la desaparecida *Soledad* (1737-1756) de la iglesia de San Pablo, erróneamente atribuida a Pedro de Mena, cuyas vestiduras adheridas al cuerpo daban al conjunto el tacto sedoso de la tela mojada[68]. Asimismo, la *Virgen de los Dolores* del Santuario de la Victoria culmina el drástico viraje estilístico impreso por el artista al atávico asunto de la Dolorosa que, de

10. Fernando Ortiz. *San Agustín* (c.1760). Monasterio de Santa María de Gracia. Madrigal de las Altas Torres, Ávila

11. Fernando Ortiz. *Virgen de los Dolores* (1756-1771). Basílica de la Victoria, Málaga

[67] Ibídem, p. 330.
[68] Ibídem, pp. 306-307 y ORUETA Y DUARTE, R. de, *La vida y la obra*, p. 227.

su mano, consagra, como dijimos, la irrupción de una alternativa propia mediante piezas como la *Dolorosa de Servitas* (1743-1756) (Figura 12), la *Dolorosa del Calvario* realizada para la capilla castrense del antiguo Hospital Real de Ceuta -hoy en el Santuario de África- que sirvió de pauta a la anterior o la de la Catedral de Málaga (1756-1771). Todas ellas, con la mirada elevada al cielo y las manos extendidas –a excepción de la ceutí que las muestra unidas al pecho- tipifican el paradigma del aludido tipo implorante o patético que termina relacionándolas con los principios académicos al gusto europeo, al propiciar la rehabilitación de los *affetti* y el resurgir del *pathos,* en la línea suscrita por otros escultores del XVIII y principios del XIX como Cristóbal Ramos, Blas Molner, Joaquín Arali Solanas y Francisco Salzillo y Alcaraz, entre otros.

La validez de tales recursos y emociones codificadas, de probado matiz incisivo e hiriente, sintoniza con su uso indistinto en representaciones masculinas y femeninas. La certeza de esta afirmación se percibe en el hecho de que Ortiz también emplease tales formulismos en una pieza reciente y certeramente adscrita a su catálogo por José Luis Romero Torres, como el *Cristo del Portal* o *Cristo de la Caña* -hoy bajo la advocación de *Jesús Cautivo*- conservado en la iglesia de San Agustín de la localidad sevillana de Osuna[69]. Procedente del desaparecido Convento de San Francisco, se trata de un *Ecce-Homo* sedente, cuya autoría atribuían las fuentes locales a un platero del lugar[70]. No obstante, el análisis estilístico revela, efectivamente, cómo además de un evidente recuerdo a los grafismos de José de Mora -perceptibles en la languidez, anatomía magra y un registro cromático en la policromía que traen a la memoria la imagen de *Jesús de la Sentencia* (1685) del granadino templo de San Pedro y San Pablo-, la poética de Ortiz hace de inmediato acto de presencia a través del inconfundible tratamiento pétreo de los paños y un asombroso parecido fisiognómico con los semblantes de sus Dolorosas. En especial, con la de la Catedral de Málaga de la que el *Cristo de la Caña* no niega ser 'hijo', al mantener idéntica composición de la cabeza y tratamiento técnico, además de similares valores plásticos como las carnaciones a base de pátinas grisáceas, complementada con las siempre efectistas pinceladas sanguinolientas en las pupilas y surcos lacrimales. Del mismo modo, la acertada propuesta de atribución suscrita por este investigador queda avalada por las analogías del rostro del *Cristo de la Caña* con el *San Juan Nepomuceno,* depositado hasta 1980 por Antonio Pons en el Museo de

12. Fernando Ortiz. *Virgen de Servitas* (1743-1756). Parroquia de San Felipe Neri, Málaga

[69] ROMERO TORRES, J. L., "El escultor malagueño Fernando Ortiz y el Cristo de la Caña de Osuna". Conferencia dictada el 5-febrero-2010 en la Iglesia de San Agustín (Osuna, Sevilla).

[70] RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *Guía artística de Osuna,* Osuna, Patronato de Arte de Osuna, 1997, pp. 112 y 114.

Málaga, asignada en su día al artista malagueño por el propio José Luis Romero[71].

Esa costumbre de Ortiz de dotar de un uso ambivalente a un mismo modelo, dependiendo de la naturaleza y la función del encargo, se reitera en el desaparecido *San Sebastián* de la iglesia parroquial de Teba (Málaga) (Figura 13), cuyas facciones reproducen de nuevo los rasgos menudos y aniñados de los tipos femeninos del escultor propios de sus Dolorosas, en este caso la del Santuario de la Victoria, y que aquí reaparece convenientemente 'transformada' en arquetipo de belleza masculina adolescente. Tales 'intereferencias' caracterológicas afloran asimismo al comparar el mencionado *San Juan Evangelista* de la iglesia de Santiago y su homónimo procesional de vestir y también desaparecido de la parroquia de San Juan. La contención, mesura y elegancia gestuales del primero se tornaban en vehemencia dramática y patética en el segundo, sin inmutar el tipo físico empleado en el rostro de ambas piezas.

Con todo, y retornando a la cuestión anterior, el *San Sebastián* de Teba era la pieza de imaginería más paradigmática del 'italianismo' de Fernando Ortiz. Su equívoca catalogación como obra de Nicolás Salzillo también fue modificada por Romero Torres al adscribirla documentalmente a la producción del escultor malagueño[72]. Su planteamiento icónico secunda la tradicional visión del santo desde el siglo XV, como un efebo desnudo y atado a un árbol, atravesado por unas pocas flechas, con el rostro extático y estudiada contorsión del cuerpo; antítesis de *Eros* y *Thanatos* que ha hecho tremendamente atractiva su imagen incluso para la plástica contemporánea[73]. El desnudo del joven, de magníficas proporciones y espléndido modelado, sólo quedaba oculto por la región del pubis, recubierta por un rico sudario estofado de complicados pliegues angulosos recogido a la altura de la cadera derecha, la cual aparecía libre sin alterar la continuidad lineal de la silueta. La morbidez y pulcritud del tratamiento anatómico se conjugaba con la diagonal descrita por la disposición de los brazos, el sensual arqueamiento del torso y la indolencia del *contrapposto*, matizado con la disposición colgante de los paños por detrás de la pierna diestra. Como afirma Cirici Pellicer, en esta escultura "*la contenida elegancia y la*

13. Fernando Ortiz. *San Sebastián* (1756-1771). Parroquia de la Santa Cruz. Teba, Málaga.

[71] ROMERO TORRES, J. L., *La escultura en el Museo de Málaga. Siglos XIII-XX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 57, fig. 35.

[72] ROMERO TORRES, J. L., "Fernando Ortiz. Aproximación", pp. 135-155.

[73] Véase AA.VV., *El San Sebastián. Pinturas, esculturas y escritos*, Galería Pedro Pizarro, Málaga, 1986, y LE TARGAF, F., *Saint Sébastien dans l´histoire de l'art depuis le XV siécle*, Jacques Damase editeur, Cachan, 1979 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Imágenes de San Sebastián. Visiones del cuerpo palpitante y desgarrado", en GIL ALBARRACÍN, A., (coord.), *De San Sebastián a la Asunción. Conferencias de Arte.* Almería-Barcelona: GBG Editora, 2005, pp. 37-102.

serenidad de aquellos Apolos cristianos que eran los Sebastianes del Renacimiento, se ha transformado, acentuando la sinuosidad de sus líneas y el expresionismo de su rostro, en un tipo más pintoresco, en el que cobra mayor importancia la suntuosidad de los accesorios"[74].

Por último, una serie de obras acometidas a partir de 1760 van consumando el triunfo de un binomio estilístico que conjuga los sofisticados aires italianizantes de sabor cortesano con el preciosismo rococó de la centuria[75]. Semejante mixtura se hace presente en un conjunto de esculturas donde la limpieza y brillo de las carnaciones sonrosadas y la frescura juvenil de los rostros, se ven realzados por los caprichosos plegamientos diagonales de dureza metálica, los vuelos vaporosos de los tejidos más ligeros y los brocados marfileños salpicados de motivos florales y rameados verdosos que contrastan con los rojos y azules intensos de otras prendas vestidas por sus personajes. Anticipa esta tendencia la *Santa Teresa de Jesús* (1760) para los Carmelitas Descalzos del Convento de la Encarnación de Alcaudete (Jaén)[76], cuya gracilidad de movimientos y bellísima conjunción de técnicas de policromía y estofado secundan el *San Blas* (1766-1771) de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga, la *Virgen Comendadora de la Merced* (1766) de las Mercedarias de Osuna y una serie de hermosas representaciones angélicas marcada por el *San Rafael* (c. 1763) cedida por el canónigo Francisco Enríquez de Luna a la Catedral malagueña y colocado en el retablo tallado por Ortiz entre 1764-1768, los desaparecidos *Arcángeles San Gabriel y San Rafael* (c. 1769-1770), tallados para el presbítero Francisco Ponce de León con destino a la iglesia parroquial de Teba y el *San Miguel* (c. 1763-1771) del Museo de Arte Sacro de la Abadía Cisterciense de Santa Ana. En la misma línea cabe situar la importante contribución escultórica de Ortiz al programa decorativo de la Capilla Sacramental de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz), para la que acometió, entre 1769-1770, los dos ángeles lampadarios y las *Tres Virtudes Teologales –Fe, Esperanza y Caridad-* del Tabernáculo[77];

[74] CIRICI PELLICER, A., y GÓMEZ MORENO, M ª E., *Mil joyas del Arte español*, 2 vols., Barcelona, 1947, p. 136 (vol. 2). Como obra general véase LÓPEZ GIMÉNEZ, J. C., *Escultura mediterránea final del siglo XVII y el siglo XVIII. Notas desde el Sureste de España,* Caja de Ahorros del Sureste de España, Murcia, 1966.

[75] RODRÍGUEZ PUENTE, R., "Nuevas aportaciones en torno a la obra imaginera de Fernando Ortiz halladas en Tarifa, Jerez de la Frontera y Marchena", *Cáliz de Paz. Revista Independiente de Religiosidad Popular,* 3, 2007, pp. 56-63

[76] ROJAS SERRANO, F., "*Ferdinandus Ortiz faciebat…* A propósito de la imagen de Santa Teresa para los Carmelitas de Alcaudete (Jaén)", *Boletín de Arte,* 29, 2008, pp. 539-547.

[77] POMAR RODIL, P. J.,"Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera", *Boletín del Museo Nacional de Escultura,* 7, 2003, pp. 36-42.

piezas estas últimas donde, sin traicionar nunca su fidelidad a la poética que lograse forjar a lo largo de su carrera, se presagia una cierta contención gestual que no se sustrae al discurso de un clasicismo cada vez más dominante.

En paralelo a su actividad escultórica, el dibujo de una calcografía grabada por el valenciano Manuel Monfort, e impresa por su padre Benito Monfort[78] demuestra cómo la 'conversión' de Fernando Ortiz al discurso italianizante era una realidad consumada en 1757[79]. Su iconografía evoca un episodio relacionado con un relato legendario alusivo a la incorporación de Málaga a la Corona de Castilla, en 1487, durante el reinado de los Reyes Católicos. El rey Fernando contempló en sus sueños a San Francisco de Paula arrodillado junto a una imagen de la Virgen ante la que intercedía por la suerte y el triunfo de las huestes cristianas. La talla en cuestión, que mostraba en su mano derecha la palma simbólica de la Victoria, no era otra que la que el monarca había depositado en su oratorio. Con el paso del tiempo, la efigie se convertiría en el eje de una multitudinaria devoción popular que culminaría con la proclamación de su patronato sobre la ciudad y diócesis de Málaga en 1867. El escultor traduce fielmente el acontecimiento narrado por los historiadores locales, aunque dejando rienda suelta a su imaginación y fantasía creativa. La Virgen coronada y con su hijo en el regazo, conversa apaciblemente con el anciano sentada en un deslumbrante trono de rocallas espumosas que caen en cascadas por los márgenes del asiento. María hace el gesto de atraerlo hacia sí al abrazarlo con la mano derecha. Una gloria de querubines y ángeles tenantes portan distintos atributos del santo: el sol incandescente con el lema *CHARITAS* de la Orden de los Frailes Mínimos, la tiara papal alusiva a la profecía de los tres papas y el supuesto

[78] El escultor acompañó el diseño del siguiente texto: "*El Plenipotenciº/de Dios N. Glor. P. Y Patri/archa S. Franco. de Paula/ hecha a devoción de un indigno Hijo/ suio el que la dedica a N. M. y S./María SS. De la Victª.Patrona/ de la Religion Mínima y conquisra./ de las Españas; que se venera en su/ Magnico. Y Rl. Conº. de/ Málaga donde/ sale a luz. Fernandus Ortiz inv. Me. Cum privile: Regis Se estamparon en la imprenta de Benito Monfort en Val. Emanuele Monfort sculp. Val.Anno 1757*".

[79] ROMERO TORRES, J. L., "Fernando Ortiz y su interpretación iconográfica de la Virgen de la Victoria", en *SUR*, 9-IX-1979, p. 25 e "Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía: de la escultura religiosa a la imagen devocional", en SÁNCHEZ RAMOS, V., (coord.), *Los Mínimos en Andalucía:* IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 497-538; CLAVIJO GARCÍA, A., *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas. Carpeta de grabados e ilustraciones*, Museo Diocesano de Arte Sacro, Málaga, 1984 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Ésta es la Victoria que vence al Mundo. Pervivencia, transformación y memoria de una iconografía histórica", en CAMACHO MARTÍNEZ, R., (coord.), *Speculum Sine Macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento-Hermandad de la Victoria, 2008, pp. 359-400, vid., pp. 380-383.

bastón-reliquia usado en vida por San Francisco de Paula. Otro de los niños juguetea con la orla del manto de la Virgen remedando la capucha del fraile con cierto aire burlón. El grupo aparece entre nubes, mientras al fondo aparecen sendas edificaciones que, tal vez, se correspondan con la ermita del Monte Calvario aledaña al propio Santuario de la Victoria.

La representación tradicional se reviste de renovados aires artísticos visibles en la profusión de los consabidos plegados angulosos y las estrechas afinidades de esta calcografía con otras de la esfera cortesana como la *Inmaculada* dibujada por José Camarón y grabada, asimismo, por Manuel Monfort. A su vez, la fastuosa ornamentación y la opulencia compositiva abrazan de pleno esa misma gracia rococó, difundida internacionalmente a través de fuentes visuales como las ilustraciones grabadas por los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber para la *Letanía Lauretana* (1750) del predicador de Fridberg, Franz Xavier Dornn[80]. A la hora de llevar a cabo su interpretación personal, Ortiz debía vencer enormes dificultades sin traicionar la verosimilitud exigida a un grabado concebido como 'verdadero retrato' de la escultura en cuestión. El principal obstáculo radicaba en la filiación goticista de la efigie, cuyas formas también remiten a la introducción del Renacimiento en Andalucía. En este punto, la imagen es sometida a una dualidad representativa por parte de Ortiz: subjetiva, por el hecho 'anacrónico' de que la Virgen de la Victoria figure como una matrona italiana y objetiva, en cuanto refleja con fidelidad el majestuoso distanciamiento aristocrático y la leve severidad de sus rasgos. Al parecer, estas cualidades ya fueron advertidas por Felipe IV en el transcurso de su visita a Málaga, en 1624, quien, según el cronista mínimo Fray Juan de Prado y Ugarte, exclamó al verla: "*verdaderamente esta imagen tiene cara de señora, no como tantas otras que parecen niñas*"[81]. De hecho, un estudio detenido y detallado revela la coincidencia exacta entre los rasgos plasmados por Ortiz y el rostro del original escultórico, de pronunciado perfil ovalado, ojos entornados, nariz ancha, robusto mentón y párpados abultados. Únicamente la expresión ha sido dulcificada para adecuarla a las corrientes estéticas que informan tan original y

[80] Sobre la Letanía de Dornn véanse SEBASTIÁN LÓPEZ, S., "La imprenta en Valencia como difusora del espíritu rococó", en *Cimal*, 2, 1979, pp. 34-36 y *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 207-215; ROIG i TORRENTÓ, M. A., "Influencia de los grabados de los hermanos Klaubert en la capilla de la Mare de Déu dels Xolls en Sant Llorenç de Morunys-Lérida", *Archivo Español de Arte*, 221, 1983, pp. 1-18 y CASTILLO y UTRILLA, M.ª J., "Iconografía de la Letania Lauretana según Dornn", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, nº 3: *Actas Primer Coloquio de Iconografía*, 1989, pp. 220-223.

[81] DÍAZ de ESCOBAR, J. M.ª, *La imagen de Ntra. Sra. De la Victoria. Patrona de Málaga. Estudio histórico*, Establecimiento Tipográfico de la Unión Conservadora, Málaga, 1898, pp. 58-59.

humanizado retrato dieciochesco de la Virgen de la Victoria a la moda europea, donde igualmente destila la planta reposada y ese gusto por las diagonales y líneas quebradas, tan sintomáticas de aquellas formas italianizantes que, un día, deslumbraran a Fernando Ortiz en Madrid y que arribaron de su mano a 'puerto' malagueño.

Por otro lado, en fechas recientes, se ha dado a conocer la existencia de un clan familiar, compuesto por tres escultores emparentados entre sí por vía directa, completamente desconocido aunque de incuestionable prestigio en el contexto artístico andaluz de la época, cuyo 'campo de operaciones' también se inscribe en el marco de la escultura malagueña del XVIII[82]. Para ser más exactos, la línea parte desde el cabeza visible y verdadero referente de la familia, Pedro Pablo Matías Asensio de la Cerda Martínez (1703-c. 1775). En este punto, si su hijo Vicente Asensio de la Cerda Rodríguez de Ávalos (1731-c.1790) perpetúa el prestigioso taller paterno en la capital, Antonio Asensio de la Cerda Martínez (c. 1703- ?) -hermano y tío respectivamente de los anteriores- fue un artista nómada como José de Medina, cuyo radio de acción abarca varias provincias[83].

Oriundo de Cieza, en el Reino de Murcia, Pedro Asensio nació en 1703, a tenor de las referencias extraídas del *Libro 7 de Bautismos* de la Basílica de la Asunción de dicha localidad. Entre 1720-1725 debió trasladarse ya a Málaga, en compañía de su hermano menor Antonio. De hecho, en 1728 contraía matrimonio y algo antes, en 1727 -y con sólo 24 años- ejecutaba la escultura de *Santo Domingo Penitente* para la Orden Tercera Dominica, existente hasta 1931 en la nave del Rosario de la actual parroquia de San Carlos y Santo Domingo. En 1731, nacía su hijo Vicente continuador de su obra. Desde su llegada a Málaga y hasta 1751, consta como vecino de la collación parroquial de San Juan, mudándose a partir de esa fecha a la de Santiago, mientras el taller se situaba en la calle Canasteros, en las inmediaciones del Hospital de San Julián. Junto a Fernando Ortiz, Pedro Asensio figura, en 1754, como perito y representante del gremio ante la Corona para informar acerca de los escultores existentes en la ciudad. En cualquier caso, la documentación revela con absoluta claridad que su persona compartía con Fernando Ortiz la hegemonía del panorama escultórico malagueño; una diarquía que distancia considerablemente a ambos artistas de los epígonos de Mena y otros nombres del momento como José de Zayas, Juan de

[82] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., "Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga ilustrada", *Boletín de Arte*, 26-27, 2005-2006, pp. 283-316.

[83] Ampliación de las noticias aquí reseñadas, prontuario documental y monografía crítica sobre estos artistas se ofrece en SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII* [en prensa]

Figueroa, Lorenzo Marceli, Salvador Cordero, Lorenzo Ramírez, Antonio de Medina, Miguel García o Luis García Quero, quienes, según conviniese a instancia de sus clientes y el gusto predominante, copiarían a Fernando Ortiz o Pedro Asensio. Así lo atestiguan una serie de obras documentadas, algunas conservadas y otras conocidas gráficamente, que revelan la mediocridad generalizada de los artistas mencionados y su incapacidad para recoger el testigo de los dos grandes maestros, por más que fuese meritoria la tarea de renovar por completo el mobiliario litúrgico de los templos malagueños de este período.

Si existe una temática capaz de aunar las energías creativas de los tres componentes de la familia Asensio de la Cerda, determinando analogías y también divergencias entre todos ellos esa es, indudablemente, la de la Virgen Dolorosa. El tratamiento plástico y expresivo de esta temática fue predominante en la producción de Pedro, Vicente y Antonio, hasta el punto de podérsela considerar la clave que permite esclarecer la autoría de un prolífico bagaje productivo repartido por todos los confines. Ello no quiere decir que los Asensio no trabajasen otros asuntos y géneros escultóricos -según confirman las piezas firmadas por Pedro y Antonio- pero no es menos cierto que quizás ningún otro asunto acaparó tanto su dedicación como el referido. De hecho, Fernando Ortiz y los Asensio de la Cerda pasan por ser los grandes creadores del binomio tipológico que la iconografía de la Dolorosa conocerá en la Málaga del siglo XVIII. Frente a los aires de vanguardia de Ortiz, los Asensio encarnan la alternativa 'castiza' que reverdece los laureles de los esquemas de Mena acorde a los sones del preciosismo de la centuria. Por ello, no sorprende que junto a las obras originales perduren otras salidas del grupo de modestos artífices locales que desarrollaron su tarea, más o menos oscurecidos, por el prestigio detentado por Ortiz y los Asensio y que interpretaron y mimetizaron indiscriminadamente uno u otro prototipo bajo una óptica personal, bastante más cercana a lo popular que a lo erudito. En cualquier caso, la existencia en Málaga y fuera de ella de un nutridísimo elenco de piezas para consumo 'doméstico', que todavía perduran en casas particulares, corrobora el éxito arrollador del tema.

En cualquier caso, las Vírgenes de los Asensio construyen en toda regla una cadena de piezas análogas, cuyos eslabones integran una extensa serie de Dolorosas desaparecidas y/o repartidas por templos y conventos de la capital y provincia malagueña, e incluso de otras provincias andaluzas. En cualquier caso, todas ellas evidencian un tratamiento plástico semejante que conviven con unos grafismos y criterios estéticos singulares inherentes a la personalidad de cada uno de ellos. Así en Pedro Asensio de la Cerda –a quien cabe atribuir la *Virgen de los Dolores* (c. 1740-1746) del Puente de Santo Domingo (Figura 14) y la

14. Pedro Asensio de la Cerda (atribución). *Virgen de los Dolores del Puente* (c. 1740-1746). Parroquia de Santo Domingo, Málaga

Dolorosa del Museo de Artes y Costumbres Populares- priman el vigor expresivo y la valentía de talla que redundan en una calidad escultórica ciertamente notable. Sin abandonar ese esquema de belleza femenina robusto, su hijo Vicente consagra la expresividad de esa línea patética que constituye su propia aportación al tipo, con una marcada contundencia volumétrica e incipiente prognatismo, según se advierte en la desaparecida y documentada *Virgen de los Dolores* (1775) de Setenil de las Bodegas y la titular de la Archicofradía de la Expiración y sus homólogas de Estepona, Frigiliana, Iznate, Isla Cristina y otras que pueden atribuírsele.

A diferencia de su hermano y de su sobrino -más interesados, como hemos visto, en los tipos femeninos de mediana edad apesadumbrados e inmersos en comedidos gestos sollozantes-, el esquema de Virgen Dolorosa seguido por Antonio Asensio representa el triunfo del delirio preciosista netamente dieciochesco, al evocar el trasunto de la mujer joven y delicada, cuya expresión sufriente hay que relacionar más con una fragilidad natural que con un verdadero estado de tensión dramática. De ahí, el recurso a soluciones eminentemente formales para revelar al exterior una emoción contenida en una atmósfera de hondo lirismo. Las manos entrelazadas y las nacaradas carnaciones a pulimento, de textura aporcelanada, se ocupan de matizar los valores emotivos en pro de la apetecida aura idealista e introvertida que informa la composición. A esta galería de variaciones sobre el mismo tema, se adscriben la *Virgen de los Dolores* de la parroquia de San Juan, la *Virgen del Amor Doloroso* de la Archicofradía Sacramental de Pasión (intervenida por Luis Ortega Bru), la *Virgen de Fe y Consuelo* de la Capilla del Calvario (en este caso, con mascarilla modelada en terracota policromada remodelada por Juan Manuel Miñarro), la *Virgen de los Reyes* de la iglesia granadina de San Juan, la *Virgen de los Dolores* de la localidad de Sedella y las Vírgenes Dolorosas conservadas en varias clausuras y oratorios particulares.

Cuando a partir de 1775 Vicente Asensio de la Cerda afronta en solitario la carrera escultórica, su *modus operandi* no podía ser otro que el que ya le era perfecta y sobradamente conocido. En este punto, si Pedro y Vicente Asensio de la Cerda personifican el establecimiento y prolongación temporal de un mismo obrador de imaginería, Antonio Asensio de la Cerda hace gala de su situación de artista independiente y "liberado" de la endogamia de un núcleo familiar, cuya estela se percibe a lo largo de casi toda la centuria.

Aun cuando el hermano de Pedro, Antonio Asensio de la Cerda, se presenta hasta el momento como el único de los tres componentes de la saga familiar que estampa su firma sobre el soporte de algunas de sus obras -entre ellas un *Crucificado* para la ciudad de Ronda y las esculturas de *San*

Juan Nepomuceno (Figura 15) y *San Juan Evangelista* para Olvera-, y afronta diversas temáticas –aparte de las reseñadas, las de *San Juan Evangelista*, *San Francisco de Asís* o el *Niño Crucificado San Cristóbal de la Guardia*- viene a ser, por el contrario, el personaje del que menos noticias documentales hemos podido constatar. No obstante, la conformación de una historia de conjunto y la cronología refrendada de estas piezas documentadas han permitido reparar en diferentes hipótesis que permiten completar, a grandes rasgos, el desarrollo de tan complicado 'puzzle'. Debía ser todavía muy joven cuando Antonio Asensio llegaría a Málaga protegido por Pedro –hermano mayor de éste- que pudo acogerlo en su taller de escultura, le enseñaría las técnicas y entresijos del oficio, hasta producirse su definitiva emancipación, con el propósito de emprender una carrera en solitario lejos de la capital malagueña, al decir de los documentos confrontados. Las razones que le pudieron mover a ello son en absoluto desconocidas.

Entre las posibles hipótesis a barajar en semejante tesitura quizás deban tenerse en cuenta varias situaciones, cuales la probada autosuficiencia que le inducía a abrirse camino entre los escultores más importantes del momento, las presuntas dificultades con alguno de los miembros del clan familiar, el afán de reaccionar contra la presión tributaria y las 'trampas' del gremio o, bien, probar suerte lejos de la saturada nómina de maestros residentes en la ciudad. En cualquier caso, ya fuesen una o varias de tales razones junto a un más que probable y profundo individualismo, parece evidente que Antonio Asensio se vio impulsado a dar un nuevo rumbo a su carrera y desplazar su lugar de trabajo a la zona de la Serranía de Ronda, con un radio de acción que abarcaría las vertientes geográficas de Málaga y Cádiz, desde donde debió desempeñar el papel de introductor de su hermano y sobrino. Así, lo demuestra la existencia documentada de obras de calidad de Antonio en la cabecera de la Comarca –en cuyo Convento de la Caridad de las Hermanas de la Cruz se encuentra un bellísimo *Niño Jesús de la Espina* (Figura 16) salido de sus manos- y poblaciones cercanas como Olvera. Precisamente, los archivos de la provincia de Cádiz constatan distintos trabajos de Vicente Asensio para Setenil de las Bodegas.

Cerrando la centuria e inaugurando la siguiente, Salvador Gutiérrez de León y Aguirre (1777-1838) personifica el concepto ecléctico que dominará la estatuaria decimonónica. Al igual que otros escultores andaluces coetáneos, incurre en la referida dualidad estilística que lleva implícita la noción de 'decoro' generalizada en el contexto decimonónico, en virtud del cual cada tipo de encargo demanda una línea interpretativa, una poética y aún unos materiales concretos, cuya cohesión interna no consigue impedir su 'inevitable' interrelación estilística con otras propuestas. Las piezas acometidas por Gutiérrez de León,

15. Antonio Asensio de la Cerda. *San Juan Nepomuceno* (1771). Santuario de los Remedios. Olvera, Cádiz

16. Antonio Asensio de la Cerda. *Niño Jesús de la Espina* (c. 1760-1770). Convento de la Caridad. Ronda, Málaga

entre 1803-1804, para el trascoro de la Catedral son harto elocuentes de lo dicho. Así, mientras las efigies de *María Magdalena* y *San Juan Evangelista* –de madera policromada en blanco a imitación de mármol- que prestan escolta a una *Piedad* pétrea de los hermanos Pissanis -basada a su vez en un modelo de Juan Adán- abrazan el credo neoclásico y la grandilocuencia de los *affetti*, los grupos en madera dorada y policromada dedicados a *Santo Toribio de Mogrovejo*, *Santo Toribio de Liébana*, *San Juan de Sahagún* y *Santo Tomás de Villanueva*, culminados en 1806, secundan inconfesadamente la tradición barroca inspirada en Medina y Ortiz.

En otros casos, la voluntad del artista por distanciarse de los referentes de prestigio cercanos, en pos de una solución de corte más personal se advierte mediante creaciones que pueden atribuírsele sin reservas y tan 'desconcertantes', con respecto a lo conocido de Gutiérrez de León, como la *Dolorosa de la Amargura* (c. 1797) [84] -atribuida en cambio por Romero Torres a un desconocido escultor que denomina Antonio Gutiérrez de León I, que no sería otro que el padre de Salvador[85]- de la iglesia de San Francisco de Tarifa o la *Inmaculada* del Instituto "Luis Aguilar y Eslava" de Cabra (c. 1820)[86]. En este sentido, la primera ostenta un tipo de Dolorosa de naturalismo algo desabrido y seco de modelado, pero todavía conectado con la ampulosidad barroca, sobre todo en el tratamiento de los drapeados, la teatralidad impresa al brusco movimiento en diagonal de los brazos y la relectura subjetiva del expresionismo trágico de Ortiz; circunstancia esta última que no hace sino presagiar los estereotipos que el nieto de Salvador –y consecuentemente bisnieto de este Antonio Gutiérrez de León I-, Antonio Gutiérrez de León y Martínez (1831-1891) –y, por tanto, Antonio Gutiérrez de León II- reproducirá en la década de 1860 con criterios y resultados rayanos en el estereotipo más superficial y carente de convencimiento, al carecer de la garra gestual de las creaciones dieciochescas, para resolverse en aras de un tratamiento expresivo más lánguido, melodramático y superficial, acorde al gusto romántico[87]. Por su parte, la

[84] ESPINOSA de los MONTEROS SÁNCHEZ, F., y PATRÓN SANDOVAL, J. A., "Amargura: una Dolorosa malagueña del siglo XVIII en Tarifa", *Cáliz de Paz. Revista Independiente de Religiosidad Popular*, 3, 2007, pp. 72-77.

[85] ROMERO TORRES, J. L, "Figuras románticas andaluzas", en *Exposiciones Virtuales: Figuras románticas andaluzas*, http://www.cajasanfernando.es/htm/obrasocial/expvir/figuras/figuras01.htm, p. 4.

[86] GALISTEO MARTÍNEZ, J., "Informe histórico-artístico para el proyecto de restauración de la Inmaculada del I.E.S. "Luis Aguilar Eslava de Cabra (Córdoba)" [inédito] Agradecemos al autor habernos puesto en conocimiento de la existencia de esta singular pieza.

[87] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., ""La Escultura. Problemática particular", en SAURET GUERRERO, T., (coord.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, Málaga, CEDMA, 2002, (*Siglo XIX, Arquitectura y Artes plásticas*), pp. 284-295 [vol. 4] y *La Escultura y el monumento público decimonónico*, Málaga, Diario SUR, 2011.

segunda revela el interés por innovar un tipo iconográfico tan 'cerrado' como el concepcionista, introduciendo sugestivos puntos de conexión con los modelos pictóricos, no siendo nada desdeñables en este punto las sugestiones producidas sobre el escultor por las composiciones de Bartolomé Esteban Murillo, que tanta copia, recreación y relectura obsesivas habrían de generar a lo largo del Ochocientos como reflejo sintomático del denominado 'murillismo'.

Sin embargo, el nombre de Salvador Gutiérrez de León está ligado a la realización del paso procesional, desaparecido en 1936 y luego recreado, de *la Puente del Cedrón,* histórica y singularísima iconografía de la Semana Santa malagueña desde el Seiscientos, cuya configuración definitiva remataría este artista hacia 1815, a raíz de la desaparición de la imagen primitiva durante la invasión francesa de Málaga por el General Sebastiani en 1810[88]. En su pintoresca visión de la escena, el escultor malagueño situó a Cristo con las manos amarradas ante la cintura en el instante de atravesar el puente del torrente Cedrón arrastrado por el caricaturesco y horroroso sayón *Verruguita* que tira de la soga, mientras un soldado romano levantaba el puño para golpearlo en un efectista alarde amenazante. Finalmente, el puente de tres ojos constituía el soporte de los tres personajes, ya plenamente integrado como un elemento paisajístico con entidad arquitectónica y autonomía propia dentro del grupo.

El eclecticismo de Gutiérrez de León aflora al contrastar los disímiles criterios tenidos en consideración a la hora de caracterizar convenientemente los personajes de modo afín al dictado de la *Calocagacía* platónica. El Cristo retomaba todavía los cánones idealizadores vigentes en la imaginería barroca de estirpe malagueño-granadina, al recrear un semblante de finas facciones y barba partida, en el que la expresión de dolor venía insinuada por el sinuoso arqueamiento de las cejas y el pronunciado encorvamiento corporal en señal de abatimiento. Frente a este deliberado tributo a los estereotipos y patrones convencionales, Gutiérrez de León se mostraría menos coartado a la hora de dar forma a los figurantes secundarios, dejando volar su imaginación hacia una inspiración más libre proporcionada por la observación de los tipos populares, tan brillantemente reflejados por los barristas malagueños del XIX; según se percibe en la composición del romano a guisa de los bailarines de bolero y majos tan reproducidos por dichas figurillas.

[88] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia,* 28-I, 2006, pp. 195-229 y *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga,* pp. 128-160.

Pese a que el foco escultórico antequerano será objeto de estudio en otras aportaciones de la presente publicación, ninguna semblanza de la escultura malagueña del Setecientos estaría completa sin referirse al mismo. No puede olvidarse que, ya durante el Quinientos, Antequera fue el fermento de un interesante centro escultórico con pretensiones autárquicas en el que encontraron cobijo una serie de artistas de la órbita de Pablo de Rojas. No obstante, el gran momento de esta ciudad también vino de la mano de las últimas décadas del Siglo de la Ilustración, cuando los encargos se multiplicaron y se extendieron a otras provincias limítrofes como Sevilla o Córdoba. Tan prometedora coyuntura se personifica en dos nombres propios: Andrés de Carvajal y Campos (†1779) y Diego Márquez y Vega (1724-1791)[89]. Si el primero de ellos representa el continuismo del barroquismo conservador y castizo imperante entre los seguidores de la familia granadina de los Mora, la personalidad estética del segundo se revela más interesante por cuanto su formación y contactos le permitieron aproximarse y tentar las posibilidades plásticas que le brindaban otras corrientes del arte de la época. El hijo de este último, Miguel Márquez García (1767-1826) continuaría la estela familiar alternando la repetición de tipos y fórmulas paternas con ciertas concesiones a un neoclasicismo incipiente que representa, quizás, su aportación más significativa, aunque puntual, a un discurso escultórico ya exhausto. Con todo, su hermosa *Virgen de la Paz* (1815) de la Basílica de Santo Domingo en Antequera –cuya atribución a Miguel Márquez cabría replantearse- aprehende la cita neoclásica como tributo declarado al ideal de belleza del momento, para derivar seguidamente hacia un eclecticismo que aúna esas ansias de clasicismo "helénico" con evidentes secuelas tardobarrocas y cierta ascendencia lírica que presagia los aires románticos que irían infiltrándose en interpretaciones posteriores del tipo[90].

[89] La figura de Diego Márquez y Vega está siendo objeto, actualmente, de una interesante y exhaustiva revisión crítica y puesta en valor por parte de Antonio Rafael Fernández Paradas. Entre otros trabajos de publicación inminente, véase ya FERNÁNDEZ PARADAS, A. R., "El hijo pródigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera". *Revista de Estudios Antequeranos*, 16, 2013, pp. 123-152.

[90] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Ideal neoclásico y evocación barroca: el escultor Miguel Márquez García y la Virgen de la Paz", en *Nuestra Señora de la Paz. X Aniversario de su Coronación Canónica. Antequera, 1988-1998*, Antequera, Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús-Obra Cultural de Unicaja, 1998, pp. 8-15.

TENDENCIAS DE LA ESCULTURA EN ESTEPA EN EL SIGLO XVIII*

Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla

I. Una compleja y rica realidad escultórica

En el dispar panorama de la investigación sobre escultura barroca en Sevilla -y aún cabría que decir que en España- una de las más importantes sorpresas producidas en los últimos años ha sido el descubrimiento de un significativo conjunto de obras del académico Luis Salvador Carmona en Estepa. Calificadas tradicionalmente como de escuela granadina[91], su correcta catalogación ha puesto una vez más en evidencia la enorme complejidad que supone el riguroso análisis escultórico[92].

Ello se hace particularmente evidente en un lugar como Estepa, donde tanto su dependencia artística, como su ubicación geográfica -en el corazón mismo de Andalucía- y su carácter señorial permitieron la confluencia de obras de diversas procedencias y que de alguna manera respondieron a variadas sensibilidades artísticas. Tales obras configuran un amplísimo ciclo icónico, por fortuna mantenido hasta nuestros días en su inmensa mayoría, sin haber sufrido la atroz pérdida que la guerra civil infligió a muchas localidades, como por ejemplo ocurrió con la cercana Málaga, donde prácticamente desapareció todo su patrimonio escultórico[93].

Pero la referida compleja y amplia realidad escultórica de Estepa no se agota con la confluencia de las obras de las que nos ocuparemos en adelante, a ello hay que añadir que en el siglo XVIII, aunque muy menoscabada, se mantenía en Lora de Estepa la importante colección arqueológica -en gran parte escultórica- reunida un siglo antes por don Juan de Córdoba y Centurión, hijo natural del III Marqués de Estepa y de cuyos restos se hizo cargo el

---

* Este texto es el presentado al I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico, celebrado en Estepa en 2009.

[91] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1955. Vol. IV, p.p. 54, 55 y 80.

[92] Interesantes reflexiones al respecto se realizan en GÓMEZ PIÑOL, E, "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII", en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla, Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, 2007, p.p.. 15-43, especialmente 17-19.

[93] A este respecto remitimos a MORALES FOLGUERA, J. M, "Las sombras de la memoria. (Apuntes sobre dos siglos del patrimonio histórico de la Iglesia malagueña)", en *El esplendor de la memoria: el arte de la Iglesia en Málaga*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1988, p.p. 62-67.

ilustrado asistente del Alcázar de Sevilla, don Francisco de Bruna y Ahumada[94]. Aunque no nos detendremos en esta ocasión en tal colección, no queremos dejar de señalar que prueba la existencia de un modelo escultórico de carácter clásico, cuya influencia sobre la escultura barroca es un asunto aún por estudiar[95].

Como punto de partida para el análisis de la escultura en Estepa en el siglo XVIII cabe tomar como modelo el completo estudio que del retablo barroco -que por cierto tanta relación guarda con la escultura- ha realizado Francisco Javier Herrera García. Este autor destaca el carácter dependiente de la localidad por lo que se refiere a la creación de retablos, a diferencia de lo que ocurría -por ejemplo- con el arte de la cantería. De esta manera, indica que aproximadamente en el siglo XVII dependió para la contratación de sus retablos de los talleres sevillanos, en la primera mitad del XVIII de los de Écija y en la segunda de los antequeranos. Ello es explicado por parte de nuestro colega por la carencia en Estepa de un mercado suficiente como para el establecimiento de al menos un taller de ensamblaje con carácter permanente[96].

Aunque ello es en principio aplicable a la cuestión que ahora nos interesa -la escultura- creemos que en relación a ella tal hipótesis resulta matizable, ya que la existencia en la Estepa del siglo XVIII de una abundante población, dos parroquias, tres conventos, varias importantes ermitas y numerosas hermandades y cofradías produjo una considerable demanda, en principio suficiente para el desarrollo de al menos algún taller local. A ello hay que añadir que Estepa era el centro de una amplia comarca en la que se localizaban más de una decena de poblaciones menores, dependientes en lo artístico de la vieja Ostippo, como especifica el *Catastro del marqués de la Ensenada* y de lo cual tendremos ocasión de ver algún ejemplo en

[94] Véase al respecto JUÁREZ MORENO, J., "Un verdadero museo arqueológico en la Estepa del siglo XVII", en *Actas de las I jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 1995, p.p. 91-110; BELTRÁN FORTES, J, "La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía", en *El coleccionismo de escultura clásica en Andalucía. Actas del simposio*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p.p. 143-171, particularmente la 148 y ss. y MORA, G., "Coleccionismo arqueológico y estudios anticuarios en la Andalucía de los siglos XVI a XVIII", en *El rescate de la Antigüedad clásica en Andalucía*. Sevilla, Focus-Abengoa, 2008, p.p. 31-40.

[95] Tampoco se ha estudiado en relación a la escultura sevillana, para lo cual sería sin duda modelo imprescindible HASKELL, F., *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900).* Madrid, Alianza, 1900.

[96] HERRERA GARCÍA, F. J., "Estepa como centro demandante de retablos. La dependencia del entorno durante los siglos XVII y XVIII", en *Actas de las III jornadas sobre historia de Estepa "patrimonio histórico"*. Sevilla, Ayuntamiento de Estepa, 1999, p.p. 515-544.

adelante[97]. De igual modo, Estepa era sede de una vicaría independiente, una verdadera suerte de "*obispado menor*"[98].

Sin duda la referida dependencia hay que achacarla básicamente a dos factores, el primero de los cuales es el carácter señorial de la localidad. Los marqueses de Estepa eran patronos de las grandes empresas artísticas de la misma y el hecho de que residieran en Madrid durante el siglo XVIII -aunque se tiene constancia de sus visitas a Estepa- explica la presencia en ésta de obras de Luis Salvador Carmona. A ello hay que sumar como segundo factor la existencia de importantes centros productores cercanos, por un lado el sevillano y por otro el antequerano. Se configuró así una compleja realidad histórico-artística que en esta ocasión trataremos de sistematizar.

Pero con ello no se agota la riqueza escultórica de la localidad, que muestra las muy diversas aspiraciones de la escultura barroca. Si bien en principio las obras que más han interesado hasta el momento a la historiografía han sido las de carácter devocional -básicamente tallas exentas de madera policromada- a tal realidad hay que sumar un heterogéneo conjunto, sin duda mucho mayor en número, de esculturas de carácter fundamentalmente decorativo. Se trata sobre todo de obras, en ocasiones de modesta calidad, vinculadas a retablos. No podemos olvidar en este sentido la pletórica decoración barroca de alguno de los suntuosos camarines estepeños, así como del variado mobiliario litúrgico de sus templos, particularmente púlpitos y sillerías de coro.

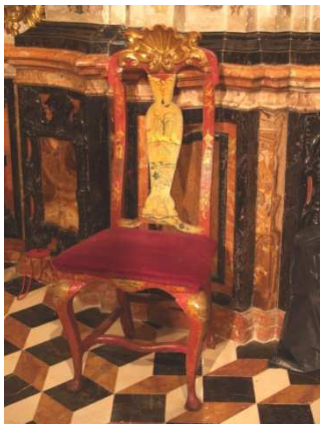
Por otra parte, hay que destacar la presencia en la localidad de escultura en piedra, la cual ha pasado prácticamente inadvertida hasta el presente por la historiografía. Creemos que ello puede entenderse como uno de los hechos más significativos de la escultura barroca en Estepa y, como veremos en adelante, lógico fruto de la importante tradición canteril local.

A toda la compleja realidad hasta aquí esbozaba todavía debemos añadir otras cuestiones que se ponen de relieve al estudiar la escultura en Estepa, como la de pequeño formato, habitualmente vinculada al ámbito de la piedad privada. Tampoco nos gustaría olvidar las peculiares relaciones de la escultura y la pintura, que como trataremos de explicar, no sólo alcanzó a la compleja y escasamente estudiada cuestión de la policromía. De igual manera, no queremos dejar de mencionar al menos la relación de la

[97] El mejor retrato de la comarca de Estepa en el siglo XVIII es el realizado en *El marquesado de Estepa. 1751. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Tabapress, 1996.

[98] Así se califica en RIVAS CARMONA, J, "El Barroco en Estepa y el arte de la cantería: la portada del Carmen y su autor", en *Actas de las III jornadas de historia de Estepa "Patrimonio histórico"*. Sevilla, Ayuntamiento de Estepa, 1999, p.p. 407-445. Sobre este asunto véase FERNÁNDEZ FLORES, J., *Vere nullius. La vicaría de Estepa*. Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 2000.

escultura con los muebles, y no solamente con los de estricto carácter litúrgico que ya mencionamos, sino con otros de evidente origen civil y en ocasiones devorados por furibunda talla de carácter rococó. A este respecto cabría mencionar el importante juego de sillas conservado en el camarín de Los Remedios, aunque procedente de Santa María. Responden estas sillas -más que a la modalidad llamada *Chinesse Chippendale*, como podría pensarse por su decoración- al estilo Reina Ana, que se desarrolló en Inglaterra en las dos primeras décadas del siglo XVIII. El tipo de mueble en el que alcanzó más desarrollo el estilo Reina Ana fue precisamente la silla, en la que entonces se introdujo la pata *cabriolé* o *cabriole leg*[99]. Las sillas de Estepa están completamente lacadas siguiendo motivos de inspiración taoísta de cierto relieve, por eso las traemos a colación, pero su paralelismo con las esculturas que en adelante vamos a tratar también se podría extender a su dorado y policromía. En cualquier caso, estos muebles apuntan la presencia de piezas extranjeras en Estepa, lo que suponemos debido al mecenazgo de los marqueses de Estepa. Nada seguro sabemos al respecto, pero la calidad de las obras que traemos a colación parece indicar que se trata de piezas de importación como acabamos de apuntar, aunque su remate quizá podría hacernos pensar que son de producción nacional, copiando a las inglesas. Este detalle también cabría interpretarlo como una reforma o alteración de una original. Se trata sin duda de un asunto digno de futuros estudios (Figura 1).



1. Anónimo, silla Reina Ana, principios del siglo XVIII. Estepa, iglesia de Los Remedios

Otro ejemplo de la referida relación escultura-mueble lo supone la extraordinaria consola de la iglesia del Carmen, ya mencionada por el *Catálogo arqueológico y artístico*, donde por cierto se reproducía fotográficamente menos mutilada que en la actualidad[100]. Aunque empleada como credencia, responde a modelos de mobiliario civil. Se trata de una consola realizada seguramente por tallistas ecijanos, quizá del taller de los González Cañero, con los que se han asociado los retablos de este templo. En este caso parece que se siguieron modelos franceses de estilo Luis XV, en los que el ornamento escultórico supera en protagonismo a la propia estructura de la pieza.

En cualquier caso, todas las hasta aquí referidas son cuestiones interesantes que prueban no sólo la mencionada complejidad del análisis escultórico, sino lo necesitados que estamos de renovados estudios al respecto desde todas las perspectivas posibles, empezando por la documental, que resulta básica para luego poder hacer posteriores estudios de

[99] A estas sillas se las califica chinas en DÍAZ FERNÁNDEZ, E.; MARTÍN FERNÁNDEZ, M. y MATEOS LLAMAS, J. J., *Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios*. Sevilla, Ayuntamiento de Estepa, 2000, p. 10.

[100] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 68 y fig. 122.

carácter formal, como de aquellas perspectivas relacionadas con el ámbito de las mentalidades, particularmente de lo devocional y social. Tengamos en cuenta en este sentido que las fuentes fundamentales con las que contamos, a las que aludiremos reiteradamente en adelante, son básicamente el decimonónico *Memorial ostipense* de Antonio Aguilar y Cano y el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, trabajo sin duda excelente pero publicado hace ya más de medio siglo.

Por todo lo anterior en esta ocasión, más que agotar el estudio de la escultura en Estepa en el siglo XVIII, vamos solamente a tratar de apuntarlo y sistematizarlo, así como a señalar futuras líneas de investigación a partir del análisis de un pequeño número de obras.

II. El modelo cortesano: Luis Salvador Carmona y su influencia

Como ya indicamos, de toda la escultura estepeña del siglo XVIII sobresale el conjunto de obras realizadas por el artista cortesano y académico Luis Salvador Carmona. A pesar de ser tenidas, como ya indicamos, en el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* por obras granadinas, incluso relacionadas con distintos maestros de dicha escuela, como Pedro de Mena, Torcuato Ruiz del Peral o José Risueño[101], estudios posteriores las han devuelto a su verdadera autoría. El San Francisco de Asís del convento franciscano de Santa María de Gracia -calificado con razón como "*joya de la escultura barroca española*"[102]- fue la que primero se relacionó con Carmona por parte de fray Martín Recio[103]. Luego el profesor Martín González reconoció como obra suya el San Juan Bautista de la parroquia de San Sebastián[104]. A la vez, el profesor Gómez Piñol le atribuyó el Nazareno de la misma parroquia, que luego ha sido documentado, y también relacionó con su taller el San Francisco de Paula que actualmente recibe culto en el mismo templo[105]. Con posterioridad el ya citado Herrera García ha

[101] Véase la nota 1.

[102] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F.: *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 80.

[103] RECIO, M., "¿Un San Francisco de Salvador Carmona en Estepa?". *Archivo español de arte*, vol. 47, p.p. 330 y 331. Madrid, 1974.

[104] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*. Madrid, Alpuerto, 1990, p.p. 281 y 283. En la nota 20 de la página 286 el profesor vallisoletano reconoce que "*la he conocido gracias a la fotografía que se publica en el libro Guía artística de Sevilla y su provincia*".

[105] GÓMEZ PIÑOL, E., "La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Estepa, una propuesta de atribución a Luis Salvador Carmona", en *Actas de las II jornadas sobre historia de Estepa*. Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 1990, p.p. 535-557. Su documentación se ha producido en GARCÍA GAINZA, M.ª C. y CHOCARRO BUJANDA, C., "Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona". *Academia*, nº 86, p.p. 299-326. Madrid, 1998.

vinculado con el mismo taller el San Joaquín con la Virgen niña del convento de Santa Clara[106]. Por último, nuestro colega Ezequiel Díaz Fernández hizo lo propio con el San José de la iglesia del Carmen y la Sagrada Familia de San Sebastián[107].

No obstante, es muy posible que la presencia de esculturas de Luis Salvador Carmona en Estepa fuese en origen aún mayor que en la actualidad. En este sentido suponemos que otra obra suya debió de presidir la desaparecida ermita de la Concepción. Se trataba de un edificio levantado a mediados del siglo XVI que dos centurias más tarde fue reconstruido, para el cual la marquesa de Estepa envió desde Madrid su imagen titular. En concreto, el *Memorial ostipense* de Aguilar y Cano señala que la marquesa de Estepa transmitió esta devoción a sus sucesoras[108]. Nada sabemos de esta Inmaculada, no identificada hasta el momento, pero la referida procedencia, su mecenas y su propia cronología, mediados del siglo XVIII, apuntan a que pudo ser realizada por el referido escultor cortesano.

En cualquier caso, se configuró así un homogéneo y amplio conjunto de esculturas de Luis Salvador Carmona en Estepa. No está de más insistir en esta cuestión, ya que en las décadas centrales del siglo XVIII la escultura madrileña se extendió por muy diversas localidades de la nación[109]. En concreto, la de Salvador Carmona se encuentra muy repartida por España, alcanzando cotas universales al tenerse constancia de su envío a "*los reinos de las Indias y Filipinas*"[110].

Mientras tanto, en Andalucía el caso de Estepa resulta único. Sin duda, ello fue debido a la gran pujanza de los talleres escultóricos locales, que hizo innecesaria la importación de imágenes. Recordemos en tal sentido que paralela a la de Salvador Carmona para Estepa, fue la actividad en las décadas de los años 40 y 50 de Pedro Duque

[106] HERRERA GARCÍA, F. J., "Retablos y esculturas que hay en este monasterio de Santa Clara de Jesús", en *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*. Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 1999, p.p. 216-218.

[107] Este mismo autor le atribuye también un Crucificado de pequeño formato del convento de Santa Clara. Véase al respecto DÍAZ FERNÁNDEZ, E., "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa". *Boletín de arte*, nº 23, p.p. 253-280. Málaga, 2002, donde además se hace un completo repaso historiográfico de la cuestión.

[108] Véanse AGUILAR y CANO, A., *Memorial ostipense. Extracto de varios curiosos libros que se ocupan de la antigua Ostippo ú Stippo y actual Estepa*. 2 vols. Estepa, Imprenta de Antonio Hermoso Cordero, 1886-1888. Vol. 2º, p.p. 104 y 105 y HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p.p. 85 y 112, nota 208.

[109] Un buen ejemplo de ello, además de los catálogos de Salvador Carmona realizados por García Gainza y Martín González, es TABAR ANITUA, F., *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid en el siglo XVIII*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008.

[110] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona… op. cit.*, p. 26.

Cornejo, Cayetano de Acosta o Benito de Hita y Castillo, artistas que dirigieron amplios talleres y que tuvieron un enorme radio de actividad e influencia artística ya que exportaron numerosas obras a distintos puntos de la geografía nacional.

Volviendo a las obras en Estepa de Salvador Carmona, aunque han sido analizadas desde diversas perspectivas pueden ser -creemos- todavía más apuradamente interpretadas. Lógicamente, su existencia hay que relacionarla directamente con el mecenazgo de los marqueses de Estepa, que aunque residentes en Madrid las enviaron a la capital de su estado. Sin duda creemos que cabría ahondar en tal omnipresente mecenazgo, del que ya hemos aludido a algún otro posible ejemplo, como las referidas sillas de Los Remedios. Es muy posible de este modo que desde Madrid arribaran a Estepa otro tipo de objetos artísticos[111].

Sin lugar a dudas, el conjunto escultórico de Salvador Carmona en Estepa destaca por su extraordinaria calidad, tanto por lo que se refiere a su talla como a su pintura. Su virtuosismo técnico se muestra en muy diversos detalles, tanto por lo que se refiere a la composición general de sus obras, como a los más mínimos detalles. Por poner algún ejemplo, cabría mencionar lo extraordinario de la talla del pelo del referido San José, de manera que vemos labores caladas en la parte posterior de la cabeza, lugar evidentemente de un claro carácter secundario (Figura 2).

Al hilo de ello nos parece muy interesante la interpretación que ha dado al respecto Gómez Piñol, quien ha señalado que el éxito de Salvador Carmona se fundamentó en "*su honda sintonía con el sentimiento religioso de capas extensísimas de la población española*". Ello produjo "*una admiración compartida y transmitida que tendió a solicitar sus servicios con creciente amplitud*" y "*una actitud de emulación que se explica esencialmente por la profunda identificación de grupos sociales de todo tipo con su visión de la imagen religiosa*". De igual manera, destaca su excelente formación técnica, basada en la pericia artesanal de los talleres tradicionales, a la que no obstante sumó la inspiración en la corriente expresiva del barroco internacional de carácter berniniano. De esta manera, Salvador Carmona contaba con una capacidad "*muy por encima de la que podían ofrecer habitualmente las escuelas imagineras, limitadas por lo general a estrechos y rutinarios horizontes tanto técnicos como estéticos*". Así, en Estepa se produjo un afán de emulación por parte de diversas

2. Luis Salvador Carmona, *San José con el Niño*, *circa* 1750. Estepa, iglesia del Carmen

[111] Tenemos constancia de ello en el siglo XVII en el convento de Santa Clara por lo que se refiere a esculturas, véase al respecto HERRERA GARCÍA, F. J., "Retablos y esculturas…" *op. cit*. No parece ocurrir lo mismo en dicho convento en cuanto a la orfebrería y el bordado, véase al respecto MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J., "Artes suntuarias: orfebrería y bordados" en *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*. Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 1999, p.p. 227-245.

instituciones religiosas que aspiraron a tener obras de este artista[112].

Por su parte, la profesora García Gainza ha ofrecido sobre este artista, al que califica de "*figura cumbre de la escultura española*", una interpretación en la misma línea. Señala que hay que relacionarlo con el auge que Felipe V imprimió al desarrollo escultórico nacional. De esta forma, la escultura española salió "*de la marginación de los temas devotos en la que había estado relegada durante el siglo XVII*". Igualmente ha señalado que Salvador Carmona supo asimilar la tradición escultórica andaluza a través de las obras sevillanas y granadinas que recibían culto en las iglesias madrileñas, lo cual puede justificar tanto el mecenazgo de las obras que ahora analizamos como su propio éxito. En concreto, García Gainza explica el éxito de Salvador Carmona en su capacidad de aunar la tradición imaginera del siglo XVII con el refinamiento y matiz aristocrático del arte cortesano del XVIII. Específicamente, dice que "*el mérito de Luis Salvador Carmona consiste en haber depurado la tradición popular de los imagineros actualizándola con el gusto dieciochesco*". Junto a ello aún indica que su triunfo también fue debido a que aunó la labor escultórica con la policromía, ya que ésta era realizada también en su taller, lo cual favoreció la unidad y belleza de sus obras[113].

Aún cabría hacer hincapié en otras cuestiones para un mayor entendimiento de Luis Salvador Carmona. Particularmente interesante resulta su inventario de bienes, del que ahora apenas destacaremos algún detalle, pero cuyo análisis *in extenso* es de suma trascendencia para la inteligencia de este artista. En primer lugar, la existencia de seis bancos de carpinteros en su taller apunta a un número similar de colaboradores, lo que nos hace suponer un obrador perfectamente organizado. No podía ser de otro modo a tenor del amplísimo catálogo del maestro, que atendió como indicamos encargos de muy distintas procedencias. De igual manera, esta fuente alude a la existencia en dicho taller de 150 modelos de cabezas, figuras enteras, pies y manos de yeso barro y cera. También muy expresiva es una referencia a 130 "*estampas de París y otras partes de distintas hechuras y láminas que sirven de diseños para la escultura*"[114]. Todo ello señala interesantes aspectos del proceso creativo de estas esculturas y de su al menos parcial inspiración francesa.

Por otra parte, quizá el entendimiento de las obras de Estepa pase por su comparación no sólo con obras del propio

[112] GÓMEZ PIÑOL, E., "La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Estepa…" *op. cit*., p. 546.
[113] GARCÍA GAINZA, M.ª C., *El escultor Luis Salvador Carmona*. Navarra, Universidad de Navarra, 1990. En concreto las citas del texto las tomamos de las p.p. 9, 10 y 33.
[114] GARCÍA GAINZA, Mª C. y CHOCARRO BUJANDA, C., "Inventario de bienes…" *op. cit*.

Salvador Carmona en otros lugares, como se ha hecho habitualmente hasta ahora, sino de la escultura que se estaba realizando por entonces en Sevilla. En este sentido aprovechamos la oportunidad que se nos brinda para presentar, analizar y hacer alguna comparación de un Nazareno sevillano coetáneo con el de Estepa, que se encuentra en el ático del retablo de Santa Rita en la iglesia del convento hispalense de San Leandro. Este retablo se ha relacionado con la actividad del ensamblador José Maestre[115]. En cambio, de las esculturas a las que se da culto en él, la más interesante de las cuales es la que traemos ahora a colación, nada se ha dicho (Figura 3).

Este Nazareno, a pesar de su periférica ubicación, en modo alguno podemos considerarlo como una escultura meramente decorativa. Al poseer una amplia base y, sobre todo, una considerable proyección espacial, adquiere un notable protagonismo. Cabe encuadrarlo en una iconografía de gran tradición en Sevilla, principalmente en el siglo XVII. Destaca del mismo el hecho de ser una obra por completo tallada, mientras que el Nazareno de Estepa es una imagen para vestir. El hecho de contar con túnica tallada, no hace más que ponerlo en relación con los referidos modelos locales del siglo XVII y aún anteriores, aunque en Sevilla abundaron más los realizados para ser vestidos. Esta última cuestión está sin duda en relación con el carácter procesional de la imagen de Estepa, a diferencia de lo que ocurre con la sevillana. En concreto, la referencia documental que prueba la autoría de la primera alude a la deuda de mil reales del Marqués de Estepa con Salvador Carmona "*por la echura de una cabeza y manos para una efigie de Jesús Nazareno que tiene mandados hacer y al presente tiene*"[116]. De igual manera, hay que pensar que esta imagen fue concebida para recibir un culto más íntimo, personal y humanizado que la de San Leandro (Figura 4).

Volviendo a ésta, hay que señalar que muestra un agudo carácter dinámico, como si Cristo estuviera a punto de caerse, ya que sus piernas se flexionan considerablemente hasta otorgarle un cierto carácter inestable. De igual manera, el marcado giro de la cabeza, en sentido contrario de la posición de las manos, rompe por completo la frontalidad en la que la obra podía haber sucumbido, en particular debido a su emplazamiento. Sin duda, su excelente inserción en el espacio, que parece por completo ocupado por ella, es uno de sus grandes logros. También a pesar del referido

3. Círculo de Pedro Duque Cornejo, *Jesús Nazareno*, (*circa* 1750). Sevilla, iglesia de San Leandro

4. Luis Salvador Carmona, *Jesús Nazareno* (*circa* 1759). Estepa, parroquia de San Sebastián

[115] Véase la ficha que le dedica Francisco Herrera en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 2000, p. 285 y HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, p. 445.

[116] GARCÍA GAINZA, M.ª C. y CHOCARRO BUJANDA, C., "Inventario de bienes…" *op. cit*., p.p. 308 y 309.

emplazamiento, es una obra perfectamente ejecutada, a partir de un sentido general bastante abocetado a base de grandes planos. Significativo resulta el tratamiento de la cabellera, totalmente distinto a lo que ya hemos visto en las obras de Salvador Carmona, donde se muestra un enorme interés por el detalle. Semejantes características cabe señalar de su policromía, como ocurre en la de la túnica, sólo parcialmente dorada.

Todo ello nos hace sospechar que se trata de una escultura sevillana de hacia 1750. Cabe recordar a este respecto que la iglesia de San Leandro fue estrenada tras una profunda remodelación barroca que concluyó en 1752, en relación a la cual cabe poner en relación a nuestro Nazareno, por tanto coetáneo del de Estepa. En tal reforma jugó un papel importante Pedro Duque Cornejo, que contrató algunas de las esculturas de su retablo mayor y que concluyó su taller. Igual procedencia suponemos que tiene el Nazareno que en este caso analizamos, ya que es de similares características que las referidas esculturas del retablo mayor[117].

Volviendo a las esculturas de Salvador Carmona en Estepa, apenas se ha estudiado su trascendencia en la localidad. Realmente su calidad resulta enormemente superior a la del resto de las imágenes con las que se codean. De entrada cabe suponer que la presunta inexistencia de talleres artísticos importantes en la localidad dificultaría que se convirtieran en auténticos modelos icónicos. No obstante, resulta significa al respecto la existencia en la sacristía del convento de las Hermanas de la Cruz de un San Francisco que prácticamente reproduce el del artista cortesano. Se trata de una modesta escultura realizada en Antequera en 1816 por Miguel Márquez[118], que era hijo del también escultor Diego Márquez, del que nos ocuparemos más adelante. En cualquier caso, creemos sumamente llamativo que aún en época neoclásica, la escultura de Salvador Carmona siguiese siendo un prestigioso modelo icónico (Figuras 5 y 6).

Quizá más interesante sea poner en evidencia la influencia del San Francisco de Paula de la parroquia de San Sebastián en el Beato Gaspar Bono que recibe culto en el mismo templo, aunque procede del templo de la Victoria. Fue, junto al también Beato Nicolás de Longobardi, el primer miembro de la orden de los Mínimos canonizado tras su fundador, San Francisco de Paula. Acerca de su relación con la plástica de Salvador Carmona nos parece significativo que

5. Miguel Márquez, *San Francisco de Asís*, 1816. Estepa, convento de las Hermanas de la Cruz

6. Luis Salvador Carmona, *San Francisco de Asís*, 1743-1746. Estepa, iglesia del convento de Nuestra Señora de Gracia

[117] Sobre las esculturas del retablo véase HERRERA GARCÍA, F. J., "Un nuevo grabado y últimas obras documentadas en Sevilla de Pedro Duque Cornejo". *Laboratorio de arte*, nº 12, p.p. 243-254. Sevilla, 1999.

[118] RECIO VEGANZONES, A., "Dos imágenes barrocas de San Francisco en Estepa, obras de los escultores Luis Salvador Carmona y Miguel Márquez", en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del II curso de verano San Francisco en la historia y el arte andaluz*. Córdoba, Caja Madrid, 1998, p.p. 235-256.

el *Catálogo arqueológico y artístico* lo entendiera como "*interesante obra granadina*"[119]. No cabe, creemos, incluirlo en el catálogo de Salvador Carmona, sino que más bien nos parece obra de un anónimo escultor de finales del siglo XVIII[120], que para su ejecución se inspiró en el San Francisco de Paula del artista cortesano. Su canonización se produjo en 1786, por lo que cabe datarla en torno a esa fecha. Las relaciones se hacen particularmente intensas por lo que se refiere a su túnica, de semejante disposición, plegados y movimientos, siendo especialmente semejante la cenefa con la que se adorna. Así, frente a los suntuosos estofados que podemos ver en otras obras de la localidad, en este caso se usa una policromía llamativamente sencilla y semejante a las de las esculturas de Salvador Carmona. Nada tiene que ver en cambio su rostro con el de la imagen cortesana, realizado mediante grandes y afilados planos y de manera abocetada, lo que contrasta con el amor por el detalle del académico (Figura 7.)

Al menos queremos mencionar que esta escultura del beato Gaspar Bono hace pareja con la del también beato Nicolás de Longobardi, obra interesante, aunque de menor calidad que la anterior y en la actualidad tan maltratada que ha sido retirada del culto[121]. Pensamos, no obstante, que una adecuada restauración rescataría la calidad de esta escultura. En cualquier caso y sin agotar el tema, ya que en adelante señalaremos la influencia de Salvador Carmona en alguna otra escultura, todo parece indicar que el afán emulatorio de las instituciones religiosas de Estepa por contar con obras de Carmona que señaló Gómez Piñol alcanzó a esculturas distintas a las del maestro.

7. Anónimo, *Beato Gaspar Bono*, (*circa* 1786). Estepa, parroquia de San Sebastián

III. La presencia sevillana

Si bien la presencia de escultura sevillana en la Estepa del siglo XVIII parece llamativamente minoritaria, no faltan algunos importantes hitos al respecto. Lógicamente, esta relación viene de muy atrás y parece que llegó a ser preponderante en el siglo XVII. Aún de fechas anteriores, es el Crucificado de la escalera de acceso al camarín de la

[119] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 55.

[120] José Luis Romero Torres lo relacionó en otra ocasión con Miguel Márquez y lo dató en la década de los 80 del siglo XVIII. Véase ROMERO TORRES, J. L., "Escultura e iconografía de la orden de los mínimos", en *I ciclo de conferencias Los Mínimos en Andalucía*. Sevilla, Ayuntamiento de Estepa, 2007. Nos consta que en esta ocasión va a volver a tratar de esta escultura, por lo que remitimos a lo que de nuevo diga al respecto. Sobre el patrimonio artístico de los Mínimos en Estepa véase RECIO VEGANZONES, A., "Apuntes histórico-artísticos y visión retrospectiva del diezmado conjunto monumental de la Iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización", en *Actas de las III jornadas de historia de Estepa "Patrimonio histórico"*. Sevilla, Ayuntamiento de Estepa, 1999, p.p. 545-595.

[121] Véase la nota anterior.

iglesia de Los Remedios, obra que no analizaremos en esta ocasión, pero que sigue los modelos establecidos por el escultor flamenco y afincado en Sevilla Roque de Balduque y que cabe datar a mediados del siglo XVI. De la penúltima década de dicho siglo es el retablo que preside la iglesia de Santa María, obra de Andrés de Ocampo. Sin duda la necesaria restauración de esta obra pondrá en evidencia la enorme riqueza del conjunto escultórico que atesora este retablo y que en la actualidad sólo a duras penas puede vislumbrarse camuflada por sistemáticos repintes y por una profunda reforma rococó. También importantes conjuntos del siglo XVII muestran tal relación con Sevilla, como ponen en evidencia algunos casos del convento de Santa Clara, que se han relacionado con el taller de Pedro Roldán[122]. Incluso José Luis Romero cree obra de Luisa Roldán, "la Roldana", un interesante San Francisco que actualmente se conserva en Santa María, aunque no llegó a la localidad hasta finales del siglo XIX[123] (Figura 8).

En el siglo XVIII no se perdió del todo esta relación con el centro artístico sevillano. Así, se menciona la existencia de una Inmaculada de Pedro Duque Cornejo, el más importante escultor sevillano de la primera mitad del siglo XVIII, en la capilla de los Vera en la parroquia de Santa María[124]. Se trata de una obra no identificada hasta el momento, pero que no hace más que apuntar la referida vinculación hispalense.

No obstante, quizá el más fehaciente testimonio de la presencia de escultura sevillana es el caso del San Pablo Ermitaño, actualmente en Santa María a la espera de su restauración. Esta escultura procede de la desaparecida ermita de San Antonio Abad, en el denominado sitio de La Zarzuela, en unos terrenos cedidos por el marqués de Estepa. Uno de sus fundadores encargó a José de Medina, del que nos ocuparemos más adelante y que entonces trabajaba en el Carmen de Antequera, un San Antonio Abad, actualmente

8. ¿Luisa Roldán, "la Roldada"?, *San Francisco de Asís*, finales del siglo XVII. Estepa, iglesia de Santa María

[122] Sobre todas estas obras remitimos de nuevo a HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit*. En concreto sobre el caso de Santa Clara remitimos a HERRERA GARCÍA, F, J., "Retablos y esculturas…" *op. cit*., p. 177 y ss.

[123] Agradecemos a nuestro referido colega habernos indicado tal propuesta de atribución -en la que también coinciden Alfonso Pleguezuelo y José Roda- que él desarrollará en un trabajo que se encuentra actualmente en prensa. Gracias a Ezequiel Díaz sabemos que esta obra llegó a Estepa a fines del siglo XIX, igual que el San Juan Evangelista de la misma iglesia de Santa María, de Juan de Mesa, obra tratada en DÍAZ FERNÁNDEZ, E., "Juan de Mesa en el convento de Santa Clara de Estepa. Propuesta de un atribución de una imagen de San Juan", y TORREJÓN DÍAZ, A., "La iconografía de San Juan Evangelista en la obra de Juan de Mesa: revisiones y nuevas atribuciones", ambos en VILLAR MOVELLÁN, A. y URQUÍZAR HERRERO, A. (eds.): *Juan de Mesa (1627-2002) Visiones y revisiones*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003, p.p. 345-358 y 371-378 respectivamente.

[124] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 98.

conservado en Los Remedios, y una Inmaculada que recibe culto en el mismo templo. Por su parte, otro de los fundadores costeó el referido San Pablo Ermitaño que encargó a Benito de Hita y Castillo. Como la ermita estaba terminada en 1752, cabe datar las referidas esculturas en torno a esa fecha[125].

Se trata de una obra muy esquemática y de factura abocetada, lo cual contrasta con los primores de la talla de Salvador Carmona. No obstante, tales características eran las que primaban mayoritariamente en la escultura sevillana del momento, a partir de obras de un gran efecto general, pero que en detalle no alcanzan salvo excepciones la enorme maestría de las de la Corte en general y de las de Salvador Carmona en particular, aunque Hita cuenta en su catálogo con obras de más calidad que ésta[126].

Ya en otra ocasión vinculamos a Hita otras esculturas que guardan relación con ésta de Estepa. Se trata de las del retablo de San Juan Nepomuceno en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla[127]. Particularmente semejante a la escultura de Estepa es la figura de Dios Padre del ático de dicho retablo sevillano, de factura muy abocetada. No obstante, más interesantes son el Santo Domingo de Guzmán y el San Francisco de Paula del cuerpo del retablo.

Nada puede extrañar esta difusión de obras de Hita, que llegaron a Canarias[128]. No obstante, entonces, el gran taller escultórico sevillano era el de Cayetano de Acosta, que acaparaba los grandes encargos de la ciudad, incluidos los de patrocinio regio, como la Fábrica de Tabacos o la Casa de la Moneda. Sin duda, una salida profesional del resto de los escultores del competitivo marco artístico sevillano era la exportación[129].

Aunque no se hayan relacionados otras esculturas estepeñas con autores sevillanos, la contemplación de las mismas nos induce a ello. Así, creemos que cabe relacionar alguna obra de Estepa con el maestro hispalense Manuel García de Santiago. Más conocido y estudiado como

[125] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, págs. 112 y 113, nota 209.

[126] Véase sobre este autor GONZÁLEZ ISIDORO, J., *Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Escultor de las hermandades de Sevilla*. Sevilla, Caja de ahorros provincial San Fernando de Sevilla, 1986.

[127] Véase la ficha que le dedicamos en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco… op. cit.*, p. 271. El retablo lo hemos relacionado con Julián Jiménez en "El brillante final del barroco: el retablo rococó", en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a nuestros días.* Sevilla, Diputación de Sevilla-Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2009.

[128] Véase a este interesante respecto LORENZO LIMA, J, A., "Constantes del comercio artístico entre Canarias y Andalucía durante el siglo XVIII", en *Congreso internacional Andalucía barroca. I arte, arquitectura y urbanismo. Actas.* Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, p.p. 339-350.

[129] Otra solución era asociarse a algún ensamblador, como sabemos que hizo el propio Hita que ejecutó la mayoría de las imágenes de los retablos de Julián Jiménez.

ensamblador de retablos, menos sabemos de su actividad como escultor. No obstante, hay que señalar de entrada que era miembro de una importante familia de ensambladores y escultores sevillanos del siglo XVIII. Así, Manuel era hijo de Bartolomé García de Santiago, con el que se formó. Las esculturas que conocemos del hijo se caracterizan por el gran vuelo de sus ropajes lo que les imprime un considerable dinamismo. Herrera García lo inserta en la tradición plástica de Roldán y Ruiz Gijón, especificando que las esculturas de Duque Cornejo debieron de ejercer una gran sugestión en las de García de Santiago[130]. Realizó tanto la imaginería de sus retablos, fundamentalmente relieves, como algunas esculturas exentas que van siendo muy poco a poco documentadas, como por ejemplo la Virgen de la O de la parroquia de Chipiona (Cádiz)[131].

En este sentido cabe traer a colación el San Gregorio de la catedral de Sevilla, de la que ya Ceán dijo que era obra de Don Manuel García de Santiago[132]. Se trata sin duda de una obra interesante en la que destaca el movimiento de su túnica, gracias a la virtuosa ejecución del vuelo de las telas. No obstante, el rostro de la figura es considerablemente inexpresivo (Figura 9).

Semejante nos parece el San José del convento de San Francisco de Estepa. Se trata de una obra interesante, tanto por su talla como por su rica policromía. Destaca tanto el movimiento de la obra, en la que los paños de San José se hacen muy finos hasta agitarse llamativamente en el aire, como por ciertos detalles como el esmerado trabajo de las manos del santo, en las que cabe ver un extraordinario virtuosismo comparable al menos al que encontramos en las obras de Luis Salvador Carmona. No obstante, su rostro es de nuevo considerablemente inexpresivo (Figura 10).

También sería comparable este San José al San Hermenegildo que para la catedral de Sevilla talló su padre, en el que destaca el afán por el movimiento a partir de nuevo del vuelo de los paños. Sin embargo, la obra de Estepa nos parece más cercana al hijo, por comparación con la referida Virgen de Chipiona. Sin duda un mayor conocimiento de la escultura sevillana del momento permitirá establecer nuevas y más fundadas conexiones que la que aquí solo provisionalmente apuntamos.

9. *San Gregorio*, Manuel García de Santiago, 1767. Sevilla, catedral

10. *San José*, ¿Manuel García de Santiago?, *circa* 1770. Estepa, iglesia del convento de Nuestra Señora de Gracia

[130] HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII… op. cit.*, p.p. 563 y ss.

[131] Véase AROCA VICENTI, F., "La Virgen de la O, de la parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago". *Laboratorio de arte*, nº 8, p.p. 455-457. Sevilla, 1995.

[132] CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Viuda de Hidalgo y sobrino, 1804, p. 62. Por nuestra parte la fechamos en 1767 en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco… op. cit.*, p. 247.

IV. La influencia de Antequera y de Écija

Al igual que ocurriera a finales del siglo XVI, en Antequera se produjo a lo largo del XVIII un notable esplendor artístico que en este momento afectó particularmente a la actividad escultórica. La escasa bibliografía que esforzadamente se ha ocupado de la cuestión hasta el presente ha establecido unas pautas básicas sobre el asunto, del que suponemos que se tendrán que producir importantes novedades en el futuro. De hecho, en esta ocasión nuestro colega José Luis Romero Torres presenta un estudio seguro que importante sobre uno de estos escultores antequeranos, Andrés de Carvajal, así como sobre la estela que la ciudad malagueña dejó en Estepa[133]. De igual manera, el director del archivo municipal de Antequera, José Escalante Jiménez, presenta un trabajo biográfico del referido escultor. Por ello nosotros apenas apuntaremos en esta ocasión los hitos de la escultura antequerana en el marco general de la localidad de Estepa.

Merece la pena en primer lugar apuntar la significación de esta proyección de Antequera en Estepa. La vieja Ostippo se encontraba en realidad mucho más próxima de Antequera que de la ciudad de Sevilla. Si a ello sumamos el referido auge artístico de la aludida localidad malagueña no puede extrañar tal influencia. Pero de ningún modo es ésta una cuestión lineal y su completo entendimiento requiere al menos referir que Antequera no fue más que uno de los importantes centros artísticos desde los que irradió el más pletórico y último barroco de la región. En efecto, en las comarcas del centro de Andalucía y particularmente en localidades como -además de la referida Antequera- Lucena o Priego de Córdoba, se desarrolló a mediados del siglo XVIII un arte barroco agudamente ornamental que se entremezcló con otros significativos centros, como Écija, de manera que se establecieron así relaciones aún no del todo bien conocidas. En ese marco hubo localidades como, además de la referida Estepa, Osuna, que acusaron esta influencia[134].

De tres escultores del núcleo antequerano se conservan obras en Estepa: José de Medina y Anaya, Andrés de Carvajal y Diego Márquez de la Vega. El primero, José de Medina, fue un escultor de formación malagueña pero que trabajó para muy diversos lugares, tanto en Andalucía como en La Mancha, aunque el lugar al que más se vinculó fue Jaén. Su labor se relaciona con la del ensamblador Antonio Primo, que trabajó tanto para Lucena como para Antequera

[133] Aprovechamos la referencia a José Luis Romero para agradecerle su colaboración en la realización de este trabajo, que hacemos extensiva a nuestro compañero José Roda Peña.

[134] De la referida influencia antequerana en el ámbito del retablo nos ocupamos en "El retablo rococó", en HALCÓN, F.; HERRERA, F. J. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Fundación El Monte, 2000, p.p. 221-224.

-donde se le vincula al importante retablo mayor de la iglesia del Carmen- o Estepa. En 1773 alcanzó la distinción de académico de mérito de la Real de San Fernando, muriendo una década después y siendo sucedido en su labor por sus hijos Mateo y Antonio[135].

De su actividad para Estepa destacan las ya referidas imágenes de San Antón y de la Virgen del Valle para la ermita de San Antón, en la actualidad en la iglesia de Los Remedios. Ya indicamos que la ermita fue concluida en 1752, por lo que cabría fechar ambas esculturas en torno a esa fecha. Se trata de obras discretas, particularmente si las comparamos con las referidas de Salvador Carmona y que de entrada producen un fuerte contraste a la hora de acometer su análisis, ya que la imagen mariana, que sigue la tradicional iconografía andaluza de la Inmaculada Concepción, muestra un cierto interés por el movimiento, insuflado a partir del agitamiento de sus paños, mientras que el Santo ermitaño es mucho más estático. Llamativo resulta que la imagen de la Virgen fuese realizada con la manos separadas, en vez de en la actitud de oración que suele presentar este tipo icónico. De igual manera, la policromía de ambas esculturas es abiertamente contradictoria, ya que en el caso de la Virgen sobresale su rico estofado, mientras en la del santo los colores considerablemente planos.

Esta última cuestión resulta de particular interés. En este sentido cabe señalar que la policromía sevillana alcanzó altísimas cotas de calidad desde al menos finales del siglo XVI, quedando luego codificada su técnica en el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, uno de los grandes policromadores de la escuela como demostró en obras talladas por Montañés. No obstante, en los siglos del barroco encontramos obras de suntuosas policromías junto a otras mucho más sencillas. Es habitual en las esculturas titulares de los retablos una más esmerada policromía, mientras en las que podríamos calificar de carácter decorativo una pintura más sumaria, como veremos en posteriores ejemplos.

También se han relacionado con José de Medina diversas esculturas del retablo mayor de Los Remedios, como el San Joaquín y la Santa Ana que flanquean el sagrario y los santos Juanes que lo hacen con el manifestador. Son obras de pequeño formato y en las que el mayor interés del escultor es el movimiento. De igual manera, sabemos que entre 1744 y 1745 cobró por diversos ángeles para este mismo retablo[136].

Por su parte, Andrés de Carvajal, al que sólo mencionaremos, fue coetáneo de Medina, se formó en Granada con Diego de Mora, aunque su actividad se centró en Antequera, desde la que salieron obras para diversas

[135] La última visión publicada de este escultor la hace José Luis Romero Torres en *El esplendor de la memoria… op. cit.*, p. 226.
[136] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 62.

localidades de Andalucía. En Estepa su obra no está documentada, lo que no ha impedido la atribución del Cristo atado a la columna y del San José de la iglesia de Los Remedios[137].

Por último, hay que referir a Diego Márquez, que nació y se formó en Antequera, con el referido José de Medina, en cuyas obras colaboró, como en el aludido e importante retablo de la iglesia del Carmen. Su obra conocida se reparte por diversas iglesias de Antequera y Estepa, siendo sucedido en la dirección de su taller al fallecer en 1791 por su hijo Miguel, cuya labor se rastrea hasta bien entrado el siglo XIX, trabajando también para Estepa, como ya vimos anteriormente[138].

Interesantes aportaciones al catálogo de Diego Márquez se han producido recientemente. Así, se ha documentado su actividad en la iglesia de San Luis del Monte de localidad sevillana de Peñaflor, cuyo retablo mayor fue sufragado por la V marquesa de Peñaflor desde Écija. Su ensambladura la ejecutó el maestro astigitano José Barragán en 1766, mientras que las imágenes de "*Nuestro Santo Padre, Santa Teresa, Santa Inés y San Luis*", fueron talladas por Diego Márquez[139].

Ello evidencia el carácter itinerante de muchos de estos maestros, lo que está aparejado a la gran difusión del foco artístico antequerano. Tales cuestiones complican el conocimiento de este asunto que, no obstante, va siendo poco a poco desentrañado.

En la iglesia de Los Remedios de Estepa están documentados pagos a Diego Márquez en 1762 y 1763 por la hechura del crucificado que preside el retablo de su sacristía[140]. Se trata de una obra de apenas unos sesenta centímetros, que aunque bien compuesta es de escaso mérito artístico, aunque en la actualidad se encuentra repintada y maltratada. Por su tamaño y ubicación podría entenderse como representativa de las imágenes de culto privado, por lo general de menor formato y en muchas ocasiones de carácter doméstico. Particularmente, en este caso cabría entenderla como fruto de la devoción del clero de Los Remedios. Recordemos en este sentido que San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones para la construcción y para el mobiliario*

[137] La última visión de conjunto publicada de este maestro es la realizada por José Luis Romero Torres en *El esplendor de la memoria… op. cit*., p. 238.

[138] Sobre Diego Márquez la última visión de conjunto publicada es la de José Luis Romero Torres en *El esplendor de la memoria… op. cit.*, pág. 242.

[139] MARTÍN OJEDA, M. y VALSECA CASTILLO, A., *Écija y el marquesado de Peñaflor, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Écija, Ayuntamiento de Écija y Fundación de los marqueses de Peñaflor y de Cortes de Graena, 2000, p. 62, en especial la nota 169.

[140] Véanse AGUILAR y CANO, A., *Memorial ostipense… op. cit.*. Vol. 2º, p.p. 87 y 88 y HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 64.

eclesiástico establecían la obligatoriedad de la existencia de un "*crucifixi efigie*" en las sacristías de los templos.

Hacia 1780 se fecha la interesante Virgen del Rosario de la iglesia de San Sebastián. Al ser restaurada, apareció un papel en su interior que aseguraba la autoría de Diego Márquez[141]. Interpretada como de escuela granadina por el *Catálogo arqueológico y artístico*[142], personalmente la entendemos como muestra de la influencia de Luis Salvador Carmona en los imagineros locales a la que ya hicimos referencia.

En 1786 se fecha el Nazareno de la localidad de Lora de Estepa, en el que también se encontró en su interior su datación y la firma de Márquez[143]. Se trata de una modesta obra devota que sigue el modelo iconográfico de la Luis Salvador Carmona en Estepa.

En 1787 se fecha la Virgen de los Dolores de la iglesia del Carmen[144]. Destaca esta obra por el movimiento que le imprime Márquez, a pesar de ser una figura sedente, gracias al rico y profundo plegados de los paños. Especialmente interesante nos resulta la composición de la obra, articulada a partir de líneas divergentes que se proyectan por un lado mediante la disposición de las piernas y manos de la Virgen y por otro de su cabeza y particularmente de su mirada. Por otra parte, resulta interesante su rica policromía, en la que se combinan amplias superficies doradas -más que estofadas-, con otras que simulan telas llamativamente estampadas y que a buen seguro están inspiradas en tejidos reales (Figura 11).

11. *Virgen de los Dolores*, Diego Márquez, 1787. Estepa, iglesia del Carmen

No obstante, el mérito de la obra lo encontramos en lo convincente que resulta, produciendo una indudable empatía, que personalmente no encontramos en otras obras aquí tratadas. Este fenómeno de la empatía, es decir, identificación metal y afectiva del observador con la imagen, resulta esencial para entender el éxito que sólo algunas de las esculturas devocionales alcanzan. La empatía, cuestión sin duda complicadísima, no sólo tiene que ver con cuestiones artísticas, si no con otras verdaderamente inefables y que ponen una vez más en evidencia la dificultad del análisis escultórico, particularmente cuando se trata de imágenes devocionales.

Por lo que se refiere a su escultura decorativa destaca la labor de Diego Márquez en el camarín de la iglesia de Los Remedios, estando documentados pagos por su labor escultórica desde 1777. Aunque parece que estas esculturas

[141] RECIO, M., "Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez", *Archivo español de arte*, nº 195, p.p. 346 y 347. Madrid, 1976.
[142] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 54.
[143] RECIO, M.: "Dos imágenes…" *op. cit.*
[144] Véanse AGUILAR y CANO, A., *Memorial ostipense… op. cit.*. Vol. 2º, p. 98 y HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 69.

fueron lo último que se llevó a cabo en este sagrado lugar, no está de más referir que precisamente ese año, 1777, la Academia de San Fernando auspició las reales órdenes que se tienen por el primer intento estatal de acabar con el prolífico desarrollo del último barroco en España.

Esta decoración escultórica la configuran tanto esculturas exentas ubicadas en hornacinas: los arcángeles y San Antonio de Padua, San José, Santa Ana y San Joaquín; como unos relieves sobre el banco enmarcados por rocalla y que representan la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Circuncisión y Jesús hallado en el templo. A ello hay que sumar los relieves del cuerpo del camarín relativos a la Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Asunción y Coronación[145].

En estas esculturas de carácter decorativo, básicamente relieves, parece que la calidad de la obra aminora a favor del efecto general del conjunto, en el que se busca un sorprendente efecto mirífico, vinculado al culto de la imagen que lo preside[146]. No obstante, realmente llamativa es de nuevo la viva policromía de estas obras.

12. ¿Jerónimo Muñoz?, marcos de San Miguel y de Jesús Cautivo, *circa* 1787. Estepa, iglesia de Los Remedios

En relación con estas últimas, nos gustaría mencionar los relieves del Cautivo y de San Ildefonso que encontramos en el sotocoro de la misma iglesia de Los Remedios. Sabemos que Jerónimo Muñoz, escultor y tallista, cobró por el cancel y los medallones del sotocoro de este templo, igual que por la peana de la Virgen de los Remedios[147]. Apenas nada sabemos de este maestro local[148], que cabe suponer, por la configuración de la referida peana mariana, de formación antequerana. No obstante, su figura podría cuestionar la referida dependencia de Estepa en la contratación de retablos y esculturas, ya también fue escultor, lo que se desprende de que cobró por la hechura de los ángeles lampareros del presbiterio de esta misma iglesia. Por todo ello creemos que es un personaje digno de estudio (Figura 12).

No obstante, lo que ahora más nos interesa es la significación de los referidos relieves del sotocoro. La documentación no aclara cuál fue realmente la actividad de Muñoz, si los marcos o todo el conjunto y de hecho ambos relieves parecen anteriores a sus marcos[149]. En cualquier caso

[145] Véanse AGUILAR y CANO, A., *Memorial ostipense… op. cit.*. Vol. 2º, p.p. 89 y 90 y HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 62.

[146] Acerca del análisis de los camarines de la localidad remitimos a GÓMEZ PIÑOL, E., "Camarines estepeños: origen y función", en *Actas de las III jornadas de historia de Estepa "Patrimonio histórico"*. Sevilla, Ayuntamiento de Estepa, 1999, p.p. 625-642.

[147] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p.p. 62 y 64.

[148] Se le califica de estepeño en DÍAZ FERNÁNDEZ, E.; MARTÍN FERNÁNDEZ, M. y MATEOS LLAMAS, J. J., *Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios… op. cit.*, p. 24.

[149] Quizá formaron parte de un retablo desaparecido, como se señala en DÍAZ FERNÁNDEZ, E.; MARTÍN FERNÁNDEZ, M. y MATEOS LLAMAS, J. J., *Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios… op. cit.*, p. 26.

se trata de dos cuadros, con importantes marcos de estilo rococó, pero frente al carácter pictórico que tradicionalmente tuvieron este tipo de obras, en este caso son relieves, de semejante tenor a los que vimos en el camarín. Ello quizá cabria interpretarlo como muestra del auge que la escultura cobró por entonces, de forma que llegó a desbancar a la pintura en ocasiones, como parece que ocurrió en esta suerte de singulares cuadros. Ello contrasta, no obstante, con el maravilloso trampantojo arquitectónico, escultórico y retablístico que alcanza la pintura de la iglesia de la Asunción. Sin duda todo ello no hace más que poner en evidencia una de las máximas que define el barroco y que no es otra que la de la unidad de las artes.

Por otra parte y en relación a la influencia antequerana en Estepa, no podemos olvidar la actividad del retablista Francisco Primo. La relación de retablos y esculturas resulta evidente, a pesar de que en el siglo XVIII la labor de talla decorativa triunfase sobre la propia actividad imaginera. De esta manera los retablos se convirtieron en apabullantes máquinas decorativas en las que las esculturas ocuparon un segundo plano, básicamente decorativo. En este sentido ya referimos que Estepa dependió durante la primera mitad del siglo XVIII básicamente de Écija y en la segunda de Antequera.

A Francisco Primo se le documenta en 1763 en relación con la sillería del coro de San Sebastián, por lo que también se ha relacionado con él el retablo mayor de este templo[150]. Como antes apuntamos, en esta obra prima la talla ornamental sobre la propia escultura, que no pasa de ser discreta, incluida la del titular. Por su parte, el San Pedro y el San Pablo que lo flanquean son obras modestas a pesar de que cuentan de nuevo con un vistoso dorado de carácter rococó. Por lo que se refiere al Crucificado que remata el retablo -del que el *Catálogo* señaló que era "*al parecer importante aunque no bien visto*"[151]- creemos que, bien visto, no parece ser tan importante. Su cabeza resulta especialmente esquemática, aunque el cuerpo está mejor resuelto. A pesar de la dificultad que presenta el análisis de obras de este tipo, no nos extrañaría que este Crucificado fuese anterior al retablo, parece que del siglo XVII, burdamente repintado en la fecha del retablo actual, cuando también para modernizarlo se le debió añadir el movido y estofado paño de pureza que lo recubre.

Igualmente hay referencias documentales que prueban la presencia de Francisco Primo en Los Remedios, aunque no especifican en qué labores. No obstante, se han asociado particularmente con él los retablos que flanquean el mayor, dedicados a la Inmaculada y San Antón, cuyas

[150] HERRERA GARCÍA, F. J.: "Estepa como centro demandante de retablos…" *op. cit*., p. 359 y ss.
[151] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo… op. cit.*, vol. IV, p. 54.

esculturas titulares ya han sido estudiadas. De igual manera se ha señalado que pudo intervenir en el mayor. En estos tres retablos, igual que señalamos que ocurría en San Sebastián, la escultura es de regular mérito, lo que parece poner una vez más en evidencia el predominio de la talla ornamental sobre la propiamente escultórica. Aunque no tenemos referencias definitivas al respecto, todo parece indicar que el barroco antequerano, se especializó en labores de tallas extraordinariamente virtuosas más que en labores escultóricas, meramente complementarias de las anteriores. Cabe suponer al respecto que en los grandes talleres de retablos, más que en los propiamente escultóricos, debió de haber oficiales que se dedicaron a la realización de estas discretas imágenes, las cuales producen un agudo contraste con las obras de Luis Salvador Carmona. Sin duda, ello fue debido a un distinto sentido barroco, mucho más efectista y ornamental en las comarcas centrales de Andalucía que en el caso madrileño.

Igual ocurrió, con los retablos realizados por maestros astigitanos, que trabajaron para Estepa en la primera mitad del siglo XVIII. Para el entendimiento de los retablos ecijanos nos parece sumamente expresivo el caso del de la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de San Pablo y Santo Domingo de Écija, cuya anónima ensambladura alcanza cotas magistrales, mientras sus esculturas son mediocres, a pesar de haber sido encargadas en Sevilla a Marcelino Roldán. Este último dato lo interpretamos como prueba de la mediocridad de la localidad en el arte de escultura, pese a su sorprendente especialización en muebles litúrgicos de primorosa talla[152].

En la propia Estepa cabe referir de progenie ecijana el referido retablo mayor de Los Remedios, realizado en el taller ecijano de Juan José González Cañero, fundamentalmente en la década de los años 30. Igualmente se han relacionado con los pujantes talleres ecijanos los retablos mayores del Carmen y de la Asunción[153]. En ellos la imaginería jugó un papel secundario, como ya dijimos de los ejemplos antequeranos.

A pesar de ello y de que Écija no tuvo escultores tan importantes como los de Antequera, la historiografía está rescatando al respecto algunos nombres últimamente, como el de Tomás Balsedo[154]. No obstante, todo parece indicar que los escultores de Écija nunca alcanzaron la calidad de los de

[152] Sobre ello nos hemos ocupado con alguna mayor extensión en "El brillante final del barroco: el retablo rococó", en HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo sevillano… op. cit.*

[153] HERRERA GARCÍA, F. J., "Estepa como centro demandante de retablos…" *op. cit*.

[154] Véase FERNÁNDEZ MARTÍN, M. M., *Los González Cañero. Ensambladores y entalladores de La Campiña*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2000, p. 22 y GARCÍA LEÓN, G., "El barroco en la comarca de Écija", en *Andalucía barroca. Exposición itinerante*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, p. 199.

Antequera, ni una tan importante influencia sobre Estepa, aunque sobre ello futuras investigaciones pueden hacer matizar estas palabras.

V. La escultura en piedra

Pese a que mayoritariamente la escultura barroca española fue realizada en madera policromada, no son pocas las obras que se hicieron de piedra. Generalmente vinculadas a los círculos cortesanos y a edificios importantes -en este sentido la del palacio Real de Madrid resulta esencial-, no faltan en otros lugares y ubicaciones. No obstante, se les ha prestado por lo general menos atención historiográfica que a las de madera. Así ha ocurrido en el caso que nos ocupa, ya que Estepa conserva un grupo relativamente abundante de esculturas realizadas en piedra. Apenas nada sabemos de ellas, por lo general vinculadas a portadas, púlpitos u otros elementos arquitectónicos realizados por canteros locales, lo que nos hace suponer que algunos de ellos debieron de especializarse en este tipo de obras que en ocasiones son de cierta calidad.

El arte de la cantería alcanzó en Estepa un notable desarrollo en el siglo XVIII, en particular en su segunda mitad. Ello fue debido en primer lugar a la existencia en la localidad de importantes canteras de caliza de tono muy claro, por lo que este material fue denominado "*piedra blanca de Estepa*". Su trascendencia la prueba que con la misma se abastecieron importantes edificaciones, como la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla y las catedrales gaditana e hispalense. Pero de igual manera, su existencia también se rastrea en Córdoba u Osuna. Se configuró así un importante núcleo cantero en la localidad, resultando sumamente significativo al respecto que en el *Catastro del marqués de la Ensenada* se registren en 1751, a diferencia de lo que ocurría con tallistas y escultores, se señale la existencia de "*doce maestros de pedrero y un maestro de picapedrero*"[155].

Todo parece indicar que el más importante de todos ellos fue Juan Antonio Blanco. Significativamente, había nacido en Sevilla y heredó la profesión de su padre, con el que se debió formar en la obras del Colegio de San Telmo y de la Fábrica de Tabacos hispalense. Cabe recordar que el programa escultórico pétreo de estos edificios corrió a cargo respectivamente de Pedro Duque Cornejo y de Cayetano de Acosta, escultores tanto en piedra como en madera. A mediados del siglo XVIII Blanco se estableció en Estepa en la que regentó varias canteras y un taller de cantería. Del

[155] Una interesante visión de conjunto acerca de este tema se hace en RIVAS CARMONA, J., "El Barroco en Estepa y arte de la cantería…" *op. cit*., p.p. 407-445. De igual manera, una completa visión documental del asunto se lleva a cabo en DÍAZ FERNÁNDEZ, E., "Notas de cantería ostipense: José Antonio Blanco, cantero". *Laboratorio de arte*, nº 16, p.p. 507-521. Sevilla, 2003.

máximo interés nos parece que esté documentado que el referido Acosta visitase las canteras de Blanco en Estepa, ya que él era el más importante escultor en piedra en Sevilla. Pero Blanco no sólo se dedicó al abastecimiento de piedra, también ejecutó no pocas solerías, columnas tanto para la Universidad de Osuna como para la catedral de Sevilla e incluso portadas completas, como la del palacio del marqués de la Gomera en Osuna y por supuesto para distintos conjuntos arquitectónicos en la propia Estepa[156].

Caso singular al respecto es la imagen de la Virgen del Carmen que preside la portada de la iglesia homónima, fechada en 1768 y que realizó el cantero vizcaíno Andrés de Zabala. El profesor Rivas Carmona ha estudiado *in extenso* esta obra, verdadero retablo rococó de piedra, habiendo destacado que Zabala, al igual que Blanco, había trabajado antes en el palacio de San Telmo de Sevilla, encontrando factible que tuviese también alguna relación con Cayetano de Acosta. En concreto, encuentra posibles influencias de éste en ciertos detalles decorativos de la portada estepeña[157].

Nada se ha dicho, en cambio, de la escultura que preside esta impresionante portada-retablo. Tan llamativa omisión creemos que es debida a la complejidad del análisis de la obra. Realizada, como el resto de la portada, en piedra local, esta escultura en modo alguno alcanza la calidad de la arquitectura en la que se integra. Si bien técnicamente su factura puede resultar hasta correcta, de manera que se puede calificar como acertado el vuelo que se imprime a la túnica de la imagen, su composición, por el contrario, es muy mediocre. De esta manera, la imagen resulta notablemente envarada, no parece creíble y aún cabría decir que no logra insertarse ni ocupar completamente el espacio disponible de su hornacina. Ello no impide destacar la capacidad de su autor para la talla en piedra, pero suponemos que esta imagen es obra, más que de un verdadero escultor, de un avezado cantero. Téngase en cuenta que la cantería tenía un cierto componente escultórico, de manera que nos parece muy significativa la interpretación que da sobre esta portada Rivas Carmona al señalar que sus motivos geométricos son de más calidad que los figurativos. En concreto, dice que sus rocallas "*se caracterizan por una labra que no valora los efectos plásticos o de relieve, lo que obviamente contrasta con los placados, cuyos pequeños planos acusan lo contrario y con un virtuosismo técnico del que adolecen los motivos rococó. Esto indica que el cantero estaba más familiarizado o que le era más fácil trabajar las formas geométricas que las*

[156] Véase la nota anterior.

[157] RIVAS CARMONA, J., "El Barroco en Estepa y el arte de la cantería…" *op. cit.*

figurativas"[158]. Sin duda, tal comentario sería aplicable -en grado superlativo- a la escultura de la Virgen (Figura 13).

Otra obra interesante es la Virgen de los Ángeles de la portada del lado de la epístola de la parroquia de San Sebastián que procede de la Victoria[159]. Sin duda es la obra pétrea de más calidad de las conservadas. Su elegante factura se ve en este caso acompañada por una correcta composición. Todo ello no es en la actualidad perfectamente perceptible debido a las importantes mutilaciones que sufre, lo que no impide hacernos suponer que sería obra de un auténtico escultor, que también haría el San Francisco y el otro santo que la flanquean y otros elementos decorativos, como el interesante escudo que remata la obra (Figura 14).

También la torre de la Victoria cuenta con imaginería pétrea. Se trata de las imágenes de San Francisco de Paula, San Miguel, San Jerónimo y Santa Bárbara[160]. En este caso se trata de obras sumamente toscas, de las que se ocuparía un simple cantero. Es de suponer que en la escultura en piedra ocurriría lo mismo que hemos dicho con la de madera, de forma que las imágenes más próximas al fiel alcanzaban una cierta calidad, mientras que aquellas más lejanas, meramente decorativas -o de simple relleno cabría decir en estas de la torre de la Victoria- eran mucho más modestas.

Otros ejemplos de escultura en piedra son los de los púlpitos de Santa María y de San Sebastián, del siglo XVIII, a los que cabría añadir el de la iglesia de la Asunción y el del convento de Santa María de Gracia. En este sentido cabe quizás destacar las imágenes del púlpito de Santa María, de considerable calidad y del que sabemos por Aguilar y Cano

13. Círculo de Andrés de Zabala, *Virgen del Carmen*, (*circa* 1768). Iglesia del Carmen

14. Anónimo, *Virgen de los Ángeles*, tercer cuarto del siglo XVIII. Estepa, parroquia de San Sebastián

15. Anónimo, *San Juan Evangelista*, tercer cuarto del siglo XVIII. Estepa, iglesia de Santa María

[158] RIVAS CARMONA, J., "El Barroco en Estepa y arte de la cantería…" *op. cit.*, p. 439.
[159] De esta escultura se tratas en ROMERO TORRES, J. L., "Escultura e iconografía de la orden de los Mínimos", en *I ciclo de conferencias los Mínimos en Andalucía*. Sevilla, Ayuntamiento de Estepa, 2007, p. 278.
[160] Sobre ellas véase ROMERO TORRES, J. L., "Escultura e iconografía de la orden de los Mínimos…" *op. cit.*, p. 279.

que fue sufragado por los marqueses de Estepa[161]. De nuevo en esta ocasión parece que nos encontramos ante las obras de un escultor. Cabe destacar aquí que fueron parcialmente doradas, lo que supone un evidente paralelismo con la policromía habitual de las esculturas de madera (Figura 15).

Este conjunto de esculturas pétreas de Estepa, aunque obras locales y anónimas, se podrían entender como una nueva proyección de la escultura hispalense. Rivas Carmona ha señalado al respecto que la relación de Acosta con Estepa y que canteros de Estepa trabajaran en muy diversas localidades "*hicieron posible que Estepa estuviese al tanto de lo que se hacía en otros sitios*"[162]. Téngase en cuenta, que la obra de piedra de Acosta alcanzó, además de una enorme calidad, un considerable ámbito de influencia, teniéndose constancia de que llegó hasta Canarias[163].

Por nuestra parte, no queremos terminar sin mostrar nuestra esperanza en que futuros estudios sobre Estepa en general y su escultura barroca en particular nos ayuden a conocer mejor la cuestión de la que en esta ocasión nos hemos ocupado, lo que pasa lógicamente por un también mayor conocimiento de la escultura sevillana y de las comarcas centrales de Andalucía.

[161] AGUILAR y CANO, A., *Memorial ostipense… op. cit.*, vol. 2º, p. 42.
[162] RIVAS CARMONA, J., "El Barroco en Estepa y arte de la cantería…" *op. cit*., p. 414.
[163] Sobre Acosta es esencial PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778).* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007. Acerca de su proyección canaria remitimos a HERRERA GARCÍA, F. J., "La escultura sevillana en la isla de La Palma. A propósito de Cayetano de Acosta". *Laboratorio de arte*, nº 19, p.p. 263-285. Sevilla, 2006.

LA ESCULTURA BARROCA DEL SIGLO XVIII EN ANDALUCÍA OCCIDENTAL*

José Roda Peña
Universidad de Sevilla

I. Introducción

Buena parte del siglo XVIII contempla, en Andalucía, y diríamos que en toda España, la prolongación de las formas artísticas barrocas, gracias al decidido apoyo de una amplia clientela que se siente plenamente identificada con las mismas y con sus contenidos ideológicos. Pero es bien cierto que el espíritu que sustenta dichas creaciones es muy diferente al que sobrevolaba la centuria anterior, como distinto fue el ambiente político, religioso, social y cultural en que se gestaron. Por de pronto, la asimilación de rasgos europeizantes, sobre todo de raíz italiana y francesa, ponen de relieve la influencia ejercida por la nueva dinastía borbónica y la presencia de artistas extranjeros en la Corte y en Andalucía. La fundación en tierras andaluzas, durante el último tercio del Setecientos, de academias y escuelas artísticas, amén de la influencia ejercida por las Sociedades Económicas de Amigos del País, hizo factible la convivencia del barroco tradicional con las innovadoras corrientes estéticas de signo ilustrado que apelaban al "buen gusto" clasicista.

La escultura ya no permanece tan estrechamente ligada al realismo característico del siglo XVII; antes al contrario, entra en un proceso paulatino de idealización, como respuesta a un nuevo concepto imperante de belleza, que en sus aspectos formales y expresivos resulta más dulce y delicado, como lo pregona la estética de signo rococó. Se acentúa hasta la extenuación el dramático movimiento de los paños y la gesticulación de teatral elocuencia. Triunfa un decorativismo desbordante y se potencian los efectos pictóricos obtenidos a través de la movilidad de las figuras y la agitación de sus indumentarias. Se produce una definitiva aceptación de los postizos -cabellos y pestañas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal, dientes de marfil y nácar- y la introducción de materiales escasamente empleados en el siglo anterior, como las telas encoladas y el barro cocido, aunque la madera seguirá siendo el soporte preferentemente escogido por los escultores autóctonos. Persiste como rasgo genérico de las imágenes escultóricas su policromía, donde la presencia del color no es un mero indicador de acercamiento al natural o un muestrario textil de riquezas deslumbrantes, sino que actúa, en acertada enunciación de Domingo Sánchez-Mesa, "*como elemento plástico que incide en la elegancia de los ritmos, en las proporciones de las partes, en la blandura de modelado o en la ingravidez e impulso rítmico de todo el conjunto*"[164]. La

*Esta ponencia refleja el estado de la cuestión en el momento de su presentación, que tuvo lugar durante el congreso celebrado en Estepa en septiembre de 2009. Por cuestiones editoriales, no se ha procedido a la actualización del texto ni a recoger las novedades bibliográficas aparecidas con posterioridad, como hubiera sido pertinente.

[164] SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El arte del Barroco*, en "Historia del Arte en Andalucía", Vol. VII, Sevilla, 1991, p. 56.

temática religiosa seguirá siendo la dominante, aunque también menudeen los ejemplos profanos, ligados sobre todo a la estatuaria monumental y a la ornamentación arquitectónica en piedra.

Nuestro estudio se restringirá al marco geográfico de Andalucía Occidental, donde Sevilla sigue jugando, como en los dos siglos anteriores, un papel de suma relevancia, como principal centro de producción escultórica que irradia su influencia más allá de las fronteras de su antiguo Reino, siendo Huelva un territorio prácticamente sufragáneo de la capital hispalense en el terreno de la creación artística. Pero puede afirmarse que, durante el Setecientos, el protagonismo de Sevilla y de sus escultores en la Baja Andalucía no será absoluto, sino compartido; de una parte, con Cádiz, su rival comercial, adonde se trasladó la Casa de la Contratación en 1717 con las consabidas consecuencias económicas y administrativas que ello trajo consigo, y que en el terreno escultórico se tradujo en una masiva recepción de artistas y obras de procedencia italiana, particularmente napolitana y genovesa, además de una nutrida presencia de esculturas sevillanas, levantinas e incluso de origen flamenco; y de otro lado, con Córdoba, donde también se establecieron desde mediados del siglo XVIII una serie de escultores foráneos, italianos y franceses principalmente, que de modo progresivo fueron conduciendo su plástica por la senda del Academicismo ilustrado.

II. La predominante influencia de Sevilla

La personalidad más destacada del panorama escultórico sevillano, y aun andaluz, de la primera mitad del siglo XVIII fue Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)[165], formado en

[165] Dos han sido hasta ahora las monografías fundamentales dedicadas a este trascendental artista del barroco dieciochesco español. TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, 1982. HERNÁNDEZ DÍAZ, J, *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, 1983. Después se han multiplicado las aportaciones que han venido a enriquecer el conocimiento de su biografía, estilo y obra. De entre las mismas, hemos seleccionado las que siguen, en relación al ámbito geográfico que ahora nos compete. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Nuevos datos sobre la vida y la obra de Pedro Duque Cornejo", en *Archivo Hispalense*, nº 205, Sevilla, 1984, pp. 179-188. CARRASCO TERRIZA, M. J., "El retablo mayor de Trigueros, obra de Miguel Franco, Duque Cornejo y Pedro Roldán", en *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, nº 254-255, Huelva, 1985, pp. 117-124 y 179-185. RODA PEÑA, J., "Tres esculturas de Pedro Duque Cornejo para el Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla", en *Atrio*, nº 8-9, Sevilla, 1996, pp. 240-243. SALAZAR FERNÁNDEZ, R. M.ª, "Un grabado de Santa María del Subsidio: primera obra firmada de Pedro Duque Cornejo", en *Laboratorio de Arte*, nº 9, Sevilla, 1996, pp. 359-364. RODA PEÑA, J., "Pedro Duque Cornejo en la capilla sacramental de la parroquia de San Bernardo de Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998, pp. 571-583. HERRERA GARCÍA, F. J., "Un nuevo grabado y últimas obras documentadas en Sevilla de Pedro Duque Cornejo", en *Laboratorio de Arte*, nº 12, Sevilla, 1999, pp. 243-254. LÓPEZ PLASENCIA, J. C., "Escultura sevillana en Canarias: una nueva obra de Pedro Duque Cornejo en Tenerife", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 47, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 161-178. RAMOS SUÁREZ, M. A., "Juan del Castillo y Francisco Casaus. Retablistas en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena", en *Laboratorio de Arte*, nº 14, Sevilla, 2001, pp. 263-264. HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001, pp. 361-420. GARCÍA HERRERA, A., "Una obra inédita de Pedro Duque Cornejo para la Hermandad del Perdón de Sevilla", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 537, Sevilla, noviembre de 2003, pp. 779-781. RODA PEÑA, J., "Patrimonio artístico", en *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y Patrimonio Artístico*, Córdoba, 2004, pp. 458-460, 462, 474, 478, 483-485, 498.500 y 607. RODA PEÑA, J., "A propósito de los Crucificados de Pedro Duque Cornejo: dos nuevas versiones en Umbrete y Chucena", en *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, pp. 215-229. RECIO MIR, Álvaro: "Retablo mayor", en *Siervos, imagen y símbolo del dolor*, cat. exp., Carmona, 2008, p. 96. ROMERO TORRES, J. L. y TORREJÓN DÍAZ, A., "La iconografía sevillana de Jesús atado a la columna en el contexto de la escultura barroca andaluza", en *El Señor a la Columna y su Esclavitud*, La Orotava, 2009, p. 119.

el obrador de su abuelo Pedro Roldán, siendo hijo del escultor José Felipe Duque Cornejo y de Francisca Roldán, que actuó como policromadora de imágenes. A su condición de escultor une las de arquitecto, ensamblador, pintor y grabador, debiendo admirarse en todas estas facetas su sabiduría, sensibilidad y capacidad imaginativa y creadora. Su producción se encuentra repartida entre las actuales provincias de Sevilla, Huelva, Córdoba, Granada, Jaén, Badajoz y Madrid, además de por el archipiélago canario. Llegó a ser estatuario de cámara de la reina Isabel de Farnesio, título que se le concedió durante la estancia de la Corte en Sevilla, en el denominado lustro real (1729-1733). De Roldán hereda los agudos efectos de claroscuro, las composiciones de ritmos abiertos y los gestos arrogantes de expresividad a menudo desbordante. Por su parte, confiere a sus imágenes unas proporciones francamente estilizadas, que casan a la perfección con sus movidas siluetas y la agitación de los paños flotantes, al tiempo que sus tipos físicos, tanto masculinos como femeninos, ofrecen un semblante delicado, a menudo aniñado, rayando a veces en una exquisitez próxima al gusto rococó. Aunque la madera fue su material predilecto, también esculpió en piedra las figuras de la portada principal del Palacio de San Telmo y, en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral hispalense, las imágenes de su retablo principal y el sepulcro de su mentor el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona; además, modeló con suprema habilidad el barro, no sólo para preparar y presentar bocetos, sino como soporte definitivo, como sucede con las estatuas que se disponen en el tambor de la cúpula de la jesuítica iglesia de San Luis de los Franceses. Tracista de arquitecturas efímeras, destacaremos el escenográfico proyecto que ideó en la Casa Profesa sevillana para celebrar en 1727 la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Tan sólo en el ámbito sevillano, talló esculturas para retablos que se entronizaron en el Sagrario de la Catedral, capillas sacramentales de San Isidoro y San Bernardo, capilla de San Leandro de la Catedral, Oratorio de San Felipe Neri, San Luis de los Franceses, capilla del Palacio de San Telmo, convento de San Leandro, y para otros de Carmona, Marchena, Umbrete o Trigueros. La temprana proyección de su arte por Andalucía Oriental y Castilla vino respaldada por su colaboración con el arquitecto lucentino Francisco Hurtado Izquierdo, en proyectos de tan extraordinaria eficacia espacial, decorativa y simbólica, como los desarrollados en los sagrarios de las cartujas de Nuestra Señora de la Asunción en Granada y Santa María del Paular en Rascafría. Su propio concepto del retablo escenográfico adquiere carta de soberanía en el de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Granada, que incorpora lo mejor y más novedoso de su poderosa inventiva. Las imágenes de devoción salidas de su mano se prodigan por doquier: Gran Madre de los jesuitas (1721), Santas Justa y Rufina de la Catedral (1728), San José con el Niño en San Juan Bautista de

Marchena (1731-1732), Inmaculada del Santo Ángel (1736) (Figura 1), Cristo de la Sangre de Ronda (1737), Cristo de Burgos en Chucena o Jesús atado a la columna de la iglesia de San Miguel en Jerez de los Caballeros. Sobresaliente entidad presenta la decoración de los órganos y tribunas del coro metropolitano hispalense. En 1747 partió hacia Córdoba para ocuparse, durante toda una década que marcaría el final de su trayectoria vital y profesional, del que habría de ser uno de los conjuntos de talla y escultura más singulares, por su calidad y trascendencia, del barroco andaluz: la sillería de coro de su Catedral.

Durante estos años no dejan de arribar a Sevilla esculturas y escultores foráneos, que enriquecen la plástica hispalense y al mismo tiempo se benefician con el contacto de los artistas locales. Citaremos, como ejemplo bien elocuente, el paso por nuestra ciudad del gallego Felipe de Castro (1711-1775), que llegaría a ser director de la Real Academia de San Fernando de Madrid[166]. Su maestro en la capital hispalense, adonde llegó en 1726, fue Pedro Duque Cornejo, en cuyo obrador permaneció hasta 1733, cuando decidió emprender viaje a Roma. Participó en la decoración de las cajas y tribunas de los órganos de la Catedral, con pagos acreditados entre 1728 y 1729 por tallar múltiples cabezas de serafines[167], y hacia 1730, bajo la dirección de Duque Cornejo -según lo declara explícitamente Ceán Bermúdez-, esculpió las efigies de los Santos Leandro e Isidoro para el retablo de la Virgen de las Aguas de la Colegial del Salvador[168].

A partir de la segunda década del siglo XVIII, el escultor José Montes de Oca (c. 1676-1754) fue apartándose progresivamente de la corriente tardobarroca de signo roldanesco que dominaba en su tiempo y en la que sin duda se formó artísticamente, para afrontar una personal reinterpretación de los modelos de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa de la primera mitad del Seiscientos, que desde su taller hispalense difundirá a través de un amplio elenco de obras que se reparten por las actuales provincias de Sevilla, Cádiz, Huelva, Málaga y Badajoz[169]. Por el momento, su

1. Pedro Duque Cornejo. *Inmaculada Concepción.* 1736. Iglesia del Santo Ángel. Sevilla

[166] BEDAT, C., *El escultor Felipe de Castro,* Santiago de Compostela, 1971.

[167] GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A., "Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas del coro de la Catedral de Sevilla", en *Atrio,* nº 3, Sevilla, 1991, pp. 113-122.

[168] CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* T. I, Madrid, 1800, p. 295.

[169] El principal estudioso de este escultor ha sido TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca,* Sevilla, 1987. Del mismo autor, "Los temas pasionistas en la obra de José Montes de Oca. Revisiones y nuevas atribuciones", en *VIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia,* Sevilla, 2007, pp. 141-172. Otras aportaciones destacables se deben a ALONSO de la SIERRA FERNÁNDEZ, L., "Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca", en *Atrio*, nº 3, Sevilla, 1991, pp. 71-83. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., "Los Cristos de Montes de Oca", en *Sentir Cofrade*, nº 12, Cádiz, 1991, pp. 7-8. RODA PEÑA, J., "El Cristo atado a la columna de Villanueva del Fresno", en *Fiestas del Cristo de la Expiración*, Villanueva del Fresno, 1992, s.p. LOBO ALMAZÁN, J. M., "La primera obra documentada de Montes de Oca, causa de polémica entre Hermandades de Puebla de Cazalla, en el siglo XVIII", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 402, Sevilla, abril de 1993, pp. 58-61. GONZÁLEZ ISIDORO, J., "En torno a José Montes de Oca, posible autor de la Virgen de las Angustias de Alcalá del Río", en *Tabor y Calvario*, nº 25, Sevilla, octubre de 1995, pp. 71-72. DÁVILA-ARMERO del ARENAL, Á., "Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca", en *Laboratorio de Arte,* nº 18, Sevilla, 2005, pp. 265-281. ESPINOSA de los MONTEROS SÁNCHEZ, F. y TORREJÓN DÍAZ, A., "La imagen de Jesús Nazareno y el escultor José Montes de Oca", en *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cuatro siglos de Historia. Alcalá de los Gazules*, Cádiz, 2006, pp.53-63.

primer trabajo documentado fueron cuatro santos, ya desaparecidos, que esculpiera en 1712 para el retablo de la capilla sacramental de la parroquia sevillana de San Nicolás[170]; sin embargo, su más temprana obra conservada data de 1714: la Santa Ana adoctrinando a la Virgen Niña de la Colegial del Salvador (Figura 2), coloquial escena familiar que después volvería a versionar en sendos grupos para la iglesia del antiguo hospital de San Juan de Dios de Morón de la Frontera (1724) y la parroquia de Nuestra Señora de las Virtudes de La Puebla de Cazalla (1726). Artista devoto y virtuoso, sintió una especial predilección por los asuntos de la Pasión. En este sentido, debe señalarse en su haber la creación de un nuevo prototipo de Dolorosa, con un perfil físico claramente reconocible, caracterizado por expresar una tristeza desgarrada, como lo pregonan la Virgen de los Dolores de La Puebla de Cazalla (1717), la desaparecida del Mayor Dolor de Aracena (c.1727) o las que también reciben el título de Dolores en las hermandades Servitas de Cádiz -hornacina de la calle Sagasta- (1729) y Sevilla (c.1740). Asimismo, deben contarse, entre sus más rotundos aciertos plásticos, la Virgen Comendadora de la capilla del Museo (c.1730) y el San José de la parroquia de San Isidoro (1742), ambos en Sevilla. Tiene documentada la Divina Pastora de Dos Hermanas (1743) y se le atribuyen otras tres imágenes de la misma iconografía en Sevilla (iglesia de San Antonio de Padua), Cádiz (capilla de la Pastora) y Málaga (iglesia de los Capuchinos). Sus contactos con Cádiz, que se remontan a su infancia y se afianzan a raíz de su matrimonio en 1707 con la gaditana Eugenia de Padilla y González, fueron muy fructíferos en el terreno creativo, como lo demuestran las esculturas que se conservan en la parroquia de San Lorenzo: Santiago y San Andrés del retablo mayor (1729); en la iglesia de San Felipe Neri: relieves de la Adoración de los Reyes (1728) y de la Anunciación (1738-1739); y en la iglesia de San Pablo: Inmaculada Concepción (1719), dos ángeles lampareros (c.1719) y Jesús del Ecce Homo (c.1730). Este último, de sobresaliente calidad, presenta unas características técnicas y expresivas, y la adhesión a un tipo humano muy particular que se repite en otras muchas de sus imágenes cristíferas, como los Atados a la columna de Morón de la Frontera y Villanueva del Fresno (1718-1719), el Ecce Homo de busto de la Catedral de Sevilla, el Jesús sin Soga de Écija (1732), el Nazareno de Alcalá de los Gazules o el Cristo de la Humildad y Paciencia de Bornos.

De la misma generación que Duque Cornejo y Montes de Oca fue el escultor Miguel de Perea (c.1680-), hijo y discípulo del malagueño afincado en Sevilla Agustín de Perea (1658-1701), con quien participó en las tareas escultóricas de la sillería coral de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Estableció compañía artística, como también lo había hecho en

2. José Montes de Oca. *Santa Ana adoctrinando a la Virgen Niña*. 1714. Iglesia Colegial del Salvador. Sevilla

[170] FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla. Una iglesia del siglo XIII en un templo barroco,* Sevilla, 2008, p. 44.

vida su padre, con el arquitecto de retablos Juan de Valencia (c.1660-1738), suministrando imágenes para algunas de sus máquinas lignarias[171]. En 1733, el párroco de San Pedro de Baena, Pedro de San Buenaventura Arrabal y Cervantes, hizo donación por cláusula testamentaria de una efigie de Jesús Nazareno a la cofradía de aquella localidad cordobesa que lo recibiría como titular. Consta que en el momento de su ejecución, Miguel de Perea se hallaba trabajando en Castro del Río[172].

Afecto a las fórmulas del Barroco tardío, pero en un escalón artístico ciertamente discreto, se muestra Bartolomé García de Santiago, patriarca de una saga de retablistas y escultores cuya actividad abarca la totalidad de la centuria[173]. A él se deben, por ejemplo, las imágenes del retablo de San Telmo en la capilla de la antigua Universidad de Mareantes (1724), las yeserías del camarín de la Virgen de las Aguas en la antigua Colegiata del Salvador (1724-1725), los ángeles lampareros del presbiterio de Santa Paula (c. 1730) o las esculturas del retablo mayor de la parroquia de El Pedroso (1743), aunque su obra más celebrada es el San Hermenegildo de la Catedral (1731), donada por el canónigo D. Jerónimo de Castro. Su hijo, Manuel García de Santiago, presenta una actividad documentada entre 1749 y 1793, mayoritariamente como arquitecto de retablos, pero en la que también se incluyen algunas esculturas de interés, como el San Gregorio para una de las capillas catedralicias de los alabastros (1767), la Virgen de la O que es titular de la parroquia de Chipiona (1785), o el Cristo atado a la columna de la iglesia de Santiago de Carmona (1789)[174].

[171] HERRERA GARCÍA, F. J., "Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia", en *Atrio*, nº 3, Sevilla, 1991, pp. 67-80.

[172] GARCÍA, J. L., "El sevillano Miguel de Perea talló a la imagen de Jesús Nazareno que se venera en la localidad cordobesa de Baena", en *Boletín de las Cofradías de* Sevilla, nº 386, Sevilla, noviembre de 1991, pp. 41-42. DOBADO FERNÁNDEZ, J., "Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Patrimonio artístico", en *La Pasión de Córdoba*, T. IV, Córdoba, 1999, pp. 131-132.

[173] CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. III, Madrid, 1800, p. 176. HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, M. C., *Los monasterios de Jerónimas en Andalucía*, Sevilla, 1976, pp. 59-60. JOS LÓPEZ, M., *La Capilla de San Telmo*, Sevilla, 1986, pp. 56-57. GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 2000, p. 439. HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, op. cit., pp. 300-302.

[174] AROCA VICENTI, F., "La Virgen de la O, de la parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago", en *Laboratorio de Arte*, nº 8, Sevilla, 1995, pp. 455-457. PASTOR TORRES, Á., "El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra", en *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998, pp. 549-569. AMORES MARTÍNEZ, F., "Nuevos datos acerca de la obra de José de Escobar y Manuel García de Santiago para la Colegiata de Olivares en el siglo XVIII", en *Laboratorio de Arte*, nº 12, Sevilla, 1999, pp. 199-212. HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, op. cit., pp. 563-585.

Nietos de Pedro Roldán e hijos del también escultor Marcelino Roldán Villavicencio (1662-1709), fueron los hermanos Roldán Serrallonga, tres de los cuales se dedicaron al arte de la escultura, donde mostraron un talento artístico mucho más limitado que el de su primo hermano Pedro Duque Cornejo. Diego, según comentaremos después, trabajó fundamentalmente en el área gaditana. Marcelino (c.1700-1777), que también se dedicó a la compraventa de pinturas y alhajas, esculpió, entre otras efigies, la Virgen de las Angustias de Utrera, una pequeña Dolorosa de talla completa para el ático del retablo del Cristo de Perdón en la Puerta de este mismo nombre de la Catedral de Sevilla (1724), las imágenes de San Pablo Miki y San Juan de Goto (1732) que hoy se exponen en el Museo de los 26 Santos Mártires de Nagasaki, procedentes de la iglesia que la Compañía de Jesús tenía en Jerez de la Frontera, los relieves de la sillería coral de la parroquia sevillana de San Vicente (1736-1739), los ángeles lampareros de este mismo templo parroquial (1747), un San Miguel Arcángel, San Juan Bautista y San José para la parroquia de Castilleja del Campo (1758), las esculturas del retablo principal de la capilla del Rosario en el convento ecijano de San Pablo y Santo Domingo (1759-1761) y el Niño Jesús de la Virgen de las Mercedes de Bollullos Par del Condado (1760)[175]. Por su parte, Jerónimo (c.1701-c.1780) fue quien llevó una vida más desahogada por su dedicación a lucrativas actividades mercantiles, llegando a detentar los cargos de teniente visitador de la renta de millones de Sevilla y administrador de las rentas del aguardiente en Sevilla y La Rinconada; como escultor tiene documentadas tres tallas para la capilla del Rosario de los Humeros: un San Antonio de Padua en 1759, y la Virgen titular y el Crucificado de la Paz en 1761 (Figura 3), amén del importante encargo de la Entrega de las llaves de Sevilla a San Fernando, que desde 1773 corona la reja de la Capilla Real, resultando indicativo del prestigio que debió gozar en su tiempo[176].

Mayor calidad posee la obra de su contemporáneo Benito de Hita y Castillo (1714-1784), uno de los mejores exponentes de este Barroco epigonal. Su producción, muy fecunda, se dispersa por las tierras del antiguo reino de Sevilla

3. Jerónimo Roldán Serrallonga. *Cristo de la Paz.* 1761. Capilla del Rosario de los Humeros. Sevilla

[175] RODA PEÑA, J., "Notas sobre el escultor Marcelino Roldán Serrallonga", en *Laboratorio de Arte*, nº 16, Sevilla, 2003, pp. 259-286. AGUILAR DÍAZ, J., "Nuevas aportaciones a la obra escultórica de Marcelino Roldán Serrallonga", en *Laboratorio de Arte*, nº 17, Sevilla, 2004, pp. 487-500.

[176] RODA PEÑA, J., "Aportación a la obra del escultor sevillano Jerónimo Roldán", en *Laboratorio de Arte*, nº 7, Sevilla, 1994, pp. 161-178. En este artículo le documentamos un grupo de tres sayones o "judíos", ya desaparecidos, para la cofradía sevillana del Valle, en 1730. Con posterioridad, Herrera García descubrió que era autor de un relieve de la Estigmatización de San Francisco para el retablo de la capilla de la Venerable Orden Tercera del convento de San Francisco de Sevilla, concertado en 1738. HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, 2001, op. cit., p. 543.

y alcanza las Islas Canarias[177]. Su primer encargo conocido son los ángeles lampareros de la capilla sacramental de San Lorenzo, fechados en 1733. El conjunto escultórico del retablo mayor de la capilla sacramental de Santa Catalina, iniciado en 1748, es uno de los que mejor define su plástica, arrebatada de movimiento y delicadeza formal. Desafortunadamente, en los disturbios de 1936 desapareció una de sus creaciones más hermosas, la Virgen de las Maravillas de la parroquia de San Juan de la Palma (1738), iglesia a la que vital y profesionalmente estuvo tan vinculado, y donde se le atribuye una de sus efigies más populares: el San Juan Evangelista de la Cofradía de la Amargura, hacia 1760. En la provincia de Huelva se conserva otra de sus imágenes procesionales más representativas: la Virgen de los Dolores de Aroche, fechada en 1768. El Cristo atado a la columna de la iglesia de Santiago de Hinojos (Figura 4), procedente del destruido convento sevillano del Pópulo, ha sido vinculado durante décadas al círculo de Pedro Roldán, pero a tenor de las similitudes que sus rasgos faciales presentan con los del Cristo Caído de Santa Cruz de La Palma (1753) y los del vigoroso Flagelado de la parroquia de Santa María de la Mesa de Utrera (1760), además de los evidentes paralelismos que se aprecian en el tratamiento de sus respectivas cabelleras y barbas, y de otros que podrían esgrimirse de índole anatómico y estilístico, estimo que se trata

4. Benito de Hita y Castillo (atribución). *Cristo atado a la columna*. Hacia 1755. Parroquia de Santiago. Hinojos (Huelva)

[177] Resulta fundamental el estudio que le consagrara GONZÁLEZ ISIDORO, J., *Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Escultor de las Hermandades de Sevilla*, Sevilla, 1986. Con posterioridad han aparecido, entre otras, las siguientes aportaciones: ALONSO de la SIERRA FERNÁNDEZ, L., "Julián Ximénez y Benito de Hita y Castillo en la Capilla de Jesús Nazareno de Cádiz", en *Atrio*, nº 2, Sevilla, 1990, pp. 25-36. HERRERA GARCÍA, F. J., "Tres esculturas firmadas y fechadas por Benito de Hita y Castillo en la isla de San Miguel de La Palma", en Atrio, nº 2, Sevilla, 1990, pp. 126-134. QUILES GARCÍA, F., "Una nueva obra de Julián Jiménez y de Benito de Hita y Castillo", en *Boletín de Arte*, nº 11, Málaga, 1990, pp. 153-158. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., "Una talla atribuida a Benito de Hita y Castillo en Las Palmas de Gran Canaria", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 527-534. PASTOR TORRES, Á., "Nuevas aportaciones documentales sobre la relación entre Benito de Hita y Castillo y la Sacramental de San Lorenzo", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 463, Sevilla, septiembre de 1997, pp. 40-42. AMADOR MARRERO, P. F., "Mater Dolorosa. El Dolor de María a través de la obra de Benito de Hita y Castillo y Gabriel Astorga en Canarias", en *Escuela de imaginería*, nº 27, Córdoba, 2000, pp. 2-7. AMADOR MARRERO, P. F., "El escultor Benito de Hita y Castillo y el San Juan Nepomuceno de los Llanos de Aridane", en *Revista de Historia Canaria*, nº 187, La Laguna, 2005, pp. 11-20. PATRÓN SANDOVAL, J. A., "San Rafael Arcángel. Una obra de Benito de Hita y Castillo en Tarifa", en *Aljaranda*, nº 66, Tarifa, 2007, pp. 26-34. PATRÓN SANDOVAL, J. A. y ESPINOSA de los MONTEROS SÁNCHEZ, F., "Una rectificación a tiempo: la Virgen del Sol, una nueva obra de Hita y Castillo en Tarifa", en *Aljaranda*, nº 72, Tarifa, 2009, pp. 24-33. LORENZO LIMA, J. A., "Constantes del comercio artístico entre Canarias y Andalucía durante el siglo XVIII", en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, 2009, pp. 342-343 y 348-349.

de una obra salida de las gubias de Hita y Castillo[178]. Sus esculturas fueron muy demandadas en Cádiz (capillas de Jesús Nazareno y de la Divina Pastora) y su provincia. Recientemente, se ha puesto en relación la talla de la Virgen de la Candelaria que se venera en la iglesia de Santiago de los Caballeros de Gáldar (Gran Canaria) con un testimonio documental que podría identificarla con la que encargó en Sevilla, a través de un apoderado, D. Juan Massieu y Fierro; de ser así, nos encontraríamos con la que hasta el momento sería la última escultura autógrafa de este artista, pues la culminaría el mismo año de su muerte, en 1784[179]. Se trata de una interpretación libre de la Patrona de Canarias, mostrando algunas de las características que habían venido definiendo su plástica, tales como los rostros delicados de suave y entrañable expresividad o el ampuloso vuelo del manto mariano que provoca profundas acanaladuras entre los pliegues.

El mejor exponente de la tendencia rococó en la retablística y escultura sevillana fue el portugués Cayetano de Acosta (1709-1778), cuya desbordante y caprichosa fantasía creativa llegó a despertar las furibundas iras de los ilustrados[180]. A Sevilla llegó en torno a 1728, y tras una década de producción por el momento casi ignota, se trasladó a Cádiz en 1738, donde, como veremos más adelante, maduró artísticamente, retornando de manera definitiva a la ciudad de la Giralda en 1750. Cultivó con similar maestría la ensambladura, la estatuaria en piedra y la imaginería en madera policromada, poblando sus retablos de rocallas que aniquilan los rectilíneos perfiles de los estípites y dotando de una especial monumentalidad, sugestión dinámica y vehemencia expresiva a sus esculturas. Fastuosas y de gran densidad iconográfica son sus máquinas lignarias para el convento de Santa Rosalía (1761-1763) y la Colegial del Divino Salvador (1753-1760 y

[178] Esta atribución se la sugerí -y como tal la han recogido- a ROMERO TORRES, J. L. y TORREJÓN DÍAZ, A., "La iconografía sevillana de Jesús atado a la columna en el contexto de la escultura barroca andaluza", op. cit., pp. 121-122.

[179] HERRERA GARCÍA, F. J., "Virgen de Candelaria", en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, cat. exp., San Cristóbal de La Laguna, 2009, pp. 178-179.

[180] Remitimos a la excelente monografía que recientemente le ha dedicado PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Sevilla, 2007, y a la bibliografía que en ella se contiene. Con posterioridad, pueden reseñarse las aportaciones de HERRERA GARCÍA, F. J., "Escultura sevillana en la isla de La Palma. A propósito de Cayetano de Acosta", en *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, pp. 263-285. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "De la fama al olvido. La obra profana de Cayetano de Acosta", en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Sevilla, 2007, pp. 165-177. LAMEIRA, F. y FERREIRA, S., "Os antecedentes artísticos de Caetano da Costa: a fase lisboeta", en *Laboratorio de Arte*, nº 20, Sevilla, 2007, pp. 193-202. ESPINOSA de los MONTEROS SÁNCHEZ, F. y PATRÓN SANDOVAL, J. A., "Nuevos datos biográficos sobre Pedro Roldán y su taller", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 587, Sevilla, enero de 2008, p. 70.

1770-1774) (Figura 5), mostrando también una excelente calidad cuando acomete la hechura en madera de imágenes de corte devocional y porte monumental, como la Virgen del Rosario de la parroquia catedralicia del Sagrario (1750-1753) y la *Mater Inviolata* del oratorio del Palacio Arzobispal (1776). Similares quilates artísticos se aprecian en sus esculturas y decoraciones pétreas para la Real Fábrica de Tabacos (1755-1758), y en otros proyectos civiles, como los Leones con escudos reales en el extremo norte de la Alameda de Hércules (1764-1765) o el palco del Príncipe de la Real Maestranza de Caballería (1765).

La puesta en marcha, a partir de 1769, de la Escuela de las Tres Nobles Artes, no alteró las coordenadas estilísticas de la escultura sevillana[181]. Los primeros escultores académicos se habían formado en la tradición barroca, y a ella siguieron fieles durante décadas, aunque al final de sus respectivas trayectorias profesionales tendiesen hacia una mayor contención en todos los órdenes. Y es que el marcado conservadurismo del que hacía gala la mayor parte de la clientela sevillana no favoreció la rápida asunción del clasicismo, que en escultura rara vez llegó a imponerse de manera rotunda.

Paradigmático resulta el caso del sevillano Cristóbal Ramos (1725-1799), quien partiendo de unos presupuestos tardobarrocos de influencia rococó, supo evolucionar hacia formas algo más atemperadas que se sitúan en la órbita del academicismo[182]. No en balde, desde 1775, desempeñó el

5. Cayetano de Acosta. *Padre Eterno.* 1770-1774. Iglesia Colegial del Salvador. Sevilla

[181] MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes en Sevilla*, Sevilla, 1961.

[182] MONTESINOS MONTESINOS, C., *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, 1986. Como aportaciones recientes al catálogo de dicho escultor, destacamos las que siguen: GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M. J., *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*, Vol. I, Huelva, 1999, pp. 30, 39 y 97. RECIO MIR, Á., "El escultor Cristóbal Ramos al servicio del Cabildo de la Catedral de Sevilla", en *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 2001, pp. 155-159. ROS GONZÁLEZ, F. S., "Dos imágenes de Cristóbal Ramos para la Hermandad del Rosario de San Pablo", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 509, Sevilla, julio de 2001, pp. 34-36. SÁNCHEZ de los REYES, F. J., "La Virgen de las Aguas... ¿en Valladolid? Una imagen atribuida a Cristóbal Ramos en el Museo Nacional de Escultura", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 533, Sevilla, julio de 2003, pp. 498-499. HALCÓN, F., "La Hermandad de Ntra. Sra. del Rosario del convento de Regina Angelorum de Sevilla", en *IV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2003, pp. 198-199. RODA PEÑA, J., "Patrimonio artístico", en *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y Patrimonio Artístico*, op. cit., pp. 465, 476, 485-487, 492, 495-496, 611 y 615. RAMOS SUÁREZ, M. A., "El escultor Cristóbal Ramos y la iconografía rosariana en Sevilla. La Virgen del Rosario de Marchena (Sevilla)", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 559, Sevilla, septiembre de 2005, pp. 616-619. SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Una nueva obra del escultor Cristóbal Ramos", en *Boletín de Bellas Artes*, T. XXXIV, Sevilla, 2006, pp. 159-167. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Devoción e iconografía de Santa Ana. Desde los modelos medievales a los contemporáneos", en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Sevilla, 2007, p. 125. RECIO MIR, Á., "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela", en *Academia*, nº 104-105, Madrid, 2007, pp. 141-142 y 150. LÓPEZ ALFONSO, J., "La Inmaculada Concepción de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla"*, nº 598, Sevilla, diciembre de 2008, pp. 1.052-1.053. RODA PEÑA, J., "Prendas devocionales e imágenes singulares. La escultura en los conventos sevillanos de clausura", en *La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 2009, pp. 106-107.

cargo de Teniente de Escultura en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes hispalense. Sus materiales predilectos fueron la terracota y las telas encoladas, hasta el punto de reconocerse en alguna ocasión *"escultor en barro y no en madera"*. Su producción, amplísima, está repartida fundamentalmente por las provincias de Sevilla, Huelva, Cádiz y Córdoba. Sintió una predilección especial por las imágenes de pequeño formato y cultivó incesantemente la temática mariana -en especial, las advocaciones del Rosario y del Carmen-, contribuyendo a consagrar la iconografía de la Dolorosa arrodillada con las manos entrelazadas, con ejemplos tan logrados como la Virgen de las Aguas de la cofradía del Museo (1772) o la *Mater Misericordiae* de la Escuela de Cristo (1798), ambas en la capital hispalense. Sus Nacimientos, a juzgar por el número de los que se conservan, debieron gozar de un incuestionable éxito, representando una aportación inédita a su catálogo el que se conserva en la iglesia de los Desamparados de Sanlúcar de Barrameda (Figura 6). También le atribuyo por vez primera el grupo de la Piedad con Santa María Magdalena que se custodia en la iglesia de San Francisco Solano de Montilla[183]. La bucólica y genuinamente sevillana iconografía de la Divina Pastora tiene en la imagen que se conserva en la parroquia de Galaroza (1797) una de sus cúspides interpretativas.

6. Cristóbal Ramos. *Virgen del Nacimiento*. Último tercio del siglo XVIII. Iglesia de los Desamparados. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

De origen valenciano y formado artísticamente en el taller de Tomás Llorens, Blas Molner y Zamora (1738-1812) se encuentra documentado en Sevilla desde 1766, siendo cofundador y el primer Director de Escultura que tuvo la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, a partir de 1775. Su abundante imaginería, que desde tierras hispalenses llegó hasta diversas poblaciones de Córdoba, Huelva, Extremadura, Navarra y Canarias, también responde a las dominantes pautas barrocas, aun cuando puntualmente sabrá acomodarse a la nueva corriente académica (Figura 7). Algunas de sus esculturas fueron policromadas por el acreditado pintor Juan de Espinal[184]. Recordaremos, entre su producción andaluza, el San

[183] Hasta ahora se consideraba una obra anónima del primer tercio del siglo XVIII. MORENO CUADRO, F., "Piedad", en *La Pasión de la Virgen*, cat. exp., Córdoba, 1994, p. 112.

[184] RODA PEÑA, J., "A propósito de una escultura dieciochesca de San José", en *Laboratorio de Arte*, nº 5, Vol. 2, Sevilla, 1992, pp. 369-378. GARCÍA GAÍNZA, M. C., "Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner", en *Laboratorio de Arte*, nº 5, Vol. 2, Sevilla, 1992, pp. 403-406. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner: la Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera", en *Laboratorio de Arte*, nº 6, Sevilla, 1993, pp. 189-200. Algunas de las últimas investigaciones sobre este escultor se deben al profesor RECIO MIR, Á., "Un proyecto de Blas Molner para el Sagrario de la Catedral de Sevilla", en *Boletín de Bellas Artes*, nº 26, Sevilla, 1998, pp. 211-218; "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano", en *Academia*, nº 91, Madrid, 2000, pp. 41-50; "El final del Barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo", en *Archivo Hispalense*, nº 253, Sevilla, 2000, pp. 129-150; "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela", op. cit., pp. 141-142 y 150.Véase también, entre las aportaciones más recientes, ACOSTA JORDÁN, S., "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro", en *Revista de Historia Canaria*, nº 186, La Laguna, 2004, pp. 9-20. ESCUDERO MARCHANTE, J. M., "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I y II)", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 600 y 601, Sevilla, febrero y marzo de 2009, pp. 125-129 y 201-205. De este mismo autor, "La obra pasionista de Blas Molner", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 602. Sevilla, abril de 2009, pp. 307-316.

José de la cofradía hispalense de Pasión (1781), el San Elías de la iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora de Écija (1791), el derribado Triunfo de la Santísima Trinidad en Sevilla (1797) o el grupo de las Angustias de Lucena (1799). Como ensamblador sí que practicó un explícito neoclasicismo, según lo pregonan sus estanterías del Archivo de Indias (1785-1788) o el templete de la capilla mayor de la parroquia sevillana de Santa Cruz (1792).

De otro valenciano, José Esteve Bonet (1741-1802)[185], conservamos algunas obras de empeño en Andalucía Occidental, siendo una de las más destacadas el San José de la Catedral de Sevilla, tallado al final de su trayectoria profesional, en 1801[186], donde funde la dinamicidad barroca con una cierta severidad clasicista, propia de los escultores académicos; en este sentido, es de destacar su preocupación por subordinar el color a los elementos genuinamente escultóricos, reduciendo ostensiblemente la presencia de los estofados y, en general, decantándose por la sobriedad de las tonalidades planas. Varias décadas antes, en 1774, había esculpido para la ermita de San Antonio de Ayamonte, y por encargo del comerciante Manuel Rivero González, una Virgen de la Esperanza, algo alterada tras la restauración que le practicó José Vázquez Sánchez en 1944[187].

7. Blas Molner (atribución). *Santo Ángel de la Guarda.* Fines del siglo XVIII. Iglesia del Santo Ángel. Sevilla

III. Cádiz: mosaico de tendencias escultóricas

III. 1. Escultura napolitana y genovesa

Desde finales del siglo XVII se constata un importante flujo de esculturas napolitanas a Cádiz, algunas de las cuales se encuentran documentadas y, en algunos casos, incluso firmadas por maestros tan destacados como los hermanos Gaetano y Pietro Palatano, Nicola Fumo, Felice Buonfiglio o Giacomo Colombo, quizás los más reclamados por parte de la clientela gaditana. La grandiosa composición escenográfica de la Coronación de la Virgen, obra de Gaetano Palatano en 1694, procede del antiguo retablo de los Vizcaínos en la Catedral Vieja de Cádiz; lucen las tallas indumentarias de amplios y generosos plegados, que se policroman en tintas planas muy brillantes, con una escueta decoración dorada a modo de orla, característica de estas piezas napolitanas[188]. De Nicola Fumo se

[185] IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, 1971.

[186] RECIO MIR, Á., "El retablo de San José y la implantación neoclásica en la Catedral de Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998, pp. 253-273.

[187] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Huelva, 2005, pp. 270-272.

[188] LUSTRO, A. di, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli, 1993, p. 42. SÁNCHEZ PEÑA, J. M.,: "Coronación de la Virgen, 1694", en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, cat. exp., Cádiz, 2008, pp. 180-181.

han localizado, hasta ahora, tres esculturas en la capital gaditana: la Inmaculada del convento de Santa María -llamada "La Preladita"-, el Cristo caído de la iglesia de San Agustín y el Santo Ángel Custodio, titular de la parroquia castrense de su nombre, que se halla firmado en su peana[189]. El grupo escultórico de la Transverberación de Santa Teresa de Jesús (Figura 8), del convento del Carmen de San Fernando, se halla firmado en el frente de su peana por el napolitano Felice Buonfiglio, que debió realizarlo bajo el mandato de fray Juan de San Gregorio, entre 1757 y 1760[190]. La policromía es muy sobria, e incluso el movimiento de las figuras y de las telas del hábito carmelitano resulta acompasado y elegante, reflejándose en la actitud corporal de la Santa y en el semblante de su rostro ese sentimiento de goce místico que conlleva el éxtasis, tal como ella misma lo narrara en su autobiografía.

Durante el Setecientos, y a raíz del traslado de la Casa de la Contratación de Sevilla a Cádiz, y la consiguiente preeminencia alcanzada por su puerto, se observa un notable incremento de agentes extranjeros -y entre ellos los genoveses fueron los más numerosos-, que jugaron un papel determinante en el cambio de imagen que experimentó la ciudad, sometida a una importante ampliación y reformas urbanísticas. Ya desde mediados del siglo XVII, se constata el creciente prestigio de los talleres escultóricos genoveses para suministrar portales, pavimentos, peldaños, fuentes, columnas, altares y esculturas labrados en mármoles de altísima calidad, especialmente el blanco de Carrara, con destino a los palacios, iglesias y espacios públicos de la urbe gaditana[191].

El conjunto escultórico de la capilla del conde de las Cinco Torres, en la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri, fue labrado entre los años 1719 y 1721, siendo una de las producciones más notables salidas del obrador regentado por Bernardo Schiaffino, con la activa colaboración de su hermano menor Francesco Maria[192]. El comitente fue el marqués D. Bernardo Recaño, aunque el patronato de la capilla lo heredó el mencionado conde de las Cinco Torres, D. José Luis Feduche, que completó la decoración en 1775. Las esculturas marmóreas

8. Felice Buonfiglio. *Transverberación de Santa Teresa.* Hacia 1757-1760. Iglesia del convento del Carmen. San Fernando (Cádiz)

[189] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., "Dos obras de Nicolá Fumo", en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz,* nº 9, Cádiz, 1991, pp. 87-107. Del mismo autor, "El Cristo caído de San Agustín y el de San Ginés de Madrid, obras de Nicolá Fumo", en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz,* nº 11, Cádiz, 1993, pp. 135-142.

[190] MANZANO BELTRÁN, P., "Breves noticias sobre esculturas italianas en la iglesia conventual de Ntra. Sra. del Carmen de San Fernando", en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz,* nº 8, Cádiz, 1990, pp. 119-129. DOBADO FERNÁNDEZ, J., "Estudio artístico", en *El Carmen de San Fernando. Estudio histórico-artístico,* Córdoba, 1999, pp. 264-267.

[191] FRANCHINI GUELFI, F., "Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción", en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, op. cit., pp. 97-104.

[192] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz,* Cádiz, 2006, pp- 109-116.

de la Virgen Dolorosa, San Bernardo, Santa María Magdalena y San Francisco arropan, junto a sendos ángeles adorantes, al Crucificado expirante en madera policromada que se custodia en la hornacina central, de formato mixtilíneo y cruciforme. Bajo la bóveda, una cornisa en voladizo se afirma sobre los capiteles jónicos sostenidos por unos elegantes hermes-estípites con cabezas y torsos de ángeles.

A tenor de la abundante documentación publicada hasta el momento, puede afirmarse que el envío de esculturas genovesas en madera policromada a Cádiz, precede al establecimiento en esta ciudad de escultores de aquella misma procedencia ligur[193]. De hecho, el primero que encontramos afincado en esta ciudad es Francesco Galleano (1713-1753), hacia 1729. Más tarde, en torno a 1740, arribará Francesco María Maggio (1705-1780), seguido de Antonio Molinari (1717-1756) en 1743 y Domenico Giscardi (1725-1805) en 1753, entre los más señalados. En todos ellos, en mayor o menor medida, se aprecian ecos estilísticos y morfológicos del que podría considerarse "caposcuola" de la escultura barroca genovesa: Anton Maria Maragliano (1664-1739), que nunca llegó a residir en nuestro país[194].

La talla del Arcángel San Rafael (Figura 9), de la iglesia gaditana de San Juan de Dios, ya le fue asignada a Maragliano en 1769 por Carlo Giuseppe Ratti, en su *Vida de los pintores, escultores y arquitectos genoveses*[195]. La escultura fue traída de Italia en 1726 por petición del comerciante italiano y vecino de Cádiz Angelo Maria Necco, tras concederle la citada Orden hospitalaria la preceptiva autorización para construir una capilla con enterramiento en el claustro bajo de su convento, donde permaneció la imagen hasta que en el siglo XIX fue trasladada al interior del templo[196]. La figura de San Rafael, de cuidada composición, se presenta caminando sobre una nube, con las alas desplegadas, vestido con una centelleante túnica dorada y el escapulario de los hermanos hospitalarios, y sosteniendo en la mano izquierda uno de sus habituales símbolos parlantes, el pez, mientras en la diestra porta actualmente una argéntea rosca de pan, fechada en 1892. El Cristo de la Salud del convento del Carmen de San Fernando le ha sido acertadamente atribuido, debiendo fecharse

9. Anton Maria Maragliano. *Arcángel San Rafael.* 1726. Iglesia de San Juan de Dios. Cádiz

[193] ARANDA LINARES, C.; HORMIGO SÁNCHEZ, E. y SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Scultura lignea genovese a Cadice nel settecento (Opere e documenti)*, Génova, 1993. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz,* op. cit. GONZÁLEZ LUQUE, F., "Influencias sevillanas e italianas en la escultura barroca de El Puerto de Santa María (Cádiz)", en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanism*s, Sevilla, 2009, pp. 317-330.

[194] SANGUINETI, D., *Anton Maria Maragliano,* Génova, 1998.

[195] RATTI, C. G., *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Génova, 1769, p. 171.

[196] VILLANUEVA ROMERO, E., "Arcángel San Rafael, c. 1726", en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, op. cit., pp. 336-337.

entre 1733 y 1736[197]. La pronunciada arcuación de su cuerpo, la poderosa inclinación de la cabeza sobre el pecho, el tratamiento del cabello en largos y agitados mechones, los pormenores realistas del modelado anatómico y de su policromía, la complejidad de diseño del paño de pureza o el propio tipo físico, reproducen características y rasgos apreciables en diversas obras documentadas de este gran maestro, como por ejemplo el Crucificado de la iglesia de San Bartolomé de los Armenios en Génova. También se considera obra suya la Inmaculada del convento de madres carmelitas de Sanlúcar de Barrameda, vulgo "Las Descalzas", que sobresale por su refinada belleza, afectuosa expresividad y acertado sentido dinámico, pudiendo ponerse en relación con otra efigie de esta misma iconografía, con la autoría de Maragliano perfectamente contrastada: la Purísima que se custodia en el museo de la iglesia de Santa María di Castello, en Génova[198].

Discípulo directo de Maragliano fue Pietro Galleano (c. 1681-1761), autor de una excelente talla de San José con el Niño Jesús, en la iglesia del convento del Carmen de San Fernando[199]. Presenta la singularidad de estar firmada en su peana (PIETRO GALLIANO SCULTOR GENOVA), caso único, al menos hoy por hoy, de entre cuantas esculturas genovesas se conservan en el área gaditana. Fue encargada bajo el gobierno de fray Juan de los Reyes, entre 1730 y 1733, habiéndose esculpido en madera de tilo, material harto frecuente en la estatuaria lígnea ligur. La figura del Patriarca Bendito está convincentemente representada en actitud itinerante, sosteniendo en su brazo derecho al Niño Jesús, mientras en la izquierda sujeta la vara florida. Entre ambos aflora un sentimiento de ternura, como se desprende del intercambio de sus miradas y de la cariñosa actitud del pequeño que hace el gesto de acariciar la barbilla paterna. El manto de San José ofrece un plegado amplio y movido, reforzando la apariencia dinámica del grupo.

Su hermano menor, Francesco Galleano, sí se afincó en Cádiz, como dijimos, donde contrajo matrimonio y permaneció hasta su muerte, en 1753. De entre su producción documentada, se ha identificado una única obra: el Resucitado del convento gaditano de San Francisco, fechado en 1729[200].

[197] MANZANO BELTRÁN, P., "Crucificado de la Salud", en *Iconografía y arte carmelitanos*, cat. exp., Granada, 1991, pp. 144-145. DOBADO FERNÁNDEZ, J., "Estudio artístico", op. cit., pp. 284-288.

[198] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., "Esculturas genovesas en Cádiz", en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 13, Cádiz, 1995, pp. 165-170. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., p. 105.

[199] MANZANO BELTRÁN, P., "Breves noticias sobre esculturas italianas en la iglesia conventual de Ntra. Sra. del Carmen de San Fernando", op. cit., pp. 119-129. DOBADO FERNÁNDEZ, J., "Estudio artístico", op. cit., pp. 261-264.

[200] ALONSO de la SIERRA FERNÁNDEZ, L., *El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de arte en Cádiz*, Madrid, 1991, p. 81. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 119-120.

En el Museo de Cádiz, y procedente del convento de los capuchinos de esta misma ciudad, se conserva el conjunto escultórico de los Misterios Dolorosos del Rosario, que se atribuye a Francesco Galleano, hacia 1750[201]. La composición nos atrae por su originalidad y la claridad pedagógica con que se concibió, inserta en la hornacina de un retablo, distribuyéndose por una escenografía montañosa los pequeños grupos pasionistas y la figura, de mayor formato, de la Dolorosa, aunque actualmente todos ellos se exponen en vitrinas independientes. Especialmente cuidado nos parece el Cristo caído con la cruz a cuestas, auxiliado por Simón de Cirene. A la acertada expresión dialogante con que se ha dotado a los dos protagonistas, se une un impecable virtuosismo técnico que atañe a la composición, modelado, talla y policromía, esta última carente de estofados[202].

Se ignora el año concreto en que el genovés Francesco Maria Maggio llegó a Cádiz, pero en 1740 ya se encuentra avecindado allí, cuando nació su primer hijo. Sucede que también se conserva una sola obra documentada suya: el Cristo de la Piedad que desfila procesionalmente durante la Semana Santa gaditana, siendo titular de una cofradía de penitencia establecida en la iglesia de Santiago. La efigie está datada en 1754, encontrándose ahuecada en su interior. Tuvo un coste de 3.580 reales, habiendo sido encargada por Sebastián Sánchez, mayordomo de la aludida corporación. Testimonios escritos acreditan que la hechura no resultó del agrado de los cofrades, en especial lo referido a su policromía, de manera que en 1759 tuvo que ser intervenida por el pintor Francisco María Mortola. Señalar, en este sentido, el tratamiento pormenorizado que recibieron las llagas y contusiones, en las que el autor introdujo, en medio del aparejo, fragmentos de pergamino para acentuar su aspecto de crudo naturalismo[203].

De Antonio Molinari, presente en Cádiz al menos desde 1743, las únicas obras documentadas hasta el momento presente, sobre las que se han sustentado otras atribuciones, son la Sagrada Familia de la iglesia de San Agustín de Cádiz y los ángeles lampareros de la parroquia de San Lorenzo[204]. El referido grupo escultórico, tallado en 1752, fue titular de la Hermandad de San José, del gremio de carpinteros, tallistas y escultores, a la que el propio Molinari perteneció como cofrade. San José hace el ademán de entregar a la Virgen el Niño Jesús que aún tiene entre sus brazos, tema del que existen

[201] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 239-243.
[202] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., "Cristo caído con la cruz a cuestas, c. 1750", en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, op. cit., p. 338-339.
[203] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 153-158.
[204] ALONSO de la SIERRA FERNÁNDEZ, L., "Antonio Molinari, escultor genovés en Cádiz", en *Boletín del Museo de Cádiz*, nº IV, Cádiz, 1984, pp. 123-127. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 162-166.

otras versiones escultóricas, próximas geográficamente, como la del convento de las Descalzas de Cádiz -asignada a Luisa Roldán- o la de la parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota, atribuida a Domenico Giscardi. En cuanto a los ángeles lampareros que flanquean la capilla mayor de San Lorenzo, un asiento en las cuentas parroquiales de fábrica los fecha en 1753, siendo realmente suntuosa la decoración en relieve que muestran sus estofados.

La monumental talla de la Inmaculada Concepción que preside el retablo mayor de la iglesia de Santa Cruz, Catedral Vieja de Cádiz, es obra del imaginero genovés Domenico Giscardi, que la talló en 1774[205]. Sin embargo, su emplazamiento original fue la capilla sacramental de este mismo templo. Una masa nubosa le sirve de escabel, tachonada por sendas cabezas aladas de ángeles, por la que también asoma la testa del dragón que muerde la manzana del Génesis, humillado a las plantas de María, que se posa sobre la luna en cuarto creciente. José de Arenas aplicó un riquísimo estofado a su indumentaria, que aparece literalmente cuajada de rocallas.

III.2. Desde Cayetano de Acosta a Cosme Velázquez. Rococó y academicismo en la escultura gaditana

Procedente de Sevilla, el portugués Cayetano de Acosta (1709-1778) prolongó durante más de una década su estancia en Cádiz, adonde llegaría en torno a 1738 para laborar en la ornamentación arquitectónica del Hospitalito de Mujeres y como tallista de piedra en la Catedral Nueva, para regresar a la capital hispalense en 1750[206]. Su labor en tierras gaditanas fue verdaderamente fecunda, conociéndose, entre otros quehaceres, que labró en 1748 la efigie marmórea de la Virgen del Carmen para la portada del convento de los carmelitas de San Fernando. Durante aquellos años también actuó como ensamblador, concertando en 1743 un retablo, ya desaparecido, para la Virgen de los Ángeles en la parroquia del Rosario de Cádiz. La decoración pétrea de algunos edificios civiles y eclesiásticos gaditanos delata también la impronta estilística de este gran escultor que, a partir de 1744, comenzó a utilizar de manera habitual la rocalla en su repertorio ornamental.

---

[205] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 125-129. CHILLÓN RAPOSO, D., "Inmaculada Concepción, 1744", en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, op. cit., p. 368-369.

[206] PLEGUEZUELO, A., "Aportes a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 54, Valladolid, 1988, pp. 483-501. MARTÍNEZ MONTIEL, L. F., "Una escultura de Cayetano de Acosta en el convento del Carmen de San Fernando (Cádiz)", en *Laboratorio de Arte*, nº 4, Sevilla, 1991, pp. 329-334. ALONSO de la SIERRA FERNÁNDEZ, L., "Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz", en *Atrio*, nº 8-9, Sevilla, 1996, pp. 133-138. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, op. cit., pp. 35-36, 51-84.

Gran repercusión hubo de tener en Cádiz, ya bien avanzada la centuria dieciochesca, la comparecencia de obras procedentes del área levantina, por la significativa calidad que ostentan las obras llegadas de los obradores valencianos de Ignacio Vergara (1715-1776) y José Esteve Bonet (1741-1802)[207]. Del primero cabe traer a colación el San Vicente Ferrer del monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Cádiz y la Inmaculada Concepción de la Catedral Nueva, imagen esta última que ha servido para argumentar la atribución de otra talla de la misma iconografía, que se venera en la iglesia de la Victoria de Puerto Real. Por su parte, lo mejor de Esteve, en el área gaditana, se conserva en Jerez de la Frontera, debiéndose citar dos tallas marianas en su Cartuja: la Virgen de las Angustias y la propia titular del monasterio, ambas fechadas en 1794, y el Cristo de la Defensión, que llegó al convento de Capuchinos en 1795.

La figura más relevante de la plástica escultórica gaditana de la segunda mitad del siglo XVIII fue la del logroñés Cosme Velázquez Merino (1755-1837) [208], llegado a la Tacita de Plata en 1783, donde seis años después sería nombrado Director de Escultura de la recién fundada Escuela de Nobles Artes. Él había sido discípulo de Pedro y Roberto Michel en la Academia de San Fernando de Madrid, donde obtuvo sendos premios en 1774 y 1781 por los relieves de La rendición de Jaén y la Alegoría del Nacimiento de Fernando VII. Académico de mérito de San Fernando desde 1792, recibió el título de escultor de cámara honorario en 1817. Su estilo resulta un tanto ecléctico, por cuanto en su obra convive la moderación clasicista con la gracia rococó. Colaboró en Cádiz con los arquitectos Torcuato Cayón de la Vega y Torcuato José Benjumeda como ornamentista de algunos de sus retablos y edificios. También talló algunas imágenes de devoción, como el San Fermín de la parroquia del Rosario de Cádiz, pero lo más sobresaliente que produjo son los relieves de la capilla sacramental de la Santa Cueva, donde, como acertadamente juzgó Antonio de la Banda, supo aunar "*un barroco compositivo de clara estirpe italiana con un concepto*

[207] LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., "Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz: de imaginería barroca mediterránea, desde Nápoles y Génova a Levante y sur de España", en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 35, Valencia, 1964, pp. 35-40. ESPINOSA de los MONTEROS SÁNCHEZ, F., "La Inmaculada de la Iglesia de la Victoria de Puerto Real", en *Boletín de los Mínimos de Sevilla*, abril de 2006, p. 8.

[208] PARDO CANALÍS, E., "Cosme Velázquez, escultor de cámara honorario", en *Berceo*, nº 18, Logroño, 1951, pp. 43-50. BANDA y VARGAS, A. de la: "El academicismo en las artes figurativas gaditanas", en *Archivo Español de Arte*, nº 226, Madrid, 1984, pp. 129-140. ALONSO de la SIERRA FERNÁNDEZ, L. y J., "Trabajos en yeso de Cosme Velázquez y su círculo para el Oratorio de la Santa Cueva", en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 33, Sevilla, 2000, pp. 76-86. RECIO MIR, Á., "La transformación neoclásica de la Prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz): tabernáculo, presbiterio y coro", en *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, pp. 303-327.

clásico del modelado y de los tipos"[209]. En su obra de carácter civil sí se muestra más avanzado estilísticamente, rozando el neoclasicismo, como se evidencia en su Mausoleo de Gravina en el Panteón de Marinos Ilustres de San Fernando o en el busto de don Alejandro Risso del Museo municipal gaditano.

III.3. Un escultor flamenco en Sanlúcar de Barrameda: Peter Relingh

Hacia 1690, con tan sólo 14 años de edad, se avecindó en Sanlúcar de Barrameda el retablista y escultor holandés Peter Relingh (c.1676-1728)[210], "*natural de la ciudad de Bello obispado de Rusmunda en Flandes*". Ello nos induce a pensar que su formación artística debió completarla, si es que ya la había iniciado con anterioridad, en tierras gaditanas. En Sanlúcar, su lugar de residencia habitual, restan algunos de sus más importantes trabajos, como el retablo principal de la capilla de San Jorge -perteneciente entonces a la colonia inglesa-, el retablo mayor de la iglesia de las carmelitas descalzas o el Ecce Homo de la capilla de ánimas de la parroquia de Nuestra Señora de la O (c. 1717), cuya iconografía tanto recuerda la del Cristo de las Penas de la hispalense Cofradía de la Estrella. Pero la que mayor difusión popular ha logrado, por su carácter devocional y procesional, es el grupo formado por el Nazareno de los Afligidos y la Virgen del Desconsuelo que representa la escena apócrifa del encuentro de Cristo con su Madre en la calle de la Amargura. Ambas imágenes son titulares de la Cofradía de los Afligidos, radicada en la iglesia de San Lorenzo de Cádiz, habiendo sido encargadas por el fundador de la hermandad, D. Francisco de Mendoza, en 1726, dos años antes de la muerte del escultor. Las dos figuras fueron pensadas para quedar revestidas con ricas telas, presentan los ojos de cristal y la del Señor luce además cabellera natural y corona de espinas sobrepuesta. Los semblantes reflejan la extrema emoción del momento, cuidándose especialmente el lenguaje gestual, pues Jesús abraza y consuela a María con el brazo diestro, al tiempo que la Virgen entrelaza sus manos.

III.4. La personalidad de Jerez de la Frontera

Jerez de la Frontera se convirtió, durante la primera mitad del siglo XVIII, en un interesante foco de creación escultórica, siendo su representante local más prestigioso el acreditado tallista y escultor Francisco Camacho de Mendoza (1680-1757)[211]. No es todavía demasiado amplia la nómina de obras

[209] BANDA y VARGAS, A. de la, *De la Ilustración a nuestros días*, en "Historia del arte en Andalucía", Vol. VIII, Sevilla, 1991, p. 58.

[210] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Peter Relingh, escultor y arquitecto de retablos*, Cádiz, 2003.

[211] GARCÍA de QUIRÓS MILLÁN, A., *Rota. Estudio Artístico-Religioso de la Villa*, Rota, 1955, pp. 58-62. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., "Nuevas aportaciones a la escultura andaluza del siglo XVIII", en *Boletín del Museo de Cádiz*, nº IV, Cádiz, 1983-1984, pp. 128-133. ALONSO de la SIERRA FERNÁNDEZ, L. y HERRERA GARCÍA, F. J., "Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza", en *Atrio*, nº 5, Sevilla, 1993, pp. 25-48. AROCA VICENTI, F., "La Historia del Arte en Jerez en los siglos XVIII, XIX y XX", en *Historia de Jerez de la Frontera*, T. III, Cádiz, 1999, pp. 123-127. JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J., "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVIII (2ª Serie)", en *Revista de Historia de Jerez*, nº 7, Jerez de la Frontera, 2001, pp. 110-111. MORENO ARANA, J. M., "Sobre el imaginero Francisco Camacho de Mendoza", en *Revista de Historia de Jerez*, nº 14-15, Jerez de la Frontera, 2009, pp. 353-364.

que tiene documentada, y menor aún el elenco de las que se conservan, pues se reduce al retablo de ánimas de la iglesia jerezana de San Lucas, en 1725, añadiéndosele, una década más tarde, el San José de la parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (Figura 10). Se le atribuye, con sólidos argumentos estilísticos, el Jesús del Prendimiento, una de las tallas de mayor calado devocional de la ciudad de Jerez. Su más directo competidor en el mercado escultórico jerezano fue Diego Roldán Serrallonga (c.1700-década 1760), sevillano de nacimiento, pero afincado en Jerez de la Frontera desde la década de 1720, desde donde desplegará una amplia actividad que se extenderá por otras poblaciones vecinas[212]. La primera obra que se le conoce es el relieve del retablo de ánimas en la parroquia de Santiago de Jerez, en 1722. Con posterioridad, entre 1727 y 1736, tallaría los relieves de la sillería de coro de la parroquia roteña de Nuestra Señora de la O. Ejecutó numerosas esculturas para retablos que fueron ensamblados por Francisco López, Andrés Martínez, Francisco Vergara y, particularmente, Agustín de Medina y Flores. También cultivó con notable éxito la imaginería procesional, como lo demuestran el Cristo de la Vera Cruz de Rota (1726), el San Juan Evangelista de la cofradía del Nazareno de Sanlúcar de Barrameda (1759), y una nutrida serie de Dolorosas, con rasgos físicos muy similares, donde es frecuente que utilice el nácar a la hora de tallar individualizadamente sus dientes: Dolores de Lebrija (1758) -en realidad, la única cuya autoría está plenamente acreditada-, Amor y Soledad de Sanlúcar de Barrameda, Dolores de Bornos, Mayor Dolor de Medina Sidonia y Valle y Esperanza de Jerez. Recientemente, se vinculan a su producción cofradiera, en la provincia de Sevilla, el grupo de la Quinta Angustia de Utrera y la Virgen del Valle de Estepa.

10. Francisco Camacho de Mendoza. *San José con el Niño Jesús.* 1735. Parroquia de Nuestra Señora de la O. Rota (Cádiz)

Ya durante el último tercio del siglo XVIII, el gran protagonista del escenario escultórico jerezano sería el escultor natural de Savona Jácome Baccaro (c.1734-1801)[213], que llegó a Jerez con tan sólo 12 años. Su primera obra conocida es el Flagelado de la iglesia de los Descalzos, tallado en 1759 por encargo del canónigo de la Colegial D. Francisco Gutiérrez de la Vega, como señala la inscripción que campea en el pedestal de su primitiva columna. También trabajó con asiduidad la piedra, siendo suya la estatua de la Virgen del Rosario que se

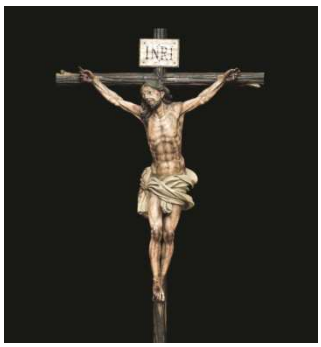
[212] MORENO ARANA, J. M., "Aproximación al imaginero Diego Roldán Serrallonga", en *Jerez en Semana Santa*, nº 10, Jerez de la Frontera, 2006, pp. 347-355. JÁCOME GÓNZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J.,: "El retablo de la Capilla del Rosario de los Montañeses", en *Jerez en Semana Santa*, nº 10, Jerez de la Frontera, 2006, pp. 231-245. POMAR RODIL, P. J., "Estudio Histórico y Artístico", en *Nuestra Señora de la Esperanza. Proceso de restauración*, Jerez de la Frontera, 2006, pp. 19-27. CRUZ ISIDORO, F., "El escultor Diego Roldán Serrallonga. Obras documentadas y nuevas atribuciones", en *Sanlúcar de* Barrameda, nº 43, Sanlúcar de Barrameda, 2007, pp. 111-125.

[213] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 168-170.

yergue sobre el triunfo erigido en los Jardines de Canalejas de Cádiz. Creo digno de destacarse el hecho de que en Jerez, y más concretamente en la capilla sacramental de la parroquia de San Miguel, se conserven algunas esculturas documentadas del malagueño Fernando Ortiz, que las talló en 1769 y 1770[214].

III.5. Escultores foráneos en el Arsenal de la Carraca

En la Isla de León hubo un taller de escultura, recientemente rescatado del olvido historiográfico, que estuvo conformado por los escultores y tallistas del Arsenal de la Carraca[215]. Hablamos de unos setenta años de actividad escultórica, entre 1733 y 1800, primordialmente vinculada al resolutivo impulso experimentado por la construcción naval militar en los arsenales españoles y a la consiguiente necesidad de contar con artistas, remunerados por el erario público, que estuviesen verdaderamente experimentados para acometer el ornato de los barcos. El hecho es que de forma tangencial, algunos de ellos emplearon sus conocimientos de escultura y talla para emplearse como retablistas e imagineros en los templos de la Real Isla de León, aplicándose también a la escultura en piedra para el ornato arquitectónico. Uno de los primeros que ostentó el cargo de maestro mayor de escultura en la Carraca fue el francés Jacques Durand (c.1688-1762), cargo que compartió, al final de sus días, con el inglés Samuel Howe (c.1714-1800), a cuyo cargo estuvo la restauración, en 1772, de la Virgen del Carmen, titular de la homónima hermandad radicada en la iglesia conventual de San Fernando. Yerno suyo fue el guipuzcoano José Tomás de Cirartegui Saralegui (1755-?), establecido como escultor en el Real Arsenal de la Carraca en 1780, y a quien se le pierde la pista documental a partir de 1802. Él fue quien talló el Crucificado de la Expiración en 1788 (Figura 11) y el Cristo Yacente del Santo Entierro en 1793, dos imágenes señeras de la Semana Santa isleña.



11. José Tomas de Cirartegui Saralegui. *Cristo de la Expiración.* 1788. Parroquia de San Francisco. San Fernando (Cádiz)

IV. Córdoba, entre la tradición barroca y la novedad académica

Una primera generación de escultores que labora en Córdoba durante el primer tercio del siglo XVIII supone el enlace con la estética del pleno barroco seiscentista. Es una fase que podría considerarse abierta, como acertadamente sugiriera hace años el profesor Villar Movellán en su espléndido estudio sobre la imaginería cordobesa del Setecientos, por las imágenes que el cardenal Salazar encargara al granadino José de Mora (1642-1724) hacia 1705 para decorar la catedralicia capilla de Santa

[214] POMAR, P. J., "Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera", en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 7, Valladolid, 2003, pp. 37-42.
[215] MÓSIG PÉREZ, F., *Historia de las Hermandades y Cofradías Isleñas*, San Fernando, 2005, pp. 43-60.

Teresa[216]. Allí, en el tabernáculo de su retablo principal, sigue luciendo el espléndido relieve en bronce sobredorado de la Piedad, cincelado por Virgilio Castelli, que dicho prelado hizo traer expresamente de Italia. En este mismo enclave se sitúa el sepulcro del aludido cardenal Salazar, proyectado por el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo con resonancias berninescas, y ejecutado entre 1709 y 1710 por los tallistas y escultores Teodosio Sánchez de Rueda (1676-1730), Domingo Lemico y Juan Prieto, empleando el mármol negro para el dispositivo arquitectónico y el blanco de las canteras de Luque para el programa figurativo que preside la estatua orante del difunto[217].

En la segunda década del Setecientos se esculpieron dos de las imágenes procesionales que mayor devoción concitan en la capital cordobesa. La de Jesús Cautivo y Rescatado, venerada en el convento de Nuestra Señora de Gracia, fue tallada por Fernando Díaz Pacheco en 1713 por encargo del trinitario descalzo fray Cristóbal de San Juan de Mata, tomando como modelo al Cristo de Medinaceli de Madrid[218]. La segunda es la imagen de vestir de Nuestra Señora de los Dolores, cuyo autor, Juan Prieto, realizó una primera versión en 1718, que al no satisfacer el gusto de los cofrades, hubo de ser sustituida al año siguiente, presidiendo con su gesto sollozante el camarín del altar mayor de la iglesia hospital de San Jacinto[219].

Muchas de las esculturas que aparecen integradas en los retablos cordobeses de la primera mitad del siglo XVIII fueron realizadas en los mismos talleres de los maestros ensambladores que contrataron la ejecución de tales máquinas lignarias. Son los casos, por ejemplo, del aludido Teodosio Sánchez de Rueda (1676-1730) y su retablo mayor de la iglesia conventual de San Francisco (1720), donde las efigies de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán nos traen el recuerdo de la escuela escultórica granadina; de Juan Fernández del Río (c.1665-c.1739) y sus esculturas de San Juan de Mata, San Félix de Valoix, Santa Catalina y Santa Inés para

[216] VILLAR MOVELLÁN, A., "Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos", en *Apotheca*, nº 2, Córdoba, 1982, p. 108. MELENDRERAS GIMENO, J. L., "José de Mora y la decoración escultórica de la capilla del Cardenal Salazar en la sacristía de la Catedral de Córdoba", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 111, Córdoba, 1986, pp. 107-111.

[217] TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, Salamanca, 1978, pp. 21 y 64, nota 56. RAYA RAYA, M.ª Á., "Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII", en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, 2009, pp. 194-195.

[218] PORRES ALONSO, B., *Nuestra Señora de Gracia. Un convento cordobés del XVII*, Córdoba, 1998, pp. 55-61 y 91.

[219] RAMÍREZ de ARELLANO, T., *Paseos por* Córdoba (1873), León, 1983, p. 403. VILLAR MOVELLÁN, A., "Real, Venerable e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Santísimo Cristo de la Clemencia. Patrimonio Artístico", en *La Pasión de Córdoba*, Vol. II, Córdoba, 1999, p. 496.

el formidable retablo mayor de la iglesia de San Juan y Todos los Santos (1724); o de Félix Morales Negrete (†c.1740) y sus figuras, de calidad muy discreta, de los Arcángeles San Miguel y San Rafael realizadas para el retablo mayor de la parroquia de San Pedro (1732-1736)[220].

Es relativamente parca la información que poseemos sobre fray Juan de la Concepción, más que fue lego de la Orden Trinitaria y que se formó artísticamente en Granada. En 1724 esculpió la imagen del Nazareno del Monte Calvario, que procesiona desde la parroquia de San Lorenzo de Córdoba, imantando la devoción de los fieles con su dulce semblante[221]. También se le debe, en 1733, la talla de la Inmaculada Concepción que recibe culto en un altar de la iglesia cordobesa del Juramento, habiéndole sido encargada por la Cofradía de San Rafael, allí radicada.

El sevillano Pedro Duque Cornejo llegó a Córdoba para trabajar en la que habría de ser la empresa escultórica más relevante de su carrera: la sillería de coro de la Catedral. En ella estuvo empeñado durante la última década de su existencia (1747-1757), alternándola con otros proyectos, como los ángeles de la capilla de los mártires en la parroquia cordobesa de San Pedro[222], los retablos de la capilla del Palacio Episcopal o las esculturas del retablo mayor de la parroquia de San Andrés -salvo quizás la imagen del titular, que algunos atribuyen a Teodosio Sánchez Cañadas (1700-1770), autor del propio retablo, siguiendo un diseño de Duque Cornejo-[223]. Volviendo con la sillería, desde siempre se ha destacado la técnica preciosista de su talla, realizada en madera de caoba en su color, así como su riqueza iconográfica, plasmándose escenas bíblicas, episodios de las vidas de Cristo y la Virgen, e incluso figuras de santos cordobeses. En el Museo de Bellas Artes de Córdoba se expone el modelo en barro del relieve de la Ascensión que preside el trono episcopal, rematado por la imagen exenta de San Rafael[224].

Colaborador de Duque Cornejo en la sillería de coro de la Catedral fue el pintor y escultor José Antonio Ruiz Rey

[220] RAYA RAYA, M. Á., *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba, 1974, pp. 171, 177 y 190.

[221] MORENO VALERO, M., "Datos sobre Jesús del Calvario", en *Alto Guadalquivir*, Córdoba, 1997, p. 70.

[222] RAYA RAYA, M. Á., "Los ángeles de la capilla de los Mártires de la Parroquia de San Pedro. Obra documentada de Pedro Duque Cornejo", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 100, Córdoba, 1979, pp. 365-368.

[223] RAYA RAYA, M. Á., *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, op. cit., pp. 125-126 y 198-203.

[224] Entre otros trabajos, ORTI BELMONTE, M. A., *La Sillería de Coro de la Catedral de Córdoba*, Madrid, 1919. AGUILAR PRIEGO, R., "Bosquejo histórico de la ejecución de la Sillería de Coro de la Catedral de Córdoba", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 56, Córdoba, 1946. MARTÍN RIBES, J., *Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1981. NAVARRETE PRIETO, B., "Los medallones pequeños del coro alto de la sillería de la Catedral de Córdoba", en *Archivo Español de Arte*, nº 281, Madrid, 1998, pp. 47-60.

(1695-1767), natural de Puente Genil, donde tiene documentada, en 1760, la imagen de candelero de Nuestra Señora de la Soledad, de rostro juvenil y expresión delicada, acorde con los gustos impuestos por la moda rococó[225].

A partir de mediados del siglo XVIII se establecieron en Córdoba una serie de escultores extranjeros que lograron introducir en la ciudad de los califas el pulso de la nueva estética academicista. Me referiré, en primer lugar, al italiano Domenico María Palmerani (1750-c.1818), natural de Bolonia, donde fue miembro de la Academia clementina, residiendo en Córdoba y Jaén para acabar sus días en la Corte como escultor de cámara, nombramiento que obtuvo en 1804. Participa del clasicismo propio de la Ilustración, aun manteniendo elementos barroquistas en su plástica, según se advierte en su relieve de la Santísima Trinidad de la Catedral cordobesa[226].

Tampoco renuncia a las secuelas barrocas el escultor francés Juan Miguel Verdiguier (1706-1796), marsellés de nacimiento, que desempeñó la docencia en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal, antes de trasladarse a Córdoba a comienzos de la década de 1760, donde permaneció hasta su muerte, sin que ello le obstaculizara trabajar para otras ciudades andaluzas, como Granada y Jaén[227]. La escultura en madera policromada de Santa Inés, en la catedral cordobesa, rezuma clasicismo en su elegante *contrapposto* y sencillez compositiva. Sin embargo, sí parece ceder en mayor medida a la presión ambiental, de signo barroquizante, tanto en los escenográficos púlpitos catedralicios, cuanto en el justamente famoso Triunfo de San Rafael, vecino a la Mezquita. Con respecto a los púlpitos, fueron sufragados por el obispo Martín Barcia, realizándose entre 1766 y 1779, contando con la colaboración de Alonso Gómez de Sandoval. En ellos juega con el contraste de los materiales, al tallar en madera de caoba los tornavoces y cuerpos centrales, al tiempo que los basamentos, donde se esculpieron por parejas los símbolos de los Evangelistas, fueron labrados en mármol blanco[228]. Por su parte, la construcción del aludido Triunfo, verdadero hito urbano situado en un enclave privilegiado, se vio ralentizada hasta que en 1765, gracias una vez más a la munificencia del obispo Martín Barcia, asumió la dirección de los trabajos Verdiguier, que los condujo hasta su feliz conclusión en 1781 (Figura 12). Verdiguier concibió este monumento con acento berninesco, evocando la Fuente de los Cuatro Ríos de la Plaza Navona de Roma, y su contenido simbólico es todo un canto a la historia eclesiástica de Córdoba protegida por su santo custodio el Arcángel Rafael. El mismo Verdiguier erigió en

12. Miguel Verdiguier. *Triunfo de San Rafael.* 1765-1781. Puerta del Puente. Córdoba

[225] RIVAS CARMONA, J., *Puente Genil Monumental*, Puente Genil 1982, pp. 84-85.

[226] PARDO CANALÍS, E., "Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España", en *Archivo Español de Arte*, nº 110, Madrid, 1955, pp. 97-116.

[227] GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, A., *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier. Escultor franco español del siglo XVIII*, Málaga, 2008.

[228] RAMÍREZ de las CASAS-DEZA, L. M., *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1866, pp. 67-68 y 94.

1772 otro triunfo a San Rafael, trasladado en 1924 desde la Plaza de San Hipólito a la del Potro, adoptando en este caso una forma de pirámide aguda[229]. Entre 1773 y 1774 anduvo ocupado en la hechura del retablo de la capilla del Sagrario en la parroquia de La Rambla, que también se distingue por sus notas italianas[230]. Asimismo, incursionó en el terreno de la imaginería procesional, tallando el Cristo Yacente de Lucena en 1774, que presenta los brazos articulados para poder llevar a cabo, como antaño se hacía, la ceremonia del Descendimiento[231].

El más representativo de los retablistas y escultores cordobeses de la segunda mitad del siglo XVIII fue Alonso Gómez de Sandoval (1713-1801)[232]. Llegó a ingresar como novicio en el convento trinitario de Santa María de Gracia, pero su falta de vocación le llevó a abandonarlo. Reunió una de las bibliotecas artísticas más importantes de su tiempo, en el contexto andaluz[233]. Su creación plástica más celebrada es la imagen en madera policromada del Arcángel San Rafael, que recibe culto en el altar mayor de la iglesia del Juramento (Figura 13). Dicha escultura ha sido sometida recientemente a una restauración que ha venido a confirmar su fecha de ejecución: 1795, cronología avanzada que quizás justifique la clásica apostura de la efigie, que la historiografía artística vino juzgando como de una cierta rigidez e hieratismo, pensando que la talla se había realizado varias décadas atrás, en 1735, cuando el lenguaje tardobarroco se hallaba impregnado de impetuoso movimiento. En su composición sigue muy de cerca el modelo pictórico proporcionado en 1652 por el pintor Antonio del Castillo en su San Rafael para el Ayuntamiento de Córdoba, enormemente difundido a través del grabado. Sujeta en la mano derecha un bastón con bordón de peregrino, aludiendo a su largo viaje cuando acompañó y protegió a Tobías. Los angelitos de la peana portan atributos argénteos, tales como un pomo alusivo a las medicinas y a la propia misión curativa desempeñada por el Arcángel, un pez en recuerdo de haber salvado a Tobías de ser devorado por un caliónimo y, por último, una cartela con la inscripción del

13. Alonso Gómez de Sandoval. *Arcángel San Rafael.* 1795. Iglesia del Juramento. Córdoba

[229] RAMÍREZ de las CASAS-DEZA, L. M., *Indicador cordobés. Manual histórico topográfico de la Ciudad de Córdoba*, León, 1976, pp. 107-110. VILLAR MOVELLÁN, A., "Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos", op. cit., pp. 116-118. NOVERO PLAZA, R., "Los triunfos andaluces: un singular de la escultura barroca andaluza", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. XIII, Madrid, 2001, pp. 123-126.

[230] RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba, 1982, pp. 305-306.

[231] AA.VV.: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Vol. V, Córdoba, 1987, p. 268.

[232] VALVERDE MADRID, J., *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, Córdoba, 1980, pp. 111 y ss.

[233] RUIZ ORTIZ, M., "Lectura y cultura escrita del artesanado en la Andalucía Moderna: la biblioteca del escultor Alonso Gómez de Sandoval", en *Arte, Arqueología e Historia*, nº 15, Córdoba, 2008, pp. 331-336.

Juramento que San Rafael le hizo al padre Andrés de las Roelas de convertirse en el Custodio de Córdoba. En la parroquia de San Pedro también posee una imagen, de tenue academicismo, de la Virgen de la Esperanza. De apreciable calidad son los Evangelistas que se conservan en el cenobio de los Padres de Gracia, donde se encuentra él mismo enterrado, a los pies de la imagen de Jesús Rescatado.

La obra que dejó en Córdoba el escultor zaragozano Joaquín Arali Solanas (1737-1811) ya respira un decidido aire academicista, frío y correcto, habiendo sido nombrado académico supernumerario de la de San Fernando en 1772 y de mérito en 1780. Fue el obispo Antonio Caballero y Góngora quien motivó su traslado a Córdoba en 1790, al llamarlo para que dirigiera los estudios de escultura en la Escuela de Dibujo que dicho prelado fundara en el Colegio de la Asunción, retornando a Madrid en 1792. Durante su estancia cordobesa tallaría el San José con el Niño itinerantes de la parroquia de San Mateo de Lucena y la Virgen del Mayor Dolor de la Catedral[234].

Concluimos este epígrafe dedicado a la escultura cordobesa del Setecientos con una pieza singular, que se ha convertido en un auténtico icono turístico para la ciudad de los califas: el Cristo de los Desagravios y de la Misericordia, conocido popularmente como el "Cristo de los Faroles" (Figura 14), monumento público que se emplaza en la Plaza de Capuchinos, y que se erigió a petición del célebre predicador fray Diego José de Cádiz. conde de la Viñaza adjudicó la autoría de dicha escultura pétrea a Juan Navarro León, en el año 1794, presentando el Crucificado la particularidad de presentar sus pies cruzados, lo que nos retrotrae a una conocida fórmula iconográfica practicada por algunos artistas de la primera mitad del siglo XVII, como Martínez Montañés o Zurbarán[235].

14. Juan Navarro León. *Cristo de los Faroles.* 1794. Plaza de Capuchinos. Córdoba

V. A manera de epílogo: Estepa, la riqueza de la diversidad

Las fuentes documentales exhumadas hasta este momento y el propio análisis del rico acervo artístico de Estepa nos colocan ante la incuestionable evidencia de la poliédrica conformación de su patrimonio escultórico, que durante el siglo XVIII se nutre de aportaciones de muy diversa procedencia. Ya de por sí

[234] RAMÍREZ de las CASAS-DEZA, L. M., *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba,* op. cit., p. 119. VILLAR MOVELLÁN, A., "Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos", op. cit., p. 119. RIVAS CARMONA, J., "Notas para el Neoclásico cordobés", en *Imafronte,* nº 2, Murcia, 1986, p. 45. DÍAZ VAQUERO, M. D., *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco,* Córdoba, 1987, pp. 91-92. MORENO CUADRO, F., "Virgen del Mayor Dolor", en *La Pasión de la Virgen,* op. cit., p. 145.

[235] VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* T. III, Madrid, 1894, pp. 188-189. VILLAR MOVELLÁN, A., "Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos", op. cit., p. 119.

resulta notable la presencia en varios templos de la localidad, gracias al munificente patrocinio del VII marqués de Estepa D. Juan Bautista Centurión y Ayala (1718-1785), de un estimable conjunto de esculturas en madera policromada (San Francisco de Asís, San Juan Bautista, Nuestro Padre Jesús Nazareno, Sagrada Familia, San José, San Francisco de Paula, San Joaquín con la Virgen) del vallisoletano Luis Salvador Carmona (1708-1767), que nos traen el aristocrático aire de lo cortesano en parámetros de incuestionable calidad técnica y expresiva[236]. Aun cuando futuros hallazgos puedan deparar alguna agradable sorpresa, la comparecencia en Estepa de esculturas dieciochescas sevillanas de maestros de primera fila resulta hoy por hoy muy restringida, pudiéndose citar como ejemplo bien significativo el San Pablo Ermitaño que, costeado por D. Pablo Trava, tallara Benito de Hita y Castillo (1714-1784) para la desaparecida ermita de San Antonio Abad, conservándose hoy en la parroquia de Santa María, a la espera de una más que necesaria restauración[237]. Precisamente, fueron los fundadores de aquel santuario, el presbítero D. Antonio Miguel Fernández y D. Miguel de Santalbáez, quienes encargaron al escultor malagueño José de Medina y Anaya (1709-1783), que por entonces se encontraba trabajando en el convento del Carmen Calzado de Antequera, las esculturas del titular San Antonio Abad y de la Inmaculada -con título del Valle- que ahora se veneran en la iglesia de los Remedios[238]. Junto a Medina, fueron otros dos escultores activos en el floreciente núcleo antequerano quienes dejaron una huella ciertamente profunda en la plástica estepeña del siglo XVIII: Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779) y Diego Márquez de Vega (1724-1791). Al primero se debe la devota imagen del Santísimo Cristo amarrado a la columna (Figura 15) de la iglesia de los Remedios[239], templo en el que también se localizan varias esculturas de Diego Márquez, tales como un

15. Andrés de Carvajal y Campos. *Santísimo Cristo amarrado a la columna.* Iglesia de los Remedios. Estepa (Sevilla)

[236] GÓMEZ PIÑOL, E., "La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Estepa, una propuesta de atribución a Luis Salvador Carmona", en *Actas II Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1996, pp. 535-557. DÍAZ FERNÁNDEZ, E. A., "Un San José de Luis Salvador Carmona en Estepa", en *Actas IV Jornadas sobre Historia de Estepa. La Vicaría Eclesiástica de Estepa*, Estepa, 2000, pp. 481-500. Del mismo autor, "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa", en *Boletín de Arte*, nº 23, Málaga, 2002, pp. 253-280, y "La obra cacereña y sevillana de Luis Salvador Carmona: concomitancias estilísticas", en *Norba-Arte*, vol. XXIV, Cáceres, 2004, pp. 105-116.

[237] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia*, T. IV, Sevilla, 1955, pp. 51, 99 y 112-113. GONZÁLEZ ISIDORO, J., *Benito de Hita y Castillo (1714-1784)*, op. cit., p. 138. Debe fecharse en torno a 1752, año de terminación de dicha ermita.

[238] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia*, T. IV, op. cit., pp. 63, 101 y 112.

[239] RUIZ PÉREZ, A., "Archicofradía Sacramental de Paz y Caridad de la Pura y Limpia Concepción de María y Real Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo Amarrado a la Columna y María Santísima de la Esperanza", en *Misterios de Sevilla*, vol. IV, Sevilla, 1999, p. 195.

Cristo de la Humildad y Paciencia (1772) y el programa escultórico del camarín de la Virgen de los Remedios (a partir de 1777), siendo también obras suyas, y de las más destacadas, la Virgen del Rosario de la iglesia de San Sebastián (1780) y la Dolorosa de talla completa de la iglesia del Carmen (1787), elenco al que habría que sumar el atribuido grupo de la Piedad en la ermita de Santa Ana[240].

[240] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia*, T. IV, op. cit., pp. 60, 62, 64, 69 y 105. RECIO, P. M., "Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez", en *Archivo Español de Arte*, nº 195, Madrid, 1976, pp. 346-347. ROMERO TORRES, J. L., "La escultura barroca sevillana y su relación con otros focos artísticos", en *Teatro de Grandezas*, cat. exp., Sevilla, 2008, p. 68.

LA OBRA ESCULTÓRICA DE ANDRÉS DE CARVAJAL Y LA ESCULTURA ANTEQUERANA

José Luis Romero Torres
Historiador del arte

En 2009 participamos en el primer congreso andaluz sobre patrimonio histórico de Estepa[241], que estuvo dedicado al tercer centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal, con un estudio sobre este artista en el contexto de la actividad escultórica producida en Antequera en el siglo XVIII. Debido a la incertidumbre de la publicación de las actas, hemos ido publicando parcialmente esta aportación en varias publicaciones, siendo la principal nuestro libro *La escultura del Barroco* que forma parte de la colección Historia del Arte de Málaga[242].

Los organizadores dedicaron este congreso a Andrés de Carvajal en Estepa porque este artista fue el autor del *Cristo atado a la columna* (Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios), una importante escultura del patrimonio artístico estepeño que a la vez es una popular y devota imagen titular de la hermandad pasionista de la Paz y Caridad. La escultura responde a la iconografía habitual: Cristo está de pie, desnudo y cubierto su cuerpo sólo con un sudario de plegados ondulados y anudado a su derecha. El artista realizó otra imagen, posiblemente anterior, que sale en procesión en Antequera. La altura de la columna y la posición de Jesús obligó a los escultores a componer la figura con una postura diferente de la imagen según la altura de la columna. En las dos versiones que conocemos (Antequera y Estepa) la posición de la figura con respecto a la columna difiere del tipo difundido ampliamente durante el Barroco hasta mediados del siglo XVIII, pues en ambas Cristo se abraza a una columna de fuste alto con capital corintio, quedando la figura de Jesús detrás de la columna. En estas representaciones el artista recuperó el uso de la columna alta gótica y renacentista, que había sido sustituida en el siglo XVII por el modelo bajo (trozo de columna o balaustre). Otros escultores de la época también recuperaron esta composición antigua, como reflejan algunas esculturas

[241] Agradecemos al historiador del arte Ezequiel Díaz su invitación a este congreso y elogiamos su gestión y los esfuerzos desarrollados para poner en valor y difundir el patrimonio histórico de Estepa.

[242] ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco*. Colección Historia del Arte de Málaga. Málaga, Empresa Malagueña, 2011, pp. 114-124. ROMERO TORRES, J. L., "José de Medina. Bóvedas", "José de Medina. Retablo de San Benito", "José de Medina. San Benito", "José de Medina. "José de Medina. Retablo de Santa Teresa", "José de Medina. San Juan Bautista y San Roque", "José de Medina. San José" y "José de Medina, San Juan Nepomuceno", en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén, Catedral y Universidad, 2012, pp. 100-103, 104-115 y 118-119.

sevillanas[243]. En la versión estepeña la columna obstaculiza la correcta contemplación de la imagen de Jesús, lo que provoca la existencia de algunos puntos de vista poco atractivos o menos afortunados (Figuras 1, 2 y 3).

Andrés de Carvajal nació en Fondón (Granada) en 1709 y murió setenta años después en Antequera, donde está documentado desde la década de 1730, coincidiendo temporalmente en los años cuarenta de aquel siglo con el escultor José de Medina y Anaya (Alhaurín el Grande –Málaga-, 1709 y Jaén, 1783)[244]. A partir de mediados del siglo la actividad de Carvajal convivió con la del antequerano Diego Márquez y Vega (Antequera, 1724-1791). De los escultores de la siguiente generación, que están activos a finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, destacamos el hijo de este último, Miguel Márquez García (Antequera, 1787-1826). Las obras de estos artistas están presenten en poblaciones cordobesas, granadinas y sevillanas incluidas en un radio de cincuenta kilómetros de Antequera, aunque Medina volvió a Jaén a finales de la década de 1740 y una obra de Diego Márquez está localizada algo más

1 y 2. Andrés de Carvajal. *Cristo atado a la columna*. Estepa

3. Andrés de Carvajal. *Cristo atado a la columna*. Antequera

[243] ROMERO TORRES, J. L. y TORREJÓN DÍAZ, A., "La iconografía sevillana de Jesús atado a la columna en el contexto de la escultura barroca andaluza", en *El Señor a la Columna y su Esclavitud*. La Orotava, Ayuntamiento, 2009, pp. 91-126.

[244] Recientemente el historiador Jorge A. Jordán ha confundido su lugar de nacimiento en el pueblo malagueño de Alhaurín el Grande con la localidad granadina de Alhendín. JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A., *La Ermita de San Antonio Abad. Una fundación atípica y efímera en el siglo XVIII*. Ronda, Editorial La Serranía, 2011, p. 87, nota 4.

alejada: la imagen de *San José con el Niño dormido en sus brazos*, colocada en una calle lateral del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Roque (Cádiz). Estos artistas del ambiente artístico antequerano están vinculados con Estepa a través de sus esculturas, cuyas obras de arte forman parte del patrimonio artístico de este pueblo que en la Edad Moderna fue cabecera del marquesado que lleva su nombre y actualmente municipio de la Sierra Sur de la provincia de Sevilla[245]. El arte malagueño también está presente en este territorio sevillano a través de las imágenes del escultor malagueño Fernando Ortiz, como la imagen dolorosa de busto de Nuestra Señora del Mayor Dolor en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena[246] o las esculturas que se conservan en Osuna: la *Virgen de la Merced* (Monasterio de la Encarnación de monjas mercedarias), el *Cristo Cautivo* o *de la Caña* de la Hermandad de la Vera Cruz (iglesia de San Agustín) y otras dos versiones de *San José* con el niño en brazos localizadas en conventos de aquella villa ducal[247].

I. Historiografía sobre la escultura antequerana del siglo XVIII

Las publicaciones sobre la historia de la escultura antequerana comenzaron en el siglo XIX con la aportación de datos en un libro estepeño que no ha sido puesto en relación con el arte antequerano hasta finales del siglo XX. Antonio Aguilar y Cano en su *Memorial ostipense* (1888) documentó la presencia del escultor antequerano Diego Márquez en Estepa trabajando para las Ermitas de la Vera Cruz y de los Remedios y para la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen[248]. La primera publicación antequerana que comenzó a valorar

[245] ROMERO TORRES, J. L. y DÍAZ FERNÁNDEZ, E., "El patrimonio artístico de la Sierra Sur de Sevilla en los siglos XIX y XX", en *Actas del VIII Jornadas de Historia sobre la provincia de Sevilla. La Sierra Sur entre los siglos XIX y XX*. Sevilla, ASCIL y Diputación, 2011, pp. 123-167.

[246] RAVÉ PRIETO, J. L., *Arte religioso en Marchena. Siglo XV al XIX*. Marchena, Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1986, p. 71. RAVÉ PRIETO, J. L., *La parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. Sevilla, Codexsa, 2006, p. 36.

[247] ROMERO TORRES, J. L., "El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 11, Osuna, 2009, pp. 73-79. ROMERO TORRES, J. L., *El escultor malagueño Fernando Ortiz y el Cristo de la Caña de Osuna*, conferencia pronunciada en la iglesia de San Agustín, Osuna, 5 de febrero de 2010. ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco*…, pp. 109-110.

[248] AGUILAR y CANO, A., *Memorial ostipense.* Estepa, imprenta Antonio Hermoso, 1888, t- II, pp. 87-90 (Diego Márquez, vecino de Antequera, realizó varias obras en la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios: esculturas en los retablos laterales, un *Cristo crucificado* para la sacristía y relieves y esculturas para el camarín de la Virgen); p. 98 (Nuestra Señora del Mayor Dolor, Iglesia del Carmen).

el arte barroco local fue el libro de *Las Iglesias de Antequera* que escribió el historiador y pintor José María Fernández[249].

En la década de 1950 dos nuevas publicaciones ampliaron los datos sobre esta actividad escultórica. El escritor José Antonio Muñoz Rojas dio a conocer la actividad antequerana de José de Medina en su artículo sobre las *Noticias de Alarifes y Escultores del siglo XVIII en Antequera* (1951) y, cuatro años después, tres profesores sevillanos publicaron el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* (1955), documentando y atribuyendo obras a José de Medina, Diego Márquez y Miguel Márquez García en Estepa, así como la intervención de otros artistas antequeranos en esa localidad como el arquitecto Miguel García y el ensamblador Francisco Primo[250]. En la década de 1960, el padre Andrés Llordén incluyó algunas noticias sobre estos escultores antequeranos en su libro *Escultores y entalladores malagueños* (1960)[251]. Con respecto a José de Medina, el historiador Rafael Ortega Sagrista publicó varios artículos sobre arte e historia de las cofradías de Jaén en los que incluyó noticias aisladas de la actividad de José de Medina en Jaén[252].

En la década de 1970, se reeditó el libro de José María Fernández sobre las iglesias de Antequera (1970-1971) que se amplió con un prólogo de Francisco López Estrada, dos estudios, uno de José Antonio Muñoz Rojas sobre el autor del libro y otro de Antonio Bonet Correa sobre la valoración urbana y artística de Antequera, más un apéndice con la iglesia de Santiago escrito por Rafael Artacho y notas interesantes que corrieron a cargo del archivero y bibliotecario Manuel Cascales, que también ha desempeñado el cargo de director el Museo Municipal de Antequera durante varias décadas[253]. El padre Martín Recio (1976), de grato recuerdo para la sociedad, la cultura y la religiosidad

[249] FERNÁNDEZ, J. M., *Las Iglesias de Antequera*. Málaga, Centro de Estudios Antequeranos, 1946 (reed. 1971).

[250] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. IV. Sevilla, Diputación, 1955.

[251] LLORDÉN, Padre A.,: *Escultores y entalladores malagueños*. Ávila, Ediciones El Escorial, 1960.

[252] ORTEGA SAGRISTA, R., "Historia de las Cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa en la ciudad de Jaén. Siglos XVI-XVII", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 10 (1956), pp. 9-72. ORTEGA SAGRISTA, R., "La iglesia de San Ildefonso de Jaén, siglos XVI al XVIII", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 22, pp. 41-85. ORTEGA SAGRISTA, Rafael: "Arte y artistas en la Santa Capilla de San Andrés", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 30 (1961), pp. 23-44.

[253] CASCALES AYALA, M., "Notas eruditas", en FERNÁNDEZ, J. M., *Las Iglesias de Antequera*. Málaga, Caja de Ahorros, 1970-1971, pp. 95 (Andrés de Carvajal y la Colegiata de San Sebastián), 98 (Aporta la firma de Diego Márquez y le fecha de 1757 en el interior del busto de la Dolorosa de la Colegiata de San Sebastián), 117 (nota 6, que rectifica la atribución de las esculturas del retablo mayor de la iglesia del Carmen al escultor Diego Márquez que hizo José María Fernández, aportando el nombre de José de Medina, como informa el manuscrito de la historia de la iglesia de Madre de dios, que había publicado Muñoz Rojas), 133 (Miguel Márquez García restauró la imagen de la *Virgen de los Remedios* de Antequera en 1816), 144 (Miguel Márquez García restauró la *Virgen del Socorro* en 1792), 186 (José de Medina, información de la p. 117).

estepeña, dio a conocer dos nuevas esculturas de Diego Márquez conservadas en Estepa y Lora de Estepa con motivo de los documentos descubiertos en su interior por las restauraciones[254]. En Málaga, el Padre Andrés Llordén publicó (1977) nuevos datos sobre la vida y actividad del escultor Andrés de Carvajal[255]. El historiador hispanófilo René Taylor, que durante décadas investigó sobre la arquitectura barroca cordobesa y granadina, publicó en 1978 un estudio sobre la Capilla del Sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena en la que trabajó José de Medina en dos ocasiones[256].

En 1980 publicamos la primera síntesis biográfica de José de Medina en la *Gran Enciclopedia de Andalucía* en la que expusimos los datos y obras conocidas en Antequera, Estepa y Jaén y aportamos el dato de su nombramiento (1773) de Académico de Mérito por la Sección de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid[257]. Era la primera vez que los datos dispersos sobre Medina se asociaban y se agrupaban, después de que durante cuarenta años distintos historiadores, que hemos mencionado, habían publicado noticias sobre este escultor en revistas o libros sevillanos, antequeranos, jiennenses y malagueños sin que unos conocieran las aportaciones de los otros. Al año siguiente, el historiador Jesús Romero Benítez publicó una magnífica *Guía artística de Antequera* en la que amplió la valoración de los escultores antequeranos con nuevas atribuciones y obras documentadas[258]. René Taylor continuó dando a conocer noticias sobre José de Medina[259] en la monografía del escultor Pedro Duque Cornejo (1982) y en el artículo sobre la familia Primo (1987-89), arquitectos y ensambladores que trabajaron principalmente en Jaén, Lucena, Antequera y Estepa. Y la primera valoración conjunta de la actividad de los escultores activos en Antequera trabajando para los pueblos de las provincias de Málaga, Sevilla, Córdoba, Granada y Jaén lo realizamos en 1984 en un amplio capítulo de la primera *Historia del Arte* de la provincia de Málaga[260].

---

[254] RECIO, P. M., "Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez", *Archivo Español de Arte*, 195 (Madrid, 1976), pp. 346-348.

[255] LLORDÉN, P. A., "Una imagen para dos artífices: José de Mora y Andrés de Carvajal", *Jábega* (Málaga), 16 (1977), pp. 78-83.

[256] TAYLOR, R., *Una obra española de yesería: el Sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena en Andalucía*. México, Universidad Autónoma, 1978.

[257] ROMERO TORRES, J. L., "Medina, José", *Gran Enciclopedia de Andalucía*. Sevilla, Anel-Tierras del Sur-Cultura Viva, 1979, t. 6, p. 2417.

[258] ROMERO BENÍTEZ, J., *Guía artística de Antequera*. Antequera, 1981 (reeditada y ampliada en 1989).

[259] TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757). Homenaje a su tercer centenario.* Madrid, Instituto de España, 1982. TAYLOR, R., "La familia Primo: retablistas del siglo XVIII en Andalucía", *Imafronte* (Murcia), 3-4 (1987-89), pp. 323-345.

[260] ROMERO TORRES, J. L., "La escultura de los siglos XV al XVIII", en *Málaga, Arte*. Granada, Editorial Anel, 1984, t. III, pp. 833-849.

En 1997 Juan Manuel Moreno publicó en el diario local de Antequera un artículo sobre la genealogía paterna de Andrés de Carvajal[261]. Y un año después con motivo de la exposición *El Esplendor de la Memoria, El Arte de la Iglesia de Málaga* se pudo difundir mejor algunas obras de estos escultores y publicar en su catálogo breves biografías actualizando el conocimiento que tenemos sobre ellos[262]. A los años finales del siglo XX corresponden dos publicaciones difundidas en páginas web: Rafael Cañada sobre José de Medina y Juan Antonio Sánchez López sobre Miguel García Márquez[263]. En 2000, Marina Martín Ojeda y Ana Valseca Castillo documentaron el trabajo de Diego Márquez para la Marquesa de Peñaflor con destino a su señorío en la provincia de Sevilla[264].

Más recientemente Jesús Romero Benítez ha vuelto a poner en valor obras de estos artistas en sus estudios sobre los conventos antequeranos de las Descalzas y de Belén; José Domínguez Cubero ha realizado un magnífico estudio del *Cristo de la Expiración* de Jaén y ha actualizado la biografía del escultor José de Medina, su autor; el portal de internet *La Hornacina* dedicó en 2009 secciones a José de Medina y Andrés de Carvajal con motivo de III centenario de los correspondientes nacimientos; Jorge Jordán comenta las esculturas que hizo José de Medina para varias ermitas estepeñas; José Escalante adelanta la publicación de su participación en el Congreso de Estepa; y nosotros hemos seguido estudiando las obras de estos escultores activos en Antequera en el siglo XVIII y comienzos del XIX (Andrés de Carvajal, José de Medina y Anaya, Diego Márquez y Miguel Márquez García) y contextualizando sus actividades en el panorama artístico malagueño y en el andaluz[265].

[261] MORENO GARCÍA, J. M., "Genealogía paterna de Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779)", *El Sol de Antequera*, 22 de marzo de1997.

[262] SÁNCHEZ LA FUENTE GÉMAR, R. (comisario y coordinador), *El Esplendor de la Memoria, El Arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Obispado, 1998, pp. 226 (ROMERO TORRES, J. L., "José de Medina y Anaya"), 238 (ROMERO BENÍTEZ, J., "Andrés de Carvajal"), 242 (ROMERO TORRES, J. L., "Diego Márquez y Vega").

[263] CAÑADA, R., "Escultores en la Ilustración: José de Medina e hijos", realsociedadeconomicajaen. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Ideal neoclásico y evocación barroca: el escultor Miguel Márquez García y la Virgen de la Paz", lacofradiadeabajo.

[264] MARTÍN OJEDA, M. y VALSECA CASTILLO, A., *Écija y el Marquesado de Peñaflor, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Córdoba, Ayuntamiento de Écija y Fundación Marqueses de Peñaflor, 2000.

[265] ROMERO TORRES, J. L., "La escultura y el patrimonio artístico de las Colegiatas de Antequera", en *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de Arte e Historia (1503-2003)*. Antequera, Ayuntamiento, 2004, pp. 155-178. ROMERO BENÍTEZ, J., *Las Clarisas de Antequera. Santa Clara de la Paz y de Belén*. Antequera, HH. Clarisas, 2006. ROMERO BENÍTEZ, J., *El Museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera, 2008. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., *La escultura del Crucificado en el Reino de Jaén (s. XIII-XIX)*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2009, pp. 368-381. ABADES, J. y CABACO, S., "José de Medina", seis capítulos, *La Hornacina* (web). ABADES, J., CABACO, S. y VERA MELLADO, J. M., "Andrés de Carvajal y Campos", diez capítulos, *La Hornacina* (web). JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A., *La Ermita de San Antón Abad*..., pp. 87-90 y 122-125. ROMERO TORRES, J. L., "El escultor José de Medina y la Catedral de Jaén. Un ejemplo de itinerancia artística en el siglo XVIII", *Actas del Congreso Internacional La Catedral de Jaén. 350 aniversario de su consagración*, celebrado el 18 a 20 de noviembre de 2010 en Jaén (prensa). ESCALANTE JIMÉNEZ, J., "Andrés de Carvajal y Campos 1709-1779. Una revisión biográfica", *Pregón* (Antequera), 2010, pp. 27-38. ROMERO TORRES, J. L., "La representación escultórica de la Virgen de las Angustias en Andalucía", en *Virgen de las Angustias. Escultura e iconografía. II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico*. Estepa, Ayuntamiento, 2011, pp. 298-329. ROMERO TORRES, J. L., *La escultura del Barroco.* Colección Historia del Arte de Málaga, t. 10. Málaga, Prensa Malagueña, 2011.

II. La actividad escultórica en Antequera en la década de 1740 y en la segunda mitad del siglo XVIII

El patrimonio artístico de Estepa está vinculado a la historia de la escultura antequerana, principalmente, a partir de la década de 1740, cuando los escultores Andrés de Carvajal y José de Medina trabajaban en esa ciudad malagueña. Durante la segunda mitad del siglo y comienzos de la siguiente, los encargos escultóricos estepeños se hicieron a artistas que vivían en Antequera, aunque existen otras esculturas, en menor cantidad, realizadas en Sevilla, como el *San Pablo ermitaño* (1750-1752) que talló Benito Hita y Castillo, cuya imagen procedente de su ermita se conserva en la iglesia de Nuestras Señora de los Remedios, y anteriormente en la parroquia de Santa María la Mayor[266].

II.1. José de Medina y Anaya, un escultor trashumante

Nació en el pueblo malagueño de Alhaurín El Grande (1709) y murió en Jaén (1783) habiendo tenido una vida de constantes cambios de residencias temporales en Lucena y Antequera por motivos de trabajo[267]. Su padre era escribano y también vivió en varios pueblos malagueños, entre ellos Mijas, donde murió. José de Medina y Anaya se trasladó a Málaga con catorce años y vivió con su tío el presbítero Antonio Monzón, según declaró en su expediente matrimonial[268]. No obstante dos tíos suyos por parte de su padre, Matías y Agustín de Medina y Flores, fueron tallista y escultor respectivamente. El primero estuvo activo en Málaga durante las primeras décadas del siglo XVIII y el segundo residió en Granada, Cádiz y definitivamente en Jerez de la Frontera, pero no nació en ella a pesar de los intentos de los estudios gaditanos por hacerle oriundo de aquella ciudad[269]. José de Medina debió de aprender el arte

[266] JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A., *La Ermita de San Antón Abad...*, pp. 90, 121, 124.

[267] ROMERO TORRES, J. L., "El escultor José de Medina y la Catedral de Jaén...", (prensa).

[268] CAÑADA, R., Escultores en la Ilustración: José de Medina e hijos", realsociedadeconomicajaen.

[269] ALONSO de la SIERRA FERNÁNDEZ, L., "El retablista Agustín Medina y Flores. Aproximación al estudio de su obra", *Revista de Historia de Jerez* (Centro de Estudios Históricos de Jerezanos), 8 (Jerez de la Frontera, 2002), pp. 139-148. SERRANO PINTEÑO, J., "Agustín de Medina y Flores, Diego Roldán y Matías José Navarro y su relación cpn los jesuitas: los retablos de la iglesia de la Compañía de Jerez", *Revista de Historia de Jerez* (Centro de Estudios Históricos de Jerezanos), 11-12 (Jerez de la Frontera, 2006), pp. 249-261. MORENO ARANA, J. M., "El arquitecto de retablos y tallista Agustín de Medina y Flores: nueva perspectiva sobre su vida y su obra", *Revista de Historia de Jerez* (Centro de Estudios Históricos de Jerezanos), 13 (Jerez de la Frontera, 2007), pp. 213-232. Agradecemos a Francisco Espinosa de los Monteros el dato de la estancia granadina del escultor Agustín de Medina y Flores.

de la escultura en el taller de sus familiares, aunque en su expediente matrimonial aparece, como testigo de su estancia malagueña, el artista Sebastián González a quien no se le conoce actividad escultórica en Málaga. Con respecto a sus conocimientos técnicos de la talla en piedra, creemos que debió de adquirirlos con otro artista, posiblemente Antonio Ramos o Clemente Annes, quienes trabajaban en el edificio catedralicio de Málaga. Muy joven se trasladó a Jaén para esculpir algunos elementos ornamentales de las bóvedas de la Catedral. En esa ciudad contrajo matrimonio y nacieron sus hijos, de los cuales Mateo y Antonio de Medina y Moreno siguieron la profesión del padre. El primero permaneció en Jaén y el segundo se trasladó a Málaga a finales de la década de 1770, después del vacío artístico producido por la muerte del escultor Fernando Ortiz.

La primera noticia de José de Medina y Anaya, considerada hasta ahora, era el trabajo de talla de la yesería del camarín de la Ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta de Coín, una obra discreta según refleja lo conservado. Lo realizó un escultor llamado José de Medina en 1724. El santuario está situado en el término municipal de Coín y se construyó a partir de 1701, cuando la hermandad lo contrató con el maestro Miguel Vicente en trece mil reales. Dieciséis años después contrataron el retablo que se instaló en 1723 y costó cuatro mil reales más mil quinientos reales de las esculturas. Se quedó sin policromar hasta 1747, cuando Juan de Puya lo hizo por tres mil quinientos diez reales. El camarín fue demolido en la década de 1720, después del reconocimiento técnico del arquitecto Antonio Ramos que recomendó su demolición. En esta nueva etapa intervino el artista José de Medina, que cobró la importante cantidad de nueve mil reales. Una trascripción suministrada por Padre Llordén leyó Juan de Medina, mientras Díaz de Escovar en sus *Décadas* le menciona como José de Medina y sitúa el trabajo en 1724. Sin embargo, por el conocimiento de su partida de bautismo tenemos que descartar que el artista que aparece cobrando este trabajo sea el mismo que tratamos, tal vez fue otro familiar. En 1728 se encuentra en Jaén tallando los capiteles y la decoración de las bóvedas de la Catedral.

Trabajó varias veces para las dos ramas de la Orden del Carmelo realizando esculturas para los retablos que construyó el ensamblador Antonio Primo, como el retablo mayor del convento de monjas carmelitas descalzas de Lucena y el de los carmelitas calzados de Antequera, dos magníficos ejemplos de arquitectura de madera en el que los estípites desempeñan una importante función estructural y alcanzan gran potencia visual. Las esculturas de Medina, que representan santos carmelitas y otros asociados a la devoción de la Orden, así como las de Jesús y María, se distribuyen por el complejo mundo de formas mixtilíneas y volúmenes entrantes y salientes de los retablos, en especial, en la obra antequerana. En 1741 talló la *Virgen de los Dolores* para los

carmelitas descalzos de Jaén, que actualmente es titular de la cofradía de su título.

Estuvo vinculado en dos momentos distintos con la ciudad de Lucena, la primera vez fue al final de la década de 1730 durante la realización del retablo de las carmelitas. El sacerdote que escribió sobre el convento de Madre de Dios de Antequera confundió su procedencia al considerarlo originario de esa localidad cordobesa. La segunda vez fue en las décadas de 1750 y 1760, cuando se construyó la Capilla del Sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena en la que talló los ángeles músicos de la cornisa y los cuatro evangelistas de madera dorada y policromada. En esta misma ciudad se conservan otras imágenes de su estilo, como el *San Marcos* que recibe culto en la iglesia de Santo Domingo, procedente de la desaparecida ermita que el santo tenía en la localidad.

Durante varios años de la década de 1740 residió en Antequera tallando las esculturas del retablo mayor de los carmelitas. En aquella época estaba activo en la ciudad desde algunos años antes el escultor Andrés de Carvajal, un artista de su misma edad que se había formado en Granada y mostraba un estilo cercano al de los hermanos Mora. En esta etapa antequerana, el escultor Diego Márquez debió de aprender en su taller, como se aprecia en la técnica y en los rasgos formales de sus imágenes. Jesús Romero Benítez ha realizado el último y más completo análisis de este magnífico retablo, obra singular y clave del Barroco andaluz del siglo XVIII[270] (Figuras 4 y 5).

Mientras que trabajaba en las esculturas del retablo mayor de los carmelitas sucedió en Antequera un importante accidente: la destrucción de la Iglesia de Madre de Dios de monjas agustinas como consecuencia de un incendio producido por unas velas durante la festividad de San Agustín en agosto de 1745. Este acontecimiento y el proceso

4. y 5. Antonio Primo (arquitectura), José de Medina (esculturas) y Diego Márquez (participación en las esculturas), *Retablo mayor*, Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Antequera

[270] ROMERO BENÍTEZ, J., *El retablo durante el Barroco.* Colección Historia del Arte de Málaga. Málaga, Prensa Malagueña, 2011, pp. 67-72.

de construcción de la nueva iglesia (1747-1761) fueron descritos por su capellán Gabriel José Osorio en un manuscrito sobre el convento de Madre de Dios que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Antequera, quien nos informó del autor y el coste de las esculturas de la *Virgen de Monteagudo* y *San Agustín*, talladas por José de Medina. Esta misma fuente es la que confirma que este artista estaba en la ciudad trabajando las esculturas del retablo mayor de la iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen. La primitiva *Virgen de Monteagudo* era una escultura de pequeño formato que representaba a la Virgen de pie con el Niño en brazos, cuya imagen donó la infanta Isabel Clara Eugenia en 1608. Era una copia de la original que los españoles habían salvado de la destrucción protestante en Sherpenhauvel, traducido al latín como Monte Acutis, de donde deriva la castellanización de la advocación antequerana[271].

Con la pérdida de esta reliquia, José de Medina concibió una versión barroca, de tamaño menor del natural: una majestuosa madre vestida con lujosos ropajes con el Niño en el brazo izquierdo y portando en la mano derecha el cetro de plata dorada. Aparece sobre un grupo de nubes con cabezas de querubines y un ángel que sostiene el vuelo del manto. Las nubes, a su vez, se posan sobre unos riscos. En esta Virgen, el escultor consiguió uno de los rostros más bellos de su producción. Su tratamiento, la cuidada policromía y la decoración estofada de tonos dorados combinados con elementos florales, sin estridencias cromáticas, reflejan el interés del artista por crear una singular obra de arte y un referente escultórico devocional, que recibe culto en el camarín del altar mayor. En la escultura de *San Agustín* también nos dejó un claro ejemplo de su estilo artístico caracterizado por el uso del contraposto y los plegados berninescos[272] (Figura 6).

Su estilo artístico y la calidad de sus esculturas le aseguraron un importante prestigio, por lo que recibió encargos de otras localidades cercanas. Para Estepa hizo otro bello simulacro de la Virgen con el Niño, la *Virgen del Valle* (actualmente en la iglesia de los Remedios. Figura 7) y las esculturas del retablo de esta iglesia cuando era ermita en el siglo XVIII. Además de estas obras documentadas, consideramos que realizó otras para la iglesia conventual de los frailes mínimos (Orden de San Francisco de Paula)[273]. El

6. José de Medina, *Virgen de Monteagudo* (1740-1747), Iglesia de Madre de Dios, Antequera

7. José de Medina, *Virgen del Valle* (1747-1750), Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Estepa

[271] ROMERO TORRES, J. L., "Las versiones escultóricas de la Virgen de Monteagudo", *Actas del I Congreso Nacional Las Advocaciones Marianas de Gloria*, celebrado en Córdoba, 2002. Córdoba, CajaSur, 2003, pp. 55-72.

[272] El convento se encuentra cerrado, desgraciadamente, desde hace seis años, porque la comunidad de monjas agustinas abandonaron este edificio.

[273] ROMERO TORRES, J. L., "Escultura e iconografía de la Orden de los Mínimos", *Actas del I Ciclo de conferencias Los Mínimos en Andalucía*, celebrado en Estepa, noviembre de 2000. Estepa, Ayuntamiento, 2007, pp. 263-285.

convento despareció y de la iglesia sólo se conservan restos de los muros del presbiterio y las capillas colaterales al aire libre integradas en un jardín. Su patrimonio artístico fue repartido por varias localidades, unas cercanas (Herrera, Badolatosa y Puebla de Cazalla) y otras más alejadas, como Sevilla (iglesia del Omnium Sanctorum) y el pueblo onubense de Galaroza. El retablo mayor, que se trasladó al presbiterio de la iglesia parroquial de Herrera, conserva las imágenes originales que le hemos atribuido, destacando las de *San José* y *San Antonio* en el primer cuerpo, cuyos rasgos formales y recursos técnicos se corresponden con el estilo de Medina. También consideramos de este escultor la imagen de vestir con cabello natural de *Jesús Nazareno* que recibió culto en esta iglesia conventual (actualmente titular de la hermandad de Badolatosa). También fue importante su intervención en el programa escultórico del retablo mayor de la Ermita de la Vera Cruz y los Remedios, actual Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, de Estepa, realizando esculturas de diferentes tamaños, de las que destacamos las pequeñas imágenes del sagrario, los ángeles turiferarios y la escena de la *Invención de la Cruz* en el ático (Figuras 8 y 9).

A finales de la década de 1740 volvió a Jaén, donde aparece registrado en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1752) junto al tallista-ensamblador Francisco Calvo, como únicos artistas de la madera activos en aquella localidad. Sus esculturas se localizan en la provincia de Jaén, en la zona sur de la provincia de Córdoba (Lucena y Cabra), en Antequera y en la comarca de Estepa. A finales de la década de 1760 mantuvo correspondencia con el escultor malagueño Fernando Ortiz y se ofreció al cabildo catedralicio de Málaga para trabajar en la decoración del templo. El artista no volvió a Málaga, porque pensamos que la petición era para situar a su hijo Antonio de Medina y Moreno, que llegó a la ciudad antes de 1779 y colaboró después con el escultor granadino Juan de Salazar en la Catedral malagueña.

8. José de Medina, *Ángel turiferario*, retablo mayor (esculturas), iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Estepa

9. José de Medina, *San Juan Evangelista*, retablo mayor (esculturas), iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Estepa

II.2. Un registro de artista a mediados del siglo XVIII: el Catastro del Marqués de la Ensenada

En 1750 el Marqués de la Ensenada ordenó la realización de un censo de personas para conocer las ganancias profesionales, las rentas de los bienes inmuebles y las fincas rústicas. Este Catastro generó cuatro unidades documentales: un padrón vecinal por parroquia registrando cada unidad familiar con la edad y las profesiones de sus miembros; los informes profesionales de cada gremio con la declaración de la categoría profesional y de los reales que ganaban al día; el registro de propiedades y sus ganancias anuales; y, por último, la respuesta al cuestionario que resumen una serie de datos. De estas unidades documentales, la última era la única que se enviaba a Madrid y se conservan en el Archivo General de Simancas (Valladolid). Por el informe gremial,

conservado en el Archivo Municipal de Antequera, conocemos los nombres de los escultores y ensambladores, a los que se les denominan "tallistas", cuyos maestros declararon que ganaban 5 reales diarios: Andrés de Carvajal, Antonio Palomo, Bernardo Asensio, Diego Márquez, Francisco Primo y José Atencia. En otras ciudades lo habitual era que un maestro ganara 8 reales, como el escultor Fernando Ortiz en Málaga[274].

II.3. La influencia granadina en Antequera: Andrés de Carvajal

Como hemos comentado al principio, en la década de 1730 aparece establecido en Antequera el escultor Andrés de Carvajal y Campos, un artista nacido en 1709 en el pueblo de Fondón, en las Alpujarras de Almería, y formado en un taller granadino. Perteneció a una familia acomodada. Era hijo de Antonio de Carvajal, de profesión sastre, y Teresa de Campos, y tuvo otros cuatro hermanos. Las antiguas investigaciones del padre Andrés Llordén y las recientes aportadas en este congreso por José Escalante sobre su etapa antequerana[275] y por Joaquín Gaona sobre su relación con Fondón han permitido concretar datos de su vida y actividad artística, que desarrolló en su taller de la calle Carreteros y después de enviudar en la calle Gato, actual Talavera. Aunque las obras documentadas son pocas, sin embargo el catálogo de las atribuidas es amplio por las acertadas atribuciones de Jesús Romero Benítez, quien prepara una extensa monografía sobre el artista.

Por su estilo escultórico se le ha relacionado con el arte de los hermanos José y Diego de Mora, pero las recientes investigaciones de Ana María Gómez y José Manuel Rodríguez en los padrones parroquiales granadinos, donde residió esta familia, no han confirmado la presencia de Carvajal en ese taller granadino. No obstante, el estilo de los Mora es patente en sus esculturas, por lo que consideramos que pudo aprender en otro taller y trabajar posteriormente como oficial con Diego de Mora, situación laboral que no exigía vivir en casa del maestro. Curiosamente una de sus primeras obras documentadas en Antequera es la transformación de una escultura de José de Mora. Los carmelitas descalzos le encargaron (1742-1744) la adaptación de una imagen de *Jesús Nazareno* de pie a la iconografía del

[274] ROMERO TORRES, J. L., "Historia de los oficios relacionados con la escultura procesional de Semana Santa", *El referente escultórico de la Pasión*. Colección Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2004, pp. 36-38. ROMERO TORRES, J. L., "Los Focos Artísticos", *Andalucía Barroca.* Exposición itinerante del proyecto Andalucía Barroca 2007. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 144-148.

[275] ESCALANTE JIMÉNEZ, J., "Andrés de Carvajal y Campos 1709-1779...", pp. 27-38.

caído con la cruz a cuestas, que recibe culto en la iglesia de Belén como *Cristo del Consuelo* (Figuras 10 y 11).

En este mismo templo se conservan otras esculturas suyas, entre las que destaca el *Cristo atado a la columna*, cuya espléndida cabeza precede en estilo al popular *Cristo del Mayor Dolor*. El escultor realizó otra imagen con esta iconografía de la flagelación para la localidad sevillana de Estepa, en la que es titular de la hermandad de Paz y Caridad con el título de *Cristo amarrado a la Columna*, que tiene su sede en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, que hemos analizado al comienzo de este estudio. Los rasgos formales y expresivos de su rostro reflejan la influencia del Nazareno caído o *Cristo del Consuelo* de José de Mora (iglesia de Nuestra Señora de Belén, Antequera).

En 1757 trabajó en el retablo de *la Virgen de la Antigua* de la Colegiata de San Sebastián, en el que destaca la *Santa Eufemia* del ático. Las esculturas muestran un tratamiento excesivo de movimiento en los ropajes que producen cierta inestabilidad y confusión. En 1766 está fechado el retablo de la Escuela de Cristo de Estepa que posee tres esculturas de su estilo (*Inmaculada*, *San José con el Niño* y *San Felipe Neri*). La Virgen fue donación del Marqués de Armunia, de la familia Centurión. En Estepa, además del *Cristo amarrado a la Columna* y estas obras, destaca la imagen de *San José con el Niño* en la iglesia de los Remedios en la que se puede apreciar la técnica de colocar clavos en la barba, ocultos por la policromía, para producir sensación de mechones finos, con lo que supera a Pedro de Mena en la habilidad de conseguir esos efectos realistas. Además de las existentes en Antequera, también hemos localizado otra versión en la Iglesia de la Consolación de Osuna, lo que refleja la extensión geográfica que alcanzó el prestigio de los escultores antequeranos[276] (Figuras 12 y 13).

Para la iglesia franciscana de Nuestra Señora de los Remedios de Antequera talló el grupo escultórico de la *Virgen de los Ángeles* o *del Refugio* (ca. 1770). La Virgen aparece sobre una amplia nube con las manos unidas, la cabeza inclinada levemente y la mirada dirigida a su lado

10. José de Mora, autor de la cabeza, anterior a 1688 y Andrés de Carvajal, autor del cuerpo y de la adaptación a Cristo caído (1742-1744). *Cristo del Consuelo*. Iglesia del convento de Nuestra Señora de Belén, Antequera

11. Andrés de Carvajal, *Cristo del Mayor Dolor* (detalle). Iglesia de San Sebastián, Antequera

12. Andrés de Carvajal, *San José con el Niño*. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Estepa

[276] Agradezco el conocimiento de su existencia al historiador Pedro Jaime Moreno de Soto.

izquierdo. Una cohorte de ángeles, casi completamente desnudos, revolotean alrededor de la nube. Dos de ellos levantan a pulso al Niño Jesús que bendice con la mano derecha y dirige también su mirada en la misma dirección que la madre, sin duda, al creyente o espectador que se sitúe en ese lado del altar. El conjunto lleva una peana con estrangulamiento en el cuerpo central, constituyendo la denominada "peana de carrete" que aporta ingravidez y sentido etéreo al grupo celestial. El movimiento del manto con los bordes arremolinados, el plegado del ropaje, la belleza del rostro de María y las cabezas del Niño y de los ángeles reflejan con claridad los recursos técnicos y los rasgos formales del estilo de Andrés de Carvajal. En las carnaciones predomina el característico tono claro con toques sonrosados en las mejillas y en la policromía de los ropajes destaca la combinación del tono dorado con el envés azul del manto y la decoración floral roja (Figura 14).

Sin duda, la mejor obra de Andrés de Carvajal y una de las obras clave de la escultura barroca andaluza del siglo XVIII es el *Cristo del Mayor Dolor* (1771), una imagen que el artista donó a la Colegiata de San Sebastián de Antequera, junto a otras esculturas (*Nuestra Señora del Mayor Dolor* y *Santa María Magdalena penitente*). La imagen de Cristo representa el momento posterior a la flagelación, cuando Jesús humillado y herido por los latigazos se arrastra sin fuerzas para recoger sus vestiduras, una escena narrada en los escritos místicos. El artista ha reinterpretado con efectos más cruentos y desgarradores la escultura que José de Mora había hecho para el convento de San Diego de Granada. Con la desamortización, la imagen de Mora pasó a la iglesia del Salvador, donde fue destruida en 1931. No obstante, esta iconografía tiene sus antecedentes en modelos pictóricos, como las versiones de Bartolomé Esteban Murillo que se conservan en Boston (Museum of Fine Arts), Cambridge-

13. Andrés de Carvajal, *San José con el Niño* (detalle). Iglesia de Consolación, Osuna

14. Andrés de Carvajal, *Virgen de los Ángeles*, Iglesia de los Remedios, Antequera

EEUU (Museo Fogg) o Illinois (Krannet Art Museum). En la escultura de Carvajal apreciamos también la influencia de las obras de Pedro de Mena (concretamente la de la *Magdalena* de Valladolid y el *Ecce Homo* de las Descalzas Reales) en el tratamiento técnico de los cabellos, en la actitud laxa de la mano recogiendo la túnica y el modelado somero del torso de la figura[277] (Figura 15).

De las tres esculturas donadas por el artista, que se encuentran en las hornacinas del trascoro de la Colegiata de San Sebastián, destacamos también la figura de *Santa María Magdalena penitente*, que fue creada de rodillas y abrazada a un crucificado de pequeño tamaño. En esta imagen el escultor vuelve a rememorar las obras de Mena, aunque la

15. Andrés de Carvajal, *Cristo del Mayor Dolor*. Iglesia de San Sebastián, Antequera

[277] Analizamos esta iconografía en relación a Cristo flagelado en ROMERO TORRES, J. L. y TORREJÓN DÍAZ, A., "La iconografía sevillana de Jesús atado a la columna en el contexto de la escultura barroca andaluza", en *El Señor a la Columna y su Esclavitud*. La Orotava, Ayuntamiento, 2009, pp. 91-126. Posteriormente, Antonio Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán han publicado varios trabajos muy completos sobre esta iconografía, aunque desconocían nuestra aportación anterior. Relacionamos algunos estudios de FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., "El Cristo del Mayor Dolor y sus antecedentes iconográficos grabados", *Pregón* (Antequera), s/n (2009), pp. 35-43; "El antequerano Cristo del Mayor Dolor y sus fuentes iconográficas de inspiración", *Jábega* 102, 2010, pp. 80-94; "La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras y su difusión por las Indias españolas", *Pregón* (Antequera), s/n (2011); "Jesús recogiendo las vestiduras, un análisis iconográfico", *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 40 (2011), pp. 465-531. FERNÁNDEZ PARADAS, A. R., "Al principio fue… Jesús recogiendo sus vestiduras y sus fuentes literarias de inspiración", *Boletín de Arte* (Universidad, Málaga), 32-33 (2011-2012), pp. 251-263. Estudios parciales que se han publicado nuevamente en FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. y SÁNCHEZ GUZMÁN, R., *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo las vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX).* Colección Cuadernos de Bellas Artes, 4. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

concibe con un espíritu menos místico y más adecuado a la espiritualidad del momento.

Su producción está repartida en un amplio radio del entorno urbano que abarca los pueblos de las provincias limítrofes, como La Roda de Andalucía (*Nazareno* de la iglesia de Santa Ana), Casariche (*Nazareno*), Osuna (*San José* de la iglesia de Consolación) y Gilena (importante serie de esculturas).

Murió en 1779 y fue enterrado en la capilla de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo, en la que existen tres relieves espléndidos sin policromar (*San Rafael*, *San José* y la *Coronación*) que confirman la maestría de este escultor y su excelente calidad técnica. Con su muerte, Diego Márquez quedó como único escultor de ciudad.

II.4. El escultor antequerano Diego Márquez y Vega

Nació y murió en Antequera (1724-1791). Aunque no se ha documentado el nombre del escultor con el que inició el aprendizaje a partir de los once años (1735), sus primeras obras conocidas reflejan la influencia de José de Medina, artista con el que, sin duda, terminó de formarse, perfeccionando sus conocimientos y adquiriendo los rasgos formales de su estilo personal. En estudios anteriores a este artículo, Jesús Romero y nosotros hemos considerado su participación en el retablo mayor de la iglesia de Nuestras Señora del Carmen de Antequera, como ha confirmado la firma y la fecha de los *Arcángeles San Gabriel* y *San Rafael* (1755). Su primera referencia documental es el Catastro del Marqués de la Ensenada (1750-1752), donde aparece junto a los otros maestros tallistas. Andrés de Carvajal y él fueron los escultores que hicieron posible el florecimiento artístico de Antequera con la calidad técnica de sus obras, por la que recibió encargos de pueblos que pertenecen a las actuales provincias de Córdoba, Sevilla y Cádiz (Lucena, Estepa, Osuna, Peñaflor, San Roque, etc.).

Su personalidad y producción escultórica se han ido conociendo mejor a partir de los años sesenta del pasado siglo, porque en Antequera y Estepa se localizaron varias esculturas con la firma y fecha de realización, como la *Dolorosa* ("*Diego Márquez me hizo. Año de 1757*") de la Colegiata de San Sebastián de Antequera, la *Virgen del Rosario* (1780) de la Iglesia de San Sebastián de Estepa o el *Nazareno* (1786) de Lora de Estepa. Los conocimientos técnicos y artísticos aprendidos con José de Medina permanecieron en sus obras durante algo más de una década, aunque su estilo evolucionó de su característico plegado, quebrado y de superficie agitada, heredado de Medina, a un tratamiento más suave y menos airoso, como reflejan las siguientes imágenes de Estepa: la mencionada *Virgen del Rosario* de la Iglesia de San Sebastián y la *Virgen de los Dolores* (1787) de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

El mismo año que firmó los *Arcángeles* del retablo del Carmen (1755) realizó la escultura de *San Francisco de Asís* en barro cocido para la portada de la iglesia de San Zoilo. Cuando dos años después le encargaron la *Dolorosa* de la Colegiata de San Sebastián, el artista demostró el alto nivel de su calidad artística. Se convirtió en el principal competidor del escultor Andrés de Carvajal. En la insistencia de firmar y fechar sus obras denotamos el deseo del artista, quince años más joven que Carvajal, por destacar y hacerse conocer en el entorno de influencia antequerana. La información del año de ejecución de sus obras nos ha permitido conocer más acertadamente su estilo y evolución formal, además de facilitar el apoyo argumental en las atribuciones de otras imágenes. Recibió encargos de lugares alejados de la comarca antequerana, como el hecho por la quinta Marquesa de Peñaflor para las esculturas (1769) del retablo que construía el tallista José Barragán en la iglesia de su señorío[278].

En su producción encontramos una amplia variedad de temas iconográficos. Realizó diferentes escenas de la Pasión: *Jesús en la Entrada de Jerusalén* (1769, Lucena), una imagen de vestir con cabello natural concebida para la salida procesional, cuyos rasgos formales del rostro parecen que están inspirados en la imagen de *San José* de Salvador Carmona que se conserva en Estepa (Figuras 16 y 17); un *Nazareno con la cruz a cuestas* (1786, Lora de Estepa), también procesional, de vestir y cabello natural, y otro en la iglesia del Nuestra Señora del Carmen de Antequera; un dramático, sangriento y dolorido *Cristo de la Humildad y Paciencia* (1772, iglesia de los Remedios de Estepa. Figura 18); el magnífico *Cristo crucificado* (1754) de pequeño

16. Diego Márquez. *Jesús en la Entrada en Jerusalén.* Hermandad de la Entrada en Jerusalén. Lucena

17. La técnica de Márquez refleja la influencia de las esculturas de Manuel Salvador Carmona que se conservan en Estepa, como refleja la cabeza de *San José*

18. Diego Márquez, *Cristo de la Humildad y Paciencia* (1772), iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Estepa

[278] MARTÍN OJEDA, M. y VALSECA CASTILLO, A., *Écija y el Marquesado de Peñaflor, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres.*Córdoba, Ayuntamiento de Écija y Fundación Marqueses de Peñaflor, 2000.

19. Diego Márquez, *Virgen del Rosario*. Iglesia de San Sebastián, Estepa

formato del museo conventual de las Descalzas de Antequera; otros dos menos afortunados en Estepa en la sacristía de la iglesia de los Remedios de Estepa, y, algo menor del natural, el que sale en procesión con la advocación del *Amor* (Iglesia de San Sebastián). Pero en su corpus artístico el tema que predominó fue la exaltación de la Virgen a través de relieves alusivos a su vida (medallones de la *Vida de la Virgen* tallados en el camarín de la Virgen de los Remedios de Estepa, 1762-1763) y en distintas advocaciones de gloria y pasionistas, entre las que destacan: *Inmaculada* (iglesia de Madre de Dios, Antequera); *Rosario* (1780, iglesia de San Sebastián, Estepa. Figura 19); *Carmen* (1786-1787, convento de la Encarnación, Antequera); *Dolores* (1787, iglesia del Carmen, Estepa. Figura 19) y *Angustias* (ermita de Santa Ana, Estepa). Esta última imagen de María con su hijo muerto en el regazo, que es una interpretación libre de la patrona granadina, fue atribuida a José de Medina por el profesor Hernández Díaz sin conocer el estilo de los otros talleres antequeranos.

Del repertorio de santos elegimos las representaciones de *San José con el Niño en brazos*: una fechada en 1790 recibe culto en la iglesia de Santa María Coronada de San Roque y otra atribuida se encuentra en el coro bajo de las Descalzas de Antequera. La peculiaridad de estas representaciones con el Niño dormido sobre el hombro del santo responde al impacto que produjo la llegada de la escultura de Nicolás Fumo al convento carmelita en 1774.

III. Los epígonos de la escultura barroca. La indecisión estética entre barroco y clasicismo

Los principales escultores del final del Barroco desarrollaron en sus obras una estética híbrida e indecisa entre las formas barrocas, convertidas en tradicionales durante los dos siglos anteriores, y el lenguaje moderno del Neoclasicismo, que en

gran parte del país sólo fue un ligero cambio clasicista. En la provincia de Málaga los principales escultores de esta época de transición artística y temporal, pues vivieron a finales del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX, fueron Antonio de Medina, Juan de Salazar, Francisco de Paula Gómez Valdivieso, Mateo Gutiérrez Muñiz y Salvador Gutiérrez de León en Málaga; y Miguel Márquez en Antequera.

III.1. Antonio de Medina, artista de Jaén en Málaga e hijo de José de Medina

Antonio de Medina, que había nacido en Jaén y era hijo del escultor José de Medina, trabajó en la Catedral malagueña años después de la muerte de Ortiz (los relieves de madera imitando mármol de la capilla de la Encarnación y las virtudes de madera dorada y policromada de los órganos del coro) y realizó otras imágenes como la *Virgen de Valvanera* (destruida) para el retablo mayor del convento de la Trinidad (1780), el *San José* de la parroquia de San Juan y el *Apostolado* (destruido) de la iglesia de los Santos Mártires.

III.2. El escultor antequerano Miguel Márquez García, un escultor siguiendo los pasos de su padre

El escultor antequerano Miguel Márquez (1767-1826), hijo del escultor Diego Márquez y Vega, fue el continuador de la actividad y del estilo de su padre, aunque adocenó las formas de las figuras secundarias y estereotipó los gestos de sus imágenes. En 1799 realizó el púlpito de la iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen de Antequera en colaboración con el pintor Díaz, encargado del dorado y la policromía. En los medallones con bustos de santos carmelitas y en las figuras exentas de los ángeles se aprecia la evolución estilística del taller de la familia Márquez hacia la repetición de recursos expresivos. Este mobiliario litúrgico, cuyo diseño nos anuncia la estética purista o clasicista del final del Barroco, fue construido durante el priorato de Fray Juan Romero con fondos económicos propios del convento. El trabajo de madera costó tres mil seiscientos cincuenta reales y el dorado ascendió a otros tres mil cuatrocientos cincuenta reales, según la inscripción que existe en el interior de la imagen.

De su producción destacamos las versiones marianas de Antequera, en las que suaviza el expresivo y angustiado dolor del lenguaje barroco con soluciones menos contenidas y más dulcificadas como las dolorosas de la *Paz* (1815, hermandad del Dulce Nombre, iglesia de Santo Domingo, Antequera); la de los *Servitas o Dolores* (1817, iglesia de Belén). Este fenómeno estético, como sucede en Sevilla con el escultor Juan de Astorga -artista natural de Archidona-, refleja la dura pervivencia del barroco tradicional con los

gustos estéticos más clasicistas de las instituciones oficiales que sin duda influyeron en los artistas de aquella transición. En 1796 talló también la *Soledad* de la cofradía del Santo Crucifijo y Entierro del convento de San Agustín. En el interior de la imagen se descubrió un documento con el nombre del autor, fecha de la realización y nombre del responsable de la hermandad, además de la intervención posterior que hizo el hijo del escultor, Joaquín Márquez y Angulo, para renovarle los ojos de cristal (1831). Siguió recibiendo encargos de los pueblos andaluces situados en un entorno cercano a la ciudad de Antequera, como refleja el *San Francisco de Asís* (1816) que hizo para el convento franciscano de Estepa, siguiendo el modelo de la espléndida escultura de Salvador Carmona y los rasgos formales y recursos expresivos que aprendió de su padre (Figura 20). Asimismo, el convento de las Angustias de Cabra conserva una *Santa María Magdalena penitente* de rodillas en el retablo mayor cuyos rasgos formales la vinculan a este escultor. Otra actividad escultórica importante fue las restauraciones de imágenes de vírgenes a las que incorporó o renovó los ojos y la policromía, como la antequerana del *Socorro* (1792) y dos tallas de *la Virgen de los Remedios*, la patrona antequerana de estilo gótico (1816) y la estepeña (1820), una imagen de vestir a la que le retocó el rostro y las manos, convirtiéndola en una obra propia.

Con la referencia a la intervención en esta popular Virgen estepeña concluimos esta visión global de la actividad de los escultores activos en Antequera casi un siglo, desde la década de 1730 hasta final del primer cuarto del siglo XIX, y la difusión de sus obras por la provincia de Sevilla, especialmente enriqueciendo el patrimonio artístico del Marquesado de Estepa y su villa señorial, hoy Municipio de Estepa.

20. Miguel Márquez García, *San Francisco de Asís.* Estepa

EL SEPULCRO DEL ARZOBISPO SALCEDO Y AZCONA: IMAGEN *RETROSPECTIVA* DE UN MONUMENTO FUNERARIO DIECIOCHESCO*

Ana Rodríguez Gude

El arzobispo hispalense Luis de Salcedo y Azcona encargó en 1734 al escultor Pedro Duque Cornejo la renovación de la Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla y la elaboración en ella de un monumento para su descanso (Figura 1). El hecho de que las obras nuevas debieran hacerse a semejanza de lo que existía anteriormente en la capilla (Figura 2) limitó sobremanera la actividad del artista, por lo que los historiadores que se han dedicado a su obra no se han detenido a realizar un estudio pormenorizado sobre el sepulcro. Nos proponemos, por tanto, sacar a la luz los aspectos más importantes de este monumento, fruto de la unión del espíritu dieciochesco con la tradición funeraria renacentista.

I. El arzobispo Luis de Salcedo y Azcona y el escultor Pedro Duque Cornejo

De familia ilustre, el arzobispo Salcedo nació en Valladolid en 1667[279], pero desde joven su vida se ve ligada a la ciudad de Sevilla, ya que allí comenzó sus estudios, que continuó en Salamanca, donde se licenció en leyes en el Colegio de San Bartolomé en 1689. De Salamanca volvió nuevamente a la ciudad hispalense y allí ejerció de oidor de la Audiencia, pasando a continuación con el mismo cargo a la Chancillería de Granada. En 1706 fue ordenado sacerdote y obtuvo plaza en el Consejo de las Órdenes Militares[280].

Fue obispo de Coria –22 de mayo de 1713– y arzobispo de Santiago de Compostela desde el 1 de julio de 1716, antes de pasar –17 de octubre de 1722– a regir el destino de la sede de Sevilla[281], ciudad que le había acogido

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación HAR2008-05543, perteneciente al Ministerio de Ciencia e Innovación.

[279] PAZOS, M. R., *El episcopado gallego a la luz de los documentos romanos*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, tomo I, 1946, pp. 238-239.

[280] Estos y otros datos de la biografía de nuestro mitrado se encuentran pormenorizados en LÓPEZ, A., "Salcedo y Azcona, Ilmo. y Excmo. Sr. D. Luis de", *Biografía eclesiástica completa. Vida de los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento; de todos los santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por sus virtudes y talentos, en orden alfabético*, Madrid, imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, tomo XXV, 1865, pp. 8-16; MATUTE y GAVIRIA, J., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de la Andalucía. Que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó a reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia*, Sevilla, imprenta de E. Rasco, tomo I, 1887, p. 148 y ss.; y ALONSO MORGADO, J., *Prelados Sevillanos o Episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla con noticias biográficas de los Sres. Obispos Auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia*, Sevilla, tipografía de Agapito López, 1906, pp. 612-629.

[281] PAZOS, M. R., op. cit., pp. 244-249.

1. Monumento de Luis Salcedo y Azcona

2. Monumento de Diego Hurtado de Mendoza

siendo un niño, le había visto ejercer su primer cargo oficial en la Audiencia y ahora le recibía como su prelado.

Permaneció en la ciudad hispalense hasta la muerte, que le llegó el miércoles 3 de mayo de 1741, a las diez y media de la mañana[282].

De su espiritualidad cabe destacar su gran devoción a la Virgen de la Antigua y su pensamiento constante en la muerte, aspectos ambos que cobran especial importancia al tratar de su enterramiento. Ya siendo arzobispo de Santiago pensaba en cuál sería el lugar adecuado para su sepultura[283]. Al trasladarse a Sevilla se plantea inhumarse allí, y en 1734 encarga la realización de su sepulcro, al que, una vez concluido, "*las más de las tardes hacía llevar una silla, y se estaba muchas horas pensando en la muerte, y decía a los que le acompañaban señalándole su sepultura, que aquella era la morada, que había fabricado para su descanso, aunque más costosa de lo que merecía su persona*"[284].

En su testamento también deja constancia de su preocupación por estar prevenido para el momento del tránsito:

> "*Entre los más graves y perjudiciales descuidos en que solemos yncurrir los mortales, vno suele ser tan frequentte, como dañoso de no prevenirse con tiempo para el terrible passo a la etternidad, desocupándose de aquellos emvarasos, que siendo ynevitables en su execuzión son ynfaliblementte esttorvos para aquel momentto, de que pende la etternidad, deviendo tener presentte la vos de nuestro salvador que nos exsorta, a estar vijilanttes, pues ygnoramos el día, y la hora*"[285].

Fue, además, un hombre de gran cultura que legó su extensa biblioteca a sus sucesores y favoreció muchas empresas artísticas su tiempo, ayudando a las iglesias y

[282] Archivo Histórico del Arzobispado de Sevilla: fondo Capitular, Secretaría, año 1741, micr. 11002, ff. 46 r-v.

[283] Así lo demuestra la carta que dirige al cabildo compostelano como despedida cuando es ascendido a Sevilla, donde expresa que su deseo era enterrarse junto al sagrado cuerpo del Apóstol Santiago, en el *panteón de arzobispos* de la Catedral. Dicha carta, escrita el 5 de julio de 1722, es reproducida íntegramente por LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Seminario Conciliar Central, t. X, 1908, p. 22.

[284] ALONSO MORGADO, J., op. cit., p. 627. Esta meditación sobre la muerte cabe relacionarla con los ejercicios espirituales promovidos por san Ignacio de Loyola y sus seguidores, que recomendaban pensar en los pecados y su expiación ante una calavera o una imagen de la muerte, ¿y qué mejor imagen que la propia tumba para meditar sobre el más allá? Y precisamente para favorecer la meditación entre los ejercitantes se encargó de la construcción de una habitación en el noviciado de la Compañía para aquellos que deseasen retirarse a realizar los ejercicios.

[285] Así comienza, tanto el primer testamento, redactado en 1736 (Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla: oficio 24, año 1736, leg. 17148, f. 403 r) como el definitivo, de 1739 (Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla: oficio 24, año 1739, leg. 17151, f. 549r).

patrocinando la construcción de nuevos recintos religiosos en su diócesis[286].

El escultor sevillano Pedro Duque Cornejo y Roldán, que, como ya hemos apuntado, fue el artífice del monumento funerario que tratamos, participó, en mayor o menor medida, en casi todas las obras promovidas por el arzobispo. Existía, por tanto, una fecunda colaboración anterior, que sería garantía de satisfacción para ambos.

Se trata de uno de los principales artistas andaluces del siglo XVIII y realizó obras como el Apostolado de la iglesia de las Angustias en Granada, el retablo de la Virgen de la Antigua de la catedral de Granada, varias imágenes para la Cartuja de Santa María del Paular en Rascafría (Madrid), diversas obras para la catedral de Sevilla y la magna obra de la sillería de coro de la catedral de Córdoba[287].

II. La obra: datos documentales

El 9 de abril de 1734, en su residencia sevillana, el escultor Pedro Duque Cornejo junto con su mujer Isabel de Arteaga y el hijo de ambos, Enrique Gabino Duque y Arteaga, firma ante el escribano público Tomás de Gazeaga un contrato con don Luis de Salcedo y Azcona para la realización de un retablo para la Capilla de la Antigua de la catedral hispalense, así como las gradas y el pavimento de la misma capilla y un sepulcro en ella para enterramiento del prelado. Todo debe hacerse según la traza ya aprobada[288] y correspondiéndose al detalle con lo previamente existente[289].

"Yo el dicho don Pedro Duque Cornexo, esttoy convenido y consertado, con su Excelencia de hazer, como por la presentte nos obligamos, a labrar, y fabricar de nuevo, vn retablo, de piedra, siguiendo el que está, para la Capilla, de nuestra Señora de la Anttigua zitta, en la santa Metropolitana y Patriarchal yglesia de esta Ciudad; del tamaño, y como está determinado, y demuestra, la traza, y dizeño que tengo hecho yo el dicho don Pedro que está firmado de su Excelencia y del presentte escrivano público; cuya obra se ha de executar, según, y comforme demuestra, con el

[286] MATUTE y GAVIRIA, J., op. cit., t. II, pp. 35-36, y MORALES, A. J., "Las empresas artísticas del arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona", *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, pp. 471-482.

[287] HERNÁNDEZ DÍAZ, J., (*Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983) es quien más en profundidad ha estudiado la figura de este arquitecto, escultor, pintor y grabador, aunque no dedica al sepulcro más que unos breves párrafos. Otros autores también han tratado aspectos particulares de la biografía y trayectoria de este artista, y ha sido objeto de múltiples artículos y varias exposiciones.

[288] Desgraciadamente, la traza no se conserva junto al contrato de obra en el protocolo notarial: Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla: oficio 24, año 1734, leg. 17146, ff. 307r-308v.

[289] Allí estaba el sepulcro del cardenal arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza (1485-1502), realizado por el artista italiano Domenico Alessandro Fancelli en 1508-1509 (MORALES CHACÓN, A., *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1996, p. 33).

rematte, de las tres figuras, de fee, esperanza, y charidad; y los seis muchachos, y asimismo, las quatro figuras, de los nichos; y todos los adornos y sobrepuestos, razas, y chapitteles, que se manifiestan, en dicha traza de metal dorado según y comforme, a los que oy tiene, el retablo, y además de lo que manifiesta, dicha trasa; Nos obligamos a hazer, la enchapadura; las tres gradas; y la solería, del pavimentto, que viene haser, ensima de dichas gradas según, está en el dizeño; nos obligamos, a hazer y executar, el enttierro, correspondientte, al anttiguo, que está en dicha Capilla, según y como, él está hecho, y todo lo referido, que se compone, de retablo, enchapadura, solería, enttierro, y gradas (que son tres) y la esculttura de dicho retablo, y entierro, que todo ha de ser de piedra \jaspe/, correspondiente, a ymitazión de la que oy tiene, lo que está puesto, en el altar de dicha santa ymaxen; esto es, pudiéndose encontrar, en las canteras de diez, a dose leguas desta ciudad; y si no se encontrare, se ha de hazer de aquella que más a propósito se hallare"[290].

La obra debe realizarse en piedra, buscándose en las canteras de la zona la más semejante a la precedente[291]. Se especifica también el precio a pagar por el conjunto –que asciende a diez mil pesos–, el plazo de ejecución, que se establece en año y medio[292], y, como es habitual, una vez finalizado, quedará sometido "*a vista de maestros que declaren estar hecha y arreglada a la traza y dizeño de que se ha hecho mensión*".

El plazo de finalización de la obra no se cumplió, puesto que el 29 de junio de 1736 –y ya han pasado más de dos años desde la firma del contrato– todavía no se había terminado, como se colige de la lectura de un primer

[290] Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla: oficio 24, año 1734, leg. 17146, ff. 307r-v.

[291] "*Aunque está prevenido que la piedra, que ymite a la que está en el altar, de dicha santa ymaxen, ha de ser pudiéndose encontrar de diez, a dose leguas de esta ciudad se enttiende, que si la vbiere en las cantteras de Cabra, Granada, v, otras parttes, de larga distansia, como sea, dentro del Reyno, se ha de traer, para que corresponda, con la misma que oy tiene dicho altar, porque, así, se a axustado, y se previene para que de ello conste. (…) Y otrosí los otorgantes disen que las canteras de donde se a de sacar la piedra a de ser Morón, Cabra, Santa Olalla, Almadén de la Plata, que son los sitios donde ay dicha piedra: de los quales dichos sitios si se encontrare alguno que sea de la misma que tiene lo que oy esta en el altar se a de traer; y no de otra piedra"* (Ídem, ff. 308r-v).

[292] "*Y todo, lo emos de dexar, puesto, sentado y colocado, de oy día de la fecha de esta escripttura, en año y medio cumplido, primero siguientte, por razón y causa, de dies mill pesos, excudos de a ocho reales de plata cada vno, a toda costa de piedra, matteriales, y manifattura, que se an de pagar a mí el dicho don Pedro Duque Cornexo, en sinco plazos, el primero de tres mill pesos, luego de contado, para empezar dicha obra; el segundo ha de ser de dos mill pesos, el tersero, de otros dos mill pesos; el quartto, de mill y quinienttos; que estas tres parttidas, se me an de ir entregando comforme, se fuere adelantando dicha obra, y yo los pidiere para ello; y el quinto y vlttimo plaso ha de ser de mill y quinientos pesos, que es el restto, para completar el ttodo, de los dichos dies mill pesos, excudos de a ocho reales de plata, en que está ajustada, y la canttidad de este vlttimo plaso, no me se a de entregar hasta, que dicha obra este finalizada, y zentada, a sattisfasión de su Excelencia*" (Ídem, f. 307v).

testamento otorgado por el arzobispo en esta fecha, donde expresa su deseo de ser enterrado en la Capilla de la Antigua, que se está renovando a su costa, y, si está concluido en el momento de su muerte, en el sepulcro que ha mandado elaborar y que todavía se está fabricando[293].

La conclusión del conjunto tuvo lugar en 1738, y la nueva obra se inauguró solemnemente el 14 de junio[294]. Un año y medio después, el 3 de noviembre de 1739, don Luis de Salcedo redacta un nuevo testamento, que será el definitivo, y en él ordena:

> "*…que quando Dios nuestro Señor fuere seruido lleuarnos de esta presente vida, nuestro cuerpo sea enterrado, en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, como por nuestra espezial y antigua veneravzión, a aquel Diuino Simulacro, lo hemos tratado con los Venerables y mui amados hermanos, el Deán y Cauildo de nuestra santa Yglessia, a cuyo fin hemos adornado y yllustrado dicha Capilla, assí de pinturas, como de cantería y plata, y hemos hecho el sepulcro, para la mayor vniformidad de dicha obra, donde nuestro cuerpo descanse*"[295].

Así se hizo cuando falleció en el palacio arzobispal el 3 de mayo de 1741, exponiéndose el cuerpo vestido de pontifical en uno de los salones hasta la mañana del sábado día 6, en que fue trasladado a la catedral para los oficios funerales y proceder a la sepultura en el sepulcro de su Capilla[296], cumpliéndose, por tanto, sus deseos.

Allí ha permanecido desde entonces el monumento, aunque desgraciadamente su estado de conservación no es demasiado bueno: del lateral derecho se han desprendido algunos fragmentos y, en general, ha sufrido un severo desgaste todo este sector, afectando a los arcos, hornacinas, tercio superior del yacente, y parte de la inscripción.

III. Conservadurismo frente a barroquismo

El arzobispo se propone remozar totalmente la capilla de la Virgen de la Antigua para convertirla en su propio ámbito funerario, pero se trata de una renovación muy limitada, pues se mantienen, como ya hemos apuntado, la función y la tipología de lo existente. Prima, por tanto, la tradición, frente a las novedades que un maestro del barroco como Duque Cornejo podría introducir en una obra de estas características.

---

[293] Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla: oficio 24, año 1736, leg. 17148, ff. 404r-v.

[294] MATUTE Y GAVIRIA, J., op. cit., t. II, pp. 15-17.

[295] "*Y si acaeziere nuestro fallecimiento, hallándonos fuera de esta ciudad, mandamos se deposite nuestro cuerpo, en la yglessia parrochial del lugar donde acaeziere, en capilla, o altar, dedicado a María Santíssima, en el ynterin que se traslade a esta ciudad*" (Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla: oficio 24, año 1739, leg. 17151, f. 550r).

[296] Archivo Histórico del Arzobispado de Sevilla: fondo Capitular, Secretaría, año 1741, micr. 11002, fols. 46r-49r.

El uso sepulcral de este espacio era antiguo: allí se enterraron los arzobispos Diego Hurtado de Mendoza (†1502) y Gaspar de Zúñiga y Avellaneda (†1571) y fue también el depósito provisional de otros prelados[297], además de ser lugar de sepultura de muchos canónigos, cuyas lápidas sirven aún hoy de alfombra a los visitantes.

Tampoco se establecen variaciones en cuanto a la tipología del monumento funerario, que se corresponde perfectamente con el ya citado de Hurtado de Mendoza. Podría decirse, por tanto, que el sepulcro de Salcedo es copia del de su predecesor, aunque este término habrá que tomarlo con cautela, ya que la idea que se tenía de imitación a comienzos del siglo XVIII era muy distinta de la actual, en que se tiene como algo negativo y falto de valor aquello que no es exclusivo u original. Sin embargo, durante toda la Edad Moderna la imitación de ciertas obras de gran categoría era un símbolo de prestigio, una manera de rendirles homenaje y una seguridad para el promotor, que tenía ya en el punto de partida una idea clara de los resultados.

3. Sepulcro de Luis de Salcedo y Azcona. Detalle del lateral

IV. Tipo, iconografía y estilo

Puesto que se reproducen las formas de un sepulcro de comienzos del siglo XVI, la tumba de Salcedo, aunque en pleno Barroco, responde a un esquema típicamente renacentista, característico del arte italiano e introducido en España por Domenico Alessandro Fancelli, autor del monumento del cardenal Mendoza.

Se trata de un sepulcro de concepción vertical, adosado al muro, que se compone de un zócalo o basamento, con el epitafio en el centro y escudos a ambos lados; un sarcófago a la manera clásica sobre el que descansa el yacente, y que tiene como fondo los relieves de la Anunciación, Visitación y de los Apóstoles en torno al sepulcro de la Virgen; y una luneta con la Asunción. Todo ello cobijado por un arco de medio punto con el intradós casetonado, apoyado en columnas compuestas y de fuste decorado y enmarcado por dos orlas, la interior con hornacinas aveneradas con estatuas de santos y la exterior con decoración de frutos que, a modo de un grutesco a *candelieri*, surgen de dos búcaros (Figura 3). En las enjutas, las armas del prelado, y remata el conjunto una cornisa coronada por crestería de flameros abalaustrados y cabecitas de ángeles.

La inspiración de Fancelli fue seguramente la tumba del papa Pablo II, obra de Giovanni Dalmata y Mino da Fiesole de la que se conservan algunos fragmentos en las Grutas Vaticanas, además de otros sepulcros italianos. La

[297] Rodrigo de Castro Osorio, Pedro Vaca Castro y Quiñones, Luis Fernández de Córdoba y Pedro de Tapia (ALONSO MORGADO, J., op. cit.).

composición recuerda también a las primeras portadas que se hacen en España en el nuevo estilo, como la del Colegio de la Santa Cruz de Valladolid o el hospital de la misma advocación de Toledo[298].

El esquema seguido por los dos sepulcros de la Capilla de la Antigua resulta prácticamente el mismo, sólo varía la disposición del basamento –en el modelo se encuentran dos virtudes flanqueando la inscripción funeraria, ausentes en la obra dieciochesca, que tiene así más espacio para el epitafio, que se encuadra además por un marco más adornado que la simple tabula rectangular diseñada por Fancelli– y la disposición de los motivos en el interior del nicho, más esquemáticos y compartimentados los espacios en la primera obra y con mayor ornamentación en la posterior. Por lo demás, se trata de dos monumentos perfectamente simétricos, donde cada elemento tiene su reflejo en el sepulcro frontero.

Los motivos decorativos de un monumento funerario pueden ser de muy distinta índole: imágenes religiosas, históricas, biográficas, mitológicas, alegóricas, simbólicas o puramente ornamentales, y aunque es necesario resaltar las escenas y personajes del mundo cristiano, no podemos olvidarnos de los demás elementos que componen el programa iconográfico de esta obra.

Comencemos hablando de don Luis de Salcedo y Azcona y los elementos que a él se refieren en esta composición: su representación, tendido sobre el sarcófago, la inscripción relativa a su vida y sus blasones.

Existe una estrecha conexión entre el tipo de representación del difunto –yacente sobre su sarcófago–, la concepción que de la muerte tiene el propio arzobispo y el epitafio de su sepulcro. Así, como ya hemos visto, el prelado pensaba continuamente en su última hora y confiaba en alcanzar una buena muerte, lo que le garantizaría la salvación eterna. Al mismo tiempo, en su testamento también especificaba que no deseaba, bajo ningún concepto, que su cuerpo fuera embalsamado[299]. Este rechazo total de los

[298] El monumento funerario de Pablo II era considerado una de las mejores obras de su tiempo, por la riqueza de su decoración y por su grandiosidad. La trasposición de su esquema al monumento de un cardenal español le otorga una gran dignidad, y de ella se hace eco el arzobispo Salcedo al encargar un monumento en todo semejante al de Diego Hurtado de Mendoza que, había supuesto también –así como su modelo romano lo había supuesto para el arte italiano– un hito para el arte español, siendo el segundo gran monumento fúnebre renacentista en España, sólo precedido por el del cardenal Mendoza de Toledo (REDONDO CANTERA, M.ª J., *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987, p. 115).

[299] "*Y encargamos y mandamos que por ningún casso se permita la seremonia excussada, y yndezente de embalsamar nuestro cuerpo, aunque se acorten las horas de estar nuestro cadáuer manifiesto, que aunque ninguno tan nezesitado de las orazione, y ruego de nuestros amados súbditos, queremos más, que se minoren en alguna parte estos, antes que el que nuestro cadáuer, passe por esta ympertinente seremonia*" (Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla: oficio 24, año 1739, leg. 17151, f. 550v).

métodos para la conservación incorrupta del cuerpo nos habla de que su preocupación por la muerte se centra exclusivamente en el futuro del alma, despreciando el cuerpo, que es algo temporal y perecedero.

Esta misma idea se expresa en el epitafio, redactado por su familiar, canónigo de Sevilla, Joaquín de la Pradilla, donde se hacen varias referencias a la muerte y enterramiento del arzobispo, así como un elogio de su vida.

HIC IACET NON HOMO, SED HOMINIS EXVUIVM, OSSA, ET CINERES EXCELLENTISSIMI D. D. LVDOVICI DE SALCEDO ET AZCONA, CALATRAUENSIS EQVITIS, AC IN DIUI BARTHOLOMÆI SALMANTICENSI UETERI COLLEGIO, RECTORIS MERITISSIMI, QVI INTER HISPALENSES PRIMVM SENATORES, INDE INTER GRANATENSES, AC DENIQVE INTER PRIMOS REGIS CATHOLICI PHILIPI V CONSILIARIOS DIU FELICITER VERSATUS EST; AT LVBRICVM MOX AVLÆ CVLMEN INGENVE PEROSVS, NON OBSCVRO SECESSV, SED SVCESSV PRÆCLARO, HOMINVM PASTOR CAVRIENSI PRIVS, COMPOSTELLANO DEINDE, AC DEMVM HISPALENSI SVO DILECTO POPVLO, DELIGITVR, ITERATIS ORACVLIS, TER ALIVS, TER IDEM, CIUILE, AC PONTIFICIVM IVS DICENS, IVSTITIAM FORO, ET TEMPLO CONSTITVIT. NOSTRÆ PRÆFVIT ECCLESIÆ ANNIS DECEM ET OCTO UBI SVPREMA AVTHORITATE POLLENS PROFVIT SINGVLIS, OBFVIT NEMINI CUIUSQUE INOPIAM SVBLEUAUIT. HINC PLENVS MERITIS, ET AMPLIORIBVS DIGNVS HONORIBVS, UT DEO IMMORTALI FRVERETER E VIVIS ABIIT, NEC TAMEN OBIIT; UISVS EST NAMQVE OCVLIS TAMTVM INSIPIENTIVM MORI; IN PACE AVTEM DORMIT, ET REQVIESCIT A DIE III MENSIS MAII ANN SALVT. MD CCXLI, ÆTATIS UERO LXXIV[300].

[300] La parte final de cada línea, actualmente ilegible, la hemos tomado de ALONSO MORGADO, J., op. cit., pp. 628-629, quien también nos proporciona la traducción de la inscripción: "Aquí yace, no un hombre, sino el cadáver de un hombre: los huesos y las cenizas del Excelentísimo Sr. D. Luis de Salcedo y Azcona, caballero de la orden de Calatrava, y meritísimo Rector que fue del antiguo colegio de San Bartolomé de Salamanca; el cual desempeñó felizmente las plazas de Oidor de Sevilla y de Granada, y últimamente la del Supremo Consejo de Castilla, con que lo honró el rey católico Felipe V pero aborreciendo con todas veras los altos destinos del Palacio y conociendo sus riesgos, no con una obscura huida, sino con insigne acierto, fue elegido Prelado de las Iglesias de Coria, Santiago y al fin de la de Sevilla, su amado pueblo, repetidos por tres veces los oráculos que así se lo habían prometido, y habiendo estudiado el derecho civil y canónico, dictó la justicia así en el foro como en el templo, y gobernó nuestra Iglesia diez y ocho años, donde, a pesar de que gozaba la suprema autoridad a muchos hizo bien, y a nadie mal, socorriendo la miseria de cada uno. Aquí, pues, lleno de méritos, y digno de mayores honores, para que gozase de Dios inmortal, fue separado de los vivos, pero no murió: y aunque a los ojos de los ignorantes pareció que moría, duerme aquí en paz, y descansa desde el día 3 del mes de Mayo, año de nuestra salud, de 1741 a los 74 de su edad".

Se incide en la idea de que el alma no ha muerto, sino que permanece a la espera del Juicio mientras duerme, sueño del que despertará para acceder a la Gloria. Es lógico, por tanto, que se represente al prelado yacente, *in somno pacis*, una representación muy habitual durante el Renacimiento[301], que en nuestro país a partir del siglo XVI irá cediendo terreno frente a la representación genuflexa del difunto[302]. La elección de este tipo de representación obedece, seguramente, al afán de semejanza con el sepulcro de Hurtado de Mendoza pero en este caso se trata también, como hemos visto, de la imagen más coherente con la idea expresada por el propio arzobispo en vida.

Se representa al yacente, orientado hacia el altar, sobre la cama funeraria, que se apoya directamente sobre el sarcófago y revestido de pontifical, con casulla, dalmática y la mitra sobre la cabeza, todo ello ricamente ornamentado, imitándose en piedra los bordados de las telas, aunque el mal estado de conservación no haga posible apreciar los detalles. El rostro del prelado (Figura 4) seguramente reproduciría sus facciones, dado que el artista lo conocía, que fue realizado mientras vivía y que a pesar del desgaste se aprecian algunos rasgos característicos, como esa nariz ligeramente prominente, que se aprecia en algunos retratos[303]. Los ojos están cerrados, lo cual confirma la idea de la muerte como sueño, y sus manos se entrecruzan en plegaria eterna. Descansa la cabeza sobre dos almohadones y los pies sobre un tercero, y tanto la posición del cuerpo como sus vestiduras y ornamentos reproducirían las que revestirían al cadáver durante su exposición, los días posteriores a la muerte, y en el interior del propio féretro, tras el entierro.

El último de los elementos que hemos catalogado como biográfico son sus armas familiares. En la enjuta izquierda un escudo partido con las armas de los Salcedo y Azcona, y en la de la derecha otro donde aparece la heráldica de las familias Velasco y Arbizu[304], de su madre y de su

4. Rostro del obispo Salcedo

[301] De las representaciones de los difuntos en sus sepulcros, la del yacente es a la vez "la imagen más antigua, la más popular y la más constante del Más Allá" (ARIÈS, Ph., *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983, p. 29). Existente ya en el arte egipcio, este tipo de imagen tiene continuidad en el arte jónico y etrusco y es también utilizada por el arte romano, pero será sobre todo con la llegada del Cristianismo cuando el género se imponga en el mundo occidental, teniendo una vigencia ininterrumpida hasta bien entrada la Edad Moderna (S'JACOB, H., *Idealism and Realism: a study of sepulchral symbolism*, Leiden (Holanda), E. J. Brill, 1954, pp. 9 y ss.).

[302] Los orantes arrodillados tienen origen medieval (PANOFSKY, E., *Tomb sculpture: its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres, Thames and Hudson, 1964, pp. 76-79) pero se seguirán cultivando ampliamente hasta finales del XVIII (ARIÈS, Ph., op. cit., p. 223).

[303] Como los conservados en los palacios arzobispales de Santiago de Compostela y de Sevilla.

[304] ATIENZA, J. de: *Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 161, 206, 676 y 752.

padre. Ambos blasones aparecen timbrados por una cruz patriarcal y el sombrero y las diez borlas a cada lado correspondientes a su dignidad.

Existen, además, toda una serie de elementos que terminan de configurar el contenido del monumento funerario, pero forman parte ya de una "biografía espiritual"; me refiero a aquellos por medio de los cuales se expresa la condición cristiana del difunto, sus devociones y sus creencias.

A cada lado de la urna, en las hornacinas, que se localizan entre la pilastra y la columna, vemos tres imágenes superpuestas. Un total, por tanto, de seis personajes, que identificamos como apóstoles porque todos –excepto uno– portan un libro, por la identificación particular de varios de ellos y porque con ellos se establece también una correspondencia con el sepulcro frontero, donde, de las seis figuras, cuatro son apóstoles –Pedro, Pablo, Andrés y Santiago el Mayor–[305].

Los personajes de la izquierda –según el punto de vista del espectador– son fácilmente identificables, ya que sus atributos personales, que portan en su mano derecha, se hallan en perfecto estado. Así, reconocemos, a Simón por la sierra, a san Juan Evangelista –que no porta libro– por su juventud y por llevar un cáliz del que sale una serpiente y a Bartolomé por su cuchillo[306].

Desgraciadamente, el mal estado del lateral derecho del monumento impide identificar las señas de identidad que portan algunos de los personajes. Se reconoce fácilmente a Santiago el Menor con el garrote (Figura 5), ocupando la hornacina media de este flanco, pero no es posible distinguir qué sostendrían los personajes que harían pareja con Simón y Bartolomé[307].

Los relieves, por otra parte, tienen una temática unitaria y se vinculan a la vida de la Virgen. La elección está relacionada con la advocación de la capilla en que se inscribe el conjunto y con la devoción del promotor. La iconografía seleccionada, además, guarda cierto paralelismo con el monumento del cardenal Mendoza, especialmente en la zona central, donde se corresponden la Resurrección y Ascensión de Cristo de éste, con la Asunción de la Virgen del nuestro, flanqueada por la Anunciación y la Visitación.

La Anunciación (Figura 6), a la izquierda, sigue los esquemas tradicionales. El arcángel Gabriel, cetro en mano,

5. Monumento a Salcedo. Santiago el Menor

6. Monumento a Salcedo. Anunciación

[305] Los dos personajes que completan el conjunto del siglo XVI son san Juan Bautista y san Isidoro.

[306] La presencia de san Bartolomé en este monumento podría considerarse como un dato ligado a la biografía del difunto, puesto que fue muy importante su vinculación con el colegio mayor de esta advocación en Salamanca.

[307] Partiendo de la base de que se tratase de apóstoles y descontando los ya identificados en este sepulcro y los que acompañan al cardenal Mendoza, habría que escoger entre Tomás, Mateo, Felipe o Judas Tadeo, aun cuando esto sea sólo una posibilidad entre otras.

llega transportado sobre nubes a la habitación en que se encuentra la Virgen para comunicarle que es la elegida para operarse en ella la encarnación del Verbo. Señala al cielo, de donde desciende la paloma del Espíritu Santo, mientras María, al escuchar su mensaje, se gira e inclina con sumisión la cabeza en señal de aceptación. El interior de la estancia se completa con un reclinatorio, el libro abierto en la página en la que se hablaba de la profecía de Isaías que ahora venía a cumplirse y sobre la que la protagonista meditaba momentos antes del encuentro con el ángel, un cesto con ropas en el suelo y un cortinaje que, junto con la representación del pavimento, indican que se trata de un interior, aunque sobre el mensajero aparezcan nubes, que no son más que "huellas" del cielo acompañando a la paloma.

Para el conjunto de los relieves, Duque Cornejo muy probablemente se inspiró en el trabajo de otros artistas –dibujos, grabados, tapices, pinturas– tal y como era habitual. En este sentido, la Anunciación nos recuerda el lienzo homónimo pintado por Francisco Rizi en 1663 (Figura 7), existiendo grandes paralelismos entre la aparición del ángel sobre nubes, su ademán, la postura de la Virgen y el cortinaje sobre ella, aunque el gesto de María se asemeja mucho también –aunque invertido– al de un grabado de Gian Giacomo Caraglio que se conserva en Nueva York.

Para la Visitación tenemos que partir de distintas obras. La actitud de las dos mujeres es prácticamente igual a la de un tapiz, de igual temática, de Jerónimo Cosida y también muy semejante a un cuadro de 1634, de Juan del Castillo. En estas dos obras se muestra también, como en nuestro caso, a Zacarías y José asistiendo al encuentro entre sus esposas. En nuestro relieve, sin embargo, se incluye en la escena al jumento que llevaría a la Virgen hasta la casa de su prima, animal que no aparece en las Escrituras pero del que habla, por ejemplo, sor María Jesús de Agreda[308]. Se trata de un dato pintoresco que al margen del éxito que haya tenido y de cuál haya sido la fuente visual –lo vemos, por ejemplo, y en la misma posición que en este sepulcro, en el grabado *In Die Visitationis* de Jerónimo Nadal– venía bien a una época abocada al naturalismo y a la anécdota.

Para la Asunción, sin embargo, parece incuestionable que Duque Cornejo se inspiró en el grabado de la *Asunción de la Virgen* de Schelte Adams Bolswert (Figura 8). El esquema compositivo, el número de personajes, su colocación y los gestos que adoptan en el relieve, son fiel reflejo del grabado del siglo XVII, dejando a un lado el hecho de que en el sepulcro se divida la escena en dos, separando lo terreno de lo celestial. Tan sólo un personaje

7. *Anunciación* de Francisco Pizzi

8. *Anunciación* de Schelte A. Bolswert

[308] *Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abysmo de la gracia: Historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, Reyna, y Señora nuestra, María Santíssima, Restauradora de la culpa de Eva, y Medianera de la Gracia*, Madrid, Imprenta de la Causa de la Venerable Madre, 1762, libro III de la segunda parte, pp. 236 y 272.

que aparecía de espaldas en primer término en el modelo hasido obviado por Duque Cornejo, que, además, incluye rayos rodeando a la figura de María mientras se eleva, en lugar de las nubes del modelo.

Sobre el yacente, centrando la pared del fondo, se encuentran los apóstoles y varias mujeres contemplando asombrados el sepulcro vacío de la Virgen, en el que solamente han quedado unas flores que recogen las mujeres. Algunos apóstoles elevan su mirada contemplando la ascensión de la Reina de los Cielos hacia su destino y deslumbrados por la luz divina que emana de ella. Son once, frente a los doce de Bolswert, siguiendo el relato apócrifo del Pseudo José de Arimatea[309], quien explica la tardanza de Tomás y habla también de una luz celestial que los cegó mientras la Virgen salía del sepulcro y era llevada por los ángeles, elementos todos presentes en nuestra escena (Figura 9).

Encima (Figura 10), ocupando la luneta, se muestra a la Virgen en su ascenso sobre las nubes, impulsada por ángeles y elevando la vista y los brazos en una imagen habitual en la pintura andaluza de la época.

El significado de estas escenas es claro. Si la Anunciación y la Visitación nos hablan del comienzo de la Redención en el mundo con la venida de Cristo a la tierra, la muerte y resurrección, en este caso de la Virgen, reafirma al difunto en su creencia de que él también alcanzará la salvación gracias a una buena vida y muerte cristianas. Ángeles con flameros, pebeteros y antorchas (Figura 11), recuerdan esa luz que ilumina enteramente a los bienaventurados.

Hemos hablado del epitafio, la efigie, los blasones, del pequeño santoral y de las escenas religiosas, elementos todos que podrían formar parte de un monumento funerario dieciochesco. Lo que hace de este sepulcro una obra plenamente *neo-renacentista* –si es que podemos denominarla así– no es la iconografía en sí sino la manera de abordar el *enfeu* sintácticamente –doble orla abrazando un arco sobre columnas– y su vocabulario, con la proliferación de flores y frutos conformando grutescos en *candelieri* o guirnaldas, elementos puramente renacentistas con los que se decoran las columnas, pilastras y roscas de los arcos, reproduciendo minuciosamente los motivos del sepulcro del arzobispo Hurtado de Mendoza, al igual que el intradós de los arcos, casetonado y adornado con rosetas en ambos monumentos.

La urna funeraria (Figura 12) parece inspirada en ejemplos del mundo romano, con casetoncillos cubriendo toda su superficie y cantoneras de acanto, motivo que reaparece dividiendo el sarcófago, y en el que se sujetan

9. Muerte de la Virgen

10.Asunción de la Viegen

11.Detalle del remate

12. Urna funeraria y efigie yacente

[309] *Los Evangelios Apócrifos* (ed. de Aurelio de Santos Otero), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, pp. 645-650.

cintas y guirnaldas que nos hablan, como ya ocurría en los escudos, de la victoria, la gloria y la inmortalidad.

Tanto las estatuas de los apóstoles, bastante anodinas, por cierto, como los relieves marianos, muestran características propias de la época de su elaboración, especialmente si se ponen en comparación con las imágenes del otro sepulcro. En los relieves es evidente que ya no nos encontramos ante una representación clásica, al modo de lo que está enfrente. El número de personajes, mayor que en las escenas del otro lado de la capilla, consigue un mejor acomodo espacial, la ambientación en que se desarrolla cada uno de los episodios resulta más convincente, y se individualiza y dota de expresión a unas figuras que gesticulan y muestran distintas actitudes. Todo ello sumado al movimiento de unos paños que se adaptan a los cuerpos y caen de forma natural, favoreciendo una composición dinámica y llena de energía. Mientras que en el sepulcro de Fancelli la Virgen con el Niño y con santa Ana son imágenes atemporales, las escenas de Duque Cornejo son instantáneas de una acción que ha comenzado momentos antes y que tiene continuidad. Asimismo, la Asunción de la Virgen logra transmitir un sentido de ascenso, una sensación de movimiento, que nos recuerda que en el Barroco se procedió a la habitabilidad de la verticalidad.

Frente a esto, las imágenes de los Apóstoles resultan menos dinámicas, acompasándose con las del sepulcro opuesto y situándose a gran distancia del vibrante, claroscurista y dramático Apostolado de la iglesia de las Angustias (Granada), por poner un ejemplo. El formato, imágenes-hornacina, pero sobre todo el material impuso sus condiciones. Piedra y madera no ofrecen las mismas posibilidades, siendo el último de los materiales aquel con el que Duque Cornejo trabajó de manera sobresaliente.

UNA NUEVA OBRA DE ANDRÉS DE CARVAJAL: EL NAZARENO DE LA RODA DE ANDALUCÍA (SEVILLA)

Reyes Escalera Pérez
Antonio M. Castillo Jarén

La historia de la Roda de Andalucía, pueblo situado en la Sierra Sur de Sevilla, se encuentra íntimamente ligada a la villa de Estepa, de la que dependió política y administrativamente hasta 1874. Aunque este vínculo existió muy probablemente desde los primeros asentamientos humanos, se hizo realmente efectivo a partir de mediados del siglo XIII, época en la que Fernando III el Santo conquistó Estepa y su comarca. En 1267 estas tierras fueron donadas por el rey Alfonso X a la orden militar de Santiago, hecho que garantizaba su defensa. Pero fue tres siglos más tarde cuando comienza la etapa más importante y fecunda de toda la comarca, concretamente en 1559, año en el que Felipe II vendió la encomienda estepeña a don Adán Centurión y Córdoba, notable acreedor de Carlos V que financió gran parte de la campaña de Argel, otorgándole el señorío de Estepa y convirtiéndolo en el primer marqués.

Los lugares que comprendían el marquesado eran, además de Estepa, la villa de Pedrera[310], Aguadulce, Badolatosa, Casariche, Gilena, Herrera, La Roda, Lora, Marinaleda, Alameda, Sierra de Yeguas y Miragenil. Además de depender del marquesado política y administrativamente, también estaban subordinados en materia religiosa, ya que la vicaría estepeña era independiente de las diócesis más cercanas, contando con poder de jurisdicción "vere nullius", es decir, con plena autonomía y dependiendo directamente del Vaticano. El marqués, por tanto, tenía derecho a nombrar al vicario general y a los curas y capellanes de todas las iglesias. Esta situación cesó en 1874, año en que se suprimió la vicaría y todos los pueblos pasaron a depender del arzobispado de Sevilla[311] excepto Miragenil, que fue agregado administrativamente a La Puente de Don Gonzalo, en 1834, creándose Puente Genil, y pasando, así, a la provincia de Córdoba[312].

Las hermandades de todos estos pueblos surgieron al amparo de la vicaría estepeña, y en todos, excepto en Miragenil, se fundaron cofradías cuyo titular era Jesús Nazareno, esto es, Jesús con la cruz a cuestas camino del

[310] En 1557 Pedrera obtuvo el privilegio real para constituirse como villa.

[311] Alameda, aunque ya en 1822 dependía administrativamente de Archidona, eclesiásticamente pasó a formar parte del arzobispado de Sevilla hasta 1959, año en el que se subordina al obispado de Málaga. Lo mismo ocurrió con Sierra de Yeguas, que a pesar de pertenecer administrativamente a la provincia de Málaga, eclesiásticamente formaba parte de la diócesis de Sevilla hasta 1956. Vid. RUIZ GARCÍA, M.ª I., *Historia de Sierra de Yeguas (desde a antigüedad hasta nuestros días)*. S.l., 1994, p. 129.

[312] PRIETO PÉREZ, J.O., "Introducción". *El Marquesado de Estepa según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Tabapress, 1996, p. 12.

Calvario. La mayoría fueron constituidas a finales del siglo XVII –llamado por José Sánchez Herrero el "siglo del Nazareno"[313]- y XVIII, siguiendo la pauta de lo que ocurre en toda la provincia de Sevilla. Según los primitivos libros de Reglas que se han conservado, aunque son pocos, podemos concluir que los motivos de su fundación son semejantes: atender al culto divino, realizar obras de caridad con los necesitados y promover el culto público a Jesús Nazareno[314].

La Roda de Andalucía no es ninguna excepción. Las primeras noticias de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Esperanza datan de mediados del siglo XVII y las proporciona el primer libro de Actas y Cuentas que, afortunadamente, conserva la cofradía, que abarca desde 1657 a 1725[315]. No obstante, en las primeras páginas del manuscrito el escribano de la hermandad, Diego García de Fresneña, hace un revelador resumen de lo acontecido desde el Jueves Santo de 1654 hasta el 2 de abril de 1657, fecha del primer acta inserta en el libro.

Comienza su relato exponiendo que "*era costumbre antigua… de hacerse una procesión en que salía el paso e Imagen de Jesús de Nazareno, y muchos hombres y muchachos con sus túnicas blancas y moradas y cruces todos los días del Jueves Santo en la tarde*". Sin embargo, en el año 1654, después de predicado el sermón, eran muy pocos los penitentes que se disponían a acompañar la imagen, por lo que el "*cura beneficiado y clérigos, viendo la poca gente vestida con cruces que había dijeron que no era decente el salir ni andar la dicha procesión*"*;* finalmente se decidió hacer la estación de penitencia a instancia de algunos "*buenos cristianos*". Estas adversas circunstancias hicieron recapacitar a treinta y dos vecinos, todos ellos hermanos de otra cofradía, la del Dulce Nombre de Jesús, que se reunieron el 14 de marzo de 1655, *y* "*acordaron y se convinieron de hacer y hicieron Hermandad*". En ese año se nombraron al hermano mayor -llamado también prioste-, oficiales y consiliarios, cada uno responsable de una

[313] SÁNCHEZ HERRERO, J., "La evolución de las cofradías de Semana Santa en la actual Diócesis de Sevilla desde sus fundaciones hasta nuestros días", en HURTADO SÁNCHEZ, J. (Ed.), *Religiosidad popular sevillana*. Ayuntamiento y Universidad de Sevilla, 2000, p. 197.

[314] Vid. ESCALERA PÉREZ, R., "La iconografía del Nazareno en el Marquesado de Estepa: arte y devoción", en ARANDA DONCEL, J. (Coord.), *La Advocación de Jesús Nazareno*. *Actas del Congreso Nacional*. Pozoblanco (Córdoba), 2007, pp. 541-568.

[315] Este manuscrito fue transcrito en 1984 por D. Francisco Vázquez Graciano, quien, en el preámbulo, da cuenta de su importancia ya que en él se prodigan, según sus palabras *los inventarios, el nombramiento de oficiales, consiliarios, hermanos mayores… además de un anecdotario extensísimo*... Podemos añadir que es, además, un documento muy valioso para La Roda, ya que en él se consignan datos que proporcionan información de primera mano sobre su devenir histórico en algo menos de 70 años. Desde aquí queremos recordar la labor encomiable de D. Francisco que, desinteresadamente, pasó muchas horas dedicado a la transcripción del escrito.

cáñama, que era agrupación compuesta por diversos cofrades, casi siempre doce. La noticia de esta fundación, al no poseer la cofradía todavía Libro de Actas, se anotó en el de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, actualmente perdido. Sigue exponiendo el escribano que diez días más tarde, el 24 de marzo, el vicario de Estepa aprobó sus primeros Estatutos, en los que aparecían las obligaciones que tenía cada uno de los hermanos así como las multas que debían pagar los que no asistiesen a las procesiones, entierros, cultos o misas de difuntos. Así mismo se acordó que, a pesar de que era costumbre que la procesión tuviese lugar el Jueves Santo por la tarde –tras el lavatorio y el sermón del "Mandato"-, a partir de este año saliera los Viernes Santos por la mañana "*según y como sea costumbre hacer en toda España e Iglesia Católica Romana*"[316].

Estos primeros hermanos se comprometieron a acompañar la imagen con túnicas de lienzo morado, capirotes y un hacha de cera, aunque un año después, en 1656, se acordó en un cabildo que se admitieran a otros trece hermanos que recordaran a los apóstoles; uno de ellos debía portar una cruz grande, con las insignias de la Pasión, y los otros irían con cruces medianas "*que han de acer a su costa embarnizadas y curiosas*", en las que se inscribiría el nombre de cada uno de los apóstoles[317]. Tras ellos se colocaba la imagen de la Virgen de la Soledad, imagen titular de la hermandad del mismo nombre. También se admitió a otro hermano que debía hacer una trompeta de latón, para que tocara en la procesión y finalmente al escribano del pueblo, que se ofreció a dar fe de los actos hasta que pudiese, regalando a la Hermandad una campanilla de plata -que posteriormente robaron los franceses- para que "*se vaya moviendo la procesión*", costumbre que actualmente sigue vigente.

De esta información proporcionada por el escribano se infiere que, años antes de que se fundara la hermandad, ya existía una procesión en la que salía una imagen de Jesús acompañada de nazarenos con cruces, por lo que el año de 1654, considerado por la cofradía el de su fundación, podría proponerse, como acertadamente escribe Joaquín O. Prieto como el de su "refundación"[318]. También, muy posiblemente, en un principio se podría considerar una "filial" de la del Dulce Nombre de Jesús, ya que fueron hermanos de esta cofradía los que se reunieron para "hacer Hermandad", como más arriba se ha apuntado.

Como dato anecdótico comentar que en estos primeros años el número de hermanos era cerrado, y el puesto que

[316] Esta costumbre se perdió en la década de los años 50 del pasado siglo, teniendo lugar la estación de penitencia a partir de entonces la tarde del Viernes Santo.

[317] En el año 1680 se hicieron otras treinta cruces que debían portar nuevos hermanos.

[318] PRIETO PÉREZ, J. O., *Historia de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de La Roda de Andalucía*. Diputación de Sevilla, 2006, p. 55 y ss.

quedaba libre por fallecimiento del titular era heredado por el hijo o el hermano. Si se daba la circunstancia de morir sin descendencia o sin familiares, se elegía al nuevo cofrade de una forma que se hizo tradicional: con garbanzos. Se colocaban tantas jarras como hermanos quisiesen entrar, y cada uno de los asistentes votaba a la persona que deseaba echando un garbanzo en la jarra que le correspondía. No obstante, paulatinamente fue aumentando el número de hermanos. Aunque todos ellos eran hombres, la incorporación de la mujer en esta cofradía es muy temprana, ya que el 20 de abril de 1684 entró a formar parte de la hermandad la prima hermana de un presbítero que no tenía otros familiares. La petición la realizó amparándose en las "Constituciones y Estatutos de la Hermandad", en la que se explicita, según se lee en el manuscrito, que "*los clérigos y hermanos pueden nombrar madre o hermano o pariente para que cumpla la plaza de hermana para que la hermandad le acuda con el ara y acompañamiento en muriendo, como a mujer de hermano*". Aunque, según se puede inferir de lo escrito, las mujeres podrían, por tanto, ser hermanas de la cofradía, tuvieron que pasar más de veinte años para que ese derecho fuera efectivo; así, el 9 de abril de 1708 se acordó que las esposas de los hermanos que "*ayudan a sus maridos a las cargas de dicha hermandad*", fueran consideradas "hermanas", con las mismas obligaciones que los varones, comprometiéndose la cofradía a pagar una misa tras su muerte[319]. El 7 de abril de 1711 la hermandad contaba con 97 hermanos y 66 hermanas.

También en sus páginas se encuentra información del patrimonio de la cofradía gracias, sobre todo, a los inventarios que las juntas salientes realizaban cada vez que finalizaban su periodo de mandato para entregársela a la nueva. También las cuentas proporcionan valiosa información de las transacciones comerciales con diversas ciudades y pueblos de la comarca, existiendo una estrecha relación sobre todo con Sevilla, Alameda, Sierra de Yeguas, Osuna, y Antequera, donde se compraba la cera y los ornamentos sagrados. Sin embargo, el manuscrito adolece de información sobre la imagen de Jesús Nazareno[320], aunque sí se constata la compra de diversos aditamentos para su adorno; así, se adquirieron en 1657 unas potencias de plata y una túnica de terciopelo "morado carmesí" con galón de oro –regalado por el marqués de Alminares-[321]; poco después, en 1662, se compró una "cabellera" que fue sustituida en diversas ocasiones, suponemos que por el desgaste de la misma[322]. En 1699 se resolvió adquirir una nueva cruz, en Antequera, "*para los hombros de la imagen, por*

[319] Como dato curioso reseñar que en 1808 se eligió a doña Antonia Pachón y Prado *hermana mayora*, cargo que ocupó hasta 1814.

[320] La única noticia que poseemos de esta imagen se refiere a 1699, año en el que se le talló una nueva pierna ya *que estaba de forma que no podía servir*.

[321] La adquisición de la tela se realizó en Antequera.

[322] En 1723 se compró otra por 22,5 reales, siendo reemplazada nuevamente en 1807.

estar maltratada y no poder servir la que de presente tiene", de madera de ébano y guarnecida con filigrana de plata. Los complementos de la imagen fueron multiplicándose a lo largo de los años, destacando la confección en Sevilla en 1706 de una nueva túnica, esta vez de tafetán[323]. El patrimonio escultórico de la cofradía se completó con las imágenes de la Verónica y San Juan, que se procesionaban junto al Nazareno en diferentes andas; ambas desaparecieron en 1936.

Tampoco los inventarios de los bienes muebles que mandaban realizar los visitadores parroquiales de las iglesias y ermitas del marquesado proporcionan datos acerca de la imagen. En el de 1703, encargado por don Antonio Viniegra, ni siquiera aparece[324]. Esto es debido, muy posiblemente, a que se hallaba en casa del hermano mayor ya que en esa época la iglesia de Santa Ana estaba en obras, habida cuenta que en un cabildo fechado el 28 de marzo de 1701 se puede leer: "*...por razón de estar la Iglesia hundida y desierta y no poder estar las imágenes de esta hermandad en ella... Diego García de Fresneña quedase con el oficio de hermano mayor por razón de tener cuarto decente en su casa donde tener la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno*".

Desgraciadamente el manuscrito referido abarca sólo hasta 1725. En 1808 comienza el segundo libro que conserva la cofradía[325]; pasan, por tanto, más de 80 años sin noticias. Ese tiempo transcurrido fue una época de cambios para la hermandad, sobre todo en relación con una nueva imagen de Jesús Nazareno, ya que la primitiva talla, fue sustituida –suponemos que en el segundo tercio del siglo XVIII- por la que se conserva en la actualidad.

Aunque no se ha encontrado ningún documento que avale la autoría de Andrés de Carvajal (1709-1779), las características formales acercan esta escultura –cabeza y

[323] La túnica costó algo más de 1.160 reales, dividiéndose los gastos del modo siguiente: 11 varas de *tela de joya* a 97,5 reales la vara; 29 reales y *tres cuartillos* la entretela; 15 reales la hechura; 4 reales el hilo de seda y 40 reales el viaje para recogerla en Sevilla. En el inventario de 1707 consta una nueva túnica bordada y un cordón de oro.

[324] ESCALERA PÉREZ, M.ª E. y PRIETO PÉREZ, J.O., "El Patrimonio Artístico-Religioso del Marquesado de Estepa en los primeros años del siglo XVIII", en RIVERO RUIZ, A. y JUÁREZ MARTÍN, J. M.ª (Coords)., *Actas de las III Jornadas sobre historia de Estepa.* Estepa, 1999, pp. 597-608 y PRIETO PÉREZ, J.O., *Historia de la Hermandad...*, p. 126.

[325] Contiene este manuscrito información hasta el año 1817. Según se constata en él, el primitivo libro de la hermandad fue llevado por un médico a la casa del vicario de Estepa y allí se perdió. Por esa causa, sigue explicando el escribano, *hace ya cinco años que están detenidas las cuentas, cabildos e inventarios y demás diligencias de esta hermandad*. Sigue exponiendo algunas características de ese libro perdido, y por ellas podemos deducir que, en realidad, sí se halló, en fecha desconocida, la primera parte del manuscrito -que es la que se conserva en la actualidad- habiéndose extraviado la segunda.

manos- a su producción –como veremos a continuación-[326] (Figura 1). No es de extrañar que el encargo de esta nueva imagen se realizara en la ciudad de Antequera, ya que, como hemos indicado más arriba, la hermandad se abastecía en dicha ciudad. Desde 1740 Carvajal trabaja en la villa, contando con un amplio y afamado taller con una abundante producción, realizando obras para las provincias de Córdoba, Granada y Sevilla, como se puede constatar en los estudios que se insertan en esta publicación.

La imagen ha sufrido diversas restauraciones y transformaciones a lo largo de los años. La primera noticia llega en 1917, año en el que se le arreglaron los brazos[327]. En 1982 la junta de gobierno de la hermandad, ante el mal estado en que se encontraba el cuerpo, que además presentaba una pieza de madera sacada, por su aspecto, de una viga antigua de unos 15 cm. en las caderas ajena a la talla (suponemos que para realzarla) contrató con Francisco Buiza Fernández su restauración por 325.000 ptas. Sin embargo, según consta en un documento fechado el 3 de enero de 1983, el imaginero autoriza a su discípulo, Francisco Berlanga de Ávila, para que "*cobre y termine las obras que en ese momento se encontraban en el taller*"[328], entre las cuales se encontraba esta imagen. En esos momentos Buiza se encontraba gravemente enfermo y se iba a someter a una operación quirúrgica, muriendo el 1 de marzo de ese mismo año.

1. Nuestro Padre Jesús Nazareno

La intervención de Berlanga en la escultura fue poco afortunada; Buiza, en el contrato firmado con la hermandad, se comprometió a fijar el cuerpo a la altura de la cintura, tallar un sudario –para ello extrajo la pieza de madera antigua colocándole una nueva de ciprés-, levantar el aparejo de escayola retocando la madera carcomida, colocar unas hombreras para fijar mejor la cruz y tallar una peana reproduciendo la antigua. No obstante, los trabajos fueron más allá, ya que elevó los talones con respecto a la peana acentuando el grado de inclinación de la imagen para otorgarle un mayor movimiento pero provocando con ello la pérdida del centro de gravedad de la misma, siendo el resultado final una obra inestable. Además añadió una pieza de madera en cada empeine para hacer los pies más alargados. Afortunadamente la

[326] La adscripción de esta escultura a la producción de Andrés de Carvajal ha sido puesta de manifiesto en las siguientes publicaciones: ESCALERA PÉREZ, R., "Estudio histórico-artístico de la Semana Santa de un pueblo de la Sierra Sur sevillana: La Roda de Andalucía", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa. Córdoba 1996.* Córdoba, Cajasur, 1997, vol. II, pp. 363-376; ESCALERA PÉREZ, R., "La iconografía del Nazareno…", p. 554; TORREJÓN DÍAZ, A., "La valoración de la gran escuela escultórica sevillana", en ROMERO TORRES, J.L. (Coord.): *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. El referente escultórico de la Pasión*. Sevilla, Tartessos, 2004, t. II, p. 259.

[327] Libro de Actas y Cuentas que abarca de 1896 a 1951.

[328] MARTÍNEZ LEAL, P. I., *El escultor e imaginero Francisco Buiza Fernández.* Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2000, p. 38 y Apéndice. Documento nº 5.

actuación sobre el rostro y las manos fue mínima, únicas partes de la escultura que poseen calidades plásticas.

La definitiva restauración ha sido realizada por el coautor de este artículo Antonio M. Castillo Jarén, imaginero y licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Conservación y Restauración de obras de arte. El motivo inicial de la intervención fue el inusual y excesivo cimbreo que presentó la imagen durante la estación penitencial de 1998 provocado por una separación de piezas en el pie izquierdo a la altura del empeine y de éste con la base.

En el contrato, firmado el 3 de julio de 1999, se expone que debían restaurarse la cabeza y las manos además de tallar un nuevo cuerpo y la correspondiente peana. El criterio de esta intervención estuvo basado en el mal estado de conservación de esta pieza, unido a su escaso merito artístico, que no se correspondía con la calidad escultórica de cabeza y manos. No obstante, lo que finalmente solventó las dudas que se originaron en primera instancia sobre la necesidad de tallar un nuevo cuerpo fue la falta de equilibrio que presentaba la obra, resultado de las transformaciones de la intervención anterior. Observada la imagen en los perfiles y sin las vestiduras se apreciaba que su posición era absolutamente inestable además de no ajustarse al natural, ya que una persona en tal postura no podría mantenerse de pie y caería de bruces, haciéndola peligrar con el movimiento del paso en las procesiones.

El estudio radiográfico previo al inicio de los trabajos desveló el enorme nivel de deterioro de la obra y corroboró la necesidad de la realización del nuevo cuerpo, ya que este elemento, al permanecer oculto por las vestiduras, no desvirtuaba en nada la visión de la imagen por parte de los fieles, pero sí permitiría la integridad de la misma. La cabeza presentaba un corte en la línea media del cuello, trabajo nada habitual en una escultura de nueva factura por los problemas de unión que presenta este tipo de ensamble entre maderas, denominado "pegadura por cabeza". El cuerpo se encontraba atravesado por una gran cantidad de puntillas modernas y numerosos clavos antiguos -literalmente cosido por más de cien elementos metálicos- que estaban causando más daño que beneficio en la madera, que era de pino y de pésima calidad, con numerosos y grandes nudos.

El nuevo cuerpo, realizado en madera de cedro según se puede leer en el contrato, presentaría las siguientes características: "Pierna izquierda avanzada[329], ligeramente flexionada, para dar la sensación de caminar y soportar el peso de la cruz, que descansa en el hombro del mismo lado, consiguiendo de este modo la correcta transmisión del peso del madero hasta la peana... Se le dará una zancada pequeña…"[330].

[329] La anterior imagen presentaba, como hemos comentado, el paso al contrario es decir, la pierna derecha adelantada, característica que le proporcionaba un patente desequilibrio.

[330] La razón de esta característica no es otro que acercarse lo más posible al anterior cuerpo y que la diferencia apenas se apreciara.

Se ejecutó finalmente un cuerpo perfectamente anatomizado del mismo tamaño que el anterior, corrigiendo las desproporciones y guardando la armonía con las piezas antiguas que debían ensamblarse en él, esto es, manos y cabeza[331]. También se cuidó con esmero que ésta conservase la misma inclinación y el leve giro que caracterizaba a la primitiva imagen; para ello se realizó una copia de la cabeza en poliéster mediante la realización de un molde de silicona -previa fijación y protección de los estratos- para poder trabajar en el cuerpo nuevo sin necesidad de utilizar la original hasta el momento preciso de proceder a su colocación definitiva. Así mismo, la policromía del nuevo cuerpo se adaptó a las partes antiguas. La peana, más fuerte que la anterior, se talló en su parte superior simulando un empedrado.

La intervención más delicada la presentaba la cabeza, ya que había que deshacer algunos de los desatinos de la intervención anterior, en la cual, para fijar la mascarilla, se habían introducido seis pequeñas puntillas en la cabeza y una en el rostro, concretamente en la mejilla derecha, en el nacimiento de la barba y el resto en la zona que se correspondería con la parte superior del hueso frontal. Se eliminaron todos estos elementos metálicos, previa protección de la zona, sustituyéndolos por espigas de madera antigua. La cabeza se ensambló al nuevo cuerpo a través de un espigón de madera, reforzando el ensamble con espigas insertadas en los mismos orificios donde anteriormente se encontraban los antiguos clavos, con el fin de no realizar unos nuevos. Toda la madera empleada en estas labores procedía de un retablo del siglo XVIII de la iglesia de Santa Ana de La Roda.

En el rostro se fijaron los estratos de preparación y policromía en todo el perímetro de la mascarilla y en diversos levantamientos puntuales, como la base de la nariz y la aleta nasal derecha, párpados superior e inferior derechos y labio superior. La zona de la barba era la más afectada por desprendimientos y pérdidas, sobre todo en su parte inferior. La línea de separación de la mascarilla se encoló por medio de inyección. Se realizó una leve limpieza del rostro, con el fin de no dejar la imagen plana en los volúmenes, descartándose la utilización de productos químicos salvo en las zonas puntuales con repintes de la intervención anterior. Se levantó así mismo una capa de laca –empleada durante años para dar los últimos toques al peinado de la peluca- a punta de bisturí, una vez colocada la cabeza sobre el nuevo cuerpo. Se repuso el estuco en todas las zonas de pérdidas de preparación, realizándose una reintegración cromática con productos totalmente reversibles –pigmentos al agua y al barniz- con criterios de invisibilidad, al tratarse de una imagen de culto. Se eliminaron las pestañas sintéticas y se colocaron otras, hechas a medida, de pelo natural.

[331] Estas piezas presentan un suave modelado, caracterizándose el rostro por las facciones delicadas, sin estridencias, características que fueron trasladadas al nuevo cuerpo buscando la unidad formal de la obra.

En cuanto a las manos, el deterioro y la suciedad eran mayores al ser elementos independientes y con una manipulación superior al resto de la obra. En ellas se fijaron los estratos en los desprendimientos y en las zonas de fractura de los dedos y se eliminaron las colas que unían las falanges que se habían roto, realizándose un nuevo encolado con el adhesivo adecuado y procediéndose a una correcta alineación, eliminándose también repintes y cera de los dedos. Finalmente se efectuó una reintegración cromática tanto de los extremos de éstos -por la pérdida de policromía que presentaban debido al roce de la cruz- como del resto de las zonas en las que la laguna de estratos eran puntuales, siguiendo el mismo criterio de invisibilidad. La restauración concluyó con la protección final de las mismas al igual que la cabeza.

Procedamos a la descripción de la imagen que actualmente se conserva en un camarín situado en la nave del evangelio de la iglesia de Santa Ana de La Roda de Andalucía. Como ya hemos comentado, se trata de una talla de cuerpo completo, de vestir, de tamaño natural, con brazos articulados, ojos de cristal y peluca, representado con la pierna izquierda ligeramente adelantada y portando la cruz en su hombro izquierdo, circunstancia que le hace encorvarse, aunque muy levemente, al mismo tiempo que ladea sutilmente la cabeza hacia su derecha. El rostro presenta nariz afilada y recta, con aletas nasales muy abiertas y pómulos marcados así como el ángulo nasogeniano, finalizando en una recortada barba bífida de talla lineal que adquiere cierto movimiento en la parte central. Como es usual en sus efigies masculinas, Carvajal ha dispuesto la barba muy estrecha en los laterales ampliándose en el mentón. Los recursos dramáticos se concentran en los ojos[332] y en la boca; los primeros, con la mirada baja, se enmarcan con gruesos párpados superiores, que van decreciendo hacia el exterior mientras los inferiores finalizan en un triángulo invertido que marca la línea interna, siendo éste un rasgo característico de la producción de Carvajal. Las cejas son rectas e inclinadas en rictus de dolor, sentimiento que acompaña con la boca, entreabierta, que deja ver los dientes y la lengua, tallados independientemente del rostro. Los labios aparecen comisurados, siendo el superior muy fino, mientras que el inferior es más voluminoso, deprimiéndose en el centro. Tocado con potencias y corona de espinas, presenta una clara policromía –que no es la original- que sólo se ve empañada por leves gotas de sangre y por un suave hematoma que ocupa parte de la mejilla izquierda, reflejando fielmente lo que escribió San Juan (18,22): *"...Apenas dijo esto, uno de los guardias que allí estaban, dio una bofetada a Jesús diciendo: "¿Así contestas al Sumo Sacerdote?*" (Figura 2).

2. Nuestro Padre Jesús Nazareno (Detalle de rostro y manos)

También sus manos son muy expresivas, marcándose los tendones y las venas, con los nudillos de la última falange

[332] Estos ojos no son los originales, pudiéndose fechar en el siglo XIX.

dispuestos en ángulo muy acentuado y más voluminosos que los anteriores.

La imagen restaurada y con nuevo cuerpo salió a la calle por primera vez el Miércoles Santo del año 2000. A pesar de que hace su estación de penitencia, con la iconografía de Nazareno, los Viernes Santo por la tarde, desde hace más de 50 años Jesús sale en procesión penitencial la noche del Miércoles Santo. A las 12 en punto la llamada "Procesión del silencio" comienza en la puerta de la iglesia con la llamada de un soldado romano instando al Señor a salir para "apresarlo". Con las manos atadas, vestido con una humilde túnica morada sin bordar y sobre un sencillo paso, pasea por las calles totalmente a oscuras acompañado por todo el pueblo que guarda un devoto silencio, que sólo es roto por las saetas y los dos tambores que le acompañan.

Durante esta noche los "jesueños" enmudecen, pero sus semblantes se iluminan cuando ven aparecer a su Jesús la tarde del Viernes Santo, que parece que sonríe cuando el primer rayo de sol le acaricia el rostro. Le acompaña el Cirineo, imagen seriada de Olot de 1941, sin ningún interés artístico e incluso de mayores proporciones que la del Nazareno, aunque es tan familiar para los rodeases que sería inútil sustituirla por otra. Desde 1993 se intenta disimular su escasa calidad con ropajes.

El paso en el que se procesionan en la actualidad fue realizado en el taller de Antonio Díaz Fernández de Sevilla en 1993, aunque hasta las primeras décadas del siglo XX la imagen salía en un paso de palio (Figura 3), costumbre que aún permanece en algunas poblaciones cercanas, como Antequera –Stmo. Cristo de la Salud y de las Aguas y Ntro. Padre Jesús Nazareno de la Sangre-. Afortunadamente poseemos un documento gráfico, de principios del siglo anterior, en el que se puede apreciar su sencillez, con cuatro varales laterales y un techo de palio bordado. Gracias a la documentación conservada, sabemos que al paso también se le denominaba *triunfo*. Las primeras noticias sobre él aparecen en 1713, en una anotación de cuentas: "*[El hermano mayor] dio por descargo dos rs. y medio que costó un listón de madera que se hizo para el palio de Jesús*". Tres años después vuelve a realizarse un pago de 18 reales por el "*gasto en tafetán y manufactura de aderezar el frontal y palio de Jesús*"; en 1723 se hizo un pago por la hechura de una vara. Suponemos que por el mal estado del palio se decidió, casi un siglo después -en 1815-, remodelarlo casi completamente, construyéndose un nuevo "*cielo o palio de raso morado*" bordado por Miguel Márquez en Antequera y colocándose ocho nuevas varas "*plateadas y dorados los nudos*". Este paso se llevaría a hombros, ya que en el inventario de 1814 se reseñan "*doce almohadillas para el triunfo*".

3. Antiguo paso. Principios del siglo XX

Aunque en 1900 la cofradía vuelve a reformar el palio –se compraron para ello 12 varas de seda-, en 1912 la junta de gobierno acuerda comprar uno nuevo "*para mantener el*

fervoroso entusiasmo con que el pueblo venera a la Sagrada y hermosísima efigie… en el fin de darle mayor ostentación y brillantez en las… salidas o procesiones" comprometiéndose cada hermano al pago de una peseta mensual hasta que se terminara de costear[333]. Las bambalinas fueron bordadas en el taller de Justo Burillo en Valencia, finalizándose el trabajo en 1915. Este paso fue destruido algún tiempo después, muy posiblemente en 1936[334], año en el que se quemaron las imágenes que se encontraban en la iglesia. Afortunadamente la de Jesús Nazareno quedó indemne, gracias a una rocambolesca maniobra de un miliciano autóctono o foráneo o al atrevimiento de un devoto que le vistió "*de comunista poniéndole un revólver en la mano*"[335].

A partir de ese año los acontecimientos relacionados con la hermandad se fueron sucediendo, aunque, sin duda, el hito más trascendental fue la incorporación de la sagrada cotitular, Nuestra Señora de la Esperanza. Fue tallada por el imaginero José San Juan en 1950 aunque pocos años después, por razones desconocidas, la imagen es retocada (más bien "retallada") por José López Egreja, que le dio un aire "macareno". Finalmente, en el año 2000 Antonio M. Castillo acometió la definitiva restauración.

En la actualidad, la Muy Antigua Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Esperanza[336] es una de las tres cofradías penitenciales con que cuenta La Roda de Andalucía; junto a la Hermandad del Cristo del Perdón y de la Virgen de la Mediación, y la Real y Fervorosa Hermandad del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de los Dolores Coronada mantiene viva una tradición que, heredada de sus antepasados, debe proyectarse hacia el futuro. En este pueblo, nuestro pueblo, casi todo gira en torno a la Semana Santa, que se vio realzada el 18 de febrero de 2004 al ser declarada Fiesta de Interés Turístico Nacional por la Consejería de Turismo y Deportes de la Junta de Andalucía.

[333] Hoja suelta inserta en el Libro de Cuentas de 1896-1948.

[334] Ya en el año 1940 se habla de la necesidad de realizar uno nuevo.

[335] Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección administración General, Serie V. Casas Parroquiales y Reconstrucción de templos. Legajo 3970. Vid., PRIETO PÉREZ, J. O., *Historia de la Hermandad…* p. 95.

[336] Agradecemos a la Junta de Gobierno de la Hermandad las facilidades que nos han dado para poder exponer fotografías de la restauración de la imagen de Jesús.

IMAGINERÍA DE ANDRÉS CARVAJAL CAMPOS EN EL MARQUESADO DE ESTEPA. NUEVAS ATRIBUCIONES

Antonio M. Castillo Jarén
Licenciado en Bellas Artes. Imaginero y restaurador de obras de arte

Podemos considerar la presente comunicación como el inicio del trabajo de investigación que tendrá como finalidad la realización de una Tesis de Doctorado en Bellas Artes sobre la figura y la obra de Andrés de Carvajal y Campos, uno de los dos máximos representantes del circulo escultórico antequerano[337], núcleo artístico que alcanza su apogeo en el siglo XVIII, proveyendo de obras los numerosos templos de la ciudad y las poblaciones cercanas, tanto en la provincia de Málaga como en las de Sevilla, Córdoba y Granada.

Salvo en publicaciones nacidas en el ámbito local[338], centradas primordialmente en la producción realizada para la propia Antequera y en mayor medida en las imágenes creadas para sus cofradías, el imaginero es poco conocido y la investigación de su obra fuera de la ciudad que lo vio desarrollarse como artista y que atesora gran parte de su producción, es prácticamente inexistente. Por lo general, en las divulgaciones especializadas el nombre de Andrés de Carvajal queda eclipsado por el estudio de las grandes maestros, y sí aparece es de forma muy escueta, ofreciéndose una información escasa y reiterativa.

No pretendemos adentrarnos en la biografía del artista puesto que no es el objetivo de este trabajo, pero sí creemos necesarias unas pinceladas con el fin de contextualizar su figura. Nacido en la localidad almeriense de Fondón el 31 de julio de 1709[339], se viene estableciendo su formación artística en Granada, en el taller de Diego de Mora[340]. Aunque hasta el momento no se ha encontrado documentación que acredite su aprendizaje, consideramos

[337] El otro artista que destaca en el campo de la imaginería dentro de esta escuela local es Diego Márquez de la Vega, nacido en 1724 en la propia ciudad de Antequera, donde morirá en 1791. BERNALES BALLESTEROS, J. y GARCÍA de la CONCHA DELGADO, F., *Imagineros Andaluces de los Siglos de Oro.* Biblioteca de la Cultura Andaluza, Arte, Volumen 54. Editoriales Andaluzas Unidas. Barcelona, 1986, pp. 157-159.

[338] Ver ROMERO BENITEZ, J., *Guía Artística de Antequera. Segunda edición corregida y aumentada*. Publicaciones de la "Biblioteca Antequerana" de la Caja de Ahorros de Antequera. Málaga, 1989. y la revista anual sobre la Semana Santa de la localidad publicada por El Sol de Antequera.

[339] Hijo de Antonio de Carvajal y Teresa de campos, era el menor de cinco hermanos. Su partida de bautismo se encuentra en el Archivo Parroquial de San Andrés de Fondón (APF), libro 6º de bautismos, f. 70v. GAONA VILLEGAS, J., El escultor Andrés de Carvajal y Campos. III Centenario de su nacimiento en Fondón. En *FARUA, revista del centro virgitano de estudios históricos, nº 12, 2009*.

[340] BERNALES BALLESTEROS, J. y GARCÍA de la CONCHA DELGADO, F., *Imagineros Andaluces.…*, pp. 157-159.

esta hipótesis bastante certera, tanto desde el punto de vista cronológico como por las características de su estilo que parece derivar del artista granadino. Nos es ajeno el año de inicio de su formación y si esta se completó, pero sí que contaba con dieciocho años y medio cuando fallece el 16 de enero de 1729 el menor de los Mora[341]. Ignoramos también si continuó formándose con otro maestro, como sí hizo su coetáneo Torcuato Ruiz del Peral, discípulo también de Diego de Mora. El hecho es que transcurren once años desde este acontecimiento hasta que aparece establecido en Antequera en 1740, por lo que existe una laguna de once años en su biografía que habrá que investigar en Granada. En 1755 contrae matrimonio con María Magdalena Talavera y Cueto, de cuya unión nació su único hijo Miguel María de Carvajal y Talavera[342], que será escultor y pintor, pero sin alcanzar la técnica ni el nivel de su progenitor. Falleció el 25 de abril de 1779 gozando de un gran prestigio y reconocimiento en la ciudad de Antequera.

El presente trabajo recopila la producción escultórica de Carvajal conservada en las parroquias de algunas de las localidades que formaron parte del antiguo marquesado de Estepa. Lamentablemente, la zona geográfica que abarcaba dicho marquesado y su Vicaría sufrió gravemente los sucesos de la Guerra Civil, la mayoría de estos pueblos perdió prácticamente la totalidad del patrimonio documental y mueble de sus templos, caso de Sierra de Yeguas, Alameda, Herrera, Marinaleda, Aguadulce, Casariche y La Roda de Andalucía; por fortuna, en estos dos últimos se salvaron de la destrucción sus respectivas tallas de Jesús Nazareno, ambos incluidos en el presente estudio. Por el contrario, aquellos municipios que no sufrieron destrozos como Gilena, Badolatosa y la propia Estepa atesoran un considerable número de esculturas que podemos considerar de segura atribución, lo que nos lleva a pensar que buena parte de su obra, hoy desaparecida, fuese realizada para estos lugares. En la mayoría de los casos no existe ninguna documentación gráfica que nos muestre el patrimonio perdido, y que pueda respaldar esta hipótesis, facilitándonos así el camino hacia nuevas atribuciones, como sí ha sucedido con otras poblaciones ajenas al marquesado y próximas a Antequera como Humilladero y Fuente de Piedra.

De la relación de obras que exponemos, hasta el momento sólo se encuentra documentado el retablo de la Inmaculada de la iglesia de la Asunción de Estepa y las tres

[341] Puede que esto explique el interesante dato que ofrece Joaquín Gaona Villegas en el artículo publicado en el nº 12 de la revista *FARUA*, donde aparece la pequeña cantidad de 300 reales que se pagaron por su formación en la cuenta y partición que se realizó en 1731 a la muerte de su padre. Antonio de Carvajal fallece el 17 de diciembre de 1730, dos años después de la muerte del imaginero Diego de Mora.

[342] MORENO GARCÍA, J. M., *María Magdalena Talavera y Cueto (1728-1759)*. En El Sol de Antequera, 5 de marzo de 1983.

tallas que alberga. Las imágenes estepeñas del Cristo Amarrado a la Columna y San José, ambas en la iglesia de los Remedios, y el Cristo Yacente de la localidad de Badolatosa se mencionan como obras de Carvajal en diferentes trabajos, el resto de esculturas que tratamos es la primera vez que se incluyen dentro de su producción. Esperamos que futuras investigaciones en archivos puedan ofrecer aportaciones documentales que corroboren estas atribuciones, permitiendo así su definitiva catalogación.

Puesto que nos disponemos a realizar una serie de atribuciones a la producción de Andrés de Carvajal y Campos, deberemos primeramente detallar las pautas que definen el estilo del imaginero, partícipe plenamente de las características del barroco dieciochesco, en el que predomina el gusto por las tallas de tamaño académico, el plegado agitado y exagerado de los paños, el modelado suave, las policromías claras y al pulimento, y el tono dulce y delicado aplicado a las imágenes, entre otras particularidades.

El análisis de sus obras nos permite, como ya se ha expuesto anteriormente, establecer un nexo de unión con la producción de Diego de Mora. La influencia del maestro se pone de manifiesto sobre todo en las imágenes cristíferas, los paralelismos son evidentes en la morfología de la cabeza, de modelado angular, en la manera de resolver la talla de la barba, y en la expresión dulce y resignada transmitida a los rostros, alejados completamente del dolor desgarrado. Ejemplos de esta filiación artística distinguimos en la Virgen de los Ángeles realizada por Carvajal para la iglesia de los Remedios de Antequera y la Virgen de la Merced de la iglesia de San Ildefonso tallada en 1726 por Diego de Mora, y en la imagen de Jesús Nazareno de la Roda de Andalucía y el Jesús del Rescate de Granada, ambos atribuidos a estos autores respectivamente.

Así pues, es un hecho que Carvajal se inspira en el arte del menor de los Mora, si bien no repite de forma literal los grafismos establecidos por esta gran familia de escultores, como sucede en mayor o menor medida con otros artistas formados en el taller, creando unos modelos con identidad propia que repite con ligeras variaciones a lo largo de su producción. El gubiado de las cabezas de las imágenes de Cristo y de San José responde a la misma tipología, presentando unas características morfológicas bien definidas, lo que facilita la labor a la hora de realizar atribuciones.

Los rostros de hermosas facciones muestran una gran dulzura y serenidad, siendo a la par expresivos en la temática pasionista, con el fin de incidir directamente en el sentimiento y la devoción de los fieles. De corte rectangular y modelado suave, presentan las mejillas ligeramente deprimidas al igual que las sienes que se muestran con relieve venoso, potenciando con ello el volumen de los pómulos; la frente generalmente amplia y despejada, bien delimitada por la cabellera; las cejas finas, en las tallas de

temática pasionista rectas e inclinadas, subiendo en el entrecejo y cayendo hacia los lados, con un levísimo arqueamiento apenas perceptible en la policromía pero sí en la talla; la nariz recta y de modelado envolvente, redondeada en el extremo y con las aletas nasales bien definidas, de las que parte un marcado y sinuoso surco nasolabial, sobre el que se crea un elevado relieve; la boca muy expresiva y de exquisita factura, los labios bien dibujados siendo el superior fino y de trazo plano mientras que el inferior es más voluminoso, deprimiéndose en el centro, generalmente entreabierta dejando ver los dientes y la lengua, tallados como elementos independientes, salvo en las figuras de pequeño tamaño; los ojos grandes y la mirada por lo general baja, enmarcada por unos grandes párpados superiores con relieve en el borde, que van decreciendo hacia el exterior, los inferiores por su parte delimitados por un triángulo invertido teniendo muy pronunciada la línea del ángulo interno.

Los cabellos, tallados con escaso volumen y ajustados al cráneo, se dividen perfectamente en dos mitades, aparecen trabajados de manera minuciosa en largos mechones lineales que empiezan a ondularse ligeramente a la altura de las orejas, que por lo general permanecen ocultas salvo la parte de los lóbulos. En las imágenes gloriosas de San José y la Virgen las largas melenas se distribuyen sobre los hombros y la espalda de forma compacta, en las representaciones de Cristo siempre aparece un mechón prácticamente recto sobre la anatomía desnuda del pecho, por lo general en el lado derecho. Las barbas presentan un nacimiento bajo, de talla lineal y muy cortas en los perfiles, aumentando de tamaño y volumen en la parte central del mentón, donde esta se bifurca y adquiere cierto movimiento ondulado hacia el exterior. Generalmente la zona de unión entre la perilla y el bigote apenas presenta trabajo de gubias, quedando en algunas obras ambos elementos separados también en la policromía como sucede en el Crucificado de la localidad de Gilena, característica que se aprecia en la imaginería cristífera de la familia de los Mora.

Podemos definir a Carvajal como un magnifico escultor de cabezas, en el trabajo de talla es la parte más elaborada y conseguida de sus obras, realizadas de forma independiente del resto de la imagen como atestigua la línea de rotura de los estratos de preparación y policromía encontrados a mitad del cuello en muchas de ellas. Por otro lado sus representaciones anatómicas son correctas, si bien muestran una evidente dicotomía entre la manera de concebir el tronco y las extremidades. Brazos y piernas responden a una persona de constitución poco robusta, con escaso tono muscular, encontrándose mejor definida y estudiada la caja torácica, siendo esta amplia y con un ángulo condral[343] muy

[343] Ángulo en forma de V invertida que delimitan los cartílagos costales y el apéndice xifoides en la parte anterior del tórax. Ver MOREAUX, A., *Anatomía artística del hombre.* Ediciones Norma, Madrid, 1988.

abierto, adoptando el hueco epigástrico[344] la forma de arco de medio punto, incluso en las imágenes de cristos muertos, respondiendo al modelo de un individuo atlético. Desde el punto de vista compositivo los movimientos suelen ser algo rígidos, razón por la cual los cuerpos nunca llegan a alcanzar el alto grado de perfección que encontramos en los rostros, verdadero punto focal de comunicación con el fiel.

Desde el punto de vista técnico son esculturas que presentan unas mascarillas muy elaboradas. Aparte de la utilización generalizada en este siglo de los ojos de cristal, las tallas de tamaño natural presentan la lengua y los arcos dentales tallados como elementos independientes y ajustados posteriormente a ellas, estos últimos realizados en marfil. El empleo de otros elementos postizos como pelucas de pelo natural, es frecuente en sus imágenes de vestir, ejemplos de ello son la antigua Virgen de los Dolores de la localidad de Humilladero, la talla homónima de Badolatosa, y la efigie de Jesús Nazareno de la Roda de Andalucía, si bien en este último puede deberse a la continuidad de una característica de la imagen que le precedió, siendo común también el empleo de pestañas de pelo natural, y lágrimas en las dolorosas.

Un recurso que creemos exclusivo de Carvajal y totalmente innovador en el campo de la imaginería es el empleo de elementos metálicos intentando imitar los efectos plásticos del pelo. Si bien no nos resulta del todo convincente en la barba del San José de la iglesia de los Remedios de Estepa por el grosor y la disposición de las piezas, se logra plenamente en la barba y en los mechones finos y exentos de parte del cabello del Señor del Mayor Dolor de la iglesia colegial de San Sebastian de Antequera, cuya talla en madera hubiese resultado más complicada tanto desde el punto de vista técnico como en el de la conservación dada la extremada delicadeza de su factura. Este procedimiento, que podemos llegar a considerar como la firma del artista, es empleado también para la realización de las lazadas de los cíngulos que ciñen las túnicas de gran parte de sus figuras, como podemos ver en el San José anteriormente mencionado, y en las tallas homónimas de la iglesia de la Asunción de Estepa, el de la iglesia de los Remedios de Antequera o en la Virgen del Mayor Dolor antequerana.

En cuanto a la policromía, desconocemos si contaba con la ayuda de algún maestro pintor y dorador o era el propio Carvajal quien realizaba esta importante labor. En las obras estudiadas, salvo algunas excepciones que pueden deberse a intervenciones posteriores, hemos observado una continuidad en la manera de ejecutar el trabajo, por lo que creemos que ha sido realizado por la misma mano.

[344] Depresión que enmarca y delimita el ángulo condral. Ver MOREAUX, A., *Anatomía….*

Las delicadas y cuidadas carnaciones siguen el gusto imperante de este siglo, realizadas con acabado al pulimento y basadas en una paleta de tonos claros y rosáceos, de las que tenemos en su producción bellísimos ejemplos en la Virgen de los Ángeles, conservada en la iglesia de los Remedios de Antequera, y el Niño Jesús del San José del templo homónimo en Estepa. Ajustadas a la edad y sexo de las tallas, las figuras masculinas presentan unas tonalidades más cálidas que la que exhiben las infantiles y femeninas, distinción que se observa fácilmente en los grupos escultóricos de San José portando al Niño Jesús. De una forma lógica, las esculturas que representan a Cristo muerto muestran una encarnadura de tonalidades macilentas, con veladuras verdosas y violáceas. Las diferentes iconografías de temática pasionista que muestran la anatomía completa de la figura, caso de Cristo atado a la columna, Crucificado o Yacente, por lo general no son demasiado cruentas, siendo la excepción el Cristo del Mayor Dolor de Antequera que muestra de forma muy cruda los desgarros en la carne producidos por la flagelación. En estas representaciones la sangre aparece de una manera escasa, casi simbólica, la encarnadura de los rostros se ve empañada por leves gotas de sangre en la frente, bajo los parpados inferiores y en dos hilos que salen de la nariz buscando alguna de las comisuras de los labios. Por el contrario, los hematomas resultantes de los golpes, como el que invariablemente aparece sobre la mejilla izquierda, y los producidos por las huellas del flagelo, son muy numerosos y quedan reflejados en difuminadas líneas de color verdoso, siempre por pares y paralelas.

Especial interés tiene la policromía de los ropajes de las tallas, mostrando unos estofados de gran calidad técnica y un sello muy personal, baste mencionar que provenía de una familia de sastres[345] por lo que el oficio familiar y el conocimiento de las telas le serviría seguramente para la imitación de los tejidos de muchas de sus obras. La gama cromática empleada para las bases de los tejidos es diversa, si bien los colores predominantes en las piezas estudiadas son el verde y el azul, en una gama neutra cercana al gris. El empleo de tonos intensos es más inusual, aunque tenemos ejemplo de ello en los mantos azules de la Virgen de los Ángeles y la Virgen del Mayor Dolor, o en el rojo de Santa Eufemia, las tres imágenes pertenecientes al patrimonio artístico antequerano. Salvo en casos concretos donde debe ajustarse a una iconografía especifica como la Inmaculada, o la representación del hábito de una orden religiosa concreta, el artista alterna siempre la utilización de un color base sobre una de las prendas con el fondo de oro bruñido de la otra, utilizando este recurso decorativo para los mantos de las

[345] Oficio que desempeñaban en Fondón su padre Antonio y sus hermanos mayores Juan y José. GAONA VILLEGAS, J., *El escultor Andrés de Carvajal…*

imágenes de San José y para las túnicas de los temas marianos, Niños Jesús y figuras hagiográficas femeninas.

Los estofados, que sobresalen por la libertad creativa de los motivos reflejados, siguen una técnica mixta en la que se combina y sobresale la decoración realizada a punta de pincel con el motivo esgrafiado. Realizados casi con toda seguridad a mano alzada por la inexistencia de un dibujo o elemento común que se repita, y por la pequeñez de los motivos reflejados, ofrecen un gran despliegue de ramilletes de flores y elementos vegetales de diverso colorido. Entre los motivos grabados sobre las prendas con base de color encontramos, aparte del tradicional rayado lineal de los fondos, diversas formas geométricas de líneas curvas totalmente doradas y con labor de picado de lustre en su interior, entramados de tiras cruzadas formando redes, líneas lobuladas a modo de cenefas en los extremos de las prendas también con trabajo de punzones, y motivos florales y vegetales que combinan partes pintadas, no faltando las formas sinuosas de la rocalla. En los tejidos con fondo dorado la decoración floral realizada a punta de pincel se combina con el trabajo de punzoneado, alcanzando un altísimo nivel en el manto del San José de la iglesia de los Remedios de Estepa.

La decoración de las vueltas de mantos y túnicas puede ser de dos tipos, o bien comparten la misma del resto de la prenda o presentan corladuras, generalmente sobre un fondo de plata, utilizando el verde oscuro para las tallas de San José, mientras que para las imágenes marianas e infantiles usa tonos más claros y luminosos, como el anaranjado. Corlados aparecen también los cíngulos que ciñen las túnicas de sus obras, apareciendo los colores anteriormente mencionados, en especial el anaranjado, en esta ocasión sobre un fondo dorado.

Es un artista que cultiva tanto la estatuaria para retablo, con un elevado número de tallas dedicadas a la iconografía del Patriarca San José, como la imaginería pasionista, encontrando entre estas últimas sus mejores creaciones, destacando las obras dedicadas al tema de la Flagelación, entre las que se encuentra la talla del Cristo del Mayor Dolor de la parroquia de San Sebastián de Antequera, realizado en 1771 y considerado su obra más representativa.

El catálogo de obras realizadas por Andrés de Carvajal y Campos conservadas actualmente en las localidades que formaron el antiguo marquesado de Estepa es el siguiente:

I. Estepa

I.1. Iglesia de la Asunción. Retablo de la Inmaculada

Este discreto retablo barroco situado en la capilla colateral al presbiterio, junto con la imaginería que alberga, pertenece al

escaso grupo de obras documentadas que existen del artista. Está fechado en 1766[346] y ha sufrido varias ubicaciones a lo largo de la historia; perteneciente al patrimonio mueble de la desaparecida Ermita de la Concepción es trasladado a la capilla de la Santa Escuela de Cristo, oratorio adosado a la iglesia, de donde paso a su situación actual.

La sencilla arquitectura dorada de 345 cm. de alto y 353 cm. de ancho, está formado por un solo cuerpo, con estípites en los extremos, dividido en tres calles y rematado por un gran ático. El conjunto se encuentra ricamente decorado con tallas de rocalla, hojas de acanto, molduras rectilíneas y volutas. La hornacina central semiesférica y ricamente tallada, cobija la imagen de la Inmaculada. Las laterales de huecos rectangulares y coronados por cuartos de esferas de forma hexagonal, se encuentran decoradas con molduras doradas y pintadas al temple con motivos florales sobre un fondo de color azul pálido; en la calle izquierda se encuentra la imagen de S. José con el Niño Jesús, en la calle derecha la escultura de S. Felipe Neri.

Las cuatro imágenes están siendo intervenidas en la actualidad en el taller de restauración municipal bajo la dirección de la licenciada en conservación y restauración Concha Martínez Abellanosa, realizando el autor de este articulo la reconstrucción del antebrazo derecho de la pequeña imagen del Niño Jesús. El hecho de encontrarse las obras en restauración nos ha permitido estudiarlas minuciosamente y tomar una serie de muestras de la policromía para posteriores análisis.

I.1.1. Inmaculada

Según la bibliografía consultada, esta pequeña talla de 86 cm. situada sobre una peana de 32 cm. de altura por 40’5 cm. de anchura y profundidad, perteneció al Marqués de Armunia, miembro de la familia Centurión, propietaria del marquesado de Estepa, quien la donó al oratorio de la Santa Escuela de Cristo[347].

La Virgen se eleva sobre una nube de cuya parte inferior surgen los cuernos de la media luna dirigidos hacia abajo. De movimiento sinuoso, potenciado al encontrarse la parte superior desviada del eje de la composición, inclina la cabeza hacia la derecha, mientras que las manos a la altura del pecho y levemente juntas en actitud orante se desplazan hacia el lado contrario. La larga túnica, de pliegues desiguales y poco marcados, cubre los pies y se distribuye sobre la nube en movimiento zigzagueante. El manto, de amplios volúmenes y movimientos ondulantes al viento, se apoya sobre el hombro y el brazo izquierdo, cruza

[346] FERNÁNDEZ FLORES, J. *Guía Histórico Artística de Estepa*. Sevilla. 1999. y HALCÓN, F.; HERRERA F.; RECIO, Á., *El Retablo Barroco Sevillano*. Sevilla, 2000.
[347] Ibídem.

diagonalmente la espalda y se recoge por debajo del brazo derecho (Figura 1)).

El bello rostro, dulce y juvenil, se aleja algo de la fisonomía utilizada normalmente por Carvajal, siendo en esta ocasión más ovalado y menos rectangular, y de proporciones más alargadas. Esta circunstancia nos ha permitido aproximar definitivamente otras obras a su producción, como la imagen de San Miguel Arcángel de la localidad cordobesa de Encinas Reales, cuyo tratamiento de talla y decoración de vestiduras eran las propias del artista, pero cuya cabeza difería del resto de sus creaciones.

La policromía de la imagen es la típica dentro de la producción de Carvajal. La encarnadura es bruñida y en tonos rosáceos, mientras que la decoración de los paños presenta un vistoso estofado con profusa decoración floral realizada a punta de pincel sobre los colores propios de la iconografía concepcionista; la vuelta del manto presenta una corladura en un tono anaranjado.

La nube sobre la que se alza la figura presenta cuatro orificios con restos de espigas, dos en su parte delantera y uno a cada lado. Gracias a la antigua documentación gráfica existente en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla sobre el patrimonio estepeño, hemos podido comprobar que la imagen en la época de aquel inventario poseía dos ángeles en el frente, careciendo ya de los laterales (Figura 2). Esta composición nos remite, con las lógicas diferencias, a la Inmaculada realizada por Pedro de Mena conservada en la parroquia de Alhendín de Granada, que también dispone la media luna con los picos hacia abajo y los ángeles apoyando sus espaldas contra la nube. La fotografía nos muestra asimismo que la obra conservaba la puntilla de encaje que adornaba los bordes del manto.

1. *Inmaculada*. Iglesia de la Asunción, Estepa (Sevilla). Foto autor

2. *Inmaculada*. Iglesia de la Asunción, Estepa. Foto Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla

I.1.2. San José con el Niño Jesús

La imagen del Patriarca es de talla completa, tiene una altura de 109 cm. y se asienta sobre una delgada peana de 3 cm. de grosor. De marcada frontalidad, sostiene sobre el brazo izquierdo la figura recostada del Niño Jesús, una talla de vestir de 31 cm., mientras que con el derecho, algo avanzado y extendido, porta la vara florecida de azucenas, realizada en plata, atributo típico de su iconografía (Figura 3).

La actitud estática del santo, cuya verticalidad solo rompe la ligera inclinación de cabeza hacia la izquierda, contrasta con el agitado movimiento aplicado a la figura infantil, que con su inestable posición parece querer escapar del abrazo paterno, que lo retiene con la mano izquierda completamente abierta. La carencia del tradicional movimiento itinerante aplicado a esta iconografía y el aplomo en la postura de la imagen, que además dirige su mirada al fiel, le otorgan una presencia mayestática.

La obra presenta un tratamiento de paños irregular, mezclando la talla de pliegues voluminosos y redondeados con algunas zonas más angulosas y efectistas. El movimiento en la túnica se centra fundamentalmente en la zona inferior, siendo prácticamente inexistente en el torso; por contra el plegado en el manto resulta más significativo, llegando a ser de apariencia artificiosa las ondulaciones de algunos bordes. La disposición oblicua del manto es similar al de la Inmaculada titular del retablo, y muy repetida en la producción del artista, siendo prácticamente idéntica la manera de resolver el extremo superior izquierdo, volando la tela en forma de pico de lanza de perfiles ondulados. La prenda menos voluminosa y movida en esta ocasión, cubre el hombro y casi la totalidad del brazo izquierdo, cruza a la altura de la cadera derecha y asciende hacia la cintura, recogiéndose bajo el mismo brazo.

Afortunadamente la obra conserva la policromía original. Los ricos y personales estofados están realizados con un fondo de color verde agrisado en la túnica y directamente sobre el oro bruñido en el manto, en sustitución del tradicional tono ocre. Idéntico modelo decorativo encontramos en todas las imágenes de San José de atribución segura a Carvajal, como el existente en la iglesia estepeña de los Remedios. La vuelta del manto aparece corlada en un tono verde oscuro, sin embargo el efecto metálico se ve muy atenuado por encontrarse realizada sobre un fondo plateado en vez de dorado, y por el grosor del propio estrato de color. Las irisaciones metálicas si son evidentes en las vueltas de la túnica y en el cíngulo que la ciñe, corlados ambos en un tono anaranjado sobre una base dorada. La ausencia del estrato policromo en una fina línea por los bordes del manto nos indica que estuvo adornado originariamente con una puntilla de encaje al igual que la Inmaculada.

3. *San José*. Retablo de la Inmaculada. Iglesia de la Asunción. Estepa. Foto autor

El estado de conservación de la obra es en líneas generales aceptable, encontrándose más deteriorada la figura del Niño Jesús como consecuencia de su mayor grado de manipulación, al ser una imagen de vestir (Figura 4).

I.1.3. San Felipe Neri

La talla del santo florentino, fundador de la Congregación del Oratorio, tiene una altura de 107 cm. y aparece colocada sobre una delgada peana de 3cms. por 44,5 cm. de ancho y 26 cm. de profundidad, estando cortada su parte trasera (Figura 5).

El que fue denominado Apóstol de Roma por la tarea que se encomendó de reevangelizar la ciudad, aparece representado como un anciano con escaso pelo y larga barba de aspecto encanecido, si bien la estética imperante en el siglo XVIII dulcifica sus viejas facciones. Con la cabeza inclinada y levemente girada hacia la izquierda, dirige la mirada a la cruz desnuda que porta en dicha mano, mientras posa la derecha sobre pecho en clara alusión al conocido milagro de su corazón, el cual según la tradición cristiana creció de tamaño por su inmenso amor a Dios, de tal manera que dos costillas se quebraron y curvaron en forma de arco para que tuviera suficiente espacio para moverse. Por su condición de sacerdote viste sotana y manto negros, recogiéndose la parte derecha de este bajo el brazo izquierdo con el fin de conferir cierto movimiento a la composición. Sobre la peana, en el lado izquierdo, aparece la mitra a sus pies como símbolo de su humildad al rechazar el cargo de cardenal que le ofreció el Papa Sixto V.

Desde el punto de vista escultórico consideramos que es la mejor imagen de las tres que adornan el retablo. La monocromía oscura de los ropajes, decorados con un austero estofado a base de rayas horizontales en movimiento de dientes de sierra, potencia de forma considerable la talla de las vestiduras, más acentuada y valiente en esta ocasión, y con un estudio de paños más natural.

4. *Niño Jesús del San José*. Retablo de la Inmaculada. Iglesia de la Asunción. Estepa. Foto autor

5. *San Felipe Neri*. Retablo de la Inmaculada. Iglesia de la Asunción. Estepa. Foto autor

I.2. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios

I.2.1. Santísimo Cristo Amarrado a la Columna

Situado en la capilla del lado del Evangelio más próxima a la entrada del templo, la talla del Cristo es titular de la Archicofradía Sacramental de Paz y Caridad de la Pura y Limpia Concepción de María y Real Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo Amarrado a la Columna y María Santísima de la Esperanza, y su ejecución se atribuye desde fechas recientes a Andrés de Carvajal, situándolo en sus últimos años de producción[348] (Figura 6).

[348] ROMERO BENÍTEZ, J., "Una obra inédita de Andrés de Carvajal: el Cristo Amarrado a la Columna de Estepa". En *Revista Pregón*. Antequera.1984. y RUIZ PEREZ, A., "Archicofradía Sacramental de Paz y Caridad de la Pura y Limpia Concepción de María y Real Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo Amarrado a la Columna y María Santísima de la Esperanza". En *Misterios de Sevilla. Tomo IV*. Ediciones Tartessos. Sevilla. 1999.

La imagen de Jesús se representa de pie, con el tronco y la cabeza inclinados hacia adelante, vencido por el agotamiento y el dolor de la flagelación, rodeando con los brazos una columna de fuste alto situada en el lado izquierdo inmediatamente delante de su figura, a la que se encuentra atado y sobre la que se apoya (Figura 7).

La columna de fuste liso imita un marmoleado rojizo y aparece coronada por un capitel corintio dorado, siendo prácticamente idéntica a la del Cristo Atado a la Columna de Antequera, titular de la Hermandad Servita establecida en la iglesia del convento de Belén, aunque en este caso es algo menor y se encuentra más retirada.

Conocemos hasta el momento cuatro representaciones de Carvajal en torno a la iconografía de la Flagelación, respondiendo cada una de ellas a un momento diferente. Ordenadas cronológicamente el Cristo antequerano de Belén muestra el inicio del castigo por la entereza que aun ofrece la imagen, erguida y con la mirada implorante al cielo; la talla que nos ocupa se corresponde con un momento posterior, reflejando un cuerpo debilitado por el suplicio. Las otras dos esculturas reflejan los momentos posteriores a la flagelación y ambas fueron realizadas para templos antequeranos, el Cristo del Perdón del Convento de Capuchinos, desgraciadamente destruido en 1936, presentaba a Jesús en el suelo sobre la túnica y mirando hacia el cielo con gesto de suplica, apoyado sobre la pierna y el antebrazo derecho y atado a una columna de fuste corto; La efigie del Cristo del Mayor Dolor de la Colegiata de San Sebastián, considerado por los expertos como la obra más representativa del artista, representa el final del castigo y muestra a Jesús ya desatado de la columna, apoyado sobre las dos rodillas y la mano izquierda mientras con la derecha algo adelantada recoge sus vestiduras.

La escultura fue intervenida entre los años 1981-82 por el imaginero Francisco Buiza Fernández debido a problemas de ensamblaje, conservando la hermandad un amplio reportaje fotográfico sobre el proceso de restauración[349]. Revisadas algunas de estas fotografías, que aparecen publicadas en una monografía sobre el imaginero[350], la labor realizada por Buiza en este caso difícilmente podría catalogarse hoy en día como restauración, al menos no lo que se considera una restauración científica. La talla fue desensamblada completamente, separando ambos brazos del tronco, y este a su vez del resto del cuerpo, al que se encaja por la parte superior del sudario, quedando ambas partes unidas con la ayuda de dos grandes espigas verticales, respetando al menos con ello las uniones originales concebidas por el autor, sin tener que realizar nuevos cortes en el soporte. Desgraciadamente se eliminaron la policromía

6. *Stmo. Cristo Amarrado a la Columna* (detalle). Iglesia de los Remedios. Estepa. Foto J. Vázquez

7. *Cristo Amarrado a la Columna*. Archicofradía Sacramental de Paz y Caridad de la Pura y Limpia Concepción de María y Real Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo Amarrado a la Columna y María Santísima de la Esperanza. Iglesia de los Remedios. Estepa. Foto archivo hermandad

[349] Ibídem.
[350] MARTÍNEZ LEAL P. I., *Buiza*. Guadalquivir ediciones. Sevilla, 2000.

y el aparejo originales dejando la obra en madera vista a excepción del rostro, parte que la hermandad precisó que se respetase[351]. Se retalló parte de la anatomía del abdomen y la cintura, como puede apreciarse en la comparación de fotografías actuales con las anteriores a la intervención, culminando el trabajo con la aplicación de nuevas capas de preparación y policromía a la obra, siendo esta más sangrienta que la original, por fortuna la zona del rostro solo fue tratada en zonas puntuales.

Según la tradición oral de la población vecina de La Roda de Andalucía, de la que nos hacemos eco, esta imagen recibía culto bajo la advocación del Señor Amarrado en la parroquia del municipio. Dos son las versiones sobre el traslado de la obra, la primera indicaba que la talla fue llevada a Estepa para su arreglo y al no poder pagar el trabajo esta quedó en poder del autor de la intervención; la segunda afirmaba que fue el párroco quien la vendió y sustituyó por otra de inferior calidad, que lógicamente recibió el rechazo de los vecinos alegando que no era su imagen. Evidentemente la falta de documentación concreta[352] puede restar credibilidad a la historia transmitida, sin embargo, existen una serie de datos que pueden otorgar fiabilidad a la hipótesis del traslado de la pieza, y que a continuación exponemos:

Está perfectamente documentada la existencia en la parroquia de La Roda de una efigie del Señor Amarrado a la Columna, en un camarín del lado de la epístola junto al presbiterio, mencionándose en los inventarios realizados en los años 1874[353] y 1886[354]. Con toda seguridad la imagen se realizaría en el siglo XVIII, ya que no constaba en el primer inventario de 1703[355], el mismo año que finalizan las obras de remodelación del templo. Lo que es cierto es que la obra no se encontraba en la iglesia en 1936, cuando se pierde prácticamente la totalidad de su patrimonio mueble, ya que los vecinos no la mencionan nunca entre las imágenes destruidas.

En el caso de que la cofradía hubiese encargado el actual titular a Carvajal el cambio se hubiese realizado en el tercer cuarto del siglo XVIII. Lo interesante es que la

[351] Esta forma de actuar sobre las tallas con problemas en sus ensambles era el "modus operandi" habitual en los talleres de imaginería. La imagen de Jesús Nazareno de La Roda de Andalucía intervenida también en el taller de Buiza paso por el mismo proceso, igualmente la hermandad exigió que sobre el rostro se actuase lo imprescindible.

[352] Obviamente, si el traslado de la imagen fue resultado de una venta que podemos calificar como inadecuada no existirá documento que la acredite.

[353] Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección II Serie Gobierno –Asuntos Despachados. Legajo 329.

[354] Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sección Administración General, legajo 1425. "*Ynventario General de los efectos y alhajas correspondientes a esta Parroquia de Nuestra Señora Santa Ana, y de las Ermitas enclavadas en la demarcación de la misma. Año 1886*".

[355] Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección V, Serie Archivos Incorporados, Vicaría de Estepa, legajo 62.

corporación conserva en sus dependencias una antigua fotografía en la que aparece una talla de Cristo, atado a una columna de fuste bajo y acompañado de un soldado que le infringe el castigo, en cuya peana hay una inscripción con la frase "*Smo CRISTO DE LAS MISERICORDIAS*", y el documento gráfico aparece sobre una leyenda manuscrita que dice "*SEÑOR de la TARAMA, que antiguamente acompañaba a nuestras imágenes en su desfile procesional. Actualmente se venera en la parroquia de Santiago en Herrera*"[356]. Sí la imagen formaba parte de la estación penitencial que realizaba la cofradía es porque sería titular de la misma, siendo improbable que coincidiese con la talla de Carvajal, puesto que no es lógico que una corporación saque dos pasos representando el mismo pasaje evangélico de la pasión. Algunos vecinos de Estepa afirman que esta imagen se encontraba en la desaparecida iglesia del convento de la Victoria, sin embargo los estudios realizados sobre este templo cuyo patrimonio se encuentra perfectamente inventariado no existía ninguna imagen con esta advocación, ni con esta iconografía[357].

En el fastuoso púlpito de jaspes policromos de la Iglesia de los Remedios, realizado a mediados del siglo XVIII[358] encontramos una nueva referencia. El cuerpo de la pieza se decora con ricos medallones en cuyos centros se encuentran bajorrelieves que reproducen las diferentes devociones existentes en el templo, como la Virgen de los Remedios, o la escena del hallazgo de la Santa Cruz, copia rigurosa de la que aparece en el ático del retablo mayor. En la representación dedicada al titular de la hermandad de Paz y Caridad, aparece nuevamente una columna de fuste bajo, estando la figura de Cristo acompañada por un sayón que lo azota, siendo la escena una réplica fiel del grupo escultórico mencionado en el apartado anterior. Si bien estas coincidencias pueden ser valoradas como meras licencias artísticas del autor, resulta evidente que la composición se ajusta más a la imagen actualmente en Herrera que a la talla de Carvajal.

Finalmente añado un punto que considero de especial relevancia, pues tras la exposición del presente trabajo y a

[356] Como afirma la nota, la imagen recibe culto en el pueblo vecino desde el año 1945, al que llega para ser titular de la recién fundada hermandad del Santísimo Cristo de la Misericordia Amarrado a la Columna. RUIZ PEREZ, A., "Sagrada, Venerable e Ilustre Hermandad del Santísimo Cristo de la Misericordia amarrado a la Columna". En *Misterios de Sevilla* .Tomo IV. Ediciones Tartessos. Sevilla 1999, pp. 301-305.

[357] RECIO VEGANZONES, P. A., "Apuntes Histórico-Artísticos y Visión Retrospectiva del diezmado conjunto monumental de la Iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización". En *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa, Patrimonio Histórico.* Ayuntamiento de Estepa, 1998, pp.545-595.

[358] AA.VV. *Cuadernos de la Estepa monumental, Iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios.* Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, Delegación de Patrimonio. Sevilla, 2000.

tenor de la hipótesis planteada sobre la procedencia de la imagen del señor Amarrado, un antiguo Hermano Mayor de la corporación me confirmó que la historia transmitida en la Roda era conocida también en Estepa.

De ser cierta nuestra hipótesis, lo que en su momento significó el hecho de la pérdida de un patrimonio local, las circunstancias históricas acabaron convirtiéndolo afortunadamente en la salvaguarda del mismo. Esperemos que futuros estudios ayuden a despejar algunas de estas dudas y desvelen parte de la historia material de la obra, así como su catalogación definitiva.

I.2.2. San José con el Niño Jesús

Catalogada en la *Guía artística de Sevilla y Provincia*[359] como talla granadina de la misma época del retablo que la alberga, una arquitectura de hacia 1760, año que concluyen las obras del templo, si bien bajo nuestro criterio y a tenor de la calidad de la pieza su ejecución debe retrasarse como mínimo una década. Situado del lado de la Epístola en la parte más cercana al presbiterio, el grupo escultórico es pieza indudable del artista y ya había sido asignado certeramente a Carvajal por D. Jesús Romero Benítez en 1984[360], si bien no se había realizado un estudio que fundamentase dicha atribución.

8. *San José con el Niño Jesús*. Iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios. Estepa (Sevilla). Foto autor

La imagen del Santo Patriarca es de talla completa de 148 cm. de altura, representado en una marcada actitud itinerante avanzando la pierna izquierda. Sostiene sobre el brazo izquierdo al Niño Jesús, una figura independiente de vestir de 43 cm., mientras que con la diestra porta la vara florecida propia de su iconografía, realizada en plata. El grupo escultórico se yergue sobre una peana de perfiles rectos con motivos tallados en la parte central de sus cuatro caras; de 15 cm. de altura por 64 cm. de ancho y 59 cm. de profundidad, esta se encuentra primorosamente decorada con imitaciones de mármoles, molduras y adornos dorados, y delicada decoración floral en la tapa (Figura 8).

De composición más dinámica que su homónimo de la Asunción, la figura del santo se arquea hacia la derecha, girando levemente la cabeza hacia el pequeño, cuya posición en el lado contrario equilibra el conjunto. El movimiento de la marcha se acentúa con la postura avanzada y en alto del brazo derecho, usando la vara a modo de cayado con la que parece empujarse.

De porte monumental, no tanto por su altura sino por la concepción de la obra en sí, con un cuerpo y unos ropajes muy voluminosos, en contraposición a la delicadeza de la

[359] AA.VV. *Guía Artística de Sevilla y Provincia II. Segunda edición revisada y aumentada: 2004.* Diputación de Sevilla. Sevilla, 2004.

[360] ROMERO BENÍTEZ, J., "Una obra inédita de Andrés de Carvajal: el Cristo Amarrado a la Columna de Estepa". En *Revista Pregón*. Antequera.1984.

cabeza, lo que le resta cierta elegancia pues la figura visualmente resulta muy rotunda. El dibujo de paños es de líneas más limpias, el plegado es más sereno, el movimiento menos exagerado, los bordes del manto no se quiebran y pliegan de manera constantemente, como sucede en el San José de la iglesia de Los remedios de Antequera, lo que le otorga mayor naturalidad al simulacro.

Los rasgos faciales del Santo Patriarca, así como la talla del cabello y la barba, se relacionan claramente con la plástica de Carvajal, máxime cuando esta última presenta su sello personal con la utilización de elementos metálicos en la zona del mentón intentando imitar los efectos plásticos del pelo, recurso empleado en la barba y el cabello del Señor de Mayor Dolor de Antequera, entregado en 1771, por lo que deducimos que su realización debe situarse en los años inmediatos.

La posibilidad de estudiar la talla del Niño Jesús sin las prendas que normalmente lo cubren, nos ha permitido apreciar el gran movimiento en escorzo que posee, la hermosa blandura del modelado y la riqueza del estudio anatómico; aunque también adolece de ciertas desproporciones que en absoluto empañan el gran valor artístico de la obra. Similitudes anatómicas y de movimiento lo sitúan próximo al Niño Jesús que Carvajal realizó para el San José de la iglesia antequerana de San Zoilo[361], aunque la fecha de realización de la figura que nos ocupa debe ser posterior, puesto que el nivel técnico alcanzado en el trabajo de talla es superior, pudiendo afirmar que se trata de una de sus mejores interpretaciones sobre el tema.

La decoración aplicada a los ropajes es la realizada comúnmente por el artista, sin embargo en este caso alcanza un nivel superior al resto de las obras tratadas en este estudio, debido a la extraordinaria labor del picado de lustre que presenta el manto. Sobre la túnica de color verde ceniciento se ha realizado un estofado mixto combinando los elementos florales realizados a punta de pincel con diversos motivos esgrafiados, mientras el manto exhibe el fondo de oro bruñido con flores sueltas pintados a punta de pincel y un magnífico trabajo de oro picado cubriendo toda la superficie, no sólo como una técnica de relleno delimitando los motivos pintados, sino convirtiéndose en un elemento decorativo en sí mismo, empleando diferentes puntas y creando variadas tramas que enriquecen la ornamentación del simulacro siendo una verdadera pena que un trabajo tan hermoso pase desapercibido. La vuelta del manto se encuentra igualmente decorada.

[361] El estudio comparativo entre ambas obras se ha realizado gracias a la documentación gráfica de la imagen antequerana aparecida en: GAONA VILLEGAS, J., El escultor Andrés de Carvajal y Campos. III Centenario de su nacimiento en Fondón. En *FARUA, Revista del Centro Virgitano de Estudios Históricos, nº 12, 2009.*

El estado de conservación de la obra es en líneas generales aceptable, aunque el rostro del santo muestra algunas pérdidas de policromía, encontrándose más deteriorada la figura del Niño Jesús como consecuencia de su mayor grado de manipulación. Los ropajes ocultan los daños de la imagen, en su mayor parte de carácter antrópico, como las amputaciones de soporte por el retallado de los pies para colocarle unos zapatitos de plata fechados en 1876, posiblemente el año de la desafortunada intervención, o los numerosos arañazos producidos por los alfileres al vestirla, junto con algunos repintes que intentan camuflar estos desperfectos.

Ante todo lo expuesto y a modo de conclusión, creo que podemos considerar la pieza como uno de las más sobresalientes dentro del numeroso repertorio que Carvajal realiza sobre este tema iconográfico y en el conjunto de su producción.

9. *Virgen del Rosario*. Parroquia de la Inmaculada Concepción. Gilena (Sevilla). Foto autor

10. *Virgen de los Ángeles*. Iglesia de los Remedios. Antequera (Málaga). Foto autor

II. Gilena

II.1. Parroquia de la Inmaculada Concepción

Su fundación data del 22 de febrero de 1720. Gracias al crecimiento tanto económico como demográfico de mediados del siglo XVIII fue ampliándose y mejorando su patrimonio con la realización de su retablo mayor, un órgano y la compra de varias imágenes entre las que se encuentran un nutrido número que podemos atribuir a la producción de Andrés de Carvajal y que trataremos a continuación.

II.1.1. Virgen del Rosario y santos dominicos

La efigie mariana preside el retablo situado en la cabecera de la nave de la Epístola, realizado en la segunda mitad del siglo XVIII. Con una altura de 155 cms, es de talla completa al igual que el Niño Jesús que sostiene en su brazo izquierdo, portando en la mano derecha el rosario símbolo de su advocación y el cetro en señal de su realeza, mientras que el pequeño Salvador bendice con la diestra y sostiene el rosario con la izquierda. Ambas imágenes están tocadas con corona plateada (Figura 9).

Representada sobre una base de nubes a modo de peana, al igual que la Virgen de los Ángeles de la iglesia de los Remedios de Antequera (Figura 10) y la Inmaculada de la iglesia de la Asunción de Estepa, y como en esta última los pies quedan completamente ocultos bajo la túnica. El manto cubre la totalidad de la parte posterior, se apoya ligeramente sobre el hombro izquierdo rodeando y recogiéndose bajo este brazo, volviéndose a separar del cuerpo la parte inferior con movidos pliegues en arista; la parte derecha sigue paralela la línea de la extremidad superior, rodea la cadera y cruza en diagonal por el frente, recogiéndose bajo el brazo izquierdo, siendo prácticamente idénticos la disposición y el

movimiento de la prenda a la tallada en la Inmaculada estepeña. El Niño muestra una túnica con abertura en el cuello y en la parte inferior, dejando ver gran parte de la pierna derecha, las mangas están recogidas dejando libres los antebrazos. Compositivamente la imagen es prácticamente gemela a la antigua Virgen de las Virtudes de la localidad malagueña de Fuente de Piedra, desaparecida en la Guerra Civil, si bien esta era de dimensiones más pequeñas y mostraba un rostro más aniñado (Figura 11).

El grupo escultórico comparte todos los rasgos estilísticos de la imaginería de Carvajal, guardando grandes similitudes tanto la cabeza de María, esta vez levemente inclinada a la izquierda, como la talla completa del Niño Jesús con las del bello simulacro antequerano mencionado anteriormente, pudiendo fechar este en época posterior por la madurez técnica del trabajo de talla que ofrece.

Las carnaciones no responden a los tonos claros y rosáceos empleados por el artista, ni muestran el aspecto cristalizado de una hechura antigua, tampoco el dibujo de las cejas se corresponde con las fotografías realizadas en el año 1947 cuyos negativos conserva el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, por lo que deducimos que no deben de tratarse de las originales. Idéntica reflexión tenemos sobre las vueltas del manto de la Virgen y las de la túnica del Niño, que se encuentran en plata sin corlar. El estudio de documentación gráfica en color anterior a la intervención realizada hace aproximadamente una década, sí es que existe, nos permitirá corroborar o desechar esta hipótesis. La policromía de los paños en cambio presenta todas las características de su producción, como en otras representaciones marianas la túnica luce directamente el trabajo de oro bruñido con labor de picado, siendo igual la de Jesús, reservando el color y los esgrafiados para el manto, en este caso en un tono azulado. Todos los ropajes se enriquecen con decoración floral realizada a punta de pincel.

En las calles laterales del retablo encontramos las imágenes de dos santos dominicos, Orden creadora y difusora de la advocación de la Virgen del Rosario. Es curioso comprobar cómo en la *Guía artística de Sevilla y Provincia*, aparecen estas pequeñas tallas en relación al retablo donde se sitúan, pero no se menciona la pieza más valiosa e importante del conjunto, la efigie de la Virgen.

Aunque resulta complicado saber de qué santos se trata al carecer ambos de los atributos que los definan, podríamos aventurarnos a pensar que el situado en la calle de la izquierda es Santo Domingo de Guzmán (Figura 12), ya que iconográficamente se representa con barba, y en ciertas ocasiones como la que nos ocupa, con un báculo como peregrino en su mano derecha, aunque carece en la actualidad de la Biblia sobre su mano izquierda. Santo Tomás de Aquino puede ser la otra imagen representada, por el gesto de su mano derecha en actitud de adoctrinar, la

11. *Ntra. Sra. de las Virtudes.* Iglesia de Ntra. Sra. de las Virtudes. Fuente de Piedra (Málaga). Destruida

12. *Sto. Domingo de Guzmán.* Iglesia de la Inmaculada Concepción, Gilena. Foto autor

izquierda ha perdido el elemento que sustentaba que por la forma y disposición podría ser también un báculo (Figura 13).

Ambas piezas reflejan los grafismos propios del escultor, tanto a nivel de talla como desde el punto de vista de la policromía, siendo inconfundible la decoración aplicada a los hábitos.

II.1.2. Crucificado

Situado actualmente en la nave de la Epístola, fue una talla articulada por los hombros, compartiendo la iconografía de Crucificado y Yacente hasta el año 1994, en cuyas fechas es restaurada por D. José María Conde Carranco y por el autor de este trabajo. Debido al mal estado y al antiestético aspecto que presentaban las articulaciones, la hermandad tenía la intención de fijar los brazos de forma definitiva como Cristo Yacente. Una vez estudiada la propuesta se aconsejo a la corporación que optase por la iconografía del Crucificado, por ser la que menos afectaría a la talla original y ofrecer un resultado final más natural tanto desde el punto de vista artístico como estético (Figura 14).

La Hermandad del Santo Entierro está organizada en el año de 1760[362], por lo que podríamos considerar la ejecución de la obra en torno a esta fecha, y en consecuencia dentro del periodo creativo del imaginero. En la *Guía artística de Sevilla y su provincia*[363] aparece catalogado de la misma época del retablo donde antiguamente se veneraba como yacente, una arquitectura fechada hacia 1770.

13. *Santo Tomás de Aquino*. Iglesia de la Inmaculada Concepción, Gilena (Sevilla). Foto autor

14. *Crucificado*. Parroquia de la Inmaculada Concepción. Gilena (Sevilla). Foto autor

[362] RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ. A. M., "Gilena a mediados del S. XVIII dentro del Marquesado". En *III Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla. Sierra Sur*. Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e investigadores Locales. Sevilla, 2006

[363] AA.VV. *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*…, p. 417.

Las características anatómicas del cuerpo, de modelado suave, la talla del cabello y la barba, así como los rasgos faciales se corresponden claramente con la plástica de Carvajal. La policromía, plagada de hematomas y heridas sangrantes resultado de la flagelación es semejante a la del Señor del Mayor Dolor de Antequera, aunque sin llegar a presentar los desgarros de esta, pero compartiendo detalles como el fino reguero sanguíneo que surca todo el tronco justo por la mitad, los que brotan de los orificios nasales y surcan ya unidos el labio superior buscando la comisura derecha y continuando hacia la barbilla, o los situados bajo los parpados inferiores, dispuestos exactamente de la misma manera (Figura 15).

La imagen se fija al madero con tres clavos, adoptando una posición frontal. La cabeza reposada suavemente sobre el pecho, muestra un rostro más dramático de lo habitual en la producción del imaginero, pero alejado de patetismos exagerados.

15. *Crucificado* (detalle). Parroquia de la Inmaculada Concepción. Gilena. Foto autor

La postura de las manos prácticamente cerradas, con los dedos plegados y unidos, montando el pulgar sobre el índice, viene heredada del taller de los Mora, donde se apunta que recibió la formación. La misma disposición encontramos en el Cristo de la Misericordia tallado por José de Mora para la cofradía del Silencio de Granada, y en el Cristo de la Buena Muerte de la localidad de Priego de Córdoba, imagen anónima pero muy cercana estilísticamente a esta familia de artistas, con el que también comparte en cierta medida el canon anatómico, la disposición de la cabellera con un gran mechón prácticamente recto pegado al torso en el lado derecho , y algunos detalles de la policromía como el recorrido de la sangre que mana del costado y el reguero que recorre todo el cuerpo por el centro.

El paño de pureza se le restituyo durante los trabajos de restauración, ya que lo tenía amputado para sustituirlo por uno natural. Eliminado el repinte sobre la zona del perizoma se pudo comprobar que tenía anatomizada y policromada la zona de la cadera derecha, característica que comparte también el Señor Amarrado de Estepa, lo que motivó que se realizase la pieza siguiendo el modelo de esta talla[364], y limitando esta a las partes en madera vista.

II.1.3. San Francisco de Asís

Preside un pequeño retablo hornacina con decoración de rocallas ubicado en la nave de la Epístola. La talla, que no aparece recogida en la *Guía artística de Sevilla y Provincia*, se ha venido identificando hasta el momento y en

[364] El conocimiento de gran parte de la obra del imaginero y las características de su estilo nos permitió encuadrar ambas imágenes dentro de su producción. Partiendo de esta premisa y encontradas las similitudes en la disposición del paño de pureza en las dos obras se tomó la decisión más lógica desde nuestro punto de vista, reproducir este elemento siguiendo un modelo creado por el propio artista.

publicaciones recientes[365] con la inventariada por D. Antonio Vinegra en 1703[366]. La falta de una descripción detallada de la obra en dicho documento que nos permitiese identificarlo con cierta claridad en la actualidad, y la ausencia de nueva documentación referente a ella, pueden ser la causa del equívoco.

Basándonos en razones estilísticas, podemos afirmar de forma rotunda que la imagen pertenece a la producción del imaginero, estableciendo su realización a mediados del siglo XVIII. No es posible por tanto que esta talla sea la misma que se incluye en el inventario mencionado anteriormente.

La talla aparece con la cabeza inclinada y girada hacia la izquierda, dirigiendo su mirada al Crucificado que porta en dicha mano, pieza que no es la original como hemos podido comprobar por las antiguas fotografías del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, mientras que en la derecha algo más baja lleva una banderola de orfebrería con los escudos de la Orden (Figura 16). El modelado del rostro, de enorme expresividad, se encuentra entre lo mejor de su producción (Figura 17). La semejanza con otras cabezas del artista, como la del Cristo del Mayor Dolor de Antequera es notable, siendo indiscutible el paralelismo con la tallada para el Nazareno de la Roda de Andalucía.

Resultan altamente llamativos los estofados que presenta la obra, no tanto por la originalidad de los mismos, que ya hemos podido apreciar en otras piezas, sino por la inusual elección de unos motivos florales para un pobre hábito franciscano. Podemos considerar esta originalidad como una característica más del autor, que ya hemos tenido oportunidad de comprobar, aunque de forma menos llamativa en los santos dominicos del templo.

Recientemente la imagen ha sido intervenida, quedando desafortunadamente muy desvirtuada la policromía, sobre todo el estofado, cuyos motivos florales han sido bordeados con una línea blanca, sin llegar a entender el motivo de tal acción, por esa razón presentamos también fotografías anteriores a la "restauración" (Figura 18).

16. y 17. *San Francisco*. Parroquia de la Inmaculada Concepción. Gilena. Foto autor

18. *San Francisco* (detalle de la imagen antes de la restauración). Foto autor

[365] REINA REINA, J. y REINA REINA, J. M., *"Aproximación a la Historia de Gilena". (Siglos XVIII, XIX y XX).* Ilustrísimo Ayuntamiento de Gilena. Sevilla 2002.

[366] Entre los meses de abril y julio del año1703 D. Antonio Vinegra realiza un inventario de los bienes muebles de los distintos templos pertenecientes al marquesado de Estepa, la parroquia de Gilena es visitada el 9 de julio. En dicho documento se mencionan las imágenes existentes, sin dar noticias de autoria ni cronología. Ver ESCALERA PÉREZ, M.ª E. y PRIETO PÉREZ, J. O., "El patrimonio artístico-religioso del Marquesado de Estepa en los primeros años del siglo XVIII". Actas de las III Jornadas de Historia de Estepa. Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, pp. 597-608.

II.1.4. San Antonio de Padua

Colocada en una pequeña hornacina en la capilla más cercana al crucero del lado del Evangelio, la obra es mencionada en una publicación sobre la historia de la localidad,[367] dentro del apartado dedicado a la parroquia, pero no aparece reflejada en la *Guía artística de Sevilla y Provincia.*

El rasgo inicial que nos reveló la posible autoría de la pieza por parte de Carvajal es el característico estofado que presenta. El color del hábito junto con los motivos esgrafiados y la decoración floral realizada a punta de pincel, nos remite directamente al San Francisco de Asís de la parroquia, imagen que hemos atribuido al escultor.

El posterior estudio comparativo de ambas piezas nos permite comprobar cómo a nivel decorativo, también comparten el mismo tipo de cenefas con labor de picado de lustre; idénticos remates encontramos en los santos dominicos del retablo de la Virgen del Rosario del templo. Las similitudes son evidentes asimismo en el trabajo de talla, presentando una composición y un diseño de paños similares, siendo idénticos en la disposición de los brazos, y en el volumen de las mangas en la zona de los codos, así como en la utilización de un cíngulo realizado en fibra natural para ceñir los hábitos. Por otro lado, la colocación de las piernas, y la postura y el movimiento de las manos la acercan a la imagen homónima existente en la iglesia de los Remedios de Antequera[368], obra que se le atribuye.

19. *San Antonio*. Parroquia de la Inmaculada Concepción. Gilena. Foto autor

Representado en actitud itinerante, avanza la pierna derecha resaltando claramente su volumen en el modelado de la vestimenta. El joven santo colocado en la peana con cierto giro hacia la izquierda, sostiene al Niño Jesús, imagen de vestir, sobre su mano izquierda, mientras que en la derecha porta con movimiento elegante una vara de azucenas realizada en plata; a los pies de la figura en la esquina derecha de la peana se deposita el libro de los Evangelios. La cabeza desplazada en el hueco de la capucha e inclinada de manera leve hacia la derecha, se tuerce ligeramente hacia el lado izquierdo, continuando el ligero movimiento de rotación que posee la obra (Figura 19).

Aunque el rostro del San Antonio difiere del característico modelo creado por Carvajal, fácilmente reconocible en las representaciones de Cristo y de San José, o en la misma talla del San Francisco del templo, el estudio detenido de la obra nos desvela los grafismos propios del artista y la similitud de rasgos con la imágenes de los santos dominicos del retablo de la Virgen del Rosario del templo. Esta circunstancia lejos de suponer un inconveniente, nos

[367] REINA REINA, J. y REINA REINA, J. M., *"Aproximación a la Historia.*…, p. 46.

[368] Esta imagen de San José aparece citada como obra de Carvajal en ROMERO BENÍTEZ, J., *Guía artística de Antequera*. Antequera, 1989, p. 266.

permite ampliar el campo de estudio respecto a futuras atribuciones.

III. Badolatosa

III.1. Parroquia de Nuestra Señora del Socorro

Al igual que sucedió con otros templos del marquesado, vio incrementado su patrimonio en el siglo XVIII con la compra de retablos e imágenes, entre las que sobresalen varias obras que podemos atribuir con certeza a la producción de Andrés de Carvajal.

III.1.1. San Antonio de Padua

Situado sobre una repisa en la cabecera del templo del lado de la Epístola, la imagen del joven religioso franciscano acompañado por el Niño Jesús, no aparece recogida en la *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*[369], habiendo pasado inadvertida hasta el momento.

Puede que la omisión se deba al escaso valor artístico que actualmente ofrece la escultura, consecuencia directa de lamentables intervenciones que han desvirtuado sobremanera el simulacro original. Las carnaciones de ambas figuras han sido repolicromadas de una manera muy burda, siendo las actuales completamente planas, mates, y sin matices, alterando con ello los volúmenes de la talla y restando mucha calidad escultórica a la obra. Pese a estas circunstancias, el estudio en profundidad de la pieza nos ha permitido encontrar, bajo esta falsa piel que supone la actual policromía, los rasgos formales del estilo de Andrés de Carvajal (Figura 20).

El trabajo de talla nos remite directamente a las imágenes homónimas existentes en la iglesia de los Remedios de Antequera y en la parroquia de la Inmaculada Concepción de Gilena, con la que presenta más similitudes, entre las que cabe destacar la utilización del mismo modelo de cabeza, e idéntico tipo de peana. Sin lugar a dudas, las tres efigies parten del mismo patrón, mostrando prácticamente idéntica composición y movimiento de paños, ejecutado en la zona del torso mediante planos paralelos en diagonal convergentes en la cintura, compartiendo también esto último la imagen del San Francisco de Asís de Gilena. La diferencia más notable a este respecto es la posición de los pies en cada una de ellas, y el plegado que esto ocasiona en la parte inferior de la vestimenta, circunstancia que no impide que todas presenten el volumen de la pierna derecha marcando en el hábito.

En este caso, la figura del santo de 122 cm. de altura y dispuesto sobre una peana de 16 cm., ofrece una postura más estática, dejando ver bajo la vestimenta los extremos de

20. *San Antonio*. Parroquia de Ntra. Sra. del Socorro. Badolatosa (Sevilla). Foto autor

[369] AA.VV. *Guía Artística de Sevilla…*, p. 448.

ambos pies dispuestos casi de forma pareja. Se repite, en cambio, el giro y la inclinación lateral de cabeza, así como su colocación desplazada hacia la derecha en el hueco de la capucha, que ya observamos en las imágenes homónimas mencionadas.

El Niño Jesús, de 34 cm. de altura, aparece ataviado con ropas naturales y zapatitos de plata, y se encuentra sentado sobre el libro de los Evangelios que sostiene con la mano izquierda el joven fraile, a cuya barbilla dirige el pequeño su mano izquierda en actitud de caricia. La cabeza responde perfectamente al modelo creado por el artista para las imágenes infantiles.

Desde el punto de vista de la policromía, la diferencia es radical, la ornamentación del habito no participa de la riqueza de estofados de las anteriores, mostrando una decoración muy simple a base de rayados verticales en forma de espiga y unas cenefas doradas con labor de picado de lustre en los bordes, que no coincide con el resto de la producción del artista, hecho que nos lleva a suponer que no debe de tratarse tampoco de la original.

El estado de conservación del grupo escultórico es muy deficiente, siendo el deterioro más acusado en la figura del santo que en el Niño, presentando numerosos desprendimientos de las capas de preparación y policromía, en la cabeza y en la mano derecha, donde se ha producido también perdida de soporte, en concreto la última falange del dedo anular.

21. *San José*. Parroquia de Ntra. Sra. del Socorro. Badolatosa. Foto autor

III.1.2. San José

Catalogado como obra del primer tercio del siglo XVIII[370], es talla segura de Andrés de Carvajal, reflejando perfectamente todas las características de su estilo, debiendo retrasar su ejecución a mediados del segundo tercio de dicho siglo.

La imagen del Patriarca, con una altura de 112 cm. dispuesto sobre una peana de 10 cm., preside un pequeño retablo hornacina situado a los pies del templo en la nave de la Epístola. Desafortunadamente la figura del Niño Jesús que lo acompaña no es la original, perteneciendo al siglo XIX y causando demerito al conjunto tanto por la postura incorrecta como por lo excesivo de su medida, de 38 cm. (Figura 21).

Desde el punto de vista compositivo la escultura comparte elementos con las dos piezas homónimas de Estepa. De medidas similares al existente en la Iglesia de la Asunción, presenta la misma abertura en el cuello de la túnica, dejando ver parte de la camisa interior, también con igual corte. Idéntica es la colocación del manto cubriendo el hombro y casi la totalidad del brazo izquierdo, cruzando diagonalmente la espalda para volver a la altura de las caderas por delante de la figura y recogerse en la cintura debajo del extremo izquierdo; sin embargo, aquí la prenda es

[370] Ibídem.

más voluminosa y menos ceñida a la figura, con mayor movimiento en los bordes, y luciendo un estudio de pliegues aristados de gran resultado, que imprimen al conjunto un efecto más airoso. La disposición itinerante del patriarca, la zancada, y la ligera inclinación del cuerpo hacia su lado derecho, en contrapunto a la colocación del Niño Jesús sobre el brazo izquierdo nos remite a la talla de la Iglesia de los Remedios, con el que también coincide en el leve giro de cabeza hacia la izquierda, así como en el movimiento y la disposición de la cabellera; la posición del brazo derecho es más elevada en este caso, no quedando bien resuelta la zona del hombro desde un punto de vista estético. Tiene la particularidad de llevar un calzado cerrado, a diferencia del resto de figuras de la misma iconografía estudiadas hasta el momento, ataviadas con sandalias.

La ornamentación de los ropajes es la habitual en la plástica de Carvajal, aunque menos rica y polícroma en esta ocasión, en cambio el cromatismo que muestran estos es idéntico al resto de imágenes de San José estudiadas. El manto íntegramente dorado, se enriquece con labor de picado de lustre y con decoración de motivos florales individuales realizados a punta de pincel, encontrándolos más dispersos en este caso; las vueltas presentan una corladura de color verde oscuro como su homónimo estepeño de la Asunción. La túnica de tonalidad algo más verdosa que lo habitual, ofrece un estofado que mezcla flores realizados a punta de pincel con otras esgrafiadas, muestra también los motivos con forma de malla, típicos en su obra, así como las cenefas doradas con labor de picado en su interior y forma polilobulada, presentes en cuello, extremos de las mangas y borde inferior de la prenda.

La decoración más sencilla y el ahorro de trabajo en la talla, sustituyendo los pies con sandalias por un calzado cerrado, sería posiblemente consecuencia de un presupuesto más exiguo a la hora de contratar la hechura de la imagen.

Desgraciadamente el estado de conservación de la obra es muy deficiente, presentando algunas pérdidas de soporte y siendo innumerables los levantamientos y las lagunas en las capas de preparación y policromía. La encarnadura del rostro se encuentra demasiado desvirtuada como consecuencia de desafortunadas y lamentables actuaciones realizadas por manos inexpertas; presenta repintes y una abrasión generalizada, resultado de una limpieza inadecuada y excesiva, que ha eliminado tanto las cejas como el color de la talla más sobresaliente de barba y bigote, así como el tono intermedio existente entre estos y el color carne.

III.1.3. Virgen de los Dolores

La talla es la titular mariana de la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y Santo Entierro de Cristo. Ambas esculturas ocupan una pequeña capilla anexa a la nave de la

Epístola del templo parroquial, a la que se accede a través de un retablo fechado en 1788[371].

Catalogada erróneamente como obra granadina del siglo XIX[372], la mera visión del rostro de la dolorosa nos remite estilísticamente a la mejor producción del artista, aventurándonos incluso a fecharla cercana a la ejecución en 1771 del Cristo del Mayor Dolor de Antequera[373], realizado en su etapa final. Salvando las lógicas diferencias de género, reflejadas en la suavidad del modelado de los rasgos, el paralelismo entre los dos rostros es absoluto. Ambas tallas responden a un estilo plenamente consolidado en la madurez artística del imaginero, mostrando un trabajo de gubia más avanzado con gran dominio de la técnica (Figura 22).

La imagen responde a un modelo de mujer más madura en comparación con la Virgen del Mayor Dolor de la iglesia colegial de San Sebastián de Antequera, la otra dolorosa que se conserva del artista, encontrándose más próxima a la Magdalena penitente, conservada en el mismo templo y con la que comparte retablo, si bien la talla que nos ocupa presenta un semblante más carnoso (Figura 23).

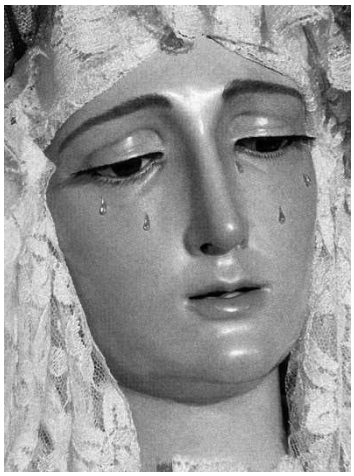
María inclina la cabeza hacia su derecha y hacia abajo, el rostro de corte rectangular muestra una dolor sereno, centrando toda la expresión en los grandes ojos, de mirada muy baja y parpados amplios; las cejas elevadas, el entrecejo levemente fruncido, y la nariz algo más prominente que en el resto de interpretaciones femeninas; la boca pequeña, ligeramente entreabierta dejando ver los dientes superiores y la lengua; la barbilla pronunciada y con una suave depresión en el centro. El bello simulacro se completa con grandes pestañas de pelo natural, cinco lágrimas de cristal, dos en la derecha y tres en la izquierda, y una peluca siguiendo los cánones de la moda dieciochesca andaluza.

La imagen que actualmente tiene una altura de 162 cm. fue intervenida por el imaginero Francisco Buiza Fernández en noviembre de 1982[374]. Los trabajos consistieron en la ejecución de un nuevo candelero, con toda seguridad de mayor altura que el original, puesto que el canon que presenta al día de hoy supera las ocho cabezas y media, demasiado alto para la fecha de realización de la dolorosa; asimismo se le aplicó una nueva encarnadura, por fortuna sin alejarse de la paleta en tonos rosados utilizada por Carvajal, lo que nos sugiere que la nueva policromía copia el colorido original. Lamentablemente la efigie no ostenta en la actualidad las manos originales, aunque inferiores en calidad

22. *Ntra. Sra. de los Dolores*. Parroquia de Ntra. Sra. del Socorro. Badolatosa. Foto autor

23. *Ntra. Sra. de los Dolores* (detalle). Parroquia de Ntra. Sra. del Socorro. Badolatosa. Foto autor

[371]RUIZ PÉREZ, A., "Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y Santo Entierro de Cristo". En *Misterios de Sevilla, tomo III*. Ediciones Tartessos. Sevilla 1999, pp. 167-173.
[372] AA.VV. *Guía Artística de Sevilla…*, p. 448.
[373] ROMERO BENÍTEZ, J., *Guía artística de Antequera*. Antequera, 1989, p. 64.
[374] RUIZ PÉREZ, A., "Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores..., p. 172.



escultórica con respecto a la cabeza se encuentran proporcionadas con esta, a diferencia de las nuevas realizadas por Buiza, hermosas y de movimiento elegante pero enormemente desproporcionadas[375].

Nos encontramos, hasta el momento, ante la única dolorosa de candelero realizada por Carvajal que ha perdurado hasta nuestros días. Sabemos sin embargo que no fue la única obra de estas características salidas de sus manos, pudiendo atribuirle también la antigua imagen de Nuestra Señora de los Dolores de Humilladero, localidad malagueña vecina a Antequera. Lamentablemente esta bellísima imagen fue destruida en el año 1936, aunque por fortuna existe documentación grafica que nos permite apreciar las características propias del artista, así como las numerosas analogías existentes entre ambas dolorosas (Figuras 24 y 25).

III.1.4. Cristo Yacente

Situado a los pies de la dolorosa tratada en el apartado anterior, aparece mencionado como obra relacionada con Andrés de Carvajal en una publicación reciente[376].

Con una medida de 120 cm., la talla es muy semejante al antiguo Yacente de Gilena, obra que hemos atribuido en este trabajo a la producción de Carvajal, y al igual que aquel, fue creado en principio como imagen articulada por los brazos para realizar la ceremonia del Descendimiento y Entierro de Cristo, sin que conozcamos el momento concreto de su adaptación definitiva a esta iconografía (Figura 26).

24. *Ntra. Sra. de los Dolores*. Parroquia de Ntra. Sra. del Socorro. Badolatoda (detalle). Foto autor

25. *Ntra. Sra. de los Dolores*. Parroquia. Humilladero (Málaga). Destruida en la Guerra Civil

26. *Cristo Yacente*. Parroquia de Ntra. Sra. del Socorro. Badolatoda. Foto autor

[375] La información sobre el trabajo realizado por Buiza ha sido facilitada por miembros de la hermandad, los comentarios realizados sobre la misma son opiniones del autor de este estudio. La intervención no aparece reflejada en la monografía que sobre la figura y la obra del imaginero carmonense realiza Pedro Ignacio Martínez Leal, obra ya citada en el presente trabajo.

[376] TORREJÓN DÍAZ, A., "La valoración de la gran escuela escultórica sevillana", en *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. Tomo II: El referente escultórico de la Pasión*. Sevilla, Tartessos, 2004, p. 259.

Aunque comparte las características anatómicas de la imagen de Gilena, la presente muestra un canon más estilizado y una cabeza algo pequeña en relación al cuerpo, apareciendo inclinada ligeramente hacia la derecha y con los ojos entreabiertos. Nos sorprende sin embargo el tratamiento ofrecido a esta, al no reflejar la finura de otros trabajos, cuando lo normal es que sea la parte más conseguida del conjunto, por lo que no descartamos una abundante participación del taller en la obra.

La calidad de la pieza se encuentra mermada como consecuencia del repinte generalizado que presenta, apareciendo en algunas zonas la encarnadura original, de tonalidad más verdosa. Existe constancia de una intervención realizada sobre el Cristo de manos de Adolfo Corrales Pineda, vecino de Badolatosa[377], sin embargo desconocemos la fecha y el alcance de su trabajo, y si el aspecto actual tanto a nivel de talla como de policromía corresponde a su actuación.

IV La Roda de Andalucía

IV.1. Parroquia de Santa Ana

Como el resto de templos del marquesado estudiados vio incrementado su patrimonio mueble de manera considerable durante el siglo XVIII, siendo el lugar de producción la ciudad de Antequera, el núcleo artístico más cercano a la población, donde Carvajal tenía taller abierto desde 1740. No es de extrañar que al igual que ocurre en poblaciones como Gilena o Badolatosa, fuesen más de una las tallas realizadas por el artista para la dotación del templo. Por desgracia, la totalidad del abundante patrimonio escultórico fue destruido en la Guerra Civil, salvo una talla del Niño Jesús situado en la actualidad sobre la pila bautismal, la cabeza de Santa Ana titular de la iglesia, y la imagen del Nazareno. Confiamos que futuros descubrimientos en archivos puedan avalar nuestra hipótesis, ya que la documentación gráfica anterior a la Guerra Civil es muy escasa y gira en torno a la obra mencionada, la imagen de la Patrona y la efigie de la Virgen de los Dolores.

IV.1.1. Imagen de Jesús Nazareno (Figura 27).

La posible autoría de la talla de Nuestro Padre Jesús Nazareno por parte de Andrés de Carvajal ya ha sido apuntada en varios estudios[378]. La obra, que presenta

27. *Jesús Nazareno*. Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la Esperanza. Iglesia de Santa Ana, La Roda de Andalucía (Sevilla). Foto archivo de la hermandad

[377] RUIZ PÉREZ, A., "Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores…", p. 172.

[378] ESCALERA PÉREZ, R., "Estudio histórico-artístico de la Semana Santa de un pueblo de la Sierra Sur sevillana: La Roda de Andalucía", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa. Córdoba 1996*. Córdoba, Cajasur, 1997, vol. II, pp. 363-376; ESCALERA PÉREZ, R., "La iconografía del Nazareno en el Marquesado de Estepa: Arte y Devoción" en *La Advocación de Jesús Nazareno.* Actas del Congreso Nacional de Córdoba, Córdoba, 2007, V. II, pp. 554-556.; TORREJÓN DÍAZ, A., "La valoración …, p. 259.

el sello innegable del imaginero será tratada en profundidad en este congreso en una comunicación diferente realizada por Reyes Escalera Pérez y por el autor de este trabajo.

V. Casariche

V.1. Jesús Nazareno

Al igual que sucedió en el pueblo vecino de La Roda, la imagen consiguió librarse de la destrucción en el año 1936.

Si bien la talla aparece atribuida a Carvajal en algunas publicaciones[379], personalmente no la considero dentro de la producción del artista, aunque puede ser obra del taller o de algún seguidor cercano, como su hijo Miguel María de Carvajal y Talavera.

Resulta evidente que la cabeza del Cristo participa de la fisonomía de las obras del escultor (Figura 28), pero tanto el modelado del rostro como el de la barba muestran un trabajo más elemental y no alcanza el nivel de perfeccionamiento que encontramos en otras imágenes, como el Nazareno de la Roda de Andalucía, al que más se asemeja. La gran similitud con esta escultura se debe a que ambos representan la misma iconografía y lucen el cabello de pelo natural, incrementándose el paralelismo en la estación penitencial ya que son acompañados por el mismo modelo de Simón de Cirene, figura salida de los talleres de arte cristiano de la localidad catalana de Olot.

28. *Nazareno*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación Casariche (Sevilla). Foto Isaías

VI. Otras atribuciones

Fuera ya del marquesado, damos a conocer en este congreso dedicado a la figura del escultor, una serie de obras actualmente en estudio y de segura atribución, facilitando fotografías de éstas, pero sin entrar en un análisis pormenorizado de cada una de ellas, si bien algunas ya han aparecido a lo largo del presente trabajo en relación a las imágenes tratadas.

Hasta el momento la única talla atribuida al escultor en la provincia de Málaga, fuera de la localidad de Antequera, era la antigua imagen de Nuestra Señora de las Virtudes (Figura 11), patrona de la localidad de Fuente de Piedra. Destruida en la Guerra Civil, se conservan al menos varios documentos gráficos que nos permiten comprobar cómo era la talla y corroborar su autoría.

En la población malagueña de Humilladero, cercana también a Antequera, podemos atribuirle con certeza la antigua imagen de Nuestra Señora de los Dolores**.** Destruida asimismo en la Guerra Civil, la bellísima dolorosa de manos

[379] GAONA VILLEGAS, J., "El escultor Andrés de Carvajal y Campos. III Centenario de su nacimiento en Fondón". En *FARUA, Revista del Centro Virgitano de Estudios Históricos, nº 12, 2009.*

entrelazadas, de la que solo hemos podido recuperar una fotografía (Figura 25), se asemeja enormemente en el rostro a la imagen homónima de la localidad sevillana de Badolatosa.

Las últimas obras que hemos descubierto recientemente, que sin lugar a dudas podemos atribuir a la gubia de Carvajal, se conservan en los templos de dos poblaciones cordobesas próximas a Lucena.

En la localidad de Encinas Reales encontramos la imagen de San José con el Niño Jesús (Figura 29), que recibe culto en la Parroquia de Ntra. Sra. de la Expectación, y la talla del Arcángel San Miguel (Figura 30), localizado entre el numeroso patrimonio artístico de la Ermita del Calvario.

En la parroquia de La Inmaculada Concepción del pueblo vecino de Benamejí se conserva una imagen de Santa Teresa (Figura 31), cuyo personal estofado nos puso en la pista de su autoría.

29. *San José*. Iglesia de La Expectación, Encinas Reales (Córdoba). Foto autor

30. *San Miguel* Arcángel. Ermita del Calvario. Encinas Reales. Foto autor

31. *Santa Teresa*. Parroquia de La Inmaculada Concepción, Benamejí (Córdoba). Foto autor

DIEGO DE MORA Y SU TALLER

Ana María Gómez Román
Universidad de Granada

Durante el barroco los talleres escultóricos alejados del ámbito cortesano se caracterizaron por la utilización de un esquema común tanto en lo que a modelos iconográficos se refiere como en soluciones formales similares en base a una producción en extensión sacra. Bien es verdad que este planteamiento se vio durante el siglo XVIII en cierta manera alterado, sobre todo en el último cuarto, coincidiendo con una reforma en las Artes, en especial en el campo de la arquitectura, y que afectaría por ende a la escultura. En el caso de Andalucía Oriental durante los siglos XVII y XVIII la ciudad de Granada vendría a convertirse en uno de los más importantes centros productores de obras de arte de la zona. Mucho tuvo que ver que, entre todas las actividades artísticas, la práctica de la escultura fuera entendida no sólo como una forma de desarrollo estético-devocional sino más bien como una práctica comercial. La extensa nómina de obras que salieron de los talleres granadinos sería una muestra más de la gran demanda de esculturas sacras que tuvieron estos obradores, lo cual se traduciría en una serie de imágenes resueltas prácticamente bajo los mismos aspectos formales y que a la larga ha venido a confundir a los historiadores a la hora de asignar autoría. A todo ello, habría que sumar las grandes empresas decorativas que se acometieron en ese período, en especial a lo que se refiere a remodelaciones de espacios litúrgicos mediante nuevos retablos. Esta circunstancia supondría a su vez la llegada de prometedores jóvenes a la ciudad de la Alhambra, alentados todos ellos por una nueva perspectiva laboral. Así realmente estos talleres de imaginería serían centros de aprendizaje donde un sin fin de discípulos se formarían bajo modelos estéticos similares. La abultada nómina de jóvenes aprendices que podemos rastrear, en especial en el taller de Diego de Mora, demuestra el gran futuro profesional que a todos ellos se les mostraba. Por ello, en la Granada de finales del XVII y comienzos del XVIII a las tradicionales actividades comerciales y laborales habría que sumar que una parte considerable de la ciudad vivía de la demanda que existía de todo tipo de piezas de carácter religioso y devocional y todo lo que ello conllevaba: nuevos retablos, frontales, remodelaciones de capillas y ámbitos sagrados, vestimentas, ornamentos litúrgicos, etc.

I. Singularidad y génesis del obrador de Diego de Mora

Entre las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del siglo XVIII el mercado escultórico granadino estuvo copado

básicamente por una parte por el escultor y pintor José Risueño y por otra parte, por los miembros de la familia Mora: los hermanos José (1642-1722), Bernardo el joven (1655-1702) y Diego (1658-1732). A ello habría que sumar los trabajos realizados por Pedro Duque Cornejo quien durante la década de 1714 y 1724 revolucionaría la plástica granadina a través de una apuesta por la policromía tal y como se aprecia en sus trabajos de la catedral granadina o de la Cartuja. Pero, sin duda alguna, serían los Mora quienes ocuparían un destacado papel en el desarrollo de la plástica granadina[380]. Sería Diego de Mora el que regentaría uno de los talleres escultóricos más productivos de toda Andalucía, conducido como un negocio donde el maestro se comprometía a la manutención y alojamiento de jóvenes aprendices, bajo una determinada suma, que le aseguraba una cuantía económica fija además de la que percibía con la entrega de los respectivos encargos[381]. El taller estaba pues, concebido no sólo como una empresa familiar sino como una "fábrica de hacer arte". La particularidad residía en el casi exclusivo control de la mayoría de los encargos escultóricos de consideración por parte de la familia Mora, aunque hay que tener en cuenta que por un lado estaba José y por otra los hermanos Bernardo y Diego. La diferencia entre el primero y los segundos radicaría en el particular empeño que José demostró hacia el sentimiento y la expresividad a diferencia de Bernardo y Diego. Estos últimos centrados más bien en resolver aspectos técnicos llevados a cabo bajo el método tradicional de docencia y técnica –ésta última asimilada a través de las lecciones paternas-. Entre Bernardo de Mora, el joven, y Diego quien tuvo mayor proyección fue el segundo sobre todo porque el temprano fallecimiento de Bernardo sesgó una brillante carrera; y en segundo lugar, porque la pericia de Diego le llevaría a continuar abasteciendo a la que había sido la clientela habitual del padre. Además, Diego, que a pesar de haberse casado no tuvo hijos, pudo dedicarse

[380] Bernardo de Mora, el patriarca, marcaría unas pautas básicas para este progreso. Asentado en Baza a finales de los años treinta del siglo XVII y procedente de Mallorca, pronto entabló relaciones con el también escultor asentado en esta ciudad Cecilio López. En 1641 contrajo nupcias con la hija de éste Damiana López Criado Mena, y aquí nacería un año después su hijo José. Trasladada la familia a Granada dos años después de la muerte de Mena y cuando José contaba 8 años, y aquí en 1658 nacería Diego siendo bautizado en la parroquia de San Matías –donde en esos momentos estaba establecida la familia. Tiempo después los Mora se trasladarían al Albaicín, avecindándose en la parroquia de San Miguel, coincidiendo con el momento en que profesionales de distintos ramos se habían decantado también por instalarse y operar en esta zona. En la ciudad baja, residiendo en la parroquial de Santa Ana, quedaba Risueño el otro escultor con gran proyección y que igualmente formó algunos discípulos en especial en el campo de la pintura, Chavarito o Luis de Morales, aunque no lo hizo con el mismo ahínco en lo que a escultura se refiere.

[381] Se puede parangonar con otro importante taller del siglo XVIII el de Nicolás Salzillo.

con más empeño a desarrollar un método que tuvo felices resultados: aprendizaje de no menos de un año, residencia y manutención en su casa-taller, y soluciones formales parecidas en las imágenes talladas por aquellos discípulos que habían sido formados por éste[382]. Lo cierto es que Diego de Mora, a diferencia de su hermano José, era conocido en el entorno granadino por esa gran capacidad y predisposición para formar a un gran número de jóvenes aprendices. Esto nos llevaría a plantearnos cual sería realmente la idea con la que Mora regentaba este taller y cuáles fueron los jóvenes que se formaron con él. La explicación estaría en la ingente demanda que el escultor tenía y la necesidad de atender cuantiosos encargos, que, a veces, traspasaban los meros límites geográficos granadinos, por lo que le era necesario disponer continuamente de una cualificada colaboración que le ayudara en la feliz consecución de estas encomiendas. Sopesaría la importancia de esta mano de obra antes que contemplar la idea que, tras superar la respectiva fase de instrucción, algunos de estos jóvenes pudieran llegar alcanzar fama y gloria, abrir su propio taller e incluso hacerse con parte de la potencial clientela del que había sido su instructor.

Como se ha mencionado Diego de Mora regentaba su propio taller desde la muerte de su padre Bernardo en 1684, ya que su hermano José trabaja desde tiempo antes de manera independiente. Este taller familiar heredado por Diego estaba situado en una vivienda propia, la número 9, en el entorno del convento de las monjas de Santa Isabel la Real. Diego figura viviendo en los padrones de San Miguel entre los años 1686 y 1688 junto con su hermano Bernardo –también escultor- y su mujer Ana de Soto. Para atender los numerosos encargos entraría en 1689 un joven discípulo de nombre Atanasio Tribaldos, que fue de todos el que más tiempo estuvo vinculado al maestro. Además, la solvencia económica de Mora le llevó un año después hacerse cargo de una joven de nombre Francisca Pérez Ruiz de Acosta Aibar, hija de Antonio Ruiz Velásquez de Aibar –natural de Granada- y Teodora Pérez de Vargas y Acosta natural de Santa Fe. Sin embargo a partir del año 1690 el taller familiar se desdoblaría en dos –aunque no por ello se rompieran las relaciones laborales entre ambos hermanos- desde ese momento Bernardo se estableció de forma independiente, aunque al lado de su hermano, haciéndose acompañar por Isabel del Olmo y su hermana Lucía del Olmo quienes le ayudarían en las tareas domésticas[383].

Sin embargo, a pesar de la ingente producción salida del taller de Diego de Mora el corpus de su obra continúa abierto y sin catalogar. Tradicionalmente se viene trabajando

[382] Una aproximación a la nómina de sus aprendices en GÓMEZ ROMÁN, A. M., "Los lances de un hombre y la fortuna de un artista. Nuevas noticias sobre Ruiz del Peral", *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, 21 (2008), pp. 213-274.

[383] *Padrones parroquiales de San Miguel 1685 y siguientes años*.

desde el campo de la atribución, circunstancia que dificulta aún más la valoración de su obra teniendo en cuenta, como así lo hemos expuesto, el gran número de discípulos que tuvo y por consiguiente lo abultado y rápido que debería ser el resultado de su trabajo. Así vinculado a su taller tendríamos la imagen de *San Juan Evangelista* (ca. 1693) propiedad del convento de monjas clarisas de Guadix y ubicado en una de las capillas laterales de la iglesia parroquial de Santiago de dicha localidad. Se le atribuye también la imagen de la *Aurora* (1706) de la ermita de Nuestra Señora de la Aurora y San Nicasio de Priego[384]. En la iglesia parroquial de San Pedro de esta misma localidad se relacionan con su estilo las imágenes de la *Inmaculada, Santa Rosa de Viterbo, San José y San Francisco de Asís* (ca. 1700). Sí está documentado un trabajo suyo en el campo de la restauración y fue realizado en 1707 al recomponer la *Inmaculada* que se exhibe en el retablo de Santiago de la Catedral de Granada[385]. Gallego Burín le atribuyó en su trabajo sobre José de Mora varias obras: un *Ecce Homo* y una *Dolorosa* del Convento del Ángel y en el mismo convento un *San Ramón Nonato* y *San Pedro Nolasco*, imágenes de vestir realizadas para el convento de la Merced; una pequeña escultura de *San Juan de Dios* para el oratorio del Hospital de San Juan de Dios; *San Juan de Dios* de la iglesia parroquial de Santa Ana y *San Gregorio* realizado para la catedral de Granada hacia 1707[386]. También relacionada con su arte, y realizada en la década de los veinte, estaría la *Virgen de la Paz* destinada, en origen, a la capilla del Orden Tercero del convento San Francisco Casa Grande "estatua del natural" con el niño en sus brazos. La obra más documentada fue realizada en 1726, se trata de la *Virgen de las Mercedes* con destino al convento de Mercedarios Calzados de Granada y en la actualidad en la parroquial de San Ildefonso[387] (Figura 1).

1. Diego de Mora. *Nuestra señora de la Merced*. Iglesia de San Idelfonso, Granada

II. Bernardo de Mora, *el Joven*

Pero ni los hermanos José y Diego fueron los únicos implicados en el mundo de imaginería ya que igualmente practicó este oficio Bernardo de Mora, el joven, (1655-1702). Formado junto a sus hermanos, aunque con una proyección menor que la de éstos, mantuvo en su obra una cierta dependencia estilística con la de Diego. En cuanto a su biografía se puede apuntar que su pacífica vida familiar, independiente como se ha expuesto de la de su hermano

[384] AA.VV. *Gratia Plena*. Córdoba, CajaSur 2004, pp. 284-286.
[385] LEÓN COLOMA, M. Á., "La Inmaculada Concepción en la escultura granadina". En AA.VV., *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*. Córdoba, CajaSur, 2005, p. 262.
[386] GALLEGO BURÍN, A., *José de Mora*. Granada, Universidad, 1988, pp. 205-211.
[387] SALAS, X. de., *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada, Universidad, 1965, p. 176 y GALLEGO BURÍN, A. *Op. cit* ., pp. 203-204.

Diego desde 1690 aunque en casa propia y contigua a la de éste, se vio alterada en 1695 cuando falleció la mujer que le atendía, Lucía del Olmo. A pesar de ello, seguiría siendo atendido por Isabel, hermana de la anterior, hasta que ésta última abandonó en 1701 la casa para contraer un año después matrimonio con Francisco de Ochando. Sería pues a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII cuando su taller se encontraba en plena expansión. Fue en esos momentos cuando tuvo que acoger entre los años de 1696 y 1697 a un joven de nombre Blas López, quien se convertiría en el mejor de sus discípulos alcanzando el grado de oficial a partir de 1700. Un año después, y siguiendo el mismo método impuesto por su hermano Diego acogió, además del tal López, a dos jóvenes escultores: Pablo de Castro y Atanasio Tribaldos, éste último formado a su vez por Diego de Mora, que trabajaría en calidad de colaborador. Sin embargo, entre 1699 y 1701 solamente precisó de la ayuda de Blas López, quizá por la disminución de los encargos o bien por la independencia artística y económica que habían alcanzado el resto de sus colaboradores. Fue en el año 1702 cuando su salud empezó a resentirse teniendo que recurrir a la ayuda de Isabel Mingorance; en el terreno profesional aún le quedaban encargos por cumplir por lo que se vio obligado a buscar la colaboración de otro joven discípulo de nombre Francisco Manuel de Toro, quien después seguiría su instrucción en casa de Diego. Finalmente Bernardo fallería el 25 de junio de 1702. Su casa taller, la número 10 situada al lado de Diego de Mora en el compás del convento de Santa Isabel, sería ocupada por un tiempo por el antiguo discípulo de su hermano Diego, Francisco Martínez de la Plaza recientemente casado con Ana Ruiz Velásquez y cuya hermana Francisca había sido acogida por el matrimonio de Diego de Mora y Ana Soto.

Pocas son las obras documentadas de Bernardo, aunque se puede deducir que su taller no fue tan productivo como el de su hermano si necesitó y formó como hemos mencionado algunos jóvenes. De todos ellos el más fiel sería Blas López quien una vez completada su formación, se inició casi al mismo tiempo que Tribaldos, se instalaría en una vivienda contigua a la de los hermanos Mora y dentro del compás de Santa Isabel. La producción de Bernardo, hasta el momento permanece prácticamente en el anonimato. A pesar de ello se pueden citar algunas obras dentro de su reducidísimo corpus; entre ellas una *Inmaculada* realizada en 1692 para la iglesia parroquial de la villa de Montemayor en Córdoba, que figura dentro de su camarín en la capilla de su advocación, aunque muy alterada por numerosas restauraciones y que algunos autores se le han atribuido a su

hermano Diego[388]. También está documentado el trabajo realizado para la Abadía de Alcalá la Real en 1701 y fueron las imágenes de una *Asunción*, *San Pedro* y *San Pablo*, hoy desaparecidas[389].

III. El primer gran discípulo de Diego de Mora: Atanasio Tribaldos

Si en un primer momento el núcleo vertebral de la familia Mora giraba en torno al patriarca Bernardo y su hijo José de Mora, la presencia de otros integrantes de este núcleo familiar, como fueron Diego y Bernardo el joven, daría lugar a un dominio plástico difícil de superar, llamado "arte de los Mora". Sin embargo, tras el óbito del cabeza de familia el taller quedaría fraccionado: por un lado estaría José, que se había instalado en la parroquia del Salvador en la llamada "casa de los Mascarones"; y por otro el conformado por el resto de los hermanos que permanecerían viviendo en la parroquial de San Miguel. Éstos últimos fueron quienes mantuvieron vivo el espíritu del taller familiar con todo lo que ello conlleva: un amplio local donde cobijar y dar alojamiento y manutención a los respectivos alumnos; y por otra parte continuar con las correspondientes relaciones comerciales iniciadas por el progenitor y tan necesarias para situar y abastecer con sus obras no sólo a todo el Reino de Granada sino a su respectiva zona a de influencia. Sin embargo este taller heredado por Diego y Bernardo quedaría en el año 1690 desmembrado, a su vez, en dos por razones de una cierta búsqueda de independencia doméstica, tal y como se ha expuesto, aunque no por ello se rompieran drásticamente las relaciones laborales entre sus gestores sino más bien todo lo contrario. Diego, de carácter más afable y abierto, seguiría regentando el que había sido taller matriz centrándose a nivel profesional en primer lugar en instrucción y docencia dejando para un segundo término la producción propia. Esto, en el fondo, le daría grandes satisfacciones ya que durante su período de aprendizaje algunos de estos discípulos se encargarían de atender, dirigidos por el maestro, a una cada vez más numerosa demanda de imaginería sacra. La evolución estilística de Diego mucho tiene que ver con la participación e implicación de sus ayudantes, así partiría de un uso exclusivo de la policromía para pasar a un mayor decorativismo donde el uso de oro y el mundo floral en el ropaje sería a su vez fuente de inspiración para jóvenes como Torcuato Ruiz del Peral.

El primer discípulo de consideración que formaría Diego de Mora fue Atanasio Tribaldos Vergara quien viviría

[388] VILLAR MOVELLÁN, A. et alii., *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Universidad, 1995, p. 436.
[389] MARTÍN ROSALES, F., "Bernardo, un nuevo miembro de la familia de los Mora", *Cuadernos del AMAR*, 2 (1997), pp. 10-13.

en su casa, más o menos de una forma continua, entre los años 1689-1696. Esos años coinciden con la reseña en los padrones parroquiales además de la mujer de Mora, Ana de Soto, una joven acogida por la familia de nombre Francisca Ruiz de Velázquez. Tribaldos había nacido en la villa de Guadahortuna en 1676, siendo bautizado en la iglesia parroquial el 8 de mayo de ese año. Hijo de Tomás de Tribaldos, natural del Padul, y de Teresa del Pino Valderrama Vergara. Cuando la familia advirtió sus dotes artísticas decidió enviarlo con 14 años a la ciudad de Granada, donde se iniciaría en el mundo escultórico ingresando en la casa-taller de Diego de Mora. Con él aprendería procedimientos técnicos y estéticos tales como el uso de una viva policromía. La pericia alcanzada por este joven fue motivo más que suficiente para que durante el año de 1693 se instalara en la casa de Bernardo de Mora, no olvidemos que era la contigua a la de Diego, quien había requerido la colaboración de este joven discípulo justo en el momento de su expansión profesional. Unos años después, entre 1697 y 1698, Tribaldos empezó a proyectar su arte fuera de la ciudad por lo que su estancia en Granada sería discontinua en ese período. Fue justo un año después, en 1699, cuando Tribaldos se instalaba por unos meses en la parroquia de San Ildefonso hasta que en agosto de 1700 abrió finalmente taller en la parroquia albaicinera de San Nicolás.

Sin embargo fue a partir de 1700 cuando se convirtió en un artista independiente coincidiendo esta circunstancia con el inicio de una nueva vida familiar con Feliciana Ventura Vázquez Valenzuela. Si bien la relación no estuvo exenta de problemas finalmente pudo formalizarse mediante Auto del Provisor General dictado el 6 de diciembre de ese año como consecuencia del expediente matrimonial promovido por Tribaldos para conseguir la salida de Feliciana de la casa paterna. El problema estribaba en que la muchacha pertenecía a una familia hidalga. Hija de Eugenio Vázquez y Josefa Ortiz Valenzuela, había nacido en 1683 y estaba bautizada en la iglesia de San Gil. El padrino de la expresada fue Martín Solado Solórzano, veinticuatro de la Ciudad y Familiar del Santo Oficio lo cual es prueba del estatus social de esta familia. Por su parte el suegro de Tribaldos, había nacido en Aracena y ejercía como Visitador General de Salinas del Reino de Granada. La negativa paterna al casamiento, incluido ocultación de la hija por parte del padre, estaba condicionada por dos cuestiones básicas: la corta edad de la muchacha -unos 17 años-, y el oficio poco "digno" del pretendiente para tan lustrosa familia y con tan extensas propiedades. De hecho, tiempo después en el *Catastro de la Ensenada* Ventura aparecería reseñada como una mujer viuda de 60 años y hacendada. Tras la presentación de testigos, probanzas y mandamientos finalmente se pudieron llevar a cabo los esponsales. No deja de ser significativo que no fue el único caso resuelto en este

sentido ya que hubo casos parecidos dentro del mundo gremial[390]. Según los padrones Tribaldos, una vez casado, viviría en la casa de su suegro en la calle del Tesoro, la número 92, de forma continua hasta antes de 1712 en que deja de reseñarse. Es posible que en esa fecha la familia acompañara a su suegro, Eugenio Vázquez, quien por motivos laborales se había trasladó a la ciudad de Antequera. De hecho en esta ciudad falleció este último en septiembre de 1712 siendo enterrado en la iglesia de religiosos de Nuestra Señora de los Remedios Orden Tercera de San Francisco nombrado por albacea testamentario al propio Tribaldos.

De nuevo la familia volvería a Granada donde Atanasio aparecerá reseñado en la casa número 91 –Pilar Seco- entre los años de 1722 a 1730. A pesar de ello, su residencia en la ciudad de la Alhambra fue discontinua porque sabemos que a partir de ese año de 1722 también alternaría estancias en la ciudad de Baza donde nacerían sus hijos: Pedro en ese mismo año y en 1724 Salvador. Posiblemente su traslado a esta última ciudad tuvo que ver con el ejercicio de su oficio de escultor, aunque también es posible que tuviera que atender otros encargos familiares, dado la gran importancia que había tenido en este centro el taller de los Mora así como la necesidad de abastecer con imágenes a los distintos conventos bastetanos así como la Colegiata. De hecho, la familia permaneció viviendo en la ciudad bastetana de una forma más o menos continúa aunque bien es verdad que alternada con estancias en Granada como la que tuvo lugar en 1728 cuando fueron confirmados en la iglesia de San Bartolomé de esta última ciudad los hijos de éste: Pedro, Salvador, Pascual y Micaela. Del matrimonio habían nacido varios hijos: Antonio Nicolás, Josefa, Ana, Micaela, Pascual, Pedro y Salvador[391]. La educación recibida dentro de un ambiente culto y religioso fue la base para que estos dos últimos hijos abrazaran el estado eclesiástico. Pedro Eugenio Casiano, nacido en Baza el 12 de mayo de 1722, consiguió ser nombrado por el obispo de Guadix clérigo de tonsura el 6 de octubre de 1735, y ascendió a Cuarto Grado el 28 de noviembre de ese año. Por su parte Salvador, nacido el 13 de abril de 1724 también en Baza, fue nombrado clérigo de tonsura el 11 de diciembre de 1735.

Se puede suponer que aunque Tribaldos mantuviera contacto profesional tanto con el que había sido su maestro Diego como con Bernardo de Mora, una vez alcanzado un

[390] En este sentido son parecidos los casos del casamiento en 1677 en Sevilla entre el escultor José Felipe Duque Cornejo y Francisca Roldán, o Juana Duque Cornejo con el escultor Diego Ruiz de Palacios en 1701 e incluso la propia Luisa Roldán con Luis Antonio de los Arcos en 1671. Vid. TORREJÓN DÍAZ, A., "El entorno familiar y artístico de la Roldana: el taller de Pedro Roldán". En AA.VV., *Roldana*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 62-64.

[391] Josefa falleció en 1710, en 1716 lo haría Ana.

cierto grado de maestría tuviera su propio obrador y sus respectivos encargos. Respaldado por cierto desahogo económico, gracias a sus esponsales, con un amplio abanico de posibilidades que se le ofreció a través de los contactos de su suegro con posibles clientes, Tribaldos fue progresando como imaginero y como personaje social. Con todo, la obra de Tribaldos recoge los modelos formales del maestro: naturalismo y realismo y una búsqueda de la belleza formal que, aunque conduce a lo espiritual, busca en definitiva lo sensual. Su trabajo más significativo sería la ejecución de parte de la decoración escultórica –completando el trabajo del también escultor Manuel Miranda- del retablo mayor de la iglesia de la Nuestra Señora de la Asunción en la villa cordobesa de Luque (1705) donde se encargó de las imágenes de *la Virgen*, *Santiago y San Bartolomé*.[392]

IV. Otros miembros de la familia: el también escultor Diego de Mora

También en la estela de Diego Antonio se encontraba su pariente, y de nombre también Diego, formado en el taller del primero[393]. Podemos ampliar información sobre este escultor diciendo que era hijo de Ana de Tíscar y Juan de Mora –natural de Porreras y parece ser hermano de Bartomeu padre éste del progenitor de los hermanos escultores: Bernardo de Mora-. Este Diego, nacido en Cazorla, había desposado en 1692 con Sebastiana López -natural de Orán- con la que tuvo a Martín, Felipa, Antonia Bernabela, Juan José, Josefa Antonia, María, Narcisa, y Andrea. Vivió en la parroquia de San Miguel a finales del XVII y comienzos del XVIII. Parece ser que realizó numerosos encargos, muchos de ellos fuera de la ciudad, sobre todo entre 1694 y 1706. Fue entre los años 1710 y 1712 cuando la colaboración entre los primos fue más intensa, de hecho ambos en ese tiempo tendrían su taller en casa contigua. A partir de 1712 Diego y su familia, en la que ya por entonces habían nacido María, Narcisa y Martín, tendrían períodos de fluctuación por distintos domicilios y lugares en función de los respectivos encargos y de un acercamiento a los que habían sido discípulos formados por Mora[394].

Este Diego se formó con Mora en el año 1691 donde vivió en su casa en durante ese año, para independizarse al siguiente al contraer matrimonio con Sebastiana,

[392] VILLAR MOVELLÁN, A., *Op. cit.*, pp. 626 y ss. En Luque existe otra *Virgen de la Aurora* de escuela granadina.

[393] Una primera aproximación en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y GILA MEDINA, L., "La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35 (2004), pp. 63-79.

[394] El 30 de agosto de 1724 su hijo Martín contrajo matrimonio con Violante de Ávila, en esa ceremonia celebrada en la parroquia de San Miguel actuó como testigo junto con José Bocanegra.

coincidiendo esta etapa con la recepción de encargos propios aunque no por ello dejó de mantener contacto con su maestro. Colaboró a su vez en 1697 con Bernardo de Mora y en 1699 con Atanasio Tribaldos y Salvador de Luna. Tuvo su taller en distintas casas del Albaicín aunque más que un escultor independiente parece ser que su trabajo dependió de su colaboración con otros tantos escultores. Entre 1714 y 1718 se hizo cargo del taller del que había sido su condiscípulo Atanasio Tribaldos, instalado en la casa número 92 de la calle del Tesoro. En 1719 parece ser que hubo un cierto giro en su carrera, trasladándose a una casa en la Placeta Cauchiles, casa número 169, de la parroquia de San Miguel quizá con la finalidad de acercarse y ayudar en el taller de su primo aunque acogió a un discípulo de nombre José Blas Cano. Pero sólo fue durante ese año ya que en 1721 volvería otra vez a la vivienda de la calle del Tesoro, a la vivienda que había sido de Tribaldos que ya empezaba a tener estancias bastante más dilatadas en Baza. En esta vivienda Diego finalmente fallecería, siendo enterrado en la parroquia de San Nicolás el 23 de enero de 1722.

V. Agustín José de Vera Moreno

La extensa nómina de aprendices formados por Diego de Mora nos lleva a hablar de algunos de ellos aunque sólo sea en el aspecto biográfico como Francisco Martínez de la Plaza, casado en 1698 con Ana Ruiz de Velásquez Aibar, hermana de Francisca la muchacha acogida por Mora. Este Martínez de la Plaza fue amigo del pintor Diego García Melgarejo. Fallecida la mujer de Diego de Mora éste sería atendido por Francisca, y a partir de 1718 por Micaela y Teodora Martínez de la Plaza, hijas de Ana y del escultor. Tiempo después esta Ana, una vez viuda, contrajo segundo matrimonio con otro de los discípulos de Diego de Mora, Salvador Miguel de Ledesma Moreno (1691-1740) autor de un *San Antonio* (1723) para la iglesia parroquial de Cogollos[395]. Otro escultor sería Blas López, formado con Diego de Mora y su hermano Bernardo, que trabajó como oficial de ambos. Aunque estableció su taller al lado de Diego de Mora, una vez desposado con Melchora Rosales, colaborando de esta manera con el que había sido su maestro hasta 1720.

De toda esta nómina de discípulos, y hasta la aparición de Ruiz del Peral, quien lograría mantener un cierto estatus social y profesional sería Agustín José de Vera Moreno (1697-1760) [396]; si bien no tanto por la calidad de sus obras sino por intentar mantener el espíritu del que había su instructor: capacidad de sustantivizar misticismo y arte.

[395] Archivo del Instituto Gómez-Moreno, leg. CXVIII, f. 199-ss.
[396] Archivo Histórico Diocesano de Granada. *Expediente matrimonial de Agustín José de Vera Moreno y Paula López (1724).*

Incluso la reciente historiografía ha intentado parangonar su obra con la de Ruiz de Peral lo cual es sintomático de sus logros artísticos. Aunque el trabajo de uno y otro dista de lo que podemos considerar similar bien es cierto que la obra de Vera llega, en lo que a su producción en madera, se refiere a cotas bastante altas. La particular forma de captar el gusto popular, donde su empeño se canaliza en el acertado uso del bisel en base a una técnica de talla biselada y cortante acompañada de una explosiva recreación del mundo floral, sobre todo en aquellas imágenes talladas en su madurez estilística. En cuanto a su biografía diremos que el día 19 de julio de 1711 recibió las "órdenes menores particulares" en la capilla del Palacio Arzobispal por parte del arzobispo Martín de Ascargosta; y en el año de 1718 figura anotado en el padrón parroquial de San Miguel como "clérigo de corona". Diego de Mora formó a Vera hacia el año 1714 y es posible que éste alentado por su ancianidad y con perspectivas de quedarse con parte de su clientela estableciera su propio taller cerca del que regenta su maestro aunque sólo fuera por unos años. La influencia de Mora se constata en su obra de *San José con el Niño* realizado a mediados de julio de 1718 –primer trabajo de consideración- para las Carmelitas Calzadas de Granada.

A consecuencia de los grandes procesos ornamentales que se empezaron a realizar desde los años treinta en Granada tuvo que asociarse con el también escultor José Ramiro de Valdivia Ponce de León. Éste último en 1737 se había instalado en la casa número 2, al lado de Vera, de la parroquia de San Miguel. El contrato que ambos habían suscrito con respecto a la parte escultórica de la portada de la Basílica de San Juan de Dios así lo requirió. Estuvieron colaborando durante dos años Vera Moreno se encargó de los relieves de *San Ildefonso* y *Santa Bárbara* completando de esta forma el trabajo del escultor José Ramiro que hizo la escultura del santo hospitalario. Una vez finalizado este importante encargo Agustín de Vera y José Ramiro siguieron caminos independientes. El primero siguió participando en el interior de la expresada basílica donde realizó los ocho apóstoles de la cúpula y las estatuas de los machones, así como una preciosa *Inmaculada* colocada sobre la urna de San Feliciano Mártir y colocada en una de las salas del camarín de la citada iglesia. También en materiales pétreos Vera Moreno realizó a partir de 1741 las cuatro esculturas para el retablo del trascoro de la catedral de Granada trazado por José de Bada: *San Cecilio, San Gregorio Bético, San Pedro Pascual* y *Santo Tomás de Villanueva* además de la *Virgen de las Angustias* y dos ángeles. La obra se realizó gracias a la donación en 1733 por disposición testamentaria del arzobispo Francisco de Perea Porras quien posiblemente había encargado años antes al escultor la imagen de la *Virgen de*

las Angustias para el convento franciscano de Albuñuelas[397]. Esto nos lleva a destacar su importante relación profesional con el también escultor Pedro Tomás Valero, y al que formó en el campo de la estatuaria, en especial en las décadas de los treinta y cuarenta coincidiendo con la madurez de su estilo. De hecho según los padrones de San Miguel, Pedro Tomás aparece viviendo junto con su mujer Jacoba en casa de Vera Moreno, entre 1739 y 1744, estableciéndose en una casa independiente a partir de 1745. La necesidad de acudir a Pedro Tomás Valero tiene que ver con la ruptura de las relaciones laborales con José Ramiro por lo que dado el alto número de encargos requería de un colaborador más directo al que pudiera imponer sus propias directrices artísticas a diferencia de Ramiro que era un escultor ya consolidado. Entre esas fechas de 1739 y 1744 se englobarían las esculturas de los cuatro *Evangelistas* con destino a la iglesia del Sagrario de Granada, entregados definitivamente en 1746 aunque posteriormente retocadas por el propio escultor en 1749. De Vera Moren son igualmente las esculturas de la fachada de este templo: *San Pedro in cátedra*, *San Ibón y San Juan Nepomuceno*. Para la portada principal de la iglesia de la entonces iglesia jesuítica de San Pablo –actual parroquia de San Justo y Pastor- talló los relieves del *Bautismo de los Indios por San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja recibiendo a San Estanislao* además de la *Conversión de San Pablo* y la imagen de *San Ignacio*[398].

VI. Los epígonos del taller: Torcuato Ruiz del Peral

Unos años después que Mora formara a Ledesma otro joven prometedor entraría en su taller. Se trataba de Pedro Asensio quien habitó el obrador durante los años 1720 y 1721. Pero de todos los discípulos de Mora el que alcanzaría las cotas más elevadas de virtuosismo sería un joven nacido en 1708 en Exfialiana. El joven discípulo Ruiz del Peral viviría con Mora entre los años 1725 y 1726. Su maestro llevaba dos años sin acoger en su casa a ningún colaborador por lo que la llegada de este nuevo y prometedor joven le permitiría atender nuevos proyectos de forma mucho más directa. Pronto, el joven de Exfiliana, que había sido enviado con 16 años a casa de este reconocido escultor, manifestaría un gran avance en su aprendizaje asimilando de lleno las características formas escultóricas de su tutor por lo que no sería de extrañar la colaboración entre discípulo y maestro en la talla de la *Virgen de la Merced* obra realizada en 1726 con destino al coro del convento de mercedarios calzados y en la

[397] LÓPEZ GUZMÁN, R. et alii., *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, t. 2, p. 298.
[398] GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., *Guía de Granada*. Granada, Universidad, 1982, t. 1., pp. 384.

actualidad en la iglesia parroquial de San Ildefonso[399]. Cuando Peral abandonó la casa de Mora, sobre todo con la intención de iniciar su camino en solitario, el maestro acogería a otros dos discípulos que permanecerían con él hasta su muerte en enero de 1729. En 1727 llegaría Isidro González y un año después Juan Ribas. De estos dos, sería el primero el que se convertiría también en un artista con cierta proyección. Nacido hacia 1708, vivió como se ha mencionado con Mora a partir de 1727 hasta el fallecimiento de éste último, convirtiéndose por tanto en uno de sus últimos discípulos. Sin embargo, de todos los jóvenes formados por Mora, el que realmente tuvo una mayor proyección, en especial a partir de la década de los treinta y coincidiendo con la desaparición del maestro, fue Ruiz del Peral. Las características de su arte recogen los modelos asimilados de Mora: rostros afilados, ojos almendrados, planos biselados…, pero a diferencia de su instructor Peral dedicaría un mayor apego a la policromía demostrando un especial interés por el mundo floral y la riqueza cromática. Para ello se hizo ayudar de su hermano Juan Manuel (1716-1775) llegado a Granada hacia 1730 y que ejercería el oficio de maestro dorador[400]. Fruto de esa colaboración sería la impresionante imagen de *San José con el Niño* (ca. 1748) ubicada en el retablo de la capilla mayor de la iglesia homónima albaicinera (Figura 2). Por todo, ello Ruiz del Peral entraría con nombre propio en la Historia del Arte; en especial a partir de su participación en la imaginería del coro de la catedral accitana, imágenes hoy en día desaparecidas pero que fueron de lo mejor de su producción.

Tras su óbito en 1773, pocos artistas habían gozado como él de aprecio de una tan variada y dispersa clientela.

2. Torcuato Ruiz del Peral. *San José con el Niño*. Iglesia de San José, Granada

[399] Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., "Que no soi angel, que soi hombre muy limitado. Torcuato Ruiz del Peral y el VI Conde de Luque", *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 21 (2008), pp 101-176. También GÓMEZ ROMÁN, A. M., "Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX", *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, 21 (2008), pp. 327-398.

[400] Sobre Juan Manuel Ruiz del Peral, vid. GÓMEZ ROMÁN, A. M., "Los lances de un hombre y la fortuna de un artista. Nuevas noticias sobre Ruiz del Peral", *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 21 (2008), pp. 213-274.

PATRONOS Y CLIENTES DE TORCUATO RUIZ DEL PERAL

José Manuel Rodríguez Domingo
Universidad de Granada

El análisis de la obra producida por el artista moderno resulta insoslayable del carácter de la sociedad que demanda dicha obra. Por tanto, aparte de cuestiones ligadas a la resolutiva técnica o al estilo constituye una esencia tanto o más determinante en el proceso la razón del encargo y la personalidad del cliente; puesto que su conocimiento por fuerza determina el grado de cualidad e introducción en el contexto general de su tiempo. Tales aspectos han sido descuidados tradicionalmente por la historiografía, con la excepción de aquellos artistas que contaron con una proyección histórica sobresaliente; pues el historiador del arte a menudo se ha escudado en la insuficiencia testimonial y en la carencia de datos objetivos con los que sustentar una sólida historia cultural. De este modo, el estudio de la obra de artistas como Torcuato Ruiz del Peral (Exfiliana, 1708-Granada, 1773) ha merecido más incursiones fugaces que análisis definitivos, si esto es posible en algún caso.

En efecto, su catálogo plástico, tras la pionera "recuperación" realizada por Antonio Gallego Burín en 1936, cuenta en la actualidad con un creciente número de atribuciones, pero con muy escasas certezas; si entendemos éstas como el dato imparcial y desapasionado, perfectamente contrastable y, por esencia, indubitable. Pues sólo sobre la base de aquellas imágenes con un refrendo histórico suficiente puede configurarse el panorama particular de las relaciones profesionales y artísticas de Ruiz del Peral con sus clientes y patronos; todo él determinado por un esquema genérico común a los talleres escultóricos alejados del ámbito cortesano, donde la imaginería sacra concentraba la casi totalidad de los encargos. Lógicamente, este carácter exclusivo de la iconografía favoreció la intervención de un amplio sector de la sociedad, en sus diferentes estratos, que de manera particular o colectiva acudía a los obradores para satisfacer sus devociones propias mediante imágenes de talla. Fuera de su destino público o privado no pueden plantearse elementos distintivos en el producto final, aparte su tamaño y acabado. Y aún así, la mayor parte de los encargos escultóricos realizados por individuos particulares, finalmente acabaron incorporando el patrimonio mobiliar de establecimientos eclesiásticos y, por tanto, expuestos a la veneración general. No obstante, hemos preferido establecer una separación entre las piezas concebidas para la expresión de la religiosidad colectiva y aquellas otras destinadas a un ámbito devoto restringido.

La elección de un modelo de éxito, sobre el que podía aplicar sus dotes para la composición dramática

mediante la integración en grupos, al tiempo que demostrar su habilidad en las carnaduras y policromías, debió aportarle la suficiente soltura como para más tarde abandonarlos. La autoconfianza generada por la llegada de los primeros encargos de relevancia le permitiría crecer como artista independiente, adaptándose a las condiciones del encargo. De este modo, pudo ser capaz de desarrollar imágenes de rasgos naturales, poseedoras de una belleza con expresión diferenciada de emociones y sentimientos, pero con la mesura y la contención clásicas. A partir de la década de 1740, coincidiendo con la desaparición de la segunda generación de los Mora y la muerte de José Risueño, surgen las obras de mayor originalidad, prestas a cubrir el espacio dejado por sus antecesores. La fama derivada de la perfección técnica de sus tallas le convirtió en un referente ineludible capaz de atender las demandas de una clientela tradicional en su gusto, pero exigente con las calidades expresivas y de acabado. Si bien, su taller fue adquiriendo un progresivo prestigio, no acaparó, sin embargo, la totalidad del mercado local, aunque sí el de mayor excelencia, al asumir enteramente sus propuestas y aspirando tan sólo a una contrastada calidad. Por esta razón ejerció una notable influencia entre sus contemporáneos, no sólo como continuador de la mejor tradición de la escultura granadina, sino también como renovador de la misma al introducir las novedades técnicas y formales propias de la estética tardobarroca, tan próximo por tanto a compañeros de generación como Francisco Salzillo, Luis Salvador Carmona o Andrés de Carvajal. La formación escultórica en el taller de Diego de Mora y la pictórica –sin suficiente contraste documental– con Benito Rodríguez Blanes le aportaron un bagaje técnico y una visión sincrética dirigida hacia la interpretación personal de cualquier estímulo artístico a su alcance. Bien es cierto que esta predisposición a la síntesis y sus cualidades artesanales habrían resultado inútiles si las circunstancias sociales y económicas del reino de Granada no hubiesen sido las adecuadas. No debe olvidarse que la práctica totalidad de la obra conocida de Ruiz del Peral fue de temática religiosa, la cual creció al amparo de un contexto económico favorable y bajo una coyuntura de renovación material y espiritual de la Iglesia española.

Ya las primeras piezas escultóricas aportaron suficientes pruebas acerca de las aptitudes del joven imaginero como para asumir proyectos independientes bajo el patrocinio de particulares, como algunos ilustres y acomodados canónigos de Guadix y Baza; a los cuales seguirían clérigos y prelados de las diócesis del sureste peninsular; e incluso agrupaciones gremiales que estaban experimentando un auge inusitado, como la que le encomendó la celebérrima imagen de *San José con el Niño* de su parroquia en Granada (Figura 1). Pero igualmente

1. *San José con el Niño*. Iglesia Parroquial de San José. Granada

notables fueron las acciones promovidas por las congregaciones religiosas y las hermandades, fortalecidas muchas de ellas y afloradas nuevamente la mayoría. Entre ellas halló Peral a buena parte de sus clientes, con algunas de las cuales incluso mantenía estrechos vínculos personales. Reemplazó así a José de Mora en el gusto de las comunidades franciscanas de Guadix, las cuales se sirvieron siempre de cofradías radicadas en sus establecimientos o de generosos devotos para completar el catálogo de sus santos propios, así como de imágenes capaces de concentrar la piedad popular. Este es el caso de las esculturas de *Nuestra Señora de los Dolores* –Virgen de la Humildad– y *Nuestra Señora de las Angustias*, para los conventos accitanos de San Francisco y San José, respectivamente. La sensibilidad colectiva por fuerza debía vibrar ante la contemplación de nuevos protagonistas mediadores en el fervor popular.

Las relaciones del artista con sus comitentes aparecían explicitadas en las correspondientes obligaciones donde se fijaban las condiciones pactadas para cada ocasión. Los escultores, al igual que los pintores, disponían de un amplio material de trabajo compuesto por pequeñas figuradas modeladas en barro, estampas grabadas y abundantes dibujos. Aunque desconocemos la cantidad y calidad de tales instrumentos en poder de Peral, sin duda debió poseerlos y aplicarlos en razón de sus encargos, siendo indudable su instrucción pictórica en el dominio de técnicas y procedimientos cromáticos que marcaban la distancia respecto de sus coetáneos. Dado que el paso previo a la contratación solía consistir en pactos verbales surgidos a la vista del dibujo y del boceto, se conserva muy escasa documentación relativa a la determinación precisa de las esculturas. Sólo en aquellos encargos en los que mediaba la intervención de estamentos corporativos que debían justificar testimonios fehacientes de la inversión realizada, hallamos libros de actas o minutarios en los cuales ha quedado reflejada aquella información relativa a aspectos materiales y, sobre todo, a la correspondiente estipulación económica. La única excepción hasta el momento a esta práctica, la constituye un caso paradigmático de patronazgo particular como fue el ejercido por el VI Conde de Luque. Es precisamente a través del intenso epistolario entre el artista y su patrono como ha sido posible descubrir aspectos relacionados con el taller, los recursos materiales y las fuentes aplicadas, con una viveza hasta ahora desconocida en cualquier otro artista de su entorno. En definitiva, y partiendo de una base ideológica común, el diseño de líneas de patronazgo diferenciado tan sólo puede plantearse respecto de la calidad social del cliente y del destino inicial del encargo. Sin ánimo de ser exhaustivos –tanto por limitaciones de espacio como de conocimiento– puede establecerse un esquema general que retrata al cliente-tipo

que demandaba las imágenes escultóricas de Ruiz del Peral a partir del análisis de algunos ejemplos conocidos.

I. El patrocinio eclesiástico privado

Este recorrido por fuerza adquiere un orden jerárquico a partir de la demanda particular ejercida por parte de prelados y eclesiásticos, "a priori" el estrato de mayor exigencia tanto técnica como estética. En casi todos los casos analizados se trataba de iniciativas privadas vinculadas a los programas de ornamentación de las fábricas eclesiásticas y de extensión devocional, en la que el donante optaba por la fórmula conmemorativa de su santo nominal. En otras ocasiones se trataba de introducir nuevos cultos relacionados con el origen del comitente, amparados en la correspondiente dotación de misas de aniversario y fiestas. El estrecho vínculo material de estas iniciativas piadosas con los espacios que las debían acoger ha dejado un rastro documental en las respectivas actas capitulares, cuentas de fábrica o protocolos notariales, que ha permitido así su reconocimiento. Más difícil de identificar son, naturalmente, los encargos directos, aquéllos en que las imágenes quedaban en poder del cliente para su devoción privada. En este caso, tan sólo hemos podido relacionar la figura del medio racionero Juan de Flores, cuya notoriedad social lo ha descubierto como amigo y admirador de Ruiz del Peral.

I.1. Andrés de Licht y Barrera, obispo de Guadix

La concesión, por parte de Felipe V, de la octava parte del diezmo con destino a la conclusión de la Catedral de Guadix, supuso un poderoso estímulo económico para la sede episcopal. El ritmo con el que se condujeron los trabajos en la nueva fábrica permitió bendecir la suntuosa capilla mayor en 1738, momento a partir del cual se sucedieron los programas de ornato conforme se llevaba a cabo el enlace con la antigua iglesia gótica[401]. Los acaudalados miembros de su cabildo asumieron personalmente el patrocinio de las nuevas capillas, una de las cuales contó con la munificencia del propio prelado, Andrés de Licht y Barrera (1745-1749). Su talante dialogante y abierto venía precedido por una probada reputación como hombre culto y versado en el estudio de los clásicos, que había sido rector del colegio de Santa María de Jesús en Sevilla. Aquejado de una larga enfermedad, llegó a solicitar durante dos años la renuncia a la Mitra, y sintiéndose obligado con su Iglesia transmitió al Cabildo –como donante anónimo– la intención de sufragar la hechura de un retablo en la tercera capilla de la Epístola, dedicada a su patrono nominal, san Andrés Apóstol. Desde

[401] Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., "El Barroco en Guadix y el Altiplano". En AA.VV., *Andalucía Barroca*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 202-221.

Sevilla, donde falleció en 1751, corrió con el costo del adorno de este espacio, presidido por la imagen de *San Andrés*, encargo personal a Ruiz del Peral y cuya ejecución debió ser inmediata. Esta obra gozó siempre del aprecio capitular, "*una de las mejores estatuas que havia en esta Iglª. de Guadix*", llegando Ceán Bermúdez a incluirla entre las obras más notables del imaginero[402].

I.2. Onésimo de Salamanca y Zaldívar, arzobispo de Granada

Un caso paradigmático en la relación profesional de Ruiz del Peral con sus clientes es la mantenida con Onésimo de Salamanca y Zaldívar, arzobispo de Granada (1751-1758). Antes que por la frecuencia e intensidad de su patronazgo, el mayor interés radica en el procedimiento aplicado por el imaginero para el cumplimiento del encargo. La conexión con el prelado quedó establecida a través de la imagen yacente de *Santa Casilda* para la Catedral de Granada, cuyo especialísimo culto hundía sus raíces en el propio origen del cliente, natural de Briviesca, en cuyas cercanías se hallaba el santuario de la Santa toledana (Figura 2). Una intensa remodelación barroca se acometió a mediados del siglo XVIII en el interior del camarín y en la propia imagen tallada por Diego de Siloé, para cuya conmemoración el propio Onésimo de Salamanca ordenó abrir a sus expensas una plancha calcográfica con la santa efigie y el firme propósito de dedicarle una de las capillas de la Catedral granadina. Para el encargo de la figura escultórica acudió sin reservas a Ruiz del Peral, a pesar de no contar aparentemente con el apoyo del cabildo catedralicio, aplicando como modelo para su imagen la figura reproducida en el grabado mencionado. La talla quedó instalada en su capilla el 30 de julio de 1763, siendo elocuente este insólito contacto entre el iniciador de la escuela escultórica granadina y su epígono setecentista.

2. *Santa Casilda*. Catedral de Granada

[402] Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imp. Ibarra, 1800, p. 286.

I.3. Claudio Sanz Torres, obispo de Almería

Coincidente con el programa de construcción de parroquiales desarrollado por la Cámara de Castilla, el pontificado de Claudio Sanz Torres (1761-1779) destacó como uno de los períodos más florecientes en la promoción artística habidos en la diócesis de Almería[403]. Para tan amplio programa ornamental, el obispo Sanz recurrió a los artistas de mayor crédito afincados en las diócesis limítrofes, y entre los cuales aparece documentada la participación de Torcuato Ruiz del Peral. La escueta información procede de dos cartas del escultor granadino dirigidas al Conde de Luque, disculpando el retraso en la conclusión de sus encargos por "*la obra grande i mucha del Sr. obispo de Almería*". En efecto, en 1765 se había producido el encargo del grupo de *Nuestra Señora de las Angustias de Granada*, de la que era fervoroso devoto el Obispo. Una vez culminada, y antes de ocupar su espacio definitivo en la nueva iglesia de Viator el 26 de octubre del año siguiente, la pieza quedó depositada en el oratorio del Palacio Episcopal de Pechina. Testimonios gráficos anteriores a la destrucción de la imagen en 1936 dan idea de su iconografía, extremadamente próxima a la efigie original venerada en su basílica granadina. Pero igualmente se había contratado con el artífice granadino las hechuras de *San Indalecio* –primer obispo de Almería– y *San Claudio obispo* –patrón nominal–, igualmente destinadas al templo viatorense.

3. *Nuestra Señora de los Dolores*. Catedral de Guadix

I. 4. Tomás Porro Gallo, prior de la Catedral de Guadix

La suficiencia con que Ruiz del Peral se desenvolvió en los trabajos que, por encargo del Cabildo, estaba realizando en la Catedral de Guadix, animó a algunos de sus capitulares a contratar la realización de varios encargos privados con destino a las nuevas capillas de su patrocinio. Entre todos ellos sobresale el canónigo Tomás Porro Gallo, cuya saneada hacienda le permitió ir atesorando una importante colección de pintura y convertirse en acrisolado protector de la Iglesia accitana. La relación entre el eclesiástico y el maestro debió estrecharse en 1738, llevando al encargo de una imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* con destino a la capilla del Sagrario (Figura 3). El modelo aplicado procedía de las Dolorosas de los Mora, si bien empleando un tipo diferente al disponer la figura de cuerpo entero sedente sobre una roca y encerrada en un marco triangular[404]. Aún en 1748, el prior

[403] Vid. NICOLÁS MARTÍNEZ, M.ª M., "El obispo Sanz y Torres y las obras de su mecenazgo en la catedral de Almería", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23 (1992), pp. 307-315.

[404] Gallego Burín ponderaba la pieza como "la mejor, la más perfecta, la más cuidada de la serie de Dolorosas de Peral" (GALLEGO BURÍN, A., "Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral", *Cuadernos de Arte*, 1 (1936), p. 195.

Porro asumía el ornato de la capilla catedralicia que dedicaría a santo Tomás de Villanueva, y bajo cuya bóveda dispuso su sepulcro. El exuberane retablo dorado quedó centrado por la imagen del Santo limosnero, y flanqueado por las de *San Felipe Neri* y *San Félix de Cantalicio*, ésta tradicionalmente atribuida a Peral.

I.5. Antonio Merino, maestrescuela de la Catedral de Guadix

La carrera entre los canónigos accitanos más piadosos, pero también con fortuna económica y deseos de perdurabilidad, no había hecho más que empezar. Unas semanas después de la petición del prior Porro, el maestrescuela Antonio Merino hacía lo propio con la capilla contigua, solicitando colocar retablo y esculturas de la Sagrada Familia. El altar quedó presidido por las imágenes de la *Virgen con el Niño*, junto a la de *San José*, que Manuel Gómez-Moreno calificó como "buen estilo de Peral"[405]; y en las repisas laterales otras más pequeñas de *San Joaquín* y *Santa Ana*. Sobre el grupo principal campeaba la paloma del Espíritu Santo, y adosado al ático, en altorrelieve, la figura de Dios Padre sobre una nube con tres querubines, única que ha perdurado. Esta pieza –que ha pasado desapercibida a la historiografía– muestra la maestría de Ruiz del Peral en el tratamiento de cabezas, sorprendentemente próximas a Alonso Cano. Antes de instalarse en la sede episcopal, Merino donó a la Colegial de Baza una imagen de *San José*, tradicionalmente atribuida al arte de Francisco Salzillo, pero más próxima al arte de su homólogo granadino.

I.6. Manuel de Orozco y Ayala, chantre de la Catedral de Guadix

Destaca igualmente la actividad benefactora de otro solícito cliente de Peral como fue el chantre Manuel de Orozco y Ayala, a cuyos buenos propósitos se debe la realización de la nueva sillería coral. De los primeros contactos mantenidos para este proyecto debió surgir el encargo de *Nuestra Señora de Belén* que presidió el antiguo retablo de San Pascual desde mediados del siglo XIX hasta su destrucción en 1936. Recientemente ha sido atribuida al maestro de Exfiliana[406], a pesar de no merecer el juicio de Gallego Burín, y el lacónico comentario "muy bonita" por parte de Gómez-Moreno, dados los evidentes vínculos formales con Pedro de Mena y José de Mora en las figuras infantiles. La pieza fue encargada por el chantre Orozco como objeto de devoción privada para su oratorio, donde sin perder de vista la profundidad del

[405] Archivo del Instituto Gómez-Moreno (A.I.G-M.), leg. 111, pza. 21.
[406] Cfr. LEÓN COLOMA, M. A., "La escultura en la Catedral de Guadix". En AA.VV. *Magna Splendore. La Catedral de Guadix.* Granada, Mouliaá, 2007, p. 261.

mensaje redentor no se renunciara al sugestivo efecto de la gracia, siendo legada a su muerte al Sagrario de Guadix, junto con otras pequeñas de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*.

I.7. Francisco Javier Parreño, tesorero de la Iglesia Colegial de Baza

Una política similar de ornato vinculada a la intervención privada se constata igualmente en la antigua colegiata de Baza, dentro de la diócesis de Guadix. Durante el segundo tercio del siglo XVIII el viejo templo gótico fue objeto de una intensa labor de embellecimiento y renovación mobiliar mediante el adecentamiento de sus antiguas capillas. Esta ambiciosa empresa, dirigida por el abad Felipe Acuenza, contó con el auspicio de miembros del Cabildo colegial que asumieron de manera personal la dotación de imágenes, retablos y objetos suntuarios. Así, entre las esculturas que se atribuyen a Torcuato Ruiz del Peral de las que existieron en la iglesia Mayor bastetana –todas desaparecidas–, dos de ellas al menos reflejan una iniciativa privada. La primera de ellas se corresponde con la imagen de *San Francisco Javier*, que fue costeada a expensas de Francisco Javier Parreño, racionero en 1735 y tesorero del cabildo desde 1753. Además de esta talla, valorada en 300 ducados, sufragó el canónigo la decoración de la capilla de San Julián, además de legar varios muebles y ornamentos[407].

I.8. Jerónimo Rosillo Perea, chantre de la Iglesia Colegial de Baza

Un itinerario en todo similar siguió la escultura que representaba a *San Jerónimo*, sufragada y donada por el chantre Jerónimo Rosillo Perea, eclesiástico ilustrado y acomodado, que tras doctorarse en Granada y ocupar la Vicaría General del arzobispado de Sevilla, pasó a Baza como chantre en 1738, con un breve intermedio como gobernador del obispado de Cartagena. Como en la anterior, se supone el encargo conjunto de éstas y dos imágenes más –*San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua*– a Ruiz del Peral en la década de 1740. Tratándose de piezas de tamaño natural se ha negado su función doméstica, a pesar de corresponderse con el patrón nominal de los donantes, puesto que hasta su reclusión en capillas perimetrales las cuatro tallas lucieron sobre repisas en los pilares del crucero, ubicación privilegiada que determinaría la calidad del encargo. Si bien atribuida al imaginero por los antiguos

[407] MAGAÑA VISBAL, L., *Baza histórica*. Baza, Asociación Cultural de Baza y su Comarca, 1978, pp. 337 y 384-385.

inventarios, sería Gallego Burín quien definitivamente incluyera la obra en el catálogo de Ruiz del Peral[408].

I.9. Juan de Flores y Oddouz, medio racionero de la Catedral de Granada

Es evidente que la clientela eclesiástica de este escultor no se movía exclusivamente por el alto grado de fervor que podían alcanzar sus imágenes, sino que también llegaban a plantear temas bajo exigencias muy específicas. Este podría ser el caso del clérigo Juan de Flores y Oddouz, beneficiado de la Catedral de Granada, llamado a adquirir extraordinarios oprobios por su responsabilidad en las célebres falsificaciones del Albaicín[409]. Humillado, arrepentido y enfermo no alcanzó la rehabilitación eclesiástica, pues al poco de redactar su testamento y codicilo, y suplicar el perdón del cabildo catedralicio, murió en Granada a comienzos de agosto de 1789. Entre su abundante patrimonio mobiliar destacaba una pieza escultórica que estimaba especialmente como era una *cabeza de San Juan Bautista* de talla, fija sobre una bandeja de plata grande, obra indubitable de Torcuato Ruiz del Peral, y destinada a adquirir un protagonismo eminente en la estatuaria andaluza barroca (Figura 4). El reducido tamaño de la obra y su especial disposición avalan ese carácter de pieza devocional, propicia para el recogimiento pietista, íntimo y privado. Sin embargo, para Juan de Flores, cuya vivienda albaicinera albergaba antes una verdadera cámara de las maravillas que el ajuar doméstico propio de un clérigo de la época, la solemne cabeza de talla policromada contenía un amplio significado simbólico, pues debía contemplarse no como suntuoso relicario, sino como la reliquia misma, en todo su descarnado realismo. El arzobispo de Granada, Antonio Jorge Galbán, reclamó la pieza durante la prisión de su dueño, concediendo ochenta días de indulgencias "*á quien le rezare una parte de rosario*", pudiendo haber instado a su dueño para que la donase a la Catedral de Granada como expiación pública. Legada así, mantuvo el usufructo para sus sobrinas, religiosas en el convento de Santa Inés, incorporándose en el patrimonio catedralicio en 1795. Se dispuso entonces "*donde tubiere culto, y venerazion*", determinándose "*hacer dos urnas decentes, y de poco costo*" donde colocar tanto ésta como la *cabeza de San Pablo* de Alonso Cano, adquirida unos años antes.

4. *Cabeza de San Juan Bautista*. Catedral de Granada

[408] Cfr. LÁZARO DAMAS, M. S., "Consideraciones en torno a la obra y la clientela de Torcuato Ruiz del Peral en Baza", *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, 21 (2008), pp. 77-100.

[409] Vid. SOTOMAYOR MURO, M., *Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración: D. Juan de Flores y Oddouz*. Granada, Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, 1988.

II. El patrocinio eclesiástico corporativo

Aunque algunas de las actuaciones de patrocinio comentadas se inscriben necesariamente en empresas corporativas de carácter ornamental, aquellos generosos clérigos necesariamente controlaban formas y procedimientos, tipos iconográficos y, lo que es más importante, al ejecutor de la obra. No obstante, Ruiz del Peral halló entre cabildos, corporaciones, órdenes religiosas y hermandades a poderosos clientes que buscaban en el imaginero al maestro capaz de dotar de trascendencia y hálito espiritual a aquellos fragmentos antropomorfos de madera policromada. Para la mayoría de estos colectivos realizó no una obra más entre las que componían su ajuar, sino la imagen titular, aquella que mejor representaba la esencia del grupo humano. Sin embargo, para organismos como el cabildo catedralicio de Guadix o el convento de franciscanos observantes de esa ciudad, configuró su estética más definitoria, inserto en verdaderas empresas simbólicas.

II.1. El Cabildo de la Catedral de Guadix

Los vínculos familiares de Peral con la tierra que le vio nacer explican el poderoso ascendente sobre la sociedad local que demandaba sus obras. Coincidiendo con la terminación de la capilla mayor catedralicia, se dispuso su ornato y amueblamiento litúrgico, determinado por su planta circular y diseño centrípeto, ideándose la construcción de un tabernáculo de madera dorada central y dos púlpitos de piedra en los pilares del crucero. Con ambos proyectos aparecen las intervenciones más antiguas documentadas del imaginero, percibiendo unos elevados honorarios por las diez figuras pétreas de Santos Profetas para los ambones y el espléndido ciclo de madera policromada para el tabernáculo trazado por Francisco Moreno. La grandiosa máquina barroca concentraba sobre sí los ejes visuales desde las naves y girola del templo, a lo que contribuía la disposición teatral de los grandes ángeles lampadarios y el despliegue pictórico que cerraba la capilla[410]. Enmarcados los lienzos representando la Vida de la Virgen en aparatosos marcos tallados por el propio Moreno, dos de ellos aún aparecen coronados con dos encantadores niños que podrían estar entre las primeras representaciones infantiles conocidas del imaginero. A continuación, se acometió la dotación mobiliar de las nuevas capillas, asumiendo el colegio de capitulares la dedicación de una de ellas a la Doctora de la Iglesia, que renovaba una vieja advocación. La imagen de *Santa Teresa de Jesús*, realizada por Ruiz del Peral, quedó instalada en su

[410] Cfr. GÓMEZ ROMÁN, A. M.ª, "Guadix en la época ilustrada. El pintor Gregorio Ferro y los lienzos para el Sagrario de la Catedral de Guadix", *Boletín del Instituto de Estudios* "*Pedro Suárez*", 10 (1997), pp. 161-170.

retablo en 1738, luciendo una indiscutible dependencia formal con el modelo elaborado por José de Mora para la capilla cordobesa del cardenal Salazar.

No obstante, la gran obra de renovación auspiciada por los capitulares en estos momentos fue la ejecución de la nueva sillería coral, para cuyo primer diseño de 1741 se contactó directamente con "*Peral el esculptor*" (Figura 5). Rechazado su proyecto, tres años más tarde se contrataba la obra con el tallista Pedro Fernández Pachote, el cual a su vez subcontrató con Peral la hechura de los santos de ciprés que debían coronar las sillas altas. Razones de conveniencia económica, antes que las interesadas excusas de enfermedad, dilataron durante tres décadas la terminación del proyecto. Cada vez más apremiado por encargos de mayor enjundia y compromiso, y apagado el entusiasmo inicial, Ruiz del Peral fue arrastrando como una rémora hasta el final de sus días esta obligación. El flemático ritmo al que se iban incorporando santos en sus huecos desafiaba la bíblica paciencia de unos canónigos que no querían renunciar a la maestría del imaginero, siempre dispuestos a prorrogar los plazos de entrega, conceder nuevos créditos y admitir tan sólo a quienes se apellidasen "*Discipulos de Dn. Torquato Peral*".

5. *Sillería coral*. Catedral de Guadix

II.2. El Cabildo de la Catedral de Granada

A pesar de lo antedicho, sorprende que, dada esta privilegiada posición como estatuario, el cabildo catedralicio de Granada no acudiera a sus servicios para el encargo directo de imágenes de altar. Quizás las razones estribasen en la culminación de la dotación mobiliar de la iglesia Mayor y en la poderosa influencia de los talleres cordobeses que introdujeron una nueva visión del Barroco decorativo, más efectista y teatral. De otra parte, la presencia omnímoda –hasta 1760– de Agustín de Vera Moreno en el ámbito catedralicio, difícilmente podría hacer inclinar el favor del cabildo hacia el escultor de Exfiliana. Bajo estos argumentos, la intervención en la venerada talla tardogótica de *Nuestra Señora de la Antigua* es, hasta el momento, la única documentada de Ruiz del Peral que le fuera encomendada directamente por aquella corporación. La imagen había mantenido su papel preeminente entre las devociones marianas de la ciudad desde que fuese donada por los Reyes Católicos, por lo que las abundantes salidas procesionales habían producido gravísimos deterioros. Cuando en el verano de 1765 se advirtió la rotura de la mascarilla de la Virgen se decidió que "*el Escultor Torquato reconozca dha. Sta. Ymagen, á efectos de remediar, y componer dho. rostro, pero sin permitirle la toque en el resto del cuerpo, y ropage*"[411].

[411] Archivo de la Catedral de Granada, libro 31 de Actas Capitulares, fº. 116v.

Puede suponerse que el escultor, en el momento máximo de su prestigio, pero angustiado por los encargos y siempre necesitado de liquidez económica, consideró de escasa entidad limitarse a una mera labor de reparación, proponiendo una solución más creativa y ventajosa económicamente. Así llevó a cabo una renovación de policromía de tal riqueza que tras ella la imagen jamás volvió a vestirse, exigiendo del cabildo el triple de la cantidad concertada y cumpliendo escrupulosamente con el plazo estipulado[412].

II.3. El Convento de San Francisco de Guadix

6. *Santa Rosa de Viterbo*. Iglesia de San Francisco, Guadix

No obstante, el conjunto de imágenes conservado más numeroso que se le atribuye aparece vinculado al convento accitano de San Francisco, y entre las que se halla un grupo de santos franciscanos. Acerca de las razones de su encargo, dado el carácter mendicante de la Orden y la extraordinaria protección a la que se hallaba acogida la comunidad por parte de la sociedad local, puede suponerse un origen devoto a cada una de ellas. En efecto, la comunidad desarrolló numerosas devociones que atrajeron sobre sí la constitución de hermandades y cofradías tan poderosas en su tiempo como las de la Inmaculada Concepción o Nuestra Señora del Carmen, cuyas imágenes actuales se atribuyen a la gubia de Ruiz del Peral. Entre el ciclo de santos, merece mencionarse a *Santa Rosa de Viterbo*, que vinculada a la Orden Tercera, probablemente fuese su hermandad la que costase la hechura (Figura 6). Por su parte, el dinámico grupo que representa la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* contaba con una hermandad propia establecida en el convento, la cual debió sufragar la talla de la imagen con anterioridad a 1742, dado que entonces Sebastián Bernardo de Aedo, administrador de la Renta del Tabaco, establecía una memoria de misas al Santo y la construcción de un retablo donde se venerase convenientemente. Desaparecida durante la Guerra Civil, *San Benedicto de Palermo* pertenecía a la hermandad de Nuestra Señora del Carmen, en cuya capilla se hallaba, al menos desde 1743. La efigie del Santo siciliano adquirió pronto fama de milagrosa, lo que originó la estampación de una lámina con indulgencia de los prelados de Granada y Guadix. Por su parte, la escultura representando a *San Francisco Solano* que, como las de *San Buenaventura* y *San Antonio de Padua*, se conserva en el museo catedralicio de Guadix, debe relacionarse con las producidas por Ruiz del Peral para este convento en un momento inicial. Por el contrario, *San Buenaventura* evidencia ya un tratamiento más depurado, expresando una

[412] En esos momentos, el escultor pasaba por una grave situación económica, condenado por la Real Chancillería al pago de 5.000 reales, de ahí que viera en este encargo una ganancia ventajosa.

intensidad espiritual extraordinariamente próxima al *San Bruno* de José de Mora que, indudablemente, Peral conocía.

A pesar de todo, la unanimidad absoluta acerca de su atribución sólo ha recaído tradicionalmente en la imagen de *Nuestra Señora de la Soledad*, conocida como *Nuestra Señora de los Dolores*, y actualmente como *Virgen de la Humildad*. La pieza perteneció a la Santa y Venerable Escuela de Cristo de Guadix, en cuya capilla claustral se veneraba. Este instituto religioso, de rasgos elitistas y muy característicos de la piedad barroca, tuvo una corta vigencia durante el siglo XVIII, basando su actividad en "*el aprovechamiento espiritual y aspirar en todo al cumplimiento de la voluntad de Dios*". La capilla funcionaba en realidad como un oratorio con autorización para celebrar la Eucaristía integrado en el convento franciscano, pero con independencia suficiente para la realización de sus ejercicios semanales. Como regla general de estos institutos, además de la imitación de Cristo, sus principales líneas de espiritualidad giraban en torno a la devoción al Santísimo Sacramento, la interiorización, la muerte y la piedad mariana. Estos aspectos quedaban aquí reforzados por la "*ternísima devoción*" que debían profesar a la imagen de esta Virgen Dolorosa, "*a cuyo religiosísimo culto, a su veneración sagrada, a su continua invocación, a su protección y amparo*" habían de vivir siempre atentos.

7. *San Miguel Arcángel*. Iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, Granada

II.4. El Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús, de Granada

A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, el colegio de los jesuitas granadinos experimentó un importante acrecentamiento patrimonial del que dan testimonio la voluminosa biblioteca y las decoraciones de la iglesia. Para ésta realizó Ruiz del Peral dos imágenes de los arcángeles *San Miguel* y *San Rafael*, indubitada la primera desde fines del siglo XVIII (Figura 7). Por su parte, el Teatro se enriqueció con nuevas adquisiciones de carácter escultórico, que complementaban el programa pictórico desplegado por Juan de Sevilla. Entre ellas destacaba el grupo de la *Encarnación*, obra singular del maestro de Exfiliana, destinada a presidir el testero[413]. Compuesto por tres piezas representando a la Virgen María, el arcángel San Gabriel y la paloma del Espíritu Santo, constituye el único ejemplo conocido en su producción en que se integran de modo escénico varias figuras independientes. Se conserva otra figura de María –sin Arcángel– muy semejante en el museo de la abadía del Sacromonte de Granada, erróneamente

[413] Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., "El patrimonio artístico del Colegio de San Pablo: de la Compañía de Jesús a la Universidad de Granada". En AA.VV., *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, v. 1, Granada, Universidad, 2006, p. 146.

atribuida a José Risueño; y en la antigua iglesia colegial de Baza existió otro grupo similar en la capilla del Ave María, datado hacia 1740 y costeado por aquel cabildo.

II.5. La Hermandad de Nuestra Señora de Consolación, de Guadix

La Hermandad y Esclavitud de Nuestra Señora de Consolación de Guadix quedó definitivamente instalada, tras su escisión de la Archicofradía de la Correa, en la iglesia parroquial de Santiago. Necesitados de una imagen titular por haber quedado la primitiva en el convento de San Agustín, el decidido apoyo del IV Marqués de Cortes de Graena, hermano mayor de la cofradía, determinó el encargo de la figura mariana a Ruiz del Peral. En las gestiones con el imaginero debió ser decisiva la intervención de sus hermanos José y Pablo, miembros a la sazón de la Esclavitud. Tratándose de un candelero con Niño, la hechura estuvo culminada en el verano de 1750, por la suma de 600 reales. A comienzos del año siguiente se condujo la talla "con sigilo" desde la casa solariega de los Marqueses de Cortes hasta el convento de Santo Domingo, donde fue bendecida por su prior, antes de ser conducida en procesión hasta la iglesia de Santiago, luciendo los vestidos y ornamentos donados y bordados por las mujeres de la familia Pérez de Barradas[414].

II.6. La Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora, de Caniles

Igualmente desaparecida en la Guerra Civil, la talla de *Nuestra Señora de la Aurora*, titular de la hermandad homónima en la iglesia de Santa María en Caniles, avala el prestigio alcanzado por el maestro entre las cofradías granadinas. Constituida ésta en la década de 1760, numerosos vecinos contribuyeron con sus limosnas a la financiación de la imagen, ajuar y retablo para ser venerada en una de las capillas del templo parroquial. El encargo debió efectuarse hacia 1764, dado que en abril del año siguiente, Peral declaraba estar "*acabando una imagen de Aurora para Caniles i tienen dia señalado para su colocacion*"[415]. Cabe suponer que el plazo de entrega debía ser inmediato, pero sin embargo la obra no llegó hasta su destino hasta 1770, tras el abono de la crecida suma de 2.700 reales. La iconografía de la Virgen de la Aurora debía remitir a modelos similares que el imaginero conocía, vinculados a la obra de su maestro Diego de Mora, y semejante a las veneradas imágenes de Ogíjar Alto y Otura.

[414] Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., "Los orígenes de la Hermandad de Nuestra Señora de Consolación de Guadix (1744-1768)", *Boletín del Instituto de Estudios* "*Pedro Suárez*", 14 (2001), pp. 103-150.
[415] Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Sección Nobleza. Luque, C.375, D.172.

III. El clientelismo privado

Refería el pintor Fernando Marín en su informe académico a Juan Agustín Ceán Bermúdez, cómo Peral "hizo muchas estatuas para diferentes templos y casas particulares, para dentro y fuera de esta ciudad"[416]. Esta noticia avala así su ascendente sobre la sociedad civil para la que únicamente produjo, hasta donde sabemos, obras de carácter sacro. La naturaleza de estos encargos, donde la comisión acostumbraba ser verbal –cuando no adquirida la pieza directamente en el obrador– y el destino absolutamente doméstico y privado, dificulta su análisis. Sólo muy excepcionalmente se puede contar con documentación tan explícita como la que vincula al escultor con el VI Conde de Luque, y cuya información permite extrapolar los modos de relación a otros clientes y patronos[417].

III.1. Francisco de Paula Fernández de Córdoba, VI conde de Luque

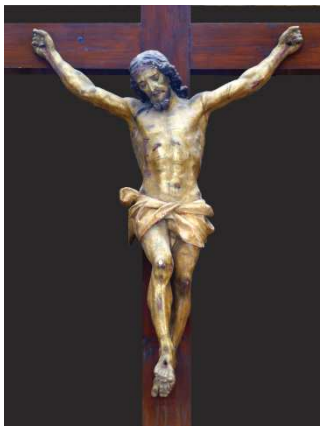
Este joven aristócrata poseía una cuantiosa hacienda que acrecentó con matrimonios convenientes, primero con la hija de los Marqueses de Cortes de Graena, y luego con la hermana del Duque de Gor. Desde Algarinejo, villa equidistante de todas sus posesiones en Granada, Córdoba y Málaga logró tejer una vasta red de administración señorial para la cual dispuso de amplio personal a su servicio que le mantenía cumplidamente informado de cualquier novedad relacionada con sus heredades. Cliente exigente, lo era aún más en materia artística, dada su afición a la práctica de la música y la pintura que desarrolló ampliamente a través de sus contactos con diferentes artistas cuyos servicios contrató. La relación con Ruiz del Peral debió iniciarse en 1762 a través de la provisión de materiales artísticos y desarrollando trabajos no estrictamente escultóricos. De este modo, y como consecuencia de la estancia del artífice y su hermano Juan Manuel –maestro dorador y pintor– en Algarinejo durante el verano de 1765, se llevaron a cabo intervenciones de refrescado sobre la talla de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, que se veneraba en la iglesia parroquial, y el aderezo de peluca, pestañas y corona. Otros trabajos secundarios incluyeron una peana para la figura de *Nuestra Señora del Carmen*, el arreglo completo de un antiguo "*Niño de Nápoles*" y su urna, entre otras intervenciones menores.

Durante el período señalado se documenta con prolijidad la hechura de cinco tallas completas, dos de las cuales se conservan en la iglesia de la Villa. La imagen de

[416] SALAS, X. de., *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada, Universidad, 1965, p. 186.

[417] Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., "Que no soi angel, que soi hombre muy limitado. Torcuato Ruiz del Peral y el VI Conde de Luque", *Boletín del Centro de Estudios* "*Pedro Suárez*", 21 (2008), pp. 101-176.

San José con el Niño Jesús, destinada al oratorio palatino, constituye la primera obra documentada, y cuya iconografía inicial fue sustituida por el artífice por el afortunado modelo de San José itinerante, con el Niño asido "*de la manecita como que lo lleba ándando con su tuniquita echa de madera i estofada como la del Sto.*"[418]. Satisfecho, no obstante, el noble cliente volvió a requerir en 1765 los servicios del escultor para la hechura de un *Cristo crucificado expirante*, identificable con un crucifijo de mesa, que hubo que rectificar una vez terminado por carecer de ombligo, olvido habitual –confesaba jocosamente– en sus obras de cuerpos desnudos. Una vez subsanado el defecto, volvía a contratarse la realización de otro *Cristo crucificado muerto* de pequeño formato, con destino doméstico en el despacho señorial. El caballero apremiaba continuamente al imaginero en la conclusión de sus encargos; pero mal se avenían las urgencias con el maestro, quien acusaba a su patrono de aguardar siempre "*a tiempo sumamente limitado para mandar hacer sus cosas*"[419].



8. *Cristo crucificado*. Iglesia parroquial de Algarinejo

Más sorprendente, por su carácter inédito, es el desarrollo del Cristo crucificado de tamaño natural en la obra de Peral. A pesar de no contar esta iconografía con referencias críticas, resultaba obvio que un obrador tan prolífico debió aplicarla, más allá de las versiones reducidas citadas. Precisamente, éste constituiría el tema de uno de las últimas comisiones realizadas al maestro por aquel caballero, expresada a comienzos de marzo de 1768, mientras el escultor reiteraba la necesidad de contar "*con tienpo suficiente (…), por que no soi Angel que soi honbre mui limitado*"[420]. Dotada de una arrebatadora belleza plástica, en la acertada conjunción de los primores de la forma y la trascendencia del misterio reside toda su intimidad, cuya contemplación quebranta el corazón hasta el extremo de que "*siendo muerto parese esta vivo*" (Figura 8). Por su parte, la talla de *Cristo atado a la columna* –planteada inicialmente con sayones–, a pesar de la elocuencia expresiva de los alardes cromáticos que tanto agradaban al Conde, se mantuvo firme en los valores de la tradición local donde la hondura espiritual no podía ser dominada por los excesos dinámicos. La causa de tal contención se hallaba en no tratarse originalmente de una imagen para ser procesionada, sino concebida para la devota contemplación privada.

Con la desaparición de este actor principal, la escuela escultórica granadina quedaba huérfana de maestros acreditados, coincidiendo con la disminución de los proyectos decorativos de envergadura, las inminentes restricciones a la escultura en madera policromada y la imposición de un nuevo gusto estético entre los clientes.

[418] A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 114.
[419] A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 212.
[420] A.H.N. Nobleza. Luque. C. 375. D. 355.

UN NIÑO JESÚS DE CRISTÓBAL RAMOS Y UN CALVARIO GENOVÉS EN TRIGUEROS

Manuel Ramón Reyes de la Carrera
Ldo. en Historia del Arte

I. Introducción

En la colección particular de las hermanas Domínguez Arroyo de la villa de Trigueros (Huelva) hemos podido estudiar una escultura del niño Jesús y un calvario, ambas excelentes piezas del siglo XVIII. La permanencia de estas imágenes en el entorno de la misma familia triguereña está constatada con claridad al menos desde mediados del siglo XIX, siendo la transmisión en herencia la forma en la que ha llegado hasta sus actuales poseedoras.

Como bien apunta el profesor Núñez Roldán, los estudios sobre historia económica e historia social son muy escasos en la historiografía moderna de la provincia de Huelva[421], no contando por lo tanto con una base histórica que nos permita plantear una sólida hipótesis. Sin embargo, no sería descabellado del todo pensar que estas esculturas llegaran a Trigueros a partir del segundo tercio del siglo XVIII, fruto de la pujanza de una creciente burguesía onubense. Nosotros por nuestra parte pensamos que dichas obras pudieron llegar a Trigueros algunos años o décadas después del terremoto de Lisboa. En una relación conservada en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla se narran los efectos del temido terremoto de 1755 sobre la villa, afectando el mismo a las torres de la parroquia, colegio de los jesuitas, convento de carmelitas, casas de cabildo y gravemente a la arquitectura doméstica, puesto que como se cita en el texto *"la casa que quedò en pie, / de provecho no ha quedado; / pues para poder vivirla, / es preciso remediarlo"*[422]. La reconstrucción de todos los edificios tardó algunos años, aunque se volvieron a edificar con especial atención los religiosos y civiles como representativos de los poderes que los patrocinaban[423], no obstante la arquitectura

[421] NÚÑEZ ROLDÁN, F., "Historiografía moderna de Huelva. Lo que queda por hacer". En *La Historia de la Provincia de Huelva : balance y perspectivas : (actas del I Encuentro sobre Bibliografía : La Investigación Histórica en la Provincia de Huelva)*. Huelva, Diputación Provincial, 2007. pp. 119-125.

[422] *Relacion funebre, en que se declara las lamentables desgracias, sucedidas en la Villa de Trigueros, à causa del terremoto, que experimentò el dia de Todos Santos 1 de noviembre : se declaran las grandes ruinas, que ocasionò, de casas, y templos ... : con otras curiosas noticias, que verà el curioso*. En Sevilla : en la Imprenta de D. Ioseph Navarro y Armijo, donde se vende , [s.a.]. Biblioteca General de la Universidad de Sevilla. [4 páginas]. Signatura A 055(a)/036(21). Disponible en http://fondosdigitales.us.es/ [Consulta: 3 agosto 2009]. p. 2.

[423] OLLERO LOBATO, F., "*Noticias de Arquitectura (1761-1780)*". Sevilla, Guadalquivir, 1994. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, nº 14. pp. 66-67 y 512.

doméstica sería sin dudas la primera en reponerse, por imperiosa necesidad.

Debido a la reconstrucción de las viviendas, éstas debieron ir recuperando poco a poco el mobiliario y el ajuar perdido, que contaría con adornos, cruces y medallas, cuadros e imágenes escultóricas, e incluso oratorios privados las viviendas de la creciente burguesía, siendo la imagen del niño Jesús una de las de mayor devoción popular[424]. Como ejemplo de esta burguesía onubense estarían el mercader ayamontino Manuel Rivero y su familia, uno de cuyos hijos, Juan Jerónimo Rivero, realiza incluso como los jóvenes aristócratas gaditanos, el Grand Tour en 1756, cuya primera parada era la ciudad italiana de Génova. Esta familia adornó sus viviendas con obras de arte enviadas desde Génova y Nápoles por Juan Jerónimo, así como con obras traídas de las colonias españolas y desde Sevilla, caso del encargo realizado al pintor Juan de Espinal[425].

Todo esto nos sirve para comprender el sentido de las piezas artísticas que vamos a estudiar, realizadas para satisfacer la piedad popular dentro de la vivienda onubense, que conjugaría en el siglo XVIII las obras de arte traídas desde Sevilla y las traídas desde Cádiz, debido a su incipiente auge económico gracias al traslado de la Casa de la Contratación, y la cercanía geográfica de ambos centros artísticos con respecto a la actual provincia de Huelva.

II. Sagrado corazón de Jesús niño

Colección particular. Trigueros (Huelva)
Escultura policromada de terracota y telas encoladas
Mide 30 cm de alto
Atribuida a Cristóbal Ramos
Último tercio del siglo XVIII

El escultor Cristóbal Ramos (1725-1799) desarrolló su actividad artística en la capital andaluza, donde destacó como un excelente barrista, fruto de su formación en el taller familiar[426]. Consta que recibió multitud de encargos de instituciones sevillanas, caso de las hermandades y

[424] GARCÍA FERNÁNDEZ, M., "De cara a la salvación en la España del Antiguo Régimen. «La solución de los problemas temporales y de conciencia»". En *La Religiosidad popular y Almería, actas de las III Jornadas, 2004*. pp. 41-67. p. 47.

[425] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "*Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*". Huelva, Diputación Provincial, 2005. pp. 141-148 y 180-206

[426] MONTESINOS MONTESINOS, C., "*El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*". Sevilla, Diputación Provincial, 1986. p. 29.

cofradías, así como también del Cabildo Catedralicio[427], e igualmente gozó de una clientela particular que supo apreciar su elegante obra de pequeño formato o tamaño académico[428]. En este último grupo de trabajos para cubrir la demanda de una extensa clientela encajaría el Sagrado Corazón de Jesús Niño de Trigueros (Figura 1).

La escultura que nos ocupa se trata de un Niño Jesús sentado sobre un risco, viste amplia túnica ceñida a la cintura con un lazo, dejando al descubierto el pecho en el que se distingue el sagrado corazón flameante, al que se señala con la mano diestra. Con este gesto se simboliza el ofrecimiento del amor divino y se derrama la divina providencia hacia el orante, puesto que ese es el significado del sagrado corazón ígneo, así podemos citar a Rocío S. Millán: "*Su corazón en llamas es la esencia de la providencia divina, el símbolo máximo de Jesús ungido, Jesús en su advocación de dador de dones, dador de esperanza, dador de amor, el «Yo Soy» místico de Jesús*"[429]. Esta iconografía del Sagrado Corazón de Jesús Niño fue introducida en la escuela sevillana por el escultor Cristóbal Ramos, al parecer a raíz de un grabado del italiano Mannelli[430]. Efectivamente, en la obra de Ramos es una constante la representación del divino infante con esta particularidad, el corazón rodeado de llamas asomando en el torso. Así podemos enumerar varios ejemplos tanto de obras suyas documentadas como de obras atribuidas con fiabilidad a su quehacer: en un primer grupo podemos citar las representaciones en las que el niño Jesús aparece en compañía de la Virgen María o bien de San José, entre éstos se encuentran el niño que acompaña a la Divina Pastora de Galaroza (Huelva), fechada en torno a 1797 y que se ha querido identificar con la que Ramos realizó para el Convento de Capuchinos de Sevilla[431], los niños de la Virgen de la Esperanza del Monasterio de Santa Paula de Sevilla y del San José de la Capilla de la Santa Cruz del Rodeo de

1. *Sagrado Corazón de Jesús Niño* de la colección Hermanas Domínguez Arroyo de Trigueros (Huelva). Atribuido a Cristóbal Ramos. Último tercio del siglo XVIII

[427] RECIO MIR, Á., "*El escultor Cristóbal Ramos al servicio del Cabildo de la Catedral de Sevilla*". *Boletín de Bellas Artes*, 2001, nº XXIX, pp. 155-159.

[428] Este es el caso de distintas obras suyas conservadas en conventos y clausuras, que debieron ingresar en los mismos al profesar las religiosas o bien fruto de donaciones particulares, como ejemplo podría ponerse la Inmaculada conservada en el Convento de Santa Rosalía de Sevilla, donada por Vicente Ildefonso de Mendoza. A este respecto, veáse, ROS GONZÁLEZ, F. S., "*Noticias de escultura (1781-1800)*". Sevilla, Guadalquivir, 1999. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, nº 19. pp. 612 y 616.

[429] MILLÁN, R. S., "Historia, iconografía e iconología del Sagrado Corazón de Jesús". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Julio 2006, nº 569, pp. 473-474.

[430] RODA PEÑA, J., "Un niño Jesús del escultor Gabriel de Astorga". *Laboratorio de Arte*, 1991, nº 4, pp. 341-346. p. 345.

[431] GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M. J., *Escultura mariana onubense: historia, arte, iconografía.* Huelva: Instituto de Estudios Onubenses Padre Marchena, Diputación Provincial, 1981. p. 389 y lám. 187.

Sevilla[432], o también el niño que porta la Virgen de los Ángeles del oratorio de la casa natal de Santa Ángela de la Cruz en Sevilla, éste último atribución personal nuestra, puesto que no hemos encontrado bibliografía al respecto. Un segundo grupo lo constituyen las imágenes del niño Jesús exento, tales como el niño Jesús del Monasterio de Carmelitas Descalzas de Sanlúcar la Mayor (Figura 2) o el perteneciente a la colección particular de Dª Carmen Torres[433], igualmente en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla hemos encontrado reproducidos dos niños que presentan el estilo de Ramos, se trata del niño Jesús de la clausura del Convento de San Leandro de Sevilla y el niño Jesús de la colección de Doña Salud Gutiérrez de Lebrija (Sevilla)[434], y más recientemente se le atribuyen un niño Jesús nazareno y buen pastor propiedad de Manuel Espinal e Isaías Hernández en Moguer (Huelva)[435] y un niño Jesús de la Archicofradía de la Palma de Cádiz.

Dicha iconografía la seguirán posteriormente en el siglo XIX los escultores sevillanos Gabriel de Astorga, en el niño que realizó para la Hermandad de Pasión de Sevilla[436], así como Manuel Gutiérrez Reyes, en un niño que realizó para una colección particular sevillana[437] y ya en el siglo XX será recuperada por el escultor Enrique Orce Mármol en la Virgen de los Sagrados Corazones que realizó en 1945 para la Parroquia de San Juan Bautista de la Palma del Condado (Huelva)[438].

Este niño Jesús de Trigueros presenta además todos los rasgos comunes a las figuras infantiles y femeninas de la obra del escultor Cristóbal Ramos, que ya apreció Carmen Montesinos, así la cabellera presenta algunas ondulaciones y bucles, apareciendo un movido mechón en la parte superior de la cabeza mientras el pelo se recoge con bucles hacia la parte posterior a la altura de los pabellones auditivos, dejándolos libres completamente. Las cejas suelen ser muy finas y bastante arqueadas, pestañas la mayoría de las veces pintadas y ojos de cristal, nariz recta y pequeña así como la boca, que aparece siempre cerrada pero esbozando una leve sonrisa, además aparece un hoyuelo en la barbilla y una ligera papada. De la misma manera, la túnica siempre se halla cogida a la cintura con un lazo y presenta un gran

2. *Sagrado Corazón de Jesús Niño* del Convento de San José de Carmelitas Descalzas de Sanlúcar la Mayor (Sevilla). Atribuido a Cristóbal Ramos. Último tercio del siglo XVIII. (Fotografía cedida por la Comunidad de Carmelitas Descalzas de Sanlúcar la Mayor)

[432] MONTESINOS MONTESINOS, C., op. cit. pp. 40 y 69.
[433] Ibid., p. 51.
[434] Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla [en línea]. Disponible en: http://www.fototeca.us.es/ [Consulta: 3 agosto 2009] Los números de Registro de ambas fotografías son 3-2693 y 3-12411 respectivamente.
[435] ABADES, J. y CABACO, S., "Nobiscvm Devs". *La Hornacina* [en línea]. Disponible en: http://www.lahornacina.com/dossierdeus.htm [Consulta: 3 agosto 2009].
[436] RODA PEÑA, J., op. cit. p. 343.
[437] RODA PEÑA, J., *El escultor Manuel Gutiérrez Reyes (1845-1915).* Sevilla: Ayuntamiento, 2005. pp. 41 y 101.
[438] GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M. J., op. cit. p. 98 y lám. 51.

3. A la izquierda rostro del *Niño Jesús de Trigueros*, al centro y a la derecha rostros de dos de los ángeles del grupo de la Virgen de los Desamparados entregando el niño a San Cayetano (actualmente en la parroquia de San Román de Sevilla), obra de Cristóbal Ramos hacia 1774

movimiento en la parte inferior. Los tonos claros con tonos mates a la hora de aplicar la policromía hacen que las obras infantiles de Ramos tengan una gracia especial, una belleza idealizada a medio entre el gusto rococó y el academicismo pujante a fines del siglo XVIII.

Además el niño Jesús de Trigueros guarda un notable parecido con varias esculturas documentadas y fechadas del mismo Ramos, caso del niño Jesús con San Cayetano y la Virgen de los Desamparados y el grupo angélico que sostiene a esta virgen, grupo fechado en torno a 1774 conservado en la actualidad en la Iglesia de San Román, puesto que la Iglesia de Santa Catalina, a la que pertenece, se halla en restauración (Figura 3)[439]. De igual iconografía que el anterior es el grupo de la Parroquia de San Marcos de la localidad de El Saucejo (Sevilla)[440] y también de barro cocido y telas encoladas es el niño que porta el San José del Hospital de la Caridad de Sevilla ejecutado en 1782[441]. Igualmente es bastante semejante al niño de la ya citada Divina Pastora de Galaroza (Huelva) y a los niños de las dos vírgenes del Rosario que Ramos realizó en 1787 para la Hermandad del Rosario del sevillano convento dominico de San Pablo. En la actualidad ambas imágenes se hallan separadas, la titular principal en la Iglesia de la Magdalena y la imagen vicaria en la Capilla de la Hermandad de Montserrat de Sevilla[442].

Debemos comentar que tenemos constancia de una restauración sufrida por el Sagrado Corazón de Jesús Niño de Trigueros, puesto que en el año 2007 el imaginero y

[439] MONTESINOS MONTESINOS, C., op. cit. p. 49 y AA.VV., *La iglesia de San Román : historia y proceso de restauración.* Sevilla, Emasesa Metropolitana, 2008. p. 71.

[440] SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Una nueva obra del escultor Cristóbal Ramos". *Boletín de Bellas Artes*, 2006, nº XXXIV, pp. 157-167 e Ibid. *Patrimonio histórico-artístico de El Saucejo.* Sevilla, Diputación; El Saucejo: Ayuntamiento, 2008. pp. 115-120.

[441] MONTESINOS MONTESINOS, C., op. cit. pp. 46-47.

[442] ROS GONZÁLEZ, F. S., "Dos imágenes de Cristóbal Ramos para la Hermandad del Rosario de San Pablo". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Julio 2001, nº 509, pp. 34-36.

restaurador José Manuel Cosano realizó el risco actual, resanó algunos dedos de las manos y policromó nuevamente la túnica en color verde, estampada con estrellas doradas y lazo y ribetes del mismo tono. La restauración respetó la encarnadura de la cara, manos y piernas así como el mismo color y motivos decorativos que presentaba originalmente la escultura, puesto que la policromía primigenia se hallaba bastante desprendida en la zona de la túnica[443].

III. Calvario

Colección particular. Trigueros (Huelva)
Escultura en madera policromada
Mide 1.25 x 64 la vitrina donde se conserva
Atribuido a Francesco Maria Maggio
Segundo tercio del siglo XVIII

4. *Calvario* de la colección Hermanas Domínguez Arroyo de Trigueros (Huelva). Atribuido a Francesco Maria Maggio. Segundo tercio del siglo XVIII

En la sacristía de la Iglesia Prioral de San Sebastián de Puerto Real (Cádiz) se halla un cristo crucificado que según la bibliografía consultada se trata de una imagen italiana del segundo tercio del siglo XVIII y de clara filiación con la escuela escultórica genovesa[444]. Dicho crucificado muestra un notable parecido con el que se conserva en la colección particular de Trigueros que venimos estudiando, presentando este último la fortuna de aparecer inserto dentro de un grupo escultórico completo junto a la Virgen María, María Magdalena y San Juan Evangelista, conformando iconográficamente un clásico calvario (Figura 4). Como ya hemos apuntado anteriormente la pertenencia de estas esculturas a la escuela genovesa es clara, y últimamente se ha apuntado la vinculación del crucificado de Puerto Real con el quehacer del escultor italiano Francesco Maria Maggio, gracias a la atribución y a las similitudes con el crucificado de la Iglesia de San Jorge de Alcalá de los Gazules (Cádiz)[445].

De Francesco Maria Maggio se sabe que nació en Génova en torno a 1705, hallándose en Cádiz al menos desde 1740, ciudad en la que falleció el 10 de marzo de 1780 cuando contaba 75 años de edad. Sólo el Cristo de la Piedad de la Iglesia de Santiago de Cádiz está documentado como obra suya de una forma fehaciente[446]. No obstante, se le han atribuido toda una serie de crucificados, en base a los rasgos

[443] Estos datos nos han sido facilitados por la familia propietaria de la imagen.
[444] AA.VV., *Guía artística de Cádiz y su provincia. Tomo II.* Sevilla, Fundación José Manuel Lara ; Cádiz , Diputación Provincial, 2005. p. 50.
[445] ESPINOSA de los MONTEROS, F., "Aproximación al estudio del patrimonio imaginero en Alcalá de los Gazules". *Página personal de Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez* [en línea]. 10 agosto 2007. [Consulta: 3 agosto 2009]. Disponible en: http://pacoespinosams.blogspot.com/.
[446] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa: artífices del setecientos en Cádiz.* Cádiz, Sánchez Peña, José Miguel, 2006. pp. 152-158.

formales que presenta el Cristo de la Piedad, tales como cabeza inclinada hacia la derecha con la cabellera recogida hacia atrás desde el lado izquierdo, cayendo así por encima del hombro derecho, abultados párpados, nariz recta, bigote finamente tallado y barba bífida que en la cara se separa de la patilla perdiéndose tras la oreja, amén de una marcada verticalidad compositiva con respecto a la cruz y el sudario anudado en el centro.

Algunos de estos crucificados son, por ejemplo, el Cristo de la Misericordia del Hospital de San Juan de Dios de Cádiz[447], el Cristo de Jerusalén y Buen Viaje de la cofradía de los judíos, sito en la Catedral de Huelva[448], y también el Cristo de la Caridad de Tarifa (Cádiz)[449], así como el ya mencionado de Alcalá de los Gazules (Cádiz) que comparte además con el de Trigueros la misma forma de anudar el perizoma. Pese a no ser un crucificado, Nuestro Padre Jesús Nazareno de la localidad sevillana de Olivares también se ha puesto en relación con la obra de Maggio[450].

Sin embargo, tanto el crucificado de Trigueros como el de Puerto Real presentan un marcado carácter maraglianesco, fruto del arqueamiento del cuerpo hacia la derecha, aunque no tan pronunciado como se observa en la obra del maestro genovés Anton Maria Maragliano. Esto puede deberse tanto a que el propio Maggio conocería personalmente en Génova las creaciones del maestro, como al éxito que tuvo la escultura de Maragliano y de sus seguidores directos en la provincia de Cádiz, donde se conservan algunos ejemplos como el Cristo de la Salud de los carmelitas descalzos de San Fernando (Cádiz) del propio Maragliano o el crucificado de la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz) de su círculo más cercano[451]. Por lo tanto no debe extrañarnos que Maggio siguiera modelos maraglianescos y aunque se ha apuntado la excesiva rigidez y verticalidad de sus crucificados, esto podría entenderse como una adaptación del escultor hacia las formas de la imaginería andaluza. No obstante pensamos que pese al arqueamiento un

[447] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., op. cit. p. 158.

[448] ABADES, J., "La obra de los imagineros genoveses y su presencia en Andalucía (IV): Francesco María Maggio (1705-1780)". *La Hornacina* [en línea]. Disponible en: http://www.lahornacina.com/articulosgenoveses4.htm [Consulta: 3 agosto 2009].

[449] PATRÓN SANDOVAL, J. A. y ESPINOSA de los MONTEROS SÁNCHEZ, F., "Apuntes sobre la imaginería procesional tarifeña. Siglo XVIII. (I)". *Aljaranda: Revista de estudios tarifeños* [en línea], septiembre 2005, nº 58. Disponible en: http://www.tarifaweb.com/aljaranda/num58/art3.htm [Consulta: 3 agosto 2009].

[450] AMORES MARTÍNEZ, F., "Las imágenes titulares de la Hermandad de Jesús Nazareno de Olivares". En *Actas del Congreso Nacional: "La advocación de Jesús Nazareno", Córdoba, noviembre 2005.* Pozoblanco (Córdoba), Ayuntamiento, 2007. pp. 569-604. pp. 576-580.

[451] AA.VV., *Decor Carmeli: el Carmelo en Andalucía [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Cajasur, 2002. pp. 332-335 y SÁNCHEZ PEÑA, J. M., op. cit. pp. 100-101 y 120-121. El crucificado de El Puerto de Santa María ha sido puesto en relación con el quehacer de Francesco Galleano según Sánchez Peña.

tanto maraglianesco de los cuerpos de los cristos de Puerto Real y Trigueros, éstos presentan una nota que aunque dinámica les suma verticalidad. Nos referimos al trozo del paño de pureza que sobresale de la cadera derecha agitándose bruscamente hacia arriba, quizás el escultor lo haya colocado tan movido para ocupar el hueco dejado por el arqueamiento del cuerpo y como nexo para establecer la verticalidad entre la cabeza y los pies.

No debemos olvidar que lo conservado en Trigueros es un calvario completo, puesto que aparecen María a la derecha, San Juan Evangelista a la izquierda, la Magdalena arrodillada junto a la cruz y bajo el monte una sierpe con una manzana en la boca, símbolo éste de la victoria de Jesucristo sobre el pecado y la muerte, puesto que al lado de la virgen se conservan un par de tibias, señal de que se situaban junto a una calavera debajo del crucificado, simbolizando a Adán. Todo el grupo está realizado en madera policromada a base de colores planos en las vestimentas, con mayores matices en la policromía de los rostros y cuerpo del crucificado. La Virgen viste túnica color ocre y manto azul con envés celeste y fino encaje de tela aplicado alrededor, el evangelista viste los propios de su iconografía, es decir, túnica verde y mantolín rojo calzando sandalias y la Magdalena túnica azul oscuro con manto anaranjado, dejando al descubierto su cabellera (Figuras 5 y 6).

La Venerable Orden Servita de Cádiz posee la cabeza de un San Juan atribuido por Sánchez Peña a Francesco Maria Maggio[452], lamentablemente no lo hemos encontrado reproducido para estudiar las posibles conexiones estilísticas con el que venimos estudiando. Igualmente se le atribuyen a Maggio algunas dolorosas de candelero como la Vírgen de los Dolores de la Iglesia de San Lucas de Jerez, perteneciente a la cofradía de las Tres Caídas y su homónima onubense custodiada en la Catedral de la cofradía de los Judíos como el Cristo de Jerusalén y Buen Viaje que citamos anteriormente[453]. Ambas dolorosas comparten con la Magdalena y la dolorosa del calvario un rostro ovalado, ceño relajado pese al llanto, nariz un tanto alargada y discreto hoyuelo en la barbilla, aunque tanto la Magdalena como la dolorosa presentan labios muy finos, con la boca entreabierta dejando entrever la dentadura, no así las dolorosas de candelero.

La presencia de este calvario en una colección particular no debe extrañarnos, puesto que también en la órbita de satisfacer la piedad privada encontramos el calvario de la Capilla de las Hermanas de la Cruz de la Palma del Condado (Huelva). Este conjunto fue donado por don Ignacio de Cepeda y Soldán, Vizconde de la Palma, al Colegio de Hermanas de la Cruz en su fundación y muy acertadamente

5. *Dolorosa* del Calvario de la colección Domínguez Arroyo de Trigueros (Huelva). Atribuida a Francesco Maria Maggio. Segundo tercio del siglo XVIII.

6. *María Magdalena y San Juan Evangelista* del Calvario de la colección Domínguez Arroyo de Trigueros (Huelva). Atribuidos a Francesco Maria Maggio. Segundo tercio del siglo XVIII

[452] SÁNCHEZ PEÑA, J. M., op. cit. pp. 158-159.
[453] ABADES, J., op. cit.

se ha puesto en relación con Maragliano y su círculo, puesto que la disposición del Cristo es la misma que la del Cristo de la Salud de San Fernando (Cádiz)[454]. En las mismas circunstancias se conserva un elegante crucificado de márfil en la colección González del Campo de Córdoba, presentando de nuevo su ejecución formas maraglianescas y de su círculo[455].

Por todo lo expuesto pensamos que el calvario de Trigueros podría tratarse de una obra de Francesco Maria Maggio, fechable en torno al segundo tercio del siglo XVIII, no obstante esperamos que su puesta en valor desde aquí sirva para plantear nuevas hipótesis y enriquezca la investigación sobre la imaginería genovesa en Cádiz.

[454] CARRASCO TERRIZA, M. J., *La escultura del crucificado en la Tierra Llana de Huelva.* Huelva, Diputación Provincial, 2000. pp. 430-433.

[455] AA.VV., *La pasión en la pequeña imaginería de Córdoba : [catálogo exposición] : Iglesia del Colegio " Santa Victoria", del 5 al 31 de marzo, Córdoba 1997*. Córdoba : Ayuntamiento, 1997. p. 44.

EL MODELO LETÍFICO DE "VIRGEN SEDENTE" EN EL CÍRCULO DE LOS MORA

Isaac Palomino Ruiz
Universidad de Granada

Desde inicios del Cristianismo, la de María es una de las representaciones más extendidas y reiteradas dentro de la plástica sacra. Para rastrear los inicios o las primeras representaciones de María sedente, muchos escritos nos remiten a la que se ha considerado primera de ellas, el fresco conservado en las Catacumbas de Priscila (siglo III). Si bien, hemos de clarificar que el culto a María como "Madre de Dios" (*Theotokos*) no queda establecido hasta el Concilio de Éfeso (431)[456]. Con anterioridad, la mayoría de las representaciones femeninas cristianas aluden alegorías de la Oración o la Caridad. Desde este momento, la sedente es una de las disposiciones en que más veces aparece María, no en vano es la más propia para la manifestación plástica de la maternidad, sagrario de Cristo y trono del mismo. En la mayoría de las ocasiones, y principalmente hasta el siglo XIV, con el Gótico, María aparece representada explícitamente como trono de Cristo. Magníficos ejemplos de ello nos legó el arte románico. No es hasta finales de la Edad Media, en que comienza a tomar entidad e interactuación con el Niño, siempre dentro de iconografías letíficas. El revulsivo renacentista nos trae a María como gran señora de aires clasicistas, estilo que perdurará en la estética mariana, dada la monumentalidad y grandeza que plásticamente han otorgado a la imagen. En este breve estudio atenderemos solamente a iconografías gloriosas, tanto de la Virgen Madre como de su manifestación en solitario. Con el mismo, se quiere dar a conocer el tratamiento que la familia Mora, en especial José y Diego, hicieron de estos modelos marianos y cómo pudieron influir en su posterior difusión, en el caso concreto de los tres principales discípulos de su taller. Este estudio queda enmarcado dentro de la tesis doctoral "Diego de Mora: biografía, obra y repercusión de un escultor barroco"[457]; en curso de realización en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

[456] Cfr. DENZINGER, E., *El Magisterio de la Iglesia*, Barcelona, Herder, 1997, nº 111, p. 46.

[457] Esta investigación está siendo tutelada por el prof. Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, a quien quiero agradecer sinceramente su apoyo y colaboración, con especial interés en el trabajo que nos ocupa.

I. Antecedentes o posibles referentes en la escultura granadina

Desde la llegada a Granada, procedentes de Baza, del patriarca de los Mora con el mayor de sus vástagos, en 1646, el apreciar imágenes de marcada impronta artística y renombrada autoría en la ciudad, debió ser una constante en el día a día. Para esta época, los templos se encontraban ya bien acondicionados de imágenes expuestas al culto, en los que las efigies de María en majestad, alcanzarían, como tónica general del orbe cristiano, un elevado porcentaje, tanto en simulacros de bulto redondo como en relieve y pintura, alojadas muchas de ellas en retablos.

Muy recurrentes resultan los temas de la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Magos*, de análoga composición en la mayoría de los casos, y que suele presentarse en relieve, siendo el último tema el que nos sirva de guía. Ejemplos notables dentro de la ciudad son el de la Capilla Real, en su retablo mayor, obra de Felipe Vigarny, donde la Virgen presenta gran influencia italiana. Al mismo responden los relieves retablísticos del *Monasterio San Jerónimo*, de Vázquez el mozo en *la Epifanía* y del maestro Pablo de Rojas en el de *los pastores;* o el de Diego de Aranda en la iglesia del Sagrario. En todos ellos se acusa un acentuado carácter clasicista. Como imágenes exentas podemos citar: la que se ubica en el acceso al camarín de la Basílica de San Juan de Dios, cercana a Rojas; así como la imagen mariana del grupo *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, de San Juan de los Reyes y el grupo de la *Santa Parentela* de la Capilla Real, obra de Bernabé de Gaviria. Esculpidas en material pétreo, cabe mencionar: el tondo de la puerta de acceso a la sacristía catedralicia, obra de Diego Siloé, y la imagen que corona la portada lateral de la iglesia del apóstol San Matías, debida a José de Luque en 1535. Entrados ya en el siglo XVII, brillan con luz propia los adalides de la escultura barroca granadina, Cano y los Mena. Acto seguido aparecen la familia que nos ocupa como tránsito al XVIII. A principios de 1616, se bendice la imagen de *Ntra. Sra. de Belén* encargada a Alonso de Mena y en la que plasmó su destreza artística, con diseño y policromía de Pedro de Raxis[458]. Del insigne racionero de la seo granadina, conservamos una espléndida obra de María sedente de 1664, la *Virgen de Belén*, y que será en Granada, junto a su legado pictórico y desde el mismo momento y hora de su ejecución, referente en la solución de este modelo iconográfico.

[458] Esta imagen fue titular del convento de mercedarios calzados, tras la exclaustración pasó a la parroquia de San Cecilio. MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J., "La Virgen de Belén en la escultura barroca granadina", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV-8 (1991) pp. 12-24. Consultado en formato digital s/p en: www.fuesp.com. JUSTICIA SEGOVIA, J. J., "Catálogo iconográfico". En MARTÍNEZ MEDINA, F. J. (coord.) *Jesucristo y el Emperador Cristiano*. Córdoba, Publicaciones obra social y cultura Cajasur, 2000, p. 226.

Este modelo se refleja en la pequeña *Virgen sedente*, convertida en *Divina Pastora*, que se conserva en la parroquia de Purchil (Granada), y que saliera de la mano de Pedro de Mena y Medrano[459], apreciándose dicha influencia en la actitud inquieta del infante. Advirtiéndose también en la disposición de las piernas de la Virgen un esquema compositivo que perdurará en la escuela granadina hasta bien entrado el siglo XIX[460].

II. Tipos o modelos iconográficos en la obra de los Mora

La saga de imagineros que con el apellido "Mora" alcanzaron gloria y nombre en Granada, tiene su origen en el mallorquín Bernardo José de Mora y Ginarte (Porreras, 1614-Granada, 1684), quien casó en Baza con Damiana López, hija del entallador Cecilio López, tras su paso por Cazorla. De esta unión nacieron ocho hijos, entre ellos los imagineros José (Baza 1642-Granada, 1724) el primogénito; Bernardo (Granada, 1655-1702) de menor predicamento; y Diego (Granada, 1658-1729). Asentados en Granada, desde 1647, dieron lugar a una extraordinaria producción escultórica que marcará sin duda, amén del cenit alcanzado por Cano y Mena, el devenir de la imaginería granadina y de su área de influencia hasta nuestros días.

El modelo que siguen las imágenes de vírgenes sedentes que se conocen de las gubias de los Mora, o bien se les atribuyen, responden a una serie de formalismos o características concretas, herencia en algunos casos de artistas precedentes. Una relación de índole familiar une a los Mena con la familia Mora; no en vano la matriarca de ésta, Damiana López Criado de Mena, era sobrina carnal de Alonso de Mena. El traslado de Bernardo de Mora a Granada en 1647, está auspiciado por la estrecha colaboración con sus parientes y el taller de éstos, tras la muerte de Alonso de Mena en 1646. Trasladado Pedro de Mena a Málaga en 1658, Bernardo comienza a recibir encargos dirigidos al primo de su mujer, pasando a asentarse cerca de la casa que éste poseía en Granada. De ahí la influencia directa que la saga de los Mora recibió de sus parientes, en cuyo ámbito artístico convivieron. Pero la mayor de las fuentes, sin duda, fue el arte de Alonso Cano, manantial sereno y seguro para los artistas granadinos desde mediados del siglo XVII.

Bebiendo de diversas fuentes, entre ellas pinturas y grabados, los Mora plasmaron la iconografía de la Madre de

[459] GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*. Madrid, Arco libros, 2007, p. 139. Esta imagen parece que pudo formar parte de un grupo acompañada por San José, como otro del mismo autor sita en las Capuchinas de Madrid. En esta idea han coincidido varios especialistas.

[460] Disposición de las extremidades inferiores, que no siguen en los Mora pero sí aparecen en obras de Manuel González. (*Soledad de Santo Domingo y Divina Pastora de los Capuchinos*).

Dios sedente bajo el rico juego que ofrecían varias iconografías, algunas de ellas coincidentes con una advocación determinada, mientras otras obedecían y obedecen a un patrón general, aplicable a varias nominaciones marianas. A través del estudio de diversas obras se aprecian una serie de características formales propias que también desarrollarán algunos de sus discípulos, especialmente en sus etapas iniciales. Estas imágenes se caracterizan por conformar una composición triangular, con una base poco ceñida a los pies y manto abierto. Las piernas suelen aparecer en forma de V, juntando los pies y abriendo las rodillas y el talle se ciñe bajo. Son en su mayoría imágenes de tamaño natural, que aparecen con la cabeza levemente ladeada y descubierta, esparciendo larga cabellera sobre ambos hombros, dispuesta en finos mechones, que bajan hasta el pecho o hacia los brazos, en ocasiones se ondula a la altura de los pómulos. El rostro es generalmente de silueta ovalada, estilizado en José y algo más dulcificado al redondearlo en Diego de Mora, con nariz fina, ojos algo rasgados y boca pequeña. Los paños resultan de plegado fino y abundante en las túnicas, aunque de grandes planos de aristas quebradas en los mantos, especialmente en José. La policromía se presenta más rica y variada en la paleta de Diego, y sobria y concreta en la de José. No hemos de obviar que las diferencias entre ambos hermanos en la concepción de su trabajo. Si José destacaba la individualidad de la obra como creación artística única, y buscaba insuflar en ella la espiritualidad de lo representado, Diego parece apostar por la continuidad de lo tradicional a través de imágenes cercanas al devocionario popular, con una obra más numerosa y de taller, aunque no por ello carente de valor.

II.1. La Virgen de coro o comendadora

La iconografía de la Virgen comendadora, según afirma Ruiz Barrera[461], es un tipo propio de la orden mercedaria, aunque también se aprecia en otras congregaciones, caso de la trinitaria. Dentro de la orden mercedaria, parece que surge este modelo iconográfico en el siglo XVII, teniendo como origen la tradición oral sobre un hecho milagroso acaecido en el convento de Santa Olalla de Barcelona en 1231, siendo recogida por escrito en 1603. El milagro es la aparición de la Virgen vestida con el hábito de la orden, junto a una corte de ángeles en el coro del convento, cubriendo la falta de los frailes que no acudieron al rezo de maitines por despiste del hermano campanero. Cuando estos llegaron al lugar, encontraron a María ocupando la silla prioral dirigiendo la oración a los ángeles[462]. La orden mercedaria estableció en el

[461] RUIZ BARRERA, M. D., *Iconografía de la Merced en Sevilla*. Sevilla, Universidad Departamento de Historia del Arte, 2005. Tesis doctoral inédita, defendida en septiembre de 2005, p 281.
[462] *Ibidem*, p. 283.

capítulo de Valencia de 1729, la ubicación de una imagen de la Virgen en las sillas priorales de todas sus casas[463].

Como primera obra a tratar en este estudio, traemos la de *Nuestra Señora de las Mercedes*, de la Iglesia de San Ildefonso (Granada). Imagen de talla completa que representa a la Virgen sedente sobre sitial de coro y que sigue al completo las pautas de esta iconografía: ataviada con el hábito de la orden, si bien la capa prescinde del escudo mercedario como broche; actitud serena con la cabeza erguida; una mano sobre el pecho en actitud de iniciar la oración con la señal de la cruz y otra con el libro de rezos, que entreabre siempre con el dedo índice; y elevada sobre una peana con ángeles para simbolizar lo sobrenatural de la aparición (Figura 1). Es obra de Diego de Mora fechada en 1726[464], tres años antes de su muerte, procedente del extinto convento de la Merced, vecino a la parroquia en que hoy se venera. La imagen muestra diversos rasgos característicos de su autor, el rostro sereno y dulce, aunque tal vez algo más ovalado y fino que en otras imágenes que se le atribuyen, la disposición y modelado de la cabellera en largos bucles. La composición en V de las piernas, disponiendo la derecha más adelantada, hace que se marque la misma bajo los ropajes, mientras en la opuesta son estos últimos los que caen ciñendo la figura con sus pliegues. En línea con los paños llama la atención cómo extiende la capa sobre los brazos del sillón y luego los deja caer en cascada por el interior del mismo sin cubrir las piernas, dejando que éstas definan la silueta, apreciable también en el *San José* de la Magdalena. Destaca el tratamiento que hace en la mano derecha, de modelado suave, uniéndose al cuerpo con el extremo de los dedos, formando así una composición etérea que permite apreciar el trabajo y la técnica virtuosa, propia de la composición y disposición de las manos en el estilo de los Mora en que el aire circunda bajo la misma, y que sin duda tiene su mayor exponente en la *Dolorosa* de los Filipenses que tallara José. Otra imagen que responde al mismo esquema compositivo, y a la misma función presidencial integrada dentro de la comunidad religiosa, es la *Virgen Madre y Maestra* del Monasterio de San Bernardo de la misma capital granadina. Aunque hoy desvirtuada por su ubicación, presidiendo el presbiterio del templo conventual, presenta los mismos rasgos esquemáticos que la anteriormente descrita. Una Virgen de la Merced, de tamaño cercano al natural, con el escudo sobre el pecho. Presenta la cabeza descubierta, con el

1. *Ntra. Señora de las Mercedes*. Iglesia parroquial de San Ildefonso (Granada). Diego de Mora, 1726. Fotografía del autor

[463] *Ibid*, p. 282.

[464] GILA MEDINA, L.; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L., *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística.* Granada, Universidad Colección monográfica Arte y Arqueología, 2002, pp. 52 y 56. El dato cronológico lo aporta LACHICA BENAVIDES, A., *Gazetilla curiosa o semanero noticioso y útil para el bien común*. Papel XXV, 24 de septiembre de 1764.

pelo sobre los hombros, marcando la silueta dulce de su testa, levemente inclinada y girada hacia la derecha del espectador. Su rica policromía alterna el esgrafiado en oro del galón y los vivos colores de ramilletes salpicados (Figura 2). Ya Gallego Burín la menciona como posible obra de Diego de Mora[465]. La imagen llegó al monasterio en plena contienda civil española, siendo salvada de la destrucción por las monjas del Cister[466].

II.2. Virgen de la Aurora

El culto a María como "Bella o Divina Aurora" a través de una iconografía propia y definida, no lo encontramos hasta los albores del siglo XVIII. Es en la centuria setecentista cuando toma auge en tierras andaluzas[467], y suponemos que por las mismas fechas acaecería en el levante español, según los datos de que disponemos. Este simulacro vino a suplir en la mayoría de los casos a la que había sido patrona y germen por excelencia de las corporaciones de la Aurora, la iconografía del Rosario, debido a la práctica de este rezo al alba de la mañana, y de la que es deudora. Se presenta a María sentada sobre un trono de nubes, rodeada de angelotes. Suele vestir túnica blanca y manto azul cubriendo el hombro izquierdo, se deja caer por la espalda y se recoge para cubrir por lo general todo el regazo. Muestra la cabeza sin cubrir, tan sólo tocada por corona. Con la mano derecha sujeta el banderín o estandarte donde se plasma el anagrama mariano, pendiendo también un rosario, mientras en la derecha sustenta un cetro o simplemente la lleva apoyada y extendida sobre la pierna. A sus pies se distingue con la media luna. Esta iconografía letífica de la Virgen María se basa en representarla como "aurora del sol de justicia" que anuncia a Jesús, luz de vida, incidiendo en el carácter corredentor de María como "Madre de Dios". Ya el Papa Inocencio III hacía referencia a la aurora como espacio temporal de María: "*Siendo como es la aurora fin de la noche y principio del día, muy bien se la designa como símbolo de la Virgen María, [...] La aurora disipa las tinieblas y da la luz al mundo; también Tú, destruidos los vicios nos diste al Salvador…*"[468]. Los atributos que porta la Divina Aurora vienen a exaltarla también como "Reina del Santo Rosario" y como "Reina de cielos y tierra". Del mismo modo, la presencia de la bandera o estandarte con el anagrama mariano puede suponer una exaltación del Dulce Nombre de

2. *Virgen Madre y Maestra*. Iglesia del Monasterio de San Bernardo (Granada). Atribuida a Diego de Mora. Fotografía de Carmen Toro de Federico

[465] GALLEGO BURÍN, A., *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Comares (reed. 1996), p. 353.

[466] Agradezco el dato a la comunidad de San Bernardo, así como la amabilidad y facilidades prestadas.

[467] DÍAZ VAQUERO, M. D., *La Virgen en la escultura cordobesa del barroco.* Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de ahorros, 1987, p. 122.

[468] Cfr. MUÑANA, R., *Lecciones marianas*, vol. II. Bilbao, 1951.

María. Generalmente son imágenes de talla completa, algunas de ellas se acompañan del Niño Jesús, aunque las que son objeto de nuestro estudio se limitan a la conformación iconográfica antes descrita, siendo la más extendida tanto en la Subbética cordobesa como en Granada.

Aunque la fundación de hermandades del Rosario de la Aurora hunde sus raíces en tiempos pretéritos, se puede afirmar que a finales del siglo XVII ya se está ejecutando en Granada una imagen destinada a venerarse bajo la advocación que nos ocupa, precisamente como titular de una recién nacida hermandad de gloria. Puede ser un ejemplo de los comienzos de las hermandades propiamente dichas de la Virgen de la Aurora y, por tanto, de su iconografía como tal, desvinculada de la de la tradicional Virgen del Rosario. Los ejemplos plásticos conocidos en torno al estilo de los Mora son en cierto modo numeroso. La mencionada imagen titular de la cofradía granadina, con sede en la iglesia de San Gregorio Bético, se ejecutaba ya, con la iconografía mencionada, en 1698 y se bendecía el 8 de mayo del mismo año. Así lo aporta el profesor Miguel Luís López-Guadalupe[469], gracias a una crónica coetánea en donde se menciona como obra de José de Mora. Sin embargo, Gallego Burín, en su guía[470], la acerca al estilo de Diego y confirma su traslado al convento dominico de la Piedad en el siglo XIX. Aunque la imagen se encuentra en la clausura, un grabado de 1827 nos muestra la iconografía anteriormente descrita y la reseña en cartela como la imagen que se veneraba en la iglesia de Clérigos Menores de San Gregorio. El visionado momentáneo de una fotografía del convento, permite aseverar que la imagen pertenece a la gubia de los Mora, con gran parecido en el rostro a la *Inmaculada* de la iglesia de San José, atribuida a Diego. Viste túnica roja y manto azul. Al que fuese escultor del Rey, se le une también la desaparecida imagen de la Aurora de Alcalá la Real (Jaén). Volviendo a Diego de Mora no podemos obviar la atribución del divino simulacro de que se venera en Priego de Córdoba. Sin duda, el de mayor trascendencia debido al auge de los cultos y devoción que centra, así como por lo bien resuelto de su airosa composición y la destreza técnica que presenta, junto a la destacada perfección de un rostro de acentuada dulzura. Es una imagen sedente de gran porte, donde el tratamiento y la disposición de los paños, de pliegues algo quebrados, marcan perfectamente los volúmenes. Se disponen al modo canesco, cubriendo el hombro izquierdo, el regazo y parte de las piernas formando una diagonal desde la rodilla izquierda de la Virgen hasta la pantorrilla opuesta. La

[469] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L., "Primitivas reglas de la Cofradía de la Aurora". *Gólgota* (Granada) Septiembre 2007, p. 54. El dato que nos atañe fue extraído de ZAMORANO, F. S., *Opúsculo de la Aurora*. Granada, 1698.

[470] GALLEGO BURÍN, A., *Granada. Guía…*, pp.204, 391, y 395 nota 37.

cabeza aparece levemente inclinada hacia su derecha, con cabellera descubierta, que parece recogerse a la altura de la nuca y cae sobre los hombros hacia el pecho en varios mechones perfectamente trazados por la gubia. El rostro, de perfil redondeado, es de serena dulzura, boca pequeña y cerrada, mentón marcado y ojos almendrados. La composición de la imagen sigue el esquema de dos pirámides opuestas unidas por la base o romboidal, destacando la diagonal que marcan los brazos abiertos, el derecho más elevado. Se entroniza en nube con seis cabezas de querubines dispuestos tres a cada lado enmarcando a la imagen. El dato concreto que se conoce a cerca de su autoría es que se encargó en Granada en 1706, si bien los rasgos antes descritos la acercan al estilo de Diego de Mora, como bien han suscrito diversos estudiosos en la materia. En la cercana localidad de Carcabuey, se venera otra efigie de *Ntra. Sra. de la Aurora*, imagen que se viene datando en el primer tercio del siglo XVIII, y relacionándola con el estilo de Diego de Mora[471]. Es talla completa de tamaño académico, con mayor volumen de ropajes y trono de nubes menos elevado que en la anterior. La factura del rostro denota que más bien se trate de una obra de taller por ciertas irregularidades que presenta.

Regresando a tierras granadinas, podemos citar varios ejemplos de esta iconografía de fuerte arraigo, principalmente en la comarca de la Vega que circunda a la capital. En la histórica ciudad de Santa Fé se mantiene activo el culto a la Divina Aurora, en una talla de tamaño académico que se venera en la capilla del arco de Sevilla. Las pocas fuentes que la recogen[472] la encuadran en el siglo XVIII. Las facciones dulces del rostro la acercan al estilo de Diego de Mora, junto con la manera de disponer el cabello que la asemeja a la homónima de Priego. En el tratamiento de los paños presenta pliegues de blando modelado, cubriendo totalmente las piernas. Elemento este que la acerca a la imagen que se guarda en el convento capuchino de San Antón de la capital, ataviada en la actualidad cual Divina Pastora, pero quedan fácilmente identificables los rasgos compositivos "auroreños"; amén de estar desprovista de sus atributos iconográficos originales se comprueba que no se concibió como Pastora. Es una obra de talla delicada y precisa, sobre todo en manos y rostro, donde presenta rasgos muy finos, cercanos a los hermanos Mora. Llama la atención la ampulosidad y suavidad con que está trabajado el manto, que además de cubrir las extremidades inferiores al completo, se extiende sobre las nubes con abundante plegado. El trono de nubes está bordeado por seis angelotes

[471] RAYA RAYA, M.ª Á., *Carcabuey: monumental, histórico y artístico*. Carcabuey (Córdoba), Ayuntamiento y Cajasur, 2005.

[472] GUILLÉN MARCOS, E., *Santa Fe*. Col. Libros de la estrella, Arte y patrimonio, 16. Granada: Diputación Provincial, p. 58; y fichas de la exposición "Civitas Dei" (Santa Fe. 14 de febreo-1 de marzo de 2009).

de cuerpo entero en distintas actitudes, también de exquisita factura.

La *Virgen de la Aurora* de la parroquial de Ogíjares, se atribuye a la primera etapa de José Risueño por el profesor Sánchez-Mesa Martín[473]. Imagen de tamaño académico que presenta cierta rigidez, con las rodillas bastante marcadas y formas suaves que la ponen en línea con los trabajos en barro de este escultor, además de seguir modelos de Cano al enmarcar la figura en un óvalo. Destaca su magnífica policromía a punta de pincel.

Como última imagen de la Aurora presentamos a la que se venera como patrona de la localidad de Otura, en su templo parroquial. Obra de gran porte y sutil belleza que presenta los rasgos propios de la iconografía comentada, si bien el cabello cae en menor medida sobre los hombros (Figura 3). Su autoría se ha venido atribuyendo a Diego de Mora, pero recientes datos sobre cronología (1730-1731), hacen pensar, junto a ciertos rasgos, que pudiera deberse a Agustín de Vera Moreno y no a su maestro Diego, fallecido dos años antes. La imagen se acuerda encargar por su hermandad en 15 de febrero de 1730; tratándose su finalización en cabildo del 22 de abril de 1731. Se abonaron por su "hechura y pintura" un total de 860 reales[474]. La cohorte angélica que sustenta la nube denota otra mano distinta en su factura, con algo menos de destreza.

3. *Nuestra Señora de la Aurora*. Iglesia parroquial de Otura (Granada). Anónimo, 1730-1731. Fotografía del autor

II.3. Divina Pastora

Sobremanera es conocido el nacimiento de la devoción setecentista por excelencia en Andalucía, la Virgen María como "Divina Pastora de las almas"; junto a sus dos inspiradores principales, fray Isidoro de Sevilla y el pintor Alonso Miguel de Tovar. Una devoción que resulta coetánea con la saga de artistas que nos ocupa, 1703 coincide con el pleno auge productivo de sus carreras. De esta iconografía sólo podemos referir un ejemplo conocido en el círculo artístico de los Mora, la imagen patronal de Gójar. Imagen de talla completa, encargada en 1753 y llegada a la localidad un año más tarde, por el coste de 1.220 reales de vellón[475]. Su estilo la acerca en sobremanera a las obras de Torcuato Ruiz del Peral, con elementos deudores de los Mora en la configuración del rostro ovalado, aunque retrocede para beber de Alonso Cano en la composición cerrada de la figura estrechando la base de la túnica, y en la disposición del manto sobre una sola pierna que nos recuerda a la *Virgen de*

[473] SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad, 1972, p. 155.

[474] Archivo parroquial de Otura. *Libro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora*. Fols. 25r.-26v. Agradezco al historiador del Arte, Iván Ruiz Laguna, la generosa aportación del dato.

[475] Sítio web de la Muy Antigua Hermandad de la Divina Pastora de Gójar: www.hermandaddivinapastoragojar.com/titular.htm.

Belén de la Catedral de Granada, siempre con el sello del maestro de Exfiliana.

II.4. Virgen Madre

Dentro de las imágenes que presentan a la Virgen acompañada de su divino Hijo, debemos diferenciar dos tipos: la Virgen madre entronizada y la Virgen de Belén. El modelo de la Virgen entronizada o como trono de Jesús, varía poco de las anteriormente tratadas, salvo la colocación de la imagen del Niño Jesús y la actitud de la madre referente al mismo. La imagen de la Virgen sigue el esquema compositivo triangular, con cabellera suelta sobre los hombros, ataviada por túnica y manto abrochado sobre el pecho. La figura del Niño Jesús aparece sentada sobre la pierna izquierda, siempre dirigiéndose a los fieles, otorgando mayor realismo al conjunto. Son infantes que parecen acercarse al espectador desprendiéndose del regazo materno, herencia de Cano y Mena anteriormente citada, principalmente en actitud de bendecir. Aparecen sentadas sobre sillones o jamugas, con una actitud majestuosa que suele dejar el protagonismo al Niño, al que mira atentamente. Todas estas tallas tienen la característica de disponer su mano derecha extendida sobre el brazo del sillón, y abrir la capa con volados pliegues sobre los mismos reposabrazos.

El primer ejemplo que traemos de este tipo iconográfico es la imagen que se venera en la clausura del monasterio granadino de la Encarnación. Talla de tamaño natural, posee diversos rasgos que la adscriben al estilo de Diego de Mora, como bien apunta el profesor Juan Jesús López-Guadalupe[476]. Se aprecian en ella las características arriba descritas, si bien presenta una factura de rasgos dulces y perfiles más redondeados que la ponen en relación con obras como *la Aurora de Priego*. Contrasta sin embargo el tratamiento más menudo y abundante de los pliegues, aunque a la vez, menos cortantes y ampulosos que en otras imágenes que se le relacionan, así como el mechón de pelo que cae directamente sobre el pecho. Puede que en esta imagen, Diego asuma ya un estilo propio más desvinculado del de su hermano.

De plegado también abundante, aunque de características mejor definidas, es la *Virgen Abadesa* del Convento del Santo Ángel Custodio. Talla que preside el coro bajo, con majestuosidad y dulzura. Aunque con similitudes con la de la Encarnación, presenta un mayor desarrollo de los paños, el cabello más abierto sobre las orejas y perfiles menos suavizados, si bien muestra un rostro

[476] GILA MEDINA, L.; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Los conventos* …, p. 131.

prototípico de los Mora[477], a cuyo círculo la atribuyó Gallego Burín, y más concretamente a Diego otros críticos del XIX[478]. El Niño Jesús aparece bendiciendo en una actitud reposada, pero centrando el motivo de la composición. Viste túnica corta con vueltas en cuello y mangas, modelo que se repite en otras imágenes como veremos. La rica estofa muestra una capa azul de bordes dorados, vueltas en tonos terrosos, y túnica blanca matizada con flores y esgrafiados en oro (Figura 4).

Quizás la Virgen sedente con Niño, más conocida de las que aquí se tratan sea *Nuestra Señora del Carmen, la Gran Madre*, del Convento de MM. Carmelitas (Calzadas o calabaceras) de la Encarnación. La Virgen viste hábito carmelita, con túnica y escapulario, y manto en tono claro verdoso, con pliegues más amplios y geométricos, que lo hacen volar de forma llamativa alrededor de la imagen, en especial rodeando los brazos del sillón. Presenta la túnica abierta en la caída final de la misma. La efigie del Niño, con bastante entereza y movimiento, se muestra bendiciendo. La autoría se atribuyó desde antiguo a José o Diego de Mora, aunque parece más acertada relacionarla con José Risueño, con cánones estilísticos deudores de los primeros, desarrolla formas particulares de Risueño en el tratamiento de los rostros, en especial del Niño; así como de los paños volados y las manos, posiblemente talladas independientes y unidas al conjunto por puños de tela encolada.

4. Virgen abadesa. Convento del Santo Ángel Custodio (Granada). Atribuida a Diego de Mora. Fotografía de Carmen Toro de Federico

II.5. Virgen de Belén

El tema de la maternidad divina de María tiene uno de sus mayores exponentes en la advocación de la Virgen de Belén. Es sin duda una de las representaciones marianas más humanizadas que se conocen, puesto que eleva a lo divino la cotidianeidad del amor maternal. Aunque se registran ejemplos de vírgenes erguidas, la mayoría se presentan sedentes y contemplativas, con el niño sobre las piernas, al que cubren con pañales, como es el caso de las dos imágenes que presentamos. *Ntra. Sra. de Belén* del Monasterio de San Jerónimo, imagen de tamaño algo inferior al natural, que destaca principalmente por el empleo de elementos postizos: cabellera natural, encajes, y sobre todo las telas encoladas que conforman los paños[479]. Estos elementos, muy del gusto

[477] El óvalo de rostro y diversas facciones muestran gran similitud con los de la dolorosa de la Amargura, del monasterio de las Comendadoras de Santiago, atribuida a los Mora.

[478] GALLEGO BURÍN, A., *José de Mora*. Granada, Facultad de Letras, 1925 (ed. facsimil en Granada: Universidad, 1988), p. 210. Este autor cita la imagen como "Nuestra Señora de la Paz" procedente de San Francisco-Casa Grande, al igual que Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, p. 179.

[479] Esta imagen cumplía función procesional dentro del claustro, primero en Santa Paula y luego en San Jerónimo, por lo que las telas encoladas responden a una necesidad meramente funcional. MARTÍNEZ JUSTICIA, M.ª J., *La vida de la Virgen en la escultura granadina.* Madrid, Fundación Universitaria Española y Fundación Caja de Granada, 1996, p. 171, nota 39.

dieciochesco, fueron empleados por los Mora en sus obras (Figura 5). Las zonas de talla, esencialmente el rostro, delatan un deuda directa con el arte de el mencionado taller, al igual que la imagen del Niño Jesús, hoy sustituido por uno seriado [480]. Una imagen de indudable valor es la *Virgen de Gracia*, de la parroquia de Valderrubio (Granada), obra de Torcuato Ruiz del Peral[481], y posiblemente procedente del extinto Oratorio de San Felipe Neri. En ella se aprecian los rasgos propios de este discípulo de Diego de Mora: paños amplios con pliegues cortados a bisel y empleo de elementos postizos (Figura 6). Esta imagen supone una reinterpretación de la homónima de Cano, manteniendo elementos como la inclinación de la figura y el cruce de piernas: variando en cambio de una composición en forma de ánfora a la piramidal tan empleada por sus maestros. De los mismos recoge la colocación del cojín bajo los pies.

Para concluir, simplemente mencionar las obras de Risueño trabajadas en barro. Maternidades de gran dulzura con un tratamiento movido tanto en pliegues como en composición.

5. *Nuestra Señora de Belén*. Iglesia del Monasterio de San Jerónimo (Granada). Círculo de los Mora. Fotografía de Carmen Toro de Federico.

6. *Nuestra Señora de Gracia*. Iglesia parroquial de Valderrubio (Granada). Torcuato Ruiz del Peral. Fotografía cedida por D. Francisco Manuel Valiñas López

III. Conclusión

Aunque pueden parecer reiterativas las imágenes que se presentan en este breve rastreo, hay que incidir en algunos aspectos de interés. En primer lugar la variedad iconográfica que esconden bajo una apariencia seriada, elementos puntuales que en la actualidad pueden carecer de atractivo y que hay que interpretar con sutileza.

En segundo lugar resaltar la importancia que el modelo de Virgen sedente tuvo en el Barroco tardío, aún sin mencionar las iconografías dolorosas. Su composición jerárquica compendia siglos de una configuración prototípica elevadamente simbólica de María, bien como trono de Jesús o en Majestad.

Por último, se vuelve a poner de manifiesto la huella de los Mora en la escultura barroca granadina, con modelos fecundos y perdurables. Al mismo tiempo, la reinterpretación que hacen de los modos de Alonso Cano, suponen una continuidad de su legado. No olvidamos la figura que centra este congreso, Andrés de Carvajal, discípulo que fue del menor de los Mora, si bien no tratamos su figura ya que suponemos se hará ampliamente en el mismo. Importante es

[480] *Ibidem*., p. 131. Se menciona un Niño Jesús de talla, que aparece en la fotografía que ilustra el texto.

[481] Un completo estudio realizó el profesor Francisco Manuel Valiñas López, en: «Comentarios al tema de la Virgen de Belén. A propósito de una desconocida escultura granadina». En: *Actas del symposium internacional 'Alonso Cano y su época'*. Granada, 14-17 de febrero de 2002. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 829-838. Agradezco al profesor Valiñas López su colaboración en la ejecución de este estudio.

señalar, que gran porcentaje del patrimonio escultórico granadino pertenece a esta época, encontrándose indefinido dentro del término "escuela", debido a la fuerte homogeneidad estilística de los escultores granadinos del setecientos. Con este trabajo se quiere dar un pequeño paso más en la necesaria revisión exhaustiva de dichas piezas, y con ello la puesta en valor de un importante elenco de escultores barrocos andaluces.

REVISIÓN DOCUMENTAL SOBRE LA VIDA Y OBRA DEL ESCULTOR GENOVÉS JUAN BAUTISTA PATRONE Y QUARTÍN. NOTICIAS BIOGRÁFICAS

Juan Antonio Silva Fernández
Dr. en Historia del Arte

Con el paso de los años, la figura de este escultor exiguamente conocido hasta el momento, quedó olvidada a los ojos de la historia, convirtiéndose su obra en una faceta inexplorada de la imaginería sevillana a caballo entre los siglos XVIII y XIX. Los escasos datos conocidos nos permiten con dificultad trazar una panorámica de su vida, a pesar de que algunos de estos testimonios presentan una clara dualidad interpretativa y por tanto, una dificultosa tesitura para los investigadores a la hora de esclarecer algunos de sus aspectos biográficos. Son grandes incógnitas en su biografía casi todos los aspectos relacionados con su formación, el deambular del artista por otras ciudades hasta su llegada definitiva a Sevilla, o la nómina de obras que debió realizar, generando en muchas de estas ocasiones, hipótesis basadas en meras conjeturas al respecto.

No fue hasta 1994, cuando se descubrió que había nacido en un lugar de Génova, ¿Butore?[482], lugar que no quedaba especialmente claro, presumiblemente hacia 1760. Todos estos datos quedaron clarificados con las investigaciones de Fernando de Artacho y Pérez-Blazquez[483], quien ha descubierto que su nacimiento se produjo verdaderamente en un lugar del Arzobispado de Génova, concretamente en una población denominada El Bultre, en el año de 1749 y no en la década de 1760 como habían especulado otros autores. Seguramente se refiera a una población actualmente llamada Voltri[484], ubicada en la periferia occidental de la provincia, a 17 km de Génova.

Fue hijo de Jacobo Patrone y de María de los Ángeles Quartín, ambos de cierta condición social. Su padre era un hombre dedicado a los negocios de ultramar, cuya profesión le hacía viajar a menudo, motivo por el que se había deducido Patrone llegó a tierras hispalenses, una hipótesis que ratifica su expediente matrimonial incoado el día 10 de septiembre de 1788[485]. A través de este documento

---

[482] GONZÁLEZ ISIDORO, J., "Juan Bautista Patrone y Quartín, un escultor genovés en la Sevilla de 1800" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Nº. 470. Sevilla, marzo de 1998, p.58.

[483] GARCÍA de la CONCHA DELGADO, F., *Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Tomo IV*. Sevilla, 2000, p. 143-144.

[484] Es posible que la población experimentase un cambio de nombre en el siglo XX, o tal vez el nombre aparece castellanizado en el documento hallado, ya que no existe ninguna población genovesa en la actualidad con este nombre.

[485] Anexo Documental 1. El documento fue dado a conocer por ARTACHO y PÉREZ-BLÁZQUEZ, A. de., "Nuevos datos biográficos sobre el escultor Juan Bautista Patrone" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* Nº. 494. Sevilla, abril de 2000, p.150-153.

sabemos que a los diez u once años (1759-1760) llegó por primera vez a Sevilla de la mano de su padre, para poco después desplazarse a Málaga donde residió durante cuatro años (1760-1764). Con posterioridad pasó a Cádiz donde permaneció por otros cinco años (1764-1769), para regresar de nuevo a Málaga donde residiría durante una década (1769-1779); suponemos que durante este período debió realizar varios viajes a Sevilla, donde residiría durante breves espacios de tiempo. Finalmente en 1779 se ordenó como capuchino, por su expreso deseo de acabar con su vida anterior[486] y fue destinado al noviciado de Sevilla, donde siete meses más tarde abandonó el hábito, estableciéndose definitivamente como escultor en la collación de San Martín[487].

El 30 de Septiembre de 1788 a sus 39 años de edad, según refleja el Archivo Parroquial de la Iglesia de San Martín de Sevilla, casó con María de los Ángeles Acosta[488] –que había sido bautizada el día 4 de agosto de 1766 y contaba por tanto con 22 años–, hija de Francisco Pedro de Acosta –Francisco "El Mayor"– y de Doña Felipa de Cáceres. María de los Ángeles también era nieta del genial Cayetano de Acosta y así mismo sobrina de Francisco Antonio –Francisco "El Menor"–[489] y hermana de Francisco de las Llagas –Francisco "El Mozo"–, de este modo Patrone emparentaba con toda una familia de artistas[490]. Debido a la avanzada edad del artista en el momento de las nupcias, se ha especulado sobre la posibilidad de unos desposorios anteriores truncados tal vez por la muerte de su primera mujer, lo cual parece poco probable[491]. Tras la boda el matrimonio residió cerca de los padres políticos del artista, que habitaban próximos al barrio de la Cañaverería (actual Joaquín Costa[492]), lugar habitado desde antaño por artistas[493], en una vivienda adquirida en 1758 en la esquina de las calles Tinaja (actual Cruz de la Tinaja[494]) y Marco Sancho. En 1789, Patrone alquilaba una vivienda en la calle de la Cañaverería a un fabricante de sedas por tiempo de tres años, ante el escribano

[486] Anexo Documental 2.
[487] ARTACHO y PÉREZ-BLÁZQUEZ, A. de., "Nuevos datos biográficos sobre el escultor Juan Bautista Patrone" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* Nº. 494. Sevilla, abril de 2000, p.150.
[488] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., "Un retrato familiar de los Acosta en su segunda fase sevillana" en *Revista Laboratorio de Arte*, Nº 7. Sevilla, 1994, p. 152.
[489] HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F.; HERRERA GARCÍA, F. J. y RECIO MIR, Á., *El retablo barroco sevillano.* Sevilla, 2000, p. 200.
[490] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* p. 131-159.
[491] Son varios los argumentos expuestos por el artista en el documento notarial para demostrar su soltería.
[492] MONTOTO de la SERA, S., *Las Calles de Sevilla.* Librería anticuaria los Terceros. Sevilla, 1990.
[493] Entre otros artistas, en 1714 había nacido en este barrio el imaginero Benito de Hita y Castillo.
[494] MONTOTO de la SERA, S., *op. cit.*

público José Rodríguez de Quesada[495], cuyo contrato debió rescindirse poco tiempo después debido a la muerte repentina de su padre político y fiador[496], hecho que colocó al genovés como cabeza de la familia Acosta Cáceres, quedando a su cargo su suegra y tres cuñadas solteras[497]. Este suceso motivó que toda la familia se trasladase a la casa número 7 de la Calle de la Cañaverería, donde ya debían residir el primero de julio.

Concretamente el día 25 de julio de este año de 1789, la familia Patrone Acosta era alumbrada frente a tan trágica noticia con el nacimiento de su primogénito, Santiago Cristóbal Antonio José María de Jesús, que fue bautizado según consta en el Archivo Parroquial de San Martín[498] este mismo día con tan solo unas horas de vida.

La economía familiar descendió notablemente con la llegada al mundo de varios hijos más; José María, Mariano y María entre otros, los mismos que fallecieron en 1800[499], víctimas de una ola de fiebre amarilla que asolaba la ciudad en estas fechas y que redujo considerablemente a la población. Los hermanos Patrone Acosta fueron enterrados de limosna con pocos días de diferencia (20 y 28 de octubre y 9 de noviembre), en una fosa común realizada en las inmediaciones de San Lázaro[500].

González Isidoro propone el año 1830[501] como la fecha del óbito del genovés, una hipótesis que carece de peso si tenemos en cuenta la actuación documentada del artista en la imagen de la Virgen de la Amargura, por la que cobró 20 reales el día 22 de marzo de 1832, al intervenir en la composición del candelero de la efigie. De este modo su muerte no pudo producirse en 1830, sino con posterioridad a la fecha indicada[502].

I. Aspectos profesionales

En el documento matrimonial, el artista afirma que cuando llegó a Sevilla a sus diez u once años, entro a aprender el oficio de escultor con un maestro de su nación que no tenía domicilio propio, es decir se trasladaba a las ciudades donde le saliera trabajo, acompañándolo Patrone en todos sus viajes, siendo Málaga y Cádiz las ciudades más visitadas.

[495] A. H. P. S. Sección protocolos notariales. Oficio 1. Año 1789. Libro I, folio 303. Dado a conocer por GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.*, p.62.
[496] A. H. P. S. Sección protocolos notariales. Oficio 1. Año 1789. Libro I, folio 533. Dado a conocer por GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.*, p.62.
[497] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Op. cit.*, p. 142.
[498] A. P. S. M. S. Libro 11 de Bautismos, folio 207. Dado a conocer por GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.*, p.62.
[499] A. P. S. M. S. Libro 7 de Entierros, folios 150v y 235v.
[500] GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.*, p.58.
[501] Ibídem. p.58-59.
[502] Otros datos documentales han sido proporcionados por ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de Escultura (1781-1800).* Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1999. p. 571-574.

Con anterioridad a la aparición del documento matrimonial, González Isidoro[503] conectaba su formación con la mano del también escultor genovés Antón María Maragliano, cuyas obras eran muy apreciadas en el Mediterráneo e incluso en las colonias españolas de ultramar, o cuanto menos en relación con él circulo de este[504], pues parece que Maragliano nunca estuvo en España. Durante su etapa de formación, debemos destacar sus estancias en Cádiz, donde residía una importante colonia de escultores genoveses que pudieron influir en su estilo (muchos de ellos apellidados Quartín), desplazados de su patria por la gran competencia artística.

II. Influencias, aportaciones y características generales de su estilo

Aunque desconocemos el nombre del maestro encargado de su formación como artista, hemos de pensar que su obra debió influir notoriamente en el estilo de Patrone, enriquecido por la influencia de autores que debían residir en Cádiz, tales como Jácome Vaccaro o Francesco María Maggio, legible sobre todo en el modo de tratar los ropajes en las imágenes de talla. Por otro lado podemos encontrar en su obra, el influjo de genoveses como Antonio Molinari Mariapessi, Francesco Galeano o Domenico Chiscardi, especialmente en el modo de finalizar sus esculturas con grandes superficies doradas y brillantes policromías.

Su estilo de gran peculiaridad personalista, a pesar de seguir las bases plásticas de la imaginería sevillana[505], no parece que tuviera gran abundancia de seguidores, tal vez fue el sentimentalismo de sus esculturas acorde con el gusto academicista de la época, lo que pudo evitar que su obra trascendiese con mayor arraigo en la producción posterior de la ciudad. En todas sus imágenes pasionistas encontramos una expresión interior, que conlleva a un patetismo interno de mesura exterior. En las imágenes de gloria antes de 1800, encontramos una concentración espiritual que ingresa en el campo de la ascética. Las posteriores a esta fecha se hayan inmersas en una sensibilidad de ternura basada en el recuerdo feliz, es decir, los protagonistas reviven los momentos felices pasados, en aras de una premonición de los momentos pasionales que han de llegar, muy acorde con la sensibilidad de añoranza romántica de la emergente centuria decimonónica.

Con respecto a los materiales, nos encontramos ante el único uso de la madera tallada, policromada y dorada con

[503] Ibídem. p.58.
[504] Parece un tanto improbable la formación del artista a manos de Margliano, dado que las investigaciones actuales apuntan a que el afamado escultor nunca estuvo en España.
[505] Con total seguridad, debió adquirir dichos postulados estéticos en los viajes que realizó desde Málaga a Sevilla entre los años 1769 y 1779.

ricos dorados y estofados, o dispuesta sobre candeleros para ser aderezadas con ricos ropajes, muy al gusto de la tradición sevillana.

Su estilo se encuentra entre las fronteras de la estética neoclásica, el academicismo decimonónico y la tradición barroca, aunada con la influencia gaditano-genovesa. Sus obras documentadas o fielmente atribuidas poseen unos rasgos comunes claramente definitorios; se en ellas podemos encontrar rostros ovalados de facciones muy marcadas, en los que adquieren un especial protagonismo unas hondas fosas oculares complementadas con unos grandes ojos negros de pesados párpados, cubiertos por unas finas cejas que convergen en una recta y alargada nariz, que da paso por lo general a una pequeña boca mediante un corto surco naso-labial. Estas bocas presentan también unas formas muy marcadas con elegantes hoyitos en las comisuras, en aquellas tallas de factura alegre, frente a las tallas que expresan dolor, donde como norma habitual encontramos las comisuras dispuestas en sentido descendente. El tratamiento del rostro suele acabar en una barbilla con un hoyito central, un tanto prominente que agudiza de modo no muy llamativo la extensión del maxilar inferior, ocultado por la barba en los casos masculinos.

A la hora de labrar imágenes de adultos, suele hacer uso del pelo suelto, moreno en la mayoría de los casos, distribuido mediante una raya central. El cabello suele unirse de forma compacta en la parte del cuello, donde convergen grandes bucles ondulantes, del que se desprenden mechones sueltos que caen sobre la zona superior de la espalda. Tal y como suele ser habitual, el pelo ha sido tratado a base de finas y aristadas huellas de gubia de pico de gorrión, quizás más profundas en los mechones que toman independencia al final de la cabellera, dando lugar a una sensación de poca fluidez en la melena. En ambos casos, el pelo describe una gran onda por encima de los pabellones auditivos, igualmente de facciones muy marcadas, presentando el lóbulo inferior despegada del resto de la masa craneal, tal vez para posibilitar la colgadura de los pendientes en representaciones mujeriles. En los casos femeninos suelen aparecer unos mechones independientes por encima de los hombros, es decir sin estar adosados al resto de la cabeza. En el caso masculino habría que destacar la sutileza con que retrata la barba, de poca profusión con respecto al vello, con suaves surcos en dirección longitudinal que construyen una bifurcación, de la que penden dos pequeños bucles.

Las tallas infantiles, por lo general presentan una cabellera morena o castaña, con un peinado hacia atrás, complementando esa actitud traveseante propia de ese agraciado y jovial aspecto que suelen presentar. Las figuras que representan al Niño Jesús, suelen aparecer vestidas con una túnica de la que solo asoman cabeza, manos y pies, a

excepción de los ángeles, que aparecen desnudos, mostrando unos cuerpos de enroscadas carnes turgentes. Las cabezas de querubines aladas, suelen aparecer unidas por el mentón.

También resulta característico de su producción, el estudio de las manos por lo general muy carnosas, de largos y afilados dedos tremendamente expresivos.

En las imágenes de talla completa, a excepción de las de candelero para vestir, la composición se realiza en base a una "S", visible sobre todo en las de mayor antigüedad. En todas ellas las telas se mueven ondeadas por un elegante viento que crea afiladas aristas, que luego son acabadas en oro y brillantes policromías, muy en relación a la tradición de la escuela gaditano-genovesa.

III. Etapas de su producción

En la obra de Patrone habría que separar una primera etapa, a la que podría denominarse "*Etapa de Formación*", que abarcaría desde sus inicios en el arte de la escultura hasta su ingreso en la orden capuchina, hacia el año 1779. Durante esta etapa debió definir su estilo, aunando en él su formación italianizante, y la influencia percibida durante su estancia en la ciudad de Cádiz. Aquí debió familiarizarse con el gusto de la zona, comenzando a crear obras de talante imaginero con un gusto academicista –recordemos que en Cádiz había triunfado el Neoclasicismo–, con acabados en lustrosos estofados, acorde a la riqueza económica de la zona, llena de benefactores del comercio de Indias –en Cádiz se encontraba desde 1680 la Casa de Contratación–.

Con anterioridad a su ingreso como religioso, había viajado en varias ocasiones a Sevilla, donde su estilo se debió influenciar de la estética de la urbe; el arte de la contrarreforma se había extendido de forma oficial hasta la muerte del que sería su abuelo político, el lusitano Cayetano de Acosta, quedando aún el gusto popular inmerso en esta tendencia. La "*Etapa Sevillana*" comprende desde la llegada del genovés a Sevilla como capuchino en 1779, y su posterior establecimiento como escultor en la collación de San Martín, hasta finales de siglo. A partir de este momento su producción debió experimentar un revulsivo, definiendo su estilo de madurez.

Finalmente podemos señalar una última "*Etapa Ecléctica*" (desde 1800 hasta la fecha de su muerte), donde se pueden observar los mayores contrastes en su producción; desde la citada influencia barroca, hasta el gusto romántico, que nos introduce en sus obras posteriores a 1800, con un sentimiento introspectivo nostálgico casi autoscópico, de apariencias exteriores hieráticas, de miradas perdidas, en definitiva de un sentimiento místico de reflexión interior. En este momento aparecen sencillos estofados a base de escuetos rayados, o mediante un punteado que dibuja

pequeños trebolillos y rosetas de seis pétalos, enmarcados por cenefas a base de zigzag y de hojas alanceadas.

En estos últimos trabajos la estética neoclásica avanza en su obra. Es habitual encontrar tejidos de cierta pesadez en sus formas, exentos de vuelo, marcando solo un pequeño quiebro en los sencillos pliegues.

IV. Obras documentadas y de segura atribución

—1787. Relieves del banco del Retablo del Cristo de los Afligidos. Iglesia Colegial del Divino Salvador. Sevilla. Obra documentada[506].
—1790. Virgen de los Dolores. Iglesia del Salvador. Carmona (Sevilla). Obra atribuida. (Figura1).
—1792? San Miguel y San José. Esculturas del Retablo Mayor de la Ermita de la Soledad. Cantillana (Sevilla). Obras atribuidas.[507] (Figuras. 2 y 3). Se sabe que en el año de 1792, ya estaba concluida la Ermita de Nuestra Señora de la Soledad de Cantillana, cuyo retablo principal debió construirse sobre estos años.
—1798. Inmaculada Concepción. Parroquia de la Inmaculada Concepción. Galaroza (Huelva). Obra documentada.[508] (Figuras. 4 y 5). Tenemos constancia documental que el 17 de febrero de 1798, el provisor Joaquín María de Torner otorgó licencia para ejecutar la imagen que sustituiría a la antigua talla de la inmaculada debido al mal estado de conservación de la misma, talla que había sido reencarnada, redorada y reestofada a fines del siglo XVI por el maestro Francisco de Urbín Perrazo, la cual se habría de componer

1. *Virgen de los Dolores*. Iglesia del Salvador. Carmona(Sevilla)

2. y 3. *San Miguel* y *San José*. Esculturas del Retablo Mayor de la Ermita de la Soledad. Cantillana (Sevilla)

[506] RODA PEÑA, J., "Manuel Barrera y Carmona, retablista en la Sevilla de Carlos III" en *Revista Archivo Hispalense*, Tomo 71. Nº. 217. Sevilla, 1988, p. 214.
[507] Atribución realizada por GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.*, p.61.
[508] Obra documentada por CARRASCO TERRIZA, M. y GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., *Escultura mariana onubense: historia, arte e iconografía*. Huelva, 1981. p. 52-54.

con un estofado ligero, para ser repuesta al culto en la ermita de la Virgen del Carmen. Esta labor fue encomendada al maestro decorador Juan Coro y Ponce, natural de Alájar, quien recibió 1.170 reales por dicho trabajo el 19 de marzo del año de 1789. De este modo se contrata la hechura de la imagen con el maestro escultor Juan Bautista Patrone, por la suma de 700 reales, cantidad que recibió el 5 de junio de dicho año. Así mismo se abonaron 750 reales el día 31 de agosto de este mismo año a Juan de la Mata Boys David por su estofado y policromado, e igualmente se entregaron 3.939 el día 30 de agosto del presente, al platero Miguel Palomino por la ejecución de "*unos rayos, corona y media luna*". El transporte de la imagen, cuyo coste ascendió a 70 reales, se materializó con el encargo de un embalaje al tallista sevillano Manuel Villarrica por la suma de 105 reales que fueron abonados el día 6 de septiembre.

—1799. Cristo Muerto, en brazos de la Virgen de las Angustias. Convento del Carmen. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra documentada. (Figuras. 6 y 7). El grupo escultórico original data del Siglo XVII, para unos atribuido a la Roldana y para otros atribuido a Juan de Mesa. Aunque no sabemos concretamente cuales fueron las causas de la sustitución del Yacente, todo parece apuntar al mal estado de conservación en que se encontraba el primitivo, que reposaba en horizontal sobre los brazos de la Virgen, con la cabeza hacia el lado derecho en vez de hacia el izquierdo, como lo hace el actual.

Este contrato fue suscrito por los carmelitas descalzos del Convento del Carmen, actual Parroquia del Carmen, con el escultor genovés afincado en la ciudad de Sevilla en el año de 1799. La obra presenta clara relación con la imagen de la Piedad de San Marcello al Corso de Roma, obra del taller de Bernini.

—1799. San Juan Evangelista y Santa María Magdalena. Hermandad del Valle, Parroquia de la Anunciación. Sevilla.

4 y 5. *Inmaculada Concepción*. Parroquia de la Inmaculada Concepción. Galaroza (Huelva)

Obras documentadas. (Figura. 8). Ambas esculturas fueron encargadas a este escultor en este año de 1799[509], quien las ejecutó en madera de haya. Sendas efigies acompañaban a la Virgen del Valle bajo palio hasta el año 1903.

—1816. Ángeles para el retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia Conventual de San Pablo. Sevilla[510].

—1800-1832. San Antonio de Padua. Parroquia de San Marcos. Alájar (Huelva). Obra documentada. (Figura. 9). La imagen está documentada mediante un inventario que se conserva en la Parroquia de San Marcos de Alájar, fechado el 11 de febrero de 1934 de manos del Licenciado y Cura Párroco Don Manuel Mora y Montero, donde se dice textualmente; "*San Antonio de Pádua, obra de Patrone de Sevilla*".

Varios autores[511] afirman y aseveran que la imagen del San Antonio de Pádua de Patrone, pereció en las llamas durante los sucesos de 1936, donde fueron destruidos 11 altares, 9 retablos, cerca de 50 esculturas, más de 30 lienzos, así como piezas de orfebrería y ornamentos.[512]

En la descripción formada de los bienes destruidos, que la Comisión Provincial de Monumentos de Huelva remite al Tesoro Artístico Nacional, aparece igualmente la imagen del San Antonio. Sin embargo el Catálogo Artístico de la Provincia de Huelva[513], cita la imagen entre las obras conservadas en esta parroquia, como interesante talla del

6 y 7. *Cristo Muerto, en brazos de la Virgen de las Angustias.* Convento del Carmen. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

[509] CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Anales de las Cofradías Sevillanas.* Sevilla, 1984. p.334.
[510] ROS GONZÁLEZ, F. S., "Miguel Albín, maestro tallista en la Sevilla de comienzos del siglo XIX" en *Revista Laboratorio de Arte* Nº. 15. Sevilla, 2002. p. 211 y 216.
[511] GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.*, p.60. GARCÍA de la CONCHA DELGADO, F., *Op. cit.* 144.
[512] BENDALA GALÁN, M.; COLLANTES de TERÁN SÁNCHEZ, A.; FALCÓN MÁRQUEZ, T. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *Alájar: Catálogo monumental de la Provincia de Huelva.* Huelva, 1992. p. 42.
[513] Ibídem. p. 42.

Siglo XVIII, asegurando que es la primitiva talla, aunque profusamente restaurada.

—1800-1832. San José. Parroquia de San Marcos. Alájar (Huelva). Obra atribuida[514]. (Figura. 10). Son evidentes las similitudes de esta obra con la imagen de Cantillana. A todo ello habría que añadir el trabajo documentado del genovés para la parroquia de esta localidad y más concretamente, para el mismo retablo donde se halla la efigie de San Antonio de Padua.

—1800-1832. Virgen del Carmen. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Alcalá del Río (Sevilla). Obra atribuida.

—1800-1832. Virgen del Carmen. Parroquia de San Benito Abad. Sevilla. Obra atribuida.

—1800-1832. Virgen del Carmen. Parroquia de la Purísima Concepción. Villaverde del Río (Sevilla). Obra atribuida.[515] (Figura. 11).

—1801. Santa Mujer Verónica. Hermandad del Valle, Parroquia de la Anunciación. Sevilla. Obra documentada. [516] (Figura. 12). Objeto de numerosas cavilaciones con respecto a su autoría, actualmente aún suele afirmarse que es obra del italiano Andrés Rossi[517].

[514] Nueva atribución a la obra de Patrone.

[515] AMORES MARTÍNEZ, F., "Los retablos y esculturas neoclásicas de la iglesia parroquial de Villaverde del Río", en *Revista Laboratorio de Arte* Nº. 14. Sevilla, 2001. p. 304-305. El autor revisa las atribuciones realizadas por González Isidoro.

[516] Obra documentada por LÓPEZ GARRIDO, M. I., *La Hermandad del Valle de Sevilla: Patrimonio, cultura y devoción.* Sevilla, 2003. Complementa la documentación con información extraída del archivo de la cofradía ROS GONZÁLEZ, F. S., "Sobre la autoría de la Verónica de la Hermandad del Valle" *en Boletín de las Cofradías de Sevilla Nº. 525. Sevilla, noviembre de 2002*, p.33-35.

[517] GARCÍA de la CONCHA DELGADO, F., "Pontifica, Real y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la Cruz al hombro, Nuestra Señora del Valle y Santa Mujer Verónica", en *Misterios de Sevilla, T. II.* Sevilla, 2003. p. 209.

8. *San Juan Evangelista y Santa María Magdalena*. Hermandad del Valle, Parroquia de la Anunciación. Sevilla

9. *San Antonio de Padua*. Parroquia de San Marcos. Alájar (Huelva)

10. *San José*. Parroquia de San Marcos. Alájar (Huelva)

El primero que se refiere a esta obra es Félix González de León[518] quien al tratar el paso de Ntro. Padre Jesús con la Cruz al hombro de esta corporación, dice textualmente; "*ninguna escultura vale nada, a excepción de la Verónica, que es de montañés y el Señor, que aunque muy antiguo, es regular*". Bermejo y Carballo[519] concuerda con González de León al hablar de ella como "*una excelente escultura*", aunque no se atreve a atribuirla a ningún maestro en concreto. Andando el tiempo, Santiago Montoto en un artículo para el ABC de Sevilla, publicaba su atribución a Andrés Rossi el día 19 de febrero de 1946, convirtiéndose en el primero en atribuirla a este artífice y desestimando otras atribuciones, pensamiento que como antes apuntaba, aún después de haberse producido la documentación de la imagen como obra de Patrone, sigue siendo la opinión más defendida.

Con respecto a la documentación de la obra, hemos de citar como primer indicio la noticia que aparece en el periódico El Liberal en 1902, concretamente en un artículo llamado Semana Santa en Sevilla, donde se dice que tanto las Santas Mujeres como la Verónica del citado paso de la Hermandad del Valle, son obras de Juan Bautista Patrone. Sin embargo habría que considerar como pruebas fehacientes el que en el archivo de la Archicofradía aparezca una noticia en abril de 1801, donde se dice que Juan Bautista Patrone recibió una cantidad de dinero por "*la composición de la Verónica, poniéndole ojos de cristal, mas componiendo su cuerpo de candelero*", así como por otros arreglos de algunas figuras del paso. Contiguamente se anota el cobro de José Roso por "*encarnar y pintar la Verónica*". De estas noticias podemos deducir que la imagen de la Verónica es obra del genovés Juan Bautista Patrone entre los años 1800 y 1801, encontrando origen la atribución iniciada por Montoto y continuada por otros, en un claro error, como puede verse en la noticia que recoge el Libro de Cuentas 1799-1827 de la Hermandad, en el que se afirma que la obra de Rossi, es un cuadro de la Verónica que pinto para la hermandad, por el que recibió 400 reales, el cual se conserva aún en el Convento del Santo Ángel, concretamente en el ático del retablo del lado del Evangelio situado en el crucero.

—1804. Santas Mujeres María Cleofás y María Salomé. Hermandad del Valle, Parroquia de la Anunciación. Sevilla Obras documentadas. Según nos revela el Archivo

11. *Virgen del Carmen*. Parroquia de la Purísima Concepción. Villaverde del Río (Sevilla)

12. *Santa Mujer Verónica*. Hermandad del Valle, Parroquia de la Anunciación. Sevilla

[518] GONZÁLEZ de LEÓN, F., *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla.* Sevilla, 1852. *Op. cit.* p. 61.
[519] BERMEJO y CARBALLO, J., *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla, 1882. p. 176-177.

Documental de la Hermandad[520], ambas figuras fueron ejecutadas por el genovés en 1804.

—1804? Inmaculada Concepción. Parroquia de la Purísima Concepción. Villaverde del Río (Sevilla). Obra atribuida.[521] (Figura. 13). La atribución formal de esta imagen a la gubia del genovés, se ha fundamentado en la similitud estilística con la Inmaculada de Galaroza.

—1816. Madre de Dios del Rosario. Parroquia de Santa Ana. Barrio de Triana, Sevilla. Obra atribuida. (Figura. 14). En el año de 1816 está fechada la ejecución de la Madre de Dios del Rosario, Patrona de Capataces y Costaleros, como regalo de un devoto, para sustituir a la efigie anterior realizada en barro cocido y policromado, según parece de escaso valor artístico, que había ostentado la titularidad de la Corporación, desde la creación de esta en 1646. Sin embargo esta cambio no fue bien acogido por todos los cronistas; por ejemplo Gestoso se lamenta del cambio, pensando que la anterior titular pudo tener más mérito artístico, mientras que por ejemplo González de León[522] falla en decir todo lo contrario, afirmando que fue construida, "*ocultando la antigua que era de barro llena de mil imperfecciones*".

La atribución de esta imagen, anteriormente atribuida a otros artistas tales como Cristóbal Ramos o Duque Cornejo, se ha basado en la similitud estética de esta entre esta imagen y las imágenes secundarias del paso de la calle de la Amargura de la sevillana Hermandad del Valle.

—1816. Virgen del Carmen. Capilla de las gradas de la Parroquia del Divino Salvador. Sevilla. Obra atribuida. [523]Desde 1671 existía en una casa de la calle Sierpes, esquina con la calle Mozas (hoy Moreno López), un retablo donde se veneraba un lienzo de Nuestra Señora del Carmen, que comenzó cada vez a tener más devotos, consiguiendo en 1731 la aprobación de las reglas como Hermandad. Concretamente en al año de 1816 se documenta la sustitución del lienzo de la Virgen, por una escultura, que debe tratarse de la imagen actual.

Debido al derribo de esta construcción, se hubo de trasladar a la Ermita de San José, en la calle Jovellanos. Más tarde aún se traslado en 1822 a la Colegial del Divino Salvador, donde ha permanecido hasta nuestros días.

—1816. Serafines del paso procesional de Ntro. Padre Jesús con la Cruz al hombro. Hermandad del Valle, Parroquia de la Anunciación. Sevilla[524].

13. *Inmaculada Concepción*. Parroquia de la Purísima Concepción. Villaverde del Río (Sevilla)

14. *Madre de Dios del Rosario*. Parroquia de Santa Ana. Barrio de Triana, Sevilla

[520] Información ratificada por BERMEJO y CARBALLO, J., *op. cit.* p. 176-177.
[521] AMORES MARTÍNEZ, F., *op. cit.* p. 304-305.
[522] GONZÁLEZ de LEÓN, F., *Noticias artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta M.N. y M.L. e invicta ciudad de Sevilla.* Sevilla, 1844. p. 145.
[523] Ibídem. p.145-146.
[524] Tal vez puedan tratarse de los ángeles que Patrone labró en 1816 para unos retablos de esta cofradía. ROS GONZÁLEZ, F. S., *op. cit.* p. 211.

—1832. Recomposición de los brazos del Candelero de Ntra. Sra. de la Amargura. Parroquia de San Juan de la Palma. Sevilla. Intervención documentada. Entre las intervenciones que se han documentado en la imagen de la Virgen de la Amargura, cabe destacar en esta ocasión la de Juan Bautista Patrone[525], quien firmó el día 22 de marzo de 1832, un recibo por la "*composición de los brazos de Nuestra Señora*", por lo que cobró el importe de 20 reales de vellón, según revela un documento conservado en el Archivo Histórico de la Hermandad de la Amargura.

Otras muchas obras han sido atribuidas a la gubia del artista, sin demasiadas pruebas relevantes[526].

ANEXO DOCUMENTAL

Documento 1. 1780, septiembre, 10. Sevilla

Expediente matrimonial de Juan Bautista Patrone y Quartín y María de los Ángeles Acosta.
(A.- A. G. A. S. Sección I Vicaría, Matrimonios Ordinarios, Legajo 06061)

"*En la ciudad de Seuilla, en diez de septiembre de / de (sic) mill setezientos ochenta y ocho años, en presencia de su merced /[3] el señor juez de la Santa Yglesia reciuí juramento según derecho del contrayente, y / fecho dixo se llama Don Juan Baptista Patrone, y que / es hixo de Don Jacobo Patrone y Doña Ángela María /[6] Quartín, natural de Bultre, Arzobispado de Génova, de donde sien- / do de dies a onze años de edad, vino con su padre a esta ciudad y / pasado algún tiempo fue a la de Málaga, donde estubo /[9] quatro años, de aquí pasó a Cádiz en la que residió cinco / y después voluió a Málaga, en cuia ciudad y en esta, / ha estado en diferentes ocaciones y temporadas, hasta que /[12] vltimamente tomo el ábito de capuchino en dicha ciudad / de Málaga, el año pasado de setezientos setenta y nuebe / y vino al noviciado desta ciudad, pero a los siete me- /[15] ses salió de la religión y se ha mantenido aquí*

[525] RODRÍGUEZ MATEOS, J., "Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, María Santísima de la Amargura y San Juan Evangelista, y Beata Ángela de la Cruz", *en Misterios de Sevilla*, T. I. Sevilla, 2003. p. 291.

[526] GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.*, p.60-62. Dentro de ese amplio catálogo, habría que desestimar el Ángel del misterio del Sagrado Decreto de la sevillana Hermandad de la Trinidad, al parecer obra del escultor Ángel Rodríguez Magaña en 1907 (SOLÍS CHACÓN, P., "Pontificia, Real, Muy Ilustre Hermandad Sacramental y Archicofradía de Nazarenos del Sagrado Decreto de la Santísima Trinidad, Santísimo Cristo de las Cinco Llagas, María Santísima de la Concepción, Nuestra Señora de la Esperanza y San Juan Bosco", *en Misterios de Sevilla*, T. II. Sevilla, 2003. p. 399) y la imagen del Cristo de la Humildad y Paciencia de la Parroquia de Santa Clara de Marchena, en cuyo interior apareció un documento al ser restaurado por Jesús Curquejo en 1996, que recogía la inscripción "*Mayorga Patrone escultor*", que debe hacer referencia a otro autor, a juzgar por la estética de la obra (MAYO RODRÍGUEZ, J., "Hermandad del Cristo de la Humildad y Paciencia y Nuestra Señora de los Dolores de Marchena", *en Misterios de Sevilla*, T. V. Sevilla, 2003. p. 58-59).

sin ha- / cer ausencia, siendo desde entonces parroquiano de San Martín, / donde se empadronó y cumplió con la Yglesia la quaresma /[18] deste año y las anteriores, que no es ni ha sido casado, echo / voto de castidad, ni de religión, ni dado palabra de casamiento, sino es a / Doña María de los Ángeles de Acosta contrayente, a quién se la quiere cum- /[21] plir, casándose de su voluntad para lo que no tiene impedimento de párroco ni otro / alguno, y que por se huérfano de padres presenta licencia judicial, y esto dixo ser la verdad / en cargo de su juramento. Lo firmó y es de edad de treinta y nueve años.

Juan Bautista Patrone (rúbrica).

Diego de los Ríos, notario receptor (rúbrica)". //[1v].[527]

Documento 2. 1788. Sevilla

Suplica presentada por Juan Bautista Patrone al juez de la Santa Iglesia de Sevilla, incluida en su expediente matrimonial[528].
(A.- A. G. A. S. Sección I Vicaría, Matrimonios Ordinarios, Legajo 06061)

"*Señor Juez de la Santa Yglesia. / Don Juan Baptista Patrone y /[3] Quartín, vecino de esta ciudad en la / Collación de San Martín, y maestro de / escultor en ella, puesto a la disposición /[6] de vuestra señoría con el más devido respecto, dice / que habiendo determinado casarse con / Doña María de los Ángeles y Acostta, /[9] de la misma vecindad y en la propia / collación, todo lo qual es con las corres- / pondientes lizencias, resulta de la /[12] declarazión y justificación hecha / por parte del suplicante, la verdad / qual es el que vino a esta ciudad de /[15] corta edad, y que entró a aprehender / su oficio con vn maestro de su nación, / el qual no tenía domicilio pues todo /[18] lo más del tiempo andaba transeúnte, / según y a donde le salía que hacer, / por lo que el suplicante le acompa- /[21] ñaba a donde quiera que hiba, que / por lo regular donde mas paraba / era en Málaga y Cádiz, y aunque /[24] el suplicante aprehendió el dicho //[1v] oficio, fue en fuerza de el miedo que tenía / a su padre, que en aquel tiempo hacía mu- /[27] chos viajes a España, y por lo regular el / tiempo que en ella estaba residía en / Málaga y algunas temporadas en Cádiz, /[30] vnas veces en las casas de sus paysanos / y lo más en las embarcaciones de la / nación, de modo que como transeúnte /[33] no tenía domicilio fijo, y lo mismo el / maestro del suplicante en aquel tiempo, y / desazonado el que suplica con semejante /[36] vagación, y que pasaba muchas incomodida- / des y aún no mui gustoso con su oficio, de- / terminó tomar el hávito en la relixión /[39] de capuchinos, cuia pretensión la hizo / estando su padre en Cádiz quién condes- / cendió en ello, y habiendo sido admitida dicha /[42] pretensión, se dio la comisión por el Padre / Mayor Provincial Fray Gerónimo Almonaster, / para la justificación devida y con el efectto en /[45] virtud de ella, se hizo con quatro testigos y / resultó la libertad del pretendiente, en virtud /*

[527] El documento continúa con las fórmulas correspondientes a las licencias y atestiguaciones correspondientes.

[528] Entre otros documentos anexados a su extenso expediente matrimonial, se haya está suplica que nos revela importantes datos biográficos del artista.

de sus deposiciones y en particular lo que /[48] responden al noveno capítulo del interroga- / torio, del qual se justifica que hasta allí no / estaba ligado con obligación alguna que /[51] le impidiere el disponer de su perso- / na, como todo resulta de la dicha informa- / ción que exsibo para los efectos que /[54] aya lugar, y a su tiempo se me debuelban //[2r] mediante lo qual, y que ni en dicha ciudad / de Málaga, ni Cádiz tubo el suplicante /[57] otra comunicación, que la de algunos / paysanos que estaban transeúntes en / las naves de su nación, y por con- /[60] siguiente no conoce ni tiene de quien / valerse en dichas ciudades para la prác- / tica de dilixencias, ni menos quién co- /[63] nozca al exponente, y que en esta ciu- / dad solo tiene los testigos presentados, / que estos sólo saben como vino peque- /[66] ño a esta dicha ciudad, y entró a apre- / hender dicho oficio con el citado maestro, / y del conocimiento del tiempo que des- /[69] pués lo han conocido en esta, pero no / pueden hablar del tiempo que estubo / en la citadas ciudades, aunque fue /[72] de transeúnte, ni menos hacer memo- / ria el que suplica, ni encuentra per- / sona que lo hubiese conocido ni tratado /[75] en las dichas ciudades de Málaga y Cádiz, / mediante lo qual y que no hay dudas en / la libertad del suplicante ya porque /[78] es verdad, y ya porque los tes- / tigos presentados, y lo que resultta / de la citada información que acom- /[81] paña, por tanto / supplica a vuestra señoría que vista del contenido / de esta reverente representación, /[84] y de lo que resulta de la información / que se exibe y al estado de las cosas, //[2v] se sirba habiendo por bastante lo hasta aquí /[87] practicado, mandar que desde luego se de / el mandamiento de casar. Así lo espera, / merece de la notoria justificación de vuestra señoría, /[90] a quien Dios guarde muchos años.

Juan Bautista Patrone (rúbrica)".

EL ESPLENDOR DIECIOCHESCO DE UNA ICONOGRAFÍA ESCULTÓRICA: LA VIRGEN COMENDADORA DE LA MERCED (I) ORIGEN Y CONSOLIDACIÓN

José Gámez Martín
M.ª Teresa Ruiz Barrera

I. Introducción

La orden de la Merced es una orden eminentemente mariana, pues reconoció desde el primer momento un profundo amor y devoción a la Virgen, como inspiradora de los deseos del seglar Pedro Nolasco, para su creación el 10 de agosto de 1218 en Barcelona, y por lo tanto se la reconoce como Madre Fundadora. Los hombres y mujeres que en el transcurso de los siglos perpetuaron su carisma, incluidos los descalzos creados el 8 de mayo de 1603 en Madrid, vivificaron tal amor en las diversas imágenes que de María siempre adornaron sus conventos.

Este amor mercedario mariano originó que los conventos reservaran el asiento principal del superiora a la Virgen, llamándola comendadora o superiora de la orden. Se la representó en pinturas y en escultura, a lo largo del siglo XVII, pero a raíz de que el capítulo general de Valencia en 1729 ordenara su entronización en la silla de prelacía de todos los coros conventuales[529], las imágenes se multiplicaron.

La génesis más remota de esta iconografía netamente mercedaria, está en la leyenda forjada desde la tradición oral de la orden hasta que el siglo XVII, en que Melchor Rodríguez de Torres la transcribe en *Agricultura del Alma y ejercicios de la vida religiosa con varias cosas para el púlpito y espíritu* (Burgos, 1603), la adorna la buena pluma del dramaturgo y fraile mercedario Alonso Remón en su *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos* (Madrid, 1618) -quien además introduce la figura del fundador en el milagro-, y, definitivamente, Juan de Antillón en 1636, al recoger ambas versiones del milagro, con o sin la participación de San Pedro Nolasco. El transcurso del tiempo fusiona las dos versiones del "milagro del coro" y las transforma en una sola: en el convento barcelonés, la comunidad dormida una noche no se levanta a maitines. Nolasco se despierta y sin avisar a los demás, asiste al rezo en el coro. Al llegar ve –asombrado- a la Virgen, sentada en el sillón prioral y con el libro de rezos

[529] SANLÉS MARTÍNEZ, R., O. de M., *Culto a María de la Merced*, en *Estudios* 161-162, (1988) 226; VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, A., O. de M., *Santa María de la Merced. Aspectos psicológicos*, en *Estudios* 161-162 (1988) 79; CURROS ARES, M. A., *María de la Merced en el Arte*, en *Estudios* 161-162 (1988) 256; *La Orden de la Merced: Espíritu y Vida*, (Biblioteca Mercedaria, 1), Roma 1986, 55 y 158-159.

en su mano izquierda, dirigiendo la oración a un grupo de ángeles ataviados como frailes mercedarios[530].

De clásica transcendencia en la historia de la Iglesia son las apariciones marianas a los santos fundadores como esta que acabamos de narrar sobre san Pedro Nolasco. Ya en el siglo III la tradición habla de una aparición de la Virgen a Gregorio taumaturgo y a su hermano Alejandro en el año 230; también tuvo su trascendencia la visión mariana a san Atanasio que fundó una vida cenobítica en el monte Athos; la de 1026 a san Filiberto escribió una página de oro en la historia del arte, pues tras ver a la Virgen dicho santo varón tuvo a bien reedificar la catedral de Chartres que había sido desolada por un funesto incendio. También los benedictinos aluden a que fue una visión de María la que hizo que san Hugo de Cluny reformara dicha orden; los dominicos en 1215, argumenta también una visión mariana a santo Domingo de Guzmán, y a esta incontable lista se pueden sumar entre otras, la de san Francisco de Asís en la restauración de la Porciúncula hacia 1220, o la de san Ignacio de Loyola en 1522 en Manresa, que fue la directa inspiración tanto de la redacción de los *Ejercicios Espirituales*, como de la fundación de la Compañía de Jesús, principal baluarte de la Iglesia de la Contrarreforma[531].

Esta iconografía tan típica de la orden mercedaria que estudiamos y que tanta trascendencia tiene en la misma, pues se le da a la Virgen un lugar preferente en su rica vida litúrgica, podemos relacionarla con clara analogía con otras dos visiones marianas que son también ejemplos de orgullo de sus respectivas órdenes: los servitas y los carmelitas.

El origen de la orden servita, como bien se sabe, está hacia el año 1233, en la ciudad de Florencia, cuando siete comerciantes de aquella urbe deciden abandonar su vida mundana, consagrarse a una existencia religiosa, retirándose al monte Senario en el cual según relata una antigua crónica de la fundación de la orden, la santísima Virgen María se les presentó vistiendo un hábito negro, símbolo y recuerdo según manifestó, de los sufrimientos padecidos en la pasión y muerte de su Hijo, el cual les entregó para que fuera el hábito de la nueva congregación, que desde ese momento se tituló con la advocación de Virgen de los Dolores[532].

---

[530] Y aun se amplía más la escena milagrosa y la hagiografía del fundador, pues el P. Boil añade que el fundador reza el resto de la noche acogido en el regazo de la celestial Señora, GARCÍA GUTIÉRREZ, P. F., *Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra*, en *Estudios* 149 (1985), 37; RUIZ BARRERA, M.ª T., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla* (Bibliotheca mercedaria. Documenta et Studia, III/2), Roma 2008, 129-130.

[531] GIONETTI, P., *Las apariciones de la Virgen María*, Colombia, 2006², 17-25; 128-145.

[532] GABARDÓN de la BANDA, J. F., *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio hispalense*, Madrid, 2005, 62-64.

También la orden carmelita se vanagloria de que el símbolo parlante más característico de su espiritualidad, surgen de una aparición mariana, la que sucedió entre los años 1254-1265 a su tercer general san Simón Stock: "*se le apareció la bienaventurada Virgen María acompañada de una multitud de ángeles, llevando en sus manos el hermoso escapulario de la orden*"[533].

II. Origen y consolidación

Las pautas iconográficas generales de esta tipología, se deben al dibujo de Giuseppe (Jusepe) Martínez -desafortunadamente desaparecido- grabado en 1627 por Juan Federico Greuter en Roma con vistas a la canonización del fundador, lograda un año después[534].

La iconografía apenas expresa variantes. La escena completa se presta más al arte de la pintura, y como más antiguo ejemplo en Sevilla tenemos el lienzo que Francisco Reyna, discípulo de Zurbarán ejecutara hacia 1634 para el convento casa grande de la Merced y que se conserva en la capilla de San Pedro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla[535]. De dicha escena se extraen las representaciones exentas de la Virgen Comendadora con las siguientes pautas:

María se dispone sedente sobre un sillón, tallado en madera policromada y normalmente hermoso y con apariencia de trono, bajo el cual una nube ornada de

[533] SORET, J., O. C., *Los Carmelitas. Historia de la orden del Carmen,* T. I, Madrid, 1987, 35-39.

[534] Numerada como lámina XII sí se conocen la descripción y los textos latinos que la acompañaban. DELGADO VARELA, J. M., O. de M, *Sobre la canonización de San Pedro Nolasco*, en *Estudios* 35-36 (1956) 279; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Juseppe Martínez*, en *Goya* 128 (1975) 299; MANRIQUE ARA, M. E., *La Historia di San Pietro Nolasco del pintor Juseppe Martínez (Roma, 1622-1627)*, en *Analecta Mercedaria* 15 (1996)82.

[535] SEVILLA. *BCC*, sign. 63-9-89, ANÓNIMO, *Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos de esta Ciudad de Sevilla. Se hizo Año de 1732;* Ms. VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L., O. de M., *Pintura y escultura del Convento Grande de la Merced de Sevilla en 1730*, en *Estudios* 200-201 (1998) 191-208; SÁNCHEZ CANTÓN, J., *La vida de San Pedro Nolasco: Pinturas del Claustro del Refectorio de la Merced Calzada de Sevilla*, en *La Merced* 42 (1922) 209-216; GÁLLEGO, J. y GUDIOL, J., *Zurbarán*, Barcelona 1976, 390, fig. 519; VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1978, 114-115; FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programa iconográfico de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, Sevilla 2002[2], 193; VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Historia de la pintura sevillana de los siglos XIII al XX*, Sevilla, 1992, 188-189; RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla*, en *Estudios* 217-219 (2002) 109-110; ID., *Los Santos de la Merced. Aproximación a su iconografía en Sevilla*, en *Analecta Mercedaria* 24-25 (2005-2006) 87-88; ID., *La Virgen de la Merced. Aproximación a su iconografía en Sevilla, en Analecta Mercedaria* 26-27 (2007-2008) 93-94; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 134.

querubines alude a la visión celestial; viste hábito, escapulario y capa mercedarias; gestualmente su mano diestra inicia la señal de la cruz sobre el pecho y la izquierda porta el libro de rezos, casi siempre entreabierto con el dedo índice; una majestuosa serenidad impregna el rostro mariano, de mirada frontal, enmarcado por una cabellera oscura, larga y ondulada que partida en dos cae sobre sus hombros. El tamaño es mayor que el natural en la mayoría de los ejemplos conocidos, aunque hay excepciones como en toda regla que se precie.

Todos los conventos andaluces mercedarios y mercedarios descalzos tanto masculinos como femeninos, fueron encargando tallas marianas, principalmente en madera, bajo esta tipología iconográfica original de la orden, que tras el capítulo de 1729 antes mencionado, se convirtió en una representación oficial de la Santísima Virgen para todos los religiosos mercedarios que contemplarían en el mejor lugar del coro, a la Señora de los Cielos, convertida en comendadora o superiora de la orden y, por lo tanto, en la presidencia de las horas canónicas litúrgicas.

Aunque no todas se conservan por desgracia, sí disfrutamos de valiosos ejemplos artísticos, como veremos en la segunda parte del presente estudio.

Especialmente destacable en Sevilla es la excelente talla que antaño presidiera el coro del convento casa grande de mercedarios (hoy Museo de Bellas Artes) y que pertenece a la Hermandad de la Sagrada Expiración de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de las Aguas, y que a nuestro juicio tanto por su trascendencia artística como devocional serviría sin duda alguna como baluarte de consolidación de esta iconografía religiosa que se extendería con prontitud por las tierras andaluzas.

Como historiadores no debemos olvidar que Sevilla, cuando el capítulo mercedario fija para sus religiosos esta iconografía, vivía de nuevo una época de oro, quizás de una forma ficticia, pues la estancia en la ciudad de Felipe V durante los años 1729 a 1733, le hizo recuperar barrocamente el sueño de la grandeza perdida cuando en los ya fenecidos años del siglo de oro, era puerta y puerto de las Indias[536].

[536] Sobre el lustro real, véase: LEÓN, A., *Iconografía y fiestas durante el lustro real: 1729-1733*, en *Arte Hispalense*, nº 55, Sevilla, 1990; MORILLAS ALCÁZAR, J. M., *Felipe V y Isabel de Farnesio en Andalucía*, Sevilla, 1996; MÁRQUEZ REDONDO, A., *Sevilla, ciudad y corte 1729-1733*, Sevilla, 1994; un atractivo resumen se halla en MORALES MARTÍNEZ, A. J., "Sevilla es corte. Notas sobre el lustro real", en Catálogo de la Exposición *Real Sitito de la Granja de San idelfonso. Retrayo ye scenas del rey*, Madrid, 2007, 172-181. Desde un punto de vista religioso, GÁMEZ MARTÍN, J., "La Reyna de las imágenes. Nuestra Señora de los Reyes y Felipe V. Devoción mariana en el lustro real 1729-1733", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 594 (2008), 758-765; ID., "Sevilla, templo, corte y ciudad. Felipe V y la Semana Santa en el lustro real (1729-1733)", en *Semana santa, antropología y religiosidad en Latinoamérica*, Valladolid, 2008, 275-281.

La imagen de la Comendadora, propiedad de la "Hermandad del Museo" casi con total certeza perteneció al Convento de la Merced Calzada (Figura 1) y como tal Comendadora presidió el coro alto, donde se nos habla de ella en la manuscrita *Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos de esta Ciudad de Sevilla de 1732*, en la copia de 1785 y en la publicada en 1988 fechada en 1730[537]. En el convento nos la sitúa Ceán Bermúdez[538]. También González de León, que revela que por la época en que escribió su obra, la Virgen "*escultura de mucho mérito*" estaba "*en un altar amovible*" situado en la nave del Evangelio. La denomina Virgen del Rayo, del Coro o Comendadora[539].

La autoría y fecha de ejecución de esta obra, tallada en pino el cuerpo (1,75 m.) y cedro la mascarilla, ha sido muy discutida y para algunos no está dicha la última palabra. Entre otros escultores, se atribuía a Juan de Oviedo el Mozo y a Jerónimo Hernández, dándose en este caso el año de 1584 como fecha probable de su ejecución[540]. Antonio Torrejón Díaz aboga por considerarla como insigne obra del maestro escultor José Montes de Oca, fechándola provisionalmente hacia 1735[541].

Respecto a la fecha propuesta por Torrejón Díaz, con el que coincidimos por motivos estilísticos con la, para nosotros, certera atribución a Montes de Oca, opinamos que debe retrasarse unos años, en base a que la *Relación o*

1. *Virgen Comendadora* de la Hermandad del Museo. Sevilla. (Atribuida a Montes de Oca)

[537] SEVILLA, (B)IBLIOTECA (C)APITULAR (C)COLOMBINA, Sign. 63-9-89, ANÓNIMO, <*Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos de esta Ciudad de Sevilla. Se hizo Año de 1732*>; VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L., O. de M., "Pintura y escultura del Convento Grande de la Merced de Sevilla en 1730", en *Estudios*, 200-201 (1998) 199.

[538] CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, 177.

[539] GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos y de muchas cosas particulares de la Ciudad de Sevilla con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen.* I, Sevilla, 1973[2], 150-151; FERNÁNDEZ ROJAS, M., *El convento de la Merced Calzada de Sevilla. Actual Museo de Bellas Artes* en *Arte Hispalense*, 71 (2000) 82, recoge los datos de la *Memoria... de 1732* y los de los cronistas sevillanos, fechando la escultura hacia 1735 en consonancia con el estudio de Torrejón Díaz. RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.*, 105.

[540] HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "El Patrimonio histórico-artístico de la Cofradía del Museo", en *Boletín de Bellas Artes*, XI (1983) 78. Estas antiguas atribuciones son recogidas modernamente por GARCÍA de la CONCHA DELGADO, F., "Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad del Santísimo Sacramento y Archicofradía de Nazarenos de la Sagrada Expiración de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de las Aguas", en *Crucificados de Sevilla*, I, Sevilla, 1998, 257-258.

[541] TORREJÓN DÍAZ, A., *José Montes de Oca. Escultor* en *Arte Hispalense*, 46 (1987), 80. Esta autoría fue defendida también en el siglo XIX por J. A., Ceán Bermúdez, *op. cit.*, 177.

Memoria del Convento fechada en 1730 ya la menciona como obra de este autor y preside el coro[542]. Por lo tanto, debió realizarse en los años finales de la década de los veinte del siglo XVIII o en el mismo año de 1730[543], pues su contemplación vislumbra una estética de majestuosidad barroca en ningún modo coincidente con los postulados artísticos de Jerónimo Hernández y de Juan de Oviedo, autores a los que se les atribuyó antiguamente, aunque sí sigue el esquema de aquellos maestros que impusieron esa majestuosidad real y gravedad de las imágenes marianas sedentes, perfiladas, por ejemplo en la Virgen de la Paz (en la iglesia parroquial de Santa Cruz, 1577-1578)[544]; o la Virgen del Buen Aire (capilla de San Telmo, 1600)[545].

A las características que el profesor Hernández Díaz nos ofreció de la imagen calificándola su material, como de cedro policromado, hay que detallar que la última restauración, a cargo de Francisco Berlanga, reveló que también el pino fue utilizado. La Virgen sedente está entronizada en un barroquísimo sillón dorado[546], adornado en la parte superior por pequeños querubines y angelillos de cuerpo entero que flanquean la cabeza de la Virgen, dando la sensación de que la coronan[547]. Inspira la imagen una gran majestuosidad. De bello, sereno y solemne rostro, se presenta a María absorta en el rezo de maitines. Los paños son de plegados serenos distribuyéndose por su superficie un estofado mixto a base de motivos grabados en relieve y diminutos ramilletes de flores realizados a punta de pincel que demuestran gran calidad. Se ajusta en todo al prototipo de su iconografía, que no exponemos por estar suficientemente reiterada. Muestra el trono la variante peculiar de la presencia de los angelillos coronando a María, así como el número de cabezas aladas dispuestas en la nube,

[542] VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L., O. de M., "Pintura y escultura del Convento Grande de la Merced de Sevilla en 1730", en *op. cit.*, 198.

[543] RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.*, 106; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit*., 132.

[544] PALOMERO PÁRAMO, J. M., *Jerónimo Hernández,* en *Arte Hispalense*, 25 (1981) 102-103, lám. 2.

[545] PÉREZ ESCOLANO, V., *Juan de Oviedo y de la Bandera,* en *Arte Hispalense*, 16 (1977) 85, lám. 4.

[546] HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "El Patrimonio histórico-artístico de la Cofradía del Museo" en *op. cit.*, 78; José RODA PEÑA, "La Virgen de la Merced. Iconografía escultórica en los conventos sevillanos de mercedarias", en *Archivo Hispalense*, 232 (1993) 117; MARTÍNEZ ALCALDE, J., *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*. Sevilla, 1997, 325; RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.*, 106; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 132.

[547] HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "El Patrimonio histórico-artístico de la Cofradía del Museo" en *op. cit.*, 78. Torrejón Díaz no menciona tales angelitos, entonces desprendidos del sillón, como ya se expuso, RUIZ BARRERA, M. T., "La Virgen de la Merced en la Hermandad de la Trinidad", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 431 (1995) 23. ID., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.*, 106; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 132.

sobre la cual se yergue la Virgen. En esta peana son ocho querubines muy dinámicos en contraposición a los cuatro habituales. Estos querubines, dada su semejanza con el Niño Jesús de la imagen de San José de la iglesia sevillana de San Antonio Abad, permitieron la vinculación a Montes de Oca y su anterior datación hacia 1735[548].

La hermandad de la Expiración se trasladó a la Casa Grande de la Merced en 1576, edificando capilla propia en 1613 ocupando parte del compás cedido por la comunidad mercedaria[549]. Por ello, no fueron desalojados con la desamortización de 1835. A este respecto, unos documentos de la Esclavitud de Seglares relativos a este año aportan datos referentes a un traslado de imágenes de la iglesia conventual, efectuado el 2 de octubre. Concretamente de las imágenes de la Virgen del Coro, de Santa Ana, de la Virgen del altar mayor y del Señor de la Columna junto con hacheros, candeleros y ciriales plateados[550]. Sin embargo no se dice a dónde las trasladaron, ¿acaso por ser a la capilla del compás y al ser del dominio público la información se obvió el escribirla? Creemos que el traslado en estas fechas fue a la capilla de la hermandad, pero en cualquier caso, más tarde o más temprano llegaron dichas imágenes, excepto la Virgen del altar mayor, refiriéndose a la titular, la "Fernandina" que siguió siendo venerada en la iglesia hasta su clausura definitiva el 16 de febrero de 1840[551].

En los años ochenta del siglo XX, el mal estado de la imagen requería una restauración. La Hermandad decidió realizarla a instancias del hermano mayor, a la sazón, don Fernando Azancot Fuentes y Manuel Jesús Chiappi Gázquez ejecutó un examen previo en 1984 y entregó presupuesto el 6 de febrero de 1989 y el 10, el de los "*dos ángeles que se han de situar en el sillón de la imagen de Ntra. Sra. de la Merced*". Aprobado el 16 de julio del mismo año[552], no se concluyó por varias vicisitudes, hasta el 15 de enero de 1992. Devuelta a la capilla, un mes más tarde, la imagen se desprendió totalmente del trono, cayó al suelo y se desprendió en varios bloques. Francisco Berlanga en su taller la restauró nuevamente retornando a la capilla en septiembre del mismo año. El escultor halló un papel indescifrable, en su

[548] TORREJÓN DÍAZ, A., *José Montes de Oca. Escultor* en *op. cit.*, 80-81; FERNÁNDEZ ROJAS, M., *El convento de la Merced Calzada de Sevilla...* en *op. cit.*, 83; RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.*, 106; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 132.

[549] CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Anales de las Cofradías Sevillanas*, Sevilla, 1984, 163 y 166.

[550] RUIZ BARRERA, M. T., "La Esclavitud de Seglares de Nuestra Señora de la Merced de Sevilla", en *III Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 2002, 80.

[551] RUIZ BARRERA, M. T., "La Esclavitud de Seglares de Nuestra Señora de la Merced de Sevilla", en *op. cit.*, 80.

[552] SEVILLA, Archivo de la Hermandad del Museo. Sevilla. Carpeta de restauraciones. Restauración de la Comendadora.

opinión, de un anónimo restaurador del siglo XVIII[553], restauración a la que tal vez pertenezca la técnica policroma que combina el temple al huevo y el óleo, así como los ojos que son de cristal de cascarilla[554].

La imagen no se realizó con fines procesionales. Ocasionalmente sí lo ha hecho varias veces a lo largo de su historia. Por ejemplo, participaba en el cortejo del Corpus Christi de manera habitual en las primeras décadas del presente siglo, como Lleó Cañal nos informa sobre el Corpus de 1928 celebrado el 7 de junio[555]. Esta majestuosidad de la imagen en un paso procesional se recuperó afortunadamente en nuestros días, para el Corpus Christi realizado por la iglesia parroquial de San Vicente el domingo 29 de mayo del año 2005, en la solemnidad litúrgica eucarística, donde la Virgen recibió todo tipo de elogio sobre las andas de la Dolorosa de las Aguas, titular también de la corporación del Lunes Santo. La hermandad del Museo tiene la costumbre anual de colocar a esta Virgen en un altar portátil en la fachada de su capilla, con ocasión de la procesión del Corpus Christi celebrada el día de esta solemnidad litúrgica por la vecina parroquia de Santa María Magdalena (Figura 2).

Un interesantísimo, pero a la vez muy discutido, aspecto de la historia material de esta imagen acaba de ver la luz, informando que la imagen de la Comendadora del Museo era titular de una cofradía de Nuestra Señora de las Mercedes, creada el día de Todos los Santos del año de 1584, en el monasterio que andando el tiempo fue llamado Casa Grande, por Pedro de Rivadeneira, Juan de Pueyes, Diego de Aguilera y el doctor Suárez de Castilla que, para redactar las reglas de la corporación, siguieron los consejos del mercedario fray Baltasar Camacho. Este exigió que el principal fin de los nuevos hermanos fuera que "*como buenos cristianos se animaran a servir a la Concepción Limpísima de Santa María de las Mercedes*". Parece ser que al cabo de los años, esta cofradía de gloria se unió a la hermandad de la Expiración, y de la que se separó en 1772 para unirse a la archicofradía de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, por lo que desde esta corporación del Jueves Santo sevillano se hace ver sus derechos sobre la propiedad de la citada imagen, argumentado en un inventario de bienes artísticos redactados por don Celestino López Martínez y que al parecer, se conserva en el archivo de la Archicofradía Sacramental del

2. *Virgen Comendadora* de la Hermandad del Museo de Sevilla. (Atribuida a Montes de Oca)

[553] RODA PEÑA, J., "La Virgen de la Merced. Iconografía escultórica en los conventos sevillanos de mercedarias", en *op. cit.,* 117, MARTÍNEZ ALCALDE, J., *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico… op. cit.,* 325.
[554] RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.,* 106.
[555] LLEÓ CAÑAL, V., "El Corpus Christi sevillano, datos para su historia" en VV. AA., *Otras fiestas de Sevilla*. Sevilla 1997, 91. Una interesante ilustración del paso la presenta MARTÍNEZ ALCALDE, J., *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico…, op. cit.,* 324.

Salvador[556]. Seguiremos el curso de esta recién nacida polémica en la medida de nuestras posibilidades, aunque adelantamos que a nuestro criterio es muy difícil el considerar que una representación de la madre Comendadora fuese titular de una corporación seglar, pues es una iconografía íntimamente relacionada con el mundo religioso de la orden. La pretensión de la hermandad de Pasión puede ser rebatida también con otros argumentos, siendo el principal que esta imagen es del siglo XVIII, que su autor es Montes de Oca, y que su responde a la tipología iconográfica que nace en esa centuria.

La trascendencia devocional de la Comendadora del Museo podemos apreciarla en dos obras:

Con un simulacro de altar, trampantojo "a lo divino", se la representa en un pequeño óleo (0,45 x 0,33 m.), anónimo y de mediados del siglo XVIII (Figura 2), que conserva el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla y que quizás perteneció al convento calzado. Como novedad, la Virgen luce corona de doce estrellas sobre la toca monjil y se muestra ante un fondo de volutas y rocallas, bajo un cortinaje descorrido por dos angelitos de cuerpo entero. Porta el libro de rezos y la mano en el pecho inicia el signo de la cruz para empezar la oración pertinente. Otros angelillos decoran la parte superior del trono, a semejanza de los que adornan el de la Comendadora original, hoy de la Hermandad del Museo. Las similitudes entre ambas no quedan aquí, sino que se extienden a las formas del sillón-trono y a la disposición general de la imagen y de su rostro. Respecto a los querubines de la peana, la única diferencia, mínimamente apreciable por otra parte, radica en su número -siete en la escultura y uno menos en el lienzo- y en su disposición, un tanto variada, excepto en los querubines centrales. Respecto a su procedencia, ésta se ignora con certeza, pero dado que forma parte del Museo desde su creación el 1 de enero de 1840[557], creemos seguro referir que este trampantojo "a lo divino" perteneció al convento calzado.

De la devoción que atrajo es prueba también el grabado (29 x 30 cm.) que el pintor y grabador sevillano Pedro Tortolero firmara en 1736 (colección privada). Las diferencias se centran en la corona imperial de la Virgen, las formas vegetales en los márgenes laterales y los seis angelitos distribuidos en la zona superior y flanqueando el rostro de María, dos de los cuales sostienen un escudo sobre las nubes en las que se apoyan y unas filacterias latinas[558].

[556] NAVARRO SÁNCHEZ del CAMPO, F., "Testimonios (XXXII)", en *Pasión*, 33 (2009), 23-24.

[557] IZQUIERDO R. y MUÑOZ, V., *Inventario de pinturas del sevillano Museo de Bellas Artes*. Sevilla, 1990, 65; RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.*, 106; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 136.

[558] RUIZ BARRERA, M: T., *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla… Op. cit.*, 106-107; más extensamente se estudia en ID., *La Virgen de la Merced. Aproximación a su iconografía en Sevilla*, 96; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, Op. cit.*, 137.

Dichas filacterias se desarrollan con la ampulosidad propia de la época barroca y son una exaltación de la advocación mariana, presentándola como principal auxilio ante Dios y con justa veneración en el convento llamado Real y casa del Príncipe, con lo que demuestra que la orden en ningún momento renunciaba a exteriorizar el orgullo histórico que la unía a la monarquía española desde los lejanos tiempos de la fundación en Barcelona con el apoyo de Jaime I de Aragón.

EL ESPLENDOR DIECIOCHESCO DE UNA ICONOGRAFÍA ESCULTÓRICA: LA VIRGEN COMENDADORA DE LA MERCED (II) APROXIMACIÓN A UN CATÁLOGO EN TIERRAS ANDALUZAS

José Gámez Martín
M.ª Teresa Ruiz Barrera

I. Sevilla

Todos los conventos andaluces mercedarios y mercedarios descalzos, tanto masculinos como femeninos, fueron encargando tallas marianas, principalmente en madera, bajo esta tipología iconográfica original de la orden, como ya se ha mencionado. Las circunstancias históricas, por desgracia, han ocasionado que no todas se conserven. Centrándonos en primer lugar en la provincia de Sevilla, terminaremos el estudio con otros ejemplos andaluces.

Especialmente destacable en Sevilla es la excelente talla que antaño presidiera el coro del convento casa grande de mercedarios (hoy Museo de Bellas Artes) y que pertenece a la Hermandad de la Sagrada Expiración de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de las Aguas, ya tratada anteriormente.

Un poco anterior a "la Comendadora del Museo", hacia 1727 se fecha la que preside el coro bajo de la comunidad mercedaria del monasterio de la Asunción (Figura 1). Esta talla en madera policromada y estofada (1,60 m.), sigue las pautas iconográficas ya citadas. De rostro joven y hermoso, su aspecto aporcelanado le singulariza y realza sus facciones alargadas, pómulos ligeramente marcados, ojos almendrados, pestañas postizas, cejas pintadas, nariz recta y boca cerrada. La figura es muy proporcionada, predominando en su concepción volumétrica las formas redondeadas, y los pliegues lineales del escapulario que se transforman en curvos en torno a los brazos y rodillas. La buena ejecución del anónimo artista se muestra en las delicadas manos y en el modelado meticuloso de los ondulados cabellos, que se distribuyen repartidos en dos mechones que se alargan hasta el pecho, y en masa más uniforme en la zona posterior; viste hábito, escapulario y capa ricamente policromadas al gusto de la ornamentación barroca, con abundante oro y flores distribuidas geométricamente, de manera que se acentúa el sentido de la armonía, el equilibrio y la impresión de agilidad que transmite la imagen. Se sienta sobre un magnifico sillón en el que se entremezclan en su ornato abundante rocalla y espejos, que lo singularizan. Cuatro querubines, de bien modeladas cabezas, adornan las formas redondeadas de la nube dispuesta bajo los pies de la Virgen[559].

1. *Virgen Comendadora* del monasterio de la Asunción. Sevilla

[559] GUTIÉRREZ LLAMAS, M. C., "Estudio histórico-artístico del Monasterio de la Asunción de Sevilla de Reverendas Madres Mercedarias", en *Archivo hispalense* 202 (1983) 167-168; VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*, Sevilla, 1980, 229; RODA PEÑA, J., "La Virgen de la Merced. Iconografía escultórica en los conventos sevillanos de mercedarias", en *Archivo Hispalense*, 232 (1993), 117; MARTÍNEZ ALCALDE, J., *Sevilla Mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla 1997, 325; las monjas la adornan con pendientes, un collar sobre el escudo, una pulsera, varios anillos y un velo blanco sobre el cual colocan la corona de plata, RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla*, en *Estudios* 217-219 (2002) 103-105; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla*, (Biblioteca mercedaria. Documenta et Studia, III/2), Roma 2008, 132.

El motivo de su entronización en el coro del convento como tal Prelada o Comendadora fue la visita del provincial fray Pedro de Ortega, que tenía una especial devoción mariana. De él partió la idea, y se dio orden para que se ejecutase "*una Imagen competente en tamaño y de singular hermosura y gusto*". La talla costó 90 escudos pero con los aditamentos argénteos añadidos, superó los 500 pesos. El encargo debió realizarse entre julio y noviembre de 1727 y el día 24 de ese mes se bendijo en el convento y fue llevada en procesión con toda la comunidad hasta el coro, donde fue colocada, tal y como se aclara en la *Relación de la elección que este convento de N<uestr>a S<eñor>a dela Asumcion del Real y Militar Orden de Nuestra Señora dela Merced Redemcion de cautivos de esta ciudad de Sevilla hizo nombrando a la Serenisima Reina del Cielo M<ará>a Santisima de la Merced por Patrona y prelada de este dicho Conve<nt>o en el año de 1727*, conservado en el archivo conventual[560]. La media luna en posición nimbal rematada por cabezas de querubines nos remite a ideas concepcionistas y le sirve de punto de apoyo, creo es un añadido posterior, así como la placa plateada con el escudo de la orden y el baldaquino, retablo-urna típico de la segunda mitad del siglo XVIII que la acoge y realza. A sus pies se disponen cinco capillitas rectangulares que albergan otras tantas escenas escultóricas, auténticas miniaturas, referentes a hechos relevantes de la vida del fundador: la aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco, la fundación de la Orden[561], el milagro o visión del coro, el sueño de la Oliva que tuvo el fundador y cómo dos ángeles lo portaban en su ancianidad hacia el coro.

Precisamente en la capilla central se ofrece una detallada escenografía de la celestial visión que de María tiene Nolasco, lo cual es una excepción, pues dicho milagro no se presta al modelado escultórico. La diminuta imagen (7 cm.) —la más pequeña conocida—, es fiel a los rasgos generales ya expuestos, con la peculiaridad de que el libro está abierto, porque ya se están cantando los maitines. Rodean a María cinco ángeles músicos, sedentes al igual que los cuatro que, orantes, se disponen con sus libros en los bancos, cerca del facistol, y en torno a éste los restantes ángeles, de pie, entonan el canto religioso. Observamos minuciosidad, detallismo, primor y devoción tanto en estas diminutas figurillas —de iguales medida que la mariana—, como en la de Nolasco que aparece, como es usual, asombrado y de rodillas ante la Virgen al entrar en el Coro (Figura 2)[562].

2. *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*. Monasterio de la Asunción. Sevilla

[560] RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *Op. cit.,* 104.

[561] GUTIÉRREZ LLAMAS, M. C., "Estudio histórico-artístico del Monasterio de la Asunción..." en *op. cit.,* 106; RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.,* 103 y 105.

[562] De peana hexagonal, formas alargadas y rectangulares, el baldaquino se cierra por arriba en una semicúpula. Su interior se adorna con pinturas de ángeles que portan atributos marianos rodeando a la paloma, símbolo del Espíritu Santo, RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.,* 105.

Aunque el coro fue el sitio elegido para la imagen de Madre Comendadora no todas las imágenes ocuparon siempre la prelacía del coro. Originalmente o a través de los tiempos, la Comendadora varió de lugar. Por ejemplo, la del antiguo convento de mercedarios de Écija, en los inventarios firmados en 2 de junio de 1821 y 2 de julio de 1886, se prueba que ocupó también un altar de la iglesia y hoy preside el camarín del retablo mayor[563]. Se trata de una hermosa imagen anónima, fechada a mediados del siglo XVIII, cercana a Montes de Oca, tallada en madera estofada y policromada (1,70 m.). El rostro expresa belleza, gran serenidad y cierta severidad con sus facciones finas y alargadas, ojos oscuros y pequeños, nariz recta, pómulos no muy sobresalientes y labios entreabiertos con los dientes superiores tallados. Los querubines que ornan la nube bajo sus pies y que hacen referencia a la visión celestial, son en cambio de facciones redondeadas y mofletudas. El hábito, escapulario y capa de la Virgen combinan oro, diminutas flores y "troquelado" propios de la época; asimismo el sillón ornado con escudos mercedarios en las zonas delantera y posterior, muestra claros caracteres rococó, pudiéndose fechar en el último tercio del siglo XVIII. La parte trasera de toda la imagen y del sillón la hallamos también tallada, aunque con menor volumen en la nube y el ropaje de la Virgen. Se sustentan imagen y sillón sobre una peana con cuatro argollas y ésta a su vez en otra más amplia (Figura 3)[564].

3. *Virgen Comendadora* del convento mercedario. Écija

Con similar peana, y con un cepo de grilletes como adorno, aunque sensiblemente inferior en calidad y belleza, Écija conserva otra talla en la iglesia parroquial de Santa María, procedente del convento femenino descalzo de la ciudad. Es talla anónima en madera policromada (1,12 m.). El rostro no revela gran belleza ni expresividad, pero el modelado mejora en los paños con un rico estofado y cierto

[563] Archivo Municipal de Écija. Justicia. Leg. 578. A, documento 24; Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Inventarios, Leg. 1424. doc. nº 4. Publicados en RUIZ BARRERA, M. T., "La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos", en RUIZ BARRERA, M. T. y PÉREZ-AÍNSUA MÉNDEZ, N., *La Orden de la Merced en Écija (siglos XVI-XXI)*, Biblioteca ecijana Martín de Roa nº 7, Écija, 2007, 133-138; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 133.

[564] HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES de TERÁN, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, III, Sevilla, 1951, 176, la adscriben al siglo XVII; MORALES MARTÍNEZ, A. J., et alii, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, I, Madrid, 1982, 226; MORALES MARTÍNEZ, A. J. et alii, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1989, 416-417; un estudio más completo se halla en RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla, op. cit.*, 107-108. Lám. 44; ID., "La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos", en *op. cit.*, 60-61; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 133.

movimiento de amplios pliegues y motivos decorativos en la policromía, propios de la época. El número de querubines respecto a otras imágenes de la misma tipología, es menor, pues son sólo dos. Como rasgos distintivos de esta imagen podemos resaltar la cabeza alada que a modo de prendedor cierra la capa al cuello y el cepo con grilletes que pende de la peana decorada con motivos florales. Tras su exclaustración y la definitiva clausura de la iglesia, pasó a la Parroquia de Santa María[565].

En el retablo mayor siempre estuvo la del exconvento de mercedarios descalzos de Fuentes de Andalucía. Talla en escultura en madera policromada (1,20 m.)[566], es obra anónima de la primera mitad del siglo XVIII. Sobre el Sagrario se dispuso originalmente y allí se localiza en la descripción recogida en el inventario del convento desamortizado, fechada en 24 de septiembre de 1885: "*En la base* -del retablo mayor- *se halla el sagrario, y sobre el mismo un manifestador en la parte media del altar está Nuestra Señora de las Mercedes, de escultura de talla, sentada, sobre un sillón de madera dorada, con corona de hojalata*"[567]. De esta "*parte media del altar*" la imagen se trasladó, en algún momento y por causas que se ignoran, al ático del retablo mayor, en donde se halla a finales de la década de los ochenta del siglo XX. Supone el primer ejemplo de esta iconografía que no preside el coro. El desplome de la bóveda el 31 de enero de 1997 ocasionó cuantiosos daños en el retablo mayor[568] y en su imaginería, afectando singularmente a la Comendadora, -aún sin restaurar- en su cabeza y manos desprendidas del cuerpo, en uno de los tres querubines que adornan la nube-peana de la Virgen, y en el sillón. El rostro es alargado, de discreta belleza y posee un expresivo hoyuelo en la barbilla. Las cejas levemente arqueadas realzan unos ojos cabizbajos; la nariz recta y los labios pequeños y cerrados completan la fisonomía facial. Las vestiduras religiosas son las habituales

[565] RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.,* 107-108.

[566] RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced… op. cit.,* 106. Se halla retirada del culto desde el desplome de la cúpula de la iglesia en 1997; RUIZ BARRERA, M. T., *Aportaciones al estudio de las órdenes religiosas en Fuentes de Andalucía: la Merced Descalza*, en *IV Jornadas de Historia sobre la provincia de Sevilla,* Sevilla, 2007, 132-133; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.,* 132. Para el estudio de otras imágenes de esta iconografía en distintas artes plásticas y suntuarias puede consultarse, ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.,* 132-138.

[567] SEVILLA, Archivo General del Arzobispado. Sección Administración. Serie Inventarios. Leg. 1.424. *Inventario de los objetos pertenecientes al referido convento de mercenarios descalzos, mandado formar por circular de 18 de octubre de 1884*. Sello de la parroquia de Santa María la Blanca.

[568] "Convento de San José" en *Semana Santa 1997, Fuentes de Andalucía*. *Boletín de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Señor Jesucristo en el Sacramento del Santísimo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad de María,* Fuentes de Andalucía, 1997, 6.

y las manos adoptan la usual colocación en la tipología que comentamos. Se conserva en la propia iglesia, esperando la restauración tan deseada por todo el pueblo de Fuentes de Andalucía.

La comendadora del monasterio del Señor San Andrés, de mercedarias descalzas de Marchena sigue ocupando el sitio de la prelada, en el centro del retablo que adorna el coro bajo. La escultura en madera policromada, de factura anónima (1,05 m.) y de la primera mitad del siglo XVIII, presenta como característica propia, la mano derecha, no como es usual en el pecho iniciando la señal de la cruz con la que la superiora da comienzo a los rezos, sino que se halla más separada del cuerpo, en actitud que parece indicarnos el principio del gesto en sí, es decir, de llevarla al pecho. También es peculiar el que sus labios estén más entreabiertos que otros, pareciendo que va a hablar. La policromía es rica en el ropaje de la Virgen y en este caso concreto también en el mismo libro de rezos, pues está estofado en oro y rojo ornándose con el emblema mercedario. A nuestro juicio, sólo las tres cabezas de querubines demuestran cierta desproporción por sus dimensiones en relación a la imagen mariana. El sillón se atiene al siglo XVIII, más sencillo en sus líneas y ornamentación que otros anteriormente estudiados[569].

De tamaño considerablemente menor que el natural se conservan en los monasterios de la Encarnación de Fuentes de Andalucía (actualmente del Instituto de Religiosas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced) y en el de monjas descalzas de Osuna. La primera, es talla lignaria, policromada y estofada como es usual (0,19 x 0,25 m.), de factura anónima y se puede fechar en la primera mitad del siglo que centra este estudio. Corona el facistol del coro alto, por lo que sus dimensiones son apropiadas para tal función ornamental[570]. Su buen hacer y el primor de la época se subrayan en la delicada talla. La capa es más amplia y voluminosa que en otros ejemplos y el sillón, un auténtico trono. La segunda (0,35 x 0,31 x 0,45 m.), se adscribe a la escuela granadina y es de autoría anónima. La Virgen es esculpida, como es habitual, sedente. Presenta la peculiaridad de tener un cojín donde reposan sus pies, al igual que la imagen que preside el retablo mayor del mismo convento. El

[569] Al gusto monjil, la imagen es adornada con pendientes y posee corona de plata, RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.*, 107; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla*, *op. cit.*, 133.

[570] MORALES MARTÍNEZ, A. et alii, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, I, Madrid, 1982, 284. El sillón mide 0,28 m. y la peana 0,19 x 0,17 x 0,04 m, RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...* en *op. cit.*, 109; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla*, *op. cit.*, 134.

sillón sigue las conocidas características[571]. Viste a la usanza mercedaria y la decoración del hábito despliega una rica y menuda ornamentación floral dorada, característica del siglo en que la encuadramos. La talla es una deliciosa muestra de la devoción y el gusto por la miniatura que en la época barroca se desarrolla, decantándose cada vez más por ella a medida que avanza el siglo en que fechamos su realización. Presenta ciertos desperfectos, a pesar de lo cual su belleza no queda aminorada. El sonrosado rostro ovalado de facciones y labios finos, pestañas postizas y mentón con un pequeño hoyuelo muestra, como es costumbre, un rostro bello, dotado de serenidad y solemnidad acordes con el momento del milagroso rezo[572]. En la actualidad se custodia en una vitrina expositiva, sita en una dependencia del piso superior del Museo de Arte Sacro del mencionado convento.

Para finalizar los ejemplos incluidos en el ámbito sevillano, citaremos tres más. El primero, una imagen de candelero, de autor anónimo, que se conserva en el antiguo monasterio de la Encarnación de Fuentes de Andalucía, se halla sedente en un rico sitial tallado[573]. Especialmente relevante es el único ejemplo de altorrelieve en piedra existente: el que luce en la torre de la Merced, del ex-convento de mercedarios descalzos de la ciudad ducal de Osuna. El anónimo autor, de discreto mérito artístico, lo fecha en 1775. Y como Madre Comendadora, María de la Merced se representa sentada en el sillón prioral recibiendo la pleitesía de un fraile. Se nos muestra vestida como es costumbre, con el hábito, escapulario y capa propia de la Orden, sujeta por el escudo, a modo de broche. Se halla coronada y dispuesta frontalmente respecto al espectador. En cambio el fraile, de aspecto maduro y larga barba, se halla de perfil y arrodillado a sus pies, en actitud oferente. La escena supone una alegoría de la dedicación de las obras que reformaron la iglesia y que se concluyeron en la fecha mencionada, según consta grabado en la piedra[574].

El último ejemplo se realizó para presidir el retablo mayor de la iglesia conventual de los mercedarios descalzos

[571] Mide 0,45 x 0,23 m. el sillón.

[572] Los aditamentos acostumbrados enriquecen la menuda talla: corona de metal dorado y escudo mercedario en plata que prende la capa. No faltan joyas respondiendo a la devoción y al gusto de las religiosas, RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced...*en *op. cit.* 108; ID., "Patrimonio artístico mercedario de la provincia de Sevilla" en CANO MANRIQUE, F., M. D.; RAVÉ PRIETO, J. L. y RUIZ BARRERA, M. T., Catálogo de la Exposición *La Orden de la Merced en Andalucía (1203-1603-2003) Patrimonio histórico mercedario en la provincia de Sevilla.* Marchena, 2003, 49-50.

[573] MORALES MARTÍNEZ, A. J., et alii, *Inventario artístico... op. cit.*, I, 284; MORALES MARTÍNEZ, A. J. et alii, *Guía artística... op. cit.*, 437; RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced… op. cit.*, 109.

[574] RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced. Aproximación a su iconografía en Sevilla... op. cit.*, 93. ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 134, lám. 20.

de Osuna, quienes contrataron la ejecución de una imagen en Málaga a 26 de abril de 1766 con el maestro Fernando Ortiz[575]. Desde la desamortización, la imagen preside el retablo mayor de las monjas de esta orden en la misma ciudad. De gran belleza y maestría en general, destaca la policromía y motivos decorativos de sus ropajes y del sillón. La imagen, talla en madera policromada y estofada, como peculiaridades está coronada por dos angelitos y sus pies reposan sobre un cojín orlado de motivos dorados, similar al de la pequeña imagen del mismo convento ya tratada (Figura 4)[576]. Estas son las únicas diferencias respecto a las demás ya comentadas, pues por lo demás es fiel a las características tipológicas.

Un manuscrito, <*Libro de las obras de los Conventos de Morón, Osuna y Cartaya*>, fechado en torno a 1781[577], en el apartado relativo a las obras realizadas en Osuna por Antonio Ruiz Florindo con el impulso del general, fray Miguel Ramón de San José, leemos acerca del culto que se tuvo en el convento al concluir las obras y ser el cenobio sede del capítulo provincial: "*El objeto de esos cultos no fue el Capítulo, sino la peregrina Imagen de Ntra. Señora M. Comendadora, que mandamos hacer en Málaga al insigne artífice D. Fernando Ortiz, el que con el motivo de la función Capitular, y que deseaba en tal concurrencia manifestar el acierto, que le había dado el Señor, pocos días antes la llevo a aquella Su casa de la Merced*"[578]. El mismo manuscrito refiere la procesión en que participaron el capítulo de la Junta, la comunidad de frailes, los capellanes de la Señora y las gentes devotas de Osuna, junto con el cabildo municipal y

4. *Virgen Comendadora* del convento de mercedarias descalzas de Osuna. Fernando Ortiz

[575] RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *Guía artística de Osuna.* Osuna, 1997[2], 55.

[576] RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *op. cit.*, 55; MORALES MARTÍNEZ, A. J. et alii, *Inventario artístico…*, *op. cit*., I, 468; RUIZ BARRERA, M. T., *La Virgen de la Merced… op. cit.*, 108; ID., "Patrimonio artístico mercedario de la provincia de Sevilla", en CANO MANRIQUE, F., M. D.; RAVÉ PRIETO, J. L. y RUIZ BARRERA, M. T., *op. cit.*, 49-50; ID., *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla, op. cit.*, 133-134.

[577] SEVILLA, (B)iblioteca (G)eneral de la (U)niversidad, Sign. 332/190. ANÓNIMO, <Informe de los motivos, y sucesos de las Obras de Librería, Iglesia, y casas de Ntra. Ssma M. Comendadora: aquella principió el año de 1761, y se concluyó el día 10 de mayo de 175, y esta el año de 1779> en <*Libro de las obras de los Conventos de Morón, Osuna y Cartaya*>. Ms. hacia 1781. Es copia certificada por M. Sor Mª Josefa de la Encarnación, secretaria del Convento de Mercedarias Descalzas de Osuna, firmada a 20 de agosto de 1781, RUIZ BARRERA, M. T., "La Merced Descalza en Morón de la Frontera: Apuntes sobre su historia y patrimonio", en *Actas VIII Jornadas de Temas Moronenses.* Morón de la Frontera, 2005, 216-217.

[578] SEVILLA, B.G.U, Sign. 332/190. ANÓNIMO, <Informe de los motivos, y sucesos de las Obras de Librería, Iglesia, y casas de Ntra. Ssma M. Comendadora: aquella principió el año de 1761, y se concluyó el día 10 de mayo de 175, y esta el año de 1779> en <*Libro de las obras de los Conventos de Morón, Osuna y Cartaya.... > Ms., cit.*, f. 6[r].

el regimiento Farnesio -entonces acuartelado en la ciudad ducal-, acompañaron a la nueva imagen hasta el convento[579].

II. Granada

En Granada, para la Merced, Diego de Mora realizó en 1726 una imagen que se venera, desde la desamortización, en un retablo lateral de la parroquia de San Ildefonso[580]. La hermosa talla (2,00 m.) en madera ricamente policromada y estofada, a juicio de Mª Luisa Gómez Moreno "es su imagen más característica". Anteriormente estuvo, por tradición y alguna antigua bibliografía, atribuida a su hermano José de Mora, pero la fecha de 1726 en que se ejecutó, la hace ser de Diego (Granada, 1658-1728)[581]. De suave modelado en el rostro, con facciones finas, hermosas y juveniles, se enmarca por una larguísima cabellera fuertemente ondulada que se reparte en dos alcanzando ambos antebrazos. Viste el usual blanco hábito de la orden, salpicado de estilizadas formas vegetales doradas. La capa recae sobre sus hombros y se extiende por los brazos del trono -de formas muy onduladas y voluminosas- para caer en largos pliegues hasta la nube en la que reposan sus pies, ornada por tres cabecillas infantiles, querubines ápteros, de mofletudas facciones y frondosos cabellos rizados. En el hábito predominan las formas redondeadas con pocos pliegues angulares, no así el escapulario en donde se advierten largos paños lineales con pequeños ángulos a sus pies, que responden al esquema triangular formado por la disposición de las piernas de la Virgen. La mano derecha sobre su pecho y la izquierda entreabriendo el libro de las horas canónicas inciden en las características tipológicas de su iconografía. La maestría en el modelado de la imagen le confiere majestuosidad y gravedad, como corresponde a una escena milagrosa, pero en absoluto exenta de belleza y delicadeza (Figura 5).

5. *Virgen Comendadora* de la parroquia de San Ildefonso. Granada. Diego de Mora

III. Jerez de la Frontera

Jerez de la Frontera es la ciudad donde se conserva la siguiente imagen a estudiar. Llamada la "Peregrina del

[579] SEVILLA, B.G.U, Sign. 332/190. ANÓNIMO, <Informe de los motivos, y sucesos de las Obras de Librería, Iglesia, y casas de Ntra. Ssma M. Comendadora: aquella principió el año de 1761, y se concluyó el día 10 de mayo de 175, y esta el año de 1779> en *<Libro de las obras de los Conventos de Morón, Osuna y Cartaya.... > Ms., cit.*, ff. 5-7.

[580] GILA MEDINA, L.; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L., *Los Conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística.* Granada, 2002, 52, lám. 25; LÓPEZ GUZMÁN, R. et alii, *Guía artística de Granada y su provincia*, I, Granada, 2006, 171.

[581] HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "La escultura andaluza del siglo XVII" en *Summa Artis. Historia general del Arte*, vol. XXVI. Madrid, 1985, 205. 207.

Coro"[582], al parecer adquirió la imagen don Diego Ruiz de Medina, vecino de Cádiz, durante su estancia en Cartagena de Indias y decidió enviársela a su esposa. Años después siendo ya viuda, doña Catalina de Coca y Romero, se la regaló a un mercedario en 1768. La comunidad la entronizó en el coro el 3 de enero de 1772 [583]. Es una talla, completa, en madera policromada, dorada y estofada; sedente, que preside un pequeño retablo hornacina rococó, dorado en oro fino, al igual que el sillón ornado con motivos de rocallas. La imagen se fecha en el segundo tercio del siglo XVIII (Figura 6)[584]. Como es normal en su tipología, la Virgen porta en su mano izquierda un libro mientras su mano derecha se deposita en el pecho. En sus sienes porta una dieciochesca corona sin ráfaga, y con el canasto ornado de diferentes piedras preciosas.

La imagen carece del típico libro en su mano izquierda, al que nos remite la disposición de sus dedos, indicando, pues, que en algún momento se perdió. La mano derecha, en su habitual colocación, reposa sobre el pecho y bajo ella se observa el escudo mercedario, también tallado. Hábito y capa son de líneas recogidas, cerradas, poco redondeadas y nada aparatosas en comparación con otras imágenes ya estudiadas. La rocalla es el principal y casi exclusivo motivo ornamental de las vestiduras religiosas de la Virgen. El escapulario se ondula a la altura de las rodillas recalcando el acostumbrado esquema triangular, aunque muy matizado en esta talla. El rostro, ligeramente girado hacia su izquierda, se caracteriza por facciones ovaladas, cejas finas oscuros ojos de mirada baja, y boca cerrada de labios finos. La cabellera que lo enmarca sigue las pautas habituales respecto a su color –oscura-, forma –ondulante-, tamaño -larga- y disposición, recayendo sobre los hombros, pero se presenta distante del propio rostro que debe realzar. El trono donde se sienta la imagen mariana es más alto que ella y las rocallas que lo adornan no son sólo parte sustancial de él, sino también del retablo en que se cobijan. La nube con tres querubines forman una ancha base que, a nuestro juicio, dan la impresión de "pesadez".

Qué duda cabe que aparte de estos ejemplos mencionados en el estudio, existirían más imágenes de esta tipología, dado que cada convento masculino o femenino, de cualquiera de las dos ramas mercedarias, debía tener una, principalmente ocupando la silla prelaticia del coro. Diversas circunstancias históricas, entre estas las más importantes fueron las vicisitudes del convulso siglo XIX español,

6. *Virgen Comendadora*. Convento de PP. Mercedarios. Jerez de la Frontera

[582] ESTÉVEZ GUERRERO, M., *Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, 1952, 150.
[583] LASTRA y TERRY, J. de la, "Nuestra Señora de la Merced, patrona de Jerez de la Frontera y su santuario", en *Estudios*, 27 (1973), 23.
[584] SIERRA, L. de la et alii, *Guía artística de Cádiz y su provincia*, I, Cádiz, 2005, 320.

caracterizado por las sucesivas desamortizaciones, y la guerra civil del siglo XX, hicieron mella en algunas de estas imágenes conociéndose ejemplos desparecidos. Esperamos en futuras ocasiones, seguir profundizando en el estudio de esta apasionante materia.

LA CAJA DEL ÓRGANO Y LA SILLERÍA DE CORO DE LA IGLESIA DE LOS TERCEROS DE SEVILLA: OBRAS PROBABLES DE JOSÉ FERNANDO DE MEDINILLA (1682-1757)

Álvaro Cabezas García

Con esta comunicación pretendo incurrir en un aspecto poco explorado por la historiografía artística sevillana. La relación de la producción de cajas de órganos con los tallistas y arquitectos de retablos de Sevilla y su provincia ha sido secundariamente tratada por los investigadores. A pesar del elevado número de publicaciones aparecidas en las últimas décadas referentes al estudio de la retablística[585], por una parte, y de la organería[586] por otra, muy escasas han sido las referidas a la correspondencia entre ambas disciplinas durante el siglo XVIII[587], momento en el que con más fuerza cobran protagonismo estos instrumentos en los templos y más atención se presta a su ornato y composición. Sin embargo, esta línea de investigación ofrece múltiples

[585] Dentro de las publicaciones sobre retablos sevillanos sobresale las obras de HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano.* Sevilla, 2000 y *El retablo sevillano. Desde sus Orígenes a la Actualidad*, Sevilla, 2009. Con desarrollo más preciso se encuentran los estudios de PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1623).* Sevilla, 1983 y HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites.* Sevilla, 2001.

[586] Sobre este tema son de obligada consulta los trabajos de AYARRA JARNE, J. E., *Historia de los grandes órganos de coro de la Catedral de Sevilla.* Madrid, 1974; *El órgano en Sevilla y su provincia.* Sevilla, 1978 y *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y Catálogo.* Sevilla, 1998. Igualmente resultan sugerentes los escritos de JAMBOU, L., *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Oviedo, 1988 y TEJEDOR FERNÁNDEZ, L., *La arquitectura de los órganos: órganos barrocos de Sevilla.* Sevilla, 1995.

[587] Vid. BONET CORREA, A., "La evolución de la caja de órgano en España y Portugal" en *Actas del I Congreso sobre el Órgano Ibérico.* Madrid, 1981, pp. 243-354; GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A., "Notas sobre la decoración de los órganos y tribuna del coro de la Catedral de Sevilla" en *Atrio*, nº 3. Sevilla, 1991; PALOMERO PÁRAMO, J. M., "El Retablo de Estuco y el Retablo de Madera Jaspeada", introducción a ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de Escultura (1781-1800).* Sevilla, 1999, pp. 9-12, JUSTO ESTEBARANZ, Á., "Valentín Verdalonga y sus órganos en Sevilla y Cádiz a comienzos del siglo XIX" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla).* Sevilla, 2005. Nº 18, pp. 455-464; "Dos órganos sevillanos de los siglos XVI y XVII actualmente desaparecidos: Espíritu Santo de Triana y San Miguel", en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla).* Sevilla, 2006. Nº 19, pp. 123-130 y "Francisco Pérez de Valladolid y el órgano de la iglesia de Santa Ana de Triana", en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla).* Sevilla, 2011. Nº 23, pp. 317-332; CABEZAS GARCÍA, Á. y LUENGO GUTIÉRREZ, P., "Notas sobre cajas de órganos en la Sevilla del siglo XVIII" en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística.* Sevilla, 2007. Números 267-272, pp. 205-224 y LUENGO GUTIÉRREZ, P., *Francisco Pérez de Valladolid (1703-1776): artista organero del arzobispado de Sevilla*. Colección Arte Hispalense, nº 99, Sevilla 2014.

perspectivas y nuevos aspectos del trabajo de los artistas en la sociedad gremial de la centuria setecentista.

Centrándome en la caja del órgano del antiguo templo franciscano de Sevilla es necesario resaltar, primeramente, la exigua atención que ha merecido su estudio por parte de la citada bibliografía (Figura 1).

Ayarra ofrece una información bastante esquemática sobre caja e instrumento, calificando aquella como "churrigueresca"[588] y datando éste en la segunda mitad del setecientos. Tejedor ofrece, además de una completa descripción y algunas fotografías y dibujos interesantes, la hipótesis sobre la imposibilidad de que caja y órgano fueran coetáneos, datando ésta con posterioridad a la ejecución o al enriquecimiento del instrumento[589]. Los autores de la *Guía artística de Sevilla y su provincia* fechan el órgano, junto con la cercana sillería de coro, "en torno a 1730"[590]. Aparte del exhaustivo estudio de Martín Pradas[591] -sobre el que volveré más adelante al tratar la sillería coral-, sólo hay alguna valoración más del conjunto en otras publicaciones, pero de escasa contribución[592].

La caja en sí es una pieza de grandes proporciones, colocada en el lado del Evangelio del coro alto del templo (Figura 2). Utilizando la terminología de retablos, teclado y sacarregistros aparecen ubicados en el zócalo y los tubos en el primer cuerpo: los horizontales o de batalla en el arranque, colocados en W y los verticales en cinco calles, siendo la central mayor en altura. La decoración es exuberante: marcos mixtilíneos, que engloban hojas de cardo de muy distinto tipo se encuentran en la base, articulada por cinco pilastrillas alargadas hacia arriba recubiertas de talla minuciosa y detallista, las guirnaldas colocadas en el banco se contraponen a las cascadas y ramilletes del primer cuerpo y, para terminar, cuatro ángeles trompeteros se sientan sobre la cornisa, mientras dos aparecen en el remate sosteniendo un escudo y una corona real.

1 y 2. Sevilla. Iglesia de los Terceros. Órgano

[588] Vid. AYARRA JARNE, J. E., *Órganos en la …op. cit,*. pp. 262-264. *"Hablar de Churrigueresco en Andalucía resulta impropio y fuera de lugar", ápud* HERRERA, F., "El retablo de estípites" en HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *op. cit.*, p. 103.

[589] Vid. TEJEDOR FERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, pp. 27-31.

[590] Vid. MORALES, A. J.; SERRERA, J. M.; SANZ, M. J. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia.* Sevilla, 1981. 2ª edición revisada y aumentada. Tomo I. Sevilla, 2004, p. 215. Hay que anotar que tanto en la edición príncipe de 1981 como en la reimpresión de 1991 se databa el conjunto de sillería de coro y caja de órgano en torno a 1630. Tratándose de una errata se corrigió este dato en la edición de 2004, pero esto llevó al equívoco a MARTÍN PRADAS, A., *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y Evolución.* Sevilla, 2004, p. 266, que se hacía eco de la fecha propuesta originalmente por los autores de la *Guía artística.*

[591] Vid. Íbidem, pp. 266-272.

[592] Vid. GABARDÓN de la BANDA, J. F., *El Convento de los Terceros Franciscanos de Sevilla*. Sevilla, 1998, pp. 49-51.

Tras una larga investigación, podría afirmarse que hoy día no se conocen, a ciencia cierta, los nombres del organero y del tallista, así como tampoco se tiene constancia de los pagos y fechas de realización de esta obra, debido, principalmente, al vacío documental[593]. Sin embargo, esto no impide que podamos datar de nuevo tanto instrumento como caja a tenor de sus características formales y relacionar esta última con un círculo artístico concreto.

Empezando por el instrumento, no creemos correcta la datación de Ayarra y Tejedor en la segunda mitad del siglo XVIII, ya que fue concebido con octava corta, una práctica habitual hasta mediados de la centuria, momento en el que la octava tendida comienza a extenderse. Por consiguiente, tuvo que construirse en la primera mitad. Respecto a la caja, sus características más notables son la gravedad compositiva y el escaso dinamismo de su planta. Estos rasgos concuerdan plenamente con los más usuales dentro de la realización de retablos de la primera mitad de siglo, la que se separa en morfología tanto de la compartimentación excesiva del último tercio del XVII como de la negación arquitectónica y el ilusionismo ornamental de la segunda mitad del setecientos, apostando a su vez por la monofocalidad, algo que ayuda considerablemente a centrar la atención del espectador. Nada tiene esto que ver, por tanto, con el estilo del último barroco que correspondería a los años cincuenta y sesenta del XVIII, sino con el movimiento central, llamada "Barroco estípite" en el campo del retablo y practicado en los años diez, veinte, treinta y cuarenta de la misma centuria, que utiliza todo el repertorio ornamental que se percibe en la caja tratada: rizadas y lozanas flores, hojas dispuestas en ramillete, guirnaldas y cascadas por toda la superficie del cuerpo superior, enmarcadas en soluciones geométricas en el inferior (Figura 3). La desmaterialización del primer cuerpo a causa de lo profuso del adorno y lo tortuoso de la cornisa vuelven a ser apariencias definidoras de los primeros cincuenta años del setecientos en Sevilla (Figura 4).

Respecto a la sillería de coro –formada por treinta y nueve sitiales jalonados con un amplio repertorio de relieves de padres de la Iglesia, evangelistas y personajes relacionados con los franciscanos[594] (Figura 5)-, podría

3 y 4. Iglesia de los Terceros (Sevilla). Ornamentación del Órgano

5. Iglesia de los Terceros (Sevilla). Coro

[593] Los archivos de la Orden Tercera –los que seguramente podrían arrojar alguna luz sobre las condiciones del contrato de la caja del órgano- están perdidos, debido seguramente a la expulsión de la comunidad de España durante los años de 1835-1836. Los escolapios, que se hacen cargo del templo como iglesia de su colegio entre 1887-1975, tienen su archivo general en Madrid y ninguna de las hermandades que han radicado o radican en este templo –La Columna y Azotes y La Sagrada Cena- parecen haber tenido nada que ver con el instrumento.

[594] Algunos de estos santos son Margarita de Cortona, Santa Rosa Viterbo, Santa Isabel de Portugal, San Fernando Rey, San Luis Rey, San Lucas, Santa Ana, San Joaquín, San Buenaventura, San Francisco y Santo Domingo de Guzmán. La lista completa aparece detallada tanto en MARTÍN PRADAS, A., *op. cit.*, p. 272 como en GABARDÓN de la BANDA, J. F., *op. cit.*, pp. 49 y 50.

decirse que presenta unas características formales muy parecidas a las de la caja, por lo que se las puede relacionar en cuanto a autoría a pesar de que las flores son menos lozanas y la fuerza del tratamiento de la talla es mínimo, sobre todo en el caso de las hojas de cardo[595] (Figura 6). A pesar de que el trabajo no es tan exquisito como el de la caja del órgano, Martín Pradas ve en su realización "*la mano de un gran maestro escultor, no solo por la delicadeza y perfección de la talla sino también por la serenidad y belleza con que esculpió el repertorio de santos que se disponen en los respaldos superiores*"[596] (Figura 7).

Sin embargo, el estado de conservación es lamentabilísimo, pues ha sufrido el ataque de los xilófagos con virulencia y hay muchas piezas desprendidas. A esto hay que añadir que actualmente sirve como almacén de los enseres y trastos de la Hermandad de la Sagrada Cena. La caja del órgano y el mismo instrumento no se encuentran mucho mejor, a pesar de que ya sufrieron una intervención restauradora a cargo de José Gámiz Sánchez, "*Constructor de Organo* (sic)" del barrio de San Julián, pero en el ya lejano año de 1888, justo después de la entrada de los escolapios en la administración del templo. De ello hay constancia escrita en el interior del secreto, tal y como indicó Ayarra[597] (Figura 8). Quizá pudo tratarse de una recolocación de piezas y adornos, así como de pequeños arreglos en los mecanismos internos de funcionamiento. Hoy es imprescindible una nueva reparación del instrumento y una completa limpieza y restitución de las piezas de la caja y de la sillería si se quiere conservar debidamente uno de los espacios más interesantes del XVIII hispalense.

Teniendo en cuenta todo esto, bien podría atribuirse tanto la caja del órgano como la cercana sillería de coro al arquitecto de retablos, escultor y tallista José Fernando de Medinilla (1682-1757). Varios son los puntos sobre los que se asienta esta hipótesis. Medinilla nació hijo natural, y hasta que no le fue reconocida su paternidad en 1702 estuvo vinculado como aprendiz primero y como oficial después al taller de Francisco y Baltasar de Barahona, excelentes retablistas de finales del XVII y comienzos del XVIII, con los que debió aprender el oficio del trabajo de la madera y cotejar determinados caracteres como "la importancia de la calle central, la introducción de los extremos de frontón contracurvos y avolutados, los niños atlantes sosteniendo

6 y 7 Iglesia de los Terceros (Sevilla). Coro

8. Iglesia de los Terceros (Sevilla). Interior del órgano

[595] Medinilla realizó con Felipe Fernández del Castillo otras sillerías corales en época posterior como las desaparecidas de San Isidoro (1741) y de San Juan de la Palma. Cfr. HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo sevillano…, op. cit.*, pp. 146 y 147.
[596] MARTÍN PRADAS, A., *Sillerías del coro…, op. cit.*, p. 269.
[597] AYARRA JARNE, J. E., *Órganos en la…,op. cit.* Sevilla, 1998, p. 264.

repisas o entablamentos, las jarras con flores o frutas, etc."[598].

Por otra parte, Medinilla bien pudo participar en la reestructuración del retablo mayor de la iglesia de los Terceros dirigida por Baltasar de Barahona entre 1700 y 1702, con lo que se establecería el primero de los lazos con nuestro templo. Sabemos que desde 1711 hasta su muerte residió en la collación de San Román, en lugares como las calles Peñuelas, Enladrillada, Matahacas o la misma plaza. Su clientela más asidua estaba formada, sobre todo, por hermandades, comunidades religiosas y parroquias, poco exigentes en lo artístico y sí muy satisfechas con lo económico de sus precios. La Orden Tercera, precisamente, recurrió a él para la realización de los desaparecidos retablos de la capilla de los Terceros en el convento (1724) y para el de San Antonio de Padua (1724-1726), hoy felizmente conservado y presidido por el Cristo de la Humildad y Paciencia. Ambas obras comparten muchas de las características formales con la caja del órgano: predominio de la calle central frente a las entrecalles, inclusión de juguetes de talla en la cornisa, labor menuda en la decoración de hojas de cardo, dispuestas en cascada, etc.[599]

Por todo ello, es muy probable que la comunidad, finalizada la construcción de su convento en la primera década del siglo XVIII, completara paulatinamente el adecentamiento de sus capillas y estancias con pinturas, retablos y otros muebles litúrgicos, y así como confiara en Medinilla para la hechura de las obras señaladas, pudo hacer lo mismo para la ejecución de la caja del órgano y la sillería de coro. Las razones son las ya apuntadas: cercanía del taller, economía de precios, y conocimiento previo del artista por participaciones y encargos anteriores o coetáneos.

El esquema ensayado por Medinilla en la caja del órgano, así como en sus retablos, responde a la idea de la serialidad, es decir, de la repetición de las formas de una nueva modalidad artística –el Barroco estípite- introducido en Sevilla por Jerónimo Balbás a principios de siglo y continuado por Pedro Duque Cornejo posteriormente[600]. Medinilla se hace a él, se convierte a sus maneras, simplificándolas al máximo y desarrollando modelos como los heredados de Bernardo Simón de Pineda –la inclusión del baldaquino en la calle central en el último tercio del XVII- también ensayados en las obras que Guisado y Maestre

[598] Extraído de HERRERA GARCÍA, F. J., *El reablo sevillano…, op. cit.*, pp. 496-499 y 504. También apunta en esta dirección PASTOR TORRES, Á., "Nuevas aportaciones sobre la vida y la obra del retablista dieciochesco José Fernando de Medinilla" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 10. Sevilla, 1997, p. 453.
[599] Cfr. HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano…, op. cit.*, pp. 145 y 146.
[600] Vid. Íbidem, pp. 130-140.

ejecutaban por entonces[601]. Medinilla, por tanto, ofrece obras atractivas, a la vez que prácticas y asequibles tanto en lo artístico como en lo económico para los compradores, pero sin tanta brillantez y armonía.

Por consiguiente, podría establecerse que la caja del órgano y la sillería de coro del de los Terceros de Sevilla son obras realizadas en la primera mitad del siglo XVIII, seguramente en la década de los años veinte, por José Fernando de Medinilla o los integrantes de su taller, con bastante probabilidad, según las características formales de este modelo, un tanto rutinario y falto de originalidad, pero muy difundido por algunos de los talleres de trabajadores de la madera en la ciudad de Sevilla.

[601] El retablo de Santa Teresita del Niño Jesús (1732-1733) de la iglesia del convento de San José de las Teresas, ofrece una solución en la cornisa, de la mano de José Maestre, muy semejante a la de nuestra caja, al igual que en el que tiene atribuido de Santa Rita en la iglesia de San Leandro. Cfr. Ibíd., pp. 142-143.

EL CONJUNTO ESCULTÓRICO DE LA "POLLINITA" DE LUCENA, OBRA DE DIEGO MÁRQUEZ VEGA Y LUIS TIBAO: NOTAS DE HISTORIA, ARTE Y LITERATURA

Manuel García Luque*
Manuel Guerrero Cabrera**

Junto al escultor Andrés de Carvajal –del que ahora conmemoramos el tercer centenario de su nacimiento– sobresale la figura de Diego Márquez Vega dentro del círculo escultórico antequerano del siglo XVIII. Nuestra comunicación pretende contribuir al estudio de su obra a través de una de sus aportaciones más singulares: El Cristo de la Entrada en Jerusalén de Lucena, perteneciente a la Archicofradía del Carmen (Figura 1). Nuestro trabajo tratará de analizar esta imagen, su iconografía, sus enseres y lo que ha aportado su regreso a la Semana Santa lucentina. Esto se complementará con un rastreo en la literatura y textos lucentinos de otra tipología, donde se haga referencia a esta imagen, a fin de entender mejor su sentido y valor estéticos.

1. Diego Márquez Vega (1769) y Luis Tibao (1778). *Entrada en Jerusalén*, "Pollinita". Lucena, parroquia de Ntra. Sra. del Carmen (Fotografía: Rafael Muñoz)

I. Iconografía

El origen de la iconografía está bien documentado en su aspecto de Cristo triunfante, pues la entrada en Jerusalén está considerada como una afirmación del mesianismo de Jesús[602]. La plástica paleocristiana tomó prestada de la iconografía romana imperial el esquema del *adventus* o entrada triunfal del emperador con motivo de su visita a una ciudad o la conquista de una nueva plaza, ceremonia que a su vez hunde sus raíces en el helenismo.

André Grabar considera este pasaje como un "sinónimo iconográfico" de la Adoración de los Magos y es que tienen más puntos en común de lo que en principio pudiera parecer, pues comparten un mismo trasfondo teológico: la realeza divina de Cristo. Además, en ambos episodios aparece un pueblo entregado que acoge con júbilo la llegada de su Mesías, primero al mundo y finalmente a Jerusalén, para cumplir así con la Redención.

Jesús desciende desde Betania hacia Jerusalén seguido por los apóstoles, para entrar a lomos de una asna. Pero el rasgo diferenciador del conjunto lucentino es la existencia de otra burrita o rucho[603], que aporta originalidad.

* Doctorando en Historia del Arte. Universidad de Granada.
** Licenciado en Filología Hispánica. Profesor del IES Aguilar y Eslava, Cabra.

[602] *Vid*. GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1985, pp. 22 y 51; y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "La Pasión según Andalucía". En: *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Tomo II. Sevilla: Tartessos, 2003-2006, pp. 153-154.

[603] La palabra "rucho" o "rucio" proviene del latín *ruscidus*, "rociado". En su evolución semántica pasó de significar "rociado" a designar el color con que el pelaje del asno queda una vez rociado o mojado, esto es, "gris" o "pardo"; y finalmente, de adjetivo pasó a nombre común, como sinónimo de "asno". La aparición del término en *El Quijote* fue estudiada por CASASAYAS, J. M., "La palabra "rucio". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 [2005]), pp. 282-294.

¿De dónde procede? Sin duda, está tomada de la Sagrada Escritura. Los cuatro evangelistas prestan atención a la entrada en Jerusalén, pero cada uno desarrolla un detalle.
El texto de San Mateo refiere que Jesús les dice a sus discípulos que vayan a la aldea que está frente a ellos, donde encontrarán una burra atada y su cría:

"*…et statim invenietis asinam alligatam et pullum cum ea*"[604]

El texto reitera en dos ocasiones más que se trata de un asna y un pollino: en el cántico inspirado en Isaías 62, 11 (Mt 21, 5), y en que los discípulos cumplieron lo que les dijo Jesús al traerles *asinam et pullum* (Mt, 21, 7).

El texto de Marcos, menos detallista y más sucinto, habla de un pollino en el que no se ha montado nadie y envía un mensaje a su dueño de que se lo devolverá:

"*Ite in castellum, quod est contra vos, et statim introeuntes illud invenietis pullum ligatum, super quem nemo adhuc hominum sedit; solvite illum et adducite. Et si quis vobis dixerit*: «*Quid facitis hoc?*», *dicite:* «*Domino necessarius est, et continuo illum remittit iterum huc*»" (Mc, 11, 2-3).

Jesús en el texto de Lucas dice casi lo mismo que en el texto de Marcos. El texto latino se refiere a un pollino del siguiente modo: *pullum asinae* (Lc 19, 30). De manera indirecta, pero reflejada en el texto, Lucas escribe que se trata del pollino de una burra. Eso es lógico, pero no le basta indicar, como a Marcos, que es un simple pollino.

Por último, Juan, testigo directo de los hechos de Jesús, no reproduce el capítulo de los tres anteriores evangelistas. A Juan le interesa el momento mesiánico de Jesús triunfador, por lo que simplemente dice que Jesús encuentra un pollino y reproduce a su modo la cita de Zacarías 9, 9. Aquí el pollino aparece como *asellum*, pero el texto que cita nuestro evangelista es éste (12, 14-15):

"*Ecce rex tuus venit / Sedens super pullum asinae*".

Aclarando que todo parece indicar que se trata de un solo pollino (no de una burra y un pollino), encontramos en el texto de Zacarías (9, 9) más confusión aún:

"*Ecce rex tuus venit tibi / iustus et salvador ipse, / pauper et sedens super asinum / et super pullum filium asinae*".

[604] Los textos bíblicos en latín están tomados del archivo de la web de El Vaticano, por lo que no indicaremos nuevamente su procedencia, salvo que se trate de otra fuente: http://www.vatican.va. Consultado el 20 de agosto de 2009.

Asinum y *pullum* no tienen el mismo significado. *Asinum* es un término específico 'asno' y *pullum* es algo más general 'cría de…'; por lo que descubrimos que los textos evangélicos, salvo el de Mateo, se fundamentan sobre esto último. En las traducciones se sustituye la conjunción "*et*" ('y') por una coma, pero, ¿es realmente así? Lo que sí queremos subrayar es que se hace referencia siempre a un pollino, a una cría. Y así se toma en este conjunto de Lucena. No obstante, aunque todo parezca venir de la interpretación del texto de Mateo, este evangelista recurre a un texto de Isaías al que añade los versos finales del fragmento aportado de Zacarías. Así, conseguimos cerrar este círculo: burra y cría, según San Mateo y como dejó intuir Zacarías.

No es casual que Jesús no cabalgue triunfante a lomos de un animal de mayor nobleza, como pudiera ser el caballo; lo hace sobre un asna, incidiendo en su humildad, aunque, eso sí, se trataba de un animal "*que nadie ha[bía] montado aún*". Curiosamente en la Edad Media se dotó de una genealogía a este asna, considerándose descendiente de la que condujo al adivino de Balaam e, incluso, se originó una leyenda sobre su devenir tras la pasión de Cristo. Según este relato fantasioso, emigró a Italia y murió de vieja en Verona[605].

Todos los Evangelios coinciden en que Jesús fue recibido entre hosannas y que muchos alfombraron el camino con mantos; Mateo y Marcos añaden que, además de los mantos, otros alfombraron con ramas el camino. Sin embargo, de entre los Evangelios canónicos sólo Juan (12, 12-13) habla de las ramas de palma que algunos tomaron para salir a su encuentro, y es el Evangelio apócrifo de Nicodemo (1, 16) el que precisa que eran *pueri hebraeroum* ('hijos de hebreos') los que las portaban. Esto ha dado lugar en muchas ocasiones a una interpretación literal y a representar a estos hebreos como niños, pese a que los hebreos eran considerados *pueri* ('hijos') hasta los treinta años. Este aspecto ceremonial de acompañar con ramas una procesión –dando nombre al primer día de la Semana Santa– hunde sus raíces en ejemplos de la Antigüedad, como la famosa procesión ateniense de las panateneas, donde participaban los *tallophoroi*, ancianos que portaban ramas de olivo[606].

Con todo, la historicidad del suceso ha sido puesta en duda por la crítica moderna: para algunos se trata de un episodio inventado para justificar la profecía de Zacarías y para otros parece inverosímil que las autoridades judías y

[605] RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1/Vol. 2. Barcelona: Ed. Del Serbal, 1996, pp. 413.

[606] Esta idea fue rescatada por Fernando Moreno Moreno, antiguo hermano mayor de la Archicofradía, para grabar la inscripción *tallophoroi* en el timbre que acompaña cada Martes Santo al paso de la *Pollinita*.

romanas permitieran una entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, o al menos en el tono grandilocuente que ofrecen los Evangelios[607].

II. La entrada en Jerusalén en las artes plásticas

El tema, sin ser uno de los clásicos de la iconografía cristiana, fue tratado desde la Edad Media, aunque no siempre con los mismos patrones. Por lo general, aparece la figura de Cristo sobre el asno, seguido de los apóstoles y arropado por su pueblo, que porta palmas o arroja mantos a su paso, en un espacio extramuros de una ciudad que se adivina Jerusalén. Sin embargo, en este *Ingressus Christi* no siempre aparece la cría del asno, dependiendo esto del Evangelio o las fuentes gráficas consultadas por el artista. Así, mientras la estampa de Alberto Durero no incluye este rucho, sí lo hace Hieronymus Wierix en la suya, si bien, de una manera meramente testimonial, casi imperceptible, asomando las orejas. También podemos encontrar variantes apócrifas con la inclusión de Zaqueo encaramado a una palmera, aunque este episodio ocurriera en realidad en Jericó, según el Evangelio de Lucas (19, 1-10).

2. Pedro de Orrente. *Entrada en Jerusalén*, ca. 1620. San Petersburgo, Museo del Hermitage

Probablemente la representación más antigua sea la que aparece en el sarcófago de *Junius Bassus* (siglo IV, Museos Vaticanos, Roma), muy reducida en personajes y sin pollino; tampoco se incluye en el díptico de marfil de Echmiadzin (Museo de Historia de Armenia). Sin embargo, en cuanto la iconografía comienza a despegar entre los repertorios cristológicos se recurre con cierta frecuencia al elemento anecdótico del pollino, a veces a una escala que roza la miniatura. Muestras de ello son el la *Entrada en Jerusalén* del capitel románico de San Juan de la Peña (Huesca) y los murales de San Baudelio de Berlanga (siglo XII, hoy en el Museo de Indianápolis), el *díptico de la Pasión* del museo de la catedral de Oviedo (siglo XIV, marfil) o las pinturas de Duccio (siglos XIII-XIV, Maestà del Duomo de Siena), Giotto (siglo XIV, Capilla de los Scrovegni en Padua), Pietro Lorenzetti (ca. 1320, iglesia baja de San Francisco en Asís) o Fra Angelico (siglo XV, convento de San Marcos de Florencia). Traspasada la frontera medieval pervive en el mural de Gaudenzio Ferrari (siglo XVI, Santa Maria delle Grazie en Varallo) y es que fue una fórmula compositiva, ésta de burra y cría, que puede rastrearse incluso en el siglo XIX, atendiendo a las estampas del tema que realizaron Gustave Doré y Overbeck.

En cambio, se pueden citar otros tantos ejemplos donde el rucho no aparece, como las pinturas homónimas de Jan van Scorel (1526-1527, Museo Central de Utretch),

[607] RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 413.

Pedro de Orrente (ca. 1620, Hermitage) (Figura 2) o Guillaume van Herp (siglo XVII, sacristía de la catedral de Granada) que corroboran su carácter accesorio.

Para el caso español, mención especial merece el capítulo del retablo, sobre todo el hispanoflamenco, que por inercia medieval e influjo septentrional contó con el episodio de la entrada en algunos de los retablos más señeros. Altorrelieves de la *Entrada en Jerusalén* aparecen en los retablos mayores de las catedrales de Oviedo y Sevilla, en el del *Árbol de Jessé* en la catedral de Burgos o el de la parroquia de Santiago de Écija. También aparece en una tabla medieval del retablo de la Catedral vieja de Salamanca (atribuida a Dello Delli, ca. 1434-1445). A pesar del renovado interés que despierta en estos momentos de la retablística, conforme avanza el Quinientos la iconografía comienza a quedar en el olvido y en adelante en los retablos se prescinde de un pasaje que, en sentido estricto, corresponde a la vida pública de Jesús y no al ciclo de la Pasión; ejemplo aislado será el del retablo de la Colegiata de Calatayud (siglo XVII). Con todo, sí que puede encontrarse el episodio en algunas sillerías de coro –que lógicamente permiten un desarrollo mucho mayor de los ciclos iconográficos y las escenas secundarias– como las de Jaén o Córdoba.

Frente al ostracismo al que es condenada desde la retablística, la iconografía cobrará un nuevo sentido con el auge la piedad popular y el nacimiento de la escultura procesional. En apenas un siglo da un salto del retablo a los desfiles procesionales y comenzaremos a rastrear los primeros ejemplos en escultura de bulto redondo. Lo cierto es que la experiencia parece que no era nueva. Ya en Bizancio se celebraba la *Baiophoros Eorte* o Fiesta de Ramos como una de las doce fiestas más importantes del año[608] y en Alemania se acostumbraba a realizar una procesión el Domingo de Ramos (*Palmsonntagsprozession*) con una figura de Cristo –o su personificación en el obispo– montado sobre un asna real o de madera[609].

Hoy resulta difícil hacer una valoración de estas primitivas figuraciones, debido a la escasez de ejemplos conservados con anterioridad al siglo XX, bien porque fueron sustituidos por su mal estado de conservación, bien porque su lugar lo ocupó una de las tantas imágenes seriadas que salpican nuestra geografía, de escaso valor artístico y fruto de una «sensiblería decadente»[610] que tuvo un momento álgido en los años veinte del pasado siglo.

[608] CARMONA MUELA, J., *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal/Istmo, 2008, p. 140.
[609] RÉAU, L., *op. cit.*, p. 415.
[610] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Evolución iconográfica del «paso» de misterio de la Entrada en Jerusalén en la Semana Santa de Málaga". *Via Crucis* (Málaga), 8 (1991), pp. 21-28.

Entre los pasos más destacados, conviene comenzar con la "*Borriquilla*" de Valladolid, perteneciente a la Cofradía de la Santa Veracruz. Es el conjunto procesional más antiguo de cuantos se conservan en la Semana Santa vallisoletana, con la particularidad de ser el único superviviente de los primitivos pasos de papelón. De tamaño menor que el natural, sus figuras rezuman un carácter agitado y casi popular. Acompañan a Cristo y las burras las figuras de dos apóstoles y tres hebreos. Últimamente viene atribuyéndose a Francisco Giralte, que pudo realizarlo entre 1542 y 1550[611].

En el ámbito andaluz se conservan misterios de la Entrada en Jerusalén del siglo XVIII –Sevilla, Lucena, Cabra– pero en todos los casos se trató de renovaciones de conjuntos anteriores, hoy perdidos. En el caso hispalense, su cofradía data del siglo XVI aunque el Cristo, con evidentes ecos roldanescos, y las burras parecen anónimas de finales del XVII o principios del siglo XVIII[612], con añadidos del siglo XX. Los apóstoles Pedro, Santiago y Juan son de Castillo Lastrucci. Juan Abascal, en su remodelación de 1976, sustituyó a los cuatro hebreos que tendían sus mantos –al igual que en Valladolid– y adelantó la figura de Cristo. El publicano Zaqueo completa la escena, aunque se trata de una nota apócrifa como ya vimos. Este misterio, que reúne todos los elementos más arquetípicos de su iconografía (los apóstoles, el rucho, Zaqueo y los hebreos arrojando telas), pudo tener un precedente muy claro en el interesante relieve en barro cocido de la Puerta de las Campanillas de la catedral de Sevilla, realizado entre 1521-1522 por Miguel Perrín[613] (Figura 3).

3. Miguel Perrín *Entrada en Jerusalén*, 1521-1522. Sevilla, catedral

[611] Martín González y Urrea Fernández sugirieron su filiación con Alonso Berruguete, hipótesis que ha sido precisada por Parrado del Olmo, quien lo relaciona con la labor escultórica de Francisco Giralte, un discípulo de Berruguete que realizó un relieve con este mismo tema en las puertas de paso del claustro de la Catedral de Palencia. Cfr. PARRADO del OLMO, "La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén («La Borriquita»)". Ficha del catálogo *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre.* Segovia: 2003, pp. 55-57; BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Cinco siglos de cofradías y procesiones: Historia de la Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2004, p. 35. Debemos y agradecemos el dato a Eva Somaza y Abel Lobato.

[612] Bernales Ballesteros dice que el misterio pudo haber sido compuesto a principios del XVIII, aunque Sánchez López lo adelanta al siglo XVII. Cfr. BERNALES BALLESTEROS, J., "La evaluación del «paso» de misterio". En: SÁNCHEZ HERRERO, J. *et al. Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*. Sevilla: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y del Ayuntamiento, 1985, p. 102; y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "La Pasión según Andalucía…", pp. 153-154.

[613] Hasta no hace mucho se decía que el autor de este barro era Miguel Florentín (Cfr. FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Catedral de Sevilla: (estudio arquitectónico).* Sevilla: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento, 1980; y VALDIVIESO, E., *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, p. 11), dado que en la documentación aparece como "maestre Miguel". Hoy esta afirmación no se sostiene y se ha restituido su autoría a Miguel Perrin. Cfr. LAGUNA, T., "Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla". En BELLVÍS ZAMBRANO, C. (coord.), *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007, pp. 96-97. Existe otra catedral española donde encontramos una portada dedicada al tema; se trata del relieve que Juan Rodríguez, discípulo de Gregorio Fernández, hizo para la Puerta de Ramos en la catedral Nueva de Salamanca.

En el caso de la "*Pollinita*" de Cabra (Figura 4), de nuevo nos encontramos con la renovación de un misterio más antiguo, documentado desde principios del siglo XVIII. Sabemos que aquél se colocó en 1764 en la capilla de Jesús Nazareno de la desaparecida iglesia de San Martín y que salía en procesión el Jueves Santo. El grupo escultórico actual data de 1790, como donación de don Antonio Fustigueras, que adquirió la imagen de Jesús en Granada y las de los apóstoles, la pollina y el rucho en Lucena[614]. Sin lugar a dudas, en la población vecina tuvieron que estar enterados de la realización del nuevo conjunto de Lucena (1778), como luego veremos.

Por último, merece la pena destacar un interesante conjunto desaparecido, el de la "*Pollinica*" de Málaga, un grupo anónimo probablemente del siglo XVII y que guarda una estrecha relación con el lucentino. El misterio, que también constaba de Cristo y dos burras y salía en procesión el Martes Santo, era propiedad de la Abadía Cisterciense de Santa Ana, donde estuvo al menos hasta 1921, en que se pierde su rastro[615].

Estos cuatro pasos nombrados poseen un mismo denominador común, la presencia del rucho, que también está en Lucena. Por tanto, parece lógico que la presencia de esta cría en los misterios más antiguos justifique el origen de los distintos diminutivos ("Borriquilla", "Borriquita", "Pollinita" y "Pollinica") con que suelen conocerse popularmente los pasos procesionales de la *Entrada en Jerusalén*, a pesar de que el rucho está prácticamente omitido en los misterios modernos.

4. Anónimo granadino (Cristo) y Luis Tibao (burras, atrib.). *Pollinita*, 1790. Cabra

III. La primitiva *Pollinita* de Lucena

Es en torno a 1631 cuando, una vez ya asentada la comunidad de frailes carmelitas en Lucena, la Archicofradía de Ntra. Sra. del Carmen desea rendir culto público y encarga unas primitivas imágenes de *Jesús Preso*, la *Coronación de Espinas* y la "*Pollinita*". Estas imágenes estaban realizadas con pobres materiales, como papelón y pasta de madera, y de ellas sólo subsiste, aunque muy retocado, el Cristo de la Coronación. Tan deleznables serían los materiales de estas primeras imágenes que ya en 1672 la Archicofradía se plantea renovar algunas imágenes, como la de *Jesús Preso*, porque la «tienen con la incuria del tiempo algo deslucida [y] es necesario renovarla para que sea de mano de un artífice de mucho primor para que permanezca porque se va mirando a

[614] GUZMÁN MORAL, S., "El misterio de la Pollinita de Cabra!". *La Opinión de Cabra*, 26 (marzo 2005). Es a partir de 1935 cuando comenzó a procesionar en Domingo de Ramos.

[615] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Evolución iconográfica del «paso»…", p. 22.

la perpetuidad»[616]. Es justo en esta década de 1670 cuando se hacen las imágenes de *Jesús Preso*, *Jesús de la Humildad* y la *Virgen de Dolores*, no así la de una nueva *Pollinita* que, presumiblemente, continuaba siendo la de 1631.

Como fue práctica común en Lucena, los pasos solían encomendarse al cuidado de hermanos de buena posición social y disponibilidad económica, llamados "cuadrilleros". Conocemos los nombres de algunos de estos cuadrilleros de la *Pollinita* en los siglos XVII y XVIII: Francisco Muñoz de León (1682-1684), José Pérez de la Rosa (1713-1738) y Francisco de Córdoba (en algún momento entre 1728 y 1737), quien también fue cuadrillero de la *Coronación de Espinas*.

En algún momento indeterminado a finales del siglo XVII y mediados del XVIII el "Señor de la Entrada de Ramos" empezaría a custodiarse fuera del convento carmelita, sede canónica de la archicofradía. Fue ésta una costumbre extendida que inició en 1682 el cuadrillero de la *Coronación de Espinas*, Jerónimo Ruiz de Burgos, quien por primera vez depositó la imagen en su domicilio particular. Lo cierto es que según un inventario de 1738, la primitiva imagen de la *Pollinita* por entonces ya se custodiaba durante todo el año en el Hospital del Santo Cristo de los Desamparados, más conocido como "Hospitalico"[617].

Es muy interesante la información que nos aporta este inventario. De él deducimos no sólo el paradero de la *Pollinita*, sino que la primitiva era una imagen de vestir a pesar de no tratarse de una imagen de madera policromada y que utilizaba cabellera de pelo natural[618]. Para hacernos una idea de cómo sería esta primitiva imagen baste recordar la *Borriquilla* de Valladolid, también de papelón aunque con el pelo tallado.

IV. La *Pollinita* de Diego Márquez Vega

La costumbre de depositar las imágenes en casa de los cuadrilleros daría lugar a pleitos sobre su propiedad y el lugar para su culto y es la culpable de la dispersión de buena parte del patrimonio de las cofradías lucentinas. De este

[616] LÓPEZ SALAMANCA, F., «Notas para la historia de la Venerable Archicofradía del Carmen (III)». *Carmelo de Pasión* (Lucena), 6 (2000), pp. 8-12.

[617] "*Mas tiene esta Cofradía una Ymagen de Christo Nuestro Señor sobre una Pollina, con las alaxas siguientes: Dos camisas. Dos túnicas de lienzo morado que tiene Su Magestad debaxo. Una túnica morada de lama de plata con encaxes de plata. Otra túnica de tafetán morada, una capa de damasco blanco guarnezida con franxas de oro. Una cabellera. Tres potencias. Unas andas nuevas con su pollina, todo esto para en el hospital para pobres enfermas del Santo Christo de los Desamparados*". LÓPEZ SALAMANCA, F., "Notas para la historia de la Venerable Archicofradía del Carmen (VIII)". *Carmelo de Pasión* (Lucena), 12 (2006), pp. 11-15.

[618] *Ibidem*. Se cita "una cabellera".

modo perdió la archicofradía la propiedad de *Jesús Preso* a favor de la familia Curado en 1764 –a pesar de que la corporación poseía la escritura de su propiedad– y, tan sólo cuatro años más tarde, en 1768, la de la *Entrada en Jerusalén* con el Hospital de los Desamparados (Hospitalico) de Lucena, porque allí se custodiaba todo el año.

Todo arrancó con la negativa del Padre Carranza, prior del Hospitalico, a ceder la imagen para la procesión de 1768. Fue entonces cuando la corporación inició un pleito contra este hospital, pleito que no llegó a celebrarse por mediación del obispado que quiso evitar la confrontación entre dos órdenes religiosas. Ciertamente, el Padre Carranza se salió con la suya y se quedó con el Cristo, pero la archicofradía se llevó consigo las vestiduras, las alhajas y el pollino. Todavía el 23 de octubre de ese mismo año no se había encargado una nueva imagen, pues en cabildo se acordó:

"*que de acuerdo de todos los Hermanos se a dispuesto el hacer y fabricar otro señor a expensas de los fieles que concurran con las limosnas que fueren de su voluntad, a cuyo fin se encargan para que salgan a pedir estas limosnas los hermanos Bartolomé de Mesa, Miguel de Aragón, Francisco Sánchez Cabeza, Pedro Sánchez Cabeza y Antonio Pérez del Salto, y otros, los que estando presentes aceptaron dicho encargo con tal que concurran los demás que fuese su voluntad en la intelijencia de que se halla de proporcionar se haga dicha Soberana Ymagen del menos costo por artífizes que se avengan a ello, así desta Ciudad como de otra cualquiera parte, en la intelijenzia de que las vestiduras de dicho Señor que an de servir para su adorno están del cargo de la Señora doña Francisca Curado, viuda de Don Martín Cortés Rico de Rueda*"[619].

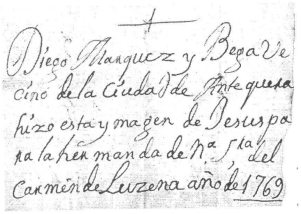
Finalmente, el artífice elegido fue un escultor foráneo, el antequerano Diego Márquez Vega. Conocemos que para febrero de 1769, el nuevo *Señor de la Entrada de Ramos* se encontraba listo, porque se debate en cabildo si debían ir a recogerlo o sería enviado desde Antequera. El escultor encajaba en el perfil de escultor que buscaba la Archicofradía, dado que la hechura del Cristo fue del "menos costo" posible y finalmente quedó ajustado en 350 reales de vellón[620], los cuales, sin embargo, no serían recaudados con

[619] LÓPEZ SALAMANCA, F., *La historia de la venerable archicofradía de Nuestra Señora del Carmen* (inédita). Agradecemos a su autor las facilidades para consultar este texto, aún sin publicar, que recoge acuerdos capitulares de algunos de los libros de actas perdidos recientemente.

[620] MONTERO OCAÑA, M., "El Martes Santo en Lucena durante los siglos XVII y XVIII". *Torralbo* (Lucena), 1988, pp. 35-37. (El autor firma como «El archivero municipal»). La información fue extraída de un Libro de Actas que apareció en una biblioteca lucentina. Lamentablemente, hoy el libro se encuentra en paradero desconocido y nos impide precisar más detalles sobre el encargo.

facilidad dada la carestía económica del nuevo año[621]. Seguramente por eso los responsables de la cofradía decidieron acudir a un escultor de Antequera, ciudad que, además de encontrarse más inmediata que Sevilla, Córdoba o Granada, contaba con unos artistas que laboraban con precios más bajos, como ya estudió Romero Torres[622]. Así, recordemos cómo años antes, en 1762-1763, el mismo Diego Márquez aparece cobrando 165 reales por un pequeño crucificado para la ermita de la Veracruz de Estepa[623].

Con ocasión de los trabajos de conservación y restauración acometidos en 2001 por el profesor Salvador Guzmán Moral[624], se descubrieron dos documentos en el interior de las imágenes que, si bien confirmaron la autoría de Diego Márquez, también arrojaron nuevos datos. El primero de los documentos (105x75mm) apareció en la cavidad interior del ojo izquierdo del Cristo (Figuras 5 y 6) y dice: "*Diego Márquez y Bega ve/cino de la ciudad de Antequera/ hizo esta imagen de Jesús pa/ra la hermanda de Nª Sra del /Carmen de Luzena año de 1769*". Según Guzmán Moral, este documento ofrece un extraordinario parecido con el documento hallado en la Soledad de San Agustín de Antequera, obra de su hijo Miguel Márquez. Y es que este método de firmar las obras fue una práctica común en el taller de Diego Márquez; así lo corroboran los documentos aparecidos en el Nazareno de Lora de Estepa y en la Virgen del Rosario de Estepa[625].



5. Mascarilla del Cristo y documento hallado en su interior (Fotografía: Salvador Guzmán)

6. Documento hallado en el interior del Cristo

[621] En cabildo de 24 junio de 1769, otra cofradía lucentina, la de Jesús Nazareno, se quejaba del descenso de las limosnas «por la notoria calamidad de los tiempos y carestía de todo género de víveres». López Salamanca nos dice que el precio de la fanega de trigo se había duplicado aquel año, pasando de 25 a 50 reales. *Vid*. LÓPEZ SALAMANCA, F., "La Archicofradía de Jesús Nazareno: cuatrocientos años de historia". En RODRÍGUEZ de MILLÁN FERNÁNDEZ, J. y LÓPEZ SALAMANCA, F., *Orígenes de la Semana Santa: sus inicios en Lucena. La Archicofradía de Jesús Nazareno: cuatrocientos años de historia*. Lucena: Tenllado, 2000, pp. 218-219.

[622] En el Catastro de la Ensenada, Diego Márquez Vega, al igual que Andrés de Carvajal, entre otros, aparece documentado como tallista y no como escultor, ganando cinco reales diarios, frente a las ocho que ganaban en la capital malagueña. *Vid*. ROMERO TORRES, J. L., "La escultura de los siglos XV al XVIII". En: AA.VV. *Málaga*. Tomo III. Granada: Anel, 1984, p. 848-849.

[623] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *et al*. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1955, V. 4, p. 64.

[624] Para un minucioso análisis del proceso *vid*. GUZMÁN MORAL, S., "Sobre la recuperación de la Pollinita del Carmen". *Carmelo de Pasión* (Lucena), 7 (2001), pp. 40-47. Desde aquí queremos mostrar nuestro más sincero agradecimiento a Salvador Guzmán por las conversaciones con él mantenidas y el abundante material gráfico facilitado.

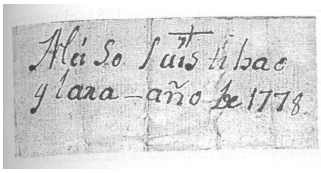
[625] RECIO, M., "Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez". *Archivo Español de Arte*, 195 (1976), pp. 346-347. Los hallazgos se dieron en los procesos de restauración a los que Manuel Escamilla sometió las imágenes.

Es el segundo de los documentos (75x70mm) el que nos ofrece interesantes novedades respecto a lo que se conocía hasta entonces. Encontrado en una cavidad interior de la burra (Figuras 7 y 8) dice lo siguiente: "*Mei so Luis tibao / y lara – año de 1778*". Esta desconcertante noticia sacó del cajón del olvido a Luis Tibao, escultor de las burras.

En el interior de la burrita no se hallaron nuevos documentos acerca de su autoría, salvo una pequeña astilla con la palabra "rucho" escrita a lápiz y un trozo de vareta de olivo (Figura 9). No obstante, las semejanzas formales con el primer animal parecen suficientes para demostrar que fueron talladas por el mismo escultor. Esta atribución se ve avalada por la realización en 1781 de la campanita de plata sobredorada del rucho, realizada por Antonio José Santa Cruz y Zaldúa; por lo tanto, parece que el rucho ya existía para entonces. Asimismo, ambas burras están emparentadas formalmente con las de la *Pollinita* de Cabra, que son idénticas. Si, además, tenemos en cuenta la procedencia de estas últimas (adquiridas en Lucena en 1790) también cabría pensar en Luis Tibao como su autor, en opinión de Guzmán Moral.

Entre 1769 y 1778, el Cristo de Diego Márquez procesionó sobre la antigua burra[626] y vio incrementado su ajuar: En 1774 con los estribos rococó de plata, obra del cordobés Jurado; y aproximadamente en 1776 con el corazón de plata rococó. Resulta lógico pensar que, una vez renovado el Cristo –y pese a coincidir en dimensiones con el anterior–, la corporación estimase oportuno terminar de adecentar el conjunto renovando la burra y encargando una cría que, deducimos, hasta entonces no existía[627], tomando como referencia, quizás, la *Borriquita* de Sevilla o la *Pollinita* de Málaga, que sí contaban con el pequeño animal. Parece que en esta ocasión sí decidieron contar con un escultor local, que además era miembro de la Archicofradía[628], el tallista Luis Tibao, quien recibiría el encargo en 1778.

La primera intervención sobre el conjunto se cree que la realizó el imaginero local Pedro Muñoz de Toro y



7. Documento enrollado hallado en el interior de la burra (Fotografía: Salvador Guzmán)

8. Documento hallado en el interior de la burra

9. Vareta de olivo hallada en el interior del rucho (Fotografía: Salvador Guzmán)

[626] En 1771 se tiene constancia de que procesionó, pues la *Pollinita* fue acompañada el Martes Santo por un representante de la Archicofradía de Jesús Nazareno. LÓPEZ SALAMANCA, F., "La Archicofradía de Jesús Nazareno…", p. 223.

[627] Este rucho no aparece citado ni en el inventario de 1738 («unas andas nuevas con su pollina», ver nota 16) ni entre los enseres que la Archicofradía se quedó del pleito con el Hospitalico.

[628] Archivo Parroquial del Carmen (A.P.C.), Legajo 1, Expediente 2, *Libro de Asiento de Hermanos*, Fol. 112 vº: "*Luis ttivao enttro herº. De Nª. Sª. Del Carmen en 1 de Noviem.e de 1767*". Aparece al corriente de pagos hasta 1774 porque aquí acaba el libro. El siguiente Libro de Hermanos está desaparecido, lo que nos impide precisar si continuaba perteneciendo a la Archicofradía en 1778, cuando talló las burras, si es que este Luis Tibao es nuestro escultor.

Borrego[629] (1793-1872) en el siglo XIX, tesorero de la misma archicofradía y en la que en efecto dejó abundantes muestras de su producción[630]. Es posible que esta relación con la archicofradía indujera al error generalizado entre los estudiosos locales que atribuían el conjunto a Muñoz de Toro, y que continuaron afirmándolo incluso después de haberse publicado en 1988 su autoría[631].

El grupo escultórico de *Nuestro Padre Jesús en su Entrada en Jerusalén* de la Archicofradía del Carmen de Lucena está formado por una imagen de vestir de Jesús montado a lomos de una pollina, que es acompañada por su rucho. El grupo está realizado en madera de pino policromada al óleo y supera en su altura máxima los dos metros. Jesús aparece sentado a horcajadas sobre la pollina, según la costumbre occidental y a diferencia de la oriental, en la que aparece más frecuentemente de costado[632]. El Mesías bendice con la mano derecha mientras que sujeta los arreos de la burra con la izquierda. La figura aparece algo envarada, si bien participando del espíritu mayestático y solemne, inherente al pasaje iconográfico que representa. Aunque resulte obvio, conviene subrayar las limitaciones que encargos menores como éste –una imagen de candelero– suponían para los escultores, que veían mermada su intervención a partes muy concretas. Mientras que en manos y pies ofrece una talla correcta, es en la cabeza donde concentra su máxima atención (Figura 10). El rostro presenta un suave modelado, sin estridencias, con los pómulos algo prominentes, complementado por una barba bífida bien trabajada, que recuerda a otras de Diego Márquez. Su boca entreabierta permite intuir sus dientes; sus ojos son de cristal y las pestañas de pelo natural, como complemento verista. La última restauración devolvió a esta efigie su policromía original, permitiendo valorar en toda su plenitud la calidad de

10. Diego Márquez Vega. *Jesús en su Entrada en Jerusalén*, 1769. Lucena, parroquia de Ntra. Sra. del Carmen (Fotografía: Salvador Guzmán)

[629] Salvador Guzmán Moral, en su resumen sobre los trabajos de conservación y restauración de la *Pollinita* cita un testimonio de Fernando Moreno que dice que la *Pollinita* fue restaurada en 1827 por Pedro Muñoz de Toro a instancias del Hermano Mayor don Pedro Martín Cortés, según los datos de un libro de actas. Hoy ese libro también se encuentra en paradero desconocido. Sin embargo, según los libros de cuentas que hemos manejado, Pedro Muñoz de Toro no llegó a la tesorería hasta la década de los cincuenta y en 1827 no se registra pago alguno a este escultor, aunque bien pudo haber realizado los trabajos sin remuneración alguna. Sí aparece por aquellos años un tal Antonio Muñoz de Toro, teniente coronel, como Hermano Mayor de la Archicofradía, que pudiera ser hermano del escultor.

[630] Para la Archicofradía realizó una imagen de *Jesús Preso*, un *Cristo del Mayor Dolor*, un *Nazareno*, un misterio de la Crucifixión (*Cristo despojado de sus vestiduras*) y un *Crucificado*.

[631] ANTOLÍN, M. A., "Pedro Muñoz de Toro y Borrego: Un artista lucentino". *Torralbo* (Lucena), 1988, pp. 32-33; LÓPEZ SALAMANCA, F., "Algo de historia sobre algunas de las Imágenes Semana-Santeras Lucentinas". *La Voz del sur de Córdoba* (Lucena), 81-82-83 (1992), pp. 7-8; y RODRÍGUEZ de MILLÁN FERNÁNDEZ, J. y LÓPEZ SALAMANCA, F., *op. cit.*, p. 99.

[632] RÉAU, L., *op. cit.*, p. 414.

las carnaciones y las suaves facciones del rostro. Al igual que el Nazareno de Lora de Estepa, del mismo autor, presenta cabellera de pelo natural.

La serena majestad con que Márquez Vega interpretó la efigie de Cristo contrasta con otras obras suyas como el magnífico busto de Dolorosa de la colegiata de San Sebastián de Antequera (Figura 11), planteado con una visión más barroquista y afectada. En este caso, el Cristo de la *Pollinita* de Lucena se nos acerca más a las imágenes letíficas que el antequerano realizó y que destacan en número dentro de su producción. En especial, guarda gran parentesco con el *Salvador* que forma parte del grupo de la *Trinidad*, que realizó para el templo estepeño de San Sebastián (Figura 12).

Por lo que respecta a los animales, ambos presentan ojos de cristal y alzan su pata derecha en ademán de avanzar. Asientan sobre unas modernas peanas, realizadas con ocasión de la última restauración, imitando un artístico empedrado. Tras la eliminación de los numerosos repintes que ennegrecían las burras, apareció una mancha en las respectivas patas traseras de cada burra, como muestra del vínculo familiar que guardan.

Si destaca su talla, no menos interesantes son los ropajes y ajuar del grupo, que juegan un papel tan importante en las imágenes de vestir y que revalorizan la calidad artística del conjunto. Posee estribos de plata rococó realizados en Córdoba en 1774 por Jurado y contrastados por Juan de Luque y Leiva; corazón de plata rococó de hacia 1776, campanita de plata sobredorada realizada en 1781 por Antonio José Santa Cruz y Zaldúa y contrastada por Mateo Martínez; potencias de plata sobredoras de estilo tardorrococó-protorromántico realizadas en Córdoba por Rafael de Martos en 1834, contrastadas por Cristóbal Pesquero Soto; corazón de plata sobredorado, de estilo romántico realizado en el siglo XIX. El conjunto también posee unas valiosas ropas de terciopelo bordadas en oro en 1877 en el taller de Rafael Orellana e hijos, compuestas de túnica, capa, fajín, sandalias, montura, jáquimas y arreos.
Completaban el episodio cada Martes Santo, abriendo la Semana Santa lucentina, doce personificaciones de los apóstoles que acompañaban al paso con sus palmas, así como el correspondiente Judas Iscariote. En 1810 aproximadamente sigue completándose el cortejo de la *Pollinita* con la realización de la empuñadura de plata que portaba el "Judas" delante del paso. Empuñadura que después, desaparecidos los apóstoles, portará el Cristo durante algunos años. De este modo, escultura, bordados, orfebrería y teatralidad concurrían al servicio de la religiosidad popular en una verdadera integración de las artes, tan barroca por cierto.

Se conservan algunas añejas fotografías en las que, además de advertir con nostalgia cómo eran los antiguos

11. Diego Márquez Vega. *Dolorosa*, 1757. Antequera, colegiata de San Sebastián

12. Diego Márquez Vega. *Cristo Salvador* (del grupo de la Trinidad), 1784. Estepa, iglesia de San Sebastián

cortejos de la archicofradía, podemos observar el tronito con candelabros palmiformes del siglo XIX[633] –hoy recuperados (Figuras 13 y 14)– en el que procesionaba la *Pollinita*, con la particularidad de que ésta llevaba una palma en su mano derecha. Éste es un elemento extraño en la iconografía, pues en ningún momento las Escrituras dicen que Cristo portara palma. Como ya vimos, fue Juan el que apuntó que eran los hebreos, y no Cristo, los que arrancaban ramas de palma para acompañarlo a su paso. Este añadido, sin duda fruto de la ingenuidad popular, ha sido recientemente rescatado –con total desacierto– por los actuales responsables de la archicofradía. Esperamos que en breve la *Pollinita* vuelva a procesionar con sus valiosos bordados y sin la palma, porque de otro modo estaríamos traicionando a la tradición y corremos el peligro de que el sentido original del misterio se pierda en la memoria.

V. Los autores

Diego Márquez Vega (1726-1791) fue un notable escultor y tallista del círculo escultórico antequerano del siglo XVIII, cuya obra puede rastrearse fundamentalmente en Antequera y Estepa.

Sus padres fueron Bartolomé Márquez y Francisca de Vega, naturales de Antequera. De este enlace nació Diego José del Patrocinio, que fue bautizado el 15 de noviembre de 1726[634] en la iglesia de San Pedro. Diego Márquez Vega contrajo matrimonio con Juana García Fernández el 27 de diciembre de 1755, con quien tuvo cuatro hijos. Al primero llamó Diego Dionisio Francisco José (1759); posteriormente vendrían Francisco José Manuel (1765), Miguel José María de los Dolores (1767) y Manuel Vicente José de San Rafael (1771). El destacado entallador Francisco Primo fue padrino del segundo y cuarto hijo, práctica común entre colegas del gremio. Diego Márquez Vega murió el 29 de agosto de 1791 en la calle de la Calzada, siendo enterrado en la iglesia del convento de Trinitarios Descalzos sin haber otorgado testamento.

Realizó la *Pollinita* de Lucena entre 1768 y 1769, sobrepasados los cuarenta años pero con un largo porvenir artístico, pues la mayor parte de su obra documentada la realizó en las décadas subsiguientes. Sin embargo, todavía sabemos relativamente poco sobre su formación, aunque por

13. La *Pollinita* de Lucena y sus santeros dispuestos ante la reja de la parroquia de Ntra. Sra. del Carmen. Principios del siglo XX

14. *Pollinita* de Lucena en su primera salida procesional tras su recuperación para la Semana Santa (Martes Santo de 2001)

[633] Al parecer, sufragados por el hermano mayor Pedro Marín Cortés, quien también ordenó a Pedro Muñoz de Toro retocar el conjunto.

[634] Parece ser que Diego Márquez nació en 1726 y no en 1724 como publicó el padre Llordén, que lo confundió con otro Diego. La partida de bautismo fue publicada por José Escalante Jiménez. Cfr. ESCALANTE JIMÉNEZ, J., "Joaquín Márquez y Ángulo". *Pregón´96* (Antequera), 1996, pp. 49-54; y LLORDÉN, A., "El escultor antequerano Diego Márquez y Vega". *El Sol de Antequera*, 17 de enero de 1982, s/p.

su estilo parece muy probable que se formara en la década de 1740 junto al escultor trashumante José de Medina y Anaya, por entonces trabajando en el retablo del Carmen Calzado de Antequera con los entalladores Primo[635]. En sus figuras cultiva unos artificiosos y volados ropajes, propios del momento y que hereda de Medina; si bien, en Diego Márquez, estos paños se despojan de su morbidez y a veces resultan un tanto duros y acartonados, contrastando con las sencillas actitudes de sus figuras. Tuvo que contar con un taller propio en torno al cual crecieron sus hijos, puesto que inició una pequeña saga de artistas como lo demuestran su hijo Miguel Márquez y su nieto Joaquín Márquez, también dedicados al oficio de la escultura.

Esta pequeña aproximación a la figura de Diego Márquez Vega no nos permite extendernos en el catálogo de su producción, aunque haremos un repaso de algunas de sus obras conocidas y atribuidas, entre las que destaca el fantástico busto de *Dolorosa* (1757) en la colegiata de San Sebastián de Antequera, firmado en su parte posterior[636] y que demuestra sus indudables aptitudes para la escultura. Para su ciudad natal, también talló un pequeño *Cristo de la Expiración* (27 cm, 1754), firmado y fechado, que se encuentra en el Museo de las Carmelitas Descalzas[637]; los angelitos (1781) del trono del Socorro de la parroquia de San Miguel (hoy en el Museo Municipal) y la *Virgen del Carmen* (1786-1787) del convento de la Encarnación, inspirada en otra desaparecida que hizo para Álora[638]. En Estepa dejó abundantes muestras, lo que avala las buenas relaciones artísticas que en el siglo XVIII se dieron entre estas poblaciones del centro de Andalucía. En concreto, talló dos crucificados menores del natural, uno para la sacristía de la

[635] La idea parte de José María Fernández, quien aseveró que Diego Márquez acabó las esculturas del retablo mayor del Carmen Calzado en 1750. Este dato se contradice con el manuscrito *Historia del Convento de religiosas de Madre de Dios…*, donde se dice que José de medina, «natural y vecino de la ciudad de Lucena» residía en Antequera «a causa de haberlo traído los Religiosos Carmelitas Calzados, a fin de hacer los Santos que están adornando el Retablo del altar mayor de la iglesia de aquel convento». No obstante, se le siguen atribuyendo a Diego Márquez las figuras de algunos arcángales, pese a que Taylor puso en duda su participación. Cfr. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J. M., *Las iglesias de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera, 1971, p. 117 n. 6 y p. 186; TAYLOR, R., "La familia Primo; retablistas del siglo XVIII en Andalucía". *Imafronte* (Murcia), 3-4-5 (1987-88-89), pp. 323-245; y ROMERO BENÍTEZ, J., "El escultor Diego Márquez en el Retablo Mayor de la Iglesia del Carmen". *Pregón'91* (Antequera), 1991, s/p.

[636] José María Fernández Rodríguez vio "*en el hueco del armazón de madera de la imagen […] una inscripción, en la que consta que es obra de Diego Márquez*". *Vid*. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J.M., *op. cit.*, p. 98, n. 12.

[637] ROMERO BENÍTEZ, J., "El Convento y Museo de las Carmelitas Descalzas de Antequera", *Jábega* (Málaga), 92 (2002), p. 49.

[638] LLORDÉN, A., "El escultor antequerano…", s/p.

ermita de la Veracruz –los Remedios- (1762-1763)[639] y otro para la capilla de Ánimas, el *Cristo del Amor* (1765), de la parroquia de San Sebastián; el *Cristo de la Humildad y Paciencia* de la iglesia de los Remedios (1772); dos ángeles lampareros y dos santos (1774) para el retablo de San Joaquín y Santa Ana de la cofradía del Santo Rosario en la desaparecida ermita de la Concepción[640]; los relieves y tallas de bulto del camarín de los Remedios (1777)[641] (Figura 15); la *Virgen del Rosario* (1780)[642] (Figura 16) y el grupo de la *Trinidad* (1784) para los retablos homónimos que el retablista ecijano Juan Guerrero hizo en 1784 para la iglesia de San Sebastián; y una *Dolorosa* sedente (1787) para la ermita del Carmen[643]. Asimismo, también en Estepa, se le atribuyen el grupo de la *Piedad* de la ermita de Santa Ana y un pequeño *Calvario* en la ermita del Carmen. Incluso llegó a recibir encargos de poblaciones limítrofes como Lora de Estepa, para la que realizó un *Nazareno* (1786)[644].

Menos conocida es la obra del tallista y escultor Luis Tibao y Lara, del que apenas sabemos algún dato sobre su vida. Aparece al corriente de la cuota de hermano de la Archicofradía del Carmen de Lucena entre 1767 y 1774[645], para la que realizó el encargo más antiguo hasta ahora documentado, estas burras de 1778 para la *Pollinita* (Figura 17); también cabe atribuirle las del misterio de Cabra, realizadas en 1790. En 1797 recompuso el trono de Jesús Nazareno "y todos los Serafines o Angelitos que tiene dha. Archicofradía para su desensia y culto por estar todos muy destrozados y maltratados por su antigüedad", labor por la que recibió 230 reales[646]. Algo más tarde, en 1801, colaboraría junto al tallista, escultor y cantero lucentino Andrés Cordón en la realización del tabernáculo de mármoles de la capilla del Nazareno. En concreto, a Tibao se deben "las cartelas y festones […] de madera de pino de Flandes para la coronación y complemento del Tavernáculo" trabajo por el que cobró 1.150 reales[647]. No fue este el único encargo donde encontramos la colaboración de Luis Tibao y Andrés Cordón, pues al menos participaron de mancomún para un encargo de 1808: la realización del cuerpo de un *Nazareno* –hoy advocado del Amor– a partir de un busto de Ecce Homo de escuela granadina[648].

15. Diego Márquez Vega. *Visitación*, 1777. Estepa, iglesia de los Remedios (camarín)

16. Diego Márquez Vega. *Virgen del Rosario*, 1780. Estepa, iglesia de San Sebastián

17. Luis Tibao y Lara. *Burras*, 1778. Lucena, parroquia de Ntra. Sra. del Carmen (Fotografía: Rafael Muñoz)

[639] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *et al*., *op. cit.*, p. 64.
[640] LLORDÉN, A., *op. cit*., s/p.
[641] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *et al*, *op. cit*., p. 60.
[642] RECIO, M., "Dos imágenes del escultor…"., p. 347.
[643] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *et al*., *op. cit*., p. 69.
[644] RECIO, M., *op. cit.*, p. 347.
[645] Véase la nota 27.
[646] RODRÍGUEZ de MILLÁN FERNÁNDEZ, J. y LÓPEZ SALAMANCA, F., *op. cit.*, p. 252.
[647] *Ibidem*.
[648] En un documento fechado en 1808, hallado en su interior en la última intervención, se dice que el busto es obra del "*racionero Alonso Cano*", aunque no deja de ser una atribución "*según el sentir y conosimto. de los facultativos*". *Vid*. GUZMÁN MORAL, S., "Acerca del documento encontrado en el interior del Cristo del Amor con ocasión de su restauración". *Campanitas* (Lucena), 19 (2006), pp. 37-41.

VI. Reflejo en la literatura local

Es intención de nuestro trabajo ofrecer un apoyo entre Artes. Esta alianza no tiene otro fin que el de complementarse e intensificar lo aportado desde ambas. Por ello, al analizar la *Pollinita*, encontramos reflejos y referencias en la literatura local que curiosamente apuntan a una misma interpretación.

Lamentablemente, los literatos más afamados de Lucena aparecieron antes de 1769 y no consideramos coherente elucubrar qué hubieran escrito el poeta judío Isaac Ibn-Ghiyyat (1038-1089), el tratadista de ajedrez Juan de Lucena (hacia 1430-1506) o Luis Barahona de Soto (1548-1595), autor de *Las lágrimas de Angélica*, obra salvada de las llamas en *El Quijote*.

Posiblemente sea Fernando Ramírez de Luque el lucentino que más nos haya dado información sobre Lucena desde el siglo XVIII en que vivió. En sus *Tardes divertidas* (1794) desarrolla mediante el diálogo la historia de la ciudad y tiene un capítulo dedicado a las cofradías (donde no hallamos nada sobre el asunto que nos concierne) y otro a las pinturas y esculturas de la localidad. Como era de esperar, la nueva imagen de Diego Márquez no aparece (aunque nombra una escultura nueva de Blas Molner), quizá porque no estuviera en el templo, como sí lo estaba el *Señor de la Humildad*, que sí está citado y fechado, según Ramírez de Luque[649].

En pleno siglo XX, los diarios y medios de comunicación utilizaron sus páginas, no sólo para informar, sino también para dar cabida a poemas o relatos. No hay un solo verso dedicado a la *Pollinita*. No obstante, en la información dedicada a la semana Santa se alude a la «ausencia inexplicable de la procesión del Miércoles Santo»[650] por primera vez en 1959, para que se someta en 1961 a la resignación de admitir que la procesión queda "relegada al olvido"[651]. Pero, a rey muerto, rey puesto… Otra cofradía, la del Silencio, ocupa el Miércoles Santo[652] y los medios de comunicación cumplen lo que vaticinaron: el olvido. Hasta 1973 no se volverá a nombrar esta imagen de Márquez Vega en un periódico lucentino[653].

Con la aparición de revistas en los años ochenta como *Torralbo*, *Entrevarales* o *La voz*, la *Pollinita* pasará a

[649] RAMÍREZ de LUQUE, F., *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria Lucena*. Lucena: 1998, p. 146.

[650] M. "La Semana Santa en Lucena se celebró con gran esplendor y buen tiempo". *Luceria* (Lucena), 139, 1-VII-1959, p. 1.

[651] ANÓNIMO. "La Semana Santa lucentina transcurrió con gran brillantez y tiempo espléndido". *Luceria* (Lucena), 211, 1-IV-1961, p. 6.

[652] Tras una profunda crisis durante los años veinte, la Archicofradía trasladó su día de salida al miércoles.

[653] ANÓNIMO. "Veintiún tronos saldrán en Lucena la Semana Santa". *Luceria* (Lucena), 723, 11-IV-1973, p. 5.

ocupar desde 1987 el lugar del recuerdo, apareciendo en fotos o artículos poco rigurosos, de tal manera que en 1992 asignan la autoría de nuestra imagen a Pedro Muñoz de Toro, escultor lucentino del siglo XIX. A todo ello se suma que no se le nombra en los pregones de Semana Santa, incluso ya en su retorno a los desfiles, encontramos pregoneros que nos citan a la imagen de Olot, en lugar de ésta. Y, para más INRI, en el libro de doscientas fotografías *Ana y Antonio ven La Pasión en Lucena* sólo hay una del paso (en los años ochenta, cuando hallamos fotos anteriores a los años 60), acompañada de un poema poco identificador de Francisco López Salamanca.

Ante este panorama, ¿dónde podemos hallar referencias? Sólo en dos fuentes: la revista cofrade de la archicofradía a la que pertenece y en libros de memorias, aunque todo se puede resumir a estos últimos.

Sí debemos destacar que con el crecimiento económico de la ciudad, aparece un mayor número de publicaciones. Prueba de ello es que cada cofradía cuenta con una. La Archicofradía del Carmen publica *Carmelo de Pasión* desde 1997, donde hallamos el mayor núcleo de textos sobre la imagen, como un poema de Juan Beret o el informe sobre la restauración realizada por Salvador Guzmán. Sin embargo, lo más llamativo es la publicación en los primeros números de artículos a modo de memorias[654], escritos por Alejandro Moreno Gómez (1997 y 1998) y Pepe Gutiérrez (2000). Estas memorias tienen la virtud de ser narradas desde sus recuerdos de niño, pero el defecto de detenerse en detalles y anécdotas poco interesantes, así como una organización caótica del texto, lo que impide conocer mejor a la imagen y sus circunstancias.

En cuanto a libros de memorias, el escritor Antonio Gómez Pulín en *Tierra sentida* habla por boca de su amigo Rafael, quien confiesa quedarle pocos años de vida. Éste le envía algunas palabras que él copia en su libro y, al evocar tiempos pasados, menciona nuestra imagen:

"*Rememoro con nostalgia, con infinita nostalgia, la nutrida representación, que de figuras y hechos de la Pasión, hacían su recorrido, en otros tiempos, en la tarde del Miércoles Santo, la «Pollinita del Carmen», el Señor de la Humildad, la Virgen de los Dolores, el Calvario y tantas otras.*
Como contrapartida de esta ausencia añorada, tenemos el Cristo del Silencio"[655].

Estas palabras retoman lo que comentaban la prensa local: la ausencia de estas imágenes y la próxima muerte de Rafael llevan al olvido y al silencio.

[654] MAY, G., *La autobiografía*. México: FCE, 1982, p. 121. May comenta que memoria es el relato de lo que se ha visto, se ha dicho o se ha hecho.
[655] GÓMEZ PULÍN, A., *Tierra sentida*. Lucena: 1987, pp. 64-65.

Pepe Gutiérrez, persona destacable en la Semana Santa (introdujo cambios estéticos en los santeros) y en la vida política lucentina (fue el primer alcalde tras la dictadura), recoge sus memorias póstumas en un libro de 2004. En este volumen menciona a la *Pollinita* como paso del Miércoles Santo con el *Señor de la Humildad* y la *Virgen de los Dolores*, para adentrarse luego en los llamados santeros «del cuello sucio» y su aportación a la santería, el modo de portar los pasos en Lucena. Acerca del «cuello sucio», debemos referir que se trata precisamente de los pasos del Miércoles Santo, con la *Pollinita* abriendo el cortejo (Figura 18). El cuello sucio, las botas y el pañuelo eran las ropas de los que portaban los pasos, porque era su ropa de trabajo; esto es, del trabajo iban directamente a la iglesia y, de ahí, a la procesión. Tras este comentario, Pepe Gutiérrez se duele de que hoy se haya generalizado en la santería el modo de portar los Cristos, recordando precisamente que el único paso que recuerda que se «pingaba» era la *Pollinita* del Domingo de Ramos. Por falta de espacio no podemos profundizar en este aspecto[656]. En efecto, a nosotros, como historiadores del arte o como personas con inquietudes culturales, también nos enfada y hiere el mal gusto, que hoy es generalizado.

18. Procesión de la Archicofradía del Carmen hacia 1915

VII. Conclusiones

El origen iconográfico de las dos burras se encuentra en el texto de San Mateo, sin pasar por alto el canto que cita con origen en Isaías, pero matizado por Zacarías. El conjunto de Lucena destaca precisamente por esta singularidad iconográfica que ha sido escasamente tratada en imágenes procesionales, teniendo el lucentino mayor valor, debido a su calidad artística y alto valor histórico.

Para la literatura y prensa local la imagen aparece hoy como nostalgia de una Semana Santa pasada, siendo poco contemplada en los pregones y otros textos creativos actuales. Sí ocupa un lugar en los libros de memorias, destacando el de Pepe Gutiérrez, quien no tenía la mejor prosa, pero sí un sentido estético de conjunto que iba perfeccionando y haciendo de la santería algo único e irrepetible. Posiblemente por azar cita como ejemplo de «malos modos» una santería de la *Entrada en Jerusalén* del Domingo de Ramos, una imagen seriada de Olot que podemos encontrar en muchos otros pueblos de Andalucía y España. Malos modos que hoy encuentra en el resto de procesiones. En cambio, la otra *Entrada en Jerusalén*, la de la Archicofradía del Carmen, no es común, es única y la mantiene en el recuerdo, por obvio, de la buena santería y, por lo tanto, como nostalgia de una forma mejor de llevar los

[656] *Vid*. GUTIÉRREZ, P., *Una vida de entrega y honradez*. Lucena: 2004, pp. 122-125.

pasos. Reconocemos que es muy arriesgada esta interpretación de las palabras de Pepe Gutiérrez, pero, y a modo de conclusión, descubrimos que la *Pollinita* de Diego Márquez Vega sigue presentándose ante Lucena como el recuerdo y la nostalgia de santerías y Semanas Santas ya pasadas.

EL RETABLO MAYOR DE IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE MAIRENA DEL ALCOR

José Manuel Navarro Domínguez
Doctor en Historia

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Mairena del Alcor, que ha sido restaurado recientemente, es una obra escasamente conocida y ha sido estudiada muy superficialmente. Quizás haya contribuido a ello su aspecto, especialmente la escasa proporción existente entre su gigantesca hornacina central y la densa organización de los elementos decorativos en las estructuras laterales y en el ático, que resultan difíciles de casar en las composiciones clásicas de las escuelas de tallistas barrocos andaluces.

Pero esta imagen del retablo que ha conocido la mayor parte de los maireneros en los últimos 60 años, y que han usado los escasos estudiosos que se han aproximado a analizar la obra, era fruto de los destrozos sufridos en 1936 y de una reparación de circunstancia realizada por carpinteros locales. La recuperación de su aspecto original tras la reciente restauración ha permitido obtener una visión más acertada del retablo y orientar ligeramente su estudio, pudiendo incluso aventurar una posible atribución.

I. La construcción del retablo

Aunque no disponemos de documentación que pueda precisar la fecha de construcción del retablo, ésta hay que ponerla en relación con la ampliación del templo a principios del s. XVIII debido a los problemas de espacio ocasionados con el crecimiento de la población mairenera. La comisión creada al efecto decidió derribar la primitiva cabecera para construir un gran espacio abarcando la anchura de las tres naves mudéjares originales[657].

En los últimos años del s. XVII se amplió la cabecera derribando la primitiva, de pequeño ábside, y construyendo un gran presbiterio, donde se situó el altar mayor y dos capillas laterales, que se cubrieron también con armadura de par y nudillo en disposición perpendicular a las naves, semejando los brazos de un crucero. Detrás del altar mayor se edificaron las dependencias anexas al templo, con la sacristía y algunos almacenes. Se reconstruyó el centro del falso crucero sustituyendo la cubierta abovedada anterior por una cúpula de grandes proporciones que no trasluce al exterior por encerrarse en un cubo con cubierta a cuatro aguas. La zona central queda convertida definitivamente en un "crucero" cuyos brazos en realidad son capillas laterales paralelas al eje de la nave en su estructura arquitectónica que

[657] Archivo Histórico del Arzobispado de Sevilla, (A.H.A.S.), s. Secretaría, ss. obras, a. 1696, exp. 12.

tan sólo en la cubierta de madera y la disposición de las bancas para los fieles semejan los brazos del crucero, más bien cortos, que quedan fuera de lugar en el conjunto mudéjar de la estructura primitiva de la iglesia. Para adaptar la estructura ojival a la nueva cabecera se rompen por el centro las ojivas inmediatas a la cabecera, en contacto con el arco toral, prolongando en forma de arbotante las mitades de arco que subsistían, siguiendo la alineación de los restantes arcos[658].

El día 27 de febrero de 1702 fue bendecida la iglesia parroquial por el licenciado don Gaspar Esteban de Murillo, canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla, Visitador General de la Fábrica del Arzobispado, por mandato de los señores Deán y Cabildo, al estar la sede Hispalense vacante por haber fallecido en 1701 el Arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona[659]. Esto nos ofrece una fecha de corte inicial, pues el retablo fue diseñado para ajustar perfectamente en esta estructura arquitectónica. Tenemos muy pocos datos documentales, pues apenas conocemos la intervención en 1729 del maestro arquitecto del alcázar Manuel Escobar, que supervisa el proceso de construcción[660], y una anotación de 1779 en la documentación de la Hermandad Sacramental de Mairena del Alcor con un pago de 1.000 reales para "*...ayudar a dorar el retablo del altar mayor*"[661]. Esta tardía fecha podría marcar la última fase de construcción y la ponemos en relación con la terminación del ático.

II. La estructura del retablo a principios del siglo XX

El retablo consta de un gran cuerpo principal coronado por una movida cornisa con ángeles que portan los símbolos del martirio de S. Bartolomé, patrón de la villa, y un ático que probablemente se ejecutase con posterioridad. El primer cuerpo está formado por tres calles separadas por cuatro estípites de grandes proporciones. La calle central alberga el camarín de Ntra. Sra. de la Asunción y un manifestador sacramental y las laterales sendas hornacinas, con las imágenes de San Bartolomé y San Francisco de Asís, y dos medallones con San Juan Bautista y San Blas. El ático presenta una talla de menor volumen y ligeras diferencias de tipo técnico, más que estilísticas, lo que parece indicar que no es muy posterior al cuerpo principal[662]. Destaca en su

[658] A.H.A.S., s. Secretaría, ss. obras, a. 1696, exp. 12.
[659] A.H.A.S., s. Secretaría, ss. obras, a. 1696, exp. 12.
[660] HALCÓN, F. y otros, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p. 458.
[661] PÉREZ PUERTO, E., "El retablo de Nuestro Altar Mayor", *Semana Santa 2002*, Mairena del Alcor, 2002, pp. 14-15, "*…más 1.000 reales para ayudar a dorar el retablo del altar mayor, siendo mayordomo D. Juan Manuel del Villar y flor, año de 1779*".
[662] Archivo Municipal de Mairena del Alcor (A.M.M.A.), Urbanismo, LLAMAS, R. y PÉREZ, M. A., *Informe de la restauración del retablo*, 2002.

parte central un gran relieve del martirio de San Bartolomé por desuello y cuatro medallones con la Virgen del Carmen, San José y dos retratos de sacerdotes que bien pudieran ser los donantes. Sobre la cornisa, cuatro angelotes portaban los símbolos del martirio del apóstol (Figura 1).

A principios del s. XX presidía el retablo una imagen de candelero con niño, imagen poco apropiada para la advocación de Sta. María de la Asunción[663], con corona plateada, cetro de plata y ráfagas de latón. A la derecha estaba situada la imagen de San Bartolomé, con diadema y cuchillo de plata, y a la izquierda la imagen de San Francisco de Asís, con diadema de plata[664].

En los laterales del presbiterio se ubicaban dos cuadros de grandes dimensiones con un "Ecce Homo", en el lado del Evangelio y una "Resurrección" en la Epístola[665]. El camarín se cubría con un velo de damasco[666]. Iluminaban el retablo dos lámparas de araña de metal blanco y el camarín cuatro candelabros de metal amarillo. Además había en el altar seis candelabros de madera, una sacra, un crucifijo y una campanilla. Completaban el exorno del presbiterio dos ciriales de madera, un cuadro de altar privilegiado, una lámpara de metal plateado de gran tamaño, una estera de juncos y dos candelabros pequeños de metal[667]. Una referencia a dos pequeñas imágenes de San Pedro y San Pablo situadas junto al sagrario y que fueron destruidas en 1936[668], ha hecho pensar, erróneamente, que se encontraban en el retablo las imágenes monumentales de San Pedro y San Pablo. Estas tallas se encontraban en el retablo dedicado a S. Pedro situado en la nave de la epístola sobre la cripta de enterramiento de los sacerdotes[669].

1. Retablo de Mairena del Alcor en 1930

III. La transformación del retablo en la Guerra Civil

Este retablo sufrió un importante deterioro en los primeros días de la Guerra Civil cuando los templos de la localidad

663 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, pp.146-151. Recoge el nombre de Santa María del Alcor, que fue su advocación hasta el siglo XVIII.

664 Archivo Parroquial de Mairena del Alcor (A.P.M.A.), inventario de 1911.

665 Hoy se sitúa en dicho lugar una talla de Cristo resucitado, obra de Antonio Gavira.

666 A.H.A.S., s. Secretaría, leg. 2626, exp. 15, inventario 1886.

667 A.P.M.A., inventario de 1911.

668 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, pp.146-151 y VV.AA.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, t. I, Madrid, 1982., p. 110.

669 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, p.149.

fueron asaltados[670]. En la noche del 19 al 20 de julio de 1936 un reducido grupo asaltó la iglesia parroquial e intentó desmontar el altar mayor para quemarlo en una hoguera donde ya ardían las imágenes situadas en otros retablos[671]. Con tal fin tiraron cuerdas para arrancarlo de la pared desgajando parcialmente el tondo central del ático. Ante la dificultad de la tarea, y el riesgo que conllevaba su caída, decidieron quemarlo donde estaba, prendiendo fuego a la imagen de la virgen situada en la hornacina central. Aunque la mayor parte del retablo no ardió quedó completamente destrozada la parte central y destruida la imagen de la Asunción[672], desapareciendo sus joyas[673]. Se perdieron también las imágenes de S. Bartolomé y S. Francisco de Asís que estaban en las hornacinas laterales, los niños atlantes del banco y el manifestador de la parte superior[674].

Una vez incorporada la villa a zona nacional varios carpinteros locales (Manuel Crespo Trigueros, Telesforo Méndez, José de Cayetano, Marcelino Pérez Calvo y Manuel Jiménez)[675], emprendieron la labor de reconstrucción de los desperfectos. Gracias a contactos con sacerdotes de Carmona consiguieron imágenes y restos de retablos existentes en iglesias cerradas al culto[676]. En la tablazón de la hornacina central se ha localizado la firma de alguno de estos carpinteros y la fecha, 1940, en que se efectuó la última de las reparaciones.

---

[670] *Mundo Gráfico*, junio 1932, p. 37. Ya a principios de junio de 1932 cinco muchachos de izquierdas de la localidad entre 15 y 17 años, intentaron incendiar la iglesia, siendo detenidos y entregados por el alcalde, Antonio Delgado, a las autoridades. El temor a que pudiesen dañarse las imágenes hizo que algunas hermandades las ocultasen en graneros y casas particulares y evitasen, durante varios años, efectuar salidas procesionales.

[671] Testimonio de varios vecinos de Mairena del Alcor. En la noche del 19 al 20 de julio un reducido grupo de exaltados, armados con escopetas, asaltaron la iglesia parroquial y las ermitas de S. Sebastián y del Cristo de la Cárcel, así como diversos edificios civiles representativos de la elite local, como el Casino.

[672] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla,* Sevilla, 1937, pp.146-151. Recoge el nombre de Santa María del Alcor.

[673] A.P.M.A., inventario de 1911. Era una imagen de vestir, de candelero, adornada con corona, cetro de plata y ráfagas de latón, la Virgen y coronita de plata el Niño Jesús. También desaparecieron las diademas de plata de todas las imágenes y el cuchillo de plata de S. Bartolomé.

[674] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, pp.146-151, VV.AA.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia,* t. I, Madrid, 1982, pp. 110 y A.P.M.A., inventario 1911. Los autores indican la desaparición de las esculturas de S. Pedro y S. Pablo, pero dichas tallas no aparecen recogidas en el inventario parroquial de 1911.

[675] PÉREZ PUERTO, E., "El retablo de Nuestro Altar Mayor", *Semana Santa 2002*, Mairena del Alcor, 2002, pp. 14-15.

[676] Testimonio de varios vecinos de Mairena del Alcor. Gracias a esta restauración se conservaron las piezas que ahora han vuelto a su ubicación original.

Los carpinteros reorganizaron la hornacina de la titular, muy dañada por el incendio, suprimiendo el manifestador ubicado en la parte superior, dándole mayor amplitud bajo un profundo arco de medio punto de gran altura que ahora quedaba completamente libre, pues además se había suprimido el fondo por los desperfectos sufridos. Fue reforzado con otro arco interior de medio punto compuesto con piezas decorativas del propio retablo y otras de acarreo. Los deterioros de la hornacina fueron cubiertos con trozos del propio retablo y otros procedentes de Carmona, cubriendo los huecos y sustituyendo los trozos destruidos.

El inmenso medallón central del ático, con el relieve del martirio de S. Bartolomé, se encontraba desgajado y había cedido levemente por lo que hubo de ser apuntalado con vigas y puntales anclados a la pared pues la supresión del manifestador le restaba una base de soporte que no pudo compensarse completamente con el gran arco añadido.

Se ubicó en la hornacina una imagen de talla de la virgen del Carmen, procedente de un convento de Carmona, modificada apropiadamente para poder representar la advocación de Asunción, titular de la parroquia. Para ello se suprimió el niño, se modificó la posición del brazo y se repintó para cubrir de azul el marrón del hábito carmelita. Para cubrir adecuadamente el hueco de la gran hornacina abierta se colocó la imagen sobre el pie de un tenebrario, que le sirviese de peana y le diese una mayor altura. El fondo abierto se cubrió con una gran cortina azul.

Las dos hornacinas laterales fueron cubiertas con esculturas. En la de la Epístola se colocó una talla en madera policromada de San Lorenzo, proveniente de Carmona, de tamaño académico, de fines del s. XVII o principios del s. XVIII, de muy buena calidad, aunque un tanto pequeña para la hornacina. En la del Evangelio una imagen de San Bartolomé, una talla de madera de ciprés, de 1,40 m. de altura estofada en oro fino, encargada por el Ayuntamiento de Mairena del Alcor al escultor sevillano Sebastián Santos Rojas en 1945[677], por lo que guarda una adecuada proporción con la hornacina[678]. Las puertas del retablo, muy deterioradas, fueron sustituidas por puertas traídas de la iglesia de S. Felipe de Carmona, redecoradas con trozos de las puertas originales[679].

Los niños atlantes de las ménsulas inferiores habían sido destrozados y fueron retirados, conservándose uno sólo. En la cornisa el ángel más deteriorado fue sustituido por un

[677] A.M.M.A., leg. 168, exp. San Bartolomé, 1945. "*... reponer en la parroquia la imagen del Apóstol San Bartolomé, patrono de la villa, que fue destruida en la revolución del año 1936....que el Ayuntamiento tome por su cuenta devolver a nuestra iglesia el culto a dicho Santo Patrono mediante la adquisición de una talla que le represente*".

[678] A.M.M.A., leg. 168, exp. San Bartolomé, 1945.

[679] Testimonio de varios vecinos.

ángel lamparario y posteriormente Antonio Gavira lo reemplazó por el único niño atlante del banco del propio retablo que había quedado. Finalmente se colocó como sagrario el ubicado anteriormente en el retablo de la capilla sacramental. Con posterioridad, en la década de los 60, Antonio Gavira construye un pequeño manifestador que se ubica sobre el sagrario, ocupado por una pequeña talla de crucificado (Figura 2).

IV. La reciente restauración

El mal estado del retablo llevó a la Parroquia a plantear la conveniencia de su restauración en varias ocasiones. Los informes elaborados a tal efecto en 1989 y en 1993 por los profesionales consultados muestran que el deterioro era considerable, pero las dificultades económicas de la Parroquia y de la Corporación Municipal impidieron su acometida[680]. Finalmente, entre 2000 y 2003 el equipo de Ricardo Llamas León y Miguel Ángel Pérez Fernández llevó a cabo la restauración del retablo[681]. Desde un primer momento se planteó como objetivo primordial la recuperación del aspecto original perdido en 1936. De gran importancia en este proceso de restauración ha sido la localización de varias fotografías anteriores a la Guerra Civil, que muestran el aspecto primitivo del retablo, y de varias piezas originales conservadas correspondientes a la parte destruida. Algunas de estas piezas fueron localizadas en diversos lugares del retablo, pues habían sido usadas para cubrir partes quemadas. Otras estaban almacenadas en distintas dependencias parroquiales o habían sido conservadas por los vecinos, como una de las puertas del manifestador, de 80 cm, recogida en la iglesia tras el incendio del retablo, de la que no quedaba testimonio gráfico pues en todas las fotografías conservadas aparece tapada por una cortina.

En el proceso de restauración del retablo se ha devuelto a la imagen de la Virgen de la Asunción (advocación parroquial) su aspecto original de Virgen del Carmen, reconstruyéndose las piezas deterioradas y recuperando su policromía original. También se ha suprimido

2. Retablo de Mairena del Alcor en los años 60

[680] A.P.M.A., exp. Retablo, ISBILIA: *Informe sobre el estado de conservación, tratamiento de restauración y presupuesto sobre el mismo, del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de Mairena del Alcor*, 21 noviembre 1989 y A.M.M.A., Urbanismo, PÉREZ FERNÁNDEZ, M. A., *Proyecto y presupuesto para la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción de Mairena del Alcor*, 7 marzo 1993.

[681] A.P.M.A., exp. Retablo, PÉREZ, M. A. y LLAMAS, R.: *Informe de la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Mairena del Alcor*, 2002. La restauración del retablo mayor del templo parroquial la llevaron a cabo Ricardo Llamas León y Miguel Ángel Pérez Fernández con la ayuda de los licenciados en Bellas Artes Margarita Gurruchaga y Sergio Varó y el carpintero local Manuel Jiménez.

la peana sobre la que estaba situada (en realidad la base de un antiguo tenebrario), ya innecesaria al recuperar la hornacina central su tamaño original. La imagen de San Bartolomé ha sido trasladada desde su ubicación original en la hornacina de la calle del Evangelio a la hornacina de la calle de la Epístola, por una cuestión estética atendiendo a que la talla presenta el cuerpo del apóstol ligeramente girado hacia su derecha, por lo que, una vez ubicado en su hornacina se veía orientado hacia el exterior del altar. Considerando que ni la talla de S. Bartolomé ni la de S. Lorenzo son las originales del retablo (en el original figuraba S. Francisco de Asís), se optó por cambiarla de hornacina y que quedase la imagen del apóstol orientada hacia el centro del altar[682] .Se ha mantenido el sagrario instalado en los años 40, que se encontraba en buen estado de conservación, y el manifestador de Antonio Gavira, restaurando las columnillas salomónicas y las pequeñas hornacinas de los laterales con las tallas de S. Pedro y S. Pablo (Figura 3).

3. Retablo de Mairena del Alcor en la actualidad

V. Análisis artístico del retablo

Los estudios existentes hasta el momento se limitan a una descripción somera de su estructura y principales elementos, datarlo en el s. XVIII[683] y calificar la obra de falta de categoría, talla floja y carente de recursos escenográficos[684]. Respecto a su autoría sólo se ha aventurado su factura en el s. XVIII, en el círculo de Jerónimo Balbás, o incluso en la línea del barroco churrigueresco[685]. Estas ligeras descripciones incurren en errores a la hora de interpretar algunos elementos. Así por ejemplo se ha apuntado que procedía de Carmona[686]; aunque se sabía que el retablo se encontraba muy recompuesto por los daños sufridos en 1936[687],

[682] A.P.M.A., exp. Retablo, PÉREZ, M. A. y LLAMAS, R., *Informe de la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Mairena del Alcor*, 2002.

[683] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, pp.146-151, VV.AA.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, t. I, Madrid, 1982, p. 110, y PÉREZ FERNÁNDEZ, M. A., *Proyecto y presupuesto para la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Mairena del Alcor*, 7 marzo 1993.

[684] HALCÓN, F. y otros, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p. 457.

[685] Archivo Municipal de Mairena del Alcor (A.M.M.A.), Urbanismo, PÉREZ FERNÁNDEZ, M. A., *Proyecto y presupuesto para la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Mairena del Alcor*, 7 marzo 1993.

[686] A.M.M.A., Urbanismo, PÉREZ FERNÁNDEZ, M. A., *Proyecto y presupuesto para la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Mairena del Alcor*, 7 marzo 1993.

[687] VV.AA.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, t. I, Madrid, 1982, p. 110 y HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, pp.146-151.

especialmente la parte central[688], la gran hornacina es descrita como una original embocadura de acceso al camarín[689] o como camarín[690], al describir la talla de la titular, se interpretan detalles relativos a la advocación asuncionista pese a identificar el hábito carmelita[691]; el relieve del ático ha sido descrito como una escena del martirio de S. Sebastián[692], y se ha confundido el manifestador superior, desaparecido, con el colocado en los años 60 en la parte inferior del retablo[693].

Uno de los últimos estudios efectuados sobre la retablística barroca sevillana apuntan a Manuel Escobar, fechando su confección en la primera mitad del s. XVIII. Pero aunque la de este maestro arquitecto de los Reales Alcázares de Sevilla, es la única intervención documentada, esta se limita a la supervisión de su ejecución en 1729, más que a la composición y labrado, lo que no debe llevarnos a adjudicarle su autoría[694].

Desde el punto de vista estilístico el retablo se puede encuadrar en la producción sevillana del segundo tercio del s. XVIII. Ante la ausencia de documentación de apoyo sólo queda la vía comparativa mediante el análisis estilístico de su composición y de los elementos decorativos buscando semejanzas y referentes en otras obras. Los dos equipos de restauradores que estudiaron el retablo advierten elementos de la primera y segunda mitad del siglo XVIII. El equipo de Isbilia estimó erróneamente que el conjunto procedía de Carmona y fue rehecho. Atribuyó su factura al círculo de Jerónimo Balbás[695], considerando su adecuación a las líneas

[688] A.M.M.A., Urbanismo, PÉREZ FERNÁNDEZ, M. A., *Proyecto y presupuesto para la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Mairena del Alcor*, 7 marzo 1993.

[689] HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 457-8.

[690] A.M.M.A., Urbanismo, PÉREZ FERNÁNDEZ, M. A., *Proyecto y presupuesto para la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Mairena del Alcor*, 7 marzo 1993.

[691] A.P.M.A., exp. Retablo, ISBILIA: *Informe sobre el estado de conservación, tratamiento de restauración y presupuesto sobre el mismo, del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de Mairena del Alcor*, 21 noviembre 1989. "*Esta Imágen* (sic) *presenta, una serie de características muy interesantes con el hábito carmelitano con el que está vestida, con protuberancia en el vientre, haciendo alusión al misterio asuncionsita con precedentes en el Apocalipsis: "Sobre una nube preñada de ángeles", que nos recuerda la preciosa Virgen del Carmen, Patrona de la localidad Onubense de Galaroza, en la Sierra de Aracena*".

[692] A.P.M.A., exp. Retablo, ISBILIA: *Informe sobre el estado de conservación, tratamiento de restauración y presupuesto sobre el mismo, del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de Mairena del Alcor*, 21 noviembre 1989.

[693] VV.AA.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, t. I, Madrid, 1982, p. 110.

[694] HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 457-8.

[695] PÉREZ PUERTO, E., "El retablo de Nuestro Altar Mayor", *Semana Santa 2002*, Mairena del Alcor, 2002, pp. 14-15. Eusebio Pérez, siguiendo la línea marcada por Tobaja, refuerza la atribución a Jerónimo Balbás, basándose en la presencia de los estípites, pues fue el introductor de dicho elemento en los retablos sevillanos. Pero no olvidemos que la innovación tuvo tal éxito que fue utilizada por muchos artistas hasta constituir una "seña de identidad" del retablo barroco de buena parte del s. XVIII, por lo que no es un elemento decisivo.

que marcan su modelo y su semejanza con los tallados para el convento de San Agustín de Sevilla o el oratorio de San Felipe Neri de Osuna[696].

La recuperación del aspecto original tras la restauración ha permitido un análisis artístico más adecuado y una vinculación estilística más precisa. La obra, especialmente los estípites gigantes, recuerda la labor de los talleres carmonenses de José Maestre y Tomás Guisado "El Viejo"[697]. Así mismo su composición presenta fuertes semejanzas con el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Dos Hermanas. Esta obra de José Maestre estaba ubicada originalmente en el altar mayor del convento carmelita de San José de Carmona y fue labrado en el primer tercio del s. XVIIII. José Maestre concertó su talla con la comunidad carmelita el 11 de noviembre de 1717 para el altar de la virgen de Guadalupe. Cinco años después concertaría con la compañía de Jesús el retablo mayor de la iglesia del Salvador de la misma localidad[698].

Por su parte los restauradores Ricardo Llamas León y Miguel Ángel Pérez Fernández, en el análisis presentado en 2002, encuadran el retablo en la producción sevillana del segundo tercio del s. XVIII y atribuyen la obra a Manuel García de Santiago basándose en semejanzas estilísticas y de factura con varias de sus obras, especialmente el retablo del Santuario de Loreto en Espartinas y el retablo de S. José, de la colegiata de Sta. María de las Nieves de Olivares, labrado el primero en 1750[699] y el segundo en 1752[700].

El análisis comparativo de estas obras permite destacar la similitud de su composición general y de numerosos elementos decorativos y motivos ornamentales. Los gigantescos estípites, de 5 m. de altura y más de 300 kg. de peso, presentan un tallado característico en este autor. La distribución de los elementos, el diseño de los estípites y la cornisa, la factura de los ángeles y niños atlantes, las volutas sobre las que se apoyan continuando sobre la cornisa la línea ascendente de los estípites, la hojarasca y otros elementos ornamentales secundarios, presentan una gran semejanza con el de Mairena y permiten apuntar en esta línea la atribución.

---

[696] A.P.M.A., exp. Retablo, ISBILIA: *Informe sobre el estado de conservación, tratamiento de restauración y presupuesto sobre el mismo, del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de Mairena del Alcor*, 21 noviembre 1989 y A.M.M.A., Urbanismo, PÉREZ FERNÁNDEZ, M. A., *Proyecto y presupuesto para la restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Mairena del Alcor*, 7 marzo 1993.

[697] HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 457-8.

[698] RUEDA MUÑOZ, J., "Cuatro fotografías para meditar", *Virgen de Gracia*, Carmona, 2002, p. 47.

[699] HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 348-9.

[700] HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 354-5.

Los tres retablos comparten gran cantidad de elementos comunes, detalles decorativos y esquemas compositivos: están compuestos por tres calles coronadas con un ático con un diseño muy similar; el ático está separado de las calles por sendas cornisas mixtilíneas que tienen formas muy parecidas; las calles laterales de los retablos tienen la misma distribución separadas por cuatro estípites muy parecidos; las calles están rematadas con cartelas similares y en el centro del ático se dispone un tondo con detalles decorativos semejantes; por último la hojarasca que compone toda la ornamentación tiene características muy parecidas.

Finalmente el ático de Mairena presenta una talla más dispersa y cartilaginosa, mientras en el cuerpo principal el relieve y la talla tiene más volumen y firmeza[701] lo que parece indicar una elaboración posterior, que podría situar su factura en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que correspondería perfectamente con la fecha del pago de dorado que conservamos de la Hermandad Sacramental.

[701] HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p. 458.