



TÍTULO

**EN BUSCA DE UNA PATERNIDAD DESCONOCIDA
LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN
EN EL PANORAMA ESCULTÓRICO BARROCO
MALAGUEÑO. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A SU
ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO**

AUTOR

José Manuel Torres Ponce

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2015

Director/Tutor	Juan Antonio Sánchez López
Curso	<i>Máster Propio en Escultura Barroca Española: desde los siglos de oro a la sociedad de la información y las redes sociales (2013/14)</i>
ISBN	978-84-7993-830-7
©	José Manuel Torres Ponce
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2014



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadador (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

EN BUSCA DE UNA PATERNIDAD
DESCONOCIDA: LA IMAGEN DE NUESTRA
SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN EN EL
PANORAMA ESCULTÓRICO BARROCO
MALAGUEÑO. UNA PRIMERA
APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO

TRABAJO FIN DE MÁSTER
JOSÉ MANUEL TORRES PONCE

DIRECCIÓN: JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

**I Máster Propio en Escultura Barroca: desde los Siglos de Oro a la
Sociedad de la Información y las Redes Sociales**

Índice:

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. ¿FOCO SECUNDARIO O PRINCIPAL CENTRO PRODUCTOR DE ESCULTURA? EL PANORAMA ARTÍSTICO DE LA MÁLAGA DE LA ILUSTRACIÓN	7
2.1 Los epígonos de Pedro de Mena	7
2.2 La pugna entre los aires italianos y la tradición castiza del siglo XVIII.....	11
2.3La escultura del final de la centuria	23
3. NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN: ASPECTOS TÉCNICOS, FORMALES E ICONOGRÁFICOS	24
4. DE IMÁGENES DE URNA A IMÁGENES DE CULTO: LA REEDUCACIÓN DE LA IMAGINERÍA	33
5. CONCLUSIÓN.....	37
6. BIBLIOGRAFÍA	39



Fig 1: Nuestra Señora de la Concepción. Archivo de la Archicofradía del Huerto

1. INTRODUCCIÓN

Superadas las tesis iniciales que denostaban nuestra imaginería por el uso de la madera policromada como materia prima y técnica –frente a otras culturas donde el mármol era utilizado como material fundamental para estas labores-; en la actualidad, la escultura hispánica de los Siglos Modernos viene a estar considerada como una de las grandes aportaciones de nuestro país a la Historia del Arte. Buena prueba de ello es el creciente interés que suscita su estudio y la cantidad de monografías, tesis, artículos y congresos que se vienen sucediendo en torno a esta temática.

Fundamentales son las investigaciones que se han ido realizando desde que Ricardo Orueta¹, Juan Temboury² y el Padre Llordén³ comenzaran esta ardua labor –el primero, con un profundo estudio de la obra de Pedro de Mena; el segundo con la creación de un amplio archivo fotográfico previo a la década de los años 30; y el Padre agustino con la paciente labor de transcribir los legajos de los archivos-. De esta forma se han puesto en conocimiento de los investigadores respuestas a cuestiones relativas a los aspectos técnicos, iconográficos, formales, de clientelas y las circunstancias históricas que han rodeado el encargo y desarrollo de nuestra imaginería. Ello, por otro lado, ha permitido que un alto número de imágenes sin paternidad hasta ahora, hayan sido expulsadas de la larga lista de imágenes huérfanas –tómense como ejemplo aquellas que hasta hace unos años eran anónimas y ahora se encuentran adscritas al círculo de la saga familiar de los Asensio de la Cerda-. Dentro de este campo tendríamos que resaltar la labor científica de personalidades como Agustín Clavijo, José Luis Romero Torres o Juan Antonio Sánchez López quienes, desde la década de los ochenta de la centuria pasada, se dedican a arrojar luz al oscuro pozo en el que se encontraban los estudios sobre nuestra escultura y nuestros escultores de las centurias modernas.

A lo largo de las páginas que componen el presente artículo plantaremos una pequeña evolución de la escultura sacra en la ciudad de Málaga en los años de la centuria dieciochesca. Sin la pretensión de realizar un exhaustivo catálogo de las piezas realizadas en dicho siglo, analizaremos algunas creaciones y autores con el objetivo de justificar la presencia de una imagen como es la de Nuestra Señora de la Concepción en el devenir escultórico dieciochesco malagueño.

¹ ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Imprenta Blass y Cía, 1914.

² Fundamental para entender los estudios a través de las fotografías: MATEO AVILÉS, Elías de (coord). *La vida y obra de Juan Temboury*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2001. SERRALVO GALÁN, Carlos. “El mueble catedralicio en las colecciones fotográficas”. En SAURET GUERRERO, Teresa (coord.). *La Catedral de Málaga y sus muebles. Historia de un patrimonio olvidado*. Málaga: Catedral de Málaga, 2014, pp 131-182.

³ Véase: CLAVIJO GARCÍA, Agustín. “La trascendente labor investigadora del Padre Llordén O.S.A.”. En *Boletín de Arte*, número 3. Málaga: Universidad de Málaga, 1982, pp 11-25. LLORDÉN SIMÓN, Andrés. “*Escultores y Entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (Siglos XV-XIX)*”. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960 o *El insigne maestro escultor Fernando Ortiz: notas para su estudio biográfico*. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1953.

Sin necesidad de retrotraernos a los inicios de la escultura en nuestra ciudad tras la incorporación a la Corona de Castilla, el 19 de agosto de 1487⁴, nuestra disertación por la imaginería comenzará tras la muerte del granadino Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) para acabar con las influencias neoclásicas impuestas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁵, fundada en 1752, y que se materializarán a finales de siglo a través de un proceso sincrético que derivó en la aplicación de los postulados neoclásicos a los modelos imperantes propios del barroco. Pese a ello veremos cómo en los prolegómenos del siglo XVIII existe una amplia producción escultórica a la que podemos aplicar el término artístico de *barroco* en la que, frente a la decadencia imperante de la escuela sevillana –acuciante tras la desaparición de Pedro Roldán (1624-1699) y cuyos últimos exponentes son José Montes de Oca (1668-1748) y Benito de Hita y Castillo (1714-1784)- y la granadina – tras la muerte de José de Mora (1642-1724) y José Risueño (1665-1732)- donde, en términos generales se producirá un amaneramiento de las poéticas propias de los grandes escultores de siglos pretéritos; Málaga despuntará como el nuevo gran centro creador de escultura sacra paliando sus necesidades mediante la aportación de artistas locales e irradiando su producción más allá de sus fronteras llegando a detentar una posición supraterritorial al dotar de imágenes a localidades como Almería, Cádiz, Córdoba, Jerez⁶, Osuna⁷, Granada, Tarifa⁸, Sevilla, Marchena⁹, Ceuta, Melilla¹⁰, y Orán¹¹.

⁴ Para el estudio de la escultura en este período véase: ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura de los siglos XV al XVIII”. En *Málaga*, vol 3. Granada: Ed. Andalucía-Ed. Anel, 1984, pp 833-849. “La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz. En *Málaga en el siglo XVII*. Málaga: Ayuntamiento, 1989, pp 113-144. “La escultura del Barroco”. En CAMACHO RAMÍREZ, Rosario (coord.). *Historia del Arte de Málaga*, Tomo 10. Málaga: Diario Sur, 2011. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El Alma de la Madera. Cinco siglos de Iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Zamarrilla, 1996. “Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga: la difusión de una manera”. En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco-Libros, 2010, pp 411-454. “Patrimonio escultórico disperso en la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida”. En *Boletín de Arte*, número 22. Málaga: Universidad de Málaga, 2001, pp 515-528 y *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*. Málaga: Asociación Cultural “Cáliz de Paz”, 2010. AAVV. *La Semana Santa en Málaga. La semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida*. Málaga: Arguval, 1987. SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía. 1988, pp 79-81. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y GALISTEO MARTÍNEZ, Juan Antonio. “Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, número 38. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp 81-98.

⁵ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Bernando (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.

⁶ POMAR RODIL, Pablo Javier. “Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera”. En *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, número 7. Valladolid: 2003, pp 36-42.

⁷ ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”. En *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, número 11. Osuna, 2009, pp 73-79. “El escultor malagueño Fernando Ortiz y el Cristo de la Caña de Osuna”. Conferencia dictada el 5 de febrero de 2010 en la Iglesia de San Agustín de Osuna.

⁸ PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. “Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa (Cádiz)”. En *Boletín de Arte*, número 26-27. Málaga: Universidad de Málaga, 2005-2006, pp 809-820. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio. “Amargura: una Dolorosa malagueña del siglo XVIII en Tarifa”. En *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, número 3. Málaga: 2007, pp 72-77.

Los escultores del período que vamos a tratar se encuentran inmersos en un amplio y complejo proceso de cambios políticos, económicos y sociales que conllevarán la definitiva disolución –en el siglo consecutivo- del sistema del Antiguo Régimen. Como no podría ser de otro modo, el mundo artístico también adolecerá de tales basculaciones que harán sucumbir al Barroco frente al Neoclasicismo al considerarlo un arte vinculado al anquilosado sistema político en vías de superación. Dentro de este proceso es clave y fundamental la figura del escultor italiano Giovanni Domenico Olivieri¹² quien, desde su posición como Director del Taller de Escultura del Palacio Real, “*canalizaría una orientación estilística marcada por la gracia y elegancia de las formas que (...) experimentó una singular diáspora en determinadas áreas de la periferia española*”¹³. De este modo, frente a las tradicionales escuelas andaluzas que seguían operando bajo poéticas amaneradas y repetitivas, Málaga, a través de la notabilidad del escultor Fernando Ortiz (1717-1771), se haría permeable a las nuevas doctrinas artísticas emanadas desde la recién estrenada Corte borbónica y su Academia, trayendo consigo una serie de elementos idiosincráticos que enlazarán nuestra imaginaria con la realizada en otros centros europeos, como la propiamente italiana o francesa. Por ello, a partir de este momento nos encontraremos con una serie de escultores totalmente capaces de manejar un amplio acerbo poético aplicado a la escultura dando lugar a creaciones totalmente barrocas, otras neoclásicas y, en última instancia, un tipo de obra en la que veamos una simbiosis entre ambos lenguajes.

⁹ RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. “Nuevas aportaciones en torno a la obra imaginera de Fernando Ortiz halladas en Tarifa, Jerez de la Frontera y Marchena”. En *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, número 3. Málaga, 2007, pp 56-63.

¹⁰ RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. *El triunfo de la Melilla Barroca. Arquitectura y Arte*. Melilla: Fundación Gaselec, 2013.

¹¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga: la difusión de una manera”. En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco-Libros, 2010, pp 411-454. “Jesús Nazareno de Orán”. En SAURET GUERRERO, Teresa. *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*. Málaga: CEDMA, 2001, pp 104-107. GALERA ANDREU, Pedro y ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. “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. Málaga: Junta de Andalucía, 1987, pp 243-246.

¹² Véase para su figura: TARRAGA BALDÓ, María Luisa. *Giovan Domino Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional-Instituto Italiano de Cultura, 1992.

¹³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental”. En LÓPEZ-GUADALUPEZ MUÑOZ, Juan José y SÁNCHEZ MESA MARTÍNEZ, Domingo (coords.). *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez Mesa Martín*. Granada: Universidad de Granada, Almería, Málaga y Jaén, 2014, p 724.

2. ¿FOCO SECUNDARIO O PRINCIPAL CENTRO PRODUCTOR DE ESCULTURA? EL PANORAMA ARTÍSTICO DE LA MÁLAGA DE LA ILUSTRACIÓN



Fig 2. Dolorosa de Pedro de Mena.
Archivo Císter.

2.1.- Los epígonos de Pedro de Mena:

El estudio del devenir de la escultura realizada en los siglos modernos, tanto en la ciudad como en la provincia de Málaga, conlleva la difícil aceptación de la idea de que nunca conseguiremos describir tal evolución. Dicha afirmación parte de la pérdida patrimonial que los distintos avatares históricos han conllevado y que han mermado e, incluso, diezmando nuestro amplio acervo histórico, artístico y cultural. Desde el siglo XIX se vienen produciendo una serie de acontecimientos que han sido proclives a tal desaparición, sirvan de ejemplo de esta afirmación la invasión francesa (1808-1814)¹⁴, las desamortizaciones de Mendizábal (1836) y de Madoz¹⁵ (1855), la Revolución Gloriosa (1868), los movimientos

anticlericales y la denominada Quema de Conventos¹⁶ que tuvo lugar la noche del 11 al 12 de mayo de 1931 y las

destrucciones derivadas de la Guerra Civil Española (1936-1939)¹⁷. A esta comprometida situación cabría añadir la propia irresponsabilidad de algunas Hermandades y Cofradías que, en su día, realizaron labores de restauración dignas de cuestionar y que, a la postre, han supuesto la pérdida de una imagen de corte barroco.

Tras el fallecimiento del escultor Pedro de Mena y Medrano¹⁸, el 13 de octubre de 1688, en nuestra ciudad tiene lugar la triste situación de no contar con un relevo que pudiera ser digno de recoger

¹⁴ BAUTISTA VILAR, Juan. “El rescate en Argel en 1810 de setenta y cinco obras de arte procedentes del saqueo de Málaga y Reino de Granada por el general Sebastiani”. En *Boletín de Arte*, número 17. Málaga: Universidad de Málaga, 1996, pp 57-74.

¹⁵ Para comprender la configuración conventual de nuestra ciudad antes de las desamortizaciones: RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. *Málaga conventual. Estudio histórico-artístico de los conventos malagueños*. Málaga: Arguval-Cajasur, 2000; y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. *Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)*. Tesis inédita. Málaga: Universidad de Málaga, 2006, disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18271>

¹⁶ Véase para estos temas: JIMÉNEZ GUERERO, José. *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*. Málaga: Arguval, 2006 y *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Málaga: Arguval, 2011.

¹⁷ En el caso de Málaga la ciudad será ocupada por las tropas franquistas el 8 de febrero de 1937.

¹⁸ Véase para el estudio de este escultor: ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Imprenta Blass y Cía, 1914. GALLEGO BURÍN, Antonio. “Tres familias de escultores. Los Menas, Los Moras y los Roldanes”. En *Archivo Español de Arte y Arqueología I*. 1925, pp 323-331. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena, escultor, 1628-1688*. Madrid: Arco-Libros, 2007 y ROMERO TORRES, José Luis y BRAY, Xavier. *Pedro de Mena, The Spanish Bernini*. Coll & Cortes, 2014.

el testigo dejado por el granadino y cuya producción superara o, al menos, estuviera a la altura del mismo imposibilitando *“la consolidación de un círculo escultórico sólido, similar a Sevilla o Granada”*¹⁹. Por ende, nos hallamos ante una transición entre dos siglos cuya escultura adolece de navegar en la mediocridad. Las primeras en tomar el relevo fueron, precisamente, las hijas²⁰ del recién desaparecido escultor, Andrea (1654-1734) y Claudia (1655-) de Mena, quienes demostraron su quehacer artístico bajo el hábito del Císter –probablemente intentando paliar las necesidades escultóricas del mencionado convento en el que profesaron como monjas- donde ejercitaron su fe a partir de 1671. La poética plasmada en sus obras enlaza directamente con la de su padre, un hecho que nada ha de extrañarnos si tenemos en cuenta que fue precisamente en el taller²¹ paterno donde las mismas desarrollaron un reseñable interés en torno a las disciplinas del dibujo, la escultura y la policromía. Entre sus obras podemos destacar los santos -que se conservan en el Museo de Arte Sacro de nuestra ciudad- San Benito y San Bernardo y cuyas características se recogen en las siguientes líneas: *“Para la Iglesia nueva nos hicieron sus hijas Andrea de la Encarnación y Claudia de la Asunción, monjas en este convento, dos echuras de nuestros Padres San Benito y San Bernardo para las procesiones de sus días. Mas de limosnas que se juntaron entre todas las Religiosas los vistieron i hicieron cogullas de tela. Mas la madre abadesa Juliana de San Esteban les dio las diademas á su costa, de algunas alajas de plata suyas que deshizo para efecto”*²². En definitiva, nos hallamos ante una serie de imágenes de vestir y realizadas con el objeto de ser procesionadas y en las que se plasma un descenso de la calidad frente a los ejemplos del padre ya que recurren a la exaltación del infantilismo y la inocencia con el objeto de impactar, en lugar de buscar la atención por medio de la plasmación psicológica del carácter de los representados.

Continuando con los epígonos de Mena nos encontramos con el que ha sido tachado, sin ningún atisbo de dudas, como su gran discípulo²³: Miguel de Zayas²⁴ (1661-1713). Pero como bien afirma Ricardo Orueta, Zayas puede ser considerado *“un discípulo de la técnica, pero no un continuador del*

¹⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Barroquismo triunfal, alabanza de corte...”, p 737.

²⁰ La mujer ha estado a lo largo de la historia coadyugada por la figura primero del padre y después del marido. Sin embargo algunas consiguieron despuntar en un mundo vinculado tradicionalmente al ámbito masculino como es la escultura. En este sentido podemos nombrar a Claudia y Andrea de Mena, Luisa Roldán o Inés Salzillo. Para ampliar este tema: HUIDOBRO, Concha. “Escultoras españolas nacidas antes de 1950: de “La Roldana” a Susana Solano”. En VVAA. *La mujer en el arte español*. Madrid: Departamento de Historia del arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos CSIC, 1997, pp 505-512.

²¹ Para conocer el desarrollo de la vida y de los trabajos en los talleres barrocos: MARTÍN GONZÁLEZ, J.J: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984,; y KRIS, Ernst y KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.

²² ACCM, Libro de Donativos y Rentas. En ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Imprenta Blass y Cía, 1914, p 63.

²³ Él mismo hacía constar el aprendizaje con Mena a través de su firma de la siguiente forma: “Michael de Zayas. Faciebat. Dissipulo D. Petri di Mena. Malaga. Hecho que, además, constata la propia fama de la que gozó el granadino tanto en vida como en muerte.

²⁴ Para más información: GARCÍA GAÍNZA, María Concepción. “En torno a Miguel de Zayas”. En *Apotheca* nº 6. 1986, pp 137-141.

arte de su maestro”²⁵. Heredero de una saga familiar de artistas que comenzaría con su abuelo Pedro de Zayas y que prolongaría la actividad escultórica una generación más, al menos hasta 1741, en la figura de su hijo José de Zayas (h. 1695- h. 1741) y “*pese a que aún conocemos pocas obras de la producción de este imaginero, el estudio de su vida y de su quehacer escultórico es fundamental para comprender el panorama artístico no solo de Málaga, sino también de las ciudades de Jaén y Antequera*”²⁶. Como bien viene a señalar el Padre Llordén “*los lazos de amistad entre la familia de los Zayas y Pedro de Mena debieron ser muy estrechos y hasta íntimos, pues (...), el escultor granadino-malagueño fue padrino de una hija de Luis, padre de Miguel, a quien se le puso por nombre Andrea Claudia, que era precisamente el que tenía una hija de Mena*”²⁷. En la última etapa del taller del maestro probablemente trabajaría en más de una obra que lleva el reconocimiento del titular del mismo, como bien demuestra una comparativa entre la producción del último período de Pedro de Mena y las primeras obras realizadas por Miguel tras la muerte del granadino. Esta situación se materializa, por ejemplo, en la imagen de San José realizado para la Iglesia de Capuchinos por Zayas en 1695 –hoy forma parte de una colección privada- y el San José de la murciana Iglesia de San José de Mena, donde la actitud, la configuración del rostro, los pliegues...todo remite a la misma mano, es decir, el oficial gubió un alto número de obras adscritas a la producción del taller y que justifican que en este último período existan una “*serie de esculturas de Mena que se parezca tanto o más a las de Zayas que a las suyas propias anteriores*”²⁸ fruto de la industrialización y el amaneramiento de la obra original concebida ahora como un conjunto de prejuicios y convencionalismos debido a la fama y a la precaria salud de la que gozaba Mena en sus últimos años de vida. Dicho de otro modo, Miguel de Zayas explotará los modelos desarrollados en vida por su maestro; sin embargo, el hecho de copiar a Mena le pasaría factura, materializada en una obra bastante más discreta. Finalmente, en su propio testamento dictaminó el futuro del taller del siguiente modo: “*es mi voluntad que el obrador de arte de escultor se le entregue por cuenta de sus legítimas a mi hijo José de Zayas, por ser del mismo arte, al que le encargo tenga cuidado de la enseñanza de su hermano Luis y mi hijo, que así lo espero del referido por haberme sido muy obediente y que lo ejecutará con todo cuidado y cariño*”²⁹. De esta forma veremos la continuación de la labor escultórica del taller inaugurado por Pedro de Mena, así como de su influencia, hasta bien entrado la centuria setecentista.

²⁵ ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y obra...*, p 45.

²⁶ BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Sevilla: Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986, p 150.

²⁷ LLORDÉN SIMÓN, Andrés. “*Escultores y Entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (Siglos XV-XIX)*”. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960, p 266.

²⁸ ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y obra...*, p 216.

²⁹ AHPM, Escrib. Salvador de Salas, número 1896, fols 605-606.

Frente a los continuadores del granadino nos encontramos la otra tendencia escultórica de la ciudad representada por Jerónimo Gómez de Hermosilla (década 1620/1630-1719), quien se aleja totalmente de Mena hasta el punto de considerarse que “*Fernando Ortiz, Valdivieso, Gutiérrez y León son discípulos más próximos a Pedro de Mena que Hermosilla*”³⁰. Ello no quiere decir que de forma puntual se deje llevar por la influencia ejercida por el granadino como bien demuestra la Virgen de Belén conservada en la Iglesia de la Victoria y que, claramente, entronca con la realizada por el otro maestro para el Convento de Santo Domingo y San Carlos, tristemente desaparecida –a través de la posición de la imagen y la propia concepción del rostro ovalado, de nariz recta y frente despejada-. En cuanto a este escultor, de la misma generación que Mena pero al que sobrepasó en más de treinta años de vida, Ceán Bermúdez nos dice que se trata de un “*escultor discípulo de Luis Ortiz y venido de Málaga, donde ejecutó el año de 1677 las estatuas y adorno del tabernáculo, que está en la capilla mayor de aquella catedral, por no haber podido trabajarlas Pedro de Mena*”³¹. Hijo de Juan Gómez, en la actualidad su quehacer artístico deriva directamente de la maestría de José Micael Alfaro (1595-1650) y no de la de Ortiz de Vargas. La relación con Alfaro queda materializada en el propio testamento del turoense donde vino a constatar que “*mando a Jerónimo Gómez, maestro del arte de escultor, toda la herramienta que yo tengo de dicho arte, papeles y demás cosas pertenecientes a él, con la obligación de que por una vez mande decir por mi alma treinta y tres misas de alma en altares privilegiados*”³². En paralelo a su actividad como imaginero también desempeñó el cargo de “*maestro mayor de la basílica y de las Fábricas del Obispado, siendo el gran creador de construcciones escénicas para el Corpus y de los túmulos funerarios de la segunda mitad del siglo XVII*”³³. De su amplia producción escultórica conservamos un número reducido de obras,



Fig 3.San Ciriaco y Santa Paula. Jerónimo Gómez de Hermosilla. Archivo Hermandad de los Patronos

³⁰ ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *La vida y obra...*, p. 46.

³¹ Información extraída desde <http://www.ceanbermudez.es/cean.asp> [consultado 20-11-2014] referentes a CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I tomo II, página 200.

³² AHPM, Escrib. Pedro Ballesteros, folios 48-51.

³³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga: Studia Malacitana, 1995, p 61. Además, para el estudio de las fiestas barrocas recomendamos: PEREZ DEL

resumidas en aquellas destinadas para el proyecto del tabernáculo de la Catedral de Málaga –San Ciriaco y Santa Paula (en la Parroquia de los Santos Mártires), San Obispo de Tolosa y San Sebastián³⁴ (ambas en la Catedral)-, la ya mencionada Virgen de Belén, y el Santísimo Cristo Mutilado. Los rasgos generales circunscritos a su producción pueden resumirse en las siguientes líneas del profesor Sánchez López: “*se trata de unas creaciones notablemente declamatorias y de gesticulantes posturas, que revelan al escultor de tan escasa fuerza expresiva que fue Gómez, al apelar en exceso a la teoría de los afetti que fueron la panacea de los artistas menos dotados, pues solo había que mostrar, traducidos en rostro y manos, los sentimientos adecuados a la situación emocional padecida por el personaje retratado*”³⁵, es decir, a grosso modo, su obra es muy correcta en cuanto a técnica pero adolece de la falta de recursos expresivos. En ocasiones, como ocurre con los Mártires, el canon aplicado a la obra así como la postura heroica adoptada, recuerdan de una forma retardataria a la imaginería más propia del romanismo que la del barroco, plenamente asentado por estas fechas, y que derivaría y entroncaría de la maestría del propio Alfaro.

2.2.- La pugna entre los aires italianos y la tradición castiza del siglo XVIII:

A lo largo de la centuria del Setecientos, Málaga, pese al contexto de crisis generalizada, vivió una época de esplendor económico que se tradujo en una profunda renovación artística que abarcaría todos los sectores de la vida de esta población. De esta forma se acometió una regeneración del tejido urbano acompañada de una serie de obras que afectarían a las principales Iglesias y Parroquias levantadas en siglos pretéritos –sirva de ejemplo la inauguración del panteón, torre y camarín de la Iglesia de la Victoria; la nueva construcción del Sagrario y la de San Felipe Neri, la continuación de los trabajos en la Catedral reanudados a partir de la década de 1720 o la amplia barroquización que sufrieron las Parroquias de Santiago y la de los Santos Mártires, esta última a cargo de la Archicofradía Sacramental-. De este modo el siglo XVIII se encumbrará como una época de renovación de imágenes y encargo de otras nuevas como resultado de una sociedad que sigue imbricada en una compleja red estamental que hacía del encargo de imágenes, tanto para capillas privadas o para las construidas en las iglesias, un elemento sintomático de prestigio social. El foco escultórico malagueño –frente al aletargamiento que estaban sufriendo las escuelas sevillana y granadina- se comenzaría a erigir como el gran centro creador de este momento constituyendo sus propios espacios y redes clientelares a los que surtía de todo aquello que le fuera requerido gracias a unas obras de calidad en las que se conjugaban la buena maestría de los escultores con una serie de innovaciones creativas.

CAMPO, Lorenzo y QUINTANA TORET, Francisco Javier. *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVIII*. Málaga: Diputación Provincial, 1998.

³⁴ Se trata de una atribución argumentada en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Historia de una utopía estética...*, p 62.

³⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Historia de una utopía estética...*p 63.

Sin embargo, la inauguración del nuevo siglo no trajo consigo el quehacer de escultores cuyas obras fuesen dignas de ocupar un capítulo aparte de la Historia del Arte de nuestra ciudad, sino más bien todo lo contrario. Las primeras décadas de 1700 vienen a estar protagonizadas por una serie de nombres propios cuyas obras no llegaron a copar las altas calidades que caracterizaban las producidas por Pedro de Mena y que, más bien, navegaban por la mediocridad a través de la explotación y el amaneramiento de las formas del granadino. En este primer tercio trabajaron los ya comentados Jerónimo Gómez de Hermosilla o la segunda y tercera generación de los Zayas, Miguel y José respectivamente. En este período cabría también resaltar la realización de las imágenes que decoran la barroca fachada de nuestra catedral realizadas por el portugués Clemente Annes Mata de Lobo –a cuya mano se deben las esculturas laterales de los patronos realizadas en 1732- y el aparejador Antonio Ramos –a quien pertenece el medallón de la Encarnación-.

Comenzamos nuestro periplo por la imaginería dieciochesca precisamente en el mismo taller en el que lo dejamos y que nos sirve para ejemplificar las afirmaciones vertidas con anterioridad. Al taller de José de Zayas viene a estar tradicionalmente atribuido el Cristo de Azotes y Columna de las Reales Cofradías Fusionadas. Si bien es cierto que la imagen en la actualidad ha pasado por algunos procesos de restauración³⁶ que han alterado su fisonomía original, igual de cierto es que, pese a ello, podemos seguir encuadrándolo en este período. En él vemos la aplicación de una serie de grafismos que llegan a rozar los tópicos de la obra de Mena -rostro enfermizo, barba tratada como un todo continuo, anchura de la mandíbula, cabello que emula el pelo mojado fruto del sudor y la sangre...- que, pese a que da por



Fig 4. Cristo de Azotes y Columna. José de Zayas (atribución). Archivo Reales Cofradías Fusionadas

³⁶ En 1984 Mario Palma Burgos intervino la imagen con unos criterios más que dudosos consistente en el cambio de los ojos originales y la repolicromación de la escultura. Finalmente en 2006 fue intervenido por Juan Manuel Miñarro quien le aplicó una nueva policromía.

resultado una imagen de correcta técnica y maestría, no llega a alcanzar las calidades de la época anterior.

El siguiente de nuestros escultores es Miguel García. Pocas referencias son las que conocemos, todavía, de este artista coetáneo a Fernando Ortiz. El documento más antiguo referente a esta personalidad es el conservado del escribano Diego García de Bermúdez³⁷ donde, en el año 1747, declara tener la edad de treinta años. Si esta información es verdadera sitúa el nacimiento de Miguel en el año 1717. En cuanto a su obra, tenemos noticia de la realización del titular que la Hermandad de la Humildad perdió en el asalto de la Iglesia de la Merced, la noche del 11 al 12 de mayo de 1931. En cuanto a la imagen perdida se trata de una escultura de mediocre factura encargada por los hermanos Diego y Rafael y por la que se pagó la cantidad de 900 reales de vellón³⁸. A esta imagen cabría añadir un crucificado nombrado en el testamento de Miguel Martínez de Valdivia en el que además se hace mención a más imágenes religiosas y de las que el Padre Llordén deduce que también salieron de su mano³⁹.

Superado este primer período nadie como los escultores José de Medina Anaya, Fernando Ortiz y Antonio Asensio de la Cerda personalizarán la imagen del escultor dieciochesco que viaja por el territorio peninsular e irradia su particular *maniera* de interpretar la escultura, como demuestra la gran cantidad de obras adscritas a sus gubias diseminadas por distintas zonas.

En cuanto al primero, José de Medina Anaya⁴⁰ (1709-1783), padre del también escultor Mateo de Medina, trabajó en distintas localidades como Málaga, Antequera, Estepa, Lucena o Jaén -donde acabaría fijando su residencia de forma permanente, como demuestra el Catastro del Marqués de Ensenada, y en cuyas tierras encontró el descanso eterno-. La curiosidad por la escultura le venía de familia ya que su propio tío se dedicó a estos menesteres y, probablemente, sería en el seno del taller familiar donde aprendió los entresijos de la imaginería; aunque también se señala como probable lugar de estudio el taller de Miguel de Zayas. Una vez convertido en maestro también él compartiría sus saberes con la generación venidera, en este sentido cabe destacar la noticia de la que se hace eco el padre Llordén y que recoge de la siguiente manera: “*el historiador Guillén Robles afirma que, como maestro de la generación de escultores que vivieron en nuestro siglo, tiénese al malagueño don José de*

³⁷ AHPM, Escrib. Diego García de Bermúdez, número 1001, fols 395v.

³⁸ AHPM, Escrib. Gaspar Márquez Cabrera, número 1442, fols 317-323.

³⁹ LLDORÉN, Andrés. *Escultores y entalladores...*, p. 134.

⁴⁰ Para profundizar en su obra en lugares distintos a Málaga véase: ROMERO TORRES, José Luis. La escultura del Barroco. En CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Historia del Arte de Málaga*, Tomo 10. Málaga: Diario Sur, 2011, pp 114-118. En cuanto a su figura: LARA MARTIN PORTUGUES, Isidoro. “Algunas notas biográficas acerca del imaginero José de Medina”. En *Alto Guadalquivir-Especial Semana Santa giennense*, 1990, pp 10-12 y BARAHONA VALLECILLO, Sebastián. “Una imagen del escultor José de Medina, en Mengíbar”. En *Alto Guadalquivir-Especial Semana Santa giennense*, 1990, pp 66-67; y MUÑOZ ROJAS, José Antonio. “Noticias de Alarifes y Escultores del siglo XVIII en Antequera”. En *Gibraltar*, nº 1. 1909, p 51-55.

Medina, entre cuyos discípulos se contaron sus compatriotas don Salvador Gutiérrez de León y don Mateo Gutiérrez Muñiz”⁴¹. La importancia de este escultor radica en el hecho de ser el artífice de una “*imaginería malagueña de exportación*”⁴², puesto que para entender su trayectoria artística tenemos que desplazarnos fuera de las fronteras de nuestra localidad -donde existe una total ausencia de la misma-, y acudir a las poblaciones ya reseñadas. La obra de este escultor viene a estar caracterizada por un fuerte movimiento -palpable sobre todo en los violentos ropajes de sus imágenes cuyos pliegues se resuelven a través de unos plegados muy aristados y en una acusada gestualidad-, que empieza a denotar la influencia italiana que culminará con la aparición del escultor que trataremos a continuación, y un marcado *contrapposto* que conlleva que la imagen se balancee sobre una de sus piernas. La reputación de la que gozó en vida y las redes clientelares tejidas en los siglos modernos justifican, según José Luis Romero Torres, que “*a finales de la década de 1760 mantuviera correspondencia con el escultor malagueño Fernando Ortiz y se ofreció al cabildo catedralicio de Málaga para trabajar en la decoración del templo*”⁴³, menesteres a los que se dedicaba por estas fechas el citado escultor. En cuanto a su obra en Málaga el mismo Llordén cita la atribución del antiguo Apostolado⁴⁴, de la parroquia de los Santos Mártires, destruido en 1931. En cuanto a los datos relativos a sus últimos años de vida es reseñable el hecho de que fuera nombrado Académico de Mérito de San Fernando⁴⁵, en la sección Escultura, el 2 de julio de 1773.

Llegados a este punto merece hacer un alto en el camino para dedicar unas páginas al que, como bien define el profesor Sánchez López, es “*uno de los escultores más relevantes de la España del XVIII y (...) el más notable escultor de la Andalucía del momento*”⁴⁶: Fernando Vicente Ortiz Comarcada (1717-1771), popularmente conocido bajo el nombre de Fernando Ortiz, habida cuenta de que es bajo esa denominación con la que aparece en la documentación conservada. Nos detendremos en esta personalidad por su importancia en el mundo de la escultura, en general, y en el de la imaginería malagueña, en particular; además del hecho de ser el progenitor de una *maniera* -de una poética, propia y personal- de concebir la escultura sacra hasta el punto de ser imitado por contemporáneos y continuadores, prole entre la cual se encuentra el escultor que realizaría la imagen de Nuestra Señora de

⁴¹ LLDORDÉN, Andrés. *Entalladores y escultores...*, p. 319.

⁴² SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El Alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Zamarrilla, p 410.

⁴³ ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura del...”, p 118

⁴⁴ En cuanto a este Apostolado el profesor Juan Antonio Sánchez López también se hace eco de esa atribución en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado...”, p 738. Sin embargo, José Romero Torres lo adscribe a la labor de su hijo Antonio de Medina al que también relaciona con la realización de la decoración de la Parroquia de los Santos Mártires, ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura del...”, p 98.

⁴⁵ Relación General de Académicos (1752-2013), p 300. Disponible en <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/relacion-general-de-academicos> [Consultado 24-11-2014]

⁴⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado”, p 739

la Concepción a la cual dedicamos este trabajo.

Al igual que ocurriese en Sevilla entre Juan Martínez Montañés (1568-1649) y Juan de Mesa (1583-1627), la figura de Fernando Ortiz estuvo durante muchos años postrado al más absurdo de los ostracismos fruto de la admiración y fortuna crítica de la que gozó Pedro de Mena, llegando, incluso, a atribuir algunas obras del malagueño al granadino. No es hasta la década de los años 50 del pasado siglo cuando la ardua labor investigadora del padre Llordén⁴⁷ –continuada en la actualidad por José Luis Romero Torres y Juan Antonio Sánchez López- nos aporten datos relevantes a la vida y obra del malacitano.

Sin ningún tipo de contacto familiar con el mundo artístico, Fernando Ortiz nació en 1717. Todo lo referente a su infancia y juventud nos es desconocido hasta el punto de que ignoramos el lugar en el que aprendió el oficio de la escultura, período que abarcaría entre 1724 y 1735⁴⁸. En cuanto a este apartado existen distintas hipótesis, avaladas por el análisis de sus primeras obras, que circundan su actividad de formación a un taller en el que pudiera empaparse de la poética persistente de Mena. Bajo estas premisas las distintas conjeturas apuntan al gran taller del momento, el de Miguel Félix de Zaya. Desaparecido éste en 1719 Fernando pudo continuar su labor, en calidad de oficial, en el taller de José de Zaya, hijo del anterior, alternado con el de José de Medina⁴⁹.

A este período inicial (1737-1745), en el que Fernando Ortiz se muestra influenciado por el gran escultor del siglo XVII, se circunscriben sus primeras obras como el San Juan Evangelista⁵⁰ (1737) del Nazareno de la localidad gaditana de Tarifa –de canon alargado y en un estado de conservación lamentable- o el San Francisco de Asís⁵¹ (1738) ejecutado para el obispo de Ceuta Miguel de Aguilar y, actualmente, conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Superadas las incertidumbres propias de los momentos noveles, a partir de 1745, la obra de Fernando Ortiz comenzará a hacerse más personal y notoria a través de la tendencia a geometrizar las formas fruto de un toque de gubia seco y profundo que conlleva la creación de siluetas angulosas,

⁴⁷ Muchos de los datos que manejamos en la actualidad sobre Fernando Ortiz entroncan directamente con el padre Llordén cuyas conclusiones fueron publicadas en los siguientes libros: LLORDÉN SIMÓN, Andrés. “*Escultores y Entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (Siglos XV-XIX)*”. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960 o *El insigne maestro escultor Fernando Ortiz: notas para su estudio biográfico*. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1953.

⁴⁸ Hipótesis establecida por José Luis Romero Torres. ROMERO TORRES, José Luis. “Fernando Ortiz: aproximación a su problemática estilística”. En *Boletín Diocesano de Arte Sacro de Málaga*, número 1-2. Málaga, 1981, pp 148.

⁴⁹ Teoría expuesta en BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Sevilla: Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986, p 151.

⁵⁰ Para el estudio de esta imagen: PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. “Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa, Cádiz”. En *Boletín de Arte*, nº 26-27. Málaga: Universidad de Málaga, 2005-2006, pp 805-820.

⁵¹ Para el estudio de esta imagen véase: LUNA MORENO, L. “San Francisco de Asís. Fernando Ortiz”. En *Pedro de Mena y Castilla*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura-Ministerio de Cultura, 1989, pp 64-65 y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística”. En *El Franciscanismo en Andalucía. Historia, Arte, Literatura y Religiosidad Popular*. Córdoba: Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996, p 255.

volumétricas y perfiladas. Recientemente le han sido atribuidos el Cristo de las Ánimas de Tarifa (1737-1745) –donde comienza a ser palpable esta evolución comentada- y una Verónica⁵² (h. 1750). También de este momento es el San Juan (1745-1756) de la Hermandad del Consuelo quien “*comparte un asombroso parecido*”⁵³ con la Virgen de los Dolores de Servitas, realizada también en estas fechas.

De este mismo periodo también son la desaparecida Virgen de la Soledad de San Pablo (1737-1756), la Dolorosa del Calvario de Ceuta, usada como modelo para la Virgen de los Dolores de Servitas (1743-1756) - y donde comienzan a atisbarse los cambios que tendrán lugar de una forma más radical y contundente tras su vuelta de Madrid- o la Divina Pastora de Motril (1745-1747) –muy restaurada por Sebastián Santos-. Sin embargo, de este período cabe destacar las imágenes de las Angustias y la Soledad y el Santo Entierro (1748-1749) –ambas en la Iglesia de San Agustín-. En la primera de ellas Ortiz plasmó los grafismos propios de Mena llegando al extremo de que algunos historiadores hayan visto en ella la versión de vestir de los bustos del granadino. Sin embargo, la observación detenida y sistemática de la imagen nos aporta una serie de características que la separan de la obra de Mena tales como la triangulación de la ceja, la anchura de los maxilares o la anchura del óvalo vacial⁵⁴. Más barroco y magistralmente teatral fue la exquisita creación del Santo Entierro⁵⁵ a modo de catafalco con doce ángeles atlantes y otros tantos, repartidos por la urna, portantes de las *Arma Christi*.



Fig 5. Virgen de los Dolores (Servitas). Fernando Ortiz. Archivo particular

⁵² Ambas atribuciones en PATRÓN SALDOVAL, Juan Antonio ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. “Notas sobre la producción del escultor malagueño...” pp 805-820.

⁵³ PATRÓN SALDOVAL, Juan Antonio. “Notas sobre la producción del escultor malagueño...” p 817.

⁵⁴ Véase SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El Alma de la madera...*, pp 327-328.

⁵⁵ Muy interesante para entender este conjunto es la descripción plasmada en el contrato ante el escribano Antonio de Corbellán (Archivo de Protocolo, número 2113, fols 606-607) publicado por Llordén en: LLORDÉN SIMÓN, Andrés. “*Escultores y Entalladores...* pp 284-286 o *El insigne maestro escultor Fernando Ortiz...* pp 25-26

Como una de las últimas creaciones de este período cabe destacar la imagen trinitaria de la Virgen de la Paz (h. 1756) –conservada tan solo su cabeza- donde vemos también la impronta de las creaciones femeninas del sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757) y donde se encuentran “*vínculos 'naturales' propiciados por una relación de cierta 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*”⁵⁶. En definitiva, una obra en la que vemos la impronta de lo anterior pero sabiamente conjugado con unos volúmenes y una policromía de carnaciones claras resaltada por los claroscuros producidos por los amplios y profundos pliegues que nos advierten del devenir escultórico del maestro. No podemos cerrar este período productivo de la obra de Ortiz sin nombrar también una serie de imágenes que adolecen de esa impronta menosa como es la antigua Virgen de la Estrella y la Virgen que custodian las dependencias de la Casa Hermandad de la Cofradía del Rico –ambas concebidas como imágenes de culto doméstico-.

1756 es una fecha clave en el estudio de la vida y la obra del maestro que aquí tratamos. La recién estrenada monarquía borbónica emprendió la ardua tarea de reconstrucción –tras un fortuito incendio- del Palacio Real de Madrid bajo una estética más acorde a los gustos franceses e italianos. Debido a las pretensiones iniciales, las necesidades artísticas para concluir tan magna obra no fueron pocas. Con objeto de paliar tal necesidad, a partir de 1743, un alto número de escultores respondieron a un movimiento centrípeto que los llevaría desde núcleos periféricos a la capital. En este tráfico de artistas tenemos que situar a Fernando Ortiz –como único representante de la plástica escultórica andaluza- motivado por la búsqueda de reconocimiento y prestigio social. Las obras escultóricas estarían dirigidas por el italiano Giovanni Domenico Olivieri (1708-1762) quien “*desde tan privilegiada posición el artista italiano canalizaría una orientación estilística marcada por la gracia y la elegancia de las formas italianizantes que, aparte de quedar plasmada en el ambicioso programa decorativo del magno edificio regio, experimenta una singular diáspora de las determinadas áreas de la periferia española, personificada en las estelas de sus colaboradores y ayudantes*”⁵⁷. El hecho de acudir a la Corte llevaba implícito cerrar el taller local en el que obraban los escultores que allí acudieron; sin embargo, las repercusiones tan favorables en cuanto a honor y prestigio que conllevaba dejar constancia del trabajo propio en tan soberbio proyecto, superaba con creces tales prerrogativas de tal forma que, como afirma

⁵⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado”, p 739

⁵⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”. En *Modus Orandi*. Málaga: Asociación Cáliz de Paz, 2010, p 46. Este mismo artículo también puede ser encontrado en: *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, Septiembre de 1996*. Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciència Generalitat Valenciana-Ministerio de Educación y Cultura-Universitat de Valencia, 1998, pp 167-174.

Tárraga Baldó, “*corte y promoción serán dos términos unidos para el escultor de la segunda mitad del siglo XVIII*”⁵⁸.

La llegada de Fernando Ortiz a Madrid y la absorción de nuevas poéticas y formas de entender la escultura fruto de los contactos allí establecidos, la observación sistemática de las colecciones reales y la admiración de la obra de distintas personalidades –Carlo Maratta, Corrado Giaquinto, Juan Ranc, Louis Michael van Loo o Alessandro Algardi, entre otros- repercutirán en su personalidad y se plasmarán en una novedosa *maniera* alternativa a las creaciones locales sumergidas en la explotación de un barroco anquilosado y falta de recursos que, aún, seguía explotando las apariencias menosas. Allí realizará el medallón que recoge la alegoría de la Filosofía –donde demuestra su enorme versatilidad para dejar de lado las fórmulas del Barroco vernáculo para crear una obra muy próxima al Neoclasicismo- destinado al corredor del Palacio Real cuya crítica y elogios le valió el nombramiento el 14 de octubre de 1756 de Académico de Mérito, en la sección de escultura, de la recién creada Real Academia de San Fernando⁵⁹.

Sin embargo los contactos con la Corte no cesaron a su vuelta a Málaga, producida el mismo año de 1756, ya que de allí se trajo consigo la tarea de asesorar y buscar mármoles, pórfidos y jaspes apropiados para la construcción del palacio, tareas que se dilatan en el tiempo entre 1756 y 1763⁶⁰. Precisamente esta labor, que le llevó a distintas localidades andaluzas -como Osuna, Tebas, Alcaudete o Jerez de la Frontera-, justifica la creación de una amplia red clientelar a la que suministrar obras que, en algunos de los casos, ya han sido identificadas.

Las creaciones de Ortiz a partir de este momento adolecerán de unas fórmulas berninescas que le llevan a dotar a la madera -concretamente los pliegues de los ropajes con los que cubre la desnudez de la figura- de un aspecto pétreo a través de grandes incisiones y planos muy aristados. Este período, 1756-1771, se inaugura con la realización de la efigie de Nuestro Padre Jesús Orando en el Huerto⁶¹ (1756-1757) –donde crea una perfecta simbiosis entre los postulados barrocos contrarreformistas, la concepción naturalista de la anatomía humana y la influencia italiana en el calzón que cubre la desnudez-, o en la Inmaculada⁶² (1756-1760) de mármol conservada en el Museo del Patrimonio

⁵⁸ TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa. *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*, volumen 2. Madrid: Patrimonio Nacional-Instituto Italiano de Cultura, 1992, p 71.

⁵⁹ Relación General de Académicos (1752-2013), p 343. Disponible en

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/relacion-general-de-academicos>

[Consultado 24-11-2014]

⁶⁰ La tarea de la búsqueda de mármoles y sus características viene muy bien recogido en ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”. En *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna, nº 11*. Osuna, 2011, pp 73-79.

⁶¹ El profesor Sánchez López recoge una gran descripción de esta imagen en: SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera...* pp 328-329

⁶² Para esta imagen véase: ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura en el Museo”, pp 57-59 e “Inmaculada”. En *Patrimonio Artístico y Monumental*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1990, pp 277-288. También SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”. En *Modus Orandi*. Málaga: Asociación Cáliz de Paz, 2010, p 44-77.

Municipal donde el escultor se revela “*como fiel intérprete de la estética Italia del obrador real*”⁶³. Sin embargo, las influencias del país con forma de bota no solamente llegarán de la presencia de Fernando en Madrid, no hay que olvidar que en la propia ciudad malagueña se estaba gestando desde finales del siglo XVII una amplia colección de escultura italiana en la Hacienda del Retiro de Churriana a la que nuestro escultor pudo tener acceso.

Haciendo un alto en el camino cabría preguntarse ¿dónde aprende Fernando Ortiz a tallar la piedra? En este sentido cabe citar la hipótesis de José Luis Romero Torres quien indica que es junto a Annes y Ramos “*únicos artistas con dominio en la técnica de la talla de piedra que conocemos en Málaga a comienzos de la década de los años 30*”⁶⁴ con quienes, probablemente, tanto Ortiz como José de Medina pudieron aprender estas labores.

Volviendo al análisis de su obra, también a esta etapa pertenecen las imágenes realizadas para ocupar las hornacinas de los intercolumnios de la Iglesia de Santiago –San Juan Evangelista, San Juan de Dios y San Judas Tadeo (1755-1755), largamente atribuidas a Mena-, el grupo escultórico de Cristo entregando las llaves a San Pedro (1756-1771) que ocupaba la hornacina central del retablo mayor del Sagrario, el Arcángel San Rafael de la Catedral, el San Juan de la Archicofradía de la Vera Cruz (ejemplo que, comparado con los de la localidad tarifeña, nos permite establecer una evolución desde el experimentalismo inicial hasta la plasmación psicológica de lo trágico a través de rostros totalmente introspectivos) o la Divina Pastora (1756-1771) de Coín; todas ellas desaparecidas. El catálogo aumenta al incluir las imágenes conservadas de San José (1756-1771), San Francisco de Asís (1755-1757) y San Blas (1766-1771) – todas ellas en la Catedral- y la Virgen de los Dolores (1756-1771) situada a los pies del Crucificado del Amor. En esta Dolorosa además de la magnífica configuración aristada y berninesca de los pliegues de la ropa, la Virgen adolece



Fig 6. Virgen de los Dolores. Hermandad del Amor. Archivo Agrupación de Cofradías.

⁶³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Fernando Ortiz: aires italianos...p 59.

⁶⁴ ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura barroca...”, p 96.

de una configuración patética e implorante de rostro ovalado, boca entreabierta y mirada alzada que contribuye a potenciar el dolor y la teatralidad para la que fue concebida y en la que se ha querido ver reminiscencias melancólicas y algo anecdóticas de la obra de Pedro de Mena pero muy distante de éstas en cuestiones formales. Basta una simple comparación entre su antecedente, la desaparecida Soledad de San Pablo, y ésta para entender la evolución de Ortiz. En este apartado no podemos olvidarnos de incluir la Dolorosa de la Catedral (1756-1771) situada a los pies de un Crucificado bajo una concepción implorante que ya hemos visto en distintas obras suyas y que guarda una estrecha relación con gustos más europeos y cortesanos así como propios del neoclasicismo.

Sin embargo su obra más italiana es el desaparecido San Sebastián –tiempo atrás vinculado a la producción de Nicolás Salzillo- de la localidad de Teba. Fernando Ortiz plasma al mártir bajo la iconografía tradicional del santo que hunde sus raíces en el Medievo a la par que demuestra sus altas capacidades técnicas gracias a un perfecto estudio de las proporciones y el modelado, concibiéndolo como un auténtico Apolo cristiano de facciones bellamente infantilizadas y afeminadas.

Si aceptamos como fidedigna la atribución del Cristo del Amor⁶⁵ ello nos invita a atribuirle el Crucificado de la Cruz Parroquial de la Cofradía del Rico en virtud del modelado y tratamiento anatómico de sendos crucificados muy similares al realizado por este escultor y que porta en su mano el San Francisco de la Catedral malagueña.

Particularmente activa será su aportación en este período a la escultura foránea⁶⁶. De este modo existe una serie de obras diseminadas por los campos andaluces como son la Virgen Comendadora o el Cristo de la Caña⁶⁷ (1770) (con una configuración del rostro muy similar a la del Huerto de Málaga) – ambos de la localidad de Osuna⁶⁸-, la Santa Teresa de Alcaudete, el ya mencionado San Sebastián de Teba acompañado de los arcángeles San Gabriel y San Rafel (1769-1770) o las imágenes realizadas para Jerez de la Frontera⁶⁹ -consistentes en dos ángeles lampararios y las Virtudes Teologales (Fe, Esperanza y Caridad)-.

⁶⁵ Atribuciones defendidas y argumentadas en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *EL Alma de la Madera...* p 201; ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz y el grupo de Cristo y Dolorosa de la Cofradía del Amor”. En *Amor. Exposición monográfica sobre el conjunto escultórico del Santísimo Cristo del Amor*. Málaga: Museo Diocesano de Arte Sacro, 1990, pp 17-27; y en la memoria de restauración realizado por el Instituto de Patrimonio Histórico en 2004 disponible en: http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/intervenciones/documentos/1253877513861_informe_final_de_restauracion_del_cristo_del_amor_y_virgen_dolorosa_de_mxlaga.pdf

⁶⁶ A modo de recopilación de las últimas investigaciones sobre la obra de Ortiz por Andalucía: RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. “Nuevas aportaciones en torno a la obra imaginera de Fernando Ortiz”. En *Cálix de Paz. Revista Independiente de Religiosidad Popular*, número 3. Málaga, 2007, pp 56-63.

⁶⁷ Ver ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura barroca”...p 110.

⁶⁸ Para la Osuna barroca recomendamos: ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. “Una cuestión de estética barroca en Osuna”. En *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, número 12. Osuna, 2010, pp 76-85

⁶⁹ POMAR RODIL, Pablo Javier. “Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera”. En *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, número 7. Valladolid: 2003, pp 36-42.

Su última obra quedará inacabada ya que una enfermedad lo llevaría a la muerte siendo enterrado el 22 de marzo de 1771⁷⁰ –a la edad de 54 años- bajo la bóveda del Santísimo Sacramento de la Parroquia de Santiago. Hablamos de la Virgen de las Angustias de la fachada principal del barroco Palacio del Obispo, diseñado por Antonio Ramos, y que finalmente acabaría el escultor Agustín Valera.

En estas líneas nos hemos centrado en la capacidad creadora de imágenes de Fernando Ortiz, sin embargo, su elocuencia artística fue más allá demostrando ser buen artífice en el dibujo y en el diseño como reflejan un dibujo muy italiano de la Virgen de la Victoria⁷¹ obra de Ortiz y grabado por Manuel Monfort (1757) o el Simpecado de la Catedral bordado por Domingo Navarro (1768-1769).

Si Fernando Ortiz encarna la llegada de nuevas poéticas a la escultura malagueña, la recién descubierta saga familiar de los Asensio de la Cerda⁷² supone la alternativa castiza y prolongación de las formas tradicionales de nuestra imaginería donde la Dolorosa se eleva como creación iconográfica predilecta. Estamos ante un conjunto de tres escultores emparentados por vía directa y cuyo punto de partida supone la personalidad de Pedro Matías Asensio de la Cerda Martínez (1703- h. 1775) continuado en el tiempo por su hermano Antonio Asensio de la Cerda Martínez (1703-¿?) y su hijo Vicente Asensio de la Cerda Martínez (1731- h.1790).

La llegada del primero a nuestra ciudad procedente de Cieza –alrededor de 1725- conllevará su inmersión en una poética de raíces menosas a través de una obra caracterizada por “*el vigor expresivo y la valentía de la talla*”⁷³. La primera obra de la que se tiene constancia es la realización en 1727 para el Convento de Santo Domingo y San Carlos de un Santo Domingo Penitente destruido en 1931. A partir de este momento, y gracias a la documentación exhumada por el investigador Juan Antonio Sánchez López, sabemos con “*absoluta claridad que su persona compartía con Fernando Ortiz la hegemonía del panorama escultórico malagueño*”⁷⁴ con obras ejemplarizantes como la Virgen de los Dolores del Puente (1740-1746).

Su discípulo más directo será su propio hijo quien bajo los mismos parámetros formales aplicados

⁷⁰ Su testamento redactado ante el escribano Miguel Martínez de Valdivia (Archivo de Protocolos, num 1487, fols 47-51) queda recogido en varias publicaciones del padre Llordén: LLORDÉN SIMÓN, Andrés. “*Escultores y Entalladores...*” pp 302-306 o *El insigne maestro escultor Fernando Ortiz...* pp 52-58

⁷¹ En este grabado plasma su particular visión de la leyenda de la toma de Málaga por las tropas de Fernando el Católico a través de la visión de San Francisco de Paula. Véase: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coord.). *Speculum Sine Macula. Santa María de la Victoria. Espejo histórico de la Ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, 2008; y DÍAZ DE ESCOVAR, Joaquín. *La imagen de Nuestra Señora de la Victoria*. Málaga: Edición Fascimil Unicaja, 1993.

⁷² Para el estudio de esta familia: SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga Ilustrada”. En *Boletín de Arte*, número 26-27. Málaga: Universidad de Málaga, 2005-2006, pp 283-316; y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*. (en prensa); y “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental”. En LÓPEZ-GUADALUPEZ MUÑOZ, Juan José y SÁNCHEZ MESA MARTÍNEZ, Domingo (coords.). *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez Mesa Martín*. Granada: Universidad de Granada, Almería, Málaga y Jaén, 2014.

⁷³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado...”, p 748.

⁷⁴ *Ibidem*, p 747.

por su padre a la dolorosa del Puente realizará una serie de imágenes marianas dotadas de mayor volumetría y prognatismo en el mentón: como la dolorosa de San Pedro y las versiones de los pueblos de Fuengirola, Frigiliana, Estepona, Iznate o Isla Cristina.

En cuanto a la obra de su hermano Antonio –único que estampa firma en sus creaciones como demuestran el Crucificado, o los santos Juan Nepomuceno y San Juan Evangelista de Olvera- podríamos decir que “*evoca 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*”⁷⁵. En sus dolorosas se va a producir el triunfo preciosista de la estética barroca dieciochesca como demuestran la Virgen de los Dolores de San Juan, Virgen del Amor Doloroso, y Fe y Consuelo, entre otras.

Gracias a las Respuesta Generales de 1754⁷⁶ en las que se reproducían los nombres de los escultores activos en esta ciudad sabemos que, además de Fernando Ortiz y Pedro Asensio de la Cerda, también trabajaron de forma coetánea en el tiempo Lorenzo Ramírez, Luis García, Antonio Rivera, José de Palma, Lorenzo Marceli o, el ya comentado, Miguel García. Todos estos escultores que, tradicionalmente, han venido a denominarse “círculo de Fernando Ortiz” están ensombreados por la figura de este maestro y la saga familiar de los Asensio, todavía se encuentran en un aletargamiento, desde el punto de vista científico, ya que pocos son los datos que conocemos referentes a su vida y obra.

En cuanto a Lorenzo Ramírez dice tener más de 25 años cuando intervino en la tasación de una imagen de los Dolores en 1744⁷⁷. Por ello, su nacimiento habría que situarlo en torno a 1719, coetáneo a Fernando Ortiz. Probablemente aprendió y desarrolló su carrera artística en torno al gran maestro malagueño sumergido en la impronta de Pedro de Mena. El análisis del San Sebastián –firmado y fechado en 1751- conservado en la Iglesia de San Andrés de la localidad de Sedella nos confirma tal hipótesis ya que iconográfica y formalmente enlaza directamente con la interpretación que Pedro de Mena hizo de este santo para el Coro de la Catedral de Málaga aunque de una forma adulterada, amanerada y llena de grafismos tópicos de su obra que sus sucesores fueron transmitiendo de generación en generación.

⁷⁵ *Ibíd.*, p 748.

⁷⁶ Las Respuestas Generales se encuentran transcritas en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga Ilustrada”. En *Boletín de Arte*, número 26-27. Málaga: Universidad de Málaga, 2005-2006, p 293.

⁷⁷ AHPM, Escrib. Nicolás López, num 1361, fol. 633.

2.3.- La escultura del final de la centuria.

Desaparecido Fernando Ortiz “*un grupo de artistas locales, que habían sido oscurecidos por su personalidad, ascendieron al plano dominante de la órbita artística malacitana*”⁷⁸, quienes, por otro lado, prolongaron su obra bajo una óptica más popular y amanerada sin llegar a las altas calidades del escultor fallecido. En este período que abarca desde 1771 –muerte de Fernando Ortiz- hasta 1807 –invasión francesa- se desarrolla la labor de escultores como Antonio de Medina, Juan de Salazar, Francisco de Paula Gómez Valdivieso, Mateo Gutiérrez o Salvador Gutiérrez de León cuyas formas oscilarán y plasmarán esa dualidad formal, ya comentada en el epígrafe anterior -de seguir las nuevas corrientes instauradas por Fernando Ortiz o continuar con las formas castizas de Mena a través de la influencia de los Asensio de la Cerda- además de una dicotomía entre un agonizante Barroco y un más que incipiente Neoclasicismo. Es, precisamente, en este período donde hay que situar la realización de una serie de obras –que veremos en el siguiente epígrafe- y que enlazan directamente con la efigie de Nuestra Señora de la Concepción.

Probablemente el fallecimiento de Fernando Ortiz fue lo que llevó a algunos escultores, como Antonio de Medina –hijo de José de Medina-, a instalarse en Málaga aprovechando el vacío que suponía la desaparición tanto del taller de éste como la muerte, acaecida poco tiempo después, del otro gran escultor del momento: Pedro Asensio de la Cerda. Este escultor junto a Juan de Salazar trabajarían conjuntamente en la decoración escultórica de los órganos⁷⁹ de la Catedral diseñados por José Martín de Aldehuela⁸⁰ y realizados por Julián de la Orden. Las imágenes aquí realizadas demuestran la aplicación de los valores formales neoclásicos a la escultura barroca, a través de ejemplos cuyos semblantes quedan imbricados en la evolución propia que experimenta la escultura y que se venía vaticinando desde la influencia de Pedro Duque Cornejo en algunas obras de Fernando Ortiz. Por su parte Juan de Salazar trabajó de forma autónoma en la realización del programa escultórico de la capilla de la Encarnación, también de la Catedral. Ejemplos también, lo son estas esculturas, de la transición al estilo imperante de la academia pero donde todavía se muestran reminiscencias propias del gusto vernáculo de la época.

La estela de los grandes seguidores de los postulados estéticos de Fernando Ortiz viene a estar encabezada por las figuras de Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) -padre de una saga familiar⁸¹ de escultores que abarcará hasta 1935 y cuya presencia escultórica en nuestra ciudad está atestiguada por diferentes obras- y Antonio Gutiérrez de León (1831-1891) como demuestran las esculturas de la

⁷⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El Alma de la Madera...* p 292.

⁷⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Los órganos de la Catedral de Málaga. Análisis estilístico y documental”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 16. Granada: Universidad de Granada, 1948, pp 265-281.

⁸⁰Magistral estudio sobre la obra de José Martín de Aldehuela en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*. Málaga: Fundación Málaga, 2014.

⁸¹ Para más información: GONZÁLEZ TORRES, Javier. “Los Gutiérrez de León: una familia de artistas decimonónicos”. En *Cáliz de Paz. Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº 2. Málaga, 2006, pp 60-63.

exaltación de la Caridad, situada en los laterales del Coro de la Catedral, e imágenes como la Virgen de la Amargura o la efímera Virgen de la Soledad de San Pablo conservada en las dependencias de esta Hermandad. Además, al primero le debemos la configuración, en 1815, de la gran aportación iconográfica de nuestra Semana Santa a la Historia del Arte: el misterio de la Puente del Cedrón⁸².

Podríamos fechar el óbito del Barroco con la llegada de los franceses a la Península Ibérica tras la firma del Tratado de Fontainebleau en 1807. A partir de este momento nos adentraremos en un siglo donde la imaginería decae y es desplazada como principal protagonista de la plástica escultórica y cuyos ejemplos más significativos suponían un revival historicista y de tintes románticos de las grandes obras de los siglos pretéritos.

3. NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN: ASPECTOS TÉCNICOS, FORMALES E ICONOGRÁFICOS

El culto a la Virgen María es prácticamente consustancial a la aparición del Cristianismo y va a gozar de un lugar preeminente dentro de la evolución de la escultura española. Desde el siglo IV, algunos de los más importantes teólogos de la religión, como san Agustín o san Ambrosio, comenzaron a dar importancia a los dolores que María habría sufrido como consecuencia de la Pasión de su Hijo. Sin embargo, los textos evangélicos eran muy parcos en cuanto a datos sobre la Madre del Redentor, limitando su presencia prácticamente al Calvario. Sería durante la Edad Media gracias a los seguidores de san Bernardo y san Francisco – junto con la creación de una Orden Religiosa bajo la advocación de los Siervos de María o Servitas- cuando la imagen de la Virgen dolorosa, como representación de la mujer y madre que mediaba y aconsejaba a su Hijo, va a obtener una gran difusión. A ello habría que sumar el hecho de que la imagen de vestir –aparecida ya a finales del siglo XIII- va a adoptar como suyo propio una serie de atributos y advocaciones que le van a permitir adoptar un rol específico en los distintos ciclos de la Vida y Muerte de Jesús.

En la ciudad de Málaga las aportaciones e influencias ejercidas por el granadino Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) se harán sentir hasta el siglo pasado. Sus modelos fueron repetidos hasta la saciedad en un alto número de obras de muy variada calidad técnica hasta que el siglo XVIII trajo, de la mano de Fernando Ortiz (1717-1771), unos aires novedosos al concebir una serie de Dolorosas que “rompen la soledad y la intimidad del llanto, para clamar al cielo por la muerte de su Hijo, con el consiguiente incremento de sus valores teatrales y dramáticos”⁸³. Desaparecido este último escultor,

⁸² SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón”. En *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 28. Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp 195-229.

⁸³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El Alma de la Madera...*p 290.

ascendieron al primer plano una serie de artistas que hasta el momento habían estado eclipsados por su figura y que contribuyeron a la difusión de los modelos de Mena y de Ortiz.



Fig 7. Nuestra Señora de la Concepción. Archivo de la Archicofradía del Huerto

La imagen que aquí nos ocupa es aquella que lleva por advocación la de Nuestra Señora de la Concepción y es titular de la Archicofradía del Huerto. Nos hallamos ante una escultura de madera de pino y bulto redondo, cuya altura alcanza el 1.70 ctm, que responde a la tipología de imágenes de candelero, es decir, un tipo de obra donde la labor escultórica ha sido reducida a la mínima expresión - concentrada en la elaboración de la testa y de las manos- adosada a una estructura de carpintería que simula el tronco y el candelero o devanadera. A este armazón se acoplan los brazos y, al final de éstos, las manos a través de articulaciones y tornillos pasantes. La devanadera –de forma piramidal siendo la base inferior más ancha que la zona de las caderas- se configura como el elemento portante y garantizador

del equilibrio de todo el conjunto, así como hace las veces de auténtico maniquí sobre el que colocar los ropajes y alhajas con los que son engalanadas estas piezas.

Precisamente el hecho de que este tipo de obras carezca de una mayor superficie esculpida contribuye en muchas ocasiones a elevar la dificultad de adscribir las a un escultor u otro.

Por lo anteriormente descrito es justificable que toda la tensión expresiva, dramática y patética, que se conjugan magistralmente en esta obra “de vestir”, se encuentre focalizada en dos zonas: el rostro y las manos. El bello rostro, de perfil cuadrangular, adolece de la representación de un dolor más psicológico que físico a lo que contribuye su mirada alzada. De esta forma el anónimo escultor resalta la zona supraorbital creando un entrecejo muy fruncido y resaltado, aristado, a partir de un arriesgado toque de gubia. Las cejas se configuran a partir de líneas rectas quebradas que cobijan unos ojos almendrados de mirada elevada que potencia la carga patética de la imagen, en general, y de esta zona en particular. La posición de los ojos va acompañada de una boca entreabierta, de pequeño tamaño y labios titubeantes que nos deja entrever la línea superior de los dientes. Nuestra Señora de la Concepción cuenta con el pelo tallado de forma simétrica, con raya en medio, que cae a partir de

grandes mechones a ambos lados del rostro y el cuello, permitiendo ver parte de las orejas. La imagen dispone de una serie de postizos –muy propios y característicos del período barroco cuyo objeto era la potenciación de la realidad en este tipo de obras- como son las pestañas superiores, mientras que las inferiores están realizadas a punta de pincel, los ojos de cristal policromado y seis lágrimas que recorren las mejillas de la Dolorosa en dos grupos de tres. En líneas generales, el escultor en la configuración de esta testa demuestra conocer las pautas dramáticas de las interpretaciones marianas de Ortiz aunque, como veremos más adelante, también se separa de él en algunos aspectos.

La policromía de la imagen, realizada bajo la técnica del óleo, está caracterizada por contar con unas carnaciones claras y rosáceas que la dotan de un semblante pálido, oscurecido en algunas zonas con objeto de potenciar el volumen, y cuyo objetivo es potenciar el patetismo de la obra. El semblante conserva la policromía dieciochesca a la que se le ha aplicado una serie de repintes, a modo de frescuras, por parte de Antonio Eslava Rubio (1909-1983) en la zona de los ojos y los pómulos que contribuyen a resaltar la tensión dramática.

En origen, la obra contaba con un juego de manos de tipo implorante, muy del gusto estético italianizante que se impuso en España desde la Academia y que llegaría a Málaga a mediados-finales del siglo XVIII. De esta forma, Nuestra Señora de la Concepción tenía una configuración en las extremidades superiores que “*se corresponde con los brazos extendidos y presenta las palmas y los dedos vueltos hacia arriba, en señal de resignación*”⁸⁴. No obstante dicho juego fue sustituido en 1978 por otros gubidados por el escultor carmonense Antonio Eslava Rubio (1909-1983) que, en este caso, responde a la tipología coloquial –manos abiertas y los dedos ligeramente flexionados- y que fueron policromados siguiendo las mismas pautas que el rostro. En septiembre de 2014 fue objeto de una restauración preventiva consistente en la limpieza de las capas superiores oxidadas y ennegrecidas por el paso del tiempo y la exposición del culto.

Por último, en cuanto a la descripción de la imagen, añadir que el hecho de que en origen fuera concebida como una dolorosa de culto doméstico, conservada en el interior de la urna, ha conllevado que nos haya llegado en un estado de conservación más que sobresaliente y sin grandes ni graves alteraciones de la fisionomía original. La imagen tan solo ha sufrido una restauración que, según las actas de juntas de gobierno⁸⁵, conservadas por la Hermandad en su Archivo, fue realizada debido al estado de conservación que presentaba la obra, deteriorada fruto de los avatares que conlleva el culto y la procesión de la misma. Por ello se eligió a Antonio Eslava Rubio (1909-1983) para llevar a cabo las

⁸⁴ *Ibíd.*, p 281.

⁸⁵ Las actas del 16 de febrero de 1977, 9 de marzo de 1977 y 29 de abril de 1977 arrojan algunos datos relativos a la restauración efectuada por D. Antonio Eslava Rubio. Archivo Histórico de la Archicofradía del Huerto.

labores de restauración de la misma a la par que se le encargó la realización del actual juego de manos, ya comentados.

Nuestra Señora de la Concepción llega a la Archicofradía del Huerto en el año 1942. El periplo realizado por esta imagen hasta tal fecha nos es desconocido, aunque sabemos que en su origen fue concebida como una imagen de urna, para la devoción particular. Tras los ataques anticlericales de mayo de 1931 y la Guerra Civil, esta Hermandad había perdido la práctica totalidad del amplio patrimonio con el que contaba; sin embargo, consiguió salvar ambas imágenes titulares, aunque en muy mal estado, como bien recoge José Jiménez en un catálogo de pérdidas donde indica que *“esta cofradía lo perdió absolutamente todo, habiéndose restaurado posteriormente las imágenes del Señor y la Virgen”*⁸⁶. Reorganizada la misma en 1938 por D. Carlos García García, la corporación emprende la ardua tarea de restaurar sus titulares y reconstruir sus capillas de la Parroquia de los Santos Mártires. La tarea de restaurar la imagen mariana trajo consigo un amplio debate en el seno de la Junta de Gobierno cuando en la sesión del 20 de mayo de 1941 *“el Sr. Vizcaíno presenta a la Junta las manos de una Imagen de la Santísima Virgen para que la aprecien y se vea la forma de reemplazar la Imagen que actualmente tiene la Cofradía, por ésta u otra que también le ha sido ofrecida. El Sr. Viñas pide la palabra y expone que no debe cambiarse la Imagen y que la que se tiene sea restaurada cambiándose la expresión”*⁸⁷. Posteriormente la Hermandad decide trasladarse *“a la cuarta planta del edificio que ocupaba la Cosmopolita, en calle Larios, donde se encontraba una preciosa talla, antigua, en una urna, que prepararon convenientemente por la que se pagó la cantidad de tres mil quinientas pesetas”*⁸⁸. Finalmente la actual imagen de Nuestra Señora de la Concepción sustituiría a la anterior –concebida más como una efigie de Gloria que de Pasión-, y realizaría su primer desfile procesional en la Semana Santa de 1942 como parte de la recién organizada Cofradía del Huerto *“en un modesto y reducido trono de flores”*⁸⁹. Sin embargo, queda una cuestión por aclarar ¿qué ocurrió con la antigua imagen? La respuesta se encuentra en el acta de la Junta de Gobierno del 14 de junio de 1941 donde se indica que *“El Hermano Mayor dice que dicha Imagen pertenece a la Hermandad de entierro y que a ella se le hará entrega, al mismo tiempo que se les solicitará cedan la capilla que actualmente se reconstruye por cuenta de la Cofradía de la Oración del Huerto y que en años anteriores estuvo expuesta al culto de Nuestra Señora de la Concepción dolorosa”*⁹⁰.

La historiografía tradicional ha venido adscribiendo esta obra a la producción escultórica del insigne escultor malagueño Fernando Ortiz (1717-1771), probablemente por la comodidad y el prestigio

⁸⁶ JIMÉNEZ GUERERO, José. *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*. Málaga: Arguval, 2006 p 401.

⁸⁷ Actas de la Junta de Gobierno del 20 de mayo de 1941. Archivo Histórico de la Archicofradía del Huerto.

⁸⁸ Archicofradía del Huerto. “Entrevista con D. Eloy Entrambasaguas”. En *Getsemaní*, número 31, septiembre 2008, p 28.

⁸⁹ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. *Semana Santa en Málaga. La Semana Santa Malagueña en su iconografía desaparecida*, Tomo I. Málaga: editorial Arguval, 1987, p 74.

⁹⁰ Acta de la Junta de Gobierno del 14 de junio de 1941, p 1. Archivo Histórico de la Archicofradía del Huerto.

que conllevaba dicha paternidad. Sin embargo, y como bien apunta el profesor Clavijo, dicha atribución se ha realizado “*sin ningún fundamento documental ni estilístico*”⁹¹. Esta asignación también fue compartida por distintos investigadores, como es el caso de Bernales Ballesteros y García de la Concha⁹², durante largo tiempo. Sin embargo, en el presente trabajo desmentimos la paternidad de Fernando Ortiz sobre esta imagen que desplazamos cronológicamente a las postrimerías del siglo XVIII y la adscribimos a esa generación de escultores que despuntaron una vez que desapareció el gran maestro y cuyos modelos fueron tomados como referencia. Estaríamos, por tanto, ante un escultor que desarrollaría parte de su actividad entre las décadas de 1770 y 1790, muy influenciado por las modas italianas traídas por Fernando Ortiz a nuestra ciudad pero que, también, conjuga algunos elementos propios de la poética de Pedro de Mena, de una forma anecdótica y amanerada, desarrollada a lo largo del siglo XVIII por talleres como el de Miguel, primero, y José de Zayas, después. Si bien presenta una serie de rasgos formales que nos enlazan directamente con la obra de Ortiz –disposición de la talla del pelo a partir de una raya simétrica en medio y sin mucho volumen que deja entrever parte de las orejas, marcado entrecejo, nariz recta o boca entreabierta-, también existen una serie de características que disertan de la obra de este maestro -como pueden ser la configuración angular del rostro, la atención a la belleza externa por encima del sentimiento dramático o la creación de una mirada dulce frente a las trágicas miradas fernandinas-.

Si bien es cierto que difícilmente conseguiremos atribuir fehacientemente a un escultor la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, igual de cierto es que existen una serie de obras, de desigual factura, que comparten unas características formales que nos permiten encuadrarlas a finales de la centuria ilustrada, concretamente entre las décadas de 1770-1790 y que tipifican el prototipo de dolorosa implorante, muy del gusto académico y europeo, que caracteriza el nuevo aire insuflado a la escultura que llega desde la Corte. Ello no quiere decir implícitamente que todas hayan salido de las mismas manos, pero sí que están influenciadas por un mismo obrador y una misma poética que no es otra que la de Fernando Ortiz.

Comenzamos la relación con la antigua titular mariana de la Cofradía del Cautivo, María Santísima de la Trinidad. Según recoge Agustín Clavijo⁹³ en la obra *Semana Santa en Málaga. La Semana Santa Malagueña en su iconografía desaparecida*, la imagen fue adquirida en un anticuario de la malagueña calle Álvarez a finales de 1934. En un estado prístino, la imagen contaba con las manos entrelazadas que, inmediatamente después de pasar la titularidad a la Hermandad, fueron sustituidas por

⁹¹ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. *Semana Santa en Málaga. La Semana Santa Malagueña en su iconografía desaparecida*, Tomo I. Málaga: editorial Arguval, 1987, p 74.

⁹² BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1986, p 150.

⁹³ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. *Semana Santa en Málaga...*p 107.

unas de tipo coloquial realizadas por José Campo. De ella el citado autor recoge que *“es una talla vinculada a la estética malagueña de la segunda mitad del siglo XVIII (en algunas revistas cofradieras de los años 1950-1960, una vez más, salió a la luz el nombre de Fernando Ortiz para la paternidad de esta escultura), de serena y fina expresión en su rostro inclinado hacia arriba, en una actitud de incipiente dramatismo”*⁹⁴. Sin lugar a dudas se trata de una efigie malagueña datable en los años en los que nos estamos movimiento y que adolece de esa impronta del taller fernandino, que defendemos en una serie de obras que no salieron de sus gubias, y que se materializa en unos formalismos amanerados como la elevación de los ojos al cielo, la boca entreabierta y el hoyuelo en el mentón que podemos ver en algunas obras de Ortiz como la Dolorosa ceutí, la Virgen de Servitas o la Virgen de los Dolores de la Cofradía del Amor. En este caso, y en busca de una mayor suavidad y belleza en el rostro, el entrecejo ha sido remarcado pero con una menor incisión a la que Ortiz nos tiene acostumbrado y que conlleva una configuración del arco supraorbital muy diferente.



Fig 8. Antigua Virgen de la Trinidad. Arguval.



Fig 9. Antigua Virgen de la Amargura. Arguval.

La desaparecida Virgen de la Amargura, como consecuencia del asalto a la ermita en mayo de 1931, también presenta todos estos caracteres que comentamos. Comparte con la imagen de la Concepción la inclinación de la cabeza –aunque en este caso lo hace hacia el lado derecho mientras que la Concepción lo hace hacia el lado izquierdo, la configuración de una boca pequeña y entreabierta, el marcado entrecejo, la talla del pelo como elemento que encuadra y limita el rostro, la configuración de

⁹⁴ *Ibíd.*, p 107.

la nariz y, por último, la configuración implorante de las manos. Sin embargo la antigua titular mariana de la Hermandad de la Zamarrilla cuenta con un canon estético que le hace resolver el rostro de una forma más alargada.

La siguiente imagen que vamos a tratar también ha desaparecido pero, a diferencia de la anterior, no fue a causa de una acción anticlerical o iconoclasta sino a la más que deplorable restauración de un escultor de la época. Nos referimos a una imagen Dolorosa que perteneció entre 1913 y 1934 a la Hermandad de la Exaltación y entre 1937-1938 a la de San Bernardo, ambas de Sevilla⁹⁵. Esta imagen, de procedencia malagueña, acabó allí fruto de la donación del cofrade D. José Castro Mendoza y comparte los grafismos que hemos señalado con anterioridad que se dan en la Málaga de finales del siglo XVIII. Esta obra, finalmente, fue destruida por el propio restaurador Sebastián Santos Rojas (1895-1977) quien -tras intervenirla, alterar considerablemente su fisionomía prístina y ante la insatisfacción de la Junta de Gobierno por el resultado- decidió hacer una nueva mascarilla y eliminar aquella que había previamente alterado.



Fig 10. Antigua Virgen del Refugio de San Bernardo. Archivo del Consejo de Hermandades de Sevilla.



Fig 11. La misma imagen tras la intervención de Sebastián Santos. Archivo del Consejo de Hermandades de Sevilla.

Si bien en las líneas desarrolladas en las páginas anteriores hemos tratado una serie de imágenes que comparten algunas características con la efigie advocada bajo el título de Nuestra Señora de la Concepción, a continuación vamos a citar dos obras que se enlazan directamente y donde sí

⁹⁵ Información extraída de: LOBO ALMAZÁN, José María. “1938: nueva imagen mariana para la Hermandad de San Bernardo. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 473. Sevilla, julio de 1998, pp 55-59.

LOBO ALMAZÁN, José María. “San Bernardo 1936-1946, el resurgir de una Hermandad. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 630. Sevilla, agosto de 2011, pp 630-634.

reconocemos la misma mano creativa compartida con la Concepción. La primera de ella es una obra que se encontraba al culto en el Convento del Carmen de la localidad malagueña de Vélez-Málaga. Como podemos observar en la foto, la obra presenta todos y cada uno de los formalismos que hemos descrito para el rostro de la Concepción: inclinación de la testa hacia la izquierda, marcado entrecejo, cejas configuradas a través de una línea recta quebrada, nariz recta, boca pequeña y entreabierta que nos permite ver la línea superior de los dientes y una configuración angular del rostro que le remarca el maxilar inferior. En ella, nuestro escultor, plasma y demuestra conocer la obra de Fernando Ortiz e incluso la de Pedro de Mena ya que combina magistralmente los grafismos del primero con las miradas dulces del segundo. Desgraciadamente esta imagen, bajo la iconografía de María Magdalena, fue destruida en la década de los años 30.



Fig 12. María Magdalena. Convento del Carmen. Archivo particular.

Por último, debemos referirnos a la dolorosa que conservan los muros del Convento de San Carlos de Málaga. Allí nos encontramos con una imagen de la Virgen que, al igual que la Magdalena de Vélez Málaga, comparte los mismos grafismos que la Concepción. En algunas publicaciones de los años 90 del pasado siglo esta imagen venía datada cronológicamente como obra del siglo XIX, sin embargo, en el presente artículo queremos retrasar esa cronología hasta situarla a finales de la centuria del siglo XVIII. Originalmente contaba con unas manos unidas que han sido, recientemente, sustituidas por otras en actitud coloquial. De nuevo, en esta obra podemos observar la vinculación que une a nuestro anónimo escultor con la obra de Fernando Ortiz a través de las formas italianas que trajo y plasmó en sus obras pero que, además, adulteró con la poética anecdótica y melancólica de manos unidas y miradas dulces que caracterizaban a la obra de Pedro de Mena.



Fig 13. Dolorosa de San Carlos.
Archivo Hermandad de Mediadora

En conclusión, podríamos afirmar que nos encontramos ante, al menos, un par de talleres que operan y se mantienen activos a finales de la centuria dieciochesca cuyas creaciones – independientemente de la calidad artística que presenten- son fiel reflejo de un estilo agonizante y adulterado con la llegada de nuevas poéticas de gusto europeo, realizadas de una forma cuasi “industrial”. En ellas se plasma la teatralidad, los dejes declamatorios y grandilocuentes de la plástica

barroca -influencia de los artistas que trabajan en este siglo bajo la estética continuista y aletargada de Pedro de Mena-, junto a esos gustos renovados e impuestos por la Academia que llegan a nuestra región con más de un siglo de retraso con respecto a otros países. Finalmente, el resurgimiento de estos dejes barrocos de Ortiz y Mena volverán a renacer en la obra de Antonio Gutiérrez de León, como ya hemos comentado, imbricados en un historicismo de tintes románticos propios de la segunda mitad del siglo XIX.

4. DE IMÁGENES DE URNA A IMÁGENES DE CULTO: LA REEDUCACIÓN DE LA IMAGINERÍA

En las iglesias malagueñas se da el paradigmático caso de encontrarnos con un hecho que, *a priori*, puede suponer insólito pero que, tras aproximarnos a la realidad patrimonial de algunas ciudades, nos percatamos de que está a la orden del día. Se trata de un proceso de reeducación -de distinto alcance y consecuencias- que han sufrido diversas imágenes para transformarlas desde su concepción prístina como imágenes de urna a imágenes de culto y, en ocasiones, de procesión.

La defensa del uso y creación de esculturas que representen la efigie de Cristo, la Virgen María y el amplio catálogo santoral con el que cuenta la Cristiandad fue postulado en la última sesión del Concilio de Trento (1545-1563). A partir de estas fechas la Iglesia, que se ha venido etiquetando de Reformada y Triunfante sobre el Protestantismo, empleará distintas imágenes para auspiciar y adoctrinar a la analfabeta población. Pero, además de ello, las características que presenta la sociedad de los Siglos de Oro, extrapolable en algunos casos también a la del siglo XIX, demandará una religiosidad que extrapolará las diferentes devociones más allá del ámbito eclesiástico, e incluso urbano, dejándolas invadir el espacio privado, íntimo y personal que supone el domicilio. La justificación a la presencia de efigies religiosas dentro de los domicilios privados se encuentra, precisamente, en una serie de características que relacionan la posesión de las imágenes con el desarrollo de una cultura mediterránea de raíces clásicas y la existencia de las *imagines maiorum*, el culto a los dioses y a los ancestros en el ámbito doméstico.

Las imágenes encargadas a los artífices por distintos particulares con objetos de depositarlas en su residencia privada denotaban prestigio y estatus social. Además, con el paso del tiempo también adquirirían un rol de vínculos con los antepasados y en los testamentos quedan de manifiestos los *“expresos deseos de que las mismas [las imágenes] pasaran a miembros de las familias impidiendo, en todo lo posible, que pudiera ser vendida o donada a miembros ajenos a la misma, continuándose con una tradición que había mantenido esa pieza en poder de la familia en sucesivas generaciones”*⁹⁶. De esta forma, en las centurias de la modernidad y la contemporaneidad, nos encontramos con los encargos

⁹⁶ RAMOS FRENDÓ, Eva María. “Relación entre la obra de arte y su poseedor: la devoción y la herencia como forma de valoración a través testamentos y dotes”. En *Boletín de Arte*, nº 19. Málaga: Universidad de Málaga, 1998, pp 191.

de una serie de obras que van a ser ubicadas en el interior de las viviendas, formando parte de ellas y confundiendo con el resto del mobiliario, hasta el extremo de que el símbolo va a ser considerado como un mueble más, en ocasiones fruto del coleccionismo latente de una sociedad cambiante y otras como elemento piadoso, de misericordia y devocional –siglo XVIII-. Bajo esta premisa será la escultura, y no la pintura, la que consiga ganar el parangón sobre la supremacía de las artes ya que la presencia de escultura devocional en ámbitos privados supera el de la pintura, habida cuenta de que la primera consigue “*inspirar esa devoción apasionada*”⁹⁷, que es requisito fundamental en los espacios íntimos, emulando a través de una serie de postizos y atributos la realidad corpórea de una persona, que la pintura no consigue.

Los turbulentos cambios que acontecen durante la centuria decimonónica también se plasman en el ámbito social y en el de las creencias. De esta forma asistiremos a un período en el que la Iglesia es desplazada del poder y, por tanto, los encargos y las realizaciones con temática religiosa durante el Realismo y el Romanticismo caerán en pos de la representación de la temática histórica y romántica. Sin embargo, y como bien demuestra el alto número de imágenes de urna realizadas a lo largo del siglo XIX, existen una serie de familias burguesas y adineradas que se hacían partícipe de las costumbres del siglo anterior encargando la ejecución de las mismas. Ello también viene avalado, en el último tercio del siglo XIX, por la recatolización que sufren las clases altas tras la Restauración Borbónica suponiendo que aquellos pertenecientes a las clases burguesas y aristocráticas emulasen a la antigua nobleza con el encargo de estas imágenes con las que decorar sus salones. De esta forma veremos cómo se vuelve a establecer una estrecha relación entre estatus social y catolicismo. Buena prueba de la cantidad de obras pertenecientes a la intimidad con la que contaba nuestra ciudad es la publicación en la revista cofrade *La Saeta*⁹⁸ de un artículo, bajo el título de “imágenes perdidas en el anónimo”, donde nos especifica una relación de un alto número de obras que se conservan en casas particulares.

En cuanto a la iconografía, el espacio en el que se ubicaban y material del que estaban hechas estas imágenes es muy significativa la aportación realizada por Eva María Ramos Frendo⁹⁹ quien ha estudiado e identificado, a través de los testamentos, diversas imágenes de culto doméstico. Según la ya citada investigadora, las imágenes normalmente ocupaban las partes más privadas de los domicilios, es decir, dormitorios o salas de estar. En ellas se ubicaban en el interior de una urna –en ocasiones ha desaparecido- y sobre una peana colocada en una mesa. También nos podemos encontrar los denominados armarios oratorios y, en aquellos casos más pudientes, las capillas privadas. En cuanto a

⁹⁷ GÁLLEGO, Julián. “El funcionamiento de la imagen sacra en la sociedad andaluza del Barroco”. En *Pedro de Mena: III Centenario de su muerte, 1688-1988. Exposición Catedral de Málaga, abril 1989*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1989, pp 32-41.

⁹⁸ Agrupación de Cofradías de Málaga. *La Saeta*, nº 14. Málaga, 1924, p 84.

⁹⁹ RAMOS FRENDÓ, Eva María. “Relación entre la obra de arte y su poseedor: la devoción y la herencia como forma de valoración a través testamentos y dotes”. En *Boletín de Arte*, nº 19. Málaga: Universidad de Málaga, 1998, pp 187-204.

las iconografías más usuales halladas en domicilios privados sobresalen las vírgenes del Carmen, las dolorosas y el tema de la Inmaculada Concepción. Así mismo, también son reseñables temas como la Crucifixión, niños de la pasión, arcángeles... todos ellos realizados en un amplio espectro de materiales que abarca desde la madera policromada, el marfil o la plata hasta el barro y el yeso.

La primacía de la iconografía de la dolorosa en el ámbito privado queda atestiguada tras la década de los años treinta cuando numerosas hermandades, que han perdido sus enseres y titulares, acuden a estas creaciones para subsanar la imperiosa necesidad de restituir al culto el titular perdido. En otros casos la Hermandad, como ocurre en el caso de la Congregación de Mena y la Archicofradía del Huerto, aprovechará la coyuntura histórica para cambiar a su titular mariana por otra imagen antigua. Así dentro de este ambivalente contexto, significativo para el devenir de nuestro patrimonio procesional, nos encontramos ante una serie de anticuarios, o personalidades que actuaron como tales, que ponen a la venta y al alcance de las Hermandades una serie de imágenes de urnas para que, tras sometidas a un proceso de reeducación, cumplan una nueva función.



Fig 14. Dolorosa de culto doméstico.
Archivo Pablo Cortés del Pueblo.

El estudio de estas imágenes concebidas en un origen prístino para ser vistas desde la intimidad que otorga una urna, apenas ha sido estudiado en el contexto de nuestro patrimonio, en general, y de la Semana Santa de Málaga, en particular. Sin embargo, son un alto número las imágenes que formaron parte de colecciones privadas, fruto de la devoción particular, y que han acabado siendo objetos de culto en distintas iglesias o parroquias. Así podemos destacar las imágenes de Pedro de Mena –un Crucificado y una Dolorosa- que la Marquesa de Campo Nuevo donó a la Catedral o, centrándonos en las pertenecientes al siglo XVIII, las Vírgenes que bajo las actuales advocaciones de Concepción, Dolores -de San Juan-, Encarnación, Consolación y Lágrimas y Gran Poder – ambas muy restaurada-, Dolores –de Expiración, Estrella, Soledad –de Mena-, Amor Doloroso, Dolores –Museo de Arte y Costumbres Populares-, Rosario en sus Misterios Dolorosos, o las efímeras que cumplieron la labor de dolorosas durante unos años bajo la titulación de Estrella o Soledad, de San Pablo -que sobreviven en una capilla de Santo Domingo y en las dependencias de la Hermandad del Santo Traslado respectivamente- proceden de una devoción familiar y privada.

En la mayoría de los casos ese “proceso de reeducación” tan solo consistió en la colocación de una devanadera -que simulara la zona inferior de la escultura y le otorgara estabilidad y valía para desempeñar su nueva función- o el alargamiento de los brazos –para dotarla de una mayor volumetría-, sirvan de ejemplo Nuestra Señora de la Concepción, Amor Doloroso o la Virgen de la Estrella de la familia Souviron. Sin embargo, en otros casos, la incidencia fue mayor y consistió en la sustitución de las manos originales por otras nuevas –véase el caso de la Trinidad, Dolores de Expiración, Dolores de San Juan o la actual Estrella que, concebidas con las manos juntas, pasaron, en distintos momentos, a contar con un juego de manos separadas-. En ocasiones, no nos paramos a reparar la calidad que presentan las manos de una imagen, sin embargo, estas partes de la anatomía han de ser tratadas con la misma insistencia y análisis que la propia mascarilla suponiendo su alteración una modificación del “concepto iconográfico original” cuyo objetivo no es otro que la “de poner en valor otros aspectos como el adorno final y la puesta en escena”¹⁰⁰. En algunos casos dicha puesta en valor de estos elementos consustanciales a la creación del tipo de dolorosa, y que trae consigo la alteración de la imagen original, es reversible. En este sentido, cabe destacar la conservación de las manos originales en los casos de Dolores de San Juan o Dolores de Expiración que, como ha ocurrido en el caso de Fe y Consuelo, esperamos que algún día vuelvan a ser repuestas consiguiendo así devolver al documento histórico su aspecto primigenio.

Un extremo lo supone el profundo proceso de reeducación y alteración de la efigie original que sufrió una Inmaculada de Antonio Gutiérrez de León para ser convertida en una dolorosa bajo la advocación del Rosario en sus Misterios Dolorosos. En origen nos encontrábamos ante una imagen tallada de cuerpo entero y telas estofadas que ha sido transformada en una obra completamente diferente, a través de la amputación del cuerpo y la colocación de cabeza y manos en una estructura para cumplir la función de dolorosa¹⁰¹.

Por último, añadir que gracias a que una buena parte de nuestro patrimonio eran en origen imágenes de urna, ha permitido que nuestro amplio acerbo cultural y procesional haya llegado a nuestros días prácticamente intacto y no sometido a los cambios de gustos y estética que imperaron en distintos años. De este modo y, salvo contadas excepciones, la mayoría de las vírgenes que, como Nuestra Señora de la Concepción, procesionan en nuestra Semana Mayor presentan un aspecto prístino tan solo alterado por el oscurecimiento que conlleva la puesta al culto de las mismas. Por ello, podemos establecer una simbiosis que conlleva una dependencia directa entre ‘devoción particular-estado de conservación’ que hace que no se puedan entender las imágenes reeducadas en la actualidad sin atender a dicha relación.

¹⁰⁰ ALARCÓN, Pedro E. *Dolorosas de Contemplación*. www.latribuna.org

¹⁰¹ Muy interesante para este tipo de reeducaciones de imágenes: VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Santos travestidos: imágenes condenadas”. En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 2, nº 4. 1989, pp 183-194.

5. CONCLUSIÓN

Consultado el extenso *corpus* bibliográfico existente relativo a los estudios e investigaciones científicas de nuestro amplio acervo escultórico, llegamos a una serie de conclusiones que pasamos a exponer a continuación.

En primer lugar hay que reseñar la importancia que está cobrando dentro de la historiografía actual los estudios de esculturas, en general, y aquellos vinculados a la más local de nuestra historia y que, por otro lado, está permitiendo que se desmonten toda una serie de tópicos que existían relativos a la escultura malagueña de los Siglos de Oro. Muestra de la importancia que está cobrando nuestra ciudad en el amplio panorama escultórico nacional son las publicaciones que en los últimos años se han venido realizando en distintas editoriales y boletines. Buena prueba de la misma son los diversos hallazgos que se están realizando (como el de la saga familiar de los Asensio de la Cerda) que vienen a suplir un amplio vacío documental que existía, y sigue existiendo, en el panorama escultórico local donde la incertidumbre todavía impera sobre algunas de nuestras personalidades de los siglos modernos.

Además un hecho al que tenemos que atender es si, después de haber consultado toda la bibliografía y los archivos, llegamos a la conclusión de la existencia de una escuela propia en Málaga. Ello atañe una responsabilidad y el despliegue de unas investigaciones que deberían ir más allá de este artículo, sin embargo si consideramos la definición de escuela de Ballesteros donde se nos indica que *“la presencia de una escuela artística se reconoce cuando existen en una ciudad o comarca –en sentido amplio- una serie de caracteres específicos que se transmiten de generación en generación, incluso a través de los estilos y modas artísticas sucesivas, además de tener duraciones apreciables como para advertir evoluciones, actitudes renovadoras, artistas creadores o líderes y producciones secundarias”*¹⁰²; podemos observar que la ciudad de Málaga cumple casi todos los requisitos nombrados. En nuestra localidad se dan cita una serie de escultores de renombre, con piezas que encumbran el arte de la escultura y la imagería hasta sus altas cotas, influencias que perduran a lo largo de todo el siglo, radio de acción más allá de nuestras propias fronteras, aires conservadores y renovadores, una clientela que pugna por la realización de los encargos... todo ello se produce en nuestra ciudad. Sin embargo, el problema radica en que la generación que sucede a Pedro de Mena y que está activa hasta el surgimiento de Fernando Ortiz no consigue realizar ninguna obra que ni tan siquiera se encuentre a la altura del granadino. La segunda oportunidad llegará tras la muerte de Fernando Ortiz en 1771 cuando se podría haber asentado una escuela con características propias cuyas obras presentan una serie de rasgos muy distintos a lo que hace Sevilla o Granada, sin embargo la mayor parte de los

¹⁰² BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro...*p 17.

escultores realizan obras que no consiguen superar al maestro y que tan solo conllevan la exploración de sus rasgos de una forma amanerada y, a veces, incluso torpe.

Tradicionalmente se ha venido señalando las aportaciones fundamentales de Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) y José de Mora (1642-1724) a la definitiva configuración de la iconografía de la dolorosa en el ámbito escultórico de la Andalucía oriental. Si bien ello es cierto igual de cierto es que no podríamos entender la definitiva evolución y configuración de los dolorosas malagueñas si no fuera por la fundamental aportación que realiza a este campo el escultor Fernando Ortiz (1717-1771). Su labor es tan elemental como esencial en la creación de una tipología de dolorosa que adolece de la influencia europea emanada desde la Academia combinada, en algunas ocasiones, con un gusto por lo añejo y castizo. Hemos visto las semejanzas y divergencias existentes entre distintas obras como son la antigua Trinidad, la desaparecida Zamarrilla y la anterior María Santísima del Refugio –de la sevillana Hermandad de San Bernardo-, todas ellas con una serie de características formales que la aproximan a la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, pero también cuentan con una serie de grafismos que la alejan. Por otro lado, también hemos señalado otras dos imágenes que, probablemente, compartirían paternidad con la titular mariana de la Archicofradía del Huerto como son la Dolorosa de San Carlos y la desaparecida imagen de María Magdalena del Convento del Carmen de Vélez Málaga. Todas ellas son datables cronológicamente en las décadas 70-80-90 del siglo de la Ilustración, por ello y por compartir formalismos, tendríamos que hablar, al menos, de un par de talleres cuya actividad se desarrolla por estas fechas y al frente de los cuales habría una serie de maestros concedores de la tradición escultórica vernácula de nuestra ciudad y también la obra más reciente de Fernando Ortiz.

Por último, como ya hemos apuntado, tan solo señalar la importantísima aportación que la devoción particular ha realizado a la conservación de nuestro patrimonio, habida cuenta de que, si no fuera por esas imágenes, muchas de nuestras hermandades no habrían tenido más opción que la realización de nuevas imágenes en plena posguerra, época en la que o bien los escultores no adolecían de unas altas calidades artísticas o bien habrían caído en una sevillanización todavía más acuciante de nuestra Semana Santa.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *La Semana Santa en Málaga. La semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida*. Málaga: Arguval, 1987.
- ALARCÓN, Pedro E. *Dolorosas de Contemplación*. Entrada publicada en www.latribuna.org
- BARAHONA VALLECILLO, Sebastián. “Una imagen del escultor José de Medina, en Mengíbar”. En *Alto Guadalquivir-Especial Semana Santa giennense*, 1990, pp 66-67.
- BAUTISTA VILAR, Juan. “El rescate en Argel en 1810 de setenta y cinco obras de arte procedentes del saqueo de Málaga y Reino de Granada por el general Sebastiani”. En *Boletín de Arte*, número 17. Málaga: Universidad de Málaga, 1996, pp 57-74.
- BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Bernando (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.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Sevilla: Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Los órganos de la Catedral de Málaga. Análisis estilístico y documental”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 16. Granada: Universidad de Granada, 1948, pp 265-281.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*. Málaga: Fundación Málaga, 2014.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coord.). *Speculum Sine Macula. Santa María de la Victoria. Espejo histórico de la Ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, 2008.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Disponible en <http://www.ceanbermudez.es/cean.asp>
- CLAVIJO GARCÍA, Agustín. “La trascendente labor investigadora del Padre Llordén O.S.A.”. En *Boletín de Arte*, número 3. Málaga: Universidad de Málaga, 1982, pp 11-25.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Joaquín. *La imagen de Nuestra Señora de la Victoria*. Málaga: Edición Fascímil Unicaja, 1993.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio. “Amargura: una Dolorosa malagueña del siglo XVIII en Tarifa”. En *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, número 3. Málaga: 2007, pp 72-77.

- GALLEGO BURÍN, Antonio. “Tres familias de escultores. Los Menas, Los Moras y los Roldanes”. En *Archivo Español de Arte y Arqueología* I. 1925, pp 323-331.
- GARCÍA GAÍNZA, María Concepción. “En torno a Miguel de Zayas”. En *Apotheca* nº 6. 1986, pp 137-141.
- GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena, escultor, 1628-1688*. Madrid: Arco-Libros, 2007.
- GONZÁLEZ TORRES, Javier. “Los Gutiérrez de León: una familia de artistas decimonónicos”. En *Cáliz de Paz. Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº 2. Málaga, 2006, pp 60-63.
- HUIDOBRO, Concha. “Escultoras españolas nacidas antes de 1950: de “La Roldana” a Susana Solano”. En VVAA. *La mujer en el arte español*. Madrid: Departamento de Historia del arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos CSIC, 1997, 505-512.
- JIMÉNEZ GUERERO, José. *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*. Málaga: Arguval, 2006.
- JIMÉNEZ GUERRERO, José. *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Málaga: Arguval, 2011.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.
- LARA MARTIN PORTUGUES, Isidoro. “Algunas notas biográficas acerca del imaginero José de Medina”. En *Alto Guadalquivir-Especial Semana Santa giennense*, 1990, pp 10-12.
- LLORDÉN SIMÓN, Andrés. “Escultores y Entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (Siglos XV-XIX)”. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- LLORDÉN SIMÓN, Andrés. *El insigne maestro escultor Fernando Ortiz: notas para su estudio biográfico*. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1953.
- LOBO ALMAZÁN, José María. “1938: nueva imagen mariana para la Hermandad de San Bernardo”. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 473. Sevilla, julio de 1998, pp 55-59.
- LOBO ALMAZÁN, José María. “San Bernardo 1936-1946, el resurgir de una Hermandad”. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 630. Sevilla, agosto de 2011, pp 630-634.
- LUNA MORENO, L. “San Francisco de Asís. Fernando Ortiz”. En *Pedro de Mena y Castilla*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura-Ministerio de Cultura, 1989, pp 64-65.
- MATEO AVILÉS, Elías de (coord). *La vida y obra de Juan Temboury*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2001-
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio. “Noticias de Alarifes y Escultores del siglo XVIII en Antequera”. En *Gibraltar*, nº 1. 1909, p 51-55.

- ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Imprenta Blass y Cía, 1914.
- PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. “Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa (Cádiz)”. En *Boletín de Arte*, número 26-27. Málaga: Universidad de Málaga, 2005-2006, pp 809-820.
- POMAR RODIL, Pablo Javier. “Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera”. En *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, número 7. Valladolid: 2003, pp 36-42.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. *El triunfo de la Melilla Barroca. Arquitectura y Arte*. Melilla: Fundación Gaselec, 2013.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. *Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)*. Tesis inédita. Málaga: Universidad de Málaga, 2006.
- RAMOS FRENDON, Eva María. “Relación entre la obra de arte y su poseedor: la devoción y la herencia como forma de valoración a través testamentos y dotes”. En *Boletín de Arte*, nº 19. Málaga: Universidad de Málaga, 1998, pp 187-204.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. *Málaga conventual. Estudio histórico-artístico de los conventos malagueños*. Málaga: Arguval-Cajasur, 2000.
- RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. “Nuevas aportaciones en torno a la obra imaginera de Fernando Ortiz halladas en Tarife, Jerez de la Frontera y Marchena”. En *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, número 3. Málaga, 2007, pp 56-63.
- ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”. En *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, número 11. Osuna, 2009, pp 73-79.
- ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz y el grupo de Cristo y Dolorosa de la Cofradía del Amor”. En *Amor. Exposición monográfica sobre el conjunto escultórico del Santísimo Cristo del Amor*. Málaga: Museo Diocesano de Arte Sacro, 1990, pp 17-27.
- ROMERO TORRES, José Luis. “Fernando Ortiz: aproximación a su problemática estilística”. En *Boletín Diocesano de Arte Sacro de Málaga*, número 1-2. Málaga, 1981, pp 147-169.
- ROMERO TORRES, José Luis. “Focos artísticos”. En *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*. Sevilla: Junta de Andalucía-Conserjería de Cultura, 2007, pp138-149.
- ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura de los siglos XV al XVIII”. En *Málaga*, vol 3. Granada: Ed. Andalucía-Ed. Anel, 1984, pp 833-849.
- ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz”. En *Málaga en el siglo XVII*. Málaga: Ayuntamiento, 1989, pp 113-144.

- ROMERO TORRES, José Luis. “La escultura del Barroco”. En CAMACHO RAMÍREZ, Rosario (coord.). *Historia del Arte de Málaga*, Tomo 10. Málaga: Diario Sur, 2011.
- ROMERO TORRES, José Luis y BRAY, Xavier. *Pedro de Mena, The Spanish Bernini*. Coll & Cortes, 2014.
- ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. “Una cuestión de estética barroca en Osuna”. En *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, número 12. Osuna, 2010, pp 76-85.
- SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía. 1988.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental”. En LÓPEZ-GUADALUPEZ MUÑOZ, Juan José y SÁNCHEZ MESA MARTÍNEZ, Domingo (coords.). *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez Mesa Martín*. Granada: Universidad de Granada, Almería, Málaga y Jaén, 2014, p 723-754.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Devotio moderna, dramaturgia procesional e inventiva barroca. El paso de la Puente del Cedrón”. En *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 28. Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp 195-229.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El Alma de la Madera. Cinco siglos de Iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Zamarrilla, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga: Studia Malacitana, 1995.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística”. En *El Franciscanismo en Andalucía. Historia, Arte, Literatura y Religiosidad Popular*. Córdoba: Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*. (en prensa).
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*. Málaga: Asociación Cultural “Cáliz de Paz”, 2010.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Patrimonio escultórico disperso en la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida”. En *Boletín de Arte*, número 22. Málaga: Universidad de Málaga, 2001, pp 515-528.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga Ilustrada”. En *Boletín de Arte*, número 26-27. Málaga: Universidad de Málaga, 2005-2006, pp 283-316.
- SAURET GUERRERO, Teresa (coord.). *La Catedral de Málaga y sus muebles. Historia de un patrimonio olvidado*. Málaga: Catedral de Málaga, 2014.
- TARRAGA BALDÓ, María Luisa. *Giovan Domino Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional-Instituto Italiano de Cultura, 1992.