

# ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA

NUEVAS LECTURAS DESDE LOS SIGLOS DE ORO  
A LA SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO

## ESCULTURA BARROCA ANDALUZA VOLUMEN II



Antonio Rafael Fernández Paradas  
| COORDINADOR |

ExLibric

# **ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA**

NUEVAS LECTURAS DESDE LOS SIGLOS DE ORO A LA  
SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO

## **ESCULTURA BARROCA ANDALUZA**

VOLUMEN II



ExLibric

**Antonio Rafael Fernández Paradas**  
| COORDINADOR |

# **ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA**

NUEVAS LECTURAS DESDE LOS SIGLOS DE ORO A LA  
SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO

**ESCULTURA BARROCA ANDALUZA**

VOLUMEN II

EXLIBRIC  
ANTEQUERA 2016

Obra

**Escultura Barroca Española**  
**Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la**  
**Sociedad del Conocimiento**

Volumen II

**Escultura Barroca Española. Escultura Barroca**  
**Andaluza**

© Antonio Rafael Fernández Paradas, Coordinador

© Varios Autores

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, sus autores

© de la imagen de cubiertas: Diego Márquez y Vega.  
*Cristo de la Misericordia*. Hacia 1789. Parroquia de San  
Pedro. Antequera. Málaga. Fotografía: Francisco Javier  
Bonet Muñoz

Diseño de portada: Dpto. de Diseño Gráfico Exlibric

Iª edición

© ExLibric, 2016.

Editado por: ExLibric

C.I.F.: B-92.041.839

c/ Cueva de Viera, 2, Local 3

Centro Negocios CADI

29200 ANTEQUERA, Málaga

Teléfono: 952 70 60 04

Fax: 952 84 55 03

Correo electrónico: [exlibric@exlibric.com](mailto:exlibric@exlibric.com)

Internet: [www.exlibric.com](http://www.exlibric.com)

Reservados todos los derechos de publicación en  
cualquier idioma.

Según el Código Penal vigente ninguna parte de este o cualquier otro libro puede ser reproducida, grabada en alguno de los sistemas de almacenamiento existentes o transmitida por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprográfico, magnético o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de EXLIBRIC;

su contenido está protegido por la Ley vigente que establece penas de prisión y/o multas a quienes intencionadamente reprodujeren o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica.

ISBN: 978-84-16110-81-0 (Volumen II)

Nota de la editorial: ExLibric pertenece a Innovación y Cualificación S. L.

**Antonio Rafael Fernández Paradas**  
| COORDINADOR |

# **ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA**

NUEVAS LECTURAS DESDE LOS SIGLOS DE ORO A LA  
SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO

**ESCULTURA BARROCA ANDALUZA**

VOLUMEN II

# Índice de contenido

Portada

Título

Copyright

Índice

Dedicatoria/agradecimientos

Prólogo

Introducción. Escultura barroca andaluza. De las grandes construcciones historiográficas a la diversidad de los microrrelatos

1 La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela

1.INTRODUCCIÓN. SINGULARIDADES Y ACOTACIONES A UNA HISTORIA

2.EN LOS INICIOS DEL NATURALISMO: LA PROBLEMÁTICA FIGURA DE PABLO DE ROJAS

3.LA CONSOLIDACIÓN DEL NATURALISMO DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

4.FORMA E IDEA EN ALONSO CANO ESCULTOR

5.PEDRO DE MENA (1628-1688), EL GENIO AVIVADO POR CANO

6.JOSÉ DE MORA (1642-1724) O EL BARROCO ESPIRITUAL

7.LA CREACIÓN DE UN MODELO GRANADINO Y SU AMANERAMIENTO SETECENTISTA

8.BIBLIOGRAFÍA

## 2 Esplendor y pasión de Sevilla

- 1.LOS INICIOS DE LA ESCUELA BARROCA SEVILLANA
- 2.JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, NATURALISMO Y RENOVACIÓN FORMAL DE LA ESCULTURA SEVILLANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII
- 3.LOS GRANDES MAESTROS DE LA ESCUELA MONTAÑESINA
- 4.JOSÉ DE ARCE, LA INTRODUCCIÓN DE ESTÍMULOS EXTERNOS AJENOS AL NATURALISMO
- 5.PEDRO ROLDÁN, ESCENOGRAFÍA Y RENOVACIÓN FORMAL DE LA ESCULTURA SEVILLANA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII
- 6.LA ESCUELA ROLDANESCA, FUERZA Y CARÁCTER
- 7.BIBLIOGRAFÍA

## 3 La autarquía artística de una ciudad: historia de la escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela

- 1.INTRODUCCIÓN
- 2.LA AUTARQUÍA ARTÍSTICA
- 3.LA ESCUELA ESCULTÓRICA ANTEQUERANA
- 4.EL BARROCO ESCULTÓRICO ANTEQUERANO
- 5.LA CUESTIÓN DEL CLASICISMO
- 6.LA ESCULTURA ANTEQUERANA DEL PRIMER NATURALISMO
- 7.EL SIGLO XVII. UNA CENTURIA DESCONOCIDA
- 8.EL SIGLO XVIII. EL ESPLENDOR DE LA ESCUELA ANTEQUERANA
- 9.LA HERENCIA DE LOS GRANDES MAESTROS. FINALES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX



## 10. BIBLIOGRAFÍA

### 4 Málaga y su proyección escultórica en los siglos de oro

1.EL PROCESO ESCULTÓRICO EN MÁLAGA EN LOS SIGLOS DE ORO. PROBLEMÁTICA PARTICULAR DE LO QUE PUDO SER Y NO FUE

2.OBRAS Y TALLERES EN LA MÁLAGA DEL QUINIENTOS

3.TIERRA DE NADIE: EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII

4.ARTE, OFICIO Y ARTIFICIO: LA SEGUNDA MITAD DEL SEISCIENTOS Y LA CONSOLIDACIÓN DE LOS TALLERES DE ESCULTURA

5.EL SETECIENTOS TRIUNFAL

6.BIBLIOGRAFÍA

### 5 La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva

1.LA ESCULTURA BARROCA EN LA PROVINCIA DE CÁDIZ

2.LA ESCULTURA BARROCA EN LA PROVINCIA DE HUELVA

3.BIBLIOGRAFÍA

### 6 Los otros círculos periféricos andaluces. Córdoba, Jaén y Almería

1.INTRODUCCIÓN

2.DIÓCESIS DE BAEZA-JAÉN

3.ABADÍA NULLIUS DE ALCALÁ LA REAL

4.DIÓCESIS DE CÓRDOBA

5.DIÓCESIS DE ALMERÍA

6.CONCLUSIÓN

## 7.BIBLIOGRAFÍA

# Dedicatoria/agradecimientos

Darle vida a un libro como este, créanme, es algo realmente complicado y agotador. Llega un momento en el que no valen las buenas intenciones, se necesita algo más, paciencia, mucha paciencia.

Es de justicia comenzar esta dedicatoria/agradecimientos por darle las gracias a mi editor, Antonio García Gutiérrez, y en su nombre a la editorial ExLibric, pues no solo no nos ha tomado por unos locos, que según la naturaleza y tamaño del libro es para estarlo, sino que ha hecho suyo el proyecto hasta sacarlo adelante. Gracias a él, este libro es una realidad.

Quiero dedicarles también unas palabras a todos aquellos que nunca creyeron en este proyecto, y a los que nos pusieron zancadillas y piedras por el camino. Las hemos sorteado todas, y además nos hemos hecho fuertes.

Son muchos los que piensan que el trabajo intelectual no es trabajo, y que las horas que se pasan investigando y escribiendo en un ordenador son horas muertas. De esos que piensan así tenemos alguno cerca... Hacer este libro también es una forma de ganarnos la vida. Somos investigadores, escritores, científicos, etc., y esta es nuestra manera de vivir, y además somos *barroco's in love*.

Los libros existen porque los escriben personas. En el nuestro, una treintena de autores nos han prestado su

tiempo para hacer que esto fueran verdaderas páginas escritas, y no retales de sueños. A todos ellos, gracias.

A Mari Ángeles Guerrero Fernández, por recordarme algunas cosas que realmente son importantes en la vida... Gracias.

A los *niños* de La Hornacina, que este año me dieron uno de los privilegios más importantes de mi vida, con el que tanto había soñado y, sin saberlo, han contribuido a que me haga *grande*. Gracias.

A Pepi Leiva, que cree en mí, y en mi supervivencia en estos lares, y además lo hace ciegamente, desde el convencimiento. Gracias.

A Pedro, que es el mejor amigo que un investigador puede tener. Gracias.

A Ana Sonia, que sigue creyendo en mí. Gracias.

A Royan, Juanje y Raúl, con los que comparto muchas cosas y me regalan cafés y procesiones. Gracias.

A Juan Antonio Sánchez López. Me he hecho grande, y todavía sigo soñando con ser el tipo de investigador que es él. Gracias.

A Alberto Ortiz Carmona, a ti simplemente gracias, gracias por estar.

A Juande, que me hizo ser mejor persona.

**Antonio F. Paradas**

En Málaga/Antequera, a 5 de mayo de 2016

# Prólogo

Mucho ha llovido en la Historia del Arte español desde que, en 1983, el profesor Juan José Martín González publicase *Escultura barroca en España*. Desde su aparición, y sin menoscabo de su indudable mérito, esta obra vino a ser el manual de referencia y, prácticamente, el libro de cabecera para cuantos estudiantes y personas interesadas en el tema han querido acercarse a una visión generalista de uno de los más importantes capítulos en la intensa trayectoria histórica de este país. Además de apostar por una inteligente estructura basada en los variopintos núcleos territoriales que abastecieron de obra escultórica a la no menos heterogénea clientela del momento, aquel libro ofrecía una incipiente perspectiva panorámica en torno a aspectos colaterales, no menos interesantes que el estudio artístico-productivo, como la dimensión social del artista, las técnicas y materiales o las tipologías y géneros escultóricos, entre otros.

Si en más de una ocasión la cultura del Barroco y sus manifestaciones *visibles* son susceptibles de compararse a un prisma con versátiles e insólitas caras, la escultura española de los Siglos de Oro encarna, como pocas, esa metáfora de la piedra preciosa proclive a las iridiscencias caleidoscópicas capaces de convertir lo único en múltiple y lo múltiple en único. De hecho —y a raíz de la positiva evolución que los planteamientos historiográficos en torno al tema han experimentado a lo largo de los últimos años—, a nadie escapa que además de situarnos ante un fenómeno estrictamente artístico, estético e iconográfico, un análisis de la escultura barroca española que pretenda ser

exhaustivo y verdaderamente científico nunca podrá serlo sin tener en cuenta un mosaico de posibilidades heurísticas, metodológicas y analíticas que suponen otros tantos enfoques ligados a la vertiente histórica, social, literaria, sociológica, antropológica o religiosa que, por lo demás, rebasan los propios límites *cronológicos* impuestos por el concepto *histórico* de barroco.

En última instancia, todos ellos y muchos más serán responsables de la aludida visión *poliédrica* exigida por la escultura que protagoniza los argumentos del presente libro. Una obra que, por lo demás, nace con una dimensión totalizadora sin precedentes, ya sea por recoger en sus páginas cuantos focos productivos, artistas, iconografías e incidencias jalonaron la trayectoria secular de la escultura española a lo largo de los Siglos de Oro, como de las renovadas —a veces insólitas— miradas que sus páginas proyectan hacia la cultura moderna a través de apasionantes aproximaciones al mercado del arte, la conservación-restauración, el desarrollo y multiplicación de los autómatas, la propia escenografía barroca, la dimensión social del artista, la iconografía, las redes sociales, la gestión patrimonial, la cuestión de género, las potencialidades didácticas o, incluso, los reflejos identitarios.

En su aplicación concreta al ámbito de este género de creaciones y su secular trayectoria en España, la asunción de esta premisa nos insta a considerar a lo largo de las líneas que prosiguen no solo la construcción de un discurso crítico en torno a las aportaciones historiográficas sobre el tema, sino el establecimiento de un discurso integrador que, con visión totalizadora, aúna a lo anterior cuantos referentes específicos vienen, asimismo, sugeridos desde la

más rigurosa y reciente investigación científica como desde el campo de las fuentes literarias y documentales. Y, todo ello, sin olvidarnos que por estas últimas se entienden no solo las de carácter escrito, sino aquellas otras cuya naturaleza neta y literalmente *iconográfica* —ya sea bajo la forma de pintura, grabado, litografía, modelino u otras— las convierte en testimonios consustanciales a la propia esencia de la escultura como objeto fenomenológico, material y plásticamente considerado.

No puede olvidarse cómo la escultura siempre ocupó un lugar privilegiado entre las creaciones plásticas del último Renacimiento y, singularmente, del Barroco hispano. La causa de esta posición de privilegio radica en el hecho de estarle reservado un especial carácter emblemático, claramente conectado con los principios básicos de una cultura de masas dirigida por los poderes eclesiásticos y estatales. Sin embargo, no es menos cierto que la profunda relación ritual y afectiva que la base popular estableció de inmediato con dichas creaciones artísticas acabaría por hacer de ellas unos elementos de identificación e integración simbólicas que sirvieron de aglutinante para numerosos colectivos, comunidades y variopintas fórmulas de asociacionismo o agrupación social, desde las células más primarias —llámese collación, casa de vecinos, calle, parroquia o barrio— hasta las más complejas, en el supuesto de un pueblo, una ciudad o una demarcación regional. Todavía hoy sigue vigente en muchos lugares esta situación, lo cual implica que sigan esculpiéndose obras con las técnicas tradicionales de ayer, pero inteligentemente reinventadas por mor de las exigencias culturales y el sustrato socio-antropológico de hoy mismo.

El *universo barroco* es simplemente ilimitado y se amplía de manera *natural*, en cuanto fenómeno vivo, orgánicamente considerado en nuestro caso gracias a la escultura. Hablamos de *barroco* en el sentido de un estilo artístico, pero no debemos olvidar que también existió una sociedad *barroca*, que se relacionaba y persiste en relacionarse con sus obras escultóricas de una manera muy particular, como hoy mismo pudiera hacerlo nuestra era *neobarroca*, situada ya más allá de la posmodernidad. Por supuesto que tampoco podemos dejar de reconocer en el respaldo popular a la escultura barroca, sin distingo de clases sociales, niveles adquisitivos, jerarquías o situaciones y en la entrega incondicional del público a sus *heterodoxias*, otras claves categóricas de su éxito, generando un efecto unificador en lo estético y lo cultural que no deberíamos reparar en calificar de inequívocamente *globalizador*, sin que ello suponga contradecir el sentido de lo poliédrico que, justo es decir, también impulsa a libres y casi infinitas interpretaciones de las constantes vitales barrocas, sin dejar de generar relecturas subjetivas del mismo, con personalidad propia y capacidad de perpetuarse en el tiempo más allá de los controvertidos *Siglos de Oro*, incidiendo con irrefrenable ímpetu en pleno siglo XXI.

Quienes confluyan en el *universo barroco ampliado* por la escultura española, no solamente protagonizarán una fascinante inmersión en la comprensión y la vida de las imágenes, sino que tomarán conciencia de la complejidad de una sociedad y de sus testimonios artísticos, que fueron capaces de transformar la noción de las cosas y convertirse, por sí mismos, en el epicentro de una particular visión del mundo. Esta vino reflejándose en una pluralidad de soportes y manifestaciones que, hoy en día, y



a casi tres lustros discurridos del siglo XXI, nos demuestran que ese *universo barroco ampliado* no solamente sigue estando vivo, sino que goza, y hay que decir que por fortuna, de un perfectísimo estado de salud. Y aquí está este libro para demostrarlo, para demostrárnoslo...

**Juan Antonio Sánchez López**

**Universidad de Málaga**

# **Introducción. Escultura barroca andaluza. De las grandes construcciones historiográficas a la diversidad de los microrrelatos**

**Antonio Rafael Fernández Paradas**

Si esta tierra es rica en manifestaciones artísticas de todos los periodos, casi con total seguridad uno de los productos estrella es la escultura “barroca”, y utilizamos el término barroco, no sin incumbir en error, de elevarnos sobre su enclave de temporalidad, para aludir a un arte cuyas claves sociales se han mantenido desde el siglo XVII hasta la actualidad, más que a unas meras características formales, que ha sabido reinventarse y crear nuevos lenguajes, formales, expresivos, creativos etc.

Probablemente sea en Andalucía, donde a lo largo de la Historia se hayan establecido las relaciones más “humanamente” posibles, entre esculturas y personas. Pocas comunidades han vivido a lo largo de los tiempos una historia de “amor” tan pasional y tan duradera. Pensarán los escépticos, que poco puede hacer una escultura de

madera, piedra, barro, o cualquiera otro material. La realidad, es que aquí en Andalucía, las imágenes sagradas cumplen un papel activo en la sociedad, tienen voz y voto, convivimos con ellas, las visitamos, nos preocupamos por su estado de “salud”, y les pedimos que se preocupen por el nuestro, las consultamos, y escribimos sobre ellas.

En su afán por “poner orden”, en la Historia del Arte, los seres humanos, bajo su condición de investigadores y profesores universitarios, decidieron, en su convivencia diaria con las obras del arte escultórico, religioso, establecer dos grandes cajones desastres, en los que “guardar” cosas, y que designaron con el apelativo de “escuela”, la escuela sevillana de escultura barroca y la propia granadina. Curiosamente, crearon, perpetuaron y adoctrinaron a generaciones de nuevos investigadores y docentes bajo los preceptos de esas dos escuelas, inamovibles y con las quedaba sellada toda la realidad escultórica del basto territorio andaluz. Todo, durante mucho tiempo, y así sigue siéndolo, era “sevillano” o “granadino”. Curiosamente, se dio por sentado, que desde allí emanaba una serie de características que eran lo suficientemente amplias para justificar y atraer obras a uno u otro foco productivo. Nadie definió a qué aludía eso de una escuela artística, en este caso, una escuela escultórica. Tuvieron que venir desde Córdoba, para decirnos que allí nunca existió una escuela escultórica barroca, y cuáles eran las características que una población o área geográfica tenía que cumplir para que le pudiéramos asignar el término de escuela. Curiosamente, tanto Córdoba como Málaga, han encontrado en el siglo XXI la vía por medio de la cual han visto nacer sus propias escuelas de imagineros.

Sin obviar nunca el papel decisivo que han jugado Sevilla y Granada en la configuración de evolución de la historia de la escultura barroca andaluza, hoy en día, para un territorio que viene a ocupar prácticamente una tercera parte de la extensión del Reino al completo, se hace insostenible mantener con timón firme los grandes relatos historiográficos tradicionales. Andalucía es una realidad cultural, artística y geográfica compleja, situada estratégicamente, no en vano es el pie que sostiene Europa, la puerta hacia las Américas durante centurias, la frontera con las tierras africanas, una vasta extensión bañada por el mar Mediterráneo, y lo que ello conlleva, amén, de hacer frontera con Portugal. Parece evidente, que aquí las relaciones, referencias e interferencias, son mucho más complejas que lo que tradicionalmente se ha venido contando, y que necesitamos “nuevos” y “amplios” cajones para poder almacenar toda esa realidad histórico-artística que Andalucía custodia celosamente.

El conocimiento que actualmente tenemos del estado de la escultura barroca andaluza, es diferente al que había hace 15 o 20 años. Cada vez se conocen más nombres y más personalidades locales, constituyan escuela o no. El objetivo de esta publicación, es compilar y dar a conocer todos esos nuevos escultores que configuran el acervo barroco andaluz, sumando las reflexiones sobre los mismos a aquellas que ya teníamos sobre los escultores “tradicionales”, cuyas vidas, catálogo e historias también se han revisado y actualizado.

En torno a las dos grandes universidades andaluzas, la de Sevilla y la de Granada, se han construido los dos grandes relatos historiográficos a los que venimos haciendo referencia, en ellas se encuentran los principales

investigadores, de ellas se promueven proyectos de investigación relacionados con la escultura y de ellas proceden la mayoría de las publicaciones que tienen que ver con el tema en cuestión. El resto de las universidades se han ido incorporando poco a poco a los estudios relacionados con la escultura barroca. En la actualidad, en prácticamente todos los departamentos de Historia del Arte de las universidades públicas y privadas andaluzas es un tema en continuo proceso de investigación, lo que está conllevando una revisión de las teorías tradicionales y la reivindicación de nuevas áreas, figuras y focos productivos.

Tras Granada y Sevilla, Málaga es uno de los principales centros donde la escultura barroca ha sido objeto de investigación, en su doble vertiente, la propia realidad malagueña y la otra historia que se da en la ciudad de Antequera y su amplísima área de influencia. Málaga tuvo varios intentos frustrados de tener su propia escuela escultórica, que nunca llegaron a cuajar. Inexplicablemente, el descubrimiento de la familia de los Asensio de la Cerda, sigue siendo duramente criticado y repudiado por amplios sectores de la historiografía andaluza, que también ha tenido a bien descalificar a la figura de Fernando Ortiz, algo de nuevo inexplicable, ya que nos encontramos ante una de las personalidades más importantes y de mejor calidad de su época.

Al carro de la historiografía de la escultura barroca andaluza, no solo se ha subido Antequera, sino que lo ha hecho por la puerta grande. Una de las grandes aportaciones de este libro, es ofrecer la primera historia de la escultura barroca de la escuela antequerana, y utilizamos el término escuela, con toda la propiedad del mundo, y así lo podrá comprobar el lector en las páginas

pertinentes. Antequera y su realidad escultórica se nos muestran aquí como un motor artístico que alimentaba a buena parte del centro de Andalucía, artísticamente hablando. Fue una escuela autárquica donde por encima de todo, en el ámbito escultórico, predominó una gran calidad en las policromías que se aplicaban. Su nómina de escultores, es simplemente desorbitante.

Al referirnos a Cádiz, y sus aportaciones al arte de la escultura barroca, deberíamos utilizar el término “diversidad escultórica”, con toda propiedad, ya que el cúmulo de personalidades, tanto autóctonas como de nacionalidades diversas hacen de la capital gaditana una encrucijada de influencias difíciles de igualar. Desde hace ya algunos años, Cádiz ha ido tomando importancia en el panorama historiográfico andaluz, abogando por nuevos relatos que ponen de manifiesto que lo suyo fue también una “escuela” en toda regla. De esta manera, a las tradicionales únicas dos escuelas, la sevillana y la granadina, habría que añadir la genovesa, y la antequerana mencionada anteriormente. El caso de Cádiz, todavía muestra una realidad más compleja, ya que si bien existió un nutrido grupo de artistas foráneos, principalmente genoveses, pero también de otras nacionalidades, allí también nacieron, crecieron y trabajaron escultores locales que realizaron su singular aportación al arte escultórico. Otros llegaron de otros puntos de la geografía andaluza.

Situación semejante se produce en otras áreas de la provincia gaditana, por ejemplo en Jerez de la Frontera, cuya adscripción al arzobispado sevillano, tradicionalmente vino a negar su personalidad escultórica. Hoy en día son muchos los nombres y personalidades que vienen a reclamar su sitio en la Historia de Escultura Barroca.

El panorama de las otras cuatro provincias, es mucho menos claro que el que la historiografía ha trazado para Sevilla, Granada, Málaga, Antequera y Cádiz. Las realidades de Huelva, Córdoba, Jaén y Almería, están actualmente en proceso de estudio, y nos falta perspectiva e investigaciones para dislucir sus propias historias. Aún así, en la medida de lo posible, hemos pretendido que queden debidamente reflejados en el presente libro.

Durante siglos, Huelva permaneció circunscrita a la demarcación del Arzobispado Sevillano, igual que pasó con Jerez, lo que ha conllevado que se partiera del hecho de que todo lo que pasaba en aquellas tierras procediera de Sevilla y no se buscarán las realidades propias.

Córdoba, con su gran “barroco” distribuido a lo largo de su territorio, era de esperar que contara con una nutrida nómina de escultores, que poco a poco vamos descubriendo y cuyos catálogos de obras van creciendo y del que damos buena cuenta.

Jaén, con sus tres epicentros, Úbeda, Baeza, y la propia capital, presenta una situación similar a la de Córdoba, su historia apenas está esbozada, y el futuro, a buen seguro ira dando a conocer a nuevas personalidades.

Finalmente, Almería, muestra un panorama mucho más desmoralizador que todo lo mencionado. Prácticamente nada se sabe de su arte escultórico propio. Llegaron obras de otras escuelas, y como tales, se estudian en sus diferentes capítulos.

*Escultura Barroca Andaluza. De las grandes construcciones historiográficas a la diversidad de los microrrelatos*, es el segundo volumen de la trilogía, *Escultura Barroca*

*Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento.* El presente trabajo es una apuesta firme por aunar entre sus páginas un corpus de conocimiento que sea un reflejo, lo más profundo posible, de la diversidad de historias que en Andalucía tuvieron por protagonistas a imágenes que conviven con seres de carne y hueso desde hace siglos. Historias y relatos, que quieren ser nuevos y renovados, que sean propios de nuestra época, pero que también sean el reflejo de todas y cada una de las caras de la historia de la escultura barroca andaluza.

**Antonio F. Paradas**

En Málaga a 5 días del quinto mes del año 2016.



# 1 La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

## 1. INTRODUCCIÓN. SINGULARIDADES Y ACOTACIONES A UNA HISTORIA

Desde fines del siglo XIX, la revalorización crítica de la escultura barroca española aupó a un puesto de privilegio a la llamada escuela granadina. Ciertamente en calidad, cantidad y proyección, la producción escultórica de esta escuela alcanzó altos vuelos, sobre todo en el siglo XVII. Sin embargo, carece aún de una historia pormenorizada a cuya demanda tampoco dará satisfacción este texto. Las revisiones generales de Antonio Gallego Burín, María Elena Gómez-Moreno, Juan José Martín González y Domingo Sánchez-Mesa<sup>[1]</sup>, sin embargo, han definido una metodología y una perspectiva historiográfica que han servido para concretar la personalidad de la escuela.

Los estudiosos de ella vienen tropezando con la dificultad del carácter esquivo de los archivos granadinos, frente al copioso aluvión documental de que goza el estudio de otras escuelas. Fundamentalmente, las aportaciones de Lázaro Gila ya en el presente siglo han atenuado en cierta medida estas carencias que distan mucho aún de ser superadas. Suelo argüir el ejemplo dramático del escultor José de Mora, sin duda de los de mayor personalidad de la escuela

y que alcanza el título de escultor del rey, del que incomprensiblemente no se ha localizado por ahora un solo contrato de obra. Por otro lado, tampoco ayudan los propios escultores a esclarecer el panorama ante la escasez de obras firmadas. Únicamente Pedro de Mena, "Granatensis Malacae" como rubricaba muchas de sus obras, solía casi sistemáticamente firmarlas, sobre todo cuando se trata de piezas que envía desde su taller malagueño a distintas partes del reino de Castilla y a la propia corte; del resto, la existencia de firmas es prácticamente nula. De este modo, la estilística juega un papel clave a la hora de desentrañar la evolución de la escultura granadina en los siglos del Barroco y de deslindar los catálogos de los distintos maestros, con las cautelas que esta metodología impone. Es de esperar que la constancia y la fortuna en la investigación permitan en un futuro consolidar documentalmente estos catálogos e incrementar la relativamente corta nómina de escultores conocidos hasta el momento.

A esto se añaden las peculiares circunstancias históricas de la ciudad de Granada en los inicios de la Edad Moderna, que también afectan a la esfera de la producción artística. Una población mayoritariamente morisca durante la mayor parte del siglo XVI, un programa constructivo y de ornato eclesial de urgencia durante las primeras décadas del mismo, la ausencia de una herencia medieval cristiana de estructuras gremiales, el rechazo del Islam a la figuración icónica, son factores que determinan desarrollos distintos de las artes en la Granada del Quinientos con respecto a otras ciudades del Reino de Castilla. Frente a los grandes programas de escultura monumental (Palacio de Carlos V o catedral, por ejemplo), la escultura devocional parece quedar relativamente larvada en la Granada de este siglo al

menos hasta la traumática “resolución” del problema morisco tras la guerra de las Alpujarras, que parece marcar el despegue definitivo del género en la zona, tanto en el marco de una nueva estrategia pastoral como en un intento de recuperar lo destruido en la reciente sublevación. A partir de entonces, las prácticas devocionales externas se acompañan inseparablemente de imágenes que consagran el nuevo género de la escultura procesional, no solo devocional. Por otro lado, la frecuencia con la que en Granada se documentan artistas versátiles que laboran en distintos campos es superior a la de otros núcleos artísticos, lo que debe entenderse como fruto de estas peculiares circunstancias que hicieron más débiles las estructuras gremiales que controlaban el desarrollo profesional de los distintos géneros artísticos y delimitaban escrupulosamente sus competencias. Finalmente, el recuerdo latente del frustrado sueño imperial de Carlos V para la ciudad supondrá una referencia de clasicismo que no se pierde del todo y que afecta también a la producción escultórica.

En estas coordenadas, el último tercio del siglo XVI marca la consolidación de una producción escultórica de carácter devocional sostenida y abundante, con parámetros de subida de calidad y en un horizonte estético de romanismo que es permeable a la progresiva asimilación de las conquistas naturalistas que definen la verdadera naturaleza de la escultura barroca. Este es nuestro punto de partida, con las debidas cautelas que más arriba han quedado definidas.

## **2. EN LOS INICIOS DEL NATURALISMO: LA PROBLEMÁTICA FIGURA DE PABLO DE ROJAS**

Desde los estudios pioneros de Gallego Burín hasta los análisis más recientes<sup>[2]</sup>, Pablo de Rojas aparece como figura esencial en el inicio del naturalismo en la escuela granadina, revulsivo y dinamizador de la escultura en la zona en el último cuarto del Quinientos y el enlace con la otra gran escuela regional, la hispalense, a través de su maestría sobre su paisano Martínez Montañés. Sin embargo, las analogías estilísticas entre un relativamente amplio número de escultores que laboran en Granada y fuera de ella (Antequera, principalmente) suscitan dudas acerca del verdadero origen de un credo estético, con modelos concretos harto participados, a los que las cronologías conocidas dificultan atribuir su creación y difusión en exclusiva a Rojas. Al respecto, la figura de su presunto maestro, el enigmático Rodrigo Moreno, se encuentra aún en una nebulosa difícil de disipar. No debe olvidarse que será Ceán Bermúdez en su *Diccionario* (publicado en 1800) el primero en citar a Moreno como maestro de Rojas, probablemente más por inercia y suposición que por datos documentados. No hace mucho, el profesor Villar Movellán propuso la paternidad de Moreno para un Crucificado en el convento del Carmen de Pastrana (Guadalajara), de indudable afinidad estética con los de Rojas, y se siguen proponiendo obras para su catálogo, normalmente en detrimento de las tradicionalmente atribuidas a Rojas; sin embargo, este catálogo resulta imposible al no existir ni una sola obra documentada por el momento sobre el que apoyarlo<sup>[3]</sup>.

## **2.1. Formación y credo estético**

Sin embargo, sí puede afirmarse sin reservas que la primera formación de Rojas se produjo en taller familiar. El artista vino al mundo en la ciudad jiennense de Alcalá la

Real, cercana a Granada, el 15 de noviembre de 1549, hijo de un pintor sardo llamado Pedro Raxis, estante en esa ciudad al menos desde 1528. Este hecho abrió la formación de Rojas a unos registros más clásicos que los de la mayoría de artífices de su generación y le permitió acceder en el mismo a un horizonte diversificado de prácticas artísticas que contemplaba, además de la escultura en madera, la plástica monumental pétreo, el diseño arquitectónico, la ensambladura y la pintura, tanto de caballete como la encarnadura y estofado de esculturas, todas ellas trabadas en la actividad de taller. La inspección y tasación de los tondos pétreos realizados por Andrés de Ocampo para el palacio de Carlos V en 1591 parece denotar cierta familiaridad con la poco frecuente iconografía profana y, cuando menos, su competencia en el trabajo de la piedra. De hecho, probablemente gozó de una formación intelectual más amplia que muchos artistas coetáneos, quizás con cierta relevancia en disciplinas teóricas que pudieron servirle, no solo como referencia estética, sino también como impulso a la reflexión y, por tanto, a la investigación y especulación plástica.

Siguiendo la tradición familiar, debió de completar su formación fuera de su entorno, quizás marchando primero a Jaén y recalando finalmente en Granada. Para 1577, en que contrae matrimonio con Ana de Aguilar en esta última ciudad, ese periodo estaría ya concluido, por lo que debió de producirse a finales de la década anterior, como sugiere Lázaro Gila<sup>[4]</sup>. Pudo ser en el taller de ese oscuro Rodrigo Moreno o en el contexto general de un núcleo artístico dinámico durante buena parte del siglo y que parece reactivarse tras la sublevación de las Alpujarras, con las obras del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo como punto de encuentro de importantes escultores, entre

los cuales la crítica especializada señala en una primera fase a Juan Bautista Vázquez *el Mozo*, Diego de Pesquera y Melchor de Turín, cuyo estilo subyace en la base estética de Rojas.

Se genera, pues, un fermento que fructifica no solo en las obras del maestro alcaláino. Los hallazgos de archivo que han permitido documentar obras de Diego de Vega, Juan Vázquez de Vega o Andrés de Iriarte en la comarca de Antequera así lo demuestran y la cronología conocida impide atribuir el origen de los modelos que todos ellos comparten a Pablo de Rojas. La influencia en el ámbito jienense, en Sebastián de Solís, por ejemplo, avala este horizonte común, cuyo origen pudo ser el aludido más arriba. Quizás más importante que construir catálogos de estos maestros faltos de aval documental, sea el caracterizar ese credo estético compartido. Se trata de una línea de clasicismo en sintonía con el romanismo imperante en la época, dominada por el rigor formal, el concepto clásico de la figura y una matizada tendencia a la plenitud anatómica de estirpe miguelangelesca. En realidad, era una tendencia consolidada en el arte andaluz y granadino de la época, no tanto en la escultura devocional, que en Granada conoce la línea de dramatismo expresivo de Siloé y sus seguidores, como en la escultura monumental pétreo la mantenedora del clasicismo que se encuentra en la base de todos los desarrollos plásticos de la centuria y aun del inicio de la siguiente. Sobre el punto de partida de un noble sentido de la forma (herencia clásica), se abre paso también la sinceridad y espontaneidad expresiva, de honda humanidad (acento naturalista), proponiendo la contención en el movimiento de la figura que, sin embargo, no resulta estática sino natural, indicio de una nueva óptica en la percepción de la imagen, sin caer en lo vulgar y prosaico