

# Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas

Further glories of Granada. The brothers Juan and Antonio Gómez, sculptors of the Pablo de Rojas workshop

Sánchez López, Juan Antonio \*  
Galisteo Martínez, José \*\*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2006.  
Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2007.  
BIBLID [0210-962-X(2007); 38; 81-98]

## RESUMEN

Sin olvidar a los grandes maestros del Barroco andaluz, la mirada investigadora se preocupa cada vez más de esos “otros” nombres que la Historia del Arte aún guarda para sí en el vagón de la memoria. El rastreo documental y las propuestas de identificación que ocupan este trabajo persiguen contribuir a la puesta en valor de un taller y una dinámica social que remarcan el influjo y la presencia, desde y más allá de Granada, de esa belleza escultórica que encuentra carta de naturaleza en Pablo de Rojas, a través del obrador malagueño de los hermanos Juan y Antonio Gómez.

**Palabras clave:** Escultura religiosa; Escultores; Iconografía; Órdenes religiosas; Cofradías; escultura barroca.  
**Identificadores:** Gómez, Juan; Gómez, Antonio; Rojas, Pablo de; Catedral de Málaga; Convento de San Lorenzo, Montilla; Orden de San Francisco.  
**Topónimos:** Málaga; Córdoba (Provincia); Orán; España; Argelia.  
**Periodo:** Siglo 17.

## ABSTRACT

Without neglecting the great masters of Andalusian Baroque, researchers have become ever more interested in those “other” names which are still hidden away in small corners of the history of art. This study presents evidence gleaned from the investigation of documents which will enable us to reevaluate the work of a workshop and a social context which produced beautiful sculpture in and beyond Granada, attributed to Pablo de Rojas through the creations of the Málaga workshop of the Gómez brothers.

**Key words:** Religious sculpture; Sculptors; Iconography; Religious orders; Religious guilds; Baroque sculpture.  
**Identifiers:** Gómez, Juan; Gómez, Antonio; Rojas, Pablo de; Málaga Cathedral; the St. Lawrence Monastery; Montilla; the Franciscan Order.  
**Place names:** Málaga; Córdoba (Province of); Orán; Spain; Algeria.  
**Period:** 17<sup>th</sup> century.

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. E-mail: [jasanchez@uma.es](mailto:jasanchez@uma.es)  
\*\* Licenciado en Historia del Arte. Investigador vinculado a la UMA.

Lejos de opiniones preconcebidas, y pese al tópico, es indudable que cualquier aproximación al acontecer escultórico andaluz del Barroco hace inevitable remitirse a los dos grandes focos plásticos por excelencia: Sevilla y Granada. En ellos se concentraron los principales parámetros figurativos y se gestaron los grandes patrones iconográficos secundados con entusiasmo por los distintos sectores de la clientela artística de la Edad Moderna. El fenómeno se antoja todavía más significativo, sobre todo en lo tocante a ese proceso gradual de creación-elaboración vinculado al mundo de la escultura destinada a ser y ejercer de objeto devocional principal, sin olvidar lo más importante: la existencia de una legión de profesionales entregados a la causa. En este contexto, a nadie escapa cómo algunos nombres propios quedarán indisolublemente relacionados con esa serie de “talantes” estéticos intrínsecos. Justamente, artistas de la talla de Pablo de Rojas, Alonso de Mena, Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, José de Mora, Pedro de Mena, Pedro Roldán, entre otros, proporcionan adjetivaciones a una idéntica razón de ser. Su presencia y proyección en el ámbito de la creación escultórica los hacen aparecer, y valga el símil musical, como variaciones en torno a un mismo tema. Con todo, la hegemonía de dichos núcleos convive con la actividad desarrollada en otros entornos periféricos, cuya presunta “menor” envergadura —aunque, a tenor de las últimas investigaciones sobre el tema, parezca más bien lo contrario— no impide reconocer en ellos el asentamiento de numerosos y prolíficos obradores, capaces por sí solos de ejercitar y desarrollar postulados algo eclécticos, en un plano estrictamente formal y también en el iconográfico. Hasta cierto punto, la situación descrita se antoja heredera del periplo intelectual y profesional protagonizado por quienes copan ese “otro” panorama escultórico. A diferencia de los que permanecían asentados en las ciudades de la Giralda y del Darro, estos artistas verían constreñida un tanto su evolución creativa por la dispersión geográfica de su actividad y la consiguiente fragmentación cronológica que semejante diáspora hace pesar sobre la misma. De esta manera, será a principios del XVII cuando otras ciudades reinantes en el mapa andaluz vean frustradas sus pretensiones sobre el particular y queden en el mero intento de cristalizar de modo irreversible y adecuado tan deseable proceso de consolidación, por lo demás capaz de convertirlas en núcleos artísticos homogéneos; aspecto negativo éste que, también, se ha hecho sentir en la escasa fortuna crítica que tales enclaves han conocido dentro del terreno puramente historiográfico. A esta situación responden, precisamente, los casos de Córdoba, Jaén o Málaga<sup>1</sup>.

Por otro lado, se impone considerar el contexto social e ideológico. De hecho, la realidad histórica de las últimas décadas del Quinientos, y por extensión del siglo XVII, redundaba en la necesidad de reforzar los postulados de la Reforma Católica por medio de una dinámica de promoción artística que terminase deviniendo en una situación de favor para todos los escultores del momento, convenientemente traducida en el plano práctico mediante la proliferación de imágenes policromadas y estofadas. Además de constituir vehículos válidos para transmitir el mensaje cristiano oportuno, cobraría carta de razón en el asunto la política asociacionista canalizada a través de las Hermandades, Cofradías, Asociaciones, Congregaciones y Comunidades religiosas. En consecuencia, sería tal la demanda existente que la estética granadina o hispalense terminaría dejando huella en cualesquier rincón del ámbito andaluz. Los artistas, convertidos en nómadas acérrimos,

viajaban con sus talleres por localidades dispares ya fuese para cumplir con los plazos de entrega estipulados, en busca de nuevos mercados en lugares de escasa competencia, o bien para establecerse durante un tiempo de cara a satisfacer un encargo de envergadura<sup>2</sup>. Otros, sin embargo, habían aprendido el oficio con algún célebre maestro y decidían asentarse en un enclave determinado para, así, paliar las necesidades ofertadas. Esta última opción, por regla general, solía moverse en unos parámetros estéticos definidos, por lo demás, aprendidos en el obrador principal; si bien, su observación y el acatamiento de los gustos de la comitencia le hacía girar, en gran medida, tales apetencias estéticas hacia planteamientos más acordes al arte del momento, sin olvidar la existencia coetánea en el lugar en cuestión de otros artífices con novedosas y/o consuetudinarias corrientes. En consecuencia, ésta sería la causa que justifica porqué las distintas sucesiones estilísticas que tienen como escenario una provincia sin escuela o círculo reconocidos, la hacen valedora de una hornada ecléctica atrayente y selectiva, aún no ganando un estilo plenamente definido<sup>3</sup>.

En virtud de lo referido, el panorama escultórico malagueño del primer tercio del siglo XVII queda vinculado a la estética granadina gracias a los hermanos Gómez. De hecho, Juan y Antonio Gómez pasan por ser los primeros introductores de la importante trascendencia artística que la ciudad del Darro estaba llamada a ejercer sobre el ecléctico panorama de la escultura malagueña de la primera mitad del siglo XVII, allanando así el terreno —tras el breve paréntesis que supuso la efímera influencia hispalense capitalizada en la década de 1630 por Luis Ortiz de Vargas y Pedro Fernández de Mora— a la segunda gran incursión que, a partir de 1658, consagrará el triunfo arrollador de lo granadino personificado en Pedro de Mena y sus epígonos. Formados en el círculo del brillante alcaíno Pablo de Rojas<sup>4</sup> y oriundos de Granada, los Gómez difundieron el estilo del maestro Rojas por distintas provincias andaluzas y coadyuvaron a fortalecer el horizonte plástico de la ciudad de Gibralfaro<sup>5</sup>. Sin embargo, el infalible magisterio de Pablo de Rojas no quedaría limitado a los Gómez, sino que su vigorosa estética caló hondo en una pléyade de seguidores que supieron encontrar su lugar tanto en la capital malagueña como en Antequera, según se infiere de la documentación que, desde unos años a esta parte, ha permitido constatar la paternidad de numerosas obras salidas de los obradores de imaginería de Juan Vázquez de Vega, Andrés de Iriarte, Juan de Montes, Baltasar López, Luis de Haya, José Hernández, Antonio de Osuna y, singularmente, Diego de Vega, algunas de cuyas obras fueron atribuidas a Pablo de Rojas por su relevante calidad y estrecha afinidad con las creaciones del maestro<sup>6</sup>.

La actuación de los hermanos Gómez, por separado o de mancomún, acaparó todo el mercado de la ciudad de Málaga en materia de creación escultórica, a tenor de la ingente documentación emanada del Archivo Histórico Provincial de Málaga, cuyos protocolos atestiguan los numerosos trabajos recibidos al respecto, como ya, en su día, se encargase de demostrarnos el infatigable investigador agustino Andrés Llordén<sup>7</sup>. Con una temática constreñida a los habituales temas marianos y pasionistas, la actividad de Antonio se registra hacia 1601-1624 y la de Juan entre 1615-1629, fundamentalmente, abarcando de esta manera la totalidad del primer tercio del Seiscientos. A lo largo de este tiempo, acapararon, prácticamente, la creciente demanda de imágenes de culto que Cofradías,

Congregaciones religiosas y particulares de la capital y provincia hicieron sentir como inequívoco síntoma de propagación del *modus orandi* barroco, contribuyendo a configurar de un modo determinante los presupuestos inherentes al lenguaje de la escultura procesional. En este sentido, la actividad de los Gómez prolonga hacia el nuevo siglo las grandes empresas de promoción artística acometidas en Málaga desde mediados del Quinientos, participando de una intensísima dinámica social que prestaría un impulso decisivo tanto a la producción plástica como al capítulo arquitectónico, al compás de las febriles políticas de dotación de infraestructura y mobiliario litúrgico desplegadas en torno a la Catedral, las Colegiatas de Ronda y Antequera y los complejos conventuales de la provincia<sup>8</sup>.

Si ya de por sí resulta difícil discernir la evolución personal de cada uno de ellos, el hecho se acrecienta algo más al establecerse, de presente, la colaboración mutua de los hermanos Gómez en algunos de sus proyectos, siendo más complejo determinar el grado de complicidad o la aportación individual llevada a cabo por cada una de las partes en las esculturas realizadas<sup>9</sup>. A tenor de lo expuesto, cabe pensar que tan estrecha y asidua colaboración profesional les indujera a desarrollar un estilo unitario en el que primarían las analogías estilísticas propias de una formación común y la dinámica de un trabajo en equipo, sobre los grafismos personales aportados por cada uno de ellos como individualidad, los cuales debieron aflorar libremente en las obras acometidas por Juan y Antonio en solitario.

Asimismo, muy interesantes, aunque todavía imprecisas, resultan sus relaciones de parentesco con Juan René, Impresor Oficial del Cabildo Eclesiástico, que se estableció definitivamente en Málaga en 1600<sup>10</sup> y que, en 1620, declaraba ser *padre* de Juan y Antonio Gómez<sup>11</sup>. Juan René es el primer impresor procedente de Granada que se instala en Málaga. De hecho, Llordén registra su presencia en esta ciudad en 1599, aunque todavía por entonces era vecino de la ciudad del Darro. Debió morir en torno a 1628, por ser éste el último año en que aparecen sus postreros libros impresos en Málaga<sup>12</sup>. Dentro de su extensa y prestigiosa nómina editorial brilla con luz propia la *Pintura y Breve Recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga. Compuesto por el Licenciado Gaspar de Tovar, Racionero en ella. En canciones*, impresa en Málaga por Juan René en 1607. Este singular libro, del que hasta ahora se desconocían sus características y paradero, se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia<sup>13</sup>, y constituye, por su contenido, extensión, vocación literaria e intención poética una pieza excepcional y destacable, tanto por su condición de testimonio histórico cercano e inmejorable sobre los aspectos arquitectónicos y simbólicos de la basílica renacentista, como por su innegable belleza literaria que le hacen merecedor de ocupar un lugar relevante dentro de la literatura de la *Ékfrásis* de la Edad Moderna<sup>14</sup>.

Desgraciadamente, el nutrido catálogo de la producción de los hermanos Gómez, tan bien conocido gracias a la completa documentación exhumada en su día por el agustino Andrés Llordén, según se ha dicho, no se corresponde hoy con una realidad tangible. En efecto, la desaparición de casi todas sus obras —ya fuese en las Exclaustraciones y Desamortizaciones del XIX o en los sucesos de 1931 y 1936— impide conocer, como en el caso de otros artistas del período, la evolución formal y estilística experimentada por estos

autores; factor por el que hemos de contentarnos en primera instancia con esbozar, tan sólo, una relación *quasi* inventarial de piezas, con la apoyatura de los testimonios escritos conservados. No obstante, y como aportación novedosa a lo anteriormente publicado, el presente trabajo abunda en la propuesta de identificación y estudio de aquellas obras que, por fortuna, han logrado superar las adversidades del destino y forman hoy parte del Patrimonio Histórico andaluz. Llegados a este punto, las reunimos y analizamos ahora como primer avance de una tarea investigadora a desarrollar en los próximos años y que, sobre la base de lo aquí publicado, nos permita ir engrosando no tanto ya el catálogo “fantasma” o “virtual” de los hermanos Gómez, como el catálogo real y visible de su importante y sugerente producción escultórica.

Así las cosas, la producción documentada de Antonio Gómez se abre con la efigie de *Santiago a caballo* (1601) labrada para Alonso García, vecino de Alozaina. A ella seguirían obras realizadas para distintos comitentes de Málaga y provincia, como el *San Jerónimo* (1602) concertado con los alcaldes del gremio de sastres, Francisco Gallegos y Diego del Águila, y la *Santa Elena* (1602) para la ciudad de Ronda. Los años posteriores fueron particularmente intensos para él, correspondiéndose con una paulatina diversificación iconográfica y un sustancial incremento cualitativo de la clientela. Aquí se incardinaban piezas tan relevantes como el triple encargo para el pintor Hipólito de Villarreal, acometido en 1602 —consistente en un *San Hilario*, un *Cristo Crucificado* y una *Santa Ana* de vestir— y la *Inmaculada* (1603) para el tabernáculo de la capilla de Juan Pérez de San Román en el convento de San Bernardo. Para el altar mayor del monasterio de Carmelitas de San Andrés entregará un *San Bartolomé* (1603), además del *San José* (1604) de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Málaga, radicada por entonces en el mismo templo. Junto a los particulares y las Cofradías de Penitencia, las Hermandades de Gloria también fueron potenciales comitentes de Antonio Gómez, como lo prueba la talla de una *Virgen del Rosario* (1611) para la villa de Moclinejo, de una *Virgen del Carmen* (1616) para la Cofradía de Cártama, así como otras de temática letífica diversa en Tólox, El Burgo y Estepona. Del mismo modo, afrontó otras empresas que pueden catalogarse como de mayor envergadura, entre las que se encuentran el grupo escultórico del *Cristo Crucificado entre los dos ladrones* (1619) de la capilla particular de Juan Combarel en el Convento de los Ángeles y el *Cristo Resucitado* (1622) con peana y andas procesionales en talla de madera dorada, para la villa de Iznate.

Entre 1620-1622, Antonio Gómez está trabajando en compañía de su hermano Juan *quienes ambos a dos juntamente de mancomún* intervienen en la materialización de las piezas que hemos identificado en la localidad cordobesa de Montilla y que, seguidamente, se estudiarán, así como una imagen de la *Concepción* para la Cofradía de su título de la villa de La Rambla. En Málaga hallamos en este tiempo el *San Luis Rey de Francia* para la Orden Tercera de San Francisco y el *Cristo Yacente* (1621) con su urna policromada en oro y azul para el referido Juan de Combarel.

Sin embargo, a finales de la década de 1620, nos lo encontramos asentado en la ciudad de Granada, vecino de la collación de San Gil y afrontando, de nuevo, encargos en solitario. Así, al menos, lo prueba el documento contractual ajustado con Bernabé de Encalada y

Juan Carrillo, mayordomo y hermano mayor, respectivamente, de la cofradía de la Humildad de Nuestra Señora, sita en el convento albaiciner de la Victoria (de Religiosos Mínimos de San Francisco de Paula) de Granada<sup>15</sup>, para realizar la talla de un *Cristo a la columna* (1627) por la cantidad de 33 ducados<sup>16</sup>; o el poder notarial que, hacia 1639, otorga en Alcalá la Real autorizando a Jerónimo de Medina para solicitar el devengo de 98 reales a Cristóbal Jiménez, a la sazón mayordomo de la cofradía de Santa Lucía, que aún le debía la hermandad de una imagen de su titular<sup>17</sup>.

Por su parte, Juan Gómez inicia su labor conocida con la imagen de *San Antón* (1619) entronizada en la ermita de su advocación en Ronda. Tras el paréntesis de trabajo con su hermano, recibe como aprendiz en 1623 a un muchacho llamado Juan, por un período de ocho años, con el fin de que transcurrido *dicho tiempo pueda trabajar por oficial en cualquier taller*<sup>18</sup>. Este reinicio en solitario de su carrera vendrá muy marcado por su vinculación al fenómeno cofradiero. Así, a las cuatro imágenes procesionales de Orán (1622) reseñadas en su oportuno momento, seguirán la *Virgen de Consolación* (1623) para la Cofradía de las Ánimas del Purgatorio de San Francisco, un *Cristo a la columna* (1624) para una cofradía indeterminada y el *San Ramón Nonato* (1626) del Convento de la Merced.

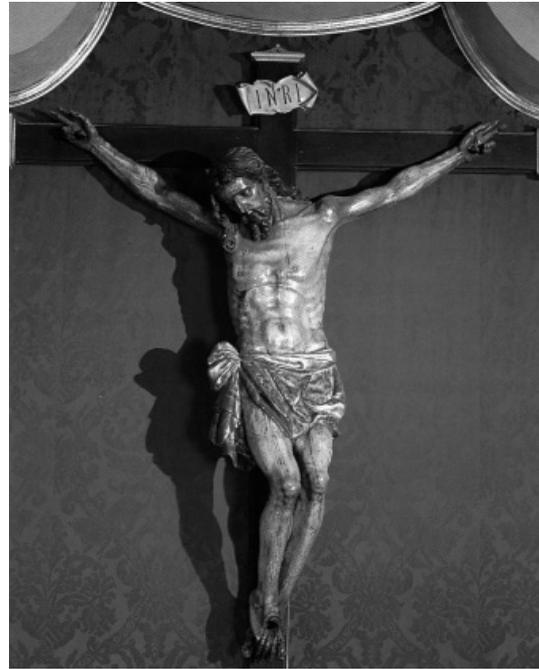
## OBRAS IDENTIFICADAS DE JUAN Y ANTONIO GÓMEZ EN MÁLAGA

De tan variopinto elenco productivo, tan sólo han llegado a nuestros días dos piezas vinculadas con la iconografía de Pasión en sus vertientes para el culto privado y la dimensión procesional.

De ellas, el *Cristo del Amparo*, custodiado en la capilla de su nombre de la Catedral malagueña, obedece a la promoción artística particular de Tomás de Borja, obispo de Málaga entre 1600-1603. Lo efímero de su pontificado, por promoción del personaje al Arzobispado de Zaragoza, también convierte a la obra de referencia en, prácticamente, el único vestigio de su paso por la diócesis como titular de la Mitra malacitana<sup>19</sup>.

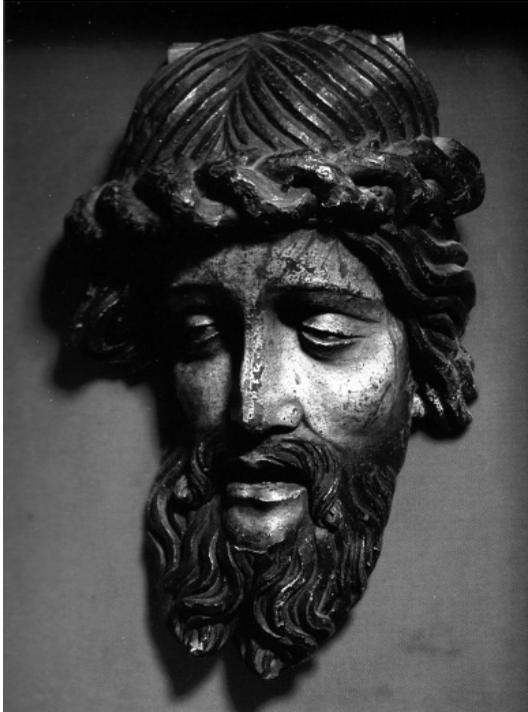
Sin detrimento de su innegable calidad plástica, este Cristo atestigua la extraordinaria importancia de Pablo de Rojas en la creación de los nuevos tipos iconográficos de la escultura andaluza del Barroco y su estrecho seguimiento por parte de sus más fieles colaboradores e imitadores. En el caso particular de los Crucificados, es innegable la pretensión de sintonizar con un tipo de imagen devota, capaz de hacer suya la aspiración de la Reforma Católica de transmitir esa concepción equilibrada entre lo humano y lo dogmático que siente la imagen de Cristo para ser contemplada en visión próxima, aunque emocionada como hombre y como Dios, en palabras de Emilio Orozco<sup>20</sup>. Al desplazarse por motivos profesionales a otros lugares, aquellos artistas que siguieron la senda del maestro difundieron sus modelos y postulados estéticos por un dilatado espectro geográfico que, de la mano de los hermanos Gómez, desborda los límites del territorio andaluz y se amplía al Norte de África con los referidos encargos contratados para Orán.

Estilísticamente, el *Cristo del Amparo* suscribe las pautas genéricas y la tipología establecida por Rojas en su destacada serie de Crucificados difuntos, trascendental para la evolución posterior experimentada por el tema en la escultura de Andalucía Oriental y, por extensión, también en la hispalense en su calidad de precedente de las antológicas obras montañesinas. Valgan como referencia los ejemplares granadinos del Oratorio del Seminario Mayor (h. 1580), Catedral (h. 1592) y parroquia del Sagrario, a los cuales cabe sumar otros relacionados con el círculo, conservados en la Sacristía de la Basílica de las Angustias (1582) y Convento de las Carmelitas Descalzas de la ciudad del Darro. De los prototipos citados, Antonio Gómez secunda el acusado esquema triangular y la composición resuelta en ritmos contrastados y zigzagueantes que insta a volver el torso y la caída de la cabeza hacia la derecha, mientras las piernas se orientan hacia la izquierda. Bastante similar es, asimismo, la forma de disponer el sudario, recogido con lazada y apéndice colgante en la cadera diestra y concentrando el tejido en la zona púdica, donde los pliegues adquieren un aspecto abrupto y geométrico, subrayado por la textura metálica introducida por el arcaizante dorado del perizoma<sup>21</sup>.



1. Antonio Gómez. *Cristo del Amparo* (ca. 1600-1603). Catedral (Málaga).

Sin embargo, las disimilitudes entre Rojas y Antonio Gómez no tardan en surgir. Sobre todo, teniendo en cuenta la cronología posterior del *Cristo del Amparo* que presagia el inminente triunfo del realismo barroco. De ahí que, a diferencia de sus modelos, se encuentre desprovisto de la dimensión naturalista y el equilibrio renacentistas, cuya carga de idealismo se diluye a favor de un estudio somático que prima las anatomías corpulentas, de aspecto más atlético y robusto y una creciente expresividad dramática careciendo, por ello, de la valentía del movimiento y el hedonismo y estilización inherentes al tratamiento plástico del desnudo en los Crucificados de Rojas. Del mismo modo, la blandura del modelado y las facciones redondeadas se tornan más pronunciadas en el modo de hacer de Gómez, con especial valoración de los planos angulosos y los volúmenes potentes y bien dibujados. Esta concepción impregna el resultado de una cierta dureza, según se advierte en la manera de trazar la intersección de la nariz y las arcadas ciliares, bajo las cuales se excavan los abultados párpados. Por su parte, la cabellera y la barba insinúan dinámicas ondulaciones con caprichosos bucles terminales, que amortiguan la reciedumbre general del conjunto. Las carnaciones cetrinas simulan la rigidez cadavérica y entablan



2. Juan Gómez (atribución). *Jesús Nazareno* (1622).  
Catedral (Málaga).

una sugestiva dialéctica pictórica con los comedidos rojos de las heridas, tonalidades amoratadas de los párpados, los castaños oscuros del cabello, las cejas y la barba y el dorado del sudario<sup>22</sup>.

Junto al *Cristo del Amparo* realizado por Antonio Gómez, la cabeza de *Jesús Nazareno de Orán* que relacionamos con Juan Gómez constituye el segundo y último vestigio de la otrora prolífica producción malagueña de ambos hermanos. El encargo se incardina con el proceso que, a raíz de la toma de Orán en 1509 y hasta 1708 con su retorno al dominio musulmán, iba a marcar la superposición cultural e institucional cristiana en el asentamiento islámico, mediante la implantación de la pertinente infraestructura burocrática, militar y eclesiástica. Al igual que aconteciera en los territorios peninsulares, también aquí el establecimiento de las Órdenes Religiosas y la instauración de Conventos, primero, y la subsiguiente fundación de Hermandades y Cofradías, después, se convirtieron en puntales básicos para el éxito ideológico de tamaña empresa. Como es lógico, las parroquias, templos conventuales y capillas necesitaban proveerse del ajuar y mobiliario litúrgico

precisos para el culto y, por supuesto, de retablos e imágenes escultóricas y pictóricas. La carencia de talleres autóctonos obligaría a recurrir a los obradores peninsulares, andaluces en particular, contando nuevamente por igual tanto la iniciativa institucional y/o pública como la promoción privada<sup>23</sup>.

La recepción por el taller de uno de los hermanos Gómez de este importante encargo proveniente de Orán confirma la intensidad de ese trasiego de obras entre los dos continentes. Y, asimismo, la relativa importancia de Málaga como centro de producción artística, de reconocida profesionalidad más allá de sus lindes. Para ser más exactos, los hermanos Gómez también alcanzaron una alta cualificación en la ejecución de autómatas procesionales dotados de sofisticados recursos extramóviles de probada eficacia dramática en los ritos y ceremonias de la Semana Santa<sup>24</sup>. En este sentido, la perfección alcanzada en estas piezas articuladas provocó que fuesen solicitadas por comitentes venidos expresamente de otras provincias e, incluso, como en el caso que nos ocupa de los mismos presidios norteafricanos. Así, el 16 de abril de 1622, Juan Gómez recibía de Juan Ruiz de Montesinos<sup>25</sup>, en representación de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús de la plaza de Orán, un cometido singular:

*Sepan quantos esta escriptura vieren como yo Juan Gómez escultor vº desta ciudad de Málaga, otorgo que me obligo a Juan rruyz Montezinos vº desta ciudad questá presente, de el acer quatro ymágenes de madera que an de ser un xpo. para la cruz a cuestras e un San Juan Ebanxalista y una ymagen de Nuestra Señora y una muger Barónica, todas quatro ymágenes cada una de siete quartas e media de largo, encarnados rrostro e manos, e los dos pies de las dos de las dichas ymágenes de manera que estén de medio cuerpo arriva masisas , e lo demás con armadura e bien acavadas, e la ymagen de San Juan a de ser de gonces de manera que buelba a el rostro donde le movieren e que señale con la mano derecha e que la mujer Barónica abra y sierre los brazos a el rrostro, todas las quales dichas quatro ymágenes daré bien acavadas a satisfacción de personas que dello sepan y entiendan, e las entregaré en fin de el mes de junyo primero venidero // de este presente año, por razón de lo qual me a da dar e pagar sesenta ducados en que nos avemos concertado, a cuya quenta confieso aver recibido del dicho Juan Ruís Montesinos doscientos reales de los quales me otorgo e tengo por contento y entregado a mi voluntad sobre que renuncio la ley de la pecunia e e las demás de entrega o de viene como en ella se contiene e si para el dicho plazo no le entregare las dichas quatro ymágenes, que el susodicho se pueda concertar con otro maestro que las haga e por lo que más le costaren de los sesenta ducados e por los dichos docientos rreales que tengo recibidos e por las costas e yntereces, me execute con sus juramentos o de quien en poder ubiere en lo que de fiero dicisorios e lo demás que se me resta debiendo se me a de pagar el dicho día a fin de junyo deste año, e para el cumplimiento e pagármelo obligo my persona e bienes abidos y por aber e yo // el dicho Juan Ruiz Montezinos, bezino de la ciudad de Málaga questoy presente, abiendo oydo esta escriptura otorgó que la acepta como en ella se contiene e me obligo de dar y a pagar a el dicho Juan Gómes o a quien en poder o causas biere, los cuatrocientos e sesenta rreales que conforme esta escriptura se le rrestan deviendo por la razón que en ella se rrefiere, las quales le daré e pagaré en esta ciudad el dicho día fin de junyo deste año con las costas de la cobra, aviéndome entregado las dichas quatro ymágenes, las quales son para la Cofradía del Dulze Nombre de Jesús de la ciudad de Orán y a quien presta bos y caussión en baze forma el dicho e para lo anssi cum. y empezar obligo my persona e bienes avidos e por aver e la rreal parte lei de pecunia pura, damos poder cumplido a las justicias // e juesses del rrey nuestro Señor de cualesquier partes que sean para que nos apremien a el cumplimiento es (...) lo que (...) como y asentadas cada cossa juzgada, e renunciamos todas las leyes, fueros e derechos de nuestra parte (...) como en ella se contienen, de lo qual la otorgamos ante el escribano público y testigos yuso escritos, ante mí el que suyo (...) En la ciudad de Málaga en dies e seis días del mes de abril de myll e seiscientos y veinte e dos años siendo presentes por testigos Antonio Enriques e Diego López Navarrete, Pedro Martín Conexo, vecinos de Málaga e yo el escribano doy fee que conosco a los otorgantes =*

*Juº Gómez (rúbrica)  
Diego López Navarrete (rúbrica)*

*Joseph Benítez (rúbrica)*

A tenor de las características morfológicas de las piezas recogidas en la escritura de contrato, se infiere el deseo de la Hermandad oraní de emular el simulacro de la Pasión de

Cristo centrado en la secuencia del Encuentro de Jesús Nazareno o ceremonia del “*Paso*” que, desde principios del XVII, venía celebrando la Archicofradía del Nombre de Jesús erigida en el Convento de Santo Domingo de Málaga. El clímax dramático del *Paso* lo marcaba la bendición impartida por el Nazareno con su brazo articulado, tras situarse frente a la Virgen. Completaban el efectismo del momento los ademanes de las otras imágenes: la Virgen llevándose las manos al rostro o extendiendo los brazos en señal de desesperación, San Juan señalando con el dedo el lugar de la aparición del Nazareno y, por último, el gesto que la Verónica hacía con sus brazos, igualmente movibles, de alzar el paño con la Santa Faz impresa en él.

A nuestro entender, y en virtud de sus rasgos estilísticos, identificamos como parte de este importante trabajo escultórico acometido por Juan Gómez en 1622, la cabeza de Jesús Nazareno conservada en la Capilla de la Virgen de los Reyes de la Catedral de Málaga desde 1708, en que volvería a cruzar el mar a instancias de los últimos ocupantes de la plaza, *para no dejarla en Orán expuesta a la profanación de los Argelinos cuando la poseyeran*, en palabras de Medina Conde<sup>26</sup>. La comparación formal entre esta pieza y el estudiado *Cristo del Amparo* arroja una serie de interesantes coincidencias fisonómicas que pasan por ser, de momento, el mejor aval de esta hipótesis.

En cualquier caso, el interés artístico del *Nazareno de Orán* no pasó inadvertido a Bolea y Sintas<sup>27</sup>. De impronta iconográfica algo arcaizante para la época, la cabeza revela cierta emoción naturalista ligada a la introducción del primer realismo barroco. El artista abunda en el aspecto enjuto y severo del rostro y enfatiza el dramatismo expresivo mediante la traza rectilínea y delgada de la nariz con dilatación de las aletas nasales, el balbuceo jadeante de la boca y la valoración plástica de las facciones. Al abultado tratamiento de párpados y labios se suma el pronunciamiento volumétrico de la zona peribucal, párpados y fosas orbitales, excavándolas bajo los plegamientos de las arcadas ciliares. Con sobriedad y valentía en el corte de gubia se afronta el modelado de los planos faciales, remarcando las angulaciones de los pómulos, algo flácidos y descolgados en las uniones con la barba. El tratamiento de los cabellos apuesta por una distribución simétrica a partir de una raya central en la cabeza y de sinuosas ondulaciones en la barba, con los bucles terminales del bigote rizados y vueltos hacia arriba. El cuidadoso dibujo y talla de la superficie capilar se completa con la corona de juncos marinos trenzados que acentúa la proporción cuadrangular de la cabeza<sup>28</sup>. A propósito de este atributo es de destacar cómo la naturaleza penetrante, dura y afilada de las púas de esta planta ganó enseguida el ánimo de los místicos, a la hora de considerarla la materia prima de la corona de espinas. Vista la intención de los escritores en incentivar los efectos patéticos en las tallas procesionales, nada mejor que acogerse a las recomendaciones de prestigio de San Bernardo y Santa Brígida de Suecia. Basándose en un antiguo himno del *Breviarium Romanum*, ambos daban por supuesto que los juncos marinos atravesaron como dardos las sienas, el cráneo y aún el cerebro de Cristo, cuyos ojos quedaron completamente cegados por la abundante sangre que manaba de los múltiples orificios<sup>29</sup>.

OBRAS IDENTIFICADAS DE JUAN Y ANTONIO GÓMEZ PARA EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE MONTILLA

Si las piezas malagueñas constituyen testimonios de la labor escultórica de los Gómez por separado, las obras cordobesas se antojan representativas de su, no menos relevante, actividad mancomunada, en virtud del compromiso contraído al respecto ante la comunidad franciscana masculina de San Lorenzo de Montilla. Concretamente, era el 11 de mayo de 1620 cuando se firmaba en Málaga el protocolo por el cual los escultores realizarían dos imágenes, una de la *Inmaculada Concepción* y otra de *San Lorenzo*, en madera tallada, dorada y policromada<sup>30</sup>. En este sentido, el instrumento jurídico en cuestión reza:

*Sepan quantos esta escriptura vieren como Joan gomez y antonio gomez hermanos escultores como principal (...) y joan rrene inpressor de libros padre de los susodhos como su fiador e principal [pagador] e sin que contra los principales ni sus bienes preceda le cursion ni otra diligencia alguna todos veçinos que somos de esta ziudad de malaga juntamente e de mancomun [y a bor] de de uno y cada uno de no (...) por si y por el todo [ynsoludium] y rrenunciando e como rrenunciamos [se a le de su obra] (...) y el autentica presente de fidezuso libro y el beneficio de la division y el cursion e la (...) derecho de la mancomun idea como en ella se contiene = otorgamos e conoçemos por esta escriptura nos obligamos [en] de aquí al e dia de santiago del // mes de jullio q vendra deste presente año haremos y entregaremos al e convento y frailles del S.<sup>r</sup> san lorenço de la vi.<sup>a</sup> De montilla de la horden de frailles recoletos de s.<sup>r</sup> san francisco Dos imagines [sic] una de nuestra señora de la conçepcion de siete quartas de alto con la peana y otra de san lorenço de seis cuartas de alto y mas un coto de peana las quales an de ser de madera vien çassonadas de talla y las entregaremos encarnadas y doradas y acavadas de todo punto y a contento del rreligioso que en nonbre del dho convento viniere a rrecibir a esta ziudad y puestas a nuestra costa en dos caxas bastas de madera para camino las quales dhas dos hechuras de ymagines le entregaremos de aquí a el dho dia de santiago la hechura de nuestra señora por cuarenta e quatro d.<sup>s</sup> y la del santo y [treinta e ocho] // Ducados y para en quenta y (...) // de pago dello recibimos luego de contado de mano del padre fray antonio rreligioso del dho convento quatrocientos [Rl.<sup>s</sup>] de los quales nos damos por contentos y entregados a [ntra]*



3. Juan y Antonio Gómez. *Inmaculada Concepción* (1620). Parroquia de Santiago (Montilla, Córdoba).

*boluntad por [quien] los rrecivimos en presencia del escrivano [y en] desta escriptura de que yo El dho escrivano doy fee si para [en] dho tienpo [sic] no entrega[ran] (...) Los dhos otorgantes las dhas (...) dos hechuras de ymages [que] a nuestra (vista) el dho convento o quien su poder o[u]viere las pue[da] conprar do (...) y por lo que mas (...) del precio (...) y por los quatrocientos rreales que avemos rrecivido nos [pue]da ejecutar y apremiar [y por] las cosas que se caussaren y (...) la perssona que por parte del dho conviniere por [la usas] dos ymages (...) cumplido el plaço se detubiere en Esta ciudad [algunos] dias (...) se (...) entregaremos e pagaremos cada dia de los que a(...) [tuviéramos] // quinientos maravedies [del] salario para que lo cumpliremos obligamos nuestras personas y bienes avidos e por aver e para la ex.<sup>on</sup> de [acordamos] poder a las Justicias e Juecios (...) de cualesquier partes que sean p.<sup>a</sup> que a ello nos apremien como por sent.<sup>a</sup> passada en cossa juzgada y rrenunçiamos todas y cualesquier derecho (...) (...) como en ella se [contiene] en testimonio de lo qual otorgamos esta escrip.<sup>ta</sup> (...) td. aqui contenidos en cuyo registro confirmo el que [apo a ff.<sup>a</sup>] en la ciudad de malaga en once dias del mes de mayo de mil e seis.<sup>o</sup> y beinte años siendo testigos domingo hernandez y alonso de torre y fran.<sup>co</sup> balençuela trabaxadores del canpo y beçinos de malaga e yo el escrivano doy fe e conozco a los otorg.<sup>es</sup> =*

*juan Rene (rúbrica)*

*f.<sup>do</sup> carrillo scrvo pu.<sup>co</sup> (rúbrica)  
sin dr.<sup>os</sup>*

Desbrozando el contenido del mismo, encontramos un primer dato común a otros documentos: el fiador o principal avalista de los artistas era su propio padre, Juan René. En cuanto a las iconografías exigidas por el cenobio montillano en el documento huelga señalar su importancia y trascendencia, ya que la devoción immaculista en el ambiente seráfico viene a ser tan añeja casi como la propia Orden<sup>31</sup>. En lo tocante a la hechura del diácono está clara su absoluta pertinencia con la dedicación y advocación titular del monasterio; algo que, por lo demás, hacía obligada su presencia a la hora de cubrir —o bien de renovar— una iconografía establecida desde los orígenes del complejo (1530)<sup>32</sup> y que convendría apostillar de cara los patronos del propio establecimiento seráfico.

Pero, en honor a la verdad, los datos más esclarecedores para su reconocimiento e identificación actuales vienen dados, principalmente, por las propias características de la talla. En el caso de la efigie mariana, las cláusulas contractuales nos suministraban unas dimensiones considerables, siete cuartas con la peana (146-150 cm., aproximadamente), las cuales nos remitían a una talla de tamaño considerable y con unas características fisonómicas comparables al quehacer de la estética granadina del momento. Nuestra búsqueda por los bienes muebles de la ciudad nos llevó a concentrar toda nuestra atención en la escultura immaculista existente en la Parroquia de Santiago. Este ejemplo desvela, *a priori*, una evidente limpieza formal, aunque su naturalismo queda un tanto proscrito ante un posicionamiento estético tendente a valorar los planos abruptos y los juegos geométricos, acentuados en exceso por la dependencia del volumen lignario y el mantenimiento a ultranza de la cualidad de bloque. Un inventario del antiguo convento franciscano registra todos los bienes procedentes del mismo y, efectivamente, en él se constata la presencia de una talla de similar iconografía en el retablo mayor en el siguiente orden: ...*En dicho retablo colocadas las Ymages de la Purisima Concepcion, / en medio con su cristal, a*

*los lados las de Ntros. PP.<sup>s</sup> S.<sup>o</sup> Domingo / y S.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> y por cima [sic] de estos las de S. Luis y S.<sup>ta</sup> Ysabel todos de / bulto y por corona o final de el un Crucifijo...<sup>33</sup>. Así las cosas, la escultura procedente del patrimonio seráfico se incorporaría a la Parroquia de Santiago una vez que los bienes de San Francisco se subieron de la antigua “Huerta del Adalid”<sup>34</sup>.*

Estéticamente hablando, la obra no deja de lado la práctica en el trabajo de la madera y la estirpe protobarroca inherentes a la producción de Rojas, aún estallando con ciertos vistazos a la manera artística posterior, como intentando inquirir en unas soluciones conquistadoras de cierto “independentismo” formal y visual respecto a lo ya realizado desde fines del Quinientos en la ciudad del Darro. A propósito de esta cuestión, no puede olvidarse la —una vez más— trascendental incidencia de Pablo de Rojas a la hora de crear para el círculo escultórico granadino un tipo concepcionista característico, resultante de la transformación de los prototipos de Juan Bautista Vázquez; lo cual, en otras palabras, no suponía otra cosa que verificar una absoluta transición desde las robustas fórmulas romanistas a un

incipiente naturalismo impregnado de impostación clasicista. En el caso que nos ocupa, la relativamente tardía datación de la pieza montillana redonda en lo ya dicho anteriormente al analizar el *Cristo del Amparo*, en cuanto a continuismo y, a la vez, distanciamiento de los modelos primigenios como consecuencia de la propia dinámica evolutiva de la plástica granadina, cada vez más receptiva a los alardes comunicativos y al preciosismo compositivo<sup>35</sup>. En actitud orante y con la mirada dirigida al fiel, la apariencia —mayestática y circunspecta— de la *Inmaculada* de Juan y Antonio Gómez suscribe, básicamente, la línea dictada por el docto entender de Francisco Pacheco, quien, como es sabido, fijó una serie de premisas iconográficas básicas para la correcta representación de tan carismático y controvertido misterio mariano: *...hase de pintar... en la flor de su edad, de doce o trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro... Con túnica blanca y manto azul... vestida de sol, con un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen...; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores... una corona imperial adorne su cabeza... Debaxo de los pies la luna que, aunque es un*



4. Juan y Antonio Gómez. *San Lorenzo* (1620). Ermita de San Sebastián (Montilla, Córdoba).

*globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente...; por lo alto más clara y visible... con las puntas abaxo...*<sup>36</sup>.

Pese a su interés artístico, la escultura se resiente de una serie de anacronismos visibles, por ejemplo, en el camuflaje del estudio somático a partir de una desmedida valoración del volumen frontal, que intenta salvar su portentosa rigidez por medio de un leve e insinuado *contrapposto*. Como contrapartida, se advierte cómo en su concepción dinámica los movimientos ondulantes y los efectos rítmicos se han cedido al manto, resolviéndose éste en forma de aspa para, así, distribuir las distintas tonalidades polícromas del estofado por todos los dobleces y pliegues de la prenda. El cabello, amoldado al bloque craneano, desciende en menudos mechones rizados hasta desembocar en los hombros donde se esparce en bucles sin alterar la silueta de la figura. La peana, de raigambre granadina y recordando los posteriores modelos difundidos por Alonso de Mena, se configura a partir de una masa nebulosa donde se embuten tres querubines y la típica media luna en su heterodoxa forma convexa, mientras los pliegues terminales de la túnica describen un caprichoso juego de entrantes y salientes al disponerse de modo zigzagueante entre las cabezas infantiles<sup>37</sup>.

De idéntica forma, procedimos a identificar la imagen de *San Lorenzo* con la conservada en la ermita de San Sebastián. Además de hacer gala de un excelente estofado en la superficie de la dalmática, sus proporciones vienen a ajustarse con precisión a las establecidas en la escritura. Mucho más exquisita en su hechura que la imagen inmaculista, el personaje se dispone joven e imberbe, mirando hacia el cielo en atemperada actitud implorante, con los atributos propios de su doble condición eclesial y martirial: dalmática y parrilla. Esta representación plástica del legendario aragonés, manumiso para la eternidad hagiográfica cristiana, constituye una excelsa rúbrica del arte malagueño de principios del siglo XVII, por cuanto su relación con la pieza indicada en el documento no desdice de la calidad de los maestros ni de la producción salida de sus gubias. Su cabeza, de perfecto modelado y belleza idealizada y algo lánguida, ahonda en el potencial expresivo del tema gracias a esas delineadas cejas de suave y esmerado fruncido, que circundan los huecos oculares, todo ello enaltecido por la robustez tardorromanista del cuello que acompaña el majestuoso desplome de los ropajes y el impasible carácter estatuario del conjunto. Por otro lado, las manos configuran los perfectos puntos de fuga de esa triangulación superior. Delicadamente entalladas —pese a las mutilaciones— afirman ese refinamiento gestual conferido a la pieza, en complicidad con el contenido rictus extático del semblante. Por lo demás, la propia textura y morfología de la dalmática se ocupan de conferir al conjunto una notable cohesión volumétrica, acrecentada aún más si cabe por el perfil triangular que, por esta causa, acaban adquiriendo los planos frontal y trasero de la figura.

Desgraciadamente, ambas figuras se han visto abocadas a intervenciones posteriores, a buen seguro en el siglo XVIII, que han trastocado la película pictórica original a las modas y gustos temporales. Incluso, tal como ocurre en el ejemplo de la *Inmaculada*, la intervención ha dejado una huella más profunda, visible en la posibilidad de que la pieza hubiera podido llegar a retallarse en alguna de sus partes. La intervención restauradora en este último caso parece quedar probada de la mano de María y Luciana de Cueto y

Enriquez de Arana “Las Cuetas”, quienes “agraciaron” o “refrescaron” esta talla con ese viraje amanerado y melifluo en las carnaciones de su catadura<sup>38</sup>. Pese a todo, la efigie del diácono acusa todavía la huella de esas policromías granadinas a base de elegantes rameados, flores y estilizados grutescos tan en sintonía con las célebres estofas de Pedro de Raxis.

## CONCLUSIÓN

Aunque la biografía de los Hermanos Gómez sigue imbuida de grandes incógnitas, la estela de estos escultores granadinos continuó viva en Málaga, pese al más que previsible retorno —de uno o de ambos— a su lugar de origen. Para ser más exactos, su estirpe perduraría a través de Jerónimo Gómez Hermosilla, hijo de Juan Gómez, y uno de los artífices de esculturas, arquitecturas efímeras y retablos más prolíficos de la Málaga Barroca. Nacido en la década de 1620-1630, su formación discurriría, desde 1639, junto al turoense José Micael Alfaro, siendo ya un artista reconocido con clientela estable y estilo definido cuando, en 1658, se produce la llegada de Mena, logrando mantener su presencia con cierto prestigio en la esfera local hasta su fallecimiento en 1719. En cualquier caso, y al igual que sucede con su padre Juan y su tío Antonio, el estudio exhaustivo de su figura también constituye otro de los capítulos por escribir de la trayectoria histórica de la escultura malagueña de la Edad Moderna, tendente como en otras ciudades a gravitar en torno a sagas establecidas de artistas sucesivos que perpetúan la tradición plástica de la talla en madera en el espacio y en el tiempo.

## NOTAS

1. Por referir algún caso a modo de ejemplo, en fechas recientes se han sacado del “anonimato” algunas aportaciones estéticas propias de la plástica reinante en la Málaga del siglo XVIII para vincularlas a la familia de escultores malagueños —aunque oriunda de Cieza— apellidados Asensio de la Cerda. Para ello, vid. 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». *Boletín de Arte* (Málaga), 26/27 (2005-2006), pp. 283-316.

2. Para justificar lo expuesto con algún caso comparativo, de carácter territorial, entre artistas contemporáneos, cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 275-280.

3. ROMERO TORRES, José Luis. «La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz». En: *Málaga en el siglo XVII*. Málaga: Ayuntamiento, 1989, pp. 113-114; del mismo autor, «La escultura de los siglos XV al XVIII». En: *Málaga*. Granada: Anel, 1984, t. III [Arte], pp. 837-838. Para el caso de la ignota corriente plástica en la Córdoba del XVII, vid. VILLAR MOVELLÁN, Alberto. «La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII». *Apotheca* (Córdoba), 6\*\* (1986), pp. 83-104. Para la ciudad de Málaga, cfr. GALISTEO MARTÍNEZ, José y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Lo que pudo ser y no fue. Escultores y presencias hispalenses en la Málaga del primer tercio del siglo XVII». En: VILLAR MOVELLÁN, Alberto y URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.). *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*. Córdoba-La Rambla, 28-30 noviembre 2002. Córdoba: Universidad, 2003, pp. 261-280; o SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida». *Boletín de Arte* (Málaga), 22 (2001), pp. 515-528.

4. Sobre este maestro, remitimos al lector a MARTÍN ROSALES, Francisco y ROSALES FERNÁNDEZ, Francisco. *Pablo de Rojas. Escultor de Imaginería. Maestro de Juan Martínez Montañés*. Alcalá la Real: Ayuntamiento-Área de Cultura, 2000.
5. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Cristo del Amparo». En: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.). *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*. Málaga: Diputación, 2001, t. III [Edad Moderna II: Artes Plásticas (Pintura y Escultura)], p. 102; LLORDÉN SIMÓN, Andrés (O.S.A.). «En Málaga residieron y trabajaron destacados imagineros». *La Saeta* (Málaga), 1ª época s/n (1947), s/p.
6. ESCALANTE JIMÉNEZ, José. «El círculo escultórico antequerano del siglo XVI». *Revista de Estudios Antequeranos* (Antequerana —Málaga—), 2 (1993), pp. 333-350 y «Escultores y pintores del círculo antequerano del siglo XVI». *Boletín de Arte* (Málaga), 20 (1999), pp. 107-140.
7. Parte de su contribución a la Historia del Arte queda reflejada en *Escultores y Entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (Siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960, cuyas páginas nos desvelaron la existencia de este documento en los fondos notariales malagueños (pp. 84-85). Asimismo, y para la misma ciudad de Montilla, Llordén nos aporta la hechura de otra imagen, en este caso también una *Inmaculada*, realizada entre 1621-1622 para el convento de Santa Clara, la cual hemos relegado a esta nota al no constatarse actualmente su presencia en dicho monasterio (p. 87).
8. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Sueño del Renacimiento y despertar de la Contrarreforma (1540-1597)». En: SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (coord.). *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía-Obispado, 1998, pp. 32-40.
9. ROMERO TORRES, José Luis. «La escultura barroca...», p. 114 y «La escultura...», p. 837; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de la Amargura, 1996, pp. 405-406.
10. Hasta su muerte acaecida hacia 1628, Juan René acometerá la impresión de unas setenta obras en Málaga, entre las que descuellan algunas de la trascendencia de las *Ordenanzas de la Muy Noble y Leal Ciudad de Málaga* (1611), el *Epítome de la fundación de la Provincia del Andalucía de la Orden de los Mínimos del glorioso Patriarca San Francisco de Paula* (1619) de Juan de Morales, la *Famosa Vitoria que el Emperador de Alemania, Ferdinando de Austria... ha tenido contra el Conde Palatino* (1620) y la obra de Martín de Roa *Málaga, su fundación, su antigüedad eclesiástica i seglar. Sus Santos Ciriaco i Paula, Mártires, S. Luis Obispo, sus Patronos* (1622). En 1599, y siendo aún vecino de Granada, imprimirá el primer libro del que se tiene noticia en Málaga: la *Segunda Parte y Libro Séptimo de la Descripción General de África* de Luis del Mármol Carvajal.
11. La reseña de esta noticia junto a la relación de obras y su pertinente bagaje documental la recogen LLORDÉN SIMÓN, Andrés. «En Málaga residieron y trabajaron destacados imagineros». *La Saeta*, I época, s/nº, Málaga, 1947, s/p. y *Escultores y entalladores...*, pp. 65-78 y 82-92. También lo hace SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera...*, pp. 405-406.
12. LLORDÉN SIMÓN, Andrés. *La imprenta en Málaga: ensayos para una tipobibliografía malagueña*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial, 1973, p. 20.
13. Bibliothèque Nationale de France, notice n° FRBNF31487976.
14. GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Arquitecturas literarias, metaforas edificadas. Gaspar de Tovar y la imagen poética de la Catedral de Málaga». Estudio preliminar a la edición facsímil de *Pintura y Breve Recopilación...*, Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo-Fundación Málaga, 2007, p. 17.
15. Este cenobio tuvo la suerte de poseer auténticas joyas del Barroco andaluz. Además de esta obra, de carácter pasionista, realizada por un discípulo de Rojas, también contó con un retablo que la comunidad concertó con otro artista a caballo entre Granada y Málaga, Pedro de Mena y Medrano, tal como conocemos por las distintas referencias en sus mandas testamentarias [ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *Pedro de Mena*. Málaga: Colegio de Arquitectos y Universidad, 1988 (Ed. facsímil de Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas del Centro de Estudios Históricos, 1914), p. 307; LLORDÉN SIMÓN, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños...*, p. 116; y AA. VV. *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte 1688-1988* [catálogo de exposición]. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1989, pp. 291 y 300] o por la carta de pago que, a 1 de marzo de 1659, extiende el citado artista contra Juan Marín, ensamblador, recibiendo 2.000 reales por su trabajo en él [GILA MEDINA, Lázaro y GALISTEO MARTÍNEZ,

José. *Pedro de Mena. Documentos y textos*. Col. Clásicos Universidad de Málaga, 10. Málaga: Universidad, 2003, documento nº 22, p. 60].

16. GILA MEDINA, Lázaro. «Las cofradías y su labor de mecenazgo artístico en el Seiscientos: estudio de algunos documentos significativos». En: CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel; SANTOS MORENO, María Dolores y LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús (eds.). *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes*. Granada: Real Federación de las Hermandades y Cofradías de Semana Santa, 2002, pp. 66-68.

17. GILA MEDINA, Lázaro. *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada: Universidad y Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1991, p. 328.

18. LLORDÉN SIMÓN, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños...*, p. 89.

19. La bibliografía que se ocupa de esta imagen cristifera puede resumirse, entre otros, en MEDINA CONDE, Cristóbal de. *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga: Imprenta del Correo de Andalucía, 1878, p. 157-158; BOLEA Y SINTAS, Miguel. *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su canónigo Doctoral*. Málaga: Imprenta de Arturo Gilabert, 1894, pp. 266-267; LLORDÉN SIMÓN, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños...*, p. 70; ROMERO TORRES, José Luis. «La escultura...», p. 837-838; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El Alma de la madera...*, pp. 405 y 412; o SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Cristo del Amparo». En: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.). *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*. Málaga: CEDMA, 2001, volumen 3 (Edad Moderna II. Pintura y Escultura), pp. 102-103.

20. Véanse, por ejemplo, los excelentes comentarios analógicos que, en este sentido, realiza el autor sobre diferentes piezas maestras. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Propósito y conclusión». En: CAMÓN AZNAR, José et alii. *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes-Comisaría de Exposiciones, 1972, pp. 152-154.

21. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Cristo...», p. 103.

22. *Ibidem*.

23. GALERA ANDREU, Pedro Antonio y ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. «Imágenes en Orán. Notas para una difusión del Arte Hispano por el Mediterráneo». En: *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)*. Málaga-Melilla, 1985. Málaga: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, 1987, pp. 243-246.

24. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Máquinas para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del Barroco». En: COLOMA MARTÍN, Isidoro y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (eds.). *14º Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las Artes*. Málaga, 18-21 septiembre 2002. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes-Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, tomo I, pp. 503-504.

25. Archivo Histórico Provincial de Málaga. *Escribanía de José Benítez*, 1622, leg. 1237, fols. 401r.-402v.

26. MEDINA CONDE, Cristóbal de. *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga...*, p. 138.

27. BOLEA Y SINTAS, Miguel. *Descripción histórica...*, pp. 239-240.

28. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Jesús Nazareno de Orán». En: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.). *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*. Málaga: CEDMA, 2001, volumen 3 (Edad Moderna II. Pintura y Escultura), p. 106.

29. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera...*, p. 151.

30. Archivo Histórico Provincial de Málaga. *Escribanía de Fernando Carrillo*, 1620, leg. 967, fols. 27-28v.

31. De hecho, los franciscanos aceptan oficialmente la fiesta de la Inmaculada Concepción a raíz del Concilio que la Orden celebra en Pisa hacia 1263. Cfr. STRATTON, Suzanne. «La Inmaculada Concepción en el Arte Español». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 2 (segundo semestre 1988), tomo I, p. 5.

32. La primitiva fundación del convento masculino de franciscanos la lleva a cabo el undécimo señor de la Casa de Aguilar y Primer Marqués de Priego, Pedro Fernández de Córdoba en el emplazamiento actual del monasterio femenino de Santa Clara. Al morir éste, una de sus seis hijas (María de Luna) como era monja clarisa, quería erigir un monasterio de su rama cerca de la morada familiar. Así pues, aprovechó la coyuntura de la empresa cenobítica iniciada por su difunto padre desde 1515 y en su testamento ordenó conceder todo

tipo de facilidades a los religiosos de la Orden de San Francisco para su nuevo asentamiento y construcción. Para ello, la nueva marquesa, Catalina Fernández de Córdoba, llevó a efecto aquel proyecto y en 1530 se acabaron las obras del templo y clausura de San Lorenzo. Tengamos en cuenta cuál era el nombre de pila del esposo de Catalina (Lorenzo), por lo que pensamos que, en agradecimiento a sus gestiones y por la muerte de éste el 22 de agosto de 1528, se estimaría procedente por parte de la comunidad observante establecer dicho patronímico. Para ver estos avatares, consúltese TORRES, Alonso de. *Crónica de la Provincia Franciscana de Granada*. Madrid: Cisneros, 1984 [Ed. facsimil de Madrid: Juan García Infançón, 1683], cap. XVIII, pp. 116-121; PALMA VARO, José. *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera*. Cabra: Gráficas Flora, 1983, pp. 202, 207-208.

33. Archivo de la Parroquia de Santiago de Montilla. *Inventario de la Iglesia de San Francisco de Asís* [San Lorenzo]. 16 agosto 1856, s/c., s/f. La citada relación, compilatoria de todos los bienes del convento, fue revisada y aprobada en una de las Visitas Pastorales del prelado cordobés Juan Alfonso de Alburquerque; concretamente en la efectuada en 18 de mayo de 1860, si bien el documento se terminó de redactar por el presbítero, y a la sazón capellán del templo, Mariano Jiménez, el 18 de agosto de 1856, con la intervención del vicario de Montilla, José de los Ángeles y Salas.

34. Topónimo dado a la zona preexistente donde se asentó, a extramuros de la ciudad, el convento franciscano de San Lorenzo. Vid. TORRES, Alonso de. *Crónica...*, fol. 117.

35. Esa influencia granadina ya fue advertida en esta Inmaculada por parte de algunos estudiosos [AA. VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Diputación y Caja Provincial de Ahorros, 1993, tomo VI, p. 150]. Otros se aventuraron a datarla a finales de la centuria seiscentista [VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir). *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad, 1995, p. 453]. En cambio, otras voces han pretendido relacionarla con el quehacer de Alonso de Mena y Escalante en virtud de ciertos grafismos, como la cinta anudada a la cintura con lazo o peana. Sin embargo, lo más desconcertante es la pretensión de mantener la cronología de finales del XVII. Sobre esta cuestión véase la nota 37.

36. PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 576-577 [Ed. de Bonaventura BASSEGODA i HUGAS].

37. LEDESMA MELLADO, David. «Inmaculada». En: AA. VV. *Iconografía mariana. La Inmaculada* [catálogo de exposición]. Córdoba: CajaSur, Diputación y Agrupación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa, 1997, pp. 76-77.

38. JIMÉNEZ BARRANCO, Antonio Luis *et alii*. «Imagineras montillanas en el siglo XVIII: las hermanas Cueto». En: *La Corredera* [suplemento], noviembre 1999, s/p.; AA. VV. *María y Luciana de Cueto y Enriquez de Arana. Las Cuetas*. Montilla: Ayuntamiento, 2000, p. 36. Agradecemos tanto a Antonio Luis Jiménez Barranco como a Elena Bellido Vela la colaboración prestada.