



**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**Departamento de Historia del Arte**

**Programa. Historia del Arte: Investigación  
y Conocimiento del Patrimonio (321/4)**

**TESIS DOCTORAL**

**REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815):**

**SU APORTACIÓN E INFLUENCIA EN EL ARTE Y EN LOS ARTISTAS DE  
LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA**

**José Francisco Marín Molina**

**Directora:**

**Dra. Esther Galera Mendoza**

**MMXV**



Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: José Francisco Marín Molina  
ISBN: 978-84-9125-048-7  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/39860>

# TESIS DOCTORAL

**Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815):  
Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba**

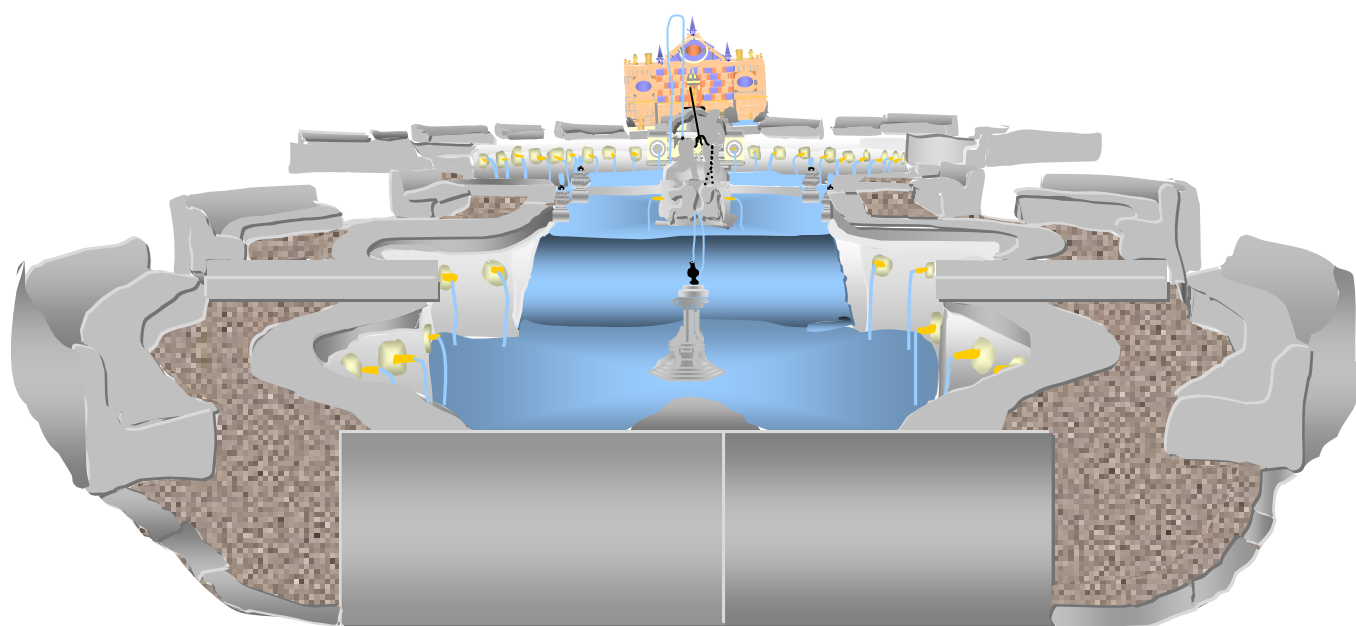
**José Francisco Marín Molina**

Licenciado en Historia del Arte

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Departamento de Historia del Arte**

**Universidad de Granada**



MMXV



**Tesis dedicada a:** Natalia Molina García de la Nava, Gloria Molina García de la Nava, Carmen Molina García de la Nava, José Molina García de la Nava, Manuel Molina García de la Nava, Miguel Molina García de la Nava, Rafaela Ortiz Yébenes, Paulina Vallejo Alcoba, Teresa Vallejo Alcoba, Aurora Vallejo Alcoba, Trinidad García de la Nava Señán, Pepe García de la Nava Señán, Miguel García de la Nava Señán, Julia Señán Morales, Miguel García de la Nava Ruiz, Celia Marín Marín, Mario Marín Marín, Cristóbal Marín Marín, Roberto Marín Marín, Natalia Marín Sarabia, Isabel Marín Noguerras, Elena Marín Noguerras, Carmen Marín Noguerras, Cristóbal Marín Martínez, Ana Belén Sarabia Cano, Valentín Lozano Moyano, José Antonio Lozano Choza, Aurora García de la Nava Ruiz de Mata, Trinidad García de la Nava Ruiz de Mata, Francisco Fernández Mancilla, Carmela Fernández Mancilla, Elisa Fernández Mancilla, Antonio Fernández Mancilla, Francisco Fernández Fernández, Elisa Mancilla Martos, Francisca Aranda Higuerras, Diego Sarabia Masegosa, Josefa Cano Masegosa, Cristóbal Molina Serrano, Aurora Molina Serrano, Casilda Serrano Pedrajas, Antonio Onieva Luque, Ana García de la Nava y García, Miguel García de la Nava y García, José García de la Nava y García, José Molina Serrano, José Molina Campos, Gloria Serrano Sabater, Rafael Molina Aguilera, Cristóbal Marín Martínez, José Molina Aguilera, Gloria Campos Serrano, Cristóbal Marín Ruiz-Castellanos, Rafael Molina Sánchez, Miguel García de la Nava, Miguel García y Sillero, Carmen Ruiz de Mata, Cristóbal Marín Molina, Mario Marín Molina, Francisco José Fernández Molina, Rafael Fernández Molina, Carmen María Fernández Molina, Trinidad Fernández Molina, Manuel Molina Vallejo, Paulina Molina Vallejo, Aurora Molina Vallejo, Pepe Molina Ortiz, Nuria Povedano Ocampos, Pepe Molina Povedano, Rocío Molina Ortiz, José Ramón Rendón Ocampos, Borja Rendón Molina, José Ramón Rendón Molina, Mario Rendón Molina, Basí Molina España, Manuel Molina España, Carmen Fernández González, Mercedes Fernández González, Enrique Pedrajas Ruiz, Aurora Pedrajas Molina, Teresa Pedrajas Molina, José Carlos López Pacheco, Elisa López Fernández, Gonzalo Fernández de Córdoba, Mimi Gómez Caminero, Amparo Gómez Caminero, Trinidad Valverde, Carmen Rogel, Adela y Ana Poyato, Miguel, Patro, Rocío, Antonia, Mercedes, Marino, Tomás, Natalia, Falcón, Celia, Javier, Juana, Frasquito, Falita, Maripepa, María José, Angelita, María, Alfonso, Lali, Tito, Conce, Remes, Eduardo, Federico, Mateo, Maribel, Manoli, Paulino Puertas, Nieves, Fco., Basilio, Tomás, Aurora Valverde, Aurora Onieva Merino, Francisco Mérida, Antonio Jurado, Amelia Mendoza, Casimiro Pedrajas, Enrique Díaz, Enrique Burgos, Ángel Carrillo, Pedro Crespo, Francisco Romero, Enrique Solano, Rafael Osuna, María José Reyes, Fernando Zurita Pérez, David Mena, Eloy de Valverde, Fernando Zurita, Antonio Zurita, Pilar Zurita, Pilar Pérez, Juan Jiménez Jiménez, Mercedes Portales, Luis Rubio Gámiz, Pepe Rubio, Carmen Gámiz, Candelaria Molina, Danti de la Rosa, Jesús Tejero, Loli Tejero, Encarni Sarabia Cano, Encarni, José Sarabia Cano, Nicoleta, Francisco Vivián Moreno, Encarna Lozano Marín, Isabel Lozano Marín, Ana García, Anabel Marín García, Marielena Marín García, Jerónimo Molina Serrano, Concepción Molina Serrano, Cristóbal Molina Matilla, Remigio González Callejo, Jesús Molina, M. Alcalde, Mercedes González Pedrajas, Basilia España Gallardo, María Valverde, María Madrid, Salud Madrid, Carmen Gallardo, Leandro España, José M. Calvo, Pedro Matarán, Adolfo Martínez, Agustín Vallejo Morales, Encarnación Alcoba Serrano, Dulce Alcoba Serrano, familias Mármol, Cobo-Rincón, Zafra, Valverde, Alférez Molina, Linares, Povedano Molina, Molina Benítez, Lara García de la Nava, amistades y familia.

El doctorando José Francisco Marín Molina y la directora de la tesis Doctora Esther Galera Mendoza. Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

**Granada, Departamento de Historia del Arte, UGR, Curso 2014/2015.**



UNIVERSIDAD  
GRANADA



MUY NOBLE Y MUY ILUSTRE

CIUDAD DE PRIEGO DE CORDOBA

TESIS DOCTORAL DEL  
DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA DEL ARTE  
DE LA UNIVERSIDAD  
DE GRANADA,  
FACULTAD DE  
FILOSOFIA Y LETRAS



UNIVERSIDAD  
GRANADA

HISTORIA DEL ARTE:  
INVESTIGACIÓN Y  
CONOCIMIENTO DEL  
PATRIMONIO (321/4).  
Coord.: ÁNGEL A. ISAC  
MARTÍNEZ DE  
CARVAJAL

**TESIS DOCTORAL**  
JOSÉ FRANCISCO MARÍN MOLINA  
DIRECTORA  
DRA. ESTHER GALERA MENDOZA

**REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815):  
SU APORTACIÓN E INFLUENCIA EN EL ARTE Y EN LOS ARTISTAS DE  
LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CORDOBA**



*Remigio del Mármol Cobo-Rincón  
(1758-1815):*



*Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba*

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**



**UNIVERSIDAD DE GRANADA**



## ÍNDICE GENERAL

**Tesis Doctoral. Universidad de Granada**  
**José Francisco Marín Molina**  
**Dirección: Doctora Esther Galera Mendoza**

**Título: Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815):  
Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba**

\*Introducción.

**Capítulo I:** Metodología aplicada para la resolución de esta Tesis Doctoral.

**Capítulo II:** Priego de Córdoba en la edad Moderna y Contemporánea.

**Capítulo III:** Los artistas de la escuela de Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1827).

**Capítulo IV:** Arte barroco prieguense fuera de sus fronteras.

**Capítulo V:** Contexto y ambiente histórico-artístico en el período 1758-1815.

**Capítulo VI:** Estudio biográfico sobre Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815).

**Capítulo VII:** La producción artística de Remigio del Mármol: Obras, etapas cronológicas y análisis descriptivos de sus procesos evolutivos.

**Capítulo VIII:** Proyectos, técnicas, soportes, materiales y herramientas, empleadas en los siglos XVIII y XIX para las artes plásticas: Sus objetivos, usos y aplicaciones, para la configuración del patrimonio artístico de Priego de Córdoba.

**Capítulo IX:** Reminiscencias del arte hispanomusulmán y antecedentes simbólicos y estéticos, que heredaron y proyectaron los últimos miembros del barroco prieguense.

**Capítulo X:** Los Sayones de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba.

**Capítulo XI:** Remigio del Mármol: Estética de su obra; Línea cronológica; Influencias iconográficas.

**Capítulo XII:** La pinacoteca virtual de Remigio del Mármol: Introspección por su universo metafísico.

**Capítulo XIII:** Noticias históricas sobre la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y la Fuente del Rey de Priego de Córdoba: Obras declaradas Monumento Nacional.

**Capítulo XIV:** El control del espacio en la arquitectura barroca local y su repercusión decorativa.

**Capítulo XV:** Metodología mixta para la interpretación de las formas visuales: Un ejemplo práctico con los códigos de iconología de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

**Capítulo XVI:** Aportación remigiana al arte cordobés y su influencia hasta nuestros días.

**Capítulo XVII:** Puesta en valor del patrimonio cultural investigado para su futura restauración y conservación.

\*Conclusión.

\*Sugerencias y Partes Originales.

\*Apéndice Documental.

\*Cuadros Sinópticos.

\*Glosario.

\*Bibliografía.

\*Hemerotecas y Archivos.

\*Índice.

\*Resumen.

\*Anexos:

Apéndices Gráficos y Audioguía Digital.

## INTRODUCCIÓN

Esta Tesis Doctoral titulada: *Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815): Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de la escuela barroca de Priego de Córdoba*, es el resultado de años de investigación, por la curiosidad de seguir indagando en la última etapa de la escuela barroca que se generó en la ancestral e histórica localidad cordobesa de Priego. La ciudad, está enclavada en el centro aproximado de la geografía andaluza, encima de un promontorio esculpido de forma natural, que como un enorme barco trasatlántico emerge de improviso y se bordea por un mar de olivos que se adaptan a un abrupto terreno de plegados contornos y quebrados perfiles, de formas montañosas, entre las que domina la mole y pico de la Tiñosa, que con sus aproximados 1570 metros de altitud, es la cumbre más elevada de su provincia.

Han sido incontables los paseos por las ondulantes Calles de Priego de Córdoba, para admirar los elegantes detalles de las fachadas de sus ricos palacetes, o de los más apreciados rincones de su pintoresca urbe. Con estas experiencias, hemos aprendido a reconocer los elementos que componen el acervo cultural de esta localidad, bautizada con el sobrenombre del “agua y del barroco”, debido en parte a la Fuente del Rey (1802-1803), obra de Remigio del Mármol, artista que es objeto de esta Tesis Doctoral.

En la oportunidad que se me presentó a la hora de realizar el doctorado en la Universidad granadina, decidimos que la figura de Remigio del Mármol fuera el núcleo de esta investigación, en la cual hemos volcado toda la ilusión posible, con el trabajo y guía profesional, continuada en todo momento, a través de la directora de esta Tesis y

Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Doctora Esther Galera Mendoza, a la que le agradezco el gran apoyo que ha mostrado desde el principio.

En el panorama de la historia del arte de Priego de Córdoba, existen varios puntos que requieren de investigaciones, para seguir avanzando en el conocimiento de su amplio legado. Aunque se ha avanzado bastante en los campos de la imaginería, arquitectura o retabística, aún existen géneros de relevante importancia, como el de la pintura o urbanismo, los cuales ostentan algunas lagunas de datos analíticos. Nuestros objetivos se centran en reconstruir, poniendo como eje central la figura del maestro barroco Remigio del Mármol, el mayor campo posible de rastreos históricos y artísticos.

Lo aprendido a lo largo de mis estudios en la Universidad de Granada, concretamente en el campo de las letras, los he intentado aplicar desde el momento en que se fraguaron las circunstancias adecuadas para la adquisición de conocimientos sobre el patrimonio cultural prieguense. A partir de aquí se fueron sucediendo intermitentemente distintos artículos publicados de contenido local, en donde se nombraba puntualmente la obra de Remigio del Mármol. Sin embargo, no tuve la posibilidad de aportar más datos sobre el artista de esta Tesis Doctoral, hasta la confección del trabajo titulado: “Los Sayones de Jesús de la Columna”, del año 1999, publicado en dos revistas y citado en dos libros y una enciclopedia. De ahí en adelante han sido continuos los artículos en que cito o me dedico íntegramente a este artista, aparte de indagar en torno a temas locales y gracias a diferentes publicaciones: Fuente del Rey, Adarve, Aurora, Martes Santo, Columna, Legajos, etc...



Concretamente, la elección de escoger al artista Remigio del Mármol, aparte de haberle dedicado años completos a su estudio, se debe a diversos motivos que permiten hacernos una idea de la importancia del legado que dejó este prolífico autor, como rica síntesis de géneros, estilos, materiales y técnicas, de lo que ha significado la escuela prieguense.

Remigio del Mármol (1758-1815) fue un compendiador y mediador del arte tradicional andaluz, de su época y de su vislumbración futura, debido en parte a su formación autodidacta, a caballo entre los siglos de la edad Moderna y Contemporánea. Se formó en el arte barroco y rococó local de Priego de Córdoba, para virar hacia nuevos derroteros estilísticos, que se iban a abrir paso a lo largo de todo el siglo XIX.

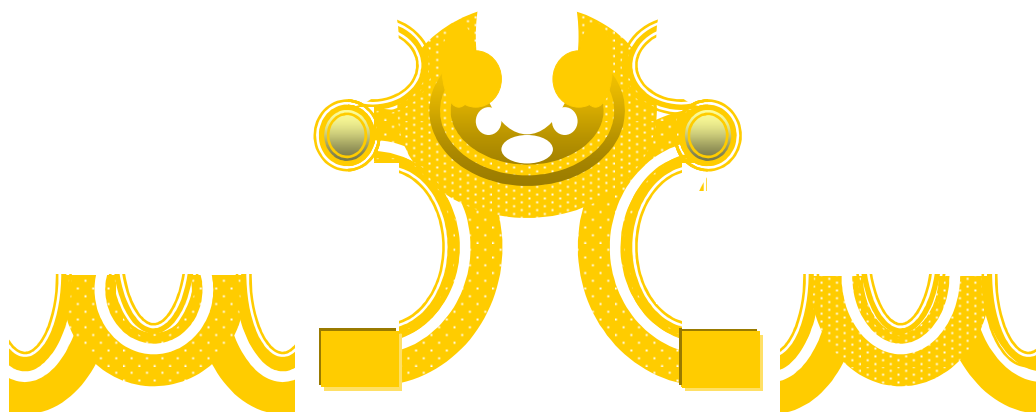
Vamos a relatar cuatro motivos por los que hemos considerado realizar esta Tesis Doctoral en torno al artista andaluz Remigio del Mármol. El primer motivo se debe a la intervención, de este maestro, en casi todos los edificios emblemáticos de Priego de Córdoba, con sus esculturas, retablos y relieves, que han proyectado la decoración de estos monumentos reformados en el rococó y en el neoclásico. El segundo motivo hace referencia, a que Remigio del Mármol generó dos de los edificios más exquisitos del ámbito cordobés, declarados con todo merecimiento Monumento Nacional. Se tratan de la Parroquia del Carmen y la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Sólo basta pasarse por la Calle del Río para contemplarlos, y comprender que si estos monumentos no se hubieran proyectado, Priego de Córdoba hubiera perdido parte de su idiosincrasia. Remigio del Mármol también diseñó otros edificios y fuentes propias de su estética, por esta causa el estudio de su obra nos permite abrir un campo

de análisis urbanístico y de los planes hidrológicos locales del periodo tardobarroco. El tercer motivo reside en su desconocida labor pictórica, que como parte de la prieguense, permite ayudarnos a esclarecer, un poco más, este género artístico local. Estas pinturas remigianas van, en un alto porcentaje, insertadas en las estructuras de algunos de sus retablos, por lo que el estudio de estos géneros hemos de desarrollarlo conjuntamente. Por último debemos anotar, entre los motivos anteriores, que Remigio del Mármol desarrolló una prolífica y desconocida actividad artística en los géneros de la imaginería, la estatuaria o la retablística, y por tanto, es misión de esta Tesis Doctoral emerger toda esta producción a través de indagar en diversas fuentes documentales, bibliográficas o archivísticas, y de realizar los pertinentes rastreos geográficos, a la hora de atribuir y sopesar, razonadamente, cuáles fueron las obras que desarrolló por los distintos lugares en los que se desarrolló a lo largo de su vida.

Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), supone un punto y aparte en la cultura prieguense. Es sin duda, el eslabón que cierra la cadena del arte de la escuela barroca de la localidad y que sostiene estilísticamente a la misma, para dirigirla hacia diversos derroteros, propios del arte moderno, con adaptaciones barrocas, historicistas, eclécticas, neoclásicas, funcionalistas, organicistas o prerrománticas. Su figura, con obras artísticas tanto dentro como fuera de Priego de Córdoba, forma parte del arte que desarrollaron los miembros de esta particular escuela barroca, en los diversos campos de la arquitectura, la retablística y la decoración, presentándose Remigio del Mármol como una intersección necesaria para su evolución final, y aportando a la misma una impregnante influencia que ha perdurado hasta nuestros días.

## Metodología aplicada para la resolución de esta Tesis Doctoral

*Esta Tesis Doctoral trata de investigar la personalidad de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), en un análisis de los parámetros que lo envuelven, a nivel social, cultural, histórico, etc... Si logramos estudiar todos estos parámetros, podremos desgranar la biografía pretendida y su obra real, localizada en un determinado espacio-tiempo. De ahí la importancia metodológica para llegar a los resultados, genéricos y específicos, para plantear el objetivo de reconstruir todo lo concerniente del artista analizado. Este capítulo trata de describir diversas fuentes, herramientas, y métodos, a desarrollar a lo largo de esta Tesis Doctoral, para la resolución de los objetivos propuestos, y cuya aplicación se usa para investigaciones de corte científico y humanístico.*



Cornisa. Retablo de la Real Hermandad de la Caridad. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. 1790-1791.

## 1.1 - HERRAMIENTAS Y FUENTES DE INVESTIGACIÓN PARA EL ESTUDIO DE ESTA TESIS DOCTORAL

La metodología de la historia del arte<sup>1</sup>, nos describe múltiples herramientas, fuentes, sistemas, modelos, métodos, para el desarrollo de un estudio histórico-artístico, como el que nos ocupa. La línea evolutiva de esta investigación, en este caso la que abarca el período 1758-1815, correspondiente a los años de nacimiento y fallecimiento del artista Remigio del Mármol, con los específicos entornos geográficos en donde se insertó, presenta múltiples aspectos que podemos analizar con diversas fuentes y herramientas para el estudio de cada aspecto tratado. La pretensión de reconstruir una biografía, como la planteada, en el campo de la historia del arte, nos permite analizar, en todo lo posible, una retrospectiva hacia el contexto cultural que envuelve al artista investigado, por medio de todos los parámetros del conocimiento con los que nos podamos encontrar a lo largo de la investigación.

Las herramientas<sup>2</sup> utilizadas para el desarrollo de este trabajo, corresponden a diversas fuentes, analizadas de forma aislada o conjunta, y que pretenden introducir toda la información posible, en la línea de investigación que acota la existencia del artista Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758 - Priego de Córdoba, 1815). Estas fuentes<sup>3</sup>, deben apoyarse, unas con otras, para que las conclusiones, análisis, visiones de conjunto y objetivos pretendidos<sup>4</sup>, sean lo más reales y precisos posibles.

---

<sup>1</sup> PÄCHT, Otto: *Historia del arte y metodología*. Madrid, Alianza, 1993.

<sup>2</sup> THUILLIER, Jacques: *Teoría general de la Historia del Arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona, Anthropos, 1986.

<sup>4</sup> En el último apartado de este capítulo se divisarán los objetivos planteados de esta Tesis Doctoral.

Estas fuentes utilizadas, son:

**Fuentes documentales.** Todo tipo de documentación escrita, en forma de legajos, libros antiguos, y existente en archivos<sup>5</sup>, bibliotecas, hemerotecas, etc...

**Fuentes bibliográficas.** Libros editados, revistas, periódicos, guías, de cualquier tipo o formato, que ofrecen conocimiento directo o indirecto, mediato o inmediato, acerca del artista tratado.

**Fuentes físicas.** Es decir, la información que nos proporciona la realidad de la producción artística de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815); además de otros parámetros, como los entornos vitales<sup>6</sup> por donde se desarrolló; etc...

**Fuentes orales.** Información y recopilación de diversos datos contrastados por personas, audiovisuales, material sonoro; entrevistas concernientes a los temas tratados.

**Fuentes iconográficas.** Formas, imágenes, directas e indirectas, que se circunscriben en torno al artista analizado. Evolución de las imágenes y de los estilos de la obra investigada. Influencias iconográficas, pasadas y de la misma época, que afectan a la producción artística de Remigio del Mármol y de otros artistas coetáneos con los que trabajó.

---

<sup>5</sup> GALERA MENDOZA, Esther: “Las Actas Capitulares como fuente para el estudio de la Historia Urbana”, *Actas de las I Jornadas de Archivos Históricos*. Granada, 1999.

<sup>6</sup> Uno de los objetivos de este trabajo de campo, es investigar las distintas obras que Remigio del Mármol realizó por diferentes lugares, sobre todo de Andalucía Oriental.

**Fuentes iconológicas.** Lecturas iconológicas de la obra artística estudiada. Análisis de los estilos estéticos. En qué medida influyen los diversos entornos históricos y cronológicos, al autor y a su obra.

**Otras fuentes de investigación.** Cualquier forma de obtener información relacionada con el artista analizado. Por ejemplo, la recreación de la producción artística de Remigio del Mármol, nos ofrece información, datos de los procesos de producción, y en qué medida los bocetos, dibujos, esculturas, etc..., afectan al resultado final de dicha obra. Para ello, hemos confeccionado algunas maquetas, esculturas o pinturas, para desenvolvernos en el lenguaje artístico de este autor, de manera que podamos sintonizar con sus técnicas, estilos, materiales, etc... Además, estas recreaciones, permiten familiarizarnos con su producción, para un conocimiento evolutivo de la misma, a nivel técnico, compositivo o cronológico. Se trata, esto último, de otorgar más opciones para la investigación, pudiendo ofrecer pistas que refuercen argumentos hipotéticos de otro tipo de fuentes de información.

También podemos echar mano de herramientas confeccionadas por otras disciplinas científicas, dispares o análogas<sup>7</sup>. Por ejemplo, podríamos aplicar el uso del método de catas arqueológicas, para la reconstrucción analógica de un plano general, con la información existente o parcial. Por otro lado, debemos saber interpretar un asiento contable de la época analizada, o cualquier lectura paleográfica, que permita traducir datos interpretativos relativos al artista investigado. Esto va unido con la consulta de fuentes documentales, archivísticas o análogas. Otra información a tener en

---

<sup>7</sup> CEGARRA SÁNCHEZ, José: *Metodología de la Investigación Científica y Tecnológica*. Madrid, Díaz de Santos, I.S.E., 2004, p. 59.

cuenta, es lo que el autor argumenta a través de su obra, por medio de la observación<sup>8</sup>. Esto está conectado con las fuentes físicas. Una pieza artística forma parte de la mente y de la materia del artista, siendo una ventana o espejo del mismo. A través de la observación de la misma podemos contactar o sintonizar con él. Todo esto nos puede dar pistas sobre su mentalidad, su cultura, su técnica, su estética, etc..., que debemos reflejar en el trabajo.

Para obtener el objetivo final de esta Tesis Doctoral, enunciado al final de este tema, hemos de racionalizar cada uno de los estadios del artista analizado, y de cualquier ser humano, es decir, el sentimiento, la percepción, y el pensamiento, para llegar a separar e interpretar cada uno de ellos en su justa medida. Si recogemos datos de una serie de sentimientos, en ciertos grados, coincidentes con los que ofrece el autor, por ver estos a través de su obra artística, entonces podemos decir que ese sentimiento, puede incluso volverse adecuado, porque permite conocer los comportamientos y sensaciones del mismo para generar estas obras, habiendo una sintonía entre ambos entes, emisor-receptor, para relatar con esa comunicación sensorial, de ambos, una realidad común y sentida, que es la conexión que podría haber entre sendos mundos, el de la obra y su interpretación. De esta forma se podría llegar a obtener información sobre los procesos vitales de construcción y realización de una pieza de arte, para obtener pistas de cómo pudieron haberse ejecutado las mismas en el pasado. Por lo tanto, cualquier tipo de información, como las relatadas anteriormente, que nos permita reconstruir al artista en cuestión, debe introducirse como análisis interpretativo de su producción artística.

---

<sup>8</sup> JIMÉNEZ, José: *Teoría del Arte*. Madrid, Tecnos, 2010, p. 105.

## 1.2 - PROCESO TEÓRICO PARA LA INVESTIGACIÓN DE ESTE TRABAJO DE CAMPO

Otra de las pretensiones marcadas en esta Tesis Doctoral, es plasmar un proceso de interpretaciones, a partir de la realidad y su descripción, dando así cabida a las máximas alternativas de cada aspecto tratado. Pudiéndose recoger las áreas comunes de las mismas, como aspectos resolutivos de los problemas disertados. Esto hace que se demuestre, en cada momento, un proceso de evolución investigadora, debido circunstancialmente al aumento progresivo de información y asociacionismo de ideas, en un marco cada vez más amplio; pero desarrollado de la manera más austera y clarividente, para una comprensión acaparadora, aunque no por ello carente de profesionalidad técnica<sup>9</sup>.

Se plasmará, el proceso investigador, de inicio a fin del trabajo, y con un carácter, que vaya de lo general a lo específico, en cada punto tratado. Todo ello mezclando aclaraciones, cuando estos aspectos varíen, debido a la necesidad de criterios de cierta flexibilidad. En cada situación, se comentará porqué se opta por análisis genéricos, es decir, panorámicas globales de la historia del arte, a través de conceptos acaparadores; o específicos, es decir, análisis minuciosos de los aspectos particulares de los hechos artísticos, mediante términos concretos sobre biografía, obras o situaciones históricas determinadas. Todo esto se aplica, ya que dependiendo de la disersión de conceptos contextualizadores, estilísticos o de situaciones específicas, se optará por uno u otro camino, pero siempre se deberá aplicar y seleccionar, cada enfoque general o

---

<sup>9</sup> ECO, Umberto: *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, Gedisa, 1993.



particular, con un cierto grado de equilibrio y de conexión de ambos parámetros. Por supuesto, todo deberá tender a expresarse con unas manifestaciones coherentes, proporcionadas y plenamente justificadas; con argumentaciones básicas de aplicación a lo largo del trabajo de campo.

Esta Tesis Doctoral, debe basarse en argumentos que deberán estar presentes en todo momento y que poseen por sí mismos gran fuerza para permitir grados de justificación científica, como la constancia del tiempo, la cual hace reposar la información; la asociación de ideas<sup>10</sup>; las formas de expresión, siempre respetando los lenguajes reglados; y por último, la búsqueda de resultados veraces. Todo esto son aspectos, que por sí solos, justifican intuitivamente los procesos de investigación para un fin concreto y esclarecedor.

En el proceso teórico sobre esta investigación que concierne al artista tardobarroco Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815)<sup>11</sup>, debemos empezar por las diversas obras seguras conocidas al principio de esta investigación, para ir adhiriendo o añadiendo, otras piezas que incrementen el catálogo artístico<sup>12</sup> de este autor. Es necesario, por tanto, realizar reflexiones estéticas, que nos permitan acotar todo lo concerniente sobre el mismo y como refuerzo o fuente de información, para que los resultados finales sean lo más precisos posibles. Para ello debemos nombrar lo seguro y lo atribuido de Remigio del Mármol.

---

<sup>10</sup> La investigación por asociación de ideas, o por conexiones de datos que se van acumulando desde el inicio de la investigación, es la llevada a cabo prioritariamente en esta Tesis Doctoral.

<sup>11</sup> GALERA MENDOZA, Esther (Dir.); MARÍN MOLINA, José Francisco: *Aportación de Remigio del Mármol (1758-1815) a las artes plásticas*. Proyecto de Investigación Tutelada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2003.

<sup>12</sup> La confección de este catálogo es uno de los objetivos fundamentales de esta Tesis.

El atribuir<sup>13</sup> su producción artística es fundamental. De todo esto se deriva la importancia del peso de los artistas de la zona, del lugar y entorno, donde se encuentra la pieza analizada, de su estilo, de su estética, etc... Todo lo cual debe ir contrastado con las fechas acotadoras, con los materiales de ejecución, con los probables sitios donde se adquirieron los suministros; mediante los pertinentes apoyos documentales, escaneos físicos y orales, etc... El análisis efectuado sobre diversas obras artísticas, del entorno de Remigio del Mármol, para confeccionar el mapa atributivo pertinente y concerniente a este trabajo de campo, nos ha llevado indefectiblemente a una investigación paralela y que nos permite visualizar, por extrapolación, a otros artistas y demás fenómenos estéticos o culturales. Todos estos aspectos y circunstancias, al igual que el contexto histórico-artístico perseguido, deben reseñarse simétricamente en la Tesis Doctoral e ir insertada en su eje principal para reforzarlo.

Otro factor muy importante a tener en cuenta, para ser conscientes de las finalidades a marcarse en el camino, es el de los encasillamientos, que se suelen dar mucho en la ciencia artística para su aprendizaje, pero que no son muy útiles en una investigación doctoral, porque el doctorando ya no está educándose, sino que está analizando particularmente situaciones concretizadas por la investigación. Si hablamos por ejemplo de los diferentes estilos, atendiendo a puntos de vista estrictamente basados en la moda formal, por reconocerse en ellos unas características comunes para una época determinada, entonces sí puede existir una argumentación lógica para su uso. Pero si por el contrario se utilizan estos estilos para definir los complejos contenidos

---

<sup>13</sup> Atribución: Se trata de relacionar de forma general a particular, con acotaciones espacio-cronológicas y métodos científicos, autores, fechas, y demás datos para una obra o hecho del que no hay constancia certera de su posible autoría. En arte, el método de atribuciones de Morelli, es el empleado básicamente a partir de características marcadas por las obras artísticas, y de forma comparativa con análisis asociacionistas entre las piezas autenticadas y las que se pretenden analizar para ser desveladas.

que constituyen a un autor, estaremos incurriendo en un error metodológico, ya que aunque cada artista está imbuido en un área común generada por la cultura que lo ha concebido, es preciso admitir que esa persona, a pesar de uniformarse formalmente por la moda de su momento, para integrarse, presenta en cambio unas parcelas generadas por su conocimiento ecléctico, de una realidad atemporal de valores universales; aspectos que son reconocibles para cualquier momento invariablemente.

Por este motivo cuando decimos “este artista barroco...”, sólo y exclusivamente porque pertenece a tal o cual periodo, caemos en el fallo de encasillarle a todos los niveles y en unos parámetros deterministas, al aplicarle forzosamente todos los aspectos de ese estilo, sin considerar las circunstancias particulares, que pueden ser contrarias a esas características aplicables y que no tienen por qué coincidir con la personalidad de ese autor analizado.

Lo lógico, por lo tanto, es argumentar que se trata de un artista de la época barroca, neoclásica, etc..., con la cronología acotadora aproximada. Tal autor, como Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), puede poseer unas determinadas características formales y culturales de su época, además de las influencias de los estilos históricos, para condicionarle en sus concepciones estéticas<sup>14</sup>, que se reflejan en los géneros y obras artísticas que desarrolló, pudiéndose reconocer en ellas estas circunstancias influenciadas<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> POCHAT, Götz: *Historia de la estética y la teoría del arte: de la antigüedad al siglo XIX*. Madrid, Akal, 2008.

<sup>15</sup> Una obra de arte no sólo se influye, estéticamente, por la moda de un momento determinado, también se puede impregnar por la personalidad de su autor, y por los fenómenos estilísticos del pasado. Todos estos aspectos deben reseñarse en los textos desarrollados, los cuales deben de surtir de pruebas reales y deductivas, que lleven a reconocer un conocimiento determinado y objetivo del artista en cuestión.

### 1.3 - MÉTODOS DE APLICACIÓN PARA ESTA TESIS DOCTORAL

Nuestro objetivo, en este preciso momento, es recopilar ideas y meditar racionalmente para confeccionar métodos por pasos, y así, alcanzar objetivos programados, que deberán ir perfeccionándose a lo largo de la investigación del trabajo, y esclarecerse con las máximas panorámicas posibles; pragmatizadas para el conocimiento sobre la obra investigada de esta Tesis, y todo ello exclusivamente, para extraer diagnósticos y conclusiones, más o menos desarrolladas, sobre los resultados obtenidos por la aplicación de los criterios que proponemos.

Vamos, a continuación, a relatar de la manera más clara y precisa, todos y cada uno de los métodos utilizados para la resolución de esta Tesis Doctoral. Por supuesto, serán desarrollados para cada uno de los temas que le correspondan<sup>16</sup>. El resto de metodología historiográfica, aparecerá fusionada, en ocasiones, con el resto de criterios, para mayor utilidad; y su disersión estará convenientemente analizada y explicada en los temas correspondientes de la Tesis. Estos aspectos se nombrarán en los momentos oportunos. Al final los resultados pueden ser dispares, como cuando se desarrolla un problema matemático, aunque lo importante no es dicho resultado, sino la ejecución para llegar a obtenerlo, y que se acerque, con la mayor precisión, a la realidad en sí.

El primer método<sup>17</sup> de investigación, que vamos a relatar, consiste en estar a la expectativa continuamente, para que en todo momento, incluso imprevisto, se pueda

---

<sup>16</sup> Para indagar más profundamente sobre cada uno de estos capítulos, remitimos al índice de esta Tesis Doctoral.

<sup>17</sup> Metodología: Cualquier proceso de elaboración por pasos es un método. Todo método admitido por la ciencia se considera científico.

anotar cualquier idea y enfoque, que tenga utilidad para nuestra Tesis y que pueda surgir por condicionantes exógenos, es decir, datos externos por documentación escrita, sonora, gráfica y sensorial; o aspectos endógenos, es decir, por meditaciones engendradas. Todo ello mediante asociacionismo de ideas, correlación de datos, o condicionantes anímicos adecuados, para sintonizar con el autor de las obras de arte estudiadas y su estética<sup>18</sup>.

Estas tareas han de resolverse racionalmente, teniéndose que generar nuevas herramientas, que permitan contrastaciones metodológicas, para una futura selección ecléctica de modelos y métodos, que puedan contribuir, para la obtención de resultados cada vez más satisfactorios. Anotar cada enfoque, de la descripción de estas realidades, es muy útil y recomendable. De esta forma nos daremos cuenta, racionalmente, de la variabilidad de concepciones, y también de cómo influyen los factores memorísticos, cognoscitivos y anímicos de estas perspectivas. Las mismas, analizadas conjunta o aisladamente, se reforzarán entre sí, para el desenlace de las conclusiones más acordes con la objetividad buscada. Una realidad, por lo tanto, se puede analizar, o ver, desde diversas perspectivas. Por todo ello podremos sintetizar que contra más enfoques y panorámicas la realidad será más objetiva.

Otro método a tener en cuenta, hace referencia de que en la vida existen ciertas acciones que se logran solventar con la intuición y el instinto, las cuales permiten alcanzar los objetivos deseados. Cuando un organismo necesita conseguir un objetivo inmediato y específico, suele desprenderse de las acciones o capacidades innecesarias.

---

<sup>18</sup> OPISSO, Alfredo: *Estudios de estética; Estética general. Teoría del Arte; Historia General de las Bellas Artes*. Madrid, Calkpe, 1999.

Todo ser centra su supervivencia en los mecanismos básicos de la conducta, y que conducen al mantenimiento de las actividades prioritarias para la vida. Por ejemplo, imaginemos que tenemos que realizar una tarea rápida, entonces en ese momento, obviaremos todo lo selectivo para centrarnos en el fin prioritario. Esto lo propondremos sobre todo cuando nos surjan situaciones imprevistas, es decir, cuando veamos realidades efímeras, o que ya son difíciles de repetirse, y que las intuimos como importantes, para nuestra siempre recomendable y ordenada recopilación de material, debiendo memorizarlas o fotografiarlas de una forma casi instantánea. Todo esto se hace para no perder dicha información útil, que es susceptible de integrarse, en cualquier momento, en la narración del trabajo de campo. A este sistema de trabajo lo podemos denominar, “metodología para la selección por prioridad básica”, ya que, es la situación prioritaria entre varias, la que tendremos que seleccionar para intentar solventarla. Puede parecer un método muy instintivo, pero debe mantenerse continuamente presente por parte del investigador, para que recobre conciencia de cuáles son las prioridades que deben centrar su investigación, lo cual hace, que si en algún momento el sujeto se desvía del camino trazado, pueda reconducirlo rápidamente hacia lo básico, y así perder menos oportunidades, ya que la mayoría de las cuales suelen pasar muy rápidamente ante nuestros sentidos.

También podemos aplicar en esta Tesis Doctoral el método de investigación mediante tratamiento de fuentes documentales<sup>19</sup>, fuentes orales y fuentes físicas. Si una realidad puede ser analizada desde múltiples perspectivas metodológicas, lográndose apreciar diversas concepciones y respuestas de la misma, es tarea de nuestra formación

---

<sup>19</sup> Dentro de las fuentes documentales, se integran las fuentes bibliográficas, archivísticas, etc...

académica, lograr describir e interpretar los parámetros que tengamos a nuestro alcance, es decir, los ofrecidos por las fuentes físicas, orales y documentales. Estas fuentes de la historia del arte, deben servirnos como herramientas e instrumentos metodológicos para la contrastación y la fundamentación técnica de esta Tesis Doctoral, y también como avales metodológicos de cada uno de los datos, conceptos e ideas, recogidos en la misma.

Para todo el proceso investigador, echaremos mano de las fuentes documentales<sup>20</sup>, es decir, las útiles para interpretar documentos de archivo<sup>21</sup>, a través del dominio de la paciente y reglada ciencia paleográfica, y el análisis de documentos bibliográficos de toda índole, en donde caben, publicaciones periódicas, revistas<sup>22</sup>, literatura gris<sup>23</sup>, etc..., y que pueden tener relación directa, o indirecta, con nuestra investigación. Recurriremos a las fuentes orales, que requieren contrastaciones y encuestas, para realizar extracciones de información segura. Por último, tendremos que basarnos en las fuentes físicas. En este caso, dirigiremos hacia la producción artística de Remigio del Mármol, que haya llegado hasta nuestros días, tanto segura como atribuida. Estas fuentes físicas, que son documentos y crónicas históricas, útiles en el presente,

---

<sup>20</sup> Runhor va a ser considerado el fundador de la investigación histórico-artística moderna, sobre bases filológicas de la investigación italiana (1827-1831), al apreciar, en toda su dimensión, los documentos histórico-artísticos de los antiguos artistas, para completar las noticias sobre las obras de arte.

<sup>21</sup> La palabra archivo deriva etimológicamente de Archivum, y ésta, a su vez, del griego Archeion, cuyo significado es principio u origen. Un archivo es una institución, privada o pública, responsable de la custodia, tratamiento, inventario, y conservación de un conjunto ordenado de documentos, manuscritos, impresos, etc..., disponibles de cualquier época, y con criterios establecidos por la ciencia archivística y documental. Todo ello para poner a disposición de esta documentación, en copia o consulta, directa o indirecta, a cualquier usuario que la solicite.

<sup>22</sup> Según la UNESCO (1976), “una revista es una publicación periódica de una institución, corporación o sociedad, con noticias e informes de actividades y trabajos referentes a un campo particular.” Las revistas de arte son las fuentes de información más directas sobre estudios histórico-artísticos. Surgieron en el siglo XVIII, en plena Ilustración, donde el arte poseía un pequeño espacio compartido con otras disciplinas, sin embargo, su difusión no será extensible hasta la generación de recursos tecnológicos de la Revolución Industrial.

<sup>23</sup> Trabajos no publicados como Tesis, Tesinas, etc... Fuente: Salvador Gallego Aranda. Fuentes de la Historia del Arte.

reflejan las costumbres, las tendencias culturales, las modas y gustos del pasado. Además posibilitan la interpretación de las finalidades, funcionales, formales y estilísticas de las producciones estéticas analizadas. Por tanto, cada una de las obras que nos han llegado de Remigio del Mármol, nos transmiten unos parámetros, que apoyados con las fuentes documentales y orales, pueden hacernos observar una panorámica de las mismas.

Entre todos los métodos relatados anteriormente, podemos insertar otro, de carácter compositivo<sup>24</sup>. El cual nos permitirá relatar el análisis de las composiciones de las obras de arte investigadas. Este método, es fundamental, como entrenamiento. El mismo, consiste en la visualización y percepción de las obras seguras del autor analizado, para ir aprendiendo su lenguaje, al igual que un idioma. Como veremos más adelante, es un método que potenciara, reforzará, y contrastará otros, como el sistema mixto que enunciaremos a continuación, debido, a que deberá utilizarse integradamente con estos. Esta metodología, por tanto, es necesaria aprenderla al inicio de la investigación del trabajo de campo, como una faceta clave para consolidar el resto de modelos planteados<sup>25</sup>.

El siguiente sistema y modelo a tener en cuenta, es una metodología mixta para la interpretación de las formas visuales. Sintetizaremos su contenido afirmando de que se trata de un método ecléctico, es decir, que recoge de muchos modelos seleccionados,

---

<sup>24</sup> Composición: Estudio previo a la ejecución de una obra artística, en donde se reflejan los conceptos de cualquier índole, que intenta organizar el autor de la misma, con los diferentes elementos que la constituirán.

<sup>25</sup> Estos métodos enunciados, en este apartado, se aplicarán a todas las obras de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), e irán integrados en los análisis pertinentes de cada una de ellas.



aquellas parcelas para generar un nuevo método, debido a la acumulación intrincada, seleccionada, y entretejida, de sistemas, modelos e ideas, para el estudio de cada uno de los elementos que configuran la obra artística analizada. De esta forma se podrá generar una explicación del funcionamiento de cada elemento y su interacción con su entorno.

Para terminar este apartado, debemos hacer referencia de otro método de investigación iconográfica que podemos tener presente para el análisis de la obra de Remigio del Mármol (1758-1815)<sup>26</sup>. El mismo consistiría en clasificar, y categorizar los temas de las producciones a investigar, con sus respectivas formas, pasadas y presentes. El mismo será empleado, en algunas de las obras de Remigio del Mármol, sobre todo las relacionadas con la arquitectura de retablos. Este género artístico, dispone en sus iconografías, un universo en el cual, cada elemento va insertado en un lugar predeterminado por los ideólogos de tales maquinas estéticas.

#### **1.4 - OBJETIVOS PLANTEADOS PARA ESTA TESIS DOCTORAL**

Esta Tesis Doctoral, trata de ofrecer una visión panorámica, entrelazada y fusionada, de todas las áreas posibles: culturales, sociales, estéticas, contextuales e introspectivas, analizadas minuciosamente, y que se circunscriben alrededor del artista Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758–Priego de Córdoba, 1815), y de su prolífica obra artística<sup>27</sup>, la mayoría de la cual permanece inédita en la actualidad, y de la misma, daremos oportuno conocimiento a lo largo del desarrollo de este trabajo.

---

<sup>26</sup> El periodo que pretendemos analizar y acotar, 1758-1815, está inmerso en una serie de características: sociales, culturales, históricas, etc..., que debemos introducir en el desarrollo de esta Tesis Doctoral.

<sup>27</sup> En la documentación aparece reflejado que Remigio del Mármol realizó numerosas obras. Por tanto, es misión de esta Tesis Doctoral localizar y atribuir, con los pertinentes análisis estilísticos, esta producción.

Nuestra intención es la selección de métodos y criterios específicos, para poder interpretar de manera precisa y globalizadora, la obra completa del escultor Remigio del Mármol (1758-1815), objetivo de este estudio. Por esta razón, es necesario el conocimiento de cada una de las partes físicas que conforman su variopinta obra, distribuida de forma muy impactante por muchos géneros artísticos<sup>28</sup>: escultura, pintura, arquitectura, retablística, mobiliario, etc... También se intentará diagnosticar cuales fueron las inquietudes y los pensamientos que moldearon la personalidad analizada.

Uno de los objetivos a tener presente, es la observación continua de las obras seguras y atribuidas del artista en cuestión. Esto es relevante al inicio de la investigación, ya que es una técnica óptica, que permite una mejor familiarización con los estilos, las técnicas y los materiales, empleados en las mismas. El conocimiento mental de estas obras de arte, permite reproducirlas y por tanto integrarlas. Siendo esto algo que nos servirá para ejecutar los pertinentes rastreos locales, o a mayor escala, en los términos en que nuestra presencia geográfica así lo permita.

No obstante, todos los objetivos propuestos, deben tender a la reconstrucción parcial del tardobarroco prieguense, y, particularmente, de la figura de Remigio del Mármol. Sobre todo, debemos intentar ofrecer el mayor número posible de ángulos de visión<sup>29</sup>, sobre el arte prieguense, andaluz y español de esta época, a raíz de los dos aspectos comentados con anterioridad, es decir, que exista un equilibrio entre el análisis particular de esta Tesis, y sus conclusiones generales, aplicables para la mentalidad de

---

<sup>28</sup> El artista de este estudio, cultivó multitud de géneros artísticos, los cuales se desarrollaron en diversos y misceláneos estilos, debido a que estuvo insertado en una época de cambios y transformaciones, a caballo entre la edad Moderna y Contemporánea.

<sup>29</sup> Para afrontar una investigación, el investigador puede asesorarse documentalmente de diversos autores. A este mecanismo se le llama, el estado de la cuestión.

la cultura artística de cualquier país occidental de dicha época (1758-1815), la cual presenta unos caracteres más o menos similares en los diversos entornos geográficos<sup>30</sup>.

Por todo esto, uno de los objetivos en esta Tesis Doctoral, es tener presente los individualismos personales y artísticos de los artistas interpretados<sup>31</sup>, entre los que se encuentra Remigio del Mármol, como objeto y espina dorsal del trabajo; además de las áreas comunes, y de los condicionantes de la cultura en la que se insertaron tales personajes, y que están trasladados a sus producciones artísticas. De esta forma, podremos tener criterios de personalización, requerida por esta Tesis específica, muy diferente de otra que fuera diseñada desde un área más amplificada y genérica, por lo que en este último caso, si así se hubiera propuesto, tendríamos que haber optado por otras estrategias metodológicas.

Uno de los objetivos finales en esta Tesis Doctoral, sería por lo tanto, reconstruir razonablemente la figura del artista Remigio del Mármol, desde el momento en que nace hasta que fallece, en todas sus dimensiones biográficas, económicas, profesionales, artísticas, culturales, sociales, etc...; para lo cual es necesario, todo tipo de fuentes<sup>32</sup>, ya mencionadas a lo largo de este capítulo, que puedan transmitirnos objetivamente la conformación existencial de este personaje, y por ende, de todos aquellos que se relacionaron con el mismo.

---

<sup>30</sup> Cada persona es hija de la cultura en la que nace, uniformándose parcialmente de las diversas características, y modas, por las que se concibe la misma.

<sup>31</sup> Cada artista posee unos recursos estéticos individuales que conforman su personalidad. En el desarrollo de esta Tesis Doctoral, se argumentarán los caracteres individuales de los artistas analizados, entre los que se encuentra Remigio del Mármol, como objeto del estudio.

<sup>32</sup> La Historia del Arte considera la obra como un hecho histórico, por parte del investigador, que la trata además como un fenómeno artístico, vinculando la misma a la crítica, a la filosofía, o a la estética. Para ello, el investigador deberá realizar una reconstrucción histórica a partir de la recopilación de datos, por diversas fuentes para una interpretación valorativa.

La Tesis, se encaminará en las conexiones que el artista en cuestión, Remigio del Mármol, mantuvo con autores coetáneos de la escuela barroca de Priego de Córdoba<sup>33</sup>, tales como Juan de Dios Santaella, Francisco Javier Pedraxas, o José Álvarez Cubero, entre otros artistas y artesanos, que aparecen en la documentación. Todos ellos están relacionados por su trabajo en común dentro de dicha escuela, cuya trayectoria final, está cohesionada con la primera etapa, desarrollada a inicios del siglo XVIII por Francisco Hurtado Izquierdo y Jerónimo Sánchez de Rueda.

La investigación<sup>34</sup> tiene como objetivo documentarse, en la medida de lo posible, de todo tipo de fuentes de información, para la recreación de la biografía del artista analizado. Para ello, se pretende desarrollar una línea cronológica, que nos permita ilustrar, las características y aspectos de la producción estética que desarrolló Remigio del Mármol a lo largo de su vida. También se desarrollarán cuadros sinópticos que contengan dicha obra, segura y atribuida, junto a la localización y la acotación cronológica de la misma. Otro de los objetivos que proponemos dentro del desarrollo del trabajo, es la recreación y reconstrucción de la obra remigiana, a través de la realización de bocetos, en dos y tres dimensiones, con distintos tipos de material; la confección de maquetas, dibujos, terracotas, pinturas, etc..., de manera que nos permitan familiarizarnos en los procesos técnicos que configuraron la obra artística de este autor del tardobarroco andaluz<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Esta Tesis Doctoral, trata de investigar fundamentalmente la obra artística de Remigio del Mármol, la cual no se puede desligar, en ocasiones, de la producción de otros artistas de la escuela barroca de Priego de Córdoba, debido a que estos maestros y sus talleres, efectuaron en común, algunos proyectos en los campos de la arquitectura y la decoración.

<sup>34</sup> Este trabajo desarrollará explicaciones sobre las características de la estética de la obra de Remigio del Mármol, la evolución de la misma por géneros artísticos, con sus pertinentes acotaciones cronológicas.

<sup>35</sup> Remigio del Mármol, se puede ubicar dentro de un período (1758-1815), en donde el neoclasicismo estaba vigente en la mayor parte de Europa, a excepción de algunas zonas geográficas, como ciertas agrocidades andaluzas, entre las que se encuentra la comarca de Priego de Córdoba, y en donde el

Todo el trabajo estará relatado en dos áreas. La primera pertenece a las hipótesis lógicas, contrastadas, y suficientemente seguras para ser mostradas. La segunda área está inmersa en los aspectos reales, los cuales, independientemente de los puntos de vista, pertenecen al campo de la realidad interpretada.

El objetivo final de esta Tesis Doctoral, es la catalogación, razonada y real, de la producción artística<sup>36</sup> de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815). Este objetivo requiere la recopilación y análisis, de las fuentes documentales, orales y físicas<sup>37</sup>, tratadas para tal fin. Todo el trabajo supone una información y conocimiento, cara a la ciudadanía, para posibilitar y mejorar la conservación de este patrimonio<sup>38</sup> cultural investigado<sup>39</sup>.



---

barroco seguía produciéndose debido a diferentes factores, que expondremos fundamentalmente en las conclusiones de esta Tesis Doctoral.

<sup>36</sup> Esta producción pretende ser analizada desde el momento en que se generó hasta la actualidad, es decir, en todo su proceso evolutivo, partiendo de premisas históricas y tratamiento metodológico.

<sup>37</sup> Para el rastreo de estas obras por los distintos entornos geográficos, también podemos echar mano de las nuevas tecnologías, como Internet.

<sup>38</sup> Otro de los objetivos marcados en el desarrollo de esta Tesis, consiste en la confección de dibujos digitales de la producción artística analizada. Estas recreaciones posibilitan aproximarnos a las estéticas originales de dichas obras y de sus entornos, debido a sus cambios y transformaciones a lo largo del tiempo. Dichas evoluciones también deberán ser comentadas a lo largo del trabajo.

<sup>39</sup> Este capítulo es el resultado de un trabajo tutorial efectuado por la directora de esta Tesis Doctoral, la Profesora y Doctora Esther Galera Mendoza, y el doctorando de la misma José Francisco Marín Molina. Sin las reuniones pertinentes no hubiéramos podido trazar, con los aspectos científicos de la búsqueda de la objetividad, de la documentación, y de la contrastación de datos, este capítulo, ni tampoco hubiera podido desarrollarse este estudio. Agradecemos al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, y a todos sus componentes, la posibilidad de hacer realidad este proyecto de Tesis Doctoral.

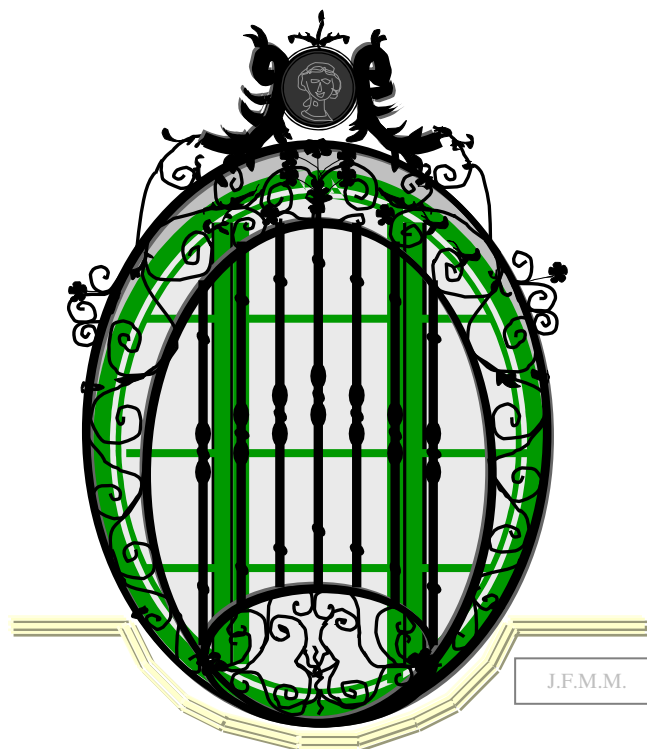


Palacio Municipal. Priego de Córdoba.  
José Rebollo Dicenta. 1953-1957.  
Sede del Excmo. Ayuntamiento y del Archivo Municipal.

# Capítulo 2

## Priego de Córdoba en la edad Moderna y Contemporánea

*No es posible analizar un período concreto de la historia, sin aproximarnos a una panorámica del pasado que lo ha producido. La historia del arte, Moderna y Contemporánea de Priego de Córdoba, que pretende divisar este tema, es suficiente para otorgar una ubicación a la época que pretendemos analizar. El barroco, fue una continuación estética de estilos anteriores, y que tuvieron su cabida en la población de Priego de Córdoba y su comarca, como vasto territorio del centro andaluz. Tales épocas, no pueden pasar desapercibidos para el entendimiento de la figura de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), y de la cultura en la que se insertó. Este capítulo trata de sintetizar estos períodos de la historia del arte, los cuales han dejado una impronta en la población.*



## **2.1 - PRIEGO DE CÓRDOBA EN LA EDAD MODERNA: DEL SIGLO XVI AL BARROCO**

El gótico fue seguido del románico en la cultura cristiana. Pero este último estilo jugó a la par con el arte musulmán en la Península, ya que se desarrolló progresivamente, de norte a sur. El gótico intentó influir algo en estas tierras del sur de Córdoba, por las inconexas conquistas castellanas en los siglos XIV y XV, y su vigencia, ya había pasado a la historia, por los grandes proyectos humanísticos y sociales de la época de las grandes Catedrales.

En Priego de Córdoba, no hubo nuevas infraestructuras después de la reconquista, a nivel artístico, y hasta comienzos del siglo XVI; en donde los cristianos mandaban demoler masivamente las mezquitas de la cultura anterior, para construir los grandes templos góticos, de novedosas y esbeltas elevaciones místicas, no muy superadas tecnológicamente por sus sucesores.

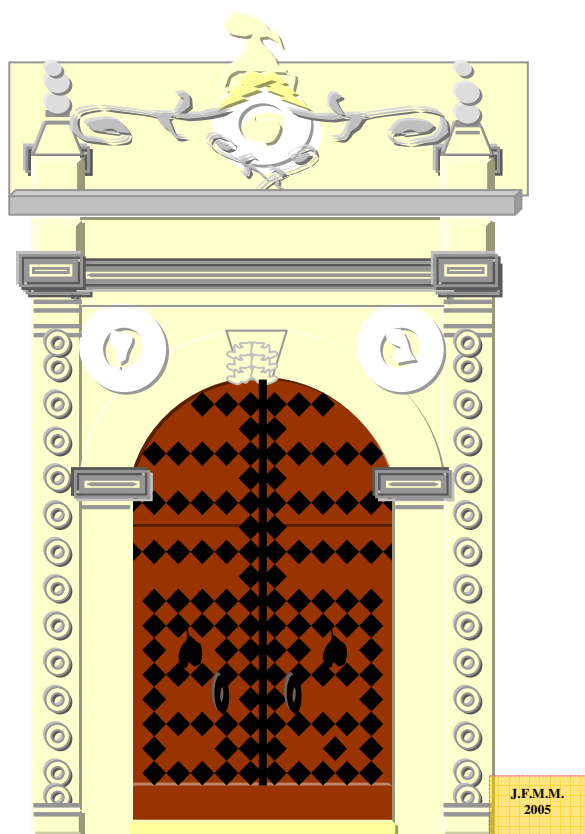
Los marqueses de Priego, los Fernández de Cordova, mandaron la ejecución de las construcciones de los templos dedicados a la Asunción y a San Esteban, entre 1515 y 1525; y que a la postre serían los dos grandes proyectos eclesiales de la población en el siglo XVI. Aunque en esa época Italia contaba con el renacimiento, en España y Portugal este arte se introdujo muy lentamente, con una reinterpretación remaneciente del gótico Isabelino, o Reyes Católicos y del gótico Manuelino, que ostenta motivos marítimos, y que se acoplan a unas preferidas estructuras de arcos ojivales, bóvedas de crucerías, y contrafuertes, por su marcado interés de perdurabilidad, y para emular a las



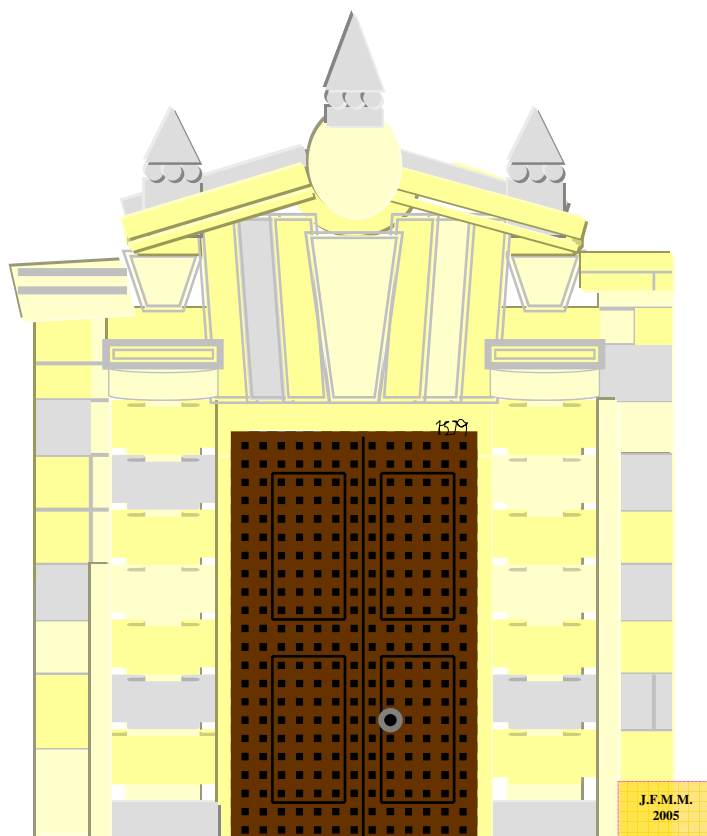
Catedrales de las grandes ciudades, que ya las poseían como instrumento para la fe. Estos edificios se elaboraron, por tanto, en un gótico final casi mecánico en sus estructuras, clonado de las técnicas primigenias empleadas en Notre Dame (París), con respecto a los llamados muro cortina, y sus apuntalamientos con contrafuertes y arbotantes, para otorgar un elevado y amplio espacio interno lumínico, por las vidrieras, lo cual suponía un nuevo espacio divinizado en la tierra. Pero los arquitectos andaluces, supieron darse cuenta, que tales empresas al durar en demasía, necesitaban ser fusionadas por las nuevas formas renacentistas y mudéjares de materiales vernáculos, como los artesonados ensamblados en madera, junto con un reaprovechamiento de espacios y materiales de acarreo, de las predecesoras construcciones arábicas, lo que hizo que tales obras góticas se fueran desechando gradualmente.

En Priego no está resuelto, hasta el momento, quién o quiénes fueron los artistas y gremios emprendedores y organizadores de estas primitivas construcciones; aunque se baraja el nombre de Martín de Bolívar, discípulo de Diego de Siloé, como uno de los posibles factores artísticos de tales empresas. No obstante, el siglo XVI prieguense, tuvo un esplendor interesante en cuanto a la reordenación urbanística de la villa, de gran expansión, y configuradora de lo que hoy es su casco histórico. Este complejo urbano se embelleció con obras de primer rango, como la audiencia, la cárcel, las carnicerías reales, en donde participó como aparejador Juan de la Monja, el pósito, o alhóndiga, y la Fuente del Rey, estas tres últimas construcciones atribuidas, sus diseños, al arquitecto jienense Francisco del Castillo, el Mozo. Esta época, ya en la segunda mitad de dicha centuria, también coincide con el nacimiento de las primeras Cofradías importantes de la población, con la consiguiente adquisición de ajuar imaginero, por artistas como el

alcalaíno Pablo de Rojas, maestro de su paisano Juan Martínez Montañés, o el sevillano afincado en Priego, Juan Fernández de Lara.



Portada de la Asunción. Priego de Córdoba. Medios del Siglo XVI.



Portada de las Carnicerías Reales. Priego de Córdoba. 1576-1579.

Dentro de la teoría del arte y sus estilos, se encuentra el modelo pendular de Winckelmann, o sea, cuando una corriente alcanza su cenit, se produce un retroceso transformador hacia nuevas formas. Pero quizás, podamos fundamentar los cambios de moda, en los estilos de la edad Moderna, basándonos en estereotipos más sofisticados y actuales, como el de la teoría económica de la utilidad, definiéndose la misma como el grado de satisfacción que produce el consumo de una unidad adicional de un bien. A

mayor consumo a corto plazo, la satisfacción del mismo disminuirá, pues bien, esto es aplicable al consumo de los estilos artísticos, por así decirlo alegóricamente, los cuales, van satisfaciendo cada vez menos a la sociedad que los genera y los consume, hasta que se produce su erradicación y sustitución por otra corriente, con su pertinente ciclo de utilidad análoga. Esto también explicaría, que cada estilo se someta a unos periodos de vigencia similares, aproximadamente dos siglos, con las lógicas variaciones regionales y locales. Priego y su comarca no son una excepción a la regla. Aunque esta zona cordobesa posea unos condicionantes particulares, para la concepción de formas y elección de conceptos, por criterios, basados en circunstancias aleatorias de recursos a tales efectos. Cada periodo de su edad Moderna, se reconoce por particulares elementos que han perdurado hasta nuestros días.

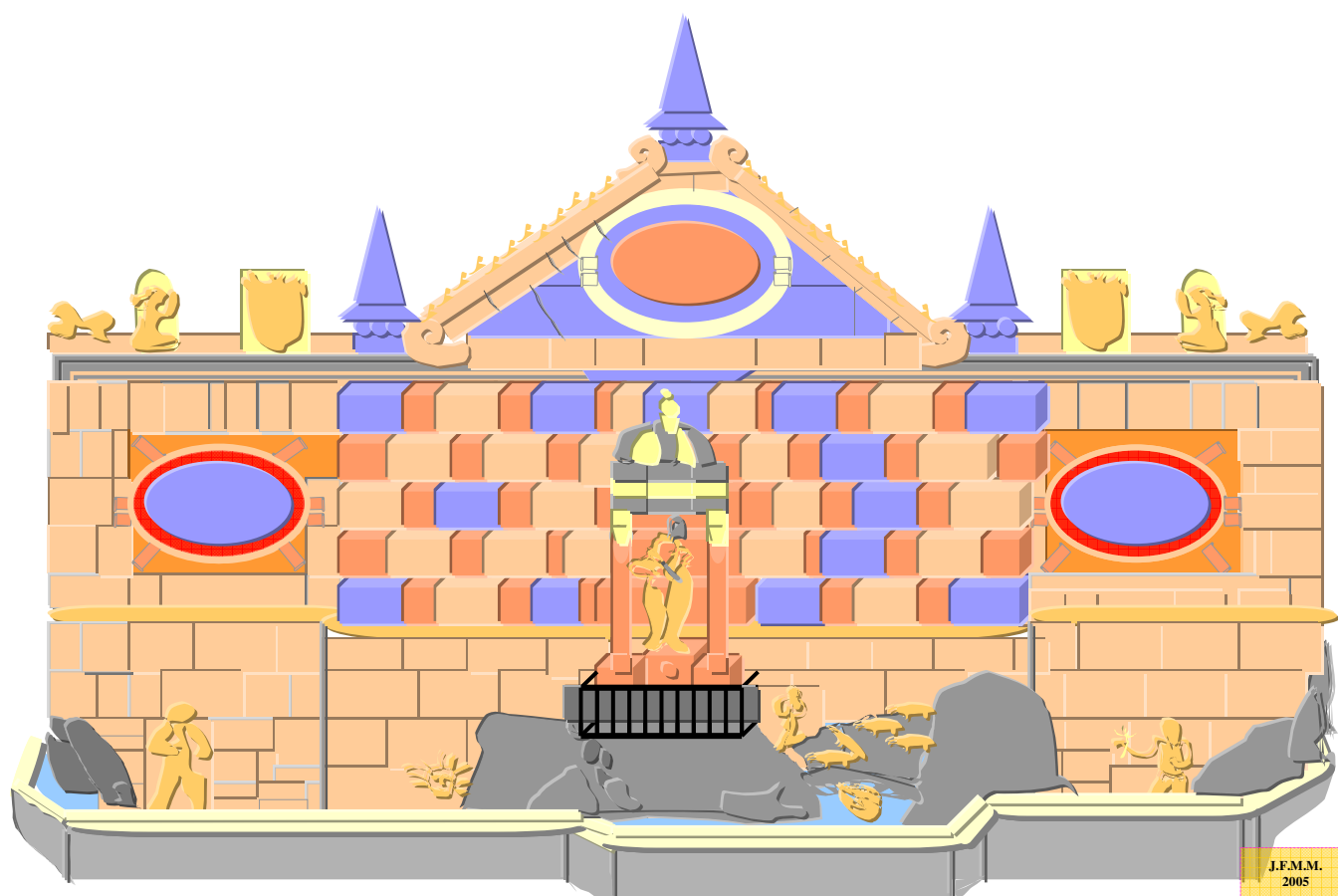
Pero la predilección por ciertos estilos y géneros, es evidente en sus manifestaciones, causadas por una personalidad e interés, y no dados a la casualidad de ciertos efectos desencadenantes para dichas predilecciones estilísticas. En el mismo renacimiento prieguense, se produjo una expansión urbanística, aunque inversamente proporcional a las obras de arte gestadas, y en consonancia con tales auges. Esto se debe, en parte, a que los productores de las mismas, es decir, mecenas, corporaciones, estamentos eclesiásticos o municipales, prefirieron asimilar sus gastos hacia géneros plásticos, como arquitectura de retablos, estatuaria, etc... Pero lo anteriormente mencionado no se produjo, urbanísticamente, a los niveles de poblaciones como Úbeda, o Baeza, en Jaén, ya que fundamentalmente los estamentos sociales y las noblezas resurgentes, no tuvieron tanto poder como en otras localidades, sin interesarles en

demasiá a esa cúpula de poder, dejar caer su pieza arquitectónica para ser seguida como un dominó, lo cual, si se produciría en épocas posteriores.

Sin embargo, será en el siglo XVIII, cuando Priego adquiera su condición de joya del barroco, ya que en la centuria anterior, el siglo XVII, por las crisis, enfermedades, y hambrunas, la situación se estancó en un proceso de mantenimiento de la situación anterior. Aun así, la población adquirió piezas de imaginería de primer orden, recurriéndose a los talleres de Alonso de Mena, Pedro de Mena, José de Mora, Diego de Mora o José Risueño, cuyas firmas tienen en Priego magníficas adquisiciones. En el siglo de las luces, muchas de las clases acomodadas, sobre todo por el auge de la industria textil desde 1690, adquirieron suficientes recursos y capitales para promover una agrociedad comercial, y esto movilizó a algunos personajes, como Francisco Hurtado Izquierdo, que arribaron a la villa y montaron talleres prósperos.

Estas empresas de arte perdurarían más de un siglo, conformándose, por tanto, Priego de Córdoba, en unos de los puntos claves del barroco andaluz, del rococó español, y situándose a la altura de ciudades de Baviera (Steimhausen), de la República Checa (Olomouc), o inclusive de Italia (Lecce). Los templos de la Aurora, San Pedro, San Juan de Dios, las Angustias, la Asunción, etc..., poseen portadas de piedra monumentales, retablos de gran categoría, labores y ornamentos en talla, yeso, camarines, transparentes, cúpulas gallonadas, difícilmente nombrables en este pequeño espacio de análisis, y muy ligadas al fastuoso mundo de un barroco, más cortesano que civil, de enorme interés, por y para la recuperación de la fe y la devoción, tan diezmadas con anterioridad a la contrarreforma de la iglesia católica.

Existe en Priego, en estos doscientos años de su historia, una extraña paradoja. Con Francisco del Castillo, el Mozo, se gestó un estilo manierista de primera mano, casi barroca, a la par que Italia, sin embargo, a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, se siguen empleando argumentos y conceptualizaciones barroquizantes, cuando hacía medio siglo habían desaparecido en Francia y en media Europa. Por lo tanto, el barroco local tuvo un calado tan profundo en la cultura de la agrociedad, tan persistente a sus cambios, que incluso hoy en día sigue vigente. En la citada teoría de la utilidad, el gusto decrecía hacia una decadencia final, pero en Priego, el barroco, paradójicamente, va encaminado de menos a más, o sea, cuanto más se produce más satisfacción existe por él, pero, ¿a qué se debe esta curiosidad que anula tal ley? Fundamentalmente existen unas circunstancias originales que precisamente le dan el valor al pueblo y a su arte.



Frontispicio de la Fuente de la Salud. Priego de Córdoba. Francisco del Castillo. 1586-1588.

La posición aislada de la población, unida a los altibajos de su economía, presenta como resultado la incursión de artistas buscadores de filones poco explotados. Se trataban de tallistas y canteros, es decir, productores de una materia, que requería la ciudad para poblar estéticamente sus templos y monumentos. Todo esto, llevó a estos artistas a tener una soltura en sus diseños muy interesante, siempre con una base de canonización barroca.

Pero fue esa barroquizante libertad experimentadora, lo que hizo que el estilo durara más de lo normal, por hacerse obras cada vez más sofisticadas, aunque esto es precisamente lo que lo llevaría a su extinción, ya que la complicación de formas alcanzó un tope, el cual no admitía más reiteraciones ni retrocesos, y es por ese motivo, por lo que en las últimas décadas se pragmatizan algunas de las obras más destacadas del barroco peninsular, como el Sagrario de la Asunción (1772-1786). De esta forma, todo se reconvirtió en una etapa de transición difícil de clasificar, y cuyas obras abrieron un campo hacia el arte moderno.

**Obras representativas del período en Priego de Córdoba:** “Sagrario de la Parroquia de la Asunción” (1772-1786); “Iglesia de la Aurora” (1744-1759); “Portada de la iglesia de la Aurora” (1771); “Portada de la iglesia de San Pedro” (1785-1793); “Portada de la iglesia de San Francisco” (1761); Templos: de la “Asunción” (iniciado en 1515), de “San Francisco” (iniciado en 1525), de “San Pedro” (iniciado en 1664-1690), de “San Juan de Dios” (1696-1717 y décadas de 1720 y 1760), y de las “Angustias” (1773-1775); “Carnicerías Reales” (1576-1579); “Fuente de la Salud” (1586-1588); “Retablo mayor de la Parroquia de la Asunción” (1567-1585).

**Bibliografía del arte en la Edad Moderna en Priego de Córdoba:** ALFÉREZ MOLINA, Candelaria: *Priego de Córdoba en la Edad Moderna: Epidemias, Hermandades y Arte Devocional*. Priego de Córdoba, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 2005; PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: “El retablo del altar mayor de la Parroquia de la Asunción”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1976, extra feria; PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tipografía Católica, 1986, 3ª Ed.; PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1988; TAYLOR, René: *Arquitectura Andaluza: Los Hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978; VERA ARANDA, Ángel Luis: *Aproximación a la Evolución Urbana de Priego de Córdoba*. Priego de Córdoba, Asociación Cultural Adarve, 1996.



## **2.2 - PRIEGO DE CÓRDOBA EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA: LA INFLUENCIA DE REMIGIO DEL MÁRMOL (1758-1815). NEOCLASICISMO. SIGLOS XIX-XXI**

El neoclásico fue introducido en Priego de Córdoba por el titular de esta Tesis Doctoral, Remigio del Mármol, por lo que indagaremos en él a lo largo de la misma, aunque ciertamente la entrada de este estilo, que reinterpreta la cultura grecorromana, se vio dificultada por la inercia de la pesada losa de la tradición barroca. Por este motivo fue la estética ecléctica, como la de Remigio, proveniente de la ciudad renacentista de Alcalá la Real, la que impuso esa adaptación evolutiva; en la zona que generaría, a la postre, la personalidad de José Álvarez Cubero, gloria de la escultura neoclásica.

Esta Tesis Doctoral se centra en el estudio de obras artísticas y constructivas de la provincia cordobesa, y por ende de Andalucía, entre las cuales brilla con luz propia la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, obra diseñada por Remigio del Mármol, que es medio barroca y medio clásica, estando a caballo de la transición secular, y marcando del canto del cisne de 1802. La misma lleva inherente varios aspectos que llaman la atención, por mostrarse representativa de todo el experimentativo siglo XIX. Su rareza, su grandilocuencia elegante, y al mismo tiempo su modernidad, conlleva, al contemplarla por primera vez, una profunda sorpresa.

En Priego de Córdoba, los cambios de enfoques y perspectivas urbanísticas, para la sorpresa de encuentros con elementos variopintos e inesperados, por su introducción en contextos poco habituales, siempre asombra. Sus obras arquitectónicas alimentaron



la vida de toda una época. Por estos motivos, Priego se convirtió, muy al contrario de muchas poblaciones, en un centro experimentador, como un mosaico colorista y pintoresco.

Los años finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, se enmarcan por una prosperidad económica, de la industria textil, y esto dio pie al resurgimiento artístico de Priego, a una escala similar a la de la época barroca, aunque en este caso con el esplendor de la urbe, y de su embellecimiento, que ha llegado hasta nuestros días. Se generó, en esa época, el triunfo del modernismo. Pero esta corriente, más que ser un gótico floral, se inspiró de los yesos artesanales de la tradición barroca local, uniendo metamorfismos arábigos con el uso de rejas forjadas, y materiales vernáculos, influidos de las art and crafts decimonónicas.

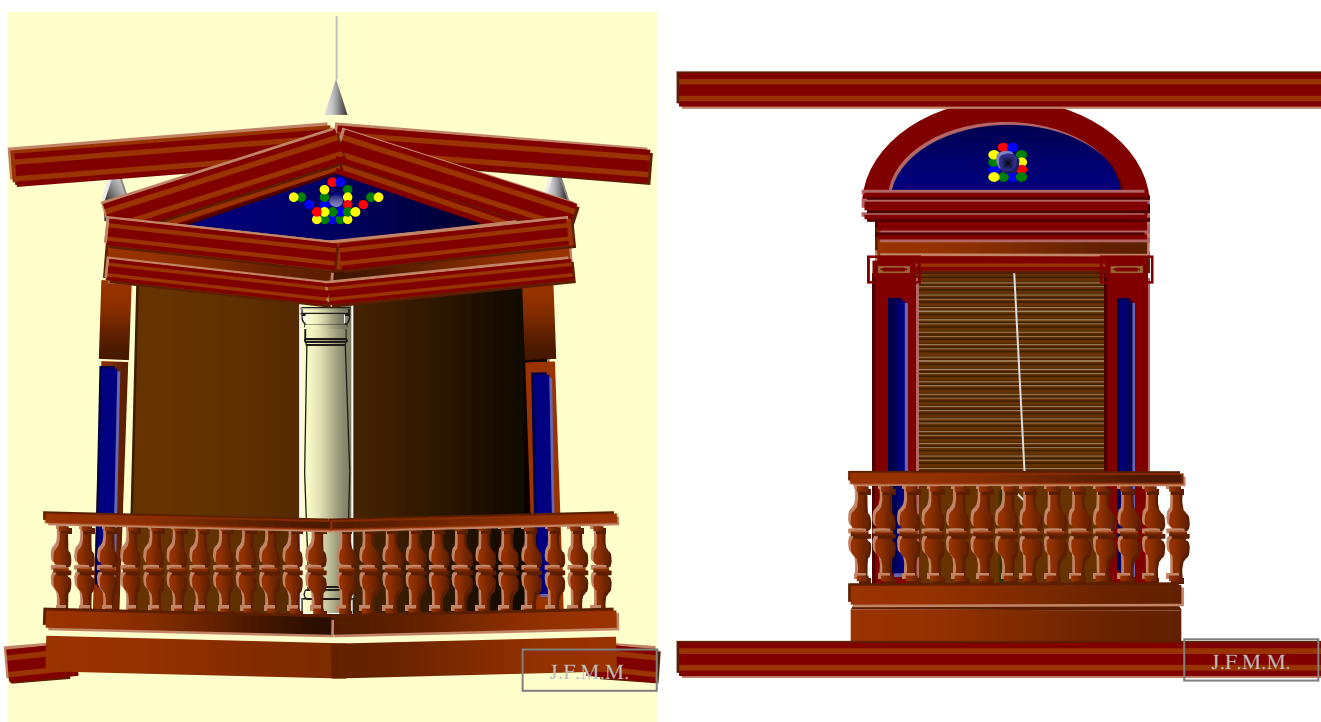


Carrera de Álvarez. Priego de Córdoba.

La vertiente de la estética de Aníbal González, autor de la Plaza de España de Sevilla, de lo neomudéjar, con decoración de cerámica sevillana y de cortes arabescos, o del eclecticismo continuador de la tradición local, por parte del autodidacta y decorador Francisco Ruiz Santaella, inspirado, a su vez, por el italianismo de sus viajes, o por el renacimiento andaluz; originó un arte pintoresco y autóctono, repleto de forja, cerámica vidriada, y artesanía de tradición árabe y orientalizante. Las fuentes de influencia, como el arte remigiano, el modernismo catalán o italiano, mezcladas con terrores barrocos, en molduras y colorismos musulmanes y neorenacentistas, forman un mosaico de casas y palacetes, con oratorios particulares, cupulines, como los que habitan en los templos; puertas artesanales, elegantes y castizos patios andaluces.

Este artista, Francisco Ruiz Santaella, descendiente del gran maestro de la escuela prieguense, Juan de Dios Santaella y Roldán, conoció muy bien la obra de Remigio del Mármol; y en sus decoraciones prieguenses, para fachadas o patios, reincorporó material de acarreo, como fuentes antiguas, cuyos propietarios se resistían a abandonar por sus magníficas hechuras en piedra caliza, o mármol, y elaboradas artísticamente por Remigio del Mármol y su taller una centuria antes, para el plan hidrológico local de finales del siglo XVIII e inicios del XIX.

Estas obras de arte hidráulicas eran aprovechadas en alguna ocasión por Ruiz Santaella, para sus nuevos diseños, en patios e interiores, sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XX. El estilo remigiano y el suyo casaron muy bien, dentro de un sugerente regionalismo o modernismo neobarroco local, con esa vertiente italianizante tan de moda en ambos siglos, XVIII y XIX.



Palacete. Calle del Río. Priego de Córdoba. Francisco Ruiz Santaella. Principios del Siglo XX.

Como contrapunto a toda esta oleada de magnificencia urbanística, hay que mencionar la intervención de arquitectos de vanguardia, como Rafael de La-Hoz, con unos minimalismos y funcionalismos propios de los conceptos de Mies van der Rohe. La-Hoz introdujo el movimiento moderno en la ciudad, como campo experimentador. No obstante, hay que mencionar que esta vertiente arquitectónica, donde el funcionalismo es algo presente, junto a los renovadores materiales constructivos, miró mucho a los artistas y diseñadores utópicos del siglo XVIII, como por ejemplo Durand, muchos de los cuales no pragmatizaron sus modernos diseños de ingeniería por falta de recursos legales y constructivos, y que en las últimas décadas decimonónicas los arquitectos si pudieron desplegar, tales fantásticas realizaciones, por los avances en la ingeniería de altura, como las proyectadas por Eiffel. También podemos considerar a Remigio del Mármol un experimentador, por sus fusiones estilísticas, como también lo fue el excéntrico arquitecto italiano del siglo XVII, Borromini.

Por tanto, lo que ha aportado la escuela barroca de Priego de Córdoba, en donde se inserta el artista de este trabajo de campo, al urbanismo prieguense del siglo XIX y XX, es considerable, ya que sus obras arquitectónicas y ornamentales supusieron un antes y un después para la estética de la ciudad. Todas esas casas modernistas, con elementos constructivos y decorativos similares a los de la vecina Alcalá la Real, influidas por el barroco de antaño, en cuanto a molduras de estuco y elementos constructivos que adornan fachadas de las más importantes vías de la población, como la Calle del Río o la Carrera de las Monjas, no son más que producciones que intentan rememorar su pasado dieciochesco. El casco histórico de Priego de Córdoba, es un muestrario clásico y moderno, de gran pintoresquismo, que nos lleva, una y otra vez, a recordar lo que el pueblo le debe al estilo barroco, que lo ha hecho marcarse como uno de los pueblos más compactos y de mayor personalidad de la provincia cordobesa.

**Obras representativas del período en Priego de Córdoba:** “La Fuente del Rey” (1802-1803); “La Parroquia del Carmen” (1785-1824); “La portada de la iglesia de las Mercedes” (1799); “Calle del Río”, C/ “Carrera de Álvarez”, C/ “Carrera de las Monjas”, C/ “Obispo Caballero”, “Casco histórico”, (Siglos XVIII-XXI).

**Bibliografía del arte en la Edad Contemporánea en Priego de Córdoba:** CUADROS CALLAVA, Jesús (Dir.): *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Publicación del Archivo Municipal de Priego de Córdoba; PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (Dir.): Revista *Fuente del Rey*. Córdoba, Tipografía Católica; PULIDO JIMÉNEZ, Manuel (Dir.): Periódico *Adarve*. Priego de Córdoba, Asociación Cultural Adarve.



# Capítulo 3

## Los artistas de la escuela de Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1827)

*Francisco Hurtado Izquierdo (Lucena, 1669-Priego de Córdoba, 1725), está considerado uno de los más importantes arquitectos e ingenieros de la historia del arte peninsular. Pero su fama está desarraigada de la escuela de arte que fundara a inicios del siglo XVIII en Priego de Córdoba. El punto estratégico de esta población, hizo llegar de diversos lugares de la geografía andaluza, a unas figuras, que a la postre se convirtieron en valiosas piezas para la configuración del barroco andaluz. Los granadinos hermanos Sánchez de Rueda, los prieguenses, Juan de Dios Santaella, Francisco Javier Pedraxas y José Álvarez Cubero, o el alcalaíno Remigio del Mármol, además de otros personajes desconocidos, fueron los partícipes de unos conocimientos de vanguardia, para llevar a cabo un barroco único en toda la región, combinando el estilo rococó, la influencia árabe, y la originalidad de sus personalidades, todo esto, unido a la esencia vernácula de Priego. Esta antigua agrocuidad del interior andaluz, logró convertirse con estas condiciones, en una de las industrias de talla y arquitectura más destacadas de la región, abasteciendo a un vasto territorio, y generando su escuela, cuya sede se situó en la prieguense Carrera del Águila. Su obras maestras, como la ermita de la Aurora, el Sagrario de la Asunción, o la Fuente del Rey de Priego, sus excepcionales maquinarias de talla dorada para los numerosos retablos y camarines de la ciudad del Adarve, las divergentes obras escultóricas para portadas, ornamentos, etc..., fueron tomadas como modelos para definir sus diversas técnicas, materiales, y estilos, y que estructurados bajo unos patrones comunes del pintoresco barroco local, jugaron con unas connotaciones particulares, de unos artistas respecto a otros, para conseguir una unidad estética excepcional.*



### 3.1 - INTRODUCCIÓN

Los artistas de la escuela de Priego de Córdoba (1669-1827), se pueden considerar como unos importantes reflejos de lo que ha supuesto el arte barroco para Andalucía. La influencia de esta escuela, por ser una evolutiva cadena de interconexión de eslabones, al recoger lo heredado por sus respectivos maestros y que a su vez heredaron de sus anteriores instructores, para los campos de la arquitectura, la retablistica, o las artes decorativas, es de las más influyentes en el panorama artístico cordobés e interprovincial, y cuya irradiación estética ha significado una amplia área de influencia en los ámbitos del interior andaluz, e inclusive español. Sus obras maestras, como pueden ser el Sagrario de la Cartuja de Granada, la Sacristía del Monasterio de el Poular en Rascafría (Madrid), la iglesia del Sagrario de la Catedral de Granada, la portada de la Facultad de Derecho de la ciudad de la Alhambra, el Sagrario de la Asunción, La Fuente del Rey, el camarín de San Pedro y la ermita de Nuestra Señora de la Aurora de Priego de Córdoba, o la capilla del cardenal Salazar de la mezquita cordobesa, son algunos ejemplos de la expansión de dicha escuela, gracias a las figuras de Francisco Hurtado, Jerónimo Sánchez de Rueda, Francisco Javier Pedraxas, José Álvarez Cubero, o Remigio del Mármol. Todas estas personalidades conforman un elenco de artistas del barroco, y de una magnitud muy similar a la conformada por las escuelas de Sevilla, con la familia Figueroa, la de Murcia, con Jaime Bort, o la de Galicia, con Fernando de Casas Novoa. Además de aportar al arte español un rococó poco prodigado por la Península, y de una categoría, formal y compositiva, comparable a las obras edilicias efectuadas por Neumann o Zimmermann en la región de Baviera (Alemania).



Aunque el estilo rococó, del que bebió esta escuela prieguense, se considera netamente francés o parisino, influyéndose de las culturas exóticas, por los nuevos descubrimientos geográficos y arqueológicos del siglo XVIII; Francisco Hurtado y su taller creó paralelamente, y de forma antecesora, un barroco decorativo, de influencia renacentista y manierista, con esquemas arábigos de las antiguas culturas omeya y nazarí, y mezclado, en la segunda mitad del siglo XVIII, con un barroco ilustrado. Muy elegante, blanco, diáfano y luminiscente, sin los cromatismos o artilugios afrancesados de lo cortesano, aún contado con la rocalla y la hojarasca.





### **3.2 - FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO (LUCENA, 1669–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1725)**

Conocedor del barroco interior andaluz con el que se formó. Nació en la ciudad de Lucena (Córdoba), el 6 de Febrero de 1669, siendo probable discípulo del pintor y artista lucentino Leonardo Antonio de Castro (1656-1745). En 1695 se trasladó a Córdoba, donde ejecutó el retablo de mármoles de la iglesia de San Pedro de Alcántara. Su mecenas, D. Pedro de Salazar, le encargó la nueva Sacristía de la Catedral cordobesa para albergar su cripta en torno a 1697-98, cobrando otras obras de gran relieve, tanto dentro como fuera de la ciudad de la Mezquita. En 1705 se estableció en Granada, cuya obra para el Sagrario de la Catedral, es una de las más representativas de ese período de su producción arquitectónica. En torno a 1707 realizó el retablo de Santiago de la Catedral granadina, donde se alberga la imagen a caballo del Patrón de España, realizada por el escultor del siglo XVII Alonso de Mena y Escalante. Años después, realizó las reformas de la capilla de la Columna de Priego de Córdoba, y del hospital de San Juan de Dios de dicha localidad, en donde estableció una escuela de talla.

Fue un gran ingeniero, experto en ofrecer, a cada lugar en donde trabajó, obras de alta prestancia y categoría, y que se han convertido, con los siglos, en señas de identidad de los barrocos, locales y nacionales, de diferentes y sincréticas concepciones. Hurtado, fue un sabio conocedor de las características autóctonas de cada territorio, desde el arte califal, de dovelados bicromáticos y plantas simbólicas, cohesionadas como las generadas por los mihrab, pasando incluso por el arte nazarí de intrincados ornamentos, y lo italiano, que mezcló con un extrovertido barroco vibrante de luz; con

líneas complejas, depuradas, y clarificadoras, tanto espacialmente como cromáticamente. Francisco Hurtado introdujo en la Península muchos recursos, como el estípite o la columna salomónica decorada con hojarasca, y logró cotas de perfección y sensibilidad de exquisita prestancia, que supusieron resultados antecesores del rococó francés, implantado por el monarca Luis XV.

Francisco Hurtado se adelantó a este delicado estilo rococó, gracias a su enorme elegancia, frescura, adaptabilidad, talento, y personalidad de adhesión a formas vernáculas de primera entidad, tanto de forma material como decorativa. A estos refinados espacios se adhirieron los mejores arquitectos, escultores y pintores de la España de la época, como José de Bada, José Risueño, la saga de los Mora, Antonio Palomino, o Duque Cornejo. No obstante, sus diseños y ornatos, llegaron a tal perfección de dominio técnico, que siguieron recogiendo por sus seguidores de la escuela barroca prieguense, incluso varias décadas después de su fallecimiento. Su figura es, por tanto, de primera línea para la arquitectura barroca española, no sólo porque fue maestro mayor en la Catedral de Córdoba (1697), o la Catedral de Granada (1705); sino porque se desplegó por otros puntos, tal es el caso de Priego de Córdoba, que desde Agosto de 1713 trabajó como alcabalero de propios y arbitrios, o Madrid. Al ser ingeniero de las costas del Mediterráneo, sus numerosos proyectos desarrollados en la Carrera del Águila de Priego de Córdoba, y para los más importantes edificios de la región, lograron trazar parcialmente el plano definitivo del arte barroco hispánico. Francisco Hurtado Izquierdo murió en Priego de Córdoba el 30 de Junio de 1725, habiendo dejado como herencia una escuela barroca, para los campos de la arquitectura, la retablistica y la ornamentación, que duró más de una centuria.

**Obras representativas de Francisco Hurtado Izquierdo:** “Fachada de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba”; “Capilla del cardenal Salazar en la Mezquita-Catedral de Córdoba” (1697-1698); “Sagrario de la Catedral de Granada” (en torno a 1704-1705); “Retablo de Santiago de la Catedral de Granada” (en torno a 1707); “Retablo de los Dolores de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba” (1695-principios del siglo XVIII); “Altar mayor de la Cartuja de Granada” (1710); “Portada de Colegio de San Pablo de Granada, actual Facultad de Derecho” (hacia 1715); “Cúpula gallonada de la iglesia-hospital de San Juan de Dios de Priego de Córdoba” (1696-1703-1717); “Sagrario de la Cartuja de Granada” (1709-1720); “Sagrario de la Cartuja de el Paular de Rascafría (Madrid)” (1718-1723).



Capilla del Sagrario. La Cartuja. Granada.  
Francisco Hurtado Izquierdo. 1709-1720.



Fachada. Facultad de Filosofía-Letras. Córdoba.  
Francisco Hurtado Izquierdo.

### **3.3 - JERÓNIMO SÁNCHEZ DE RUEDA (GRANADA, 1670–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1749)**

Este artista empezó, en el taller prieguense de Francisco Hurtado, a saber manipular los espacios como maestro de gran categoría. Su arte se independizó del influjo de Hurtado cuando presentó las reformas barrocas para los templos de la Asunción y de San Francisco en Priego de Córdoba (década de 1740). Estos edificios se caracterizan por el uso de lo blanco, con cromatismos dorados y pasteles, de lo geométrico, y de lo luminoso, lo cual hace que sobresalgan estéticamente por su austeridad y elemental elegancia sensible; rasgos, que se convertirían en los pilares básicos que conformaron la estética de la escuela barroca prieguense.

Jerónimo Sánchez de Rueda continuó algunos modelos de las plantas de Francisco Hurtado, al conferirles rasgos cosmogónicos y estructuraciones alegóricas, y que a la postre ampliarían los elementos decorativos, en portadas o cornisas, conforme avanzó el siglo de las luces. Aunque plasmó menor riqueza cromática que el maestro lucentino, el cual se volcó de lleno en los aspectos variopintos de la integración de las artes, su arte se volcó en la elegancia rococó, de gran dinamismo y minimalismo visual, y con gran conjunción para la integridad volumétrica, con una muy estudiada concepción de los análisis espaciales y lumínicos de las estructuras constructivas. Reiteró una gran influencia hurtadiana, en cuanto a la capacidad de improvisación para la adaptabilidad de las estructuraciones espaciales, ya confeccionadas, y que debía direccionarlas hacia otras novedosas, por la moda. Todo esto, sin olvidar las nuevas creaciones en planta. Como su maestro, debió dejar diseños sin realizar, y esto es algo

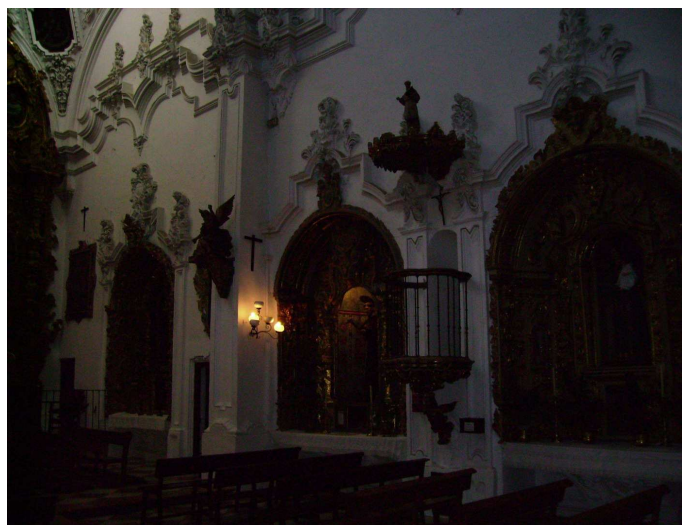
que podría haber transformado a estos autores en personajes más famosos a nivel nacional, si se hubieran conocido tales empresas virtuales, desde sus inicios hasta sus etapas póstumas. No obstante, las reformas que realizó Sánchez de Rueda en la Parroquia de la Asunción y la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, consistieron en rebajar los antiguos arcos apuntados góticos a otros de medio punto, generando unas bóvedas de aristas en yeso, que fueron confeccionadas a través de complicados encofrados, y que llevaron varios años para su realización. En la Asunción, se pueden observar los antiguos arcos ojivales rebajados hacía otros colgantes, con el paramento estucado y sostenido por grandes pilares octogonales forrados, con capiteles de complejas formas geométricas y abstractas, para otorgar una mayor proporción óptica del conjunto barroco, además de permitir sostener las nuevas estructuras, cuya carga ostenta mayor volumen y uniformidad que las antiguas.

Sánchez de Rueda fue un innovador al introducir ornatos en yeso policromados en las estructuras arquitectónicas. Sobre todo de tipo abstracto y figurativo, como un gran Ángel de cuerpo entero, adornado con hojarasca, y que se sitúa a los pies de la iglesia de San Pedro de Priego, y cuyo magnífico dibujo coloreado, parecido a los que ejecutaban José de Ribera o Alonso Cano, se guarda en el museo de Bellas Artes de Córdoba. Estas decoraciones figurativas en yeso, fueron progresivamente rellenando los espacios, blanco y oro, del arte prieguense durante todo el siglo XVIII, teniendo grandes exponentes locales en la iglesia de la Aurora, con marcos geométricos que encuadran las tramas de yeserías de la bóveda, y el Sagrario de la Asunción, de mayor escenografía, ambas de Priego de Córdoba, y que llevaron a cabo sus discípulos y seguidores, como Juan de Dios Santaella, Francisco Javier Pedraxas, y por último Remigio del Mármol.



La concepción del espacio de Jerónimo Sánchez de Rueda, se volvió muy diáfana, con gran indagación de la luz para las estructuras arquitectónicas. Las cuales proyectaron, por sus masas blancas, con retoques de colores pastel propios de la vertiente rococó, los parámetros que se habían de establecer por la escuela barroca de Priego de Córdoba, y que desplegarían autores como Francisco Javier Pedraxas, acomodando dichas resoluciones estéticas con espacios escenográficos, debido a las tramas de yeserías vegetales y figurativas, que se prodigaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, en algunos monumentos del barroco prieguense.

**Obras representativas de Jerónimo Sánchez de Rueda:** “Retablos de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba” (1696-1701); “Tabernáculo de mármoles de el Paular de Rascafría (Madrid)” (1726); “Sacristía y camarín central de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba” (1712-1729); “Reforma barroca de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba” (1742-1747); “Reforma barroca de la iglesia de San Francisco, o San Esteban, de Priego de Córdoba” (1748-1749); “Capilla de Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba” (1731-1760).



Capilla de Jesús Nazareno y nave central. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba. Jerónimo Sánchez de Rueda. 1731-1760 y 1748-1749.

### **3.4 - JUAN DE DIOS SANTAELLA Y ROLDÁN (PRIEGO DE CÓRDOBA, 1718–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1802)**

Juan de Dios Santaella y Roldán fue un prieguense de nacimiento, nació el 26 de Noviembre de 1718, y esto le permitió una mejor apertura hacia encargos que pudo muy bien adquirir de su propio pueblo. Podemos afirmar, hoy en día, que Juan de Dios Santaella fue uno de los mejores ejecutores de talla del barroco de la escuela prieguense, siendo discípulo de Jerónimo Sánchez de Rueda, y continuador de algunos de sus trabajos inconclusos en los campos de la arquitectura y de la retabística. Aunque Juan de Dios Santaella no ejecutó muchos diseños de arquitectura, concibió espacios de nueva planta, como el oratorio de las Angustias de Priego de Córdoba, con gran economía del espacio distributivo, para extraerle todas las grandezas que se le pueden sacar a recintos tan diminutos. Sus camarines se pueden considerar de los más profusos y virtuosos de cuantos uno pueda ver en toda la región andaluza. Juan de Dios Santaella, dominó el arte de la manipulación de la talla a cotas todavía difíciles de comprender por su complejidad técnica. No obstante, creó un taller familiar, en donde trabajó su hermano Francisco Santaella, retablista y artesano muy desconocido, al igual que una amplia nómina de operarios de las artes, que trabajaron en Priego por aquellas épocas, y que aparecen nombrados en los archivos locales, tanto religiosos como civiles.

Presentó, Juan de Dios Santaella, una pureza y riqueza barroca, en la parafernalia de sus estructuras, retablos, y camarines, de una prodigiosa sabiduría entre el tamaño de sus componentes, las piezas incorporadas, y la proporción de los pequeños habitáculos, que encajaban como puzles. Estas máquinas, al ensamblarse, se

constituían en unidades de gran firmeza, monumentalidad, y exaltación de lo que el barroco puro precisaba; con una noción de pérdida del espacio que el espectador percibe como excesivamente teatralizadora. Juan de Dios Santaella heredó rasgos de pureza y equilibrio de su maestro, Jerónimo Sánchez, aunque también optó por la variedad cromática, y la integración de las artes a la manera de Francisco Hurtado.



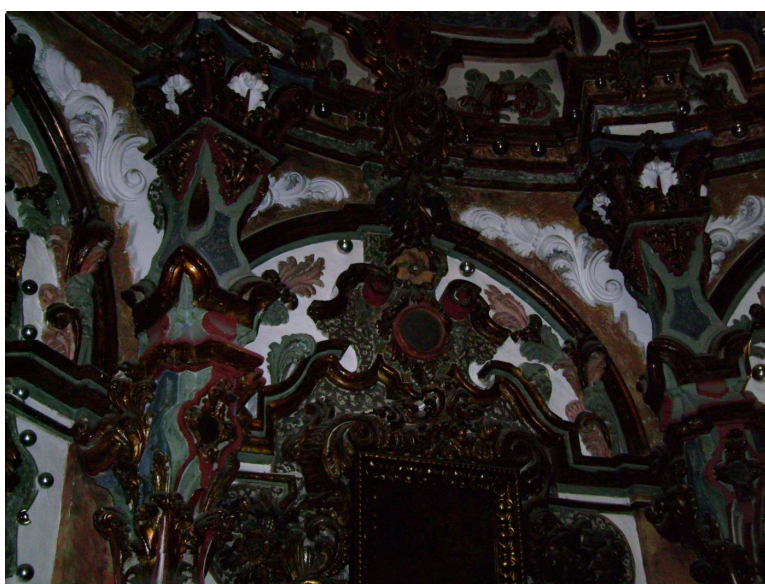
Camarín. Iglesia de la Aurora. Priego de Córdoba.  
Juan de Dios Santaella y Roldán. 1744-1759.

Con estos mecanismos, coherentes y sofisticados, en simbiosis formales, logró unos efectismos, tenebristas y lúcidos, en pintoresquismo, que propagan un buscado paroxismo hacia el fiel contemplador de estas barroquizantes máquinas. Estas presentan grandilocuencias, como en las cornisas y volutas tan intensificadas, sobre todo para sus retablos dorados. Sus espacios arquitectónicos ven multiplicarse sus volúmenes en profundidades espaciales, como el efecto de los espejos superpuestos, para realzar la esbeltez de estos microespacios, pero con la aplicación de una inteligente ubicación y juego tridimensional de los ornamentos, con graduaciones ópticas de variabilidad de



perspectivas en los habitáculos, recovecos, y cupulines, para ofrecer una sensación de hinchazón del espacio cuando realmente no la hay.

**Obras representativas de Juan de Dios Santaella y Roldán:** “Camarín de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba” (1739); “Retablo mayor de la iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba” (1744-1752); “Camarín de la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba” (1752-1753); “Camarín, e interior de la iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba” (1744-1759); “Camarín de la desaparecida iglesia de la Virgen de la Cabeza de Priego de Córdoba” (1750-1759); “Retablos laterales de la iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba” (1752-1759); “Portada de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba” (1761); “Retablo de la capilla bautismal de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba” (hacia 1765); “Sacristía de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba” (1762-1766 y 1772); “Oratorio de las Angustias de Priego de Córdoba” (1773-1775); “Retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba” (1769 y 1781); “Portada de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba” (1785-1793).



Camarín. Iglesia de San Pedro. Priego de Córdoba.  
Juan de Dios Santaella y Roldán. 1739.

### 3.5 - FRANCISCO JAVIER PEDRAXAS (PRIEGO DE CÓRDOBA, 1736– PRIEGO DE CÓRDOBA, 1811-17)

Francisco Javier Pedraxas, nacido en Priego de Córdoba el tres de Diciembre de 1736, y discípulo de Juan de Dios Santaella, fue un prieguense de una sensibilidad intelectual y de cultura tan exquisita, que logró la profundidad filosófica y arquitectónica de Francisco Hurtado, además de optar por los criterios estructurales de Jerónimo Sánchez de Rueda, y la grandilocuencia, aunque más austera, de Juan de Dios Santaella, y en donde la ornamentación escenográfica se dispone al servicio de la arquitectura, a diferencia de Santaella en donde el ornato es la finalidad debido a la acumulación decorativa. Todo esto unido a su gran biblioteca, y a su buen manejo del dibujo y del diseño para la arquitectura y el ornato, lo llevaron a ser uno de los mejores conocedores del arte rococó europeo, y eso se puede contemplar en el fastuoso Sagrario de la Asunción de Priego, que se erigiría como la cantera de aprendizaje estética de Remigio del Mármol, y de José Álvarez Cubero, este último apadrinado de Pedraxas.



Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Francisco Javier Pedraxas. 1772-1786.

El rococó alemán se estableció en alta Maguncia por Neumann. Este artista germánico editó un libro de grabados, el cual poseía Pedraxas en 1762, año en que se desposó con una acaudalada, Ana de la Cruz Mansilla, con la que tuvo numerosa descendencia, según el archivo Municipal de Priego. En 1772 Pedraxas hace testamento por estar enfermo, pero se recupera y comienza una de las obras más destacadas del barroco peninsular, el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba, finalizado entre 1784 y 1786. El Sagrario prieguense es una obra sin parangón en el continente, a la par de las de Zimmermann y Neumann en Baviera, o las existentes en la República Checa y el este Europeo. Este último espacio y la iglesia de las Mercedes, también en Priego de Córdoba, lograron emular ambientes más propios de salones de vals vieneses, por su elegancia, diafanidad, refinamiento, y alegría. Aunque también esto se vuelve interesante de cara a un paroxismo lúcido hacia el contemplador de estas obras, que no cuesta trabajo visitar, tan diáfananamente perfeccionadas y pulidas por el blanco y el oro refractado en el espacio arquitectónico. En Pedraxas son características sus ventanas, y sobre todo las cornisas mixtilíneas, que heredo de las de Juan de Dios Santaella, rematadas con volutas, y a su vez, de las abstractas que concibió Jerónimo Sánchez para los interiores en yeso, e influenciadas de los retranqueos existentes en las fachadas barrocas; sin embargo, Remigio del Mármol, heredo estas cornisas para insinuarlas. En Francisco Javier Pedraxas, vemos, que sus arquitecturas, espaciales y lumínicas, e inspiradas de lo hispanomusulmán, como la doble arcada del Sagrario de Priego inspirada de la mezquita de Córdoba para otorgar altura, presentan gran prestancia, coherencia, y sofisticación, por medio de unas graduaciones transparentes respecto a la exaltación íntima de la atmósfera, serena y espiritual, que propicia la búsqueda de la fe, la cual es traslúcida para absorberse sin mucho esfuerzo por parte del espectador.

**Obras representativas de Francisco Javier Pedraxas:** “Reformas de la iglesia-hospital de San Juan de Dios de Priego de Córdoba” (década de 1760); “Retablo de la iglesia de las Dominicas de Alcalá la Real (Jaén)” (1769); “Altar mayor del hospital de San Juan de Dios de Cabra (Córdoba)” (década de 1770); “Retablo del Cristo de la Caridad de la iglesia de San Juan de Dios de Cabra (Córdoba)” (1774); “Camarín (revestimiento de madera) y retablo de la capilla de la Virgen de la Soledad de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba” (décadas 1770-1780); “Sagrario de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba” (1772-1786); “Transparente y obras de la Cartuja de el Paular de Rascafría (Madrid)” (1782 y 1788); “Iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba” (1780-1790); “Segundo cuerpo del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba” (1790); “Coro de la Parroquia de la Asunción y Ángeles de Cabra (Córdoba)” (en torno a 1789-1791).



Cúpula. Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba.  
Francisco Javier Pedraxas. 1780-1790.

### **3.6 - REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (ALCALÁ LA REAL, 1758–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)**

El artista Remigio del Mármol fue el último eslabón de la escuela que fundara Francisco Hurtado a inicios del siglo XVIII, y a la postre, se convirtió en el enlace con el nuevo siglo XIX, mediante una transición hacia nuevos conceptos estilísticos de su época, como los llamados historicismos de nueva moda, aplicándose en la teorización del eclecticismo, y, fundamentando su obra en una continua labor experimentadora, mediante indagaciones funcionalistas y organicistas que han perdurado hasta nuestros días. Todo esto gracias, en parte, a toda la parafernalia de formas de vanguardia, de infinitas combinaciones, de líneas curvadas o rectas, para la proliferación de nuevos diseños que avanzaron hacia nuevas soluciones, y sobre todo, para establecer una transición del arte barroco, que se había consolidado durante más de doscientos años de tradición. Su aplicación en la escultura, retablística, arquitectura, etc..., le permitieron afrontar los campos de la talla y de la manipulación de cualquier género artístico, a través de su indagación teórica y técnica, como compendiador de todos los conocimientos de la escuela que lo integró en Priego de Córdoba.

En Remigio del Mármol, observamos una adhesión a las formas de la escuela barroca de Priego de Córdoba muy especial. En arquitectura, se influyó de la obra de Francisco Hurtado, Jerónimo Sánchez, y su maestro Francisco Javier Pedraxas. Supo trasladar los conceptos de masa, luz, diafanidad y blancura, de la escuela, al interior de la iglesia del Carmen de Priego, combinando estos mecanismos estéticos con una discreta ornamentación, y reinterpretando sus cúpulas, barandas doradas, de una forma

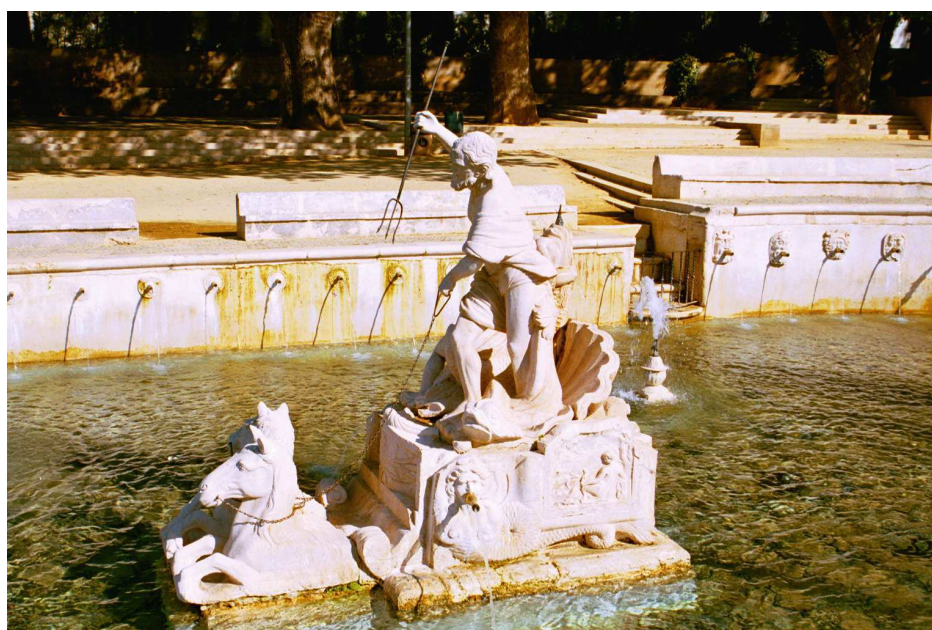
muy clarificadora y elegante. A continuación supo influirse del renacimiento andaluz, para adaptarlo armónicamente a esta estética barroca local, incluso la mezcló con historicismos de nueva moda, a nivel decorativo y espacial, como el estilo imperio, que ya los Verdiguier pusieron de moda, y que fueron traídos a Andalucía, desde Francia, por el Virrey de Nueva Granada, el prieguense Antonio Caballero y Góngora.

Su escultura mantuvo la estética de la escuela granadina de Alonso Cano, sobre todo, los rasgos anatómicos de José Risueño, o los Mora, y se integró plenamente en la corriente tardobarroca y rococó andaluza y española. No obstante, supo añadir a esta estética de imaginaria, unos componentes expresivos, de viveza y realismo, propios de la escuela sevillana de los Roldán, que tanto influyeron en el auge de la Semana Santa sevillana del siglo XVII, y cuya corriente trasladó Duque Cornejo, nieto de Pedro Roldán, a Andalucía Oriental, y a través de su colaboración con Francisco Hurtado y Teodosio Sánchez de Rueda.

El discípulo de Remigio del Mármol, José Álvarez Cubero, llegó a relatar en una carta de 1786, que le habían impresionado las imágenes escultóricas que representan las Virtudes, del tabernáculo situado en el Sagrario de la Cartuja de Granada, obras de Duque Cornejo, y dentro de este complejo, que Hurtado Izquierdo diseñó y ejecutó en Priego junto con Jerónimo Sánchez de Rueda. Este escultor neoclásico prieguense, Álvarez Cubero, nunca se desprendió del todo de esta corriente barroca, que ante la crítica neoclasicista la supo ocultar muy bien entre las características propias del helenismo griego, y de la estatuaria realista etrusca y romana. Aunque el manierista Pablo de Rojas, a finales del siglo XVI, intentó configurar este tipo de escultura, vivaz y



móvil, los siguientes escultores, desde Montañés a Cano, pasando por Pedro de Mena, impusieron un naturalismo, idealista y clasicista a la estatuaria. Posteriormente José Risueño y los hermanos Mora, compañeros de Duque Cornejo y colaboradores de Hurtado Izquierdo, renovaron de nuevo esa viveza y expresividad, que lograron intensificar los artistas de la segunda mitad del siglo XVIII, caso de Salzillo en Murcia, o Torcuato Ruiz del Peral en Granada. No obstante, serían los escultores Remigio del Mármol y Manuel González, los que proyectaron en la segunda mitad del siglo XVIII, estas versiones a lo Roldán, junto a lo Risueño y a lo Mora, llegando inclusive, por la dieciochesca moda de vestir las imágenes pasionales antiguas, a introducirles plumajes, cascos, corazas, vestuarios encolados, como los doseles de los camarines de Hurtado en Granada y Priego, y que al combinar todo esto, con movimientos clasicistas y realistas, y además con cromatismos mate, propios del rococó, lograron evolucionar la estatuaria barroca andaluza, hacía derroteros románticos, ya bien entrada la centuria decimonónica.



Carro de Neptuno. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1802-1803.

Los retablos de Remigio del Mármol, continuaron las directrices de Francisco Javier Pedraxas, por su trabajo en común en las década de 1780. Son máquinas que simulan arcos de triunfo, con divisiones espaciales a través de la columna clásica, y a diferencia de los estípites prismáticos de Juan de Dios Santaella, traídos a la Península por Hurtado Izquierdo, junto con Balbás. No obstante, Remigio evolucionó sus retablos replugando las formas barrocas, a través de insinuar y minimizar las cornisas partidas, recurso que prodigó en la retablística de manera singular. Llegó a desprenderse de la estética de la escuela, a través de una constante experimentación. Al principio pintando los retablos, como hacía con las pinceladas de sus peanas escultóricas, en colores pasteles, marrones y azulados, avalados por la moda rococó, y posteriormente geometrizando las composiciones, de una forma más contundente que sus antecesores; aunque no quiso desprenderse del todo de ciertos aspectos curvos y tridimensionales de las masas talladas, como volutas caracoleadas, perfiles y perímetros adornados con caprichosas formas del barroco local, o algunas decoraciones vegetales, hojarasca o rocallas, que las fue transformando progresivamente en elementos clásicos, como los afrancesados laureles de estilo imperio napoleónico, ya a principios del siglo XIX.

Posteriormente simplificó los retablos, al fusionarlos con el renacimiento y neoclasicismo, por su condición de Maestro Mayor de Obras públicas de Priego, a partir de 1803, aprovechando esta circunstancia para integrar esculturas y pinturas, que también cultivó. Este género pictórico, influido del barroco clásico, lo personalizó profundamente. Se influyó de la pintura barroca, galante y renacentista tradicional, de los grandes maestros que conoció por obras directas locales, o interprovinciales. También se inspiró de la pintura hispano flamenca, como las tablas de Santiago de



Priego, datadas en el siglo XV, y a través de incorporarlas en sus composiciones, a través de paisajes de fondo, detallismos cromatizados, todo lo cual le vino muy bien por la similitud estética con la corriente rococó, de la que no quiso desprenderse del todo.

Todo esto lo combinó personalmente con su autodidactismo, con sus pinceladas escultóricas, lo cual, le llevó a una pintura de prevanguardia, como se puede observar en el atribuido lienzo dedicado a San Francisco de Paula, del retablo que hizo en 1814 para el Sagrario de la Asunción en Priego de Córdoba. Su experimentación, como técnico, y sus composiciones, le llevaron, a efectuar una transición del barroco en el que nació, hacía aspectos propios de la vanguardia arquitectónica, indagando en el funcionalismo y en el organicismo de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, 1802-1803, o en la pintura, a través de aspectos impresionistas o románticos propios de la vanguardia del siglo XIX.

Remigio del Mármol cultivó variadas técnicas, sobre las bases de un barroquizante dibujo, suelto y libre, lo cual hizo que se convirtiera en uno de los artistas más polifacéticos de la escuela prieguense, con el desarrollo de una serie de obras muy depuradas. Fue un hombre de gran espiritualidad, para la búsqueda de la belleza tan admirada, y como instrumento de servicio a la sociedad para cuyas obras de arte fueron proyectadas. Murió en Priego de Córdoba el 26 de Enero de 1815.

**Obras representativas de Remigio del Mármol:** “Esculturas en yeso del Sagrario de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba” (1782-1786); “Yeserías de la iglesia del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén)” (1787); “El relieve de la Coronación

de Espinas del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba” (en torno a 1790); “Portada y torre de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba” (1789-1791); “Retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba” (1790-1791); “Palacete carmelitano de la Calle del Río de Priego de Córdoba” (1789-1795); “Los Sayones de Jesús de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba” (1795-1796); “Retablos para la Parroquia de Santiago de Iznájar (Córdoba)” (1790-1799); “Carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba” (1802-1803); “Diseños para la Fuente del Rey de Priego de Córdoba” (1793-1808); “Imágenes para el retablo de los Servitas de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba)” (1807-1808); “Retablos neoclásicos para el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba” (1790-1815); “La Fuente del paseo de los Álamos de Alcalá la Real (Jaén)” (1804-1815); “La Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de Priego de Córdoba” (1785-1824).



Bóveda de la antigua Sacristía. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1785-1824.

### **3.7 - JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO (PRIEGO DE CÓRDOBA, 1768–MADRID, 1827)**

Prodigio técnico con la gubia de herencia barroca, y el mejor artista formado de la escuela de Priego de Córdoba, por sus estudios en las academias de Bellas Artes de Córdoba, 1791, Granada, 1791-1793, y la Real Academia de San Fernando de Madrid, 1794, que lo hicieron alzarse en 1804 con el primer premio internacional de escultura de Francia, siendo coronado por Napoleón, y premiado con una medalla de oro, valorada en 500 francos. Sólo basta imaginarse al emperador francés, rodeado de la parafernalia de la antigua monarquía, entre plumas y curvas lujosas de los mobiliarios aterciopelados, y los oros reflejados por los colosales espejos del antiguo esplendor versallesco, coronando al andaluz, y aclamando y observando el Ganimedes, ante toda la pompa artística de los salones parisinos, entre los que sobresalía J.L. David, cuyo taller acogió al prieguense, y que llegó a elogiar a Álvarez por su perfecto logro de imitación del arte griego. David, logró tocar por todas las inflexiones y contornos el Ganimedes, cuyo original guarda la Real Academia de Madrid por expreso deseo, y cuya copia luce la pérgola del Paseo de Colombia de su ciudad natal.

Álvarez Cubero llevó a cabo cuatro relieves para el dormitorio del emperador Napoleón en el Palacio del Quirinal. Pero su ferviente españolismo, a partir de los hechos del dos de Mayo de 1808, y por no jurar a José Bonaparte, lo llevaron a ser encarcelado en el castillo de Sant'Angelo, del cual salió gracias a la ayuda de su amigo Antonio Canova, el cual se repartiría las glorias de la escultura neoclásica con el andaluz y con el alemán Thorvaldsen, entre un elenco reducido de artistas de primera

magnitud. Su posicionamiento político con respecto a la ocupación francesa, propició que Fernando VII le concediera una medalla que le honraba como prisionero civil. En 1816 sería escultor de cámara del monarca y en 1823 alcanzaría el cargo de primer escultor. Posiblemente estas vicisitudes le hicieran, a Cubero, meditar en una de sus obras cumbres, *La Defensa de Zaragoza*, la cual inspiró a los estudiosos de su obra en calificarlo como el Fidiás español. El anverso de este grupo monumental es el monumento a Amadeo IV de Saboya, obra del escultor Palagi (1775-1860). *La Defensa de Zaragoza* constituye un punto álgido en su carrera. Los galardones se suceden: consigue ser académico de la Academia de San Lucas de Roma, de Carrara, de Nápoles, de Amberes y del Instituto de Francia. En Noviembre de 1819 ingresaría en la Academia de San Fernando, y sería teniente de escultura y director honorario a partir de 1826 y escultor real desde 1823. De ahí su decisión, muy a su pesar, de regresar a Madrid en 1826, aunque murió al año siguiente. No obstante José Álvarez Cubero nunca olvidaría sus orígenes en Priego, con sus maestros, compañeros, y mecenas, como el Virrey Antonio Caballero y Góngora, o los artistas Francisco Javier Pedraxas y Remigio del Mármol. Estas obras colosales presentan influencias de esas etapas de aprendizaje, sobre todo en cuanto a los estudiados diseños anatómicos. Su talento, y su genio, unido a una asombrosa técnica barroca, que adquirió en Priego, lo consagraron como un adaptador a las temáticas del mundo clásico y griego con asombrosa facilidad.

José Álvarez Cubero posee un gran número de obras de consideración internacional. No obstante, provino de una saga de artistas y alarifes que ejecutaron multitud de obras en Priego, y sus descendientes y seguidores, como Aníbal o José Álvarez Bouquel, se convirtieron en destacados arquitectos decimonónicos de la capital

de España, como así lo demuestran sus proyectos y realizaciones, entre las que sobresale el frontón del Congreso de los Diputados, obra de Ponciano Ponzano, siendo este su discípulo predilecto, el cual recogió a su paso por Zaragoza. Madrid homenajeó a José Álvarez Cubero con un relieve en la fachada de Juan de Villanueva. En esta pinacoteca se conservan algunas de sus piezas de gran valor.



Medallón conmemorativo de José Álvarez Cubero. Fachada principal del Museo del Prado. Madrid. Estatua del Invierno de la Fuente de las Cuatro Estaciones, o de Apolo, de Madrid (1794-1795).

Álvarez Cubero fue, inicialmente en Priego, discípulo de su padrino Francisco Javier Pedraxas, y del escultor Remigio del Mármol, para los trabajos que efectuaron, los tres, y como fábrica independiente de la de Santaella, y heredera de la de Francisco Hurtado y los Sánchez de Rueda, con una barroco que alcanzaría su cenit con el

Sagrario de la Asunción prieguense, templo donde sería bautizado, y además una de las joyas del rococó europeo. Pedraxas le enseñó el arte del diseño, y del Mármol, la destreza en la escultura, sobre todo de piedra, aspectos, que le sirvieron de trampolín para colaborar con ellos en algunas empresas, como la del coro de la Parroquia de la Asunción y Ángeles de Cabra (Córdoba).

José Álvarez Cubero también efectuó, por estas épocas, una escultura de adolescente que actualmente se encuentra en el museo Galdiano de Madrid, por donación en depósito de la familia Álvarez. Pero, sin embargo, su escultura fetiche fue el león despedazando a la serpiente, del año 1792-93, y de la Fuente del León de Priego. Contó posiblemente con la ayuda de Remigio del Mármol, obteniendo la fama suficiente para realizar autónomamente otras obras, como la estatua en piedra de Flora, propiedad de la familia Salud-Madrid de Priego, y tener, por consiguiente, méritos para ser premiado en concursos de escultura en Granada entre 1791-93, aunque fue becado con anterioridad, 1791, por el Obispo Caballero y Góngora para la Academia de Córdoba, que él mismo fundaría, y que sin duda fue el trampolín para los futuros trabajos de Álvarez en el neoclasicismo. En esta etapa trabajó con Monroy y Verdiguier.

Siguiendo su cronología, posiblemente Álvarez llegó a Granada en el mes de Septiembre de 1791, ya que en dicho mes comenzaban los cursos de la Academia, contando con 23 años. Posteriormente el 23 de Abril de 1794 se hallaba como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1799 obtuvo una medalla de oro en Madrid, además el rey Carlos IV le concedió ese mismo año una pensión 12.000 reales anuales para que pasará a París y Roma a perfeccionarse en la

escultura. En su etapa parisina llegó a entrar en el taller de Claude Dejoux. A mediados de 1805 llegó a Roma en un barco procedente de Marsella, y estuvo hasta 1826, en donde el barco que llevaba sus obras a España naufragó en las costas de Perpiñán.

No obstante en su estancia en Roma, en 1825, se entregó al estudio de lo antiguo, atrayendo la atención pública, fue la composición de cuatro bajorrelieves que le encargaron para una sala del palacio Quirinal en Monte Cavallo, viéndose resumidos en ellos el estilo y formas de los antiguos, con la disposición e inteligencia pictórica de los modernos, de aquella época, aunque no se colocaron en su sitio, quedando en sus tableros de yeso. Por esta obra se le nombró en Roma, individuo de número y posteriormente miembro del consejo secreto de la Academia de San Lucas. Sus obras romanas las componía meditando siempre, modelando y corrigiendo mucho más de lo que presentaba al público, empeñado tenazmente en penetrar toda la filosofía del arte, en apoderarse de las más bellas formas y combinaciones de la naturaleza, y de las expresiones más delicadas y fugaces del alma, dejando reposar en su taller el modelo por años enteros, como refirió él mismo, hasta diez veces había variado uno de los brazos del anciano del grupo de la Defensa de Zaragoza. Aunque no gustaba de hacer retratos, hizo considerable número de bustos, y se negó a realizar el de Bonaparte. En sus obras, según la *Gaceta de Madrid* de Marzo de 1828, destaca la sublimidad, la belleza, la gracia (como la de Canova), y la noble sencillez griega. En ellas se descubre generalmente la fuerza creadora, el estudio de la naturaleza y de los modelos clásicos de la antigüedad, la variedad y armonía de la composición, la grandiosidad de carácter en las figuras, la belleza y corrección de las formas, el conocimiento fisiológico de las pasiones, y la inteligencia de la expresión en los movimientos más tenues del alma. En

todas se halla unida la perfección ideal a las formas conocidas de la naturaleza, la belleza o la sublimidad, la fuerza y la sabiduría en el intento principal. Después de sus trabajos en Roma marchó a la Corte española a principios de Mayo de 1826, y falleció el 26 de Noviembre de 1827. Durante décadas su figura quedó apagada, y no sería hasta el siglo XX cuando se rescató por parte de la historiografía. En su pueblo natal, además de un lienzo de Madrazo del Ayuntamiento, se le han realizado dos bustos, uno situado en la Casa de Cultura, y otro realizado por Luis Manuel García Cruz, e inaugurado el 7 de Noviembre de 2014 en la Carrera de Álvarez, siendo alcaldesa María Luisa Ceballos.

**Obras representativas de José Álvarez Cubero:** “Coro de la Parroquia de la Asunción de Cabra (Córdoba)” (1789-1791); “El león despedazando a la serpiente de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba” (1792-1793); “Flora. Colección particular. Priego de Córdoba” (1793); “Estatua del invierno de la fuente de las cuatro estaciones, o de Apolo, de Madrid (1794-1795); “Ganimedes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid” (1803-1804); “Los Numantinos. Grupo semicolosal desaparecido. Roma (1806); “Diana cazadora en actitud de correr del Museo del Prado de Madrid” (1808-1809); “Cuatro bajorrelieves del palacio del Quirinal de Italia. Museos Vaticanos” (1810); “Busto de la marquesa de Ariza del Palacio de Liria de Madrid” (1816); “Apolino inspirado por la música del Museo del Prado de Madrid” (1819); “La Defensa de Zaragoza del Museo del Prado de Madrid” (1818-1823). “Busto de Fernando VII del Museo del Prado de Madrid” (1825); “María Isabel de Braganza sedente del Museo del Prado de Madrid” (1825-1826); “Copia del Ganimedes. Vaciado en bronce para la pérgola del Paseo de Colombia de Priego de Córdoba” (1994); “Copia de la Defensa de Zaragoza. Paseo de Colombia de Priego de Córdoba” (2010).



### 3.8 - OTROS ARTISTAS VINCULADOS A LA ESCUELA PRIEGUENSE

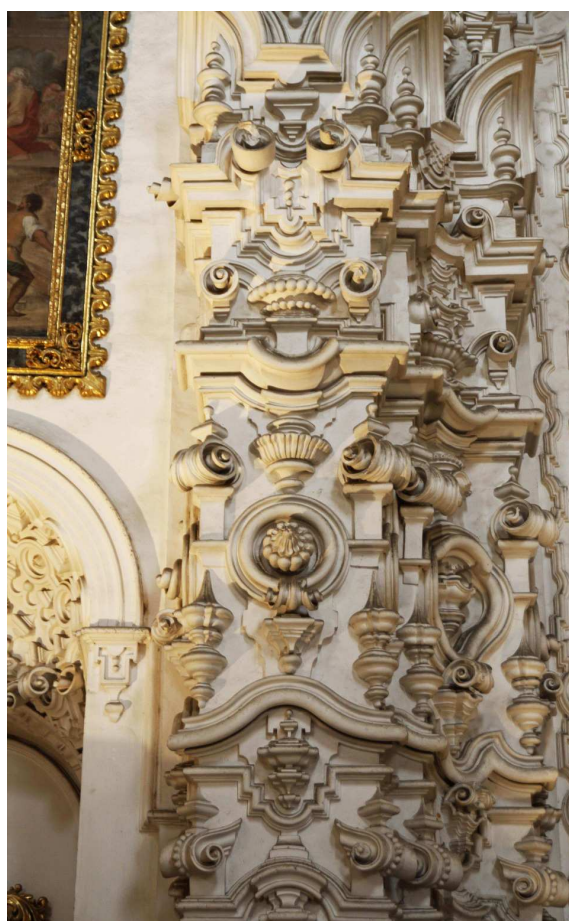
Francisco Hurtado Izquierdo, el padre del barroco junto a José Churriguera, como se le conoce desde antiguo, tuvo algunos discípulos de gran consideración. Uno de ellos fue Teodosio Sánchez de Rueda (Granada, 1676–Granada, 1730), que se formó en Priego junto a su hermano Jerónimo. Teodosio marchó a Córdoba realizando una prolífica labor, sobre todo en el campo de la retablística. Son suyos los retablos cordobeses siguientes: el retablo del Cristo del Punto y el de San Acacio de la capilla de la Sangre (1714), ambos de la Catedral; los retablos mayores de la iglesia de San Francisco (1720-1722), y del convento de Santa Catalina (1721-1723); además de los sustituidos retablos de la iglesia de la Magdalena, el mayor, bajo proyecto de Hurtado, (1702), y el de Santa Teresa de la capilla del cardenal Salazar de la Catedral (1705). También es suyo el retablo mayor del convento de Jesús Crucificado (1703), bajo traza de Hurtado, hoy está situado en los Trinitarios de Gracia. Teodosio fue más famoso que su hermano Jerónimo. Este último poseía una habilidad en el dibujo abrumadora, aparte de contar con libros tan destacados como el de Sagredo, Vitrubio o Arfe. A Teodosio se le atribuyen la Sacristía de la Catedral y el convento de la Merced, de Córdoba.

También tuvo Teodosio Sánchez un sobrino de gran maestría, Teodosio Sánchez Cañadas, nacido el 11 de Noviembre de 1700. En 1733, Sánchez Cañadas realiza en Córdoba el tabernáculo del retablo del Sagrario, más dos altares para la iglesia de San Hipólito. También ejecutó para la ciudad de la Mezquita, el retablo mayor de la Encarnación, a cambio de 12000 reales, lo que le otorgó el prestigio suficiente para que lo contrataran en Priego como colaborador, junto a su tío Jerónimo Sánchez de Rueda,

en las yaserías de Nuestra Señora de la Asunción. En 1749 a la muerte de Jerónimo, Teodosio simultanea sus trabajos prieguenses, con los del retablo del Sagrario del convento del Espíritu Santo, y con el altar mayor del convento de la Piedad de Córdoba. Como hecho relevante de su biografía, cabe destacar las nupcias que este artista contrajo en 1725 con Teresa Palomino, sobrina de Antonio Palomino, llamado el “Vasari español”, y colaborador de Francisco Hurtado Izquierdo en obras de primera magnitud, como el Sagrario del monasterio de la Cartuja de Granada.

Sin embargo, no podemos dejar de mencionar a otro de los más destacados discípulos de Francisco Hurtado, Vicente de Acero (1675-80–1738), que participó en la Cartuja de el Paular, con los planos de su Sagrario, aunque sus obras cumbres fueron la portada de Santiago de la Catedral de Guadix, y los planos de la Catedral de Cádiz. Fue, Palomino, colaborador de Francisco Hurtado en las cúpulas de las Cartujas de Granada y el Paular; junto a José de Mora y su taller, Duque Cornejo, o José Risueño, los cuales poseen en Priego de Córdoba, y no por casualidad, obras de primera magnitud. Otro artista que trabajó para la comarca de Priego de Córdoba fue Marcos Sánchez de Rueda (Priego de Córdoba, 1698–Córdoba, 1729), hijo de Teodosio Sánchez de Rueda, que fue un autor de gran valía, y considerado una de las águilas del barroco cordobés. Marcos Sánchez realizó, en unión con su padre, algunas obras de notable valor, como por ejemplo el retablo de la capilla de San Ambrosio de la Catedral de Córdoba. A pesar de su juventud está considerado un buen artista del barroco andaluz, lo cual está pertinentemente acreditado por sus producciones y diseños para los retablos de la Parroquia de Fernán Núñez (Córdoba), o los de San Pascual Bailón, San Juan de Dios, y Calvario de Priego. Marcos Sánchez de Rueda continuó la saga de los Sánchez, aunque

también fue cuñado del gran proyectista y platero, Tomás Jerónimo de Pedrajas (Córdoba, 1690–Granada, 1757), al que se le atribuye, junto a José de Bada (1691-1755), la Sacristía del monasterio de la Cartuja de Granada (1730-32), bajo probables diseños de Francisco Hurtado antes de su fallecimiento en 1725. También se ha atribuido esta Sacristía a Alonso del Castillo, discípulo de Hurtado, aunque también puede haber sido diseñada por Jerónimo Sánchez de Rueda, ya que el revestimiento de estuco de esta Sacristía granadina, presenta similitudes con los diseños geométricos que Jerónimo realizó, en los capiteles de yeso que forran las columnas, o pilares octogonales, de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba (1742-1747), además de las cornisas ondulantes y ascensionales de tipo continuo, que enmarcan, junto con las pilastrillas fajeadas, las portadas estucadas que pueblan las capillas de este templo.



Sacristía del monasterio de la Cartuja de Granada.



Para mayor riqueza de esta escuela barroca de Priego de Córdoba, hay que citar en tan brillante nómina, a Francisco Santaella y Roldán, hermano de Juan de Dios Santaella. El mismo, ejerció retablos y sobresalientes tallas para Priego, entre los que destacan el retablo de la Virgen de la Esperanza, denominado de la “escala”, y realizado en torno a 1741 para la iglesia de San Francisco. También hubo otros escultores y retablistas en el siglo XVIII, como el prieguense Cecilio Franco Roldán, afincado en Rute (Córdoba). En la documentación aparecen nombres de tallistas, artesanos, y doradores, que trabajaron junto a Remigio del Mármol, faltos de estudio, como Francisco Montoro, Juan Parreño, Miguel Torres Hurtado, o Blas de Siles.



**Imagen Izquierda:** Detalle de marco Rococó. Iglesia de la Aurora. Priego de Córdoba. Taller de Juan de Dios Santaella. 1778.

**Imagen Central:** Urna para Inmaculada. Convento de las Angustias. Priego de Córdoba. Escuela de talla de Priego de Córdoba. 2ª mitad del siglo XVIII.

**Imagen Derecha:** Retablo de la Virgen de la Esperanza. Iglesia de San Francisco. Francisco Santaella y Roldán. En torno a 1741.

**Bibliografía de los artistas de la escuela de Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1827):** AA.VV.: *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, Universidad de Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984; CAMÓN AZNAR, José; MORALES Y MARÍN, José Luis; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Arte Español del Siglo XVIII”, *Summa Artis*. Madrid, Espasa Calpe, 1984, tomo XXVII; FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael: *José Álvarez Cubero. Figura cumbre de una saga de Alarifes, escultores (José Álvarez Bouquel) y arquitectos (Aníbal Álvarez Bouquel, Manuel Aníbal Álvarez Amoroso y Ramón Aníbal Álvarez y García de Baeza)*. Priego de Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”, 2011; KUBLER, George: *Historia Universal del Arte Hispánico: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Plus Ultra, 1957, vol. XIV; MARÍN MOLINA, José Francisco: “Los Sayones de la Columna de Priego de Córdoba: Posibles obras del autor de la Fuente del Rey, Remigio del Mármol (1.758-1.815)”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Archivo Municipal, 2003, núm. 6, pp. 63-72; OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria: “Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 271-288; PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tipografía Católica, 1986, 3ª Ed; TAYLOR, René: *Arquitectura andaluza: Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978; VALVERDE MADRID, José: *Ensayo Socio-Histórico de Retablistas Cordobeses del Siglo XVIII*. Córdoba, 1974.





Los artistas de la escuela de  
Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1827)

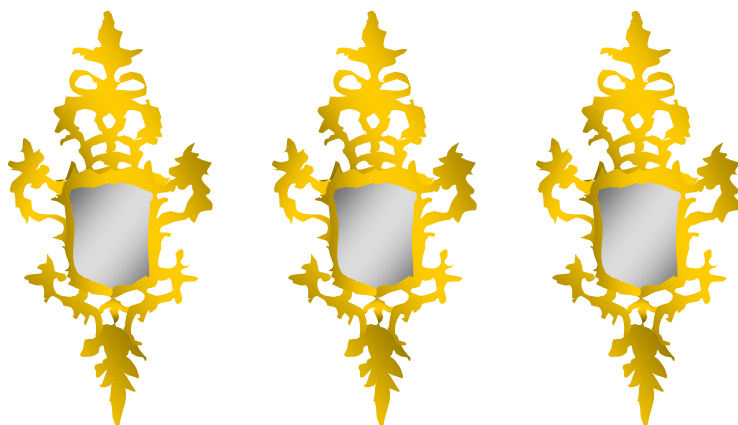




# Capítulo 4

## Arte barroco prieguense fuera de sus fronteras

*La escuela barroca de Priego de Córdoba, es un ejemplo uniforme para entender los trasposos artísticos de unos pueblos respecto a otros, debido a los encargos que expandieron a sus artistas a un nivel nacional. Sánchez de Rueda, Pedraxas, Santaella o del Mármol, son apellidos que nos permiten conocer buena parte del acervo patrimonial cordobés, y de relevantes piezas del arte andaluz. Es una escuela, como insinuó el hispanista René Taylor, o George Kubler, que a pesar de su desconocimiento es de las más decisivas sagas barrocas hispánicas, junto con las escuelas de arquitectura sevillana, gallega y castellana, aunque sin duda, los nombres propios de Francisco Hurtado Izquierdo y José Álvarez Cubero, el primero fundador de la saga, y el segundo discípulo de Remigio del Mármol, al que dedicamos esta Tesis Doctoral, sobrepasaron los niveles estatales. Destacan obras como el tabernáculo de la Cartuja de el Paular en Rascafría; la iglesia del Sagrario, la fachada de la actual Facultad de Derecho, o el camarín de las Virgen de Nuestra Señora de las Angustias, en Granada; la capilla del cardenal Salazar, la fachada del templo de San Pablo, o la de la Facultad de Filosofía y Letras, en Córdoba. Aparte, existen numerosas piezas retablisticas, camarines, artesanías, de la madera y el yeso, distribuidas por las limítrofes provincias de Málaga, Jaén, o Sevilla. Este capítulo trata de enumerar ese feliz patrimonio, generado por esta escuela a lo largo de más de un siglo, tras el cual, su continuidad se diluyó hasta su definitiva desaparición, pero su influencia llegó, por medio de la saga de los Álvarez, a la capital madrileña. Sus herederos, ya en el neoclásico, lograron la ejecución de obras edilicias, estatuarias, y diseños de gran prestancia para la villa y corte de Madrid.*



## 4.1 - INTRODUCCIÓN

La escuela barroca de Priego de Córdoba<sup>1</sup> se fundamentó en una extensa cadena, en la que participaron artistas de primera magnitud para configurar uno de los patrimonios más exquisitos del panorama arquitectónico cordobés. Tendremos que realizar una retrospectiva hasta finales del siglo XVII, época en la que aparece documentada la presencia en Priego del lucentino Francisco Hurtado Izquierdo (Lucena, 1669-Priego de Córdoba, 1725), el cual fue uno de los artistas más decisivos para la configuración definitiva del barroco de iniciación y apogeo andaluz, caracterizado por una acentuación de los efectos herrerianos y un toque de fantasía, en la que se desata un torbellino de elementos geométricos y lumínicos, donde se mezclan formas y estéticas italianizantes, indiomexicanas e hispanomusulmanas<sup>2</sup>.

Fue Hurtado, junto con Balbás, el difusor del estípite, y componedor de conjuntos en donde se fusionan maravillosamente la arquitectura, la escultura y la pintura, como se puede apreciar en las Cartujas de Granada y de el Paular<sup>3</sup>, atrayendo a su alrededor a personajes de las artes tan importantes como José de Mora, José Risueño, Pedro Duque Cornejo y Antonio Palomino, algunos de los cuales trabajaron para la entonces villa de Priego de Córdoba. Hurtado Izquierdo logró en su taller prieguense, situado en la antigua Carrera del Águila, transmitir toda su experiencia y conocimientos

---

<sup>1</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tipografía Católica, 1986, 3ª Ed, pp. 235-276.

<sup>2</sup> Francisco Hurtado Izquierdo fue probable discípulo directo de Leonardo Antonio de Castro (1656-1745), diseñador a su vez del Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba), realizado entre 1740 y 1772, y lucentino de nacimiento como su discípulo.

<sup>3</sup> En estas Cartujas, Hurtado demuestra su magisterio en el arte del diseño decorativo, alternando la presencia del mármol y el jaspe, tabernáculo de la Cartuja de Granada, en conjuntos barrocos audaces, de floridas formas que producen efectos deslumbrantes, y muy elegantes por los efectos luminotécnicos. Al realizar Hurtado el Sagrario de la Cartuja granadina, los cartujos pensaron en él para la Cartuja de el Paular en Rascafría (Madrid).



a sus seguidores, entre los que destacaban Jerónimo Sánchez de Rueda (Granada, 1670-Priego de Córdoba, 1749) y Juan de Dios Santaella y Roldán (Priego de Córdoba, 1718-Priego de Córdoba, 1802), los cuales barroquizaron los templos prieguenses a través de toda la parafernalia técnica y teórica que pudieron asumir de su maestro, consistente en lunetos, pilastras, capiteles abstractos, formas geométricas mixtilíneas, dinamismos espaciales, paroxismos ornamentales, abigarramientos vegetales y figurativos, y prolija utilización de la yesería, que deslumbran al fiel a través de la pérdida de noción del espacio. Lograron crear un ambiente de elegancia, fragilidad, y blancura, propio del rococó que irradió la corte francesa y que se propagó irreversiblemente hacia los limítrofes países de su contorno; en un barroco cortesano y palacial parecido a los que efectuaban P. Thumb, J. B. Neumann, o D. Zimmermann en el norte de Europa, los cuales, desarrollaron una arquitectura de alta agitación de espacios variamente ensamblados y cohesionados, que se manifiestan como el canto del cisne de un mundo que pronto conocería la rigidez neoclásica de Vitrubio y la academia.

Los últimos eslabones de la cadena prieguense fueron Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736-Priego de Córdoba, 1811-17), José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 1768-Madrid, 1827) y Remigio del Mármol (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815). El primero heredero del arte Hurtadiano, aproximándose hacia la sencillez, el graciosismo<sup>4</sup> y la elegancia, como si sus obras se tratasen de finas piezas de pastelería<sup>5</sup>, en donde la sabia atmósfera dulcificante, la cálida luz cenital que da a sus

---

<sup>4</sup> CINOTTI, Mia: *Arte del renacimiento, barroco y rococó*. Barcelona, Teide, 1973, p. 368. El rococó sustituye lo grandioso por lo recogido y lo gracioso, la agitación hinchada por la voluta agraciada, el sentido de la forma y de la estructura por la disolución pictórica y el ritmo musical.

<sup>5</sup> HOPKINS, Adam: “El barroco de Priego en el Financial Times”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2002, núm. 627, p. 21. Michael Jacobs, en su libro sobre Andalucía, hace constar que a Gerald Brenan y Jan Morris les divertía el baño de espuma del barroco prieguense.

estancias una placidez llena de matices, la vitalidad, el anhelo interior y el gesto expresivo, juegan un papel fundamental para concebir espacios ultraterrenales que evocan lo celestial, en un mundo ingrátido en donde el color dorado y blanco cobran tintes de fantasía. El siguiente artista, Álvarez Cubero, paseó triunfante su perfecto toque de gubia escultórica, consagrándose en el neoclásico mundial. Y el último, Remigio del Mármol<sup>6</sup>, desviándose hacia un barroco de decadencia, en que las formas van replegándose y cediendo su puesto a las neoclásicas, que vienen del exterior, de Italia, animadas por el espíritu de Johann Joachim Winckelmann.



Retrato del escultor prieguense José Álvarez Cubero.

<sup>6</sup> AA.VV.: *Los pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, tomos 3 y 4, pp. 839, 840, 879, 1328, 1329, 1331, 1334 y 1337.

## **4.2 - ARTE QUE PROYECTÓ LA ESCUELA DE TALLA Y ARQUITECTURA DE PRIEGO DE CÓRDOBA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA, Y SU INFLUENCIA EN HISPANOAMÉRICA**

Esta escuela de arquitectura y talla de Priego de Córdoba, empezó a erigirse con lazos, a través de la colaboración del fundador de la misma, Francisco Hurtado Izquierdo, con miembros de primera factura de las escuelas de escultura de Sevilla y de Granada. La integración de las artes que requirieron los ambiciosos proyectos encargados al ingeniero de las costas del Mediterráneo, el citado Hurtado Izquierdo, desde Sagrarios, Catedrales, Universidades, Basílicas, etc..., hicieron a este maestro rodearse de escultores como Pedro Duque Cornejo<sup>7</sup>, José Risueño<sup>8</sup>, o el taller de los Mora<sup>9</sup>. Los grandes edificios en donde intervino Hurtado Izquierdo, desde Priego, localización que mantuvo para llegar a tiempo a todos los puntos de las costas del Mediterráneo, ya que fue el ingeniero de las mismas para el reino de España, fueron fundamentalmente las reformas de su escuela, para las grandes Catedrales y templos andaluces, que llegaron a influir espacial y decorativamente en Hispanoamérica, por esa esencia de la rapidez de ejecución en la trama de yeserías, e integración de las artes

---

<sup>7</sup> Nieto del famoso antequerano Pedro Roldán, que a su vez fue compañero de Pedro de Mena y Medrano en el taller del padre de este último, Alonso de Mena, el que fuera discípulo del alcañino Pablo de Rojas. El escultor Pablo de Raxis, castellanizado de Rojas, fue también el maestro de su paisano Juan Martínez Montañés, fundador de una escuela en Sevilla, a la cual se incorporaron artistas, como el cordobés Juan de Mesa, el jienense Andrés de Ocampo, o el residente en Cádiz Jacinto Pimentel, entre otros imagineros, y que posteriormente fundaron sus talleres independientes de gran calidad, y que a continuación heredaron nuevos discípulos que desembocaron en la centuria decimonónica.

<sup>8</sup> José Risueño posee en Priego de Córdoba una de sus más destacadas colecciones de terracotas, posiblemente atraído por la actividad artística de la ciudad, y de su demanda por parte de Hurtado Izquierdo para poblar capillas, retablos, y Hermandades para esta población.

<sup>9</sup> La saga de los Mora, compuesta por el mallorquín Bernardo, y sus hijos los hermanos granadinos José y Diego, proyectaron la estética de la escuela granadina, sobre todo en la figura de José, por su gran realismo, y que a su vez fue sobrino de Pedro de Mena, el escultor naturalista, hijo de Alonso de Mena y Escalante. Priego de Córdoba posee, de este último escultor, una de sus obras cumbres, la imagen barroca y realista de Jesús de la Columna, en la que Remigio del Mármol se inspiró para incorporar sus Sayones en 1795-1796.

remanecientes del renacimiento italiano<sup>10</sup>, que van interconectadas es espacios compactos, y que simétricamente se despliegan o reproducen en otras áreas paralelas, para otorgar gran uniformidad en los paramentos donde se fusionan, para la estética que imprimen al espectador que las visualiza.



Bóveda de la ermita de Nuestra Señora de la Aurora. Priego de Córdoba.

En Granada, Francisco Hurtado Izquierdo, realizó completamente nueva la iglesia del Sagrario catedralicio, no teniendo más remedio que eliminar lo que quedaba de la antigua Mezquita, por lo que se levantó un plano para dejar constancia de

---

<sup>10</sup> La Doctora en Historia del Arte y directora de esta Tesis Doctoral, profesora Esther Galera Mendoza, ha explicado y transmitido en la Universidad de Granada, los aspectos más destacados en cuanto a los principios de la integración de las artes de estos artistas del barroco, influenciados, entre otros estilos, por el renacimiento y manierismo italiano.

dicho espacio, ya en desuso, manteniendo el gran aljibe. Su colaborador, el lucentino José de Bada<sup>11</sup>, que efectuó la Basílica de San Juan de Dios<sup>12</sup> (1737-1759) y el antiguo ayuntamiento granadino, le pudo administrar un trabajo conjuntado de arquitectura, en el que ambos desarrollaron un impresionante recinto interno, que compite con la grandiosidad de la Catedral. Su planta octogonal, que reposa en los potentes pilares, y sus efectos de luz, consiguen una diafanidad maestra para posteriores proyectos llevados a cabo por el mismo Hurtado, Sánchez de Rueda, Tomás Jerónimo de Pedrajas, Granados de la Barrera, Vicente de Acero, Francisco J. Pedraxas, o Remigio del Mármol<sup>13</sup>, a lo largo de todo el siglo XVIII, por las provincias de Granada, o Córdoba. Para Granada y provincia, hay que recordar la labor de Hurtado Izquierdo, por su destacado poder para la realización y ejecución de proyectos, y esto se puede corroborar al nombrar sus intervenciones para la Basílica de la Angustias<sup>14</sup>, en donde inspeccionó su camarín mayor, la portada del antiguo colegio de los Jesuitas, actualmente Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, retablos, de mármol rojizo de Cabra, para la Catedral, y que inspiraron a tabernáculos como el de la iglesia de Santo Domingo, y su gran obra maestra para capital de la Alhambra, la capilla del Sagrario de la Cartuja, en donde requirió el trabajo del tratadista bujalanceño Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco<sup>15</sup>, realizando uno de los mejores frescos en cúpula de la Europa de su tiempo, junto con la de la Basílica de Valencia, además de contar con la colaboración del escultor de su Majestad, José de Mora, y el gran ejecutor del coro de la Catedral de

---

<sup>11</sup> José de Bada (Lucena, 1691-1755), intervino en la Catedral de Málaga, a partir de 1722, año en que también diseñó la portada del Sagrario de la Catedral de Granada. En la remodelación del antiguo Ayuntamiento de Granada (1722-1728), Bada dispuso en la fachada una profusa decoración.

<sup>12</sup> ISLA MINGORANCE, E.: *Hospital y Basílica de San Juan de Dios en Granada*. León, Everest, 1979.

<sup>13</sup> El artista de este estudio, Mármol, desarrolló producciones estéticas por algunas provincias andaluzas.

<sup>14</sup> Su camarín mayor comenzó la decoración en 1703 según la traza de Juan de Mena y prosiguió tras la inspección de Hurtado, según el proyecto de fray Baltasar de la Pasión. A partir de 1712 trabajó Hurtado, al que sustituyó Francisco Beltrán. GALERA MENDOZA, Esther: "La Basílica de Nuestra Señora de las Angustias y las riberas del Genil", *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla, 2006, vol. I, p. 117.

<sup>15</sup> PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *Museo pictórico y escala óptica*. 1715 y 1724, 2 vol.

Córdoba, Pedro Duque Cornejo y Roldán, el cual efectuó las Virtudes del tabernáculo central, que son gloria de la escultura, como puso de manifiesto en 1786 el gran escultor neoclásico, y prieguense, José Álvarez Cubero. Este tabernáculo, tallado en Priego, por Hurtado y Jerónimo Sánchez de Rueda, presenta una integración de las artes, proveniente del renacimiento y manierismo italiano<sup>16</sup>, presentando una estructura trepanada de gran esbeltez, con una selección de geométricos elementos decorativos de enorme elegancia, abstracción, y de una precisión en el tallado deslumbrante. Los ricos matices cromáticos de la estructura, alternando los jaspes, mármoles, y piedras rojizas, como la de las canteras de Cabra, con retoques negros y dorados, profieren un ritmo poético en esta arquitectura. No obstante, todavía existe en ese magnífico recinto cartujano, una incógnita, la de la autoría de la sobresaliente Sacristía<sup>17</sup>. Sea lo que fuere, su anticipación al rococó encaja con el genio de Hurtado Izquierdo<sup>18</sup>. No podemos dejar la ciudad de los cármes sin nombrar el retablo de Santiago de la Catedral, obra en donde Hurtado incorpora los soportes sustentantes y las proporciones de calles que definirían sistemáticamente la arquitectura de retablos en madera del barroco andaluz, y por ende del español, por su influencia junto con Balbás, al ser ambos los introductores del estípite en la Península. En la magnífica Catedral de Guadix (Granada), Hurtado también planteó diseños, al igual que para la Catedral de Málaga, y también tuvo influencia sobre sus discípulos Acero y Cayón para la de Cádiz<sup>19</sup>. También se siente la mano de la escuela barroca de Priego en el camarín del antiguo convento del Carmen de Alhama de Granada.

---

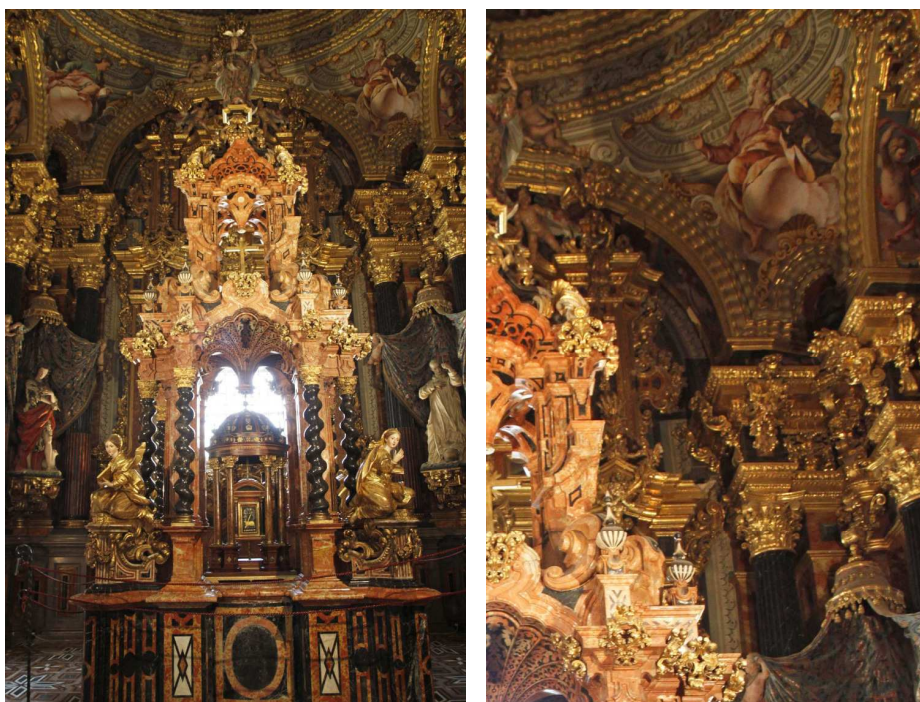
<sup>16</sup> Hurtado Izquierdo hizo un viaje a Italia, recogiendo del clasicismo estilos que incorporó en su obra.

<sup>17</sup> Esta Sacristía se decidió hacer en 1713-15, cuando Hurtado trabajaba en las obras del Sagrario del mismo templo. Por este motivo se piensa que pudo haberla diseñado, para ejecutarse a partir de 1730.

<sup>18</sup> OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria: “Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 271-288.

<sup>19</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Arte prieguense fuera de Priego: Aproximación a su estudio”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 195, pp. 13-15.





Tabernáculo. Capilla del Sagrario. Monasterio de la Cartuja. Granada.  
Francisco Hurtado Izquierdo. 1709-1720.

En Córdoba y provincia, son muchos los diseños que planteó y ejecutó Hurtado y su escuela, y que desplegaron, décadas después, los hermanos Sánchez de Rueda, Francisco Javier Pedraxas<sup>20</sup>, Juan de Dios Santaella, y Remigio del Mármol. La mano de Hurtado se observa en la capilla del cardenal Salazar (1697-1698), de la Catedral de Córdoba, que inspiró a su cúpula gallonada que sobre esos años (1696-1703) se estaba efectuando para San Juan de Dios de Priego. Otra obra de su producción es el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, cuya portada diseñó este artista. También pertenecen a su estilo, las fachadas cordobesas de San Pablo y la de los Trinitarios. En estas intervenciones se observa su influencia del arte califal, el de la gran Mezquita de Córdoba, con unos conceptos bicromáticos que llevaron a su culmen Jerónimo Sánchez de Rueda y Francisco Javier Pedraxas, para la Asunción de Priego de Córdoba, esta vez combinando las gamas del blanco y del oro.

<sup>20</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *El Sagrario de la Asunción: Historia, Arte e Iconografía*. Córdoba, Tipografía Católica, 1988.

Por otro lado, su también discípulo Teodosio Sánchez de Rueda, intervino para multitud de retablos en la ciudad de los califas, entre los que sobresalen algunos de los efectuados para la Mezquita-Catedral. Todo este arte, blanco, geométrico, y luminoso, compuesto de yeserías, se observa también en el platero cordobés Tomás Jerónimo de Pedrajas, hecho que podemos comprobar si entramos dentro del templo de San Hipólito (1729-36), de en torno a 1734<sup>21</sup>, por J. de Aguilar, que posee un asombroso parecido al restaurado templo del convento de la Merced, actual Diputación Provincial de Córdoba.

Para la provincia de Córdoba, son innumerables los proyectos y diseños de la saga que estamos tratando. Por ejemplo, en Cabra participan estos artistas, entre otros, para prácticamente todos sus templos. El coro de la egabrense Parroquia de la Asunción y Ángeles, efectuado por Francisco Javier Pedraxas y José Álvarez Cubero<sup>22</sup>, es una obra cumbre de la escuela prieguense. Las antiguas y desaparecidas yeserías de la ermita de la Virgen de la Sierra de Cabra, eran obra de Francisco Javier Pedraxas, y la fachada de la Parroquia de la Asunción y Ángeles, del estilo de Juan de Dios Santaella, y similar a la de las clarisas de Alcaudete (Jaén). En Lucena, Aguilar de la Frontera, Montilla, Luque, etc..., existen algunas esculturas y retablos de esta saga, sobre todo del artista de esta Tesis<sup>23</sup>, y que nombraremos en su momento preciso, aunque también hay que destacar ciertos camarines y Sagrarios, como el de Aguilar de la Frontera, próximo a la estética de Francisco Javier Pedraxas, y grandes retablos, como por ejemplo los efectuados por el prieguense Marcos Sánchez de Rueda para la Parroquia de Fernán Núñez, hecho ya mencionado pertinentemente en el capítulo anterior.

---

<sup>21</sup> Tomás J. de Pedrajas acompañó a Teodosio Sánchez en un viaje a Priego en 1748 para los dibujos de las yeserías de la Asunción. Aquí un aprendiz de los Álvarez, F.J. Pedraxas, aprendería de Tomás.

<sup>22</sup> En este coro de Cabra (en torno a 1789-1791), Álvarez Cubero plasmó el rostro del obispo Caballero.

<sup>23</sup> PALMA ROBLES, Luisfernando: “La Congregación Servita de Lucena y el taller prieguense de Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 221, pp. 7 y 8.





Barroco del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén).

En otras provincias andaluzas también observamos la influencia de estas portentosas máquinas de yeserías, sobre todo en ciudades limítrofes a Córdoba, como Estepa (Sevilla), cuya iglesia del Carmen posee una fachada atribuida a Francisco Javier Pedraxas. En Jaén podemos admirar el camarín de la iglesia de la Virgen de Zocueca (1742), en Bailén<sup>24</sup>, y el barroco del templo del Cristo del Llano de Baños de la Encina, que son sin duda, proyectos de algunos maestros relacionados directamente con esta escuela prieguense<sup>25</sup>. Antequera (Málaga), con Tomás de Melgarejo, creó un universo barroco paralelo al círculo prieguense que también pudo influir de alguna manera en otras poblaciones, sobre todo de Andalucía Occidental, en la que la escuela tratada se va diluyendo lógicamente, por tener su epicentro más apegado al área orientalizante.

<sup>24</sup> En Bailén se haya la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, obra de extraordinaria riqueza tardobarroca, próxima al estilo de yeserías blancas del arte prieguense de Pedraxas y del Mármol.

<sup>25</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel; JODAR MENA, Manuel: *Guía artística de Jaén y su provincia*. Jaén, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 261. René Taylor atribuyó la decoración de yesos de la iglesia del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén), al taller de Francisco Javier Pedraxas o Remigio del Mármol.

En Madrid destaca el transparente y Sagrario de la Cartuja de el Pualar, realizado en torno a 1718-1723 por Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725). El tabernáculo de este Sagrario se talló en parte en Priego, por Hurtado y Teodosio Sánchez de Rueda (1679-1730). Es obra netamente hispánica, en relación con imágenes o símbolos de devoción. Su espacio está ubicado a espaldas del presbiterio del templo, para imponer una expresión perceptiva sobre un enfoque visual destinado al paroxismo religioso. El espacio se articula en diferentes cámaras concatenadas, para otorgar una interesante integración de las artes que despuntan un sentido hacía la luminosidad espiritual. Todo esto se debió en parte al transparente, articulado al estilo de Francisco Javier Pedraxas (1736-1811-17), el cual trabajó en dicho recinto, para los diseños de los juegos geométricos de las loserías, una custodia de plata, un retablo, entre otras obras, realizadas en 1782 y 1788. En la capital madrileña, llega la escuela de arquitectura y escultura analizada a través de la saga de los Álvarez. José Álvarez Cubero (1768-1827), llegó a la madrileña Academia de San Fernando, tras pasar por las de Córdoba, en 1791, y Granada, entre 1791-1793. En Madrid efectuó algunas estatuas decorativas para fuentes<sup>26</sup>, antes de marcharse a París y ser premiado con una medalla de oro por su Ganimedes (1803-1804), obra que se encontraba en la escalera de acceso de esta academia fernandina, con una reproducción en bronce para el Paseo de Colombia de Priego de Córdoba. Sin embargo, su obra más admirada, la Defensa de Zaragoza (1818-1823), que ha estado ubicada delante del Casón del Buen Retiro, antes de su restauración, siendo la escultura más conocida del neoclásico español. Actualmente puede verse dentro del Museo del Prado, y también se ha realizado una primera copia para el Paseo de Colombia de su ciudad natal, Priego de Córdoba<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Como la estatua del invierno de la fuente de las cuatro estaciones, o de Apolo, de Madrid (1794-1795).

<sup>27</sup> La copia realizada en Madrid, en el momento en que se restauraba la original, fue colocada en 2011.

Este ilustre prieguense, escultor de su Majestad, y de los Papas, posee algunos ejemplos escultóricos en el Museo del Prado, reconocido por tener su rostro esculpido en un relieve realizado por Ramón Barba en 1830 para la fachada principal del mismo, en donde también se sitúa la estatua del pintor sevillano Diego Velázquez.

El discípulo de Remigio del Mármol, José Álvarez Cubero, uno de los más técnicos del mundo, de su época, junto a Canova, o Thorvaldsen, también tuvo un discípulo, que llevó a la capital del reino, desde Zaragoza, Ponciano Ponzano, autor del grupo del frontón del Congreso de los Diputados, y los dos leones del hemiciclo. No obstante, algunas obras destacadas del urbanismo madrileño del siglo XIX, como la decoración del Banco de España o el edificio de telefónica, etc..., se deben a algunos hijos y nietos de Álvarez Cubero, como por ejemplo su hijo Aníbal Álvarez Bouquel (Roma, 1809-Madrid, 1870), o su nieto Manuel Aníbal Álvarez Amoroso (Madrid, 1850-Madrid, 1930). Esta saga, la de los Álvarez<sup>28</sup>, ha dejado un rastro sin parangón con sus orígenes en Portugal, y sus residencias respectivas en Priego, y en Madrid.

La escuela barroca de talla y arquitectura de Priego de Córdoba, desarrolló una prolífica labor de producción artística no sólo para la provincia de Córdoba, sino para la región andaluza, y otros emblemáticos monumentos del barroco y neoclásico español. La figura de Francisco Hurtado influyó en el ámbito hispanoamericano, al igual que la del ilustrado prieguense, Don Antonio Caballero y Góngora (Priego de Córdoba, 1723-Córdoba, 1796), que financió y orientó, en momentos de crisis económicas, parte de esta escuela barroca entre 1770 y 1796, y las reformas de las iglesias de la villa de

---

<sup>28</sup> Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), pp. 268-276.

Priego, por el contacto que poseía con su ciudad natal en donde tenía familiares, y contribuyó a la fundación de algunas academias y escuelas estatales y americanas. Fue este virrey, el que personalmente trajo a España a la saga francesa de los Verdiguier, que ejecutaron destacadas obras en Granada y Córdoba capital, como el Triunfo de San Rafael aldaño a la Mezquita Catedral cordobesa, o algunas estatuas de la fachada de la Catedral granadina, además de concebir y financiar la expedición botánica más destacada de esa época en el mundo, nombrando como director científico a su amigo el gaditano sacerdote José Celestino Mutis y Bosio.



El obispo de Córdoba y virrey de Nueva Granada, Don Antonio Caballero y Góngora. Mecenas de la escuela barroca de Priego, de la cultura, y de la ciencia en España e Hispanoamérica.





Carrera de Álvarez, antigua Carrera del Águila de Priego de Córdoba. En la casa de la derecha, y solar de la fotografía de abajo, nació el ilustre escultor José Álvarez Cubero, por ese motivo se le cambió de nombre a esta Calle. En esta misma casa tuvo su taller el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo, junto con los granadinos hermanos Sánchez de Rueda. La casa de la izquierda, era el antiguo palacio Abacial de Priego, el cual quedaba muy cerca de la Parroquia de la Asunción, que era sede abacial perteneciente a la jurisdicción eclesiástica de la Abadía de Alcalá la Real (Jaén). En la fotografía derecha de abajo, podemos ver parte del tesoro que el Obispo Caballero donó a la Parroquia de la Asunción de Priego.





# Arte barroco prieguense fuera de sus fronteras



REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815);  
SU APORTACIÓN E INFLUENCIA EN EL ARTE Y EN LOS ARTISTAS DE  
LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA

# Capítulo 5

## Contexto y ambiente histórico-artístico en el período 1758-1815

*Entre 1758 y 1815 se produjeron algunos de los acontecimientos más destacados de la historia global de la humanidad. Los sucesos de la revolución industrial, la revolución francesa y el paso de la edad Moderna a la Contemporánea, basta para demostrar tal aseveración. Esta Tesis Doctoral trata de desentrañar el contexto y el ambiente internacional, hispánico y prieguense, que afectó al comportamiento de los artistas de ese período, incluido el de este estudio Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815). Sin duda, fue una época de cambios que condicionaron la estética, la moda, la cultura, la economía, y por ende la mentalidad, global y local. Trataremos de realizar la pertinente y necesaria contextualización del período que nos abarca, desde diversas pinceladas de graduaciones y puntos de vista, que nos permitan reconocerlo en gran medida. Empezaremos desde una dimensión internacional y nacional, para terminar con la situación particular de Priego de Córdoba, y por ende Andalucía, ya que esta población se localiza en el centro de la misma, como lugar fronterizo de los distintos reinos de Jaén, Granada y Córdoba, con los que estuvo directamente relacionada en los planos eclesiásticos, administrativos y artísticos, respectivamente. También deseamos intercalar en estos panoramas, internacionales y locales, una serie de perspectivas de toda índole: demográfica, social, política, económica, cultural, etc...; y creemos que debemos hacerlo, ya que todas estas variables se interrelacionan, las unas con las otras, para la explicación de los fenómenos más destacados que afectan a esta Tesis.*





## 5.1 - DISERSIÓN SOBRE LA ESTÉTICA DEL SIGLO DE LAS LUCES

El contexto que nos ocupa, 1758-1815<sup>1</sup>, es quizá de los más atractivos para cualquier investigador, debido fundamentalmente a que este periodo, que no precisamente tiene que ceñirse a esa estricta acotación temporal, por ser producto de la vida del artista al que está dedicada esta Tesis Doctoral, ha sido uno de los más decisivos de la historia de la humanidad, por los acontecimientos que de él se derivan, como constituyen los sucesos de la revolución industrial o francesa, en las últimas décadas del siglo de la Ilustración.

Para un investigador de arte se vuelve además más pintoresco si cabe, debido a la germinación y convivencia floreciente de múltiples estilos: barroco, rococó, prerromanticismo, eclecticismo, neoclasicismo<sup>2</sup>, neohistoricismo, estilo imperio, etc... Algo que ni mucho menos había ocurrido en occidente anteriormente, por lo que la explicación y análisis de estos fenómenos, son de particular interés para la contextualización dieciochesca, respecto a sus siglos precedentes, y sobre el papel que han desempeñado estas dos centurias.

Una de las versiones genéricas, con una combinación de disciplinas económicas y estilísticas, es la que establecemos en el sentido de que los estilos son fenómenos estéticos con rasgos determinados, más o menos flexibles para los ámbitos individuales o locales, generados por la tendencia particular y colectiva a la modernización de la imagen cultural de la actualidad, del pasado, presente o futuro. Lógicamente, nos

---

<sup>1</sup> AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel: “Introducción General del Siglo XVIII”, *Gran Historia Universal: Ilustración y Revoluciones Burguesas*. Madrid, Najera, 1987, vol. VII.

<sup>2</sup> BALLESTEROS, Ernesto: *El Neoclasicismo*. Madrid, Hiares, 1980.



subyace la afirmación de que obviamente, sólo apreciamos, o puede potencialmente gustarnos, aquello que conocemos, siendo precisamente esto último algo que nos conducirá a diversas opciones de elección<sup>3</sup>. Si existen más opciones, habrá mayores libertades para generar un gusto más personal, que si por el contrario se encuentran menos alternativas, en donde el gusto estará condicionado, y preso, de la limitación hermética individual, instaurándose una mayor fuerza social, de la moda, hacia la imposición de esta en el sujeto, por el poder colectivo de la estética.

Llegados a este punto, es relativamente sencillo racionalizar el hecho de que la moda, el estilo, la estética, y la cultura, son variables que van de la mano, es decir, no es comprensible entender una sin las otras, pero, ¿quién genera la moda y por ende la otra tríada de conceptos? Fundamentalmente debemos pensar en una fuerza de atracción potenciadora de esta pregunta. Es imprescindible localizar esta fuerza generadora, sólo si reconocemos los rasgos básicos del ser humano que la genera. En la edad Moderna, esa fuerza es sin duda la económica, sobre todo en un contexto histórico en donde se engendra el proceso de las revoluciones industrial y francesa. Conceptos que se pragmatizan con un cambio de sistema económico, gracias a la tecnología industrial, en Inglaterra, y que se expandirá como la pólvora por Europa y el resto del mundo. Pero volviendo a la raíz de nuestro problema, debemos resolverlo parcialmente con el hecho de que la economía es la que estableció los encargos de las obras de arte, por parte de monarquía, nobleza, etc..., y los artistas dejaron satisfechos a estos, con estéticas, o

---

<sup>3</sup> Todos los seres humanos tendemos a identificarnos con un estilo, con unos gustos artísticos y estéticos, que refuercen y afiancen nuestra personalidad, volviéndonos, muchas veces, incondicionales de esos gustos asumidos simplemente por el hecho de que identifican nuestra filosofía de vida. Todo esto nos lleva a imitar esas estéticas, para reforzar nuestro posicionamiento ante la sociedad, respecto a unos ideales que creemos mejores, y que defendemos para nosotros mismos, y sobre todo, para lo que admiramos como modelo de algo mejor a imitar, o tal vez, para lograr aquello que nosotros también queremos conseguir.

modas, que se imponen por la corriente individual del financiador, y cultural, por intereses autónomos de salida de mercado y reconocimiento de la validación social de la pieza artística. Estos artistas generaron estéticas diversas dentro de rasgos comunes, lo que hizo tener gran poder mediático hacia la sociedad, y hacia ellos mismos y sus mecenas, convirtiéndose todo este proceso en un círculo viciado, que impide una evolución rápida de la estética.

Sin embargo, en esta época analizada, 1758-1815, se abrieron muchas alternativas de cambios paulatinos y convivencias variadas de unos estilos respecto a otros<sup>4</sup>, en los mismos marcos comunes europeístas. A esto se unió los redescubrimientos de civilizaciones clásicas y antiguas: Egipto, Roma, Grecia, China, etc..., que produjeron un cambio porcentual cuantitativo en los conocimientos estéticos<sup>5</sup>. Hay que destacar también la expansión de los nacientes medios de comunicación: prensa, grabado, revistas, etc..., que se beneficiaron de los nuevos medios tecnológicos industriales; y también, de la expansión de las nuevas ideas ilustradas<sup>6</sup>.

Todos estos factores produjeron, unos con otros, interacción de choques de causas multiplicadoras, que generaron universos misceláneos de mecenas, gustos artísticos dispares, y que afectaron a la sociedad dándole nuevas y abundantes alternativas de elección. Además de sugerir gran libertad en gustos individuales, con más reglas de flexibilidad formal, lográndose por primera vez abrir la modernidad que conocemos hoy en día, ecléctica y experimentadora.

---

<sup>4</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Historia del Arte*. Madrid, Raycar, 1984, tomos I y II.

<sup>5</sup> BAYER, Raymond: *Historia de la estética*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965.

<sup>6</sup> Que habían practicado como precedentes, los artistas del renacimiento, como Alberto Durero o Leonardo Da Vinci.

## **5.2 - EL SIGLO XVIII Y SU REPERCUSIÓN EN EL PANORAMA INTERNACIONAL**

En primer lugar debemos empezar por la población. A finales del siglo XVII e inicios del XVIII, en el mundo había 522 millones de habitantes tomando las cifras más elevadas. En 1800 el total mundial se situó en los 984 millones de habitantes, por tanto, el crecimiento entre 1600 y 1800 es enorme, lo que indica la importancia dinámica de este siglo XVIII en el mundo entero, de forma que este doblamiento de la población tan espectacular nos hace irnos a las causas de fenómenos como el de la revolución industrial, mejoras sanitarias, emigración del campo a la ciudad, mejoras comerciales, de transporte y tecnológicas, etc..., entre otros aspectos para darle una explicación.

Pero no sólo está aquí la clave del periodo, como iremos relatando en otros momentos. Las cifras demográficas se presentan con altos componentes de disparidad, debido a la falta de métodos estadísticos eficaces, pero subyace un reparto desigual en la población, que llevan a explicaciones de contagios epidémicos de las colonias, lo que hace más difícil los cálculos en las zonas remotas y en proceso colonizador, como Oceanía o América. A pesar de todo, podemos decir que la edad Moderna se caracteriza por tres fases. La primera sufre una recuperación poblacional, siglo XVII. La siguiente presenta un crecimiento sostenido, primera mitad del siglo XVIII. Y la última contiene un crecimiento más acelerado, segunda mitad del siglo XVIII. El 80-90% de la población vivía directamente de la agricultura, por este motivo las ciudades no eran muy grandes, de hecho una población que superara los 30.000 habitantes era de entidad. Muy pocas superaban los 50.000 habitantes, y son pocas las que contaban con más de

200.000. Por ejemplo, Constantinopla llegaba a los 700.000 habitantes, sin embargo en Europa, los casos de París, Roma o Nápoles, podían superar los 200.000.

A nivel social destacó la influencia de la revolución francesa de 1789, con el poder de la nueva burguesía por el control del capital, que se pragmatiza en la revolución industrial de Inglaterra. Por otro lado, los territorios expansionistas como América u Oceanía, generan nuevos estados en donde la influencia europea, por su tradición secular, se diluye, aunque influye en alguna medida en cuanto a los sistemas organizadores a adoptar.

El siglo de las Luces, siglo XVIII<sup>7</sup>, fue un nuevo período de desarrollo económico<sup>8</sup>, debido fundamentalmente a tres factores. El inicio de la revolución agraria, el auge de la revolución tecnológica de la industria<sup>9</sup>, y la segunda oleada de metales preciosos. Las nuevas posibilidades hidráulicas en las industrias, con mano de obra proveniente del campo, y el modo de producción de trabajo a domicilio, a mitad de camino entre el corporativismo medieval y el capitalismo, son los factores claves del periodo a nivel económico, en donde los diferentes gremios y corporaciones se replegaron para sobrevivir, ya que el estado pretendía controlarlos con reglamentación nacional<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> POCHAT, Götz: *Historia de la estética y la teoría del arte: de la antigüedad al siglo XIX*. Madrid, Akal, 2008.

<sup>8</sup> La escuela económica más importante de la época era la de los fisiócratas. Su mentor, Francois Quenay, el médico personal de Luis XV y de Madame de Pompadour, ocupó una posición privilegiada en la corte francesa. Publicó algunos trabajos en la Enciclopedia, y, en 1758, su obra más importante, *el Tableau Oeconomique*. GRICE-HUTCHINSON, Marjorie: *Aproximación al pensamiento económico en Andalucía: de Séneca a finales del siglo XVIII*. Málaga, Editorial Librería Ágora, 1990, p. 114.

<sup>9</sup> Desarrollada en Inglaterra a finales de este siglo XVIII, y denominada “revolución industrial”. La misma se expandió por todo el mundo a partir de esos momentos.

<sup>10</sup> MARTÍNEZ RUIZ, Enrique; MARCO SALVI, José Alfonso: *Breve Historia del Comercio*. Madrid, Editorial Alhambra, 1986, pp. 77-79.

En el ámbito cultural destacaron autores como Kant, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, etc... La racionalidad ilustrada nacerá a finales del siglo XVII en Francia. Estas ideas ilustradas no se pueden separar de la revolución artística, que se produjo en un periodo que vio la agonía del barroco y el nacimiento de varios estilos, como el neoclásico, el romanticismo, o el estilo imperio napoleónico, en una difícil transición, entre 1750 y 1800, con las lógicas variedades regionales y en donde se llegaron a extremos los límites de las posibilidades del barroco y el rococó<sup>11</sup>.

Cada uno de ellos tuvo máximos representantes en cada país, con sus heterogéneas diferencias personales y regionales. Quizás el ejemplo de Jacques-Louis David, como eje neoclásico al servicio de los valores del estado napoleónico, pueda definir la utilización del arte, por parte de los poderes, para la exaltación de sus líderes, y para su imagen ante el pueblo, en contraste con el estilo galante del rococó pictórico francés que llevaron a gala los artistas, Watteau, Boucher, y Fragonard, o el naturalismo escultórico<sup>12</sup> de Falconet, Clodion, o Houdon. Artistas como Gérard o Gros, realizarán obras personales que darán paso al arte moderno. El cual proyectaron Dominique Ingres en Francia, Francisco de Goya y Lucientes en España, Caspar David Friedrich en Alemania, o Thomas Gainsborough en Gran Bretaña<sup>13</sup>.

### 5.3 - ESPAÑA Y EUROPA EN EL SIGLO XVIII

La centuria dieciochesca tuvo para Europa una importancia vital desde la perspectiva demográfica, ya que supuso un salto espectacular de crecimiento

---

<sup>11</sup> AA.VV.: *Barroco y Neoclasicismo*. Barcelona, Daimon, 1984.

<sup>12</sup> HARTT, Frederick: *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid, Akal, 1989.

<sup>13</sup> COGNAT, Raymond: *Historia de la pintura*. Barcelona, Vergara, 1958.

poblacional, que logró nuevos impulsos en la sociedad europea. Entre el siglo XIV y 1700 la población del viejo continente se encontraba en un estancamiento muy equilibrado, sólo en 1700 había un 20% más de población que los 400 años anteriores de su historia<sup>14</sup>.

Las guerras, la peste, y el hambre, diezmaron no obstante el comienzo de siglo, pero aun así, las políticas de repoblación y las nuevas tecnologías de consumo y sanitarias posibilitaron un crecimiento de la población tan espectacular como nunca antes se había vivido, concretamente debemos hablar de que el comportamiento demográfico de los trabajadores de la industria y de la agricultura sin tierra, pudo haber tenido más influencia en la variación de las tasas globales de matrimonios y fertilidad en el viejo continente<sup>15</sup>. Por tanto, son causas directas de incremento de población, en mayor porcentaje que la mortalidad por enfermedades endémicas, infantil, o de vejez, en una crisis de mortalidad que estaba heredada de siglos anteriores, aunque su naturaleza estaba empezando a cambiar para situarse en una mortalidad normal dentro de los grandes problemas anteriormente comentados, que variaban dependiendo de distintos países y fases, y que podían calificarse como más o menos virulentos.

Consecuentemente, aparte de algunos países como España o Alemania, cuyo crecimiento demográfico se traduce en la recuperación de un gran retroceso destacable durante la primera mitad del siglo XVII, las tasas de crecimiento de los países europeos son moderadas.

---

<sup>14</sup> ORTEGA LÓPEZ, Margarita: “Demografía y Sociedad”, *Gran Historia Universal: Ilustración y Revoluciones Burguesas*. Madrid, Najera, 1987, vol. VII, pp. 25-26.

<sup>15</sup> W. FLINN, Michael: *El Sistema Demográfico Europeo, 1500-1820*. Barcelona, Crítica, 1989, pp. 63, 96-97.

En España se llevó a cabo por primera vez en occidente uno de los planes catastrales más ambiciosos de la historia, el catastro de Ensenada, que se tomó de modelo para otros países y que planteaba una revolución fiscal de vanguardia en el mundo, aunque posteriormente fracasó, sirvió para ver la población de la época con gran detallismo, ya que hasta entonces era imposible de esclarecer con precisión.

Para el historiador Cristóbal Marín Molina, “Los siglos XVIII y XIX se iniciaron, aparentemente, de una forma muy similar: el primero con una guerra internacional para determinar la sucesión de la monarquía hispánica y, finalmente, la confirmación de una nueva dinastía procedente de Francia en el trono; el segundo asimismo con un conflicto bélico, dentro del contexto, también internacional, de las guerras napoleónicas, que se inició con la invasión de la Península Ibérica por tropas francesas y por el intento de cambiar la dinastía de los Borbones al imponerse en el trono José Bonaparte, hermano de Napoleón. Sin embargo, entre ambos principios de centuria y en poco más de un siglo, habían ocurrido muchas transformaciones. Todas las épocas históricas contienen elementos que proceden de períodos anteriores o anticipan cosas que se consolidarán y confirmarán más adelante. Pero hay momentos en que esta percepción es mucho más evidente, no sólo a posteriori para los investigadores de la historia, sino también para algunos de los contemporáneos que vivieron esos momentos. Y esto se puede observar claramente con el siglo XVIII, del que se ha dicho, no sin cierta razón, que es un siglo de transición o “a caballo entre”, y donde conviven lo antiguo, con formas de pensar y actuar que auguran algo nuevo. Nada surge de forma espontánea; por esto se pueden ver antecedentes de algunos procesos históricos que creemos propios del siglo XVIII, los cuales estarán ampliamente asentados en el XIX,

pero cuyo origen se pueden rastrear en el XVII, como por ejemplo, las luchas entre los partidarios de la monarquía parlamentaria y los de la monarquía absoluta en Inglaterra. En España se asienta la nueva dinastía borbónica junto a la de sus homólogos franceses. Además al ser dos ramas de la misma familia, la de los Borbones, durante todo ese siglo habrá continuos contactos entre los monarcas franceses y españoles<sup>16</sup>. A lo largo del siglo, los Borbones españoles se irán impregnando de ciertas ideas reformistas ilustradas, que llegarán a su máximo durante el reinado de Carlos III. El despotismo ilustrado nunca se planteó un cambio radical que pudieran dismantelar las estructuras políticas, sociales, económicas o culturales en las que se sustentaba, sino, por el contrario, quería modernizar las mismas con ciertas reformas. Hasta entrada el siglo XIX la sociedad española, en esencia, es estamental, pero por otro lado ya aparecen ciertas formas que anticipan la sociedad de clase”.

La España entre 1758 y 1815, se influye por el denominado “Reformismo Borbónico” (1724-1788), que supuso un proceso de modernización y solventación del déficit hacendístico. En 1758 falleció Bárbara de Braganza, Reina de España y esposa de Fernando VI, que fallecerá un año después y sin descendencia directa. El 17 de Octubre de 1759 Carlos III, el llamado después Rey filósofo y alcalde de Madrid<sup>17</sup>, llegó a España desde su Reino de Nápoles, y es proclamado por las cortes generales como Rey<sup>18</sup>. Los tratados con América y las guerras con Gran Bretaña y la Francia de

---

<sup>16</sup> Respecto a los contactos entre los monarcas franceses y españoles, se realizarán tres alianzas llamadas “Pactos de Familia”: los de 1733 y 1743, durante el reinado de Felipe V, y el de 1761 bajo Carlos III, y que supondrán colaboración y ayuda entre los dos reinos en distintos conflictos bélicos. Pero además hay un trasvase de pensamientos, costumbres y modas desde Francia a España, que influirán, sobre todo, en la corte y en ciertos sectores de la nobleza.

<sup>17</sup> Ya que desarrolló múltiples proyectos para la capital de España, Madrid, como su palacio Real, además de un nuevo conjunto urbano jalonado de paseos, fuentes, y edificios de corte neoclasicista.

<sup>18</sup> CRUZ, Dolores; UTRERA, Carmen: *Cronología de la Historia de España: Siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid, Acento Editorial, 1989, vol. II.





Carlos III. Museo del Prado. Madrid.  
Anton Raphael Mengs. 1761.

Napoleón (1808-1814), marcarán el fin<sup>19</sup> contextualizador de un período convulsivo y difícil de analizar de la historia de España, desde las perspectivas políticas europeas, marcadas por dos clases de absolutismo, el de concepción presidencialista del poder y el modelado por las ideas ilustradas de ámbito sociopolítico, denominado “despotismo ilustrado”.

En lo económico la industrialización eclipsa a la antigua artesanía. Los bancos se multiplican, de unos veinte o treinta en 1750 a más de setenta en 1800, con un necesario incremento de la tecnología agrícola. Los albores del maquinismo se perpetuarán hasta nuestros días, ya que por su rapidez productora, las industrias atraerán los capitales por

---

<sup>19</sup> El 29 de Diciembre de 1813 Napoleón ordena a su hermano José que abdique de la corona de España, en plena guerra de independencia.

inversiones remuneradoras e incentivos para la activación de estas primerizas actividades lucrativas. En España sobresale el comercio ultramarino de sus colonias, a cambio de tejidos, herrajes o vidrio, se importan pieles, pescado salado, arroz, chocolate o algodón<sup>20</sup>. No obstante Inglaterra con sus roces con España, Gibraltar y Menorca, levantará un imperio colonial que le dará la pauta internacional de la política exterior como valedera de sus dominios ultramarinos. En la Península las sociedades económicas de amigos del país serán las que tenga un éxito de hegemonía para la acumulación de capital. Se promulgan los Decretos del libre comercio del 2 de Febrero y 6 de Marzo de 1778, desapareciendo la casa de la contratación, creada para mantener el monopolio de las colonias.

En el plano cultural del período que nos ocupa (1758-1815), sobresale como nota de extremo interés la publicación del primer periódico español: *Diario curioso, erudito y comercial, público y económico*<sup>21</sup>. Las nuevas ideas ilustradas introducidas en España y usando los modelos de Montesquieu, Voltaire, Rousseau y que tuvieron a su vez de referente a los racionalistas del siglo XVII como René Descartes, Baruch Spinoza, Thomas Hobbes, John Locke, o Condorcet, supusieron un enorme impacto intelectual. Para ellos el conocimiento no es algo innato sino basado en la experiencia con la guía de la razón, por eso pensaban que la humanidad podía ser transformada hacia un mundo nuevo y mejorado. En España las luces penetraron gracias a la obra del Fraile benedictino Benito Jerónimo Feijoo a inicios del siglo XVIII, y muy admirado en la época borbónica, a la que perteneció el escultor, objeto de este estudio, Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815).

---

<sup>20</sup> Martínez Ruiz; Marco Salvi (1986), pp. 77-85.

<sup>21</sup> Cuyos fundadores fueron Francisco María Nipho y Juan Antonio Lozano, tras su aceptación para la publicación por el Consejo de Castilla el 1 de mayo de 1758.

Carlos III<sup>22</sup> tuvo su posible renovación social con el reformismo. El escrupuloso orden y regularidad de su vida lo trasladó en la medida que le fue posible a Madrid, haciendo un lugar saneado, monumental, adornado con fuentes: Cibeles, Neptuno, etc...; puertas: como la de Alcalá; paseos: como el Prado, Delicias; museo, observatorio astronómico, etc...; y unas grandes infraestructuras de alcantarillado, alumbrado público, empedrado de calles, dispuestas por Juan de Villanueva<sup>23</sup>, autor del edificio del actual Museo del Prado; y además contar con una red radial de vías y carreteras que comunicaran la capital con las más importantes ciudades del Reino, a las que mejoró como espejo de lo que se estaba proyectando en Madrid, y con nuevas repoblaciones y diseños de urbes en el sur; La Carolina<sup>24</sup>, la Rambla, etc..., concibiendo un estado reformado y unitario, con una nueva bandera creada de un concurso para la infantería de marina siendo oficial en 1842, e himno nacional que era el oficial de los granaderos. Las reformas iniciadas a finales del setecientos suponían la adaptación a nuevas exigencias militares, con la constatación de un proceso de especialización en la ingeniería<sup>25</sup> española. A los ingenieros de marina de 1770, se les unieron los cosmógrafos en 1796, o los ingenieros de caminos, canales y puertos en 1799, con características civiles y con sus propios centros académicos. A inicios del siglo decimonónico fueron concretándose los perfiles del ingeniero militar en España. En 1802 quedaba organizado, agregado al cuerpo de ingenieros, el regimiento de zapadores y minadores. En 1803 se publicó la Ordenanza del Real Cuerpo de Ingenieros del Ejército<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> FERRER DEL RÍO, Antonio: *Historia del reinado de Carlos III en España*. Madrid, 1856.

<sup>23</sup> MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *Villanueva y la arquitectura neoclásica*. Madrid, Historia 16, 1992, núm. 73.

<sup>24</sup> La Carolina (Jaén), presenta una estructura urbanística de calles rectilíneas, propia del neoclasicismo.

<sup>25</sup> CAPEL, H; SÁNCHEZ, J. E.; MONCADA, O.: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal/CSIC, 1988.

<sup>26</sup> *Ordenanza*, 1803, tomo I. Número extraordinario dedicado al IV Coloquio Internacional de Geocrítica. Actas del Coloquio, ponente: Don José Ignacio Muro Morales.

#### 5.4 - ANDALUCÍA Y PRIEGO DE CÓRDOBA: MODELOS ESPECÍFICOS DEL PERÍODO ANALIZADO (1758-1815)

Andalucía poseía en 1717 por lo menos 1.310.799 habitantes; en 1797 alcanzó 1.896.275, y en esto cuenta muchísimo los esfuerzos del Rey Carlos III, en su periodo de reinado, con un deseo de aumentar la población con los incentivos para la inmigración y repoblación, mejoras comerciales y reformas agrícolas<sup>27</sup>, además de un mayor control de los recursos sanitarios, de la higiene, y de la mejora de las ciudades. Y con todo esto, no nos extraña que se trasluzca a cada caso individual, a cada población en particular, y concretamente en este caso a la entonces villa de Priego, localizada en la zona central de Andalucía, que representa un incremento similar en porcentualidad de 80 años al del resto de la comunidad<sup>28</sup>, pasando de 5.159 habitantes en 1712 a 9.002 hts. en 1788, y de 6.633 habitantes en su término municipal en 1700 a 14.936 hts. en 1786. Mientras en España a finales del siglo XVIII había en torno a los once millones de habitantes, el reino de Córdoba quedó un tanto estancado a lo largo del siglo con 229.762 habitantes en 1717, por los 222.393, 248.860 y 263.349, que tuvo en 1752, 1787, y 1797 respectivamente<sup>29</sup>. En el año 1776 el informe de Blas Manuel de Codes para el intendente interino de Córdoba, Bernardo Lorenzana, sobre los adelantos de la industria popular cordobesa, recoge los datos en los que se afirma de que Priego posee

---

<sup>27</sup> Hacía mediados del siglo XVIII, Ulloa y otros autores habían insistido en la necesidad de abolir los obstáculos que entorpecían el comercio interior. Incluso la idea del impuesto único había surgido, más de una vez, entre los autores españoles. Durante el último tercio del siglo XVIII se renovó con energía la polémica que en todas las épocas ha ocupado la atención de los economistas españoles: la que versa sobre la reforma agraria. Grice-Hutchinson (1990), pp. 115-116.

<sup>28</sup> VERA ARANDA, Ángel Luis: *Aproximación a la Evolución Urbana de Priego de Córdoba*. Priego de Córdoba, Asociación Cultural Adarve, 1996, p. 94.

<sup>29</sup> Datos demográficos y de empadronamientos sobre Priego: F. Durán Alcalá y M. C. Ruiz Barrientos; Datos de España y Córdoba por: AA.VV.: *Historia Contemporánea de Andalucía*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 2000, p. 39. Fuente Demográfica de Andalucía: Antonio García-Barquero (1985).

13.037 habitantes, de los que 6.731 eran mujeres y 6.306 hombres, destacando el síndico que: “las gentes por lo común, son sumamente laboriosas y aplicadas a el trabajo, en tanto grado, que no faltando éste no hay año malo aunque sea corta la cosecha de granos”. Posteriormente refiere datos sobre el ganado y a continuación de la industria de la seda, considerándolo el tema central de su informe y lamentándose del gran declive que está sufriendo por diversas causas, observando que gran parte de la población estaba sumida en la miseria y de que: “se vea tanta legión de mendigos... en la villa y sus aldeas”. En la segunda parte del informe se diserta sobre las causas que mantienen en la esclavitud a la economía prieguense como: “el no uso del privilegio concedido por Alfonso XI para libertad en las alcabalas de 1379, el cual se obstruyó en tiempos de Felipe III, sobre 1617, y la fábrica exclusivamente de seda barata por su imperfección técnica y especialización obrera, su escasa cosecha, y la prohibición de comprar seda en otros reinos limítrofes, además de la falta de inversión privada o el no emprenderse en otros géneros textiles”. Codes ve como única solución para Priego la utilización de los excedentes del pósito<sup>30</sup>. Según los estudios de la época, a esta crisis se le suma la competencia extranjera y los agobios fiscales de la seda<sup>31</sup>, en una época en que la industria textil andaluza supone dar empleo a 12.563 personas con una renta total de 10.103.245 reales, representando el 35,2% del empleo industrial<sup>32</sup>. Sin embargo, esta situación de crisis produjo un fuerte estancamiento demográfico en Priego a lo largo de las décadas finales del siglo XVIII<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> FORCADA SERRANO, Miguel: “Sobre la crisis de la seda en el siglo XVIII”, *Diario Córdoba*, Córdoba, 20/09/1996, p. 36.

<sup>31</sup> García Jiménez (1993), p. 1314.

<sup>32</sup> Fuente: Archivo Histórico Nacional. Mapas o Estados Generales. Legajos. 7.492 a 7.496.

<sup>33</sup> Priego en el último tercio del siglo XVIII. Los numerosos impuestos que gravaban la mayor parte de los productos y el inicio de la emigración de su población a buscar trabajo en otros lugares (Granada, Córdoba, Málaga y Sevilla), así como la decadencia de la fábrica de la seda (de sesenta mil libras al año, en 1750, había descendido la producción a diez mil, en 1794) acechaban su ruina. Había desaparecido la elaboración de damascos, zegríes, felpas, rasos, peñascos, mantos, pañuelos, paños bastos, bayetas y otros



En lo social, el periodo marcó un punto de interés en la proliferación de latifundios, sobre todo en el siglo XIX. En el reinado de Carlos III, saldado con unos 100.000 mendigos y la revuelta de Esquilache<sup>34</sup>, que se difundió también por estos territorios andaluces de una forma menos virulenta, hubo un proletariado agrario cuya miseria fue mejorada temporalmente bajo los ministros, Aranda, Floridablanca y Campomanes, de Carlos III<sup>35</sup>. Además en el siglo XVIII<sup>36</sup> existe mayor preocupación por la higiene, se empieza a legislar sobre agua, canalizaciones, etc<sup>37</sup>..., y sobre el no enterrar los muertos en las iglesias<sup>38</sup>.

---

géneros, y la famosa listonería y cintería, y poco quedaba de los 800 telares, 60 tornos y 6 tintes de la década de los cuarenta. A finales del siglo XVIII tan sólo se fabricaban tres mil piezas de tafetanes dobles. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1988, p. 14.

<sup>34</sup> Revuelta que contrariaba la decisión política en rebajar las medidas de los sombreros para la identificación de malhechores, o la imposición de modas extranjeras.

<sup>35</sup> KUBLER, George: *Historia Universal del Arte Hispánico: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Plus Ultra, 1957, vol. XIV, p. 292.

<sup>36</sup> Este siglo XVIII, supuso, como hecho más relevante, el paso de la edad Moderna a la Contemporánea.

<sup>37</sup> A finales del siglo XVIII e inicios del XIX, existe en algunas partes de Andalucía, una obsesión por la protección de recursos forestales, con imposición de duras penas, algo que repercutía en la escasez de agua, en un período de muy probable sequía, en alerta máxima. No es casualidad que la máxima protección en favor del agua se vea en estos años, de forma constante, lo que nos lleva a pensar que el programa hidráulico de Priego de Córdoba es el resultado de la canalización y aprovechamiento, hasta la última gota, de tan preciado elemento, para evitar las consiguientes sequías y enfermedades.

<sup>38</sup> Otra medida sanitaria que se desarrolló en Priego, consistió en la realización de un cementerio en 1818, llamado de San Luis, que estuvo cerca del actual, de esa forma se dejó de enterrar en sitios cerrados, como los interiores de los templos.

En Priego como en la mayoría de las más importantes agrovillas andaluzas, la sociedad se organiza en clases sociales. Nos encontramos con los campesinos y menestrales, que en Priego constituían un 80% de la población con bajas rentas y propiedades. También se localiza una nobleza rica y minoritaria, y un creciente clero<sup>39</sup>, como los templos que se construyen y se reforman entre 1740 y 1825<sup>40</sup>. La nobleza de interior se configuró con un gran poder de propiedad en torno a aristocracias familiares entre las que se encontraban los marqueses de Priego<sup>41</sup>, los Condes de Cabra, o los Duques de Medina Sidonia. Por otro lado, la Corona concedió facultades reales a propietarios de mayorazgos<sup>42</sup>. En Priego el siglo XVIII apreciará la integración del marquesado de la casa de Medinaceli y al acceso de tierras comunales de repartición por la corporación municipal y el inicio del pleito de reversión de Priego a la Corona<sup>43</sup>.

En las últimas décadas del siglo XVIII en Priego hay constancia de una crisis de lo textil. La villa heredó la tradición textil, de las sedas, de los tafetanes y terciopelos desde la dominación árabe, siendo un foco de gran interés, aunque su época de esplendor tiene lugar en la segunda mitad del siglo XVI, con una prosperidad de la villa debido a la industria de la seda<sup>44</sup>, y a finales del siglo XVII, con un crecimiento económico, concretamente cuando comienzan a llegar arquitectos de primera entidad como Francisco Hurtado y la incorporación de notables artistas, como los hermanos

---

<sup>39</sup> Fuente: Archivo Parroquial de la Asunción de Priego de Córdoba.

<sup>40</sup> ÁBALOS MUÑOZ, Carmen: *Arquitectura Barroca de Priego de Córdoba 1696-1803*. Baena, Escuela Taller Juan de Dios Santaella, Adisur S.A., 1989, p. 25-26.

<sup>41</sup> En el siglo XVI los señores de Priego pertenecientes a la Casa de Aguilar, son nombrados marqueses de la villa, y en el siglo XVIII se integran en el marquesado de la casa de Medinaceli.

<sup>42</sup> AA.VV. (2000), pp. 44-48.

<sup>43</sup> GARCÍA JIMÉNEZ, Bartolomé: “Edad Moderna de Priego de Córdoba”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1312-1314.

<sup>44</sup> Recomendamos para el estudio de la historia de Priego, la monografía: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tipografía Católica, 1986, 3ª Ed.

Sánchez de Rueda provenientes de Granada, lo que le hace llamar la atención a George Kubler de que la evidencia arquitectónica de esa prosperidad aparece, pero no tanto en las capitales como Sevilla, Córdoba y Granada, como en las villas provincianas, antiguas fundaciones que fueron pródigamente reconstruidas entre 1750 y 1790, después de dos o tres centurias: “ciudades como Priego, Lucena, Utrera, Osuna, Estepa, Marchena o Fuentes”. Naturalmente, las capitales de provincia prosiguieron siendo los centros metropolitanos, donde el gusto se formaba y las modas cambiaban rápidamente; pero resulta sorprendente advertir que muchos de los grandes ornamentalistas y arquitectos de ese tiempo no residían en Granada o Sevilla, sino en Priego y Lucena (F. X. A. Pedraxas) o Fuentes de Andalucía con la familia Ruiz Florindo. Según Kubler: “en Sevilla, sólo la Plaza de Toros de 1761, y la iglesia de San Ildefonso (planos de 1796) pueden ser contados entre las nuevas empresas de importancia. En Granada, después de San Juan de Dios (1737-1750), los cuarteles de Bibataubin, de 1752-1764, y en Córdoba, Santa Victoria, comenzada en 1761, y San Rafael, comenzado en 1796, son los principales diseños<sup>45</sup>”.

Nuestra curiosidad reside, desde luego, a que ciertas villas de interior, entre la que contamos a Priego, desplacen a sus capitales en lo artístico respecto a la calidad de los artífices que allí se desplazaron, y su estela de diseños de vanguardia peninsular que les legaron. No es sólo un factor el que da respuesta panorámica y lejana de esta situación, pero más bien podemos avizorarla racionalmente atendiendo a unas circunstancias muy precisas que ayudan a darle una argumentación. En primer lugar a pesar de las circunstancias aleatorias de los destinos de cualquier persona, los artistas de

---

<sup>45</sup> Kubler (1957), p 292.

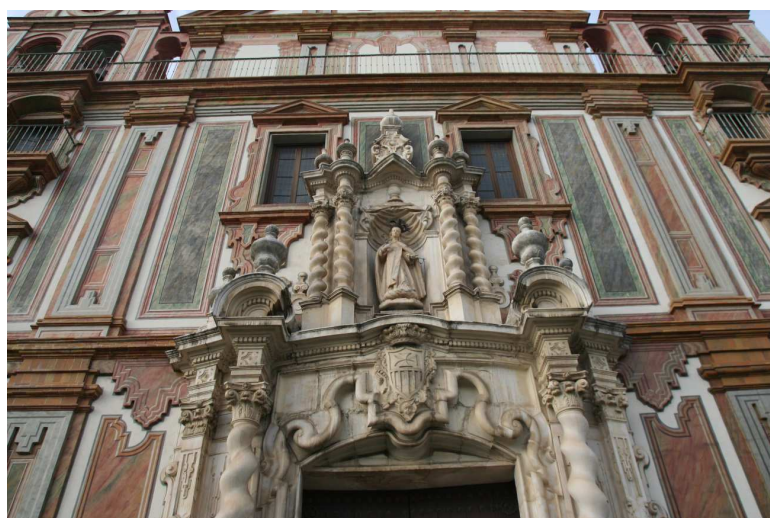


esos períodos vieron en las agrocidades del interior, una cantera poco explotada, no tanto como las capitales ya surtidas de elementos y muy configuradas en sus estructuras y abastecidas decorativamente en el siglo XVII, que también lo hicieron en el XVIII, pero no en la proporción que se desarrolló en ciudades que debían ofrecer una cantidad acorde con sus incrementos poblacionales y económicos. Por ese motivo, como advierte Kubler, buena parte de los arquitectos y escultores, independientemente de su lugar de nacimiento, se fueron desplazando hacia nuevas y prósperas oportunidades en lugares remotos y de poca accesibilidad, como Priego, Osuna, Antequera, etc... Allí adquirieron el prestigio para su escalada en lo social más rápidamente, y además los recursos porcentuales eran a veces más elevados que en poblaciones más grandes demográficamente, ya que allí es donde se encontraban grandes señores con grandes latifundios y propiedades. Además creemos que figuras como la de Hurtado, que se casó con la hija del corregidor de la villa, algo de esto le ocurrió a Francisco Javier Pedraxas<sup>46</sup> décadas más tarde, se daría cuenta de todas estas ventajas de inmediato, viendo que su instalación de un taller en Priego, concretamente en la Carrera del Águila, a pocos metros de la salida principal del pueblo, le posibilitaría una gran comodidad para ejecutar sus diseños.

Priego era sin duda el pueblo más acorde a estos intereses y características, además de estar medio oculto y en el centro de Andalucía, a mitad de camino entre Granada, Córdoba, Málaga, Sevilla, y Jaén, propio del laboratorio dominador del ingeniero de las costas del Mediterráneo, como fue Hurtado Izquierdo, para supervisar toda la región y con una relativa tranquilidad, para llegar a tiempo a todos sus intereses

---

<sup>46</sup> Fuente: Archivo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. Francisco Javier Pedraxas se casó en 1762, con una acaudalada, Ana de la Cruz Mansilla.



Colegio de Santa Victoria y Convento de la Merced. Córdoba. Siglo XVIII.

en las distintas capitales, inclusive las de fuera de Andalucía, por el eje central con Madrid, ya que en aquella época los carriles eran relativamente homogéneos en cuanto a calidad rústica en toda la Península, mejorados no obstante en el reinado de Carlos III. Sin embargo, la primera mitad de siglo en Priego cuenta con una construcción media pero de suprema categoría artística<sup>47</sup>. En la segunda mitad del siglo XVIII, también se realizan y adornan con barroco edificios religiosos, época neoclásica en donde las academias sólo autorizaban un arte clásico de ricos materiales, muy difícil de desarrollar por sus estrictas normativas. Por ello en Priego, y su barroco del yeso y de la madera, era más fácil construir, de forma cuantiosa, rápida y barata; y como pueblo oculto de los círculos académicos. Aunque Priego presenta una relativa prosperidad económica durante el siglo XVIII, existen épocas de declive que coinciden con un buen proceso constructivo para una villa de en torno a los 10.000 habitantes, debido a que algunas de las construcciones que se hacen son de categoría.

<sup>47</sup> Durante el siglo XVIII la subida de los precios de los productos del campo supuso un aumento en las rentas de la iglesia y los terratenientes, que serían empleadas en la construcción y mejora de iglesias, palacios y conventos. La primera mitad del siglo XVIII, sobre todo en las décadas de 1740-50, hubo en Priego una mejora en iglesias, la Asunción, San Francisco, la Aurora, debido a estos factores económicos, aunque en las décadas posteriores hubiera una crisis textil, y agropecuaria, que hiciera que los monumentos transformados descendieran considerablemente en sus presupuestos.

Priego a lo largo de todo el siglo XVIII, fue una ciudad de vanguardia en lo artístico para el Reino de Córdoba, y posiblemente tuviera un esplendor reverberante de lo que allí se estaba gestando desde hacía siglos, o sea, el comportamiento virtual de una especie de provincia autónoma, de hecho lo fue en la época musulmana como capital de Cora, al igual que las Coras de Elvira o Cabra, además de poseer un número habitacional no muy lejano al de algunas capitales de Castilla. En Priego hubo unos objetivos de construir un municipio eclesial acorde con su importancia dentro del interior andaluz. Hubo terratenientes que se establecieron como mecenas de capitales para la ejecución de capillas, estatuas y financiación de proyectos, bajo sus auspicios.



Recreación del plano de Priego de Córdoba en el año 1803.

Aunque estas características son de especial consideración en buena parte del territorio andaluz, de los latifundios de interior de estas capitales rurales, se conforman en Priego unas circunstancias que se fraguaron de una forma tan concreta durante este período, nos referimos a que existían en la población una serie de Cofradías y Hermandades que podían aglutinar auténticas masas sociales y gremiales, como la del Buen Suceso fundada por el síndico de sederos en el siglo XVII. Estas Hermandades fundadas a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII<sup>48</sup>, habían aglutinado en torno a imágenes magistrales de Pablo de Rojas, Alonso de Mena, los Mora, etc..., una devoción tal, que podían en un momento adquirir unos grandes fondos, como salidos de la nada, ya que hasta el más pobre podía llegar a dar más de lo que sus posibilidades le permitía; ese margen era el poder de atracción de la devoción y de la fe. Hubo Hermandades, como la de la Aurora, que construyó su edificio, joya del barroco andaluz, con sus propios hermanos-tallistas, y esto también era para ellos un escaparate de cara a otros encargos eclesiales o privados. Los mismos artistas que allí residían, como Remigio del Mármol, se implicaban en obras para las órdenes a las que pertenecían. Algunos nobles hicieron, no sólo capillas en sus casas, sino concretamente, con María Josefa del Mármol, un convento con capilla de las hijas del Patrocinio de María, al observar que emeritorios viejos<sup>49</sup> que albergaban imágenes devocionales, como se dice vulgarmente, se caían a pedazos. Otros pagaban para ser enterrados, Conde de Superunda, etc..., con los respectivos fondos para misas y capitales eclesiales para diversos fines. El obispo Caballero y Góngora<sup>50</sup>, virrey de Nueva Granada, legó un tesoro a su iglesia bautismal de dimensiones catedralicias con piezas de América y de

---

<sup>48</sup> En el siglo XVII se fundaron Cofradías en la población, además de las fiestas votivas de Mayo.

<sup>49</sup> Como la ruinoso ermita del Llano del Castillo, que albergaba el grupo escultórico de las Angustias, obra atribuida a José de Mora, en torno a 1690-95, y que se trasladó a la ermita de la Calle del Río.

<sup>50</sup> Nombrado en 1777 Obispo de Yucatán, en Nueva Granada, la actual Colombia.

los mejores orfebres del barroco cordobés, como Damián de Castro, Antonio Martínez o Antonio de Santacruz, además fue mecenas de proyectos ilustrados, tal es el caso de la expedición de Celestino Mutis y de la Academia de Bellas Artes de Córdoba.



Sectores económicos preponderantes entre 1758-1815 en la comarca de la agrociedad de Priego de Córdoba. La economía y los recursos fundamentales fueron la fabricación de aceite, los recursos hídricos, la artesanía, la industria textil, las labores agropecuarias y el comercio, actividades que han perdurado hasta la actualidad.

Algunos gremios de la población aglutinaban capitales para obras religiosas, tal es el caso de la fachada de la iglesia de San Pedro, en la que se puede leer: “A Devoción de Nuestro Síndico Don Juan de Codes. Año de 1785”. Esta fachada está atribuida al prestigioso artista Juan de Dios Santaella. Sobre esos años, el resto de artistas de la población, como Francisco Javier Pedraxas, Álvarez Cubero, o Remigio del Mármol, ya estaban concluyendo el fastuoso Sagrario de la Asunción, obra maestra de vanguardia a

nivel de lo que se hizo por Neumann o Zimmermann en el norte del continente europeo. Juan de Dios Santaella, fue en torno a 1772 al que se le pudo haber pedido por parte de la Abadía la ejecución del Sagrario de la Asunción de Priego, y sus presupuestos eran, en otras obras, cuantiosos, debido al caché que ya poseía este sobresaliente artista, y no precisamente a nivel local, sino incluso provincial, por lo que el hecho de recogerlo Francisco Javier Pedraxas<sup>51</sup>, con un trabajado estudio, bastante asequible, es lo que llevó a la adjudicación definitiva hacia este último artista por parte del poder eclesial más destacado de la Real Abadía alcalaína, que lo fue, sin duda, está casi concatedral prieguense. El escultor Remigio del Mármol<sup>52</sup>, fue el que realizó probablemente la estatua de la portada de San Pedro en torno a 1793. Durante este período analizado (1758-1815), se realizaron y transformaron en Priego de Córdoba algunos edificios, sin embargo se alcanzó una calidad superior a la cantidad. Los fastos del Sagrario o de la Fuente del Rey de Priego, esta última en una época, inicios del siglo XIX, con alrededor de 700 a 1000 pobres en la población y comarca, por los 100.000 de España, son muestras también de que estos artistas del tardobarroco prieguense, hacían las obras más por las inercias de sus oficios que por los incentivos de los presupuestos. Estas construcciones, que se realizaron en estadios de crisis económicas, se lograron, debido a que los factores materiales no influyeron sustancialmente. Los cambios e incertidumbres como los de ese período de transición, con crisis económicas o de mortandad, la población se volcó con estas ofrendas magníficas para aumentar la calidad de vida de la misma.

---

<sup>51</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Apuntes sobre el artista prieguense Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736-1817)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, números 821-822, pp. 50-51.

<sup>52</sup> Juan de Codes, síndico de Priego, costeó parte del retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego, obra de del Mármol, además de la fachada de la iglesia de San Pedro de 1785. Fuente: Archivo de la Real y Antigua Hermandad de María Santísima de los Desamparados y Santísimo Cristo de la Expiración. Hermandad de la Caridad de Priego. Libro de cuentas. 1732 - principios del siglo XIX.

Estos tallistas y ensambladores de la escuela barroca de Priego, eran constructores de retablos, desde Hurtado Izquierdo a inicios del siglo XVIII, hasta Remigio del Mármol, a finales de dicha centuria y principios de la siguiente. Confeccionaron sus retablos en varias etapas a lo largo de dicho siglo, con unas claras estructuras al principio, para luego disolverse en una parafernalia barroca, con Santaella, y clarificarse de nuevo en la última etapa, con distintos lenguajes estéticos que evolucionaron dependiendo de la moda. En estas máquinas se disponían esculturas, que eran contratadas por escultores profesionales fuera de Priego, o también se disponían imágenes antiguas en sus estructuras, de manera que estas empresas poseían unos presupuestos altos. No obstante en las últimas décadas del siglo, Priego decrece económicamente, y eso se ve reflejado en la emigración, y fue la industria de la seda la que padeció un fuerte retroceso, de manera que a finales de siglo era casi inexistente. En esta época es de suponer que los maestros de la escuela, como Santaella y Pedraxas, necesitaran subcontratar a un escultor de la zona, para que los presupuestos fueran asequibles, y es aquí donde surge la figura de Remigio, persona de la zona, de Alcalá la Real, y cuya madre pertenecía a una familia prieguense, los Cobo-Rincón. En la década de los setenta y ochenta, estos maestros contrataron a Remigio en algunas empresas, algunas mal pagadas y con poco tiempo de ejecución, otras más esmeradas, siempre con un Remigio del Mármol aprendiz. Este aprendió, en esas épocas, las consignas de la escuela barroca, en cuanto a la estética de yeserías, retablos, camarines, etc... Pero desde 1790 hasta 1815, muto esa piel barroca hacia un clasicismo más depurado, de forma progresiva a través de incorporación de un lenguaje clásico, mezclándolo con historicismos y estéticas del rococó, como se puede observar en las policromías pastel de sus retablos, aunque siempre con la integración de las artes a la manera de Hurtado.



Para finalizar debemos comentar de que la época<sup>53</sup> y obra de Francisco de Goya<sup>54</sup> muestra las convulsiones de la época de Remigio del Mármol (1758-1815), como la invasión napoleónica, o la situación de transformaciones, sociales y culturales. Está época, como hemos relatado, presenta una transición de la edad Moderna a la Contemporánea, con múltiples estilos, que enriquecieron notablemente el panorama de la moda cultural, que afectó a la variabilidad estética, la cual se puede observar en la producción del artista al que va dedicada esta Tesis Doctoral.



<sup>53</sup> JUNQUERA, Juan José: “El siglo de las Luces: ilustrados, neoclásicos y académicos”, *Historia del Arte Español*. Barcelona, Planeta, 1996.

<sup>54</sup> PITA ANDRADE, José Manuel; MENA MARQUÉS, Manuela; BUENDÍA, José Rogelio: *Goya en San Antonio de la Florida*. Madrid, Museos Municipales de Madrid, 1999.

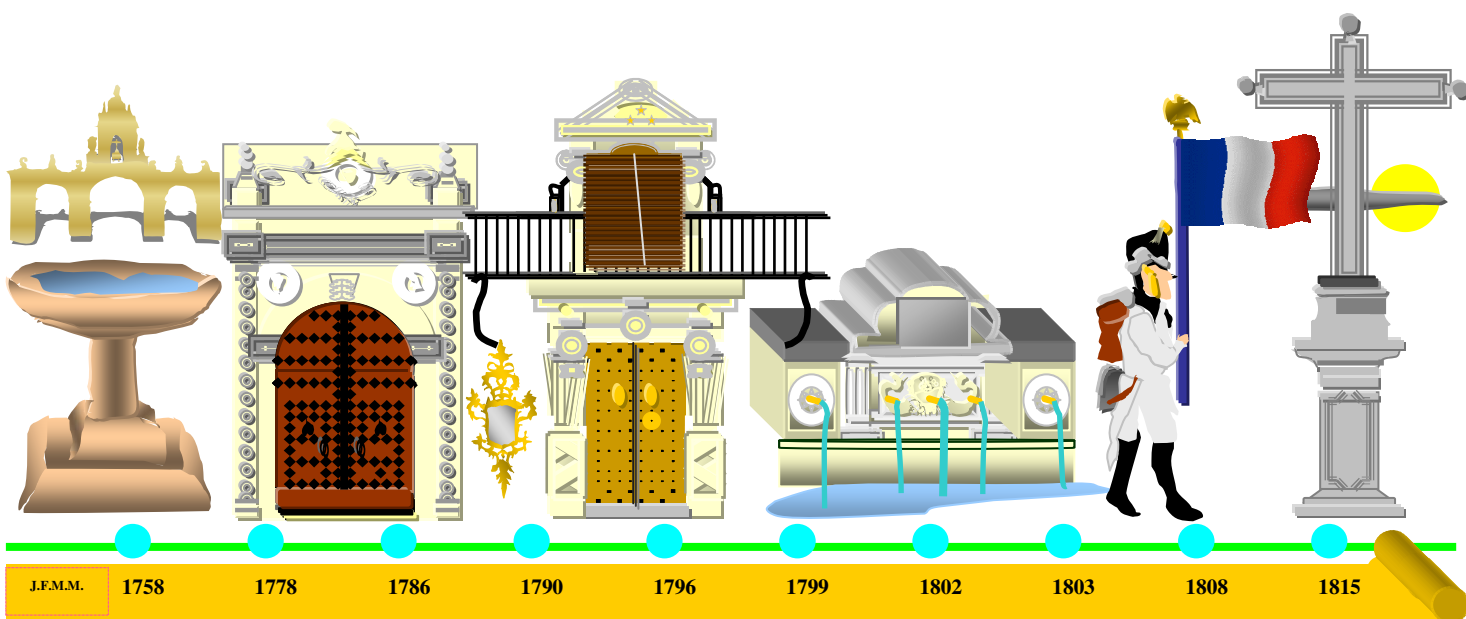
# Contexto y ambiente histórico-artístico en el período 1758-1815



# Capítulo 6

## Estudio biográfico sobre Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758- Priego de Córdoba, 1815)

*La biografía de un artista como el que nos abarca, Remigio del Mármol Cobo-Rincón, es un valioso instrumento para comprender su obra artística, no un fin en sí misma, de una existencia, cuyo protagonista, en este capítulo, nos desvela el altruismo y el anonimato que sin duda deseó. Su condición de decorador y mendicante para una orden carmelitana, lo llevaron a imponer unos valores por encima de los propiamente existenciales. Fue un hombre trabajador, según crónicas coetáneas, y esto se puede observar en las múltiples obras artísticas que dejó en los campos de la escultura y la decoración, dentro de la escuela barroca de Priego de Córdoba. Partiremos, en este capítulo, del momento en que nació Remigio del Mármol, hasta su final en 1815, a través de una línea cronológica, jalonada de diferentes obras estéticas, que nos harán observar una panorámica de su vida. El estudio de éstas piezas nos revela, por tanto, los diferentes momentos vividos por este autor, y la evolución de las mismas, a nivel estético, nos ofrece información sobre las modas y la cultura social en la que se insertó; estando todos estos parámetros correlacionados, a la hora de analizar en conjunto esta biografía, la cual va insertada dentro del tardobarroco andaluz.*



## 6.1 - LA BIOGRAFÍA DE REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN

Remigio<sup>1</sup> Joseph María de los Ángeles del Mármol Cobo-Rincón, nació en la esplendorosa y renacentista ciudad de Alcalá<sup>2</sup> la Real<sup>3</sup> (Jaén), el día 1 de Octubre de 1758<sup>4</sup>, siendo bautizado al día siguiente en la alcaína Parroquia del Señor Santo Domingo<sup>5</sup>.



<sup>1</sup> Algunos autores, piensan que Remigio deriva del nombre Remedius, que significa medicina del alma. Otros especialistas afirman que proviene de Remex-Remigius, que se traduce como barquero. Deriva este nombre del latín, siendo un Santo francés el que le dio fama, y su iconografía se asocia con este Santo embarcado en balsa por un río revuelto. Esto hizo a del Mármol inspirarse para hacer escenas similares alegóricamente, como la pintura de San Francisco de Paula, realizada en 1814 para el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba, o el carro central de la Fuente del Rey, obra de 1802-1803, de la ciudad del agua y del barroco.

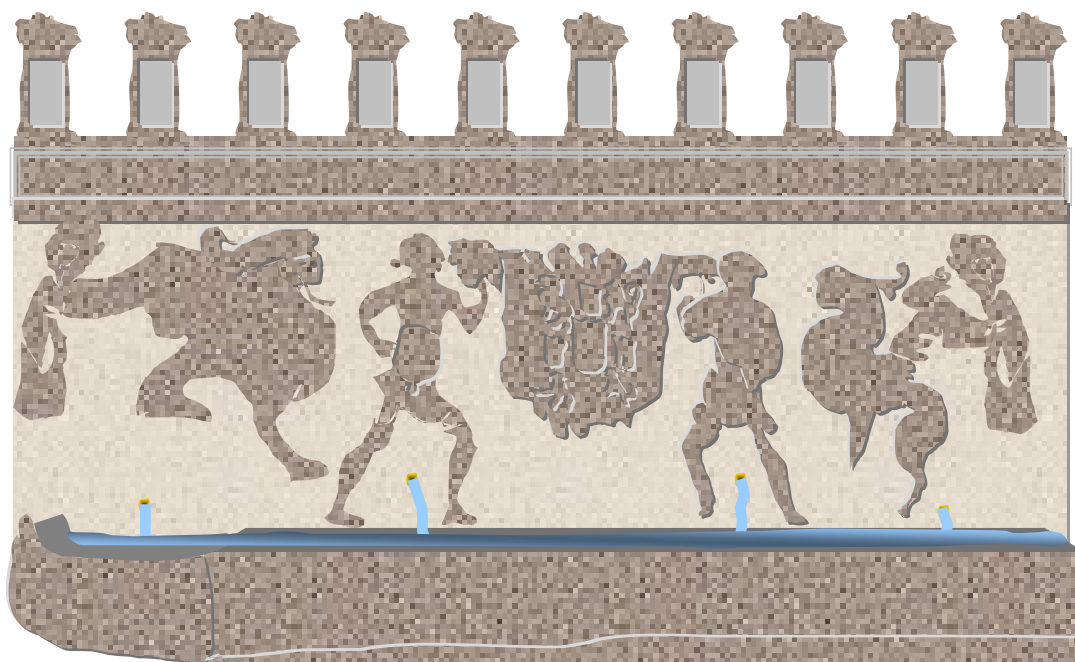
<sup>2</sup> Partida de Bautismo de Remigio del Mármol Cobo-Rincón. 2 de Octubre de 1758. Archivo Eclesial de Alcalá la Real (Jaén). Fuente: Antonio Quesada.

<sup>3</sup> Ciudad en la que destacan monumentos como el Pilar de los Álamos, emblema de Alcalá la Real, de estilo renacentista, fue construido en 1522, aunque la taza la tallaron de nuevo la saga de los Mármol, en donde se ubica Remigio del Mármol, en la segunda mitad del siglo XVIII. Dos guerreros sostienen el escudo de la ciudad, flanqueados por dos animales mitológicos (grifos), símbolos de la defensa de Alcalá. También hay que mencionar el Ayuntamiento y Casas de Enfrente (antigua Lonja), edificio neoclásico del siglo XVIII en el que destacan los mascarones del ayuntamiento, el reloj, obra de Fernando de Tapia, de 1803, y los cuadros de Alonso Cano, Vicente López y Pedro Bocanegra. En el Llanillo se encuentra la iglesia de la Encarnación, o el manierista convento de las Dominicas, con cartela ovalada que inscribe su fecha constructiva, datándose en el año 1588, y restaurada en 1947. Este templo encarna el traslado de la ciudad desde la Mota al Llano. El Palacio Abacial, de estilo barroco, se construyó en el siglo XVIII por encargo del abad Lorenzo Esteban Mendoza y Gatica. En él destacan la fachada, con una original buhardilla y el patio de columnas interior.

<sup>4</sup> El 1 de Octubre es el día de San Remigio Obispo. *Diario Mercantil de Cádiz*, Lunes, 1 de Octubre de 1804.

<sup>5</sup> La iglesia de Santo Domingo de Silos de Alcalá la Real, es un edificio gótico-mudéjar del siglo XIV, reformado en los siglos XVII y XVIII, y se asienta sobre los cimientos de una mezquita. Todavía se conserva la pila bautismal, en donde se bautizó Remigio del Mármol, pero ya no se encuentra en este templo medio ruinoso, sino en el de las Angustias de Alcalá la Real. En esta pieza también recibieron bautismo los afamados escultores Pablo de Rojas y Juan Martínez Montañés.





Pilar renacentista. Alcalá la Real (Jaén).

Por aquel entonces, Alcalá poseía una de las Reales Abadías más importantes de cuantas existían en Andalucía Oriental, siendo sede del primer patronato Real, de hay pasó a Granada y luego a las Indias, y en donde los Abades tenían un poder tan inmenso sobre ese territorio como el del mismísimo Rey de España. Remigio del Mármol, hijo de padre alcalaíno, Joseph Manuel del Mármol, y de madre prieguense, Francisca de Paula Cobo-Rincón, pasó su infancia en Alcalá, siendo sus primeros pasos poco conocidos, pudiéndonos plantear la hipótesis de su incorporación en algún gremio de canteros para iniciarse en la talla de piedra, debido fundamentalmente a la ausencia de talleres en aquella época y la proliferación de canteras en los alrededores de la localidad jienense. En 1776 nuestro artista, contrajo matrimonio con Doña Rosalía Marques, oriunda de Alcalá la Real, con la que tuvo varios hijos, entre ellos Dolores que nació en dicha localidad en 1777 o Miguel nacido en Priego en 1780. Por este motivo, pensamos que llegaría a la emergente ciudad del agua y del barroco entre 1777 y 1780<sup>6</sup>, para

<sup>6</sup> A esta conclusión llegó René Taylor en 1991, el que fuera estudioso del arte prieguense y director emérito del museo de Ponce en Puerto Rico.

quedarse definitivamente, aunque es posible que ya la conociera más de una vez, ya que su familia materna era natural de Priego<sup>7</sup>.

Desde entonces, se incorporó para trabajar como escultor figurativo a las órdenes de Juan de Dios Santaella (Priego de Córdoba, 1718-Priego de Córdoba, 1802) y Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736-Priego de Córdoba, 1811-17), artistas que requerían para sus empresas escultores, y que requirieron lógicamente a del Mármol, en una etapa de apogeo artístico que vivía la villa por entonces<sup>8</sup>. Priego estaba sumergido en un ambiente barroco, estilo que como el plateresco es casi netamente decorativo, no creando, muchas veces, plantas ni disposiciones nuevas y siguiendo un criterio puramente ecléctico. Se trata de una corriente en donde las formas se disuelven y se moldean, se resquebrajan y se retuercen, en una pura parafernalia teatralizadora con el objetivo didáctico de asombrar a un espectador que se ve desbordado por tanta complejidad formalista, para abducirlo de forma irreversible en el alma y en la fe de la religiosidad cristiana de una manera rápida, moralizante y ejemplificadora. Y son estas las directrices en donde convergen las primeras manifestaciones artísticas de Remigio en Priego<sup>9</sup>. Como advirtió René Taylor, Remigio del Mármol pudo realizar como primer trabajo seis imágenes de yeso en torno a 1778 para la ermita de la Aurora de Priego de Córdoba, cuya planta es de salón y en sus muros, por debajo de la cornisa retranqueada, existen estas esculturas que antiguamente iban policromadas, al igual que el resto de figuras de la bóveda de tercelete. Se tratan de los cuatro Evangelistas con sus

---

<sup>7</sup> Fuente: Archivo de la Hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba. El tío de Remigio del Mármol, Juan Cobo-Rincón, hermano de su madre, Francisca de Paula Cobo-Rincón, estaba inscrito como hermano de la Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora de Priego, según los legajos de inscripción de los hermanos de dicha Hermandad de 1766. Libro 2º.

<sup>8</sup> TAYLOR, René: “La obra del escultor Remigio del Mármol y el Barroco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 96, pp. 7, 10-11.

<sup>9</sup> Según el literato granadino Francisco Ayala: “la biografía de un escritor está en su obra”, y efectivamente, o lo que es sinónimo, la vida de un artista se encuentra en su arte.



Evangelista. Ermita de la Aurora. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Remigio del Mármol. En torno a 1778.

tetramorfos, de San Pedro y de San Pablo. Efectivamente, estas imágenes poseen rasgos que se asemejan a las técnicas empleadas por nuestro artista. Las barbas están talladas al estilo del Neptuno de la Fuente del Rey y los trajes ostentan esa movilidad zigzagueante y berninesca parecida a la empleada por Duque Cornejo en el apostolado de la Virgen de las Angustias de Granada (1714-1717), tallas que se asemejan a San Judas Tadeo y a San José de las repisas del cuerpo del retablo mayor de la ermita de la Aurora de Priego. Indagando en el archivo de la Hermandad de la Aurora, hemos podido localizar un inventario de 1759, en el que se nombran unas imágenes en yeso de unos evangelistas y una Virgen de la Aurora localizada encima de la puerta de la iglesia, cuando todavía no estaba hecha la magnífica fachada de 1771, como reza su puerta. Por este motivo, pensamos que estas imágenes de la Aurora fueron hechas de nuevo por Remigio<sup>10</sup>, para sustituir las antiguas que nombra el inventario, quizás con menor valor artístico.

---

<sup>10</sup> Es muy probable que cuando se decidió colocar en los muros de la iglesia de la Aurora, los seis grandes cuadros, realizados por Fernando Marín Chaves (Granada, 1737-Granada, 1818), en 1778, se le encargara a Remigio, que contaba por entonces con unos veinte años de edad, la confección de estos Evangelistas, para decorar junto estos cuadros, con sus impresionantes marcos, este bello templo.



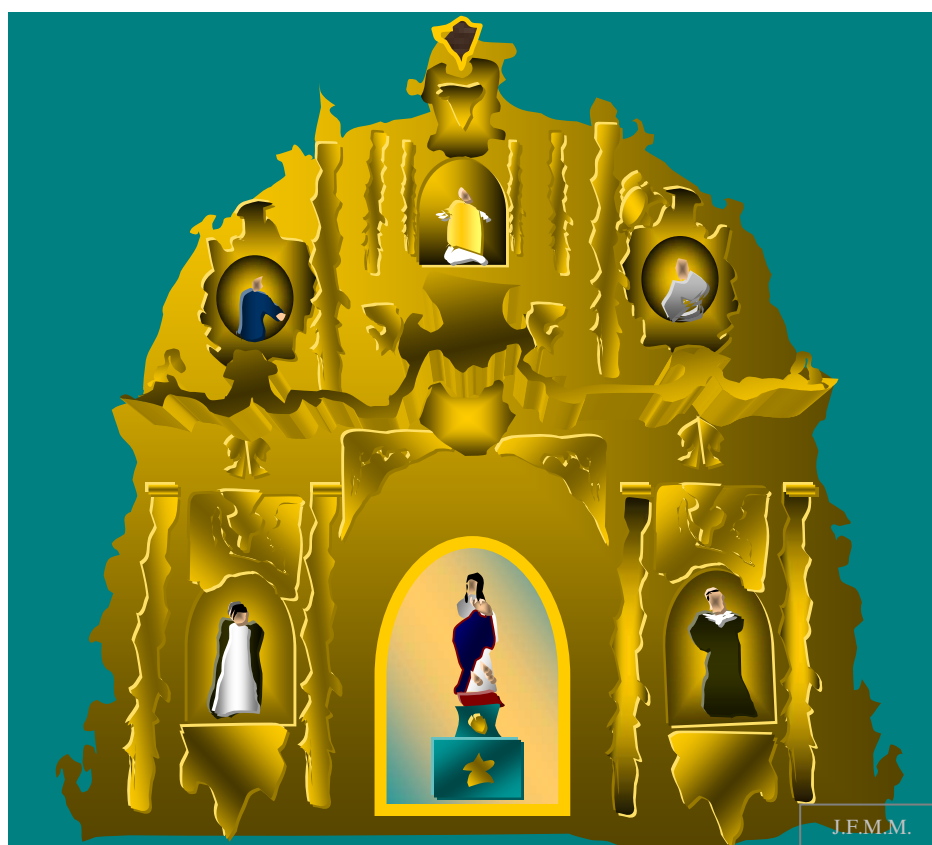
Por otro lado, se han atribuido a Remigio del Mármol los Apóstoles de yeso y algunos relieves del Sagrario de la Parroquia de la Asunción<sup>11</sup> de Priego de Córdoba (1772-1786). Este magnífico Sagrario se trata de un organismo complejo con dosificados efectos lumínicos y decoración de placas multiplicadas que rellenan el esqueleto arquitectónico, produciendo efectos de movilidad y de “trompe-l’oeil” o provocación de lo ilusorio como ocurre en el barroco italiano. Los apóstoles y relieves que rodean su paramento cuadrangular, símbolo de lo mundano, y octogonal, símbolo de la resurrección de cristo, fueron hechos posiblemente entre 1780 y 1786, sobre todo entre 1782 y 1784, ya que las obras externas del Sagrario finalizaron en 1782, como está inscripto en el paramento externo de esta construcción. No obstante, cabe la posibilidad de que antes de finalizar las obras externas, en ese año, pudieran estar desarrollándose las decoraciones en yeso de la antecámara de este Sagrario andaluz. Lo que significa que en 1780 y 1781, Remigio del Mármol pudo también colaborar en las decoraciones de la iglesia de la Aurora y del retablo mayor del templo de San Francisco de Priego (1769 y 1781), dirigidas por Juan de Dios Santaella, y en los ornamentos de la iglesia de las Mercedes, dirigidas probablemente desde 1780 por Francisco Javier Pedraxas, aunque las decoraciones internas, según los contratos, no fuesen realizadas, en su mayor magnitud, hasta unas fechas próximas a los años 1787-1790.

Las imágenes del Sagrario de Priego presentan grandes similitudes con las figuras de la Aurora. Todas estas imágenes, se nos manifiestan en poses teatralizantes, como en la tramoya calderoniana, dispuestas, las figuras, a brindar una actuación interactiva que convierte el espacio en un escenario escenográfico, algo que ocurre en la

---

<sup>11</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1988.

Fuente de Neptuno de Priego de Córdoba (1802-1803), con los bancos de piedra simulando un anfiteatro romano, o en las imágenes de la fachada del Carmen, realizadas entre 1789 y 1791, como reza la inscripción de esta última fecha en la Calle Ancha de Priego. Estas imágenes del Sagrario prieguense, presentan finalidades, de cara al espectador, al igual que las esculturas pétreas externas de San Pedro de Roma, o las de la Catedral de Jaén, manifestándose, en estos recintos, un universo como muestra de un mundo religioso repleto de personajes divinos.



Retablo mayor. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.  
Juan de Dios Santaella y Roldán. 1769 y 1781.

En 1785 Remigio del Mármol es llamado por la orden carmelitana de Granada. Donde Mármol trabajaba era hospedado, junto a Francisco Javier Pedraxas, hasta la

independencia de su taller, en hospitales eclesiales, hospicios, etc..., cuando los conventos no estaban disponibles por ser de clausura, caso de Granada, con los de carmelitas femeninos, descalzas y calzadas, y en donde seguramente vivieron, al igual que en el hospital de San Juan de Dios. Estos alojamientos solían ser recompensados con obras artísticas, que se observan por donde pasaban, como en este hospital de la ciudad de la Alhambra, con sucursal de gran magnitud en Priego, o el hospicio de San Roque de Córdoba, este último perteneciente a su orden carmelitana, de la cual profesaba condición de terciario<sup>12</sup>. No obstante, mantuvo lazos de unión con órdenes, como la franciscana, por su importancia en Priego, o con cartujos y agustinos. En su paso por Madrid ocurrió algo similar. En Granada elabora algunas esculturas y retablos, volviendo a Priego al año siguiente para trabajar de nuevo para la Parroquia de la Asunción y como tallista ambulante por tierras jienenses durante varios años, fundamentalmente en 1787, y madrileñas, entre 1788-89, junto a otros artistas como Francisco Javier Pedraxas. Para la Asunción de Priego de Córdoba realizó algunos retablos e imágenes escultóricas, como las del altar rococó de la Real Hermandad de la Caridad<sup>13</sup> (1790-91). A continuación es requerida su labor para la orden franciscana y alcantarina de Priego de Córdoba, con la elaboración de retablos, esculturas y pinturas, que desarrollará entre 1790 y 1793. En 1794 y 1795 la orden que le hizo sacristán y terciario<sup>14</sup> ese mismo año en Priego, la del Carmen, cuyos contactos los inicio en

---

<sup>12</sup> Remigio perteneció al venerable Orden Tercero del Carmen, ejerciendo como sacristán y siendo maestro de novicios y ceremonias. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tipografía Católica, 1986, 3ª Ed., p. 436. Los autores remiten al Archivo Parroquial del Carmen de Priego de Córdoba. Libro Capitular del V.O.T. del Carmen. Cabildos de 16 de Agosto de 1795 y de 24 de Agosto de 1800.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 266. Los autores remiten al Archivo de Protocolos de Priego de Córdoba. Legajo de Ventura García Penche de 1790. Escritura del 15 de Agosto.

<sup>14</sup> Tenemos noticias de que Francisco Javier Pedraxas, contrató el retablo de las Mercedes de Priego de Córdoba en 1787, antigua ermita de San Antonio Abad, pero no lo finaliza hasta algunos años después. En 1789 todavía se estaba ejecutando lo que indica y reafirma su incursión por tierras jienenses en torno a 1787, dato contrastado con las fuentes físicas de los edificios jienenses, que analizamos en el capítulo 7

Granada diez años antes, lo reclama para trabajar en Córdoba, concretamente para varios templos de la ciudad carmelitana, como el de Santa Ana y San Roque, lo que le llevará a obtener una buena reputación para otros encargos de la ciudad califal, que por aquel entonces poseía una decadencia artística, al igual que otras capitales, según el estudio de George Kubler<sup>15</sup>, y debían recurrir a esta clase de maestros neobarrocos ambulantes, entre otros, para ciertas empresas arquitectónicas inconclusas décadas antes, y para remediar soluciones decorativas en portadas, exteriores de la urbe, e interiores de edificios. Capitales como Málaga<sup>16</sup>, o Cádiz, en la segunda parte de la década de 1790, sobre todo a partir de finales de 1796, y otras comarcas, poblaciones y villas medias cordobesas, caso de Iznájar, en la que consta que residió en el año 1799, Aguilar de la Frontera, Montilla, Cabra, o Lucena<sup>17</sup>, también requirieron sus servicios hasta el final de sus días, aunque atendiendo los encargos desde Priego de Córdoba, y de una forma más estable entre 1803 y 1815, como documentaremos pertinentemente en el capítulo 7 de esta Tesis Doctoral, coincidiendo en parte, es decir, entre 1808-1815, con la guerra de independencia contra los franceses, y por su condición de Maestro Mayor de las Obras Públicas de Priego<sup>18</sup> a partir de 1803.

---

de esta Tesis Doctoral. Argumentos que también apoyan el hecho de que se pensase hacer el retablo de la Caridad en 1788, y tampoco lo ejecutase y lo contratara Remigio hasta 1790-91, que es cuando la talla sin dorar, según consta en el archivo de esta Hermandad de Priego de Córdoba, y lo cual, también contrasta con sus incursiones sobre ese período por tierras madrileñas, concretamente entre 1788 y 1789. Por otro lado, según el prieguense archivo de la Caridad, Remigio del Mármol estaba dorando el retablo de esta Real Hermandad entre el 10 de Julio de 1795 hasta el 15 de Agosto de 1796, debido a que a continuación lo doran unos peones, lo que indica, con una altísima probabilidad, que a partir de esta última fecha no está fijo, en Priego, debido a sus incursiones físicas para montajes por las costas de Málaga y Cádiz, que coinciden con este período en que deja de realizar el prieguense retablo de la Caridad.

<sup>15</sup> KUBLER, George: *Historia Universal del Arte Hispánico: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Plus Ultra, 1957, vol. XIV.

<sup>16</sup> En Málaga posiblemente trabajó para los Servitas, orden con la que tenía contactos documentales y artísticos en Lucena (Córdoba). Posiblemente realizó la imagen de San Felipe Neri de la fachada de su templo malagueño.

<sup>17</sup> PALMA ROBLES, Luisfernando: “La Congregación Servita de Lucena y el taller prieguense de Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Priego de Córdoba, 2002, núm. 221, pp. 7 y 8.

<sup>18</sup> Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), p. 266. Archivo Municipal de Priego. Legajo 22. Libro Capitular de 1803. Cabildo de 5 de Septiembre.



Relieve de la Coronación de Espinas. Retablo de Jesús Nazareno.  
Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Remigio del Mármol. En torno a 1790.

Aunque Remigio del Mármol cultivó muchos géneros en todos los lugares a donde legó su arte, destacó también por la ejecución de relieves escultóricos, los cuales tienen como rasgo común el que van abrochados al paramento con rocalla, entre los que destacamos los materializados en el Sagrario de la Asunción, la iglesia de las Mercedes<sup>19</sup>, el carro central de Neptuno de la Fuente del Rey (1802-1803), y sobre todo, el que se localiza en el segundo cuerpo del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia de

<sup>19</sup> En 1789 estaba concluido el interior de esta iglesia, de las Mercedes, incluso su decoración de yeserías, según se deduce del contrato del dorado y pintura de las barandas, tanto de las que hay sobre las cornisas como de las del coro, los Arcángeles de las pechinas y los medallones de los muros laterales. Fuente: Archivo de Protocolos de Priego. Legajo de Gregorio Navarro Gómez de 1789, fol. 784. El contrato de dorado y pintado se prorroga en 1790, pues el tiempo estipulado resultaba insuficiente (Archivo de Protocolos de Priego. Legajo de Gregorio Navarro Gómez de 1790, fol. 59.); no obstante, quedaba pendiente la terminación del retablo mayor y aún por hacer los dos retablos laterales. En 1790 se conviene entre la Hermandad de las Mercedes y Francisco Javier Pedraxas reformar el retablo mayor, contrato en 1787, cuando estaban prácticamente concluidos sus dos cuerpos. Los retablos laterales no se contratan

San Francisco de Priego. Este último, “el Relieve de la Coronación de Espinas”, es de madera tallada y policromada, y se nos presenta como una descomunal obra de alarde técnico y compositivo. El atribuido relieve, realizado en torno a 1790, tiene forma cuadrilobulada, heredera iconográficamente de las puertas del baptisterio de Florencia de Ghiberti. En el interior observamos tres soldados al lado de Jesús, en una disposición de triángulo invertido. La triangularización es una constante en la obra del alcalaíno, como podemos apreciar en casi toda su producción, remitiéndonos a Borromini<sup>20</sup>, a lo medieval, y a la sección áurea, simbolizando el misterio trinitario y la perfección divina.

Se trata por tanto de una pieza ecléctica, mostrándonos en esas fechas a un Remigio movido por intereses evolucionistas. El eclecticismo, tolerante, liberal e integrador, fue una corriente que admiraba los estilos del pasado y los entremezclaba de una forma sabia, seleccionando de uno y otro estilo lo que le convenía en beneficio de una nueva imagen original, y es eso lo que trata Remigio del Mármol de desarrollar, fundamentándose su personalidad en una mezcolanza entre el neoclásico francés e italiano al estilo de Luis XVI y Canova, y el barroco andaluz e italiano a la manera de Vandelvira y Borromini. Estas mezclas se pueden apreciar en la Parroquia del Carmen (1785-1824), de la que fue sacristán Remigio en 1795 y 1800, y miembro de su Tercera Orden<sup>21</sup>, y cuya simpleza externa contrasta con la deslumbrante riqueza del interior,

---

hasta el referido año de 1790. Fuente: Archivo de Protocolos de Priego. Legajo de José García Hidalgo de 1790, fols. 445 y 607. Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), pp. 423-425.

<sup>20</sup> Según Tapie, Borromini opone el principio de la compenetración y de la integración de los espacios. También su composición es la resultante de dos movimientos opuestos, centrífugo y centrípeto.

<sup>21</sup> Balbino Velasco afirma: “En Priego de Córdoba encontramos al terciario Remigio del Mármol, a finales del siglo XVIII, como impulsor de la ermita del Carmen, con una mezcla entre barroco y neoclásico”. VELASCO, Balbino: *Artistas carmelitas en el solar ibérico*, pp. 54-72. Entre los pocos ejemplos que ilustran las crónicas de carmelitas ilustres el padre Velasco cita al artista Remigio del Mármol. Algo que demuestra la importancia que tuvo este hombre dentro de la orden en el aspecto artístico, y no sólo exclusivamente a nivel provincial. Por otro lado podemos anotar que la Tercera Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, es una asociación de laicos que en respuesta a la

como ocurre en la mayoría de los templos prieguenses o en la Alhambra de Granada, y es que el mundo musulmán influyó de manera insondable en el barroco que nos legó el arquitecto e ingeniero Hurtado Izquierdo. En la fachada apreciamos una disposición puramente constructiva y el predominio de la línea recta, dando al conjunto la sensación de una aproximación al renacimiento, sin embargo, el interior se transforma en un espacio de refinamiento e intimismo rococó en la nave principal, y de forma barroca en la bóveda de la antigua Sacristía<sup>22</sup> que serpentea en curvas, y contracurvas, que nos aproximan al arte de Borromini, en donde la forma tiene una correspondencia simbólica, pudiendo representar en este caso el sol con sus destellos. El camarín de dicho templo es puramente neoclásico y en él se guarda la Virgen del Carmen.

Sin embargo no podemos dejar de mencionar la espectacular Fuente del Rey<sup>23</sup> de Priego de Córdoba, la obra cumbre de nuestro artista, de las más monumentales de

---

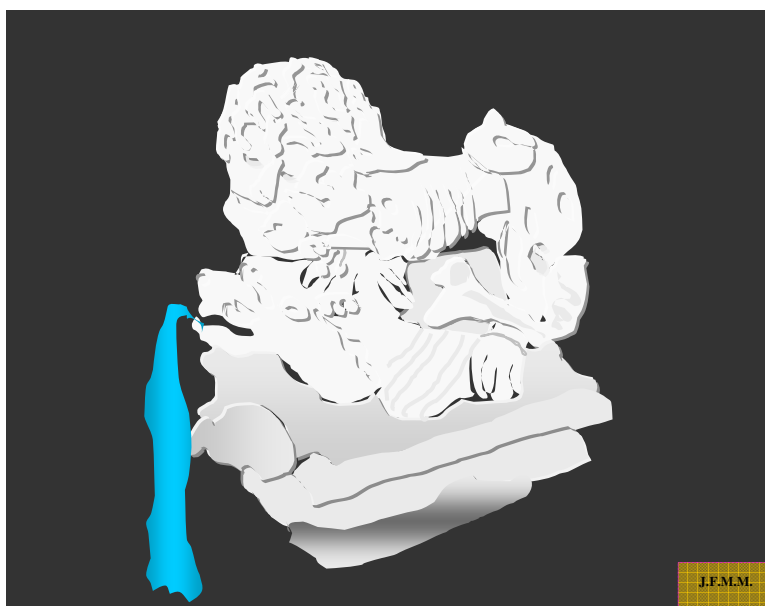
llamada particular de Dios, libre y deliberadamente prometen vivir la vida del Evangelio en el espíritu de la orden del Carmen y bajo su dirección. Además de los laicos, igualmente pueden formar parte de la misma, sacerdotes del clero diocesano, los cuales encontrarán en el carisma del Carmelo una gran ayuda para potenciar su propia vida espiritual y así cumplir de una manera más eficaz la propia misión en el mundo y en la iglesia. El vínculo fundamental del terciario con la orden, es la profesión mediante la cual, siguiendo nuestra antigua costumbre, pueden emitir los votos de castidad y obediencia, según las obligaciones del propio estado para consagrarse más profundamente a Dios. Los laicos carmelitas, penetrados por el espíritu de la orden, pretenden vivir su carisma particular en la escucha silenciosa de la Palabra de Dios (Lectio Divina). Según la tradición constante del Carmelo, cultivan en grado máximo la oración en sus distintas formas, inclusive a través de sus trabajos. De ahí que el universo remigiano esté plagado de plegarias y connotaciones sobre la conciencia, quizás sean muchas de sus obras oraciones y meditaciones pragmatizadas en la realidad. Los miembros de la Orden Tercera del Carmen, siguiendo el carisma que le es propio, se inspiran en las figuras de la Bienaventurada, Profeta San Elías y Virgen María.

<sup>22</sup> Según Francisco Vivián Moreno Marín: “La Sacristía del Carmen, actualmente capilla, es una obra maestra del barroco cordobés, consta de planta rectangular, con arcadas en sus lados, y entre arcada y arcada, una columna corintia con entablamento se alterna con ménsulas para sostener los nervios de una magnífica semicúpula gallonada. Aunque la Sacristía del Carmen es una auténtica obra barroca, está condicionada por una serie de reminiscencias arquitectónicas de períodos artísticos anteriores, como el renacimiento, lo cual no sólo se da en el elemento arquitectónico anterior sino que se cumple por poseer las cinco características plenas de la arquitectura renacentista que son: proporcionalidad, uniformidad, claridad, perspectiva y orden”.

<sup>23</sup> La Fuente del Rey es el ejemplo de adaptación de la naturaleza a las necesidades humanas, tal y como ocurría en el renacimiento. Estos sitios de naturaleza se inspiran de los de tierra santa, como el del monte Carmelo, en donde también existe un manantial. En Priego desde el Carmen hasta el Calvario, se sitúan



Andalucía, y de España. La misma ha sido declarada Monumento Nacional en el año 1984. En ella encontramos una escultura de José Álvarez Cubero, el león despedazando a la serpiente, realizada en 1792-1793. La fuente de Neptuno en Priego, realizada entre 1802 y 1803<sup>24</sup> se efectuó en franca regresión económica, y en donde las líneas rectas se deshacen y doblagan como las ondulaciones del agua. Debiéndose proteger el paraje urgentemente para que no sufra más agresiones, como la de la madrugada del 26 de Marzo de 1987 en que fue robada la Virgen de la Salud, o la de la feria real del 2003 en que fue sustraído el tridente de Neptuno, además ha padecido vejaciones de todo tipo, en los últimos años, como el robo de uno de los orantes que puebla el ático de la Fuente de la Salud del mismo recinto.



León despedazando a la serpiente de la antigua fuente del león. La talla fue realizada por José Álvarez Cubero en 1792-1793, bajo dirección de Remigio del Mármol, y para sustituir una pieza anterior, que como toda la fuente estaba en muy mal estado, lo que dio pie para la reforma llevada a cabo por del Mármol entre 1802-1803, y que se conoce como Fuente Nueva, de Neptuno, y Fuente del Rey.

estos parajes que evocan lo místico de lo apartado, para la observancia y penitencia de los carmelitas frente al intento de reconstruir los pasos de Cristo en el Gólgota.

<sup>24</sup> Es a partir de aquí, cuando es nombrado Maestro Mayor de Obras de Priego y cobrando un sueldo anual de 20 ducados, bajo la condición de que se encargaría de tener limpia y aseada la fuente. Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), p. 470. Los autores remiten al Archivo Municipal de Priego de Córdoba. Legajo 22. Libro Capitular de 1803. Cabildo del 5 de Septiembre.

Existen otras obras en Priego de Córdoba de gran interés realizadas por Remigio del Mármol Cobo-Rincón, como es el caso del retablo de la Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción, empezándose a adquirir madera de pino para el mismo en 1788, contratándose el 15 de Agosto de 1790, tallándose sin dorar en 1791 y terminándose de pagar el 7 de Enero de 1792. En 1795 se empezó su dorado que concluyó en 1798, aunque Remigio del Mármol no lo terminó de dorar. El camarín de la Caridad, fue posiblemente diseñado por Remigio del Mármol y ejecutado materialmente por Josef Álvarez y Domingo Álvarez en 1788, inaugurándose junto con el retablo el 25 de Abril de 1800<sup>25</sup>. En este templo de la Asunción, concretamente en el Sagrario<sup>26</sup>, existe otro retablo que podemos atribuir a nuestro artista, por analogías decorativas y técnicas, se trata del dedicado a la Virgen del Carmen. También existe una fuente particular en la casa nº. 47 de la Calle del Río, propiedad de la familia Alférez de la Rosa, que es obra casi segura de del Mármol estando fechada en 1803. De propiedad privada son unos pequeños sayones que nuestra artista hizo en torno a 1796, al igual que los grandes que acompañan a Jesús de la Columna (1795-1796) de la prieguense iglesia de San Francisco. Por último, indicar que el triunfo de la Inmaculada del compás de San Francisco puede ser obra del ilustre alcalaíno, debido al parecido arrebatador con Anfitrite de la Fuente del Rey, y a su particular e inconfundible estilo. No obstante, el taller de este artista dejó para la posteridad obras de arte en otras latitudes, como es el caso de Lucena, Montilla, Alcalá la Real<sup>27</sup>, Benamejía, o Iznájar.

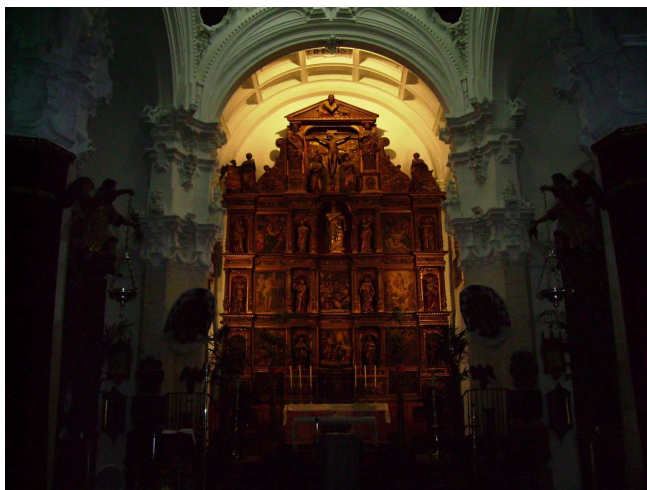
---

<sup>25</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Análisis Estético-Iconográfico del Retablo y Camarín de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba”, *Martes Santo*. Priego de Córdoba, 2004, núm. 2, pp. 18-20.

<sup>26</sup> En el capítulo 7 describiremos las obras que Remigio del Mármol desarrolló a lo largo de su vida.

<sup>27</sup> GUARDIA CASTELLANO, Antonio: *Leyenda y Notas para la Historia de Alcalá la Real*. Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, 2006, p. 352. Que en virtud de haber fallecido en la villa de Priego el maestro cantero y marmolista Benigno (Remigio) del Mármol, dejando por concluir una fuente-taza para la plaza pública de esta ciudad (Alcalá la Real), que la fue mandada hacer antes de la entrada de los

Supone la obra de Remigio del Mármol un precioso compendio de recreación de acontecimientos. Su misión fue plasmar y tallar en la materia, que se transforma en belleza mística, todas las experiencias que encontró. Sin duda, fue un inclasificable artista, prolífico y trabajador<sup>28</sup>, que murió<sup>29</sup> pobremente en Priego de Córdoba el 26 de Enero de 1815<sup>30</sup>, en una dificultosa época<sup>31</sup>. En este sentido, el historiador Pedro Alcalá-Zamora<sup>32</sup>, coetáneo de estos citados y relevantes acontecimientos, comenta de que el tallista de este estudio viviera y muriera pobremente<sup>33</sup>.



Altar mayor de la antigua iglesia Abacial de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba, en cuyas catacumbas fue enterrado Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815).

---

franceses (1808), y para la cual tenía tomados dos mil reales, y pasase a dicha villa el regidor Don Fernando de Tapia para poner a cobro las piezas hechas y concertar su conclusión con otro facultativo.

<sup>28</sup> SARAZÁ Y MURCIA, Antonio: “Priego de Córdoba”, *Andalucía Revista Regional Órgano del Turismo*. Córdoba, Enero 1927, pp. 25-31. El autor nombra a Mármol, como artífice de numerosas obras escultóricas, al igual que posteriormente R. Taylor. *Adarve*. Priego de Córdoba, números 199-200, p. 26.

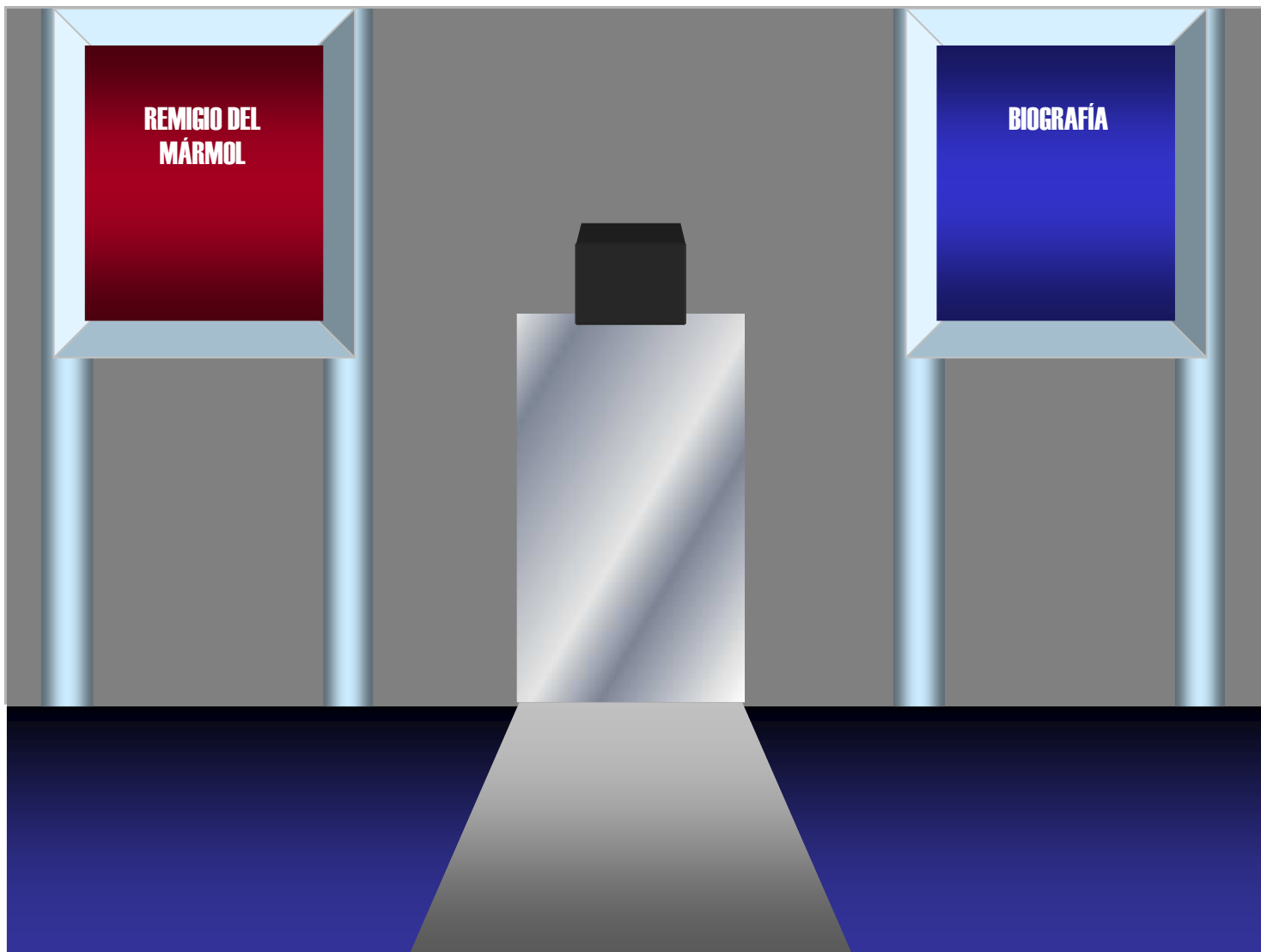
<sup>29</sup> Remigio del Mármol fue enterrado dentro del templo de la Asunción de Priego de Córdoba, ya que la iglesia del Carmen no poseía catacumba. Tres años más tarde se dejó la práctica de enterrar en los templos, debido a la realización en 1818 del cementerio de San Luis, el cual estuvo situado cerca del actual. Muchos sacerdotes inauguraron este cementerio, según la documentación existente en el archivo parroquial de la Asunción, sobre esas fechas de finales del siglo XVIII, e inicios del siglo XIX.

<sup>30</sup> AMYPA: “Prieguenses ilustres”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 258, p. 9. Remigio fue enterrado en la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba el día 26 de Enero de 1815.

<sup>31</sup> La guerra contra los franceses se desató entre 1808 y 1814, año final en el que vuelve a España el Rey Fernando VII, apodado “el deseado”. En ese período, en el que Remigio del Mármol debía recibir, desde 1803, un sueldo como Maestro Mayor de Obras de la villa de Priego, es de suponer que ninguna corporación afrancesada asumiría dichos emolumentos.

<sup>32</sup> ALCALÁ ZAMORA, Pedro: *Apuntes para la historia de Priego*. Priego, inicios del siglo XIX.

<sup>33</sup> Remigio, de ejercicio tallista, vivió y murió pobremente. *Adarve*. Priego de Córdoba, núm. 363, p.16.



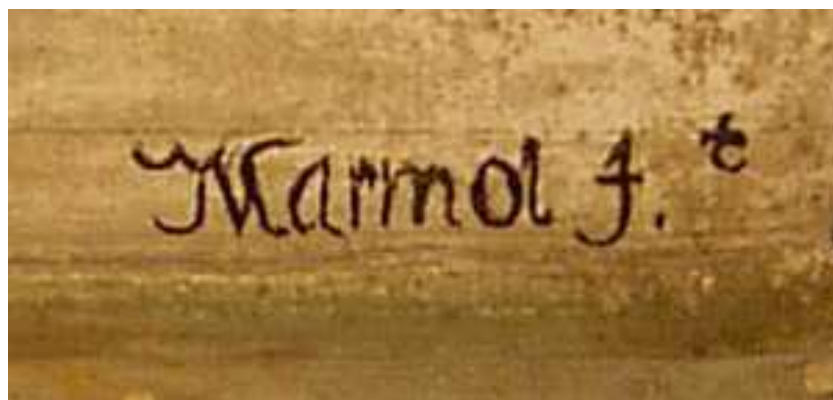
## Estudio biográfico sobre Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815)



# Capítulo 7

## La producción artística de Remigio del Mármol: Obras, etapas cronológicas y análisis descriptivos de sus procesos evolutivos

*Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), fue un humanista en el tardobarroco andaluz. Su figura se define en la frontera estética de la edad Moderna y Contemporánea. Por todo ello, se ha convertido en una de las figuras más polifacéticas de la escuela barroca de Priego de Córdoba. La obra remigiana, constituida de escultura, arquitectura, pintura, decoración palacial y devocional, con el empleo de casi todos los materiales útiles para el arte, y de la mayoría de los recursos artesanales que alcanzaron la madurez en el siglo XVIII, se entronca con figuras antecesoras, como la de Alonso Cano, cuya influencia se hace perentoria y experimentadora, por el conocimiento de otros estilos, como el rococó, el neoclásico, o el neohistoricismo. Bebió de la cultura vernácula andaluza, en la que quiso insertarse para transformar su obra, a mitad de camino entre lo cortesano y lo popular. Todas sus obras manifiestan estos síntomas, estéticos, formales y culturales, en una época de convulsión como la que le tocó vivir, y exteriorizada magistralmente en sus fases artísticas, en sus cambios formales y compositivos, que suponen una transmisión de un lenguaje personal, que debemos traducir, y todo ello dentro de un episodio épico de la historia.*



## 7.1 - INTRODUCCIÓN

El estudio de cada pieza del artista andaluz Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815)<sup>1</sup>, no plantea exclusivamente unas conclusiones de funcionamiento iconológico, o iconográfico, del lenguaje aprendido durante años de este artista, a través de la observación de su obra. Los datos cronológicos y documentales, y las conexiones lógicas, y demostrables, deben estar contrastados con las fuentes físicas de su obra, como las marcas, las técnicas, los estilos, etc...

El estudio documental de este artista ha llevado años de trabajo. Se han recopilado datos en archivos, hemerotecas, etc<sup>2</sup>... De hecho, se ha utilizado un método en este campo documental, efectivo, y necesario. Este sistema es el de las catas que se usan para la arqueología. Los arqueólogos realizan catas para reconstruir por analogía lo que tienen debajo del yacimiento. Cuando lo hacen bien, el coeficiente de error de lo que después se encuentran es prácticamente nulo. En nuestro caso, hemos adaptado este método sobre el material documental poseído. Es cierto que para ofrecer una imagen global, y precisa, de la realidad a desvelar, hay que tener un material suficiente, y con garantías, que en nuestro caso sí lo poseemos. Por tanto, podemos afirmar, que de forma documentada, se puede reconstruir la obra y vida de Remigio del Mármol. Se puede conocer muy bien desde 1780 hasta su muerte, pero el período más documentado, y que llega a una gran precisión cronológica, es el que transcurre entre 1787 a 1796. Hay que tener en cuenta, como los arqueólogos al interpretar estas catas, que el estadio

---

<sup>1</sup> AA.VV.; GRUPO ARCA: *Guía Artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995, pp. 595, 646, 658 y 662.

<sup>2</sup> Archivos como el de las Cofradías de la Aurora, Columna, Nazareno y Caridad de Priego de Córdoba, además del archivo parroquial de la Asunción, y del Carmen, o el municipal de Priego. En cuanto a hemerotecas hay que destacar la de la revista Fuente del Rey, la de la asociación cultural Adarve, etc...

documental analizado, no puede reconocerse sin conocimientos serios en otros ámbitos, sin los rastreos geográficos, sin conocimientos profundos de imaginería, o arquitectura barroca, renacentista, clásica, o tardobarroca, sin la comparación y contrastación con los aspectos de artistas coetáneos, también documentados por otros especialistas, etc... Siendo mejor relatar lo seguro que aquello que no lo es. Todas las fuentes deben apoyarse, unas con otras. En nuestro caso, da igual cual sea el resultado, como en el caso del yacimiento arqueológico, sino lo que finalmente se encuentre de forma real. Un problema tiene un enunciado, y los resultados salen por sí mismos, como en el campo de las matemáticas. En suma, estas investigaciones no consisten en forzar un resultado y ajustarlo al enunciado del problema, sino intentar resolverlo sin importar cuál sea el resultado. Este aflorara con mayor o menor precisión, dependiendo de los parámetros tenidos en cuenta<sup>3</sup>. Por tanto la realidad que salga, es la que es, aunque todos esos enfoques, o pesos, se interrelacionen, autogestionen, y contrasten entre sí, para generar cohesionadamente una unidad descriptiva, en forma y fondo, que observe y equilibre la realidad de la obra tratada en su conjunto, objetivo permanente de la investigación hasta sus últimas consecuencias y compromisos. Todo esto conlleva un esfuerzo permanente de ir emergiendo, poco a poco, cada una de esas piezas, las cuales las encontraremos en un estado de reliquia arqueológica, con vida presente, y diferente sustancialmente a la que realmente tuvieron en el momento de su gestación histórica y cultural. El objetivo que planteamos, es devolverles la personalidad que les fue otorgada en su momento inicial<sup>4</sup>, para consigo mismo, su entorno, y su proceso de evolución hasta nuestros días. Nuestra tarea consistirá en retirarles esa pátina ficticia, para comprender su función real primigenia, pero respetando la realidad presente. Sólo conociendo los objetivos y

---

<sup>3</sup> CEGARRA SÁNCHEZ, José: *Metodología de la Investigación Científica y Tecnológica*. Madrid, Díaz de Santos, I.S.E., 2004.

<sup>4</sup> El objetivo es poner en marcha el lenguaje de cada obra producida y analizada en este estudio.



circunstancias en los que se plasmó, podremos entender sus mecanismos potenciales, para poder darles vida, es decir, poder resucitarlos de su letargo en el presente. Si logramos poner cada obra en marcha, en toda su integridad, podremos conocer las virtudes y defectos de la sociedad que las afloró, muy diferente a la nuestra, y con objetivos que hacen observar estas obras del pasado, desde perspectivas actuales, que desvían sus análisis hacía erróneas inserciones de nuestros conocimientos.

## **7.2 - EL ARTISTA REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN Y SU OBRA**

Existen vidas dedicadas de lleno a causas relacionadas con la transformación del mundo, por medio de la materialización artística, y en este caso, no nos cabe duda, de que el artista de esta Tesis Doctoral, Remigio del Mármol, así lo demuestra a través de su obra<sup>5</sup>, la cual está supeditada a las actitudes vitales de la época que le tocó vivir, y por tanto, de las experiencias que intrínsecamente encontró en el camino de su mediana existencia. El artista y su obra son conceptos que se fusionan para la investigación de la historia del arte, tanto uno como otro andan de la mano, sin una frontera que los delimite con precisión, en la manera de que ambas entidades se transforman en los lenguajes materiales que las huellas de la historia ha conservado, siendo mecanismos que nos desembocan irreversiblemente en intentar comprender las épocas en las que se encuadran.

El arte de Mármol refleja esa lucha entre la libertad personal y la influencia social, a la que impregna al autor y su obra, pero siempre es digno de admirar en tales

---

<sup>5</sup> VERGARA, Alejandro (dir.): *Diccionario de arte español*. Madrid, Alianza Diccionarios, 1996, pp. 418 y 528.

consideraciones el reflejo de generar ambientes, sentimientos, y sensaciones que la misma naturaleza no es capaz de crear por sí misma, para satisfacer el carácter intelectual del ser humano, en la magnitud que del todo requiere, y del respeto a las circunstancias paramétricas que la realidad le otorga.

En las fechas del artista de esta Tesis Doctoral (1758-1815), la Ilustración<sup>6</sup> empezó a dar cabida a la realidad de los artistas y filósofos. Por estos motivos, debemos conocer los contextos históricos del pensamiento cultural de la obra que vamos a analizar, de forma que estas no sean simples reliquias disecadas sin objetivos iniciales, y para también poder comprender su posible funcionamiento evolucionador, como mecanismos funcionales hasta el día de hoy. No es más que reconstruir el mapa de la memoria que poseen tales obras de arte en sus pántinas, en sus entornos, en sus significados universales, y culturales, sobre la sociedad y las personas que las gestaron, con sus particulares circunstancias e intereses, comunes y vitales. Los métodos que emplearemos se deben basar en una necesidad de conocer tales producciones, ya que sin esta premisa, de buena intención, y curiosidad, ningún mecanismo, aun siendo el más sofisticado y razonado<sup>7</sup>, valdrá más que como herramienta arrinconada, todo lo contrario que el deseo de llegar a esclarecer la realidad pasada y presente de tales obras, cuya energía será superior, incluso a cualquier instrumento empleado, valiendo los más arcaicos, para llegar a gran profundidad, en las conclusiones definitivas sobre las mismas, y por ende, sobre sus autores. La pregunta a la hora de investigar y analizar cualquiera de las obras estéticas sobre el artista Remigio del Mármol Cobo-Rincón, se

---

<sup>6</sup> Movimiento en donde la lógica y el saber se puso de moda en la cultura que pretendemos analizar.

<sup>7</sup> ACOSTA GARRIDO, María Luisa: *Aprender Discurriendo*. Madrid, Paraninfo, 1987.

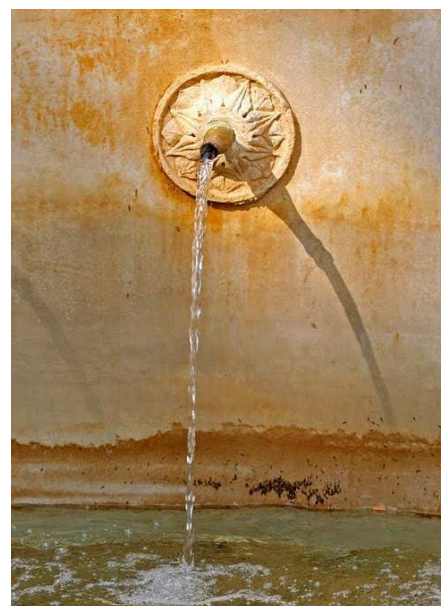
debe basar fundamentalmente ante qué nos encontramos, nos irá dando pistas de las que dilucidemos alternativas para su interpretación, de forma que el cúmulo de datos ofrecidos por las fuentes físicas, orales y documentales, se apoyen unos con otros para que el alegórico candado de combinación de códigos se abra, sólo de esa forma propondremos, desde la máxima neutralidad de cálculo frío para cada pista, una interpretación global de cada obra, desde unas realidades objetivas que nos lleven a su entendimiento, sin asegurar lo que no se deba pero arriesgando en lo que se pueda, ya que la ciencia de la historia ha demostrado que nada es tan seguro como probable de errar. Intentaremos abrir el candado de códigos, de cada obra, confiando en el método científico anterior, como en la profesionalidad de un médico. Estamos seguros que los mecanismos de los mismos funcionarán correctamente, aunque si alguno sale defectuoso no importará demasiado, ya que el cuadro general completo, no permitirá darle mucha importancia a los errores que se avecinen, sino al trabajo global de un cúmulo de detalles precisos, además de ejecutados con coherencia metodológica y tratamiento mecánico, disciplinado, coherente, intuitivo y sincero.

Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815)<sup>8</sup>, es un artista difícil de estudiar, sería, sin duda, intersticial en toda su dimensión biográfica, artística, cultural, o contextual de la época a la que perteneció, no cabiendo académicamente en una determinada o hermética clasificación estilística. Cultivó todos los géneros posibles, por su condición inicial de artesano y tallista, ejecutando, en diversos momentos de maduración, obras maestras del arte andaluz. Su figura va unida al pueblo, a sus gentes, a la idiosincrasia de la agro ciudad que lo acogió, Priego, y a los

---

<sup>8</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Aproximación al estudio sobre el artista Remigio del Mármol Cobo (1758-1815)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, números 661-662, pp. 61-64.

duros momentos que sufrió por la guerra de invasión napoleónica (1808-1814). Pero ese desconocimiento de su personalidad, y el impacto que supuso su obra en donde se desarrolló, forman parte de su situación integral para la búsqueda de modelos de artistas, que como él, fueron testigos directos del pasado cultural y artístico del pueblo andaluz. Remigio del Mármol, es una figura idónea para una Tesis Doctoral<sup>9</sup>, porque reúne todos los exóticos enigmas para la construcción de la historia del arte, como disciplina moderna. El artista, como Remigio del Mármol, trata de inspirarse en una amplia gama de emociones, lo que produce observar retazos que sólo puede él ver de una forma única, especial, en parámetros modificados por sus circunstancias, llegando a mostrar dimensiones ocultas por medio de las banalidades físicas de los objetos reales. El arte y los artistas son como enormes árboles, que buscan de forma desesperada y constante la lucha y fusión con la supervivencia y el cosmos, agarrándose a la tierra firme del poder de la gravedad, de forma justa y necesaria (honestidad) para lo primero, y buscan el aire, la luz (verdad) o las alturas (libertad) para lo segundo.



<sup>9</sup> GALERA MENDOZA, Esther (Dir.); MARÍN MOLINA, José Francisco: *Aportación de Remigio del Mármol (1758-1815) a las artes plásticas*. Proyecto de Investigación Tutelada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2003.

### 7.3 - LA EVOLUCIÓN PROFESIONAL: DE REMIGIO EL TALLISTA A MAESTRO MAYOR DE ARQUITECTURA

Nuestro autor era llamado Remigio el tallista<sup>10</sup>, aunque quizás esta denominación tuviera algo de despectivo. Un artista de antes, no era más que un obrero sin derechos, por eso, no es de extrañar que tantos murieran en la miseria y ruina, no siendo una excepción nuestro autor, o su maestro y compañero en las lindes de la artesanía y el arte, Francisco Javier Pedraxas<sup>11</sup>. El concepto de artista, como personaje famoso de estatus y firma, no se produce hasta el siglo XIX en los salones parisinos. Anteriormente los individuos dedicados al arte, eran obreros y artesanos de la materia, que no poseían ninguna admiración por parte de su sociedad, por lo que el concepto de arte y su autor, cambian radicalmente respecto al enfoque que tenemos asumido en nuestra reciente cultura de medios de masas, algo que hay que tener presente a la hora de conocer los intereses, individuales y sociales, del arte antiguo que pretendemos interpretar.

Estos artistas tuvieron claros problemas con las academias, ya que su individualidad no iba acorde con las normas académicas del arte, y aunque los profesionales de carrera tuvieron estatus social, sólo han pasado a reconocerse, a veces, como auténticos artistas a los semiautodidactas. No sólo vemos, a nuestros ojos, que era mejor ser tallista, porque realmente poseían más libertad de campo, sino que se les admitía cualquier cosa, debido a que no eran consideradas obras de arte, sólo eran

---

<sup>10</sup> Como se describe en un asiento del libro de cuentas de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba, correspondiente al año 1790.

<sup>11</sup> Según la crónica directa de un coetáneo de ambos, Pedro Alcalá-Zamora, el autor de la Fuente del Rey no salía de su taller y llevó vida humilde, lo que indica el precio que podían valer sus obras, consideradas artesanías por su condición social de tallista.

considerados productos académicos los generados por arquitectos, escultores o ingenieros, por ese motivo, sus piezas avanzaron el arte y han aportado mucho a la historia de la población prieguense, tanto o más que cualquier otro profesional en el ramo de las Bellas y Nobles Artes.

Según uno de los mejores diccionarios enciclopédicos del siglo XX, la ilustrada Espasa-Calpe, la palabra tallista nos hace percibir las ventajas, derechos, y posibilidades de ese cargo de artesanía, pudiendo comprender de forma explícita el dominio técnico, del dibujo, etc..., que alcanzaron tales profesionales, y así, poder razonar la evolución de tallista a artista, a los ojos de hoy en día, que aproximan a nuestro autor a la categoría de humanista y conocedor profundo, por su autodisciplina, para el ingenio personal de todas las Bellas Artes. Para el citado diccionario el tallista se ocupa preferentemente en labrar, modelar, y esculpir en toda clase de maderas. Ejemplos para Remigio los apreciamos a lo largo de toda su carrera en retablos, imaginería devocional, etc...; suele así mismo hacer adornos de pastas, particularmente con cartón piedra, que se elaboran amoldando la pasta en moldes de latón, y dejándola secar, para luego sacarse del molde, y adquirir la dureza necesaria<sup>12</sup>. Son también del dominio del tallista los trabajos de marquetería, que no es otra cosa que una talla muy basta, para la que sólo se emplean la sierra de la máquina de tallar, y la lima, en tanto que la talla exige el empleo de útiles diversos<sup>13</sup>, y principalmente se distingue de aquélla en que hay tantos planos, como los que puede hallar el observador. Para el primero de los objetos expresados, o sea para el trabajo en madera, el tallista ha de poseer, en grado no mediano, conocimiento de las

---

<sup>12</sup> Ejemplos los tenemos en las imágenes de los Sayones de la Columna de Priego de Córdoba, realizadas por Remigio del Mármol en 1795-1796.

<sup>13</sup> En los talleres de estos artistas del barroco, existían múltiples herramientas para la talla de la madera, de la piedra, del yeso, etc... De manera que condicionaban la estética de su obra, a la hora de sopesar sus atribuciones. Estas herramientas eran las máquinas artesanales que usaban en cada una de sus obras.

artes afines, como carpintería y ebanistería<sup>14</sup>; ha de tener nociones especiales de dibujo natural, lineal, y de ornamentación<sup>15</sup>; ha de conocer el modelado y las condiciones especiales de las varias clases de madera en que ha de trabajar. El tallista traza su plano, hace el boceto a escala, tal cual lo ha concebido, y con éste comienza por encuadrar su obra, dibujando sobre la madera en que va a trabajar el contorno aparente de ella, y con gubias de diferentes formas, escoplos, etc..., va quitando toda la madera sobrante, ayudándose a veces de la sierra, y manejando las herramientas con cuidado para no sacar astillones que inutilizarían su trabajo; las limas finas, la lija, la piedra pómez, el asperón, etc..., le sirven para afinar las superficies y suavizar los contornos. A pesar de todo el cuidado que ponga el tallista en el manejo de las herramientas, puede ocurrir que se escape el rasgo de una gubia y rasgue la madera, siendo preciso que tenga recursos para remediar el daño, ya encolando las superficies que se hayan desunido, y sujetándolas con cuerdas para su pegado. Las pastas sirven para tapar cualquier defecto de la madera, por lo cual el tallista ha de saber manejar también este recurso, no sólo para subsanar estos defectos, sino también para sustituir el trozo de madera que un corte mal hecho hubiese producido.

En resumen: el tallista es un verdadero escultor, y como tal, además de ingenio, ha de tener los conocimientos que requiere este arte<sup>16</sup>. Pero no sólo lo mencionado nos ha de convencer en por qué Remigio del Mármol hizo esculturas<sup>17</sup>, algunas excepcionales, sino que en un momento determinado, extrajo de la nada unos

---

<sup>14</sup> Aptitudes que demostró el tallista de nuestro estudio en el mobiliario de la Sacristía de la iglesia del Carmen y las cruces de guía prieguenses.

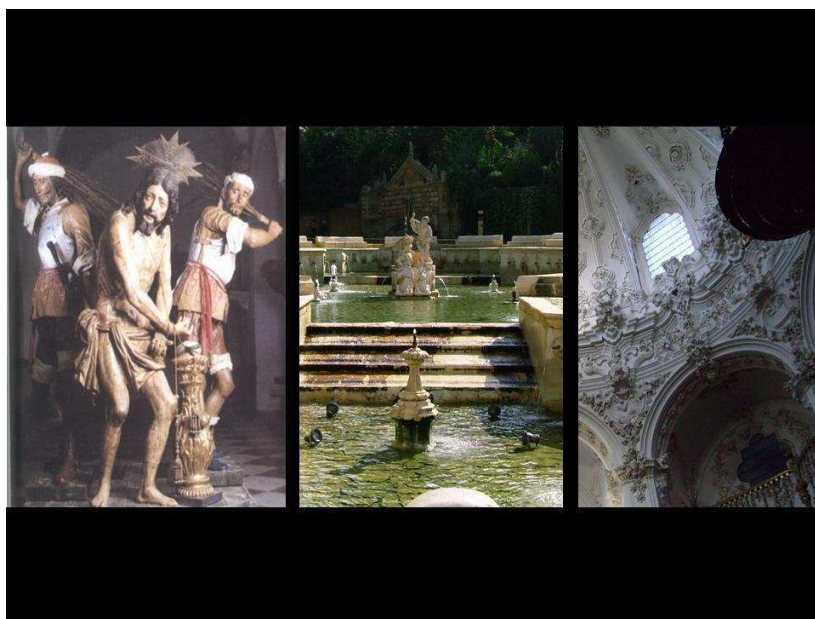
<sup>15</sup> Para retablos y diseños que ejecutó en multitud de ocasiones.

<sup>16</sup> AA.VV.: *Enciclopedia Ilustrada Euro-Americana*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1928, tomo 59, p. 163.

<sup>17</sup> SARAZÁ Y MURCIA, Antonio: "Priego de Córdoba", *Andalucía Revista Regional Órgano del Turismo*. Córdoba, Enero 1927, p. 29.



conocimientos sobre el material pétreo, el cual dominó a la perfección, y es que si en Priego era tallista, en su Alcalá natal, al igual que algunos familiares, era considerado cantero por pertenecer a una saga de relativa importancia en la ciudad renacentista, próxima a la del barroco cordobés. Un material, la piedra, lo llevo a dominar otro, la madera; un oficio de cantero, lo hizo establecerse sin dificultad en el de tallista. El control del dibujo lo trasladó a capacidades para la pintura, que cultivó de forma interesante, y esta habilidad, a su vez, le proporcionó talento para los bocetos, y por ende, para diseños científicos de planos métricos, y por qué no, para los de rango arquitectónico, que le llevaron a su puesto y título de Maestro Mayor de Obras de Priego<sup>18</sup>. Puesto paralelo a los expedidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>19</sup>.



Los Sayones. La Fuente del Rey. El Sagrario. Priego de Córdoba.

<sup>18</sup> El maestro de obras es el profesional en las artes de construcción que, mediante determinados estudios o enseñanzas prácticas, llega a tener aptitud para dirigir, en su parte material, la construcción de un edificio, siguiendo los planos trazados por un arquitecto. También puede trazar por sí mismo, y proyectar o dirigir edificios privados, con ciertas condiciones prescritas por las disposiciones legales vigentes. AA.VV.: *Enciclopedia Ilustrada Euro-Americana*. Barcelona, Espasa-Calpe, S.A., tomo XXXII, pp. 26-27.

<sup>19</sup> Según Muro Morales, para la realización de estas tareas los ingenieros disponían de una amplia formación científica y técnica, alcanzada después de años de estudio en la academia.

Además, cada año realizaban memorias e informes sobre asuntos relativos a la profesión militar y demás ramos facultativos. Por otro lado, en la vertiente práctica de sus trabajos, contaba con encargados de la gestión y realización efectiva. La reforma de 1802-1803, de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, mencionaba expresamente las figuras de los Maestros Mayores, sobrestantes, aparejadores y celadores, considerados colaboradores efectivos en las tareas de diseño, mantenimiento, construcción, y control de los entornos fortificados. En particular, los Maestros Mayores quedaban destinados en las plazas más importantes. Estos eran profesionales de la construcción, civiles, y no pertenecían orgánicamente al cuerpo de ingenieros<sup>20</sup>. Para el empleo de los Maestros Mayores, decía la Ordenanza, el ingeniero director estaba facultado para elegir, después de un examen, al “sujeto más sobresaliente en el conocimiento de los principios de las matemáticas, levantamiento de planos, nivelaciones, corte de perfiles, principales partes de la arquitectura, práctica de obras, y conocimiento de los materiales del país”. De hecho se les reconocía las mismas consideraciones que a los arquitectos de las Academias de San Fernando y San Carlos. Una vez pasaban al servicio del cuerpo de ingenieros adquirirían un uniforme acreditativo de esa condición, obtenido, por Remigio, por su prestigio al confeccionar la Fuente del Rey y la Parroquia del Carmen<sup>21</sup> de Priego de Córdoba, y del que no se tendría que preocupar de haberlo obtenido gracias a las asociaciones locales o corporación municipal, ya que ante cualquier problema, sin duda,

---

<sup>20</sup> MURO MORALES, J. I.: *Ingenieros militares en España en el siglo XIX. Del arte de la guerra en general a la profesión del ingeniero en particular*. Barcelona, Universidad de Tarragona, 2002.

<sup>21</sup> Le sería exigido el título y concedido por tribunal, ciudad, villa, asociación, o consejo, como el de Castilla, otorgándosele salario por mantenimiento de la obra y paraje de la Fuente del Rey de Priego, por lo que según la normativa de 1764, estos títulos de Maestro Mayor, a sueldo crecido, los expedía la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de forma general, para toda clase de Maestro Mayor de Obras en 1787 y por Real Cédula de 2 de Octubre de 1814. Esto último, es lo que lo eximieron legalmente de obtenerlo por Madrid, y su adquisición se hizo, sin dudas, por tribunal autónomo municipal, además, dicho plus por mantenimiento de tal paraje, no debe interpretarse como salario legal de cotización estatal, sino más bien contractual y de carácter privativo, lo cual le permitiría librarse, por partida doble, de la Real Academia fernandina.

tenía un aval o comodín, una gran personalidad de la gran institución fernandina desde 1794, que fue nada menos que su discípulo y colaborador D. José Álvarez Cubero, el cual al volver a España, tras un rotundo éxito escultórico, se hizo subdirector de la misma. Por tanto, la evolución de Remigio del Mármol de tallista a Maestro Mayor de obras, fue un proceso nada inesperado ante las actitudes y habilidades de tales oficios, desconsiderados para los rangos sociales, pero agraciados para la consecución del ingenio artístico, en cualquiera de sus campos.

#### **7.4 - LA OBRA ARTÍSTICA DE REMIGIO DEL MÁRMOL**



Fuente del Rey. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol Cobo-Rincón. 1802-1803.

La contribución de Remigio del Mármol a las artes plásticas, abarca un gran abanico de géneros, no especializándose como otros autores en uno sólo. Como vamos a ver a lo largo de toda su trayectoria, el taller de Remigio en Priego dejó para la

posteridad retablos, imágenes de Semana Santa, esculturas en madera, esculturas en yeso, esculturas en piedra, capillas, arquitectura, fuentes, portadas de palacetes, piezas litúrgicas, actividades en restauración, etc... Podemos comprobar según esto, que su oficio de tallista y escultor se extiende a otras competencias, ofreciendo una gran gama y selección de actividades a su potencial clientela, que era sobre todo proveniente del ámbito eclesiástico, iglesia y Cofradías, aunque también demandaron los servicios de nuestro artista personalidades e instituciones de otra naturaleza, entidades privadas y públicas. Vamos a analizar toda la obra artística conocida de Remigio del Mármol, por orden cronológico, y por bloques, de los distintos edificios en donde intervino, para poder analizar sus obras seguras, y las causas que concibieron las que se le pueden atribuir.

#### **7.4.1 – Remigio del Mármol: Entre Alcalá la Real (Jaén) y Priego de Córdoba (Córdoba)**

Remigio del Mármol vio la luz de este mundo el día 1 de Octubre de 1758, día de San Remigio, siendo bautizado al día siguiente en la Parroquia de Santo Domingo de Silos de Alcalá la Real (Jaén)<sup>22</sup>. Su padre, Joseph Manuel del Mármol, era vecino de Alcalá la Real, y su madre Francisca de Paula Cobo-Rincón, era natural de Priego de Córdoba. Actualmente este templo de Santo Domingo<sup>23</sup> se encuentra en ruina parcial, y se sitúa aledaño y por debajo del castillo de la Mota, e iglesia Abacial de la ciudad alcalaína, a cuya jurisprudencia religiosa pertenecía Priego de Córdoba. La pila

---

<sup>22</sup> Su planta presenta dos naves rectangulares con cabecera, cubierta por una bóveda de crucería, amplia sacristía y una torre cuadrada, en cuyo testero se sitúa el escudo del Abad D. Maximiliano de Austria.

<sup>23</sup> GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Historia del Arte en Alcalá la Real*. pp. 7-132.

bautismal donde Remigio fue bautizado existe actualmente en el presbiterio de la iglesia de las Angustias de Alcalá, sede, desde la década de 1920, de la antigua Parroquia de Santo Domingo. En esta pila fueron bautizados otros escultores como Juan Martínez Montañés, en Marzo de 1568, o Pablo de Rojas, en 1549, maestro del anterior. Por tanto, Remigio del Mármol era hijo, con familia paterna y materna, de ambas poblaciones, Alcalá y Priego. Su infancia, es desconocida, pero por deducción lógica, sus espacios vitales debieron discurrir entre ambas ciudades, una eminentemente renacentista, Alcalá, y la otra barroca, Priego. Y entre las mismas, lógicamente, bebió de la cultura jienense y cordobesa, muy cerca de la inspiradora y artística capital granadina, cuya Sierra Nevada se divisa desde el imponente castillo alcalaíno. Los lazos artísticos entre Alcalá la Real<sup>24</sup>, y la escuela barroca de Priego de Córdoba<sup>25</sup>, están documentados con la presencia en Alcalá del gran maestro barroco, Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736–Priego de Córdoba, 1811-17), el cual confeccionó el retablo de las Dominicas, o de la Encarnación, de la Carrera de las Mercedes de Alcalá la Real, en el año 1769, y cuando Remigio contaba con unos 11 años de edad. Pedraxas sería el maestro que años más tarde eligió a Remigio del Mármol como escultor figurativo para el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba (1772-1786).

Por otro lado, Remigio hizo un marco rococó para este templo alcalaíno de la Encarnación, o de las monjas Dominicas, en torno a 1798, y dedicado a San Nicolás de Bari, como está inscrito en el lienzo, difundido en la época. Esta pieza pictórica presenta decoración en rocalla y follaje alto, siendo una estructura ahuecada y curvilínea muy similar a las cornucopias que se hacían por esa época en Priego y Granada. La

---

<sup>24</sup> MURCIA ROSALES, Domingo: *Alcalá la Real, llave de Castilla en la frontera de Granada*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1981.

<sup>25</sup> Escuela fundada a partir de 1713 por el ingeniero de las costas del Mediterráneo, Francisco Hurtado.

composición, con querubines a los pies, es exacta a otro retrato que hay en la Parroquia de la Asunción de Priego, y situado en el banco de un retablo barroco de la nave lateral izquierda, y colindante con el Sagrario. Este último cuadro, es una acuarela firmada por del Mármol, con las siglas D.M., algo muy poco habitual en Remigio, reticente en firmar. Tanto la temática como la técnica es evidente y palpable en ambas piezas, incluso en parte de su obra se observa su marca RM, siendo esto habitual en su producción, y no como algo identificativo, sino como recurso, o enviciamiento, heredado de su faceta de cantero, o labrador de piedra, para que cada pieza pudiera ser cobrada, demostrándose así de que mano salió. Esto es algo proveniente del medievo y para esta clase de oficios artesanales. Este enviciamiento, por otro lado, le vino bien posteriormente, ya que en múltiples decoraciones pictóricas, lo reproducía una y otra vez, aprovechando su regularidad y adorno, a la hora de rellenar cromáticamente, peanas, interiores de retablos, escafados, y estofados para trajes en esculturas figurativas, etc... Estos lienzos son copias de un San Nicolás difundido en la época.

Su aprendizaje artístico hasta 1780, en que aparece documentado el hecho de que en Priego nació su hijo Miguel, es difuso. No obstante, podemos elucidar que aprendió en Alcalá a trabajar la piedra en algún gremio de cantería, próximo a su familia paterna, ciudad por otra parte muy proclive a la construcción pétreo de edificios barrocos, siguiendo las pautas arquitectónicas renacentistas, como se puede comprobar en las casas consistoriales de 1734, más de corte clásico que barroquizante<sup>26</sup>. En este edificio existen nueve mascarones en la parte superior. En 1952 se añadieron otros dos al eliminarse la torre mocha de la parte izquierda del edificio. Estos mascarones

---

<sup>26</sup> PÉREZ ARJONA, Juan Ángel; TORO CEBALLOS, Francisco: “Las obras del nuevo Ayuntamiento”, *Programa de la Virgen de las Mercedes. A la Patrona*. Alcalá la Real, 1992, pp. 70-71.

antiguos son muy similares a algunos que Remigio puso en la Fuente del Rey de Priego entre 1802 y 1803, y para algunas fuentes particulares, como el que seguramente hizo para la fuente de la familia Alfárez de la Calle del Río de Priego<sup>27</sup>, en 1803, año en que se sigue la reforma del Ayuntamiento alcalaíno. Este último mascarón privado le da un aire al que hace cinco, a contar desde la torre, de las casas del Cabildo de Alcalá la Real. Estos mascarones son fantasmagóricos, con funciones similares a las de las gárgolas de las Catedrales góticas, en cuanto a ahuyentar los malos espíritus de los edificios donde se disponen. No obstante en 1791, empezó la construcción de la torre del reloj de este Ayuntamiento alcalaíno, y se terminó en 1803, con la maquinaria del reloj inventada y dirigida por el regidor de Alcalá, Don Fernando de Tapia y Castilla, entre otras reformas arquitectónicas que sostuvo este noble edificio, posiblemente dictaminadas por alguna real academia. Este ilustre patricio de Alcalá, Fernando de Tapia, vivió y murió en una casa solariega cerca del Ayuntamiento, y que hace esquina con la Calle en donde se sitúa la italianizante y Vignolesca iglesia de las Angustias. Curiosamente Fernando Tapia, sobresaliente ingeniero de relojes, fue el que contrato, con Remigio del Mármol, la realización de una fuente en piedra, algo que documenta el historiador, poeta, y alcalde alcalaíno (1908-1910), Guardia Castellano, en su notas sobre Alcalá la Real, que donó a su archivo municipal el 14 de Enero de 1914<sup>28</sup>. Sobre esta fuente, Antonio Guardia Castellano nos da noticia, que fue encargada antes de la invasión francesa, o sea antes de 1808, y que en 1815, ante el fallecimiento de Remigio del Mármol, ocurrido el día 26 de Enero de dicho año, el regidor don Fernando de Tapia marchó a Priego para concertar su finalización por otro maestro cantero. Ese mismo año se instala

---

<sup>27</sup> Remigio realizó muchas fuentes domésticas para Priego y alrededores, que todavía se conservan. Juan Jiménez Jiménez así lo atestigua a través del estudio que ha realizado sobre esta tipología de fuentes.

<sup>28</sup> GUARDIA CASTELLANO, Antonio: *Leyenda y Notas para la Historia de Alcalá la Real*. Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, 2006.

en el centro de la Plaza de la Constitución, actual Arcipreste de Hita, o del Ayuntamiento. En 1822 se decide su traslado al Paseo de los Álamos, lugar en donde está actualmente, debido a la construcción de una torreta de comunicaciones en la Plaza. Este testimonio de Guardia Castellano es de gran relevancia, porqué indica la conexión entre este regidor alcalaíno y Remigio del Mármol desde antes de 1808, es decir, después de la reforma el Ayuntamiento de Alcalá, apareciendo nueve mascarones. A continuación Remigio se comprometió con la corporación alcalaína para hacer una fuente pública, que adornara la Plaza del Ayuntamiento y las casas de enfrente, como ya había hecho en Priego con las reformas de la fuente nueva o del Rey, entre 1792, y 1802-03. Al morir en 1815, Don Fernando Tapia y Castilla marcha a Priego para que la termine otro maestro u operario. En aquella época, y en Priego, había pocos maestros cualificados para labores en piedra como Remigio del Mármol, Maestro Mayor de Obras públicas de Priego desde 1803, quizás por este motivo era solicitado por el Ayuntamiento de Alcalá, al igual que la corporación de Priego, hizo contratando al Maestro Mayor de Lucena para los diseños de unas nuevas casas consistoriales, y que nunca se llegaron a realizar. No obstante según el prieguense archivo carmelitano, y el Cabildo del 15 de Agosto de 1823, aparece en el libro de cuentas de la comunidad del Carmen, abiertos sus asientos en 1784, y con anotaciones de limosnas, donaciones, gastos de obras, etc..., el nombre del maestro Miguel (?) Torres Hurtado<sup>29</sup> al que se le paga recibo por valor de 102 reales. Posiblemente nos encontremos con los sucesores en la obra de la iglesia del Carmen de Priego de Córdoba, y que dejó inconclusa Remigio del Mármol ante su muerte acaecida en 1815. La incógnita sería si Don Fernando Tapia contrató en Priego a este maestro o a otro desconocido, para la terminación de esta

---

<sup>29</sup> Según el archivo carmelitano prieguense, Torres Hurtado, es el continuador de las obras de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba.



coqueta fuente alcalaína, de corte neoclasicista. Lo que está claro, que ante lo que hizo el Ayuntamiento prieguense, embelleciendo la urbe con la Fuente del Rey y otros lugares, hubo un anhelo por parte de la corporación alcalaína de emular a Priego, de ahí los contactos con Remigio del Mármol, hijo también de la ciudad renacentista y jienense. Por otro lado, en la iglesia de la Consolación<sup>30</sup> alcalaína, y nueva sede Abacial, se sabe que a finales del siglo XVIII se hizo el retablo mayor, por Francisco Antonio Vidaurre. El estilo, por los trasvases estéticos, es sin duda el del gran maestro Francisco Javier Pedraxas, por lo que los diseños de este artista prieguense y de Remigio del Mármol se sienten en este templo, por lo menos en dos retablos laterales; uno a la izquierda con un San José inferior al natural; y otro con una Inmaculada en la parte derecha de este templo. Hay que considerar que en los diseños de Pedraxas y Mármol<sup>31</sup>, para la arquitectura de retablos, existe algo muy característico, con esos juegos tan especiales de las cornisas, que Mármol heredo de su maestro Pedraxas, para proferirles mayor clasicismo y sencillez, aunque en Pedraxas, como se ve en su transparente de el Paular, o el aplicado para el retablo de la Virgen de la Soledad de la iglesia de San Pedro de Priego, se perciba una inusitada y elegante cohesión volumétrica.

#### **7.4.2 – La iglesia de la Aurora de Priego y su relación estética con el artista Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815)**

Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, Remigio del Mármol, dio sus primeros pasos entre Alcalá la Real y Priego de Córdoba. En esta última población

---

<sup>30</sup> Esta iglesia fue sede de Padres terciarios franciscanos. Se sabe que F. J. Pedraxas hizo varios retablos en Alcalá encargados por el Abad Mendoza y Gatica. Fuente: Peláez del Rosal, M.: *Aurora*. 2013, p. 37.

<sup>31</sup> También existen dos retablos neoclásicos, blancos, en la nave principal de la iglesia de las Angustias de Alcalá la Real, uno dedicado a la Virgen del Carmen, que poseen motivos vegetales del estilo remigiano.

residía su familia materna, los Cobo-Rincón. Precisamente su tío, Juan Cobo-Rincón, hermano de su madre Francisca de Paula Cobo-Rincón, estaba inscrito como hermano de la Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora de Priego, según los legajos de inscripción de los hermanos de dicha Hermandad de 1766, es decir cuando Remigio del Mármol contaba con ocho años de edad. Aparentemente esto no significa nada, pero es clave para conectar a la familia de Remigio del Mármol con esta Hermandad. Curiosamente el templo de la Aurora, situado en la esquina de la Carrera del Águila de Priego de Córdoba, ha sido un edificio cuyos avatares históricos son difusos. Parece ser que era una antigua mezquita Islámica de la Cora de Priego<sup>32</sup>. El muro izquierdo del interior del templo, con inscripciones islámicas, y recursos constructivos medievales, así lo confirma.

Priego se llamaba Medina de Baghu, y cuando la tomó Alfonso XI, en 1341, plantando su cuartel en la Fuente del Rey, al igual que hiciera con la aldea Alcalá la



Ángel lamparero. Ermita de Nuestra Señora de la Aurora y San Nicasio. Priego de Córdoba. Atribuido a Remigio del Mármol. 1791-1815.

<sup>32</sup> Priego fue capital de provincia musulmana, al igual que las Coras de Cabra y de Elvira.

Real un año antes en otro paraje también denominado Fuente del Rey, al introducir sus tropas, se cree por fuentes orales no rechazables, hizo una misa de campaña en la puerta de Granada, de ahí que haya una cruz en piedra que conmemore esa toma cristiana al lado de este templo, cuyo suceso ocurrió el día de San Nicasio, de ahí que este edificio este consagrado a tal Santo francés medieval, y cuya reliquia se dice que se trajo posteriormente a este lugar, conservándose en un cáliz de plata. Lo que sí nos atañe, es que posteriormente este templo, se transformó a la nueva corriente barroca a mediados del siglo XVIII, por parte de la escuela de talla prieguense, donde se situó Remigio del Mármol, a finales de dicha centuria ilustrada<sup>33</sup>.

También resulta curioso, que al consultar el archivo de esta Hermandad, desde los cuarenta de esa centuria en adelante, aparezcan apegados y en primera línea miembros de algunos talleres prieguenses, como el de los Santaella, con Francisco Antonio Santaella y Roldán, retablista y diseñador, y el de su hermano Juan de Dios Santaella y Roldán, uno de los maestros de mayor rango en la provincia cordobesa, y también eminentemente retablista, y director de este taller<sup>34</sup>. De estos últimos autores es el retablo mayor de este templo, firmado en la peana, con la marca de esta empresa de talla en madera y estuco, Santaella. También aparecen los Álvarez, familia de canteros, en la década de 1770, y es que en 1771, se terminó la portada pétrea de la fachada de este templo de la Aurora<sup>35</sup>. Por otro lado, el camarín de esta iglesia, donde se sitúa la Virgen de la Aurora atribuida a José de Mora del año 1707, se considera obra de

---

<sup>33</sup> Remigio del Mármol fue el último gran maestro, junto con Álvarez Cubero, de la escuela barroca de Priego de Córdoba.

<sup>34</sup> En este taller, el de los Santaella, se diseñó la bóveda de la ermita de la Aurora de Priego y su retablo mayor entre 1744 y 1759.

<sup>35</sup> PÉLAEZ DEL ROSAL, Manuel; MARÍN MOLINA, José Francisco: *Cancionero popular de las coplas de los hermanos de la Aurora*. Priego de Córdoba, DIGITAL ASUS, 2001, pp. 3-9.

Juan de Dios Santaella, y construido entre 1744 y 1759, siguiendo las pautas de Francisco Hurtado (1669-1725), y de su maestro el granadino Jerónimo Sánchez de Rueda (1670-1749). Paradójicamente este artista granadino, bajo influjo de Hurtado, realizó el camarín de la aledaña iglesia de San Francisco, o San Esteban, entre 1712 y 1729, enmarcado en otro retablo atribuido a Santaella, ejecutado en 1769 y 1781. No obstante, lo sorprendente, es que el gran maestro Francisco Javier Pedraxas, no aparezca de la forma tan evidente como la de los talleres anteriores. Y resulta algo extraño, porque la influencia de este artista en este templo, sobre todo a nivel de las decoraciones y diseños de las yeserías de las cornisas y bóveda, es palpable. Lo más seguro es que Pedraxas (1736-1811-17), discípulo en el taller de Santaella, colaborara, muy joven, en ese período de la década de 1750. No obstante, hay que decir que según un inventario de la Hermandad de 1752 y 1759 respectivamente, se puede analizar con claridad lo que se hace entre ese período, y lo que se hace después. Entre esas fechas 1752-1759, se hizo casi la totalidad de lo que hoy vemos en el interior. En 1752 ya existía el retablo mayor<sup>36</sup> que vemos hoy, con el San Nicasio de Santaella, donde se ve que no era un taller eminentemente escultórico. El mismo sostiene las pequeñas obras maestras de imaginería dedicadas a San José y San Judas, piezas que debieron tallarse después de 1698 o 1708<sup>37</sup>, por algún artista próximo al estilo de Duque Cornejo, y posiblemente para el antiguo retablo de caroca que ya existía en 1698, o el de 1711, siendo Hermano Mayor Don Bartolomé Madrid, y confeccionado por Teodosio Sánchez de Rueda (Granada, 1676–Granada, 1730), hermano de Jerónimo Sánchez, y discípulos ambos de Francisco Hurtado en el taller situado en esa misma Carrera del Águila.

---

<sup>36</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; JIMÉNEZ PEDRAJAS, R.: *Cancionero popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una historia mariana de Andalucía*. Salamanca, Instituto de historia de Andalucía, 1978, p. 251.

<sup>37</sup> Fuente: Archivo de la Hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba. Libros de inventario de 1698 y 1708.

También hay que hacer constar, que Teodosio era íntimo amigo de Pedro Duque Cornejo. También sabemos que en Priego y en aquel momento las imágenes venían de Granada con José de Mora<sup>38</sup> y José Risueño<sup>39</sup>, y sus seguidores, por su relación con Francisco Hurtado Izquierdo, teniendo estos autores magníficas colecciones, tanto en Priego como en Granada.

José de Mora y su hermano Diego, trabajaron para la iglesia de San Pedro, haciendo buena parte de su colección, y sabemos que trajeron dos imágenes de Madrid, Santa Rosalía y Santa Rosa de Viterbo para el retablo mayor de este edificio en el año 1681, y al estilo de los Mora. José de Mora dejó la Corte en 1680, por lo que estas dos imágenes las pudo hacer algún compañero suyo como Sebastián Herrera Barnuevo. Otro autor que realizaba en esas fechas imágenes para Priego, era Pedro Duque Cornejo y Roldán, y que Francisco Hurtado elegiría como colaborador para las Cartujas de Granada y el Paular, junto con Palomino, el cual tiene un lienzo en este templo alcantarino de Priego. Tanto este como Duque, fueron recomendados por Hurtado, José de Mora, y el arzobispo de Granada para el Sagrario de la Cartuja granadina. Todo esto quiere decir, que donde Hurtado está, estos colaboradores también.

Continuando con lo que existe en la iglesia de la Aurora en 1759<sup>40</sup>, hay que decir, que se sabe, que ya se podían ver los dos retablos medianos de la nave, con las figuras de San Ramón Nonato, y Santa Bárbara (1752-59). La imagen de San Bárbara se relaciona directamente, como posible atribución, con la estética del imaginero José de

---

<sup>38</sup> ALCALÁ ORTIZ, Enrique: “José de Mora, autor de cuatro imágenes de la iglesia San Pedro”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1990, números 342-343, pp. 77-78.

<sup>39</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño: Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad de Granada, 1972.

<sup>40</sup> Fuente: Archivo de la Hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba. Libro de inventario de 1759.

Medina<sup>41</sup>, que hizo una parecida para Antequera. El rostro de esta imagen antequerana, es parecido al de la Virgen de Belén de la iglesia de San Juan de Dios de Priego de Córdoba. Esta pieza, Santa Bárbara de Priego, presenta esa corriente berninesca, influencia pictórica a lo Zurbarán, como se ve en su lienzo de Santa Justa y Santa Rufina con la maqueta de la Giralda, de la Catedral de Sevilla. En Priego existe un cuadro en el tesoro de la Asunción, posiblemente donado por Don Antonio Caballero entre 1791 y 1796, de la Santa con palma muy importante, como la pinacoteca con la que contaba este Virrey de Nueva Granada, hijo ilustre de Priego, poseyendo obras de Tiziano entre otros. Este lienzo recuerda a esta imagen escultórica de Santa Bárbara. No obstante en Granada, en esa época, había artistas que contaban con esa estética italianizante, más palpable en Sevilla que en la ciudad de la Alhambra. Esta pieza maestra de la Aurora, es parecida a esa corriente Berninesca y sevillana que Duque Cornejo, sobrino de la Roldana y nieto del famoso escultor Pedro Roldán, que difundió por Granada a los artistas y escultores del barroco granadino de la segunda mitad del siglo XVIII. Estética de la que bebió Remigio del Mármol, con esa mezcla del barroco de la escuela de Alonso Cano<sup>42</sup>; tan evidente en la obra Remigiana, con el trazado ondulante de sus cabellos, a lo José de Mora, con los vestuarios escalfados y dorados, propios de Diego de Mora y su escuela, con los aspavientos de los Roldán, con los peinados bucleados y los paños de pureza de Juan de Mesa y Alonso de Mena, con el naturalismo idealizante de las anatomías de Rojas, Montañés, y Ocampo. Todos ellos relacionados por ser maestros, discípulos, familiares entre sí, dentro de la gran escuela andaluza. Todo esto se compendia en estos artistas granadinos del tardobarroco, en donde se puede insertar Remigio del Mármol para el ámbito de la escultura, no así para

---

<sup>41</sup> Fuente: *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, núm. 819, p. 22.

<sup>42</sup> LÓPEZ-LUNA DELGADO, Alejandro; AA.VV.: “Miscelánea sobre el arte de Alonso Cano y su escuela”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2004, números 667-668, pp. 49-51.

la ornamentación, técnica en donde, el estilo es claramente identificable con las tallas, del yeso y de la madera prieguenses.

Por otro lado, la bóveda de la Aurora, presenta, según este inventario de 1759, los yesos, con follajes, rostros, y medios cuerpos de Ángeles policromados, y algunos cuadros, como un Jesús Nazareno y una Dolorosa, posiblemente la misma que existe en la iglesia de San Francisco de la misma población, firmada por Nicolás Rodríguez Xuarez. En el exterior, en 1759, sólo existían unos pedestales para hacer la fachada, y algunas columnas. En la torre, o exterior, se relata la existencia de unos barro cocidos policromados, dos leones, y cuatro virtudes con sus atributos, que actualmente no existen. Dentro del templo, en el coro, y escalera, existía una figura en escayola de la Virgen de la Aurora, que tampoco existe, a no ser que sea la que hoy en día se ve en una vitrina, porque lleva una peana.

El análisis anterior es necesario, para desgranar, lo que Remigio del Mármol aportó a este templo, joya de la corona del barroco prieguense. Como sabemos la fachada<sup>43</sup> se ejecutó en 1771. Siendo aquí donde posiblemente empezara Remigio como aprendiz en la talla de piedra, contando 13 o 14 años. En esta portada se puso una imagen de la Virgen de la Aurora con partes en madera, manos, y posiblemente nube con querubines, policromada en blanco, y que recuerda al estilo del escultor Remigio del Mármol. Entonces, ante esto, cabe preguntarse si esta obra es suya o no. Posiblemente la hiciera junto con otros tallistas, y esto le hiciera ser subcontratado por Santaella y Pedraxas, para la realización de otros proyectos dentro y fuera de la ciudad.

---

<sup>43</sup> MORENO MARÍN, Francisco Vivián: “Descripción formal de la fachada de la Iglesia de la Aurora”, *Aurora*. Priego de Córdoba, 2001, núm. 2, p. 42.





**Imágenes de Arriba y Abajo-Izquierda:** Portada de la iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba.  
**Imagen Abajo-Derecha:** Evangelista y óleos de la iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba. 1778.

No obstante podemos asegurar que esta Virgen de la Aurora, presenta el estilo remigiano para imágenes marianas, como se puede ver en su Inmaculada pétreo de Priego de Córdoba, realizada entre 1790 y 1802, y que desembocará en la figura de Anfítrite de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba (1802), esta obra sublime, y con su característico rostro femenino, y su controlada, detallada y eficaz forma de tallar. Por



otro lado la nube recuerda, el impresionante relieve de la fachada del Carmen que hizo entre 1789 y 1791.

En el interior de la iglesia de la Aurora, muy poco se siente su mano. Aquí sería donde aprendería, en sus primeros años de aprendizaje, a adaptarse al barroco local, hasta 1780, en donde aparece documentada su presencia en esta población cordobesa. No obstante, se sabe que Remigio hizo para el retablo mayor de su iglesia del Carmen de Priego, dos Ángeles tumbados al estilo de Bernini, como se estaba desarrollando en la capital granadina por la mayoría de los artistas de esa época, como Torcuato Ruiz del Peral, Manuel González, y que llegó desde Sevilla por el taller de los Roldán, que ya venían desplegando estos esquemas escultóricos desde la segunda mitad del siglo XVII, y a través de Pedro Duque Cornejo. Este escultor hizo cuatro Virtudes para el tabernáculo de la Cartuja de Granada, realizado por Hurtado en Priego, y que se consideran obras cumbres de la imaginería hispana. En una carta del escultor prieguense Álvarez Cubero de 1786, comenta que le llamó la atención estas imágenes de forma sobrecogedora. En ese momento estaba Francisco Javier Pedraxas y Remigio del Mármol, sus maestros, en Granada, según fuentes físicas y documentales. El primero para tomar notas, junto Álvarez, para la finalización del Sagrario de Priego, y el segundo porque ya llevaba en la capital nazarí, desde hacía un año, y trabajando para la ciudad carmelitana.

Por tanto la influencia escultórica que Remigio adquirió de esta emergente corriente rococó, la pudo asimilar en estas obras granadinas, o en las pequeñas tallas maestras del retablo mayor de la Aurora de Priego, estilos a caballo entre el manierismo

italiano, la escuela de imaginería sevillana, influida por Montañés, Mesa, o Roldán , o granadina, embebida por Alonso Cano, los Mora, José Risueño, y seguidores, y que también envolvían el panorama estético prieguense, en algunos edificios en donde intervino Francisco Hurtado. Por tanto, estos Ángeles del Carmen de Priego, que desarrolló junto a otras decoraciones pictóricas y escultóricas, y para dignificar el antiguo retablo donde se hayan, son exactamente iguales a los que existen en yeso en los muros del altar mayor de la iglesia de la Aurora prieguense. Estas imágenes lampareras no existían en 1759, según el inventario de la Hermandad de la Aurora<sup>44</sup>, como tampoco existían seis cuadros grandes, más de corte académico, que vinieron de Granada en la década de 1770, en 1778 se colgaron, cuando por casualidad, Francisco Javier Pedraxas era profesor de dibujo en la escuela de artes y oficios granadina, donde se encontraba el pintor, Fernando Marín, que ejecutó tales pinturas, enmarcadas en grandiosos marcos rococó; como los que Remigio estaba acostumbrado a realizar, tal es el caso del marco que hizo para la pintura de San Nicolás de Bari del templo de las Dominicás de Alcalá la Real en 1798, con una estructura similar, de ahuecamiento alto y en forma de cornucopia con follaje característico, respecto a estos marcos de la Aurora<sup>45</sup>.

Por tanto, por lo anteriormente analizado, podemos demostrar que Remigio del Mármol hizo esos dos Ángeles en yeso policromado, análogos de los que existen en el retablo del Carmen de Priego, y que pudo realizar después de hacer estos, es decir, entre 1791, cuando se acabaron los exteriores del Carmen, y 1815, que es cuando Remigio muere. Se sabe que hubo entre 1807 y 1809, período de reinado de José Bonaparte, unas

---

<sup>44</sup> Fuente: Archivo de la Hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba. Libro de inventario de 1759.

<sup>45</sup> Estos marcos son parecidos a las cornucopias que se hacían en aquellos momentos en Granada o Priego de Córdoba.

partidas presupuestarias altísimas, destinadas a este templo, según el archivo carmelitano, anexo al de la Parroquia de la Asunción. Para el Cabildo de 16 de Agosto de 1807, se invierten 50.056 reales y 8 maravedíes, para gastos de la obra hecha en el interior de la iglesia del Carmen de Priego de Córdoba. En el Cabildo de 1809, la obra hecha ascendió, a un total de 51.995 reales<sup>46</sup>. Esto indica que Remigio del Mármol pudo hacer estos cuatro figuras, del Carmen, y de la Aurora, en cualquier momento, y aunque entre 1803 y 1815, su estilo es más académico, y se separa de esta corriente rococó al ser Maestro Mayor de Obras Públicas de Priego, también hay que discernir de que se trataba de un gran adaptador y decorador de los espacios preexistentes, haciendo piezas para espacios determinados, y cuyo resultados finales se integrasen armónicamente en una unidad fusionada.

Otras piezas del templo prieguense de la Aurora en donde se observa su intervención, es en dos cuadros del camarín de la Aurora. En 1759 se nombran algunos lienzos, tanto en la nave, que ya no están o se han trasladado, como en el camarín, que no sabemos si son los que actualmente se pueden ver. Lo que está claro, es que Remigio intervino en ellos, al verse sus marcas RM, de forma demostrable, y además se relacionan con sus estilos pictóricos. No obstante, debemos decir, que en estas piezas se haya su mano, no sabemos si a nivel de recomposición, restauración, o de realización parcial o total.

Por otro lado, también cabe la posibilidad, de que los Evangelistas de yeso del interior del templo de la Aurora de Priego, fueran realizados por Remigio en 1778

---

<sup>46</sup> Fuente: Archivo de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Anexo al archivo de la Parroquia de la Asunción. Acta de Cabildos de 16 de Agosto de 1807 y 1809.

cuando se instalaron los seis cuadros de Fernando Marín, sustituyendo a los anteriores, quizás con menor valor artístico. Esta atribución se basa en el hecho de que se parecen mucho a los Apóstoles del Sagrario de la Asunción prieguense<sup>47</sup>, sobre todo en el tratamiento de las barbas, de las poses y plegados de los trajes tan berninescos, que pudieron influirse por las dos tallas del retablo mayor de la Aurora, atribuidas a Pedro Duque Cornejo y Roldán. En la ermita de la Aurora, se realizó una reforma interior en torno a 1778, cuando se colgaron los cuadros, que derivó en una mayor escenografía del templo, característica que iba a ser la dominante a partir de entonces en el barroco local.



**Imagen Izquierda:** Evangelista de la iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba. 1778.

**Imagen Derecha:** Apóstol del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba. 1782-1786.

<sup>47</sup> René Taylor también analiza estos Apóstoles del Sagrario comentando la disposición de los cabellos que caen por debajo de las orejas, las barbas realizadas con surcos verticales de movimiento levemente curvo, y las manos con dedos rechonchos y algo toscos. Relaciona estas imágenes de la Aurora con los apóstoles y demás esculturas de yeso de la Sagrario de la prieguense Parroquia de la Asunción, que Remigio del Mármol y el equipo de tallado hicieron entre 1780 y 1784.

### 7.4.3 – Obras para la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba

La Parroquia de la Asunción es la Catedral de Priego, en ella bebieron los artistas de la escuela prieguense, barroquizando sus bóvedas Jerónimo Sánchez de Rueda, discípulo de Hurtado, allá por la década de los cuarenta del siglo XVIII, rebajando los arcos góticos a otros de medio punto, y proponiendo una bóveda de aristas. Al lado de la tosca torre, más de corte militar que religioso, de 1541, se sitúa el Sagrario de la Asunción, culmen del rococó español, y que representa el Antiguo y Nuevo Testamento<sup>48</sup>. En el altar mayor de esta Parroquia se sitúa el retablo mayor, gloria de la retablística andaluza<sup>49</sup>.

En el Sagrario intervino a nivel escultórico y decorativo Remigio del Mármol<sup>50</sup> a las órdenes del maestro prieguense Francisco Javier Pedraxas, siendo las yeserías ejecutadas al terminar las obras arquitectónicas en 1782, como reza el exterior de este monumento, obra maestra del barroco español. Aunque la antecámara se hizo con anterioridad, así que cabe la posibilidad de que empezaran su decoración con anterioridad a esa fecha de 1782<sup>51</sup>. Pedraxas estaba desarrollando el revestimiento de madera del camarín y el retablo de la Soledad, de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba, en 1780, cuyas puertas de acceso son iguales a las del claustro del convento de la Merced de Córdoba, y en 1782 se constata que Pedraxas estaba en el monasterio de el

---

<sup>48</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: “Antiguo y Nuevo Testamento en el Sagrario de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, núm. 8.

<sup>49</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: “El retablo del altar mayor de la Parroquia de la Asunción”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1976, extra Feria.

<sup>50</sup> Existen en este Sagrario unas esculturas de Ángeles, que son similares a los realizados en yeso para los pies de la iglesia de San Pedro y la bóveda de San Francisco de Priego de Córdoba, por Jerónimo Sánchez de Rueda, el cual los diseñó con un dibujo que se conserva en el museo de Bellas Artes de Córdoba.

<sup>51</sup> Fuente: Archivo de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. Libro de cuentas de fábrica de 1781.

Paular de Rascafría, siendo de su factura el transparente y el diseño de las loserías, que lo pudo hacer en esa fecha, o junto a Remigio del Mármol y Álvarez Cubero en 1788. Lo que está claro es que Remigio aparece trabajando en este recinto del Sagrario prieguense entre 1782 y 1786<sup>52</sup>, que es cuando trabaja para los Carmelitas de Granada, realizando probablemente los retablos de San Elías y San José de Carmelitas Calzadas. El Sagrario recuerda a la planta del Panteón de Roma, y los alzados a las dobles arcadas de la mezquita de Córdoba. La cúpula sintetiza el arte nazarí de las salas de las dos Hermanas y Abencerrajes de Granada.



Detalle del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba.

<sup>52</sup> En la cornisa superior de la cámara octogonal del Sagrario de Priego, se localizó una loseta que ponía lo siguiente: “Agosto 20 de 1784 Pedraxas feci”. Se trata de la autoría y la probable finalización de las yeserías del Sagrario de la Parroquia prieguense. Recomendamos para el estudio del Sagrario de Priego, el siguiente monográfico: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1988.

La decoración del Sagrario de Priego es abrumadora, posee unos relieves en la antecámara, que están abrochados al paramento con rocalla, al estilo remigiano. Este recurso también lo emplea Remigio y Pedraxas en los relieves de la iglesia de las Mercedes de Priego. Las imágenes de la cámara octogonal del Sagrario se dividen en piezas figurativas, Apóstoles, Ángeles, relieves de escenas bíblicas, etc..., y piezas vegetales, rocallas, hojas de volutas y acanto, etc... En 1782, se incorporó a trabajar con Pedraxas y Mármol el joven de catorce años, José Álvarez Cubero<sup>53</sup>, apadrinado por Pedraxas, e hijo del alarife Domingo Álvarez. Los cuatro retablos del deambulatorio, el de San Francisco Javier, San Francisco de Paula, Carmen, y San Pedro<sup>54</sup>, fueron ejecutados por Remigio del Mármol en estilo imperio napoleónico, cuya firma estampó detrás de la peana de San Francisco de Paula en 1814. Estos retablos poseen una eficaz integración de las artes, con pintura, escultura, y arquitectura para retablos, y los realizó Remigio siendo Maestro Mayor de Obras Públicas de Priego, título adquirido en 1803, por lo cual es comprensible que su estética se derive de un barroco pleno hacía una corriente clasicista más depurada, otorgando un deseo experimentador hacía la escultura, para obtener una personalidad artística mayor, y con ello despegarse de las influencias de la imaginería granadina y sevillana. En cuanto a la pintura, esta se torna como válvula de escape de su meditada composición, adhiriéndose con este género a un rococó galante heredado de la pintura flamenca y renacentista, que bien pudo adquirir Remigio de las obras que se encuentran en la Parroquia de la Asunción prieguense.

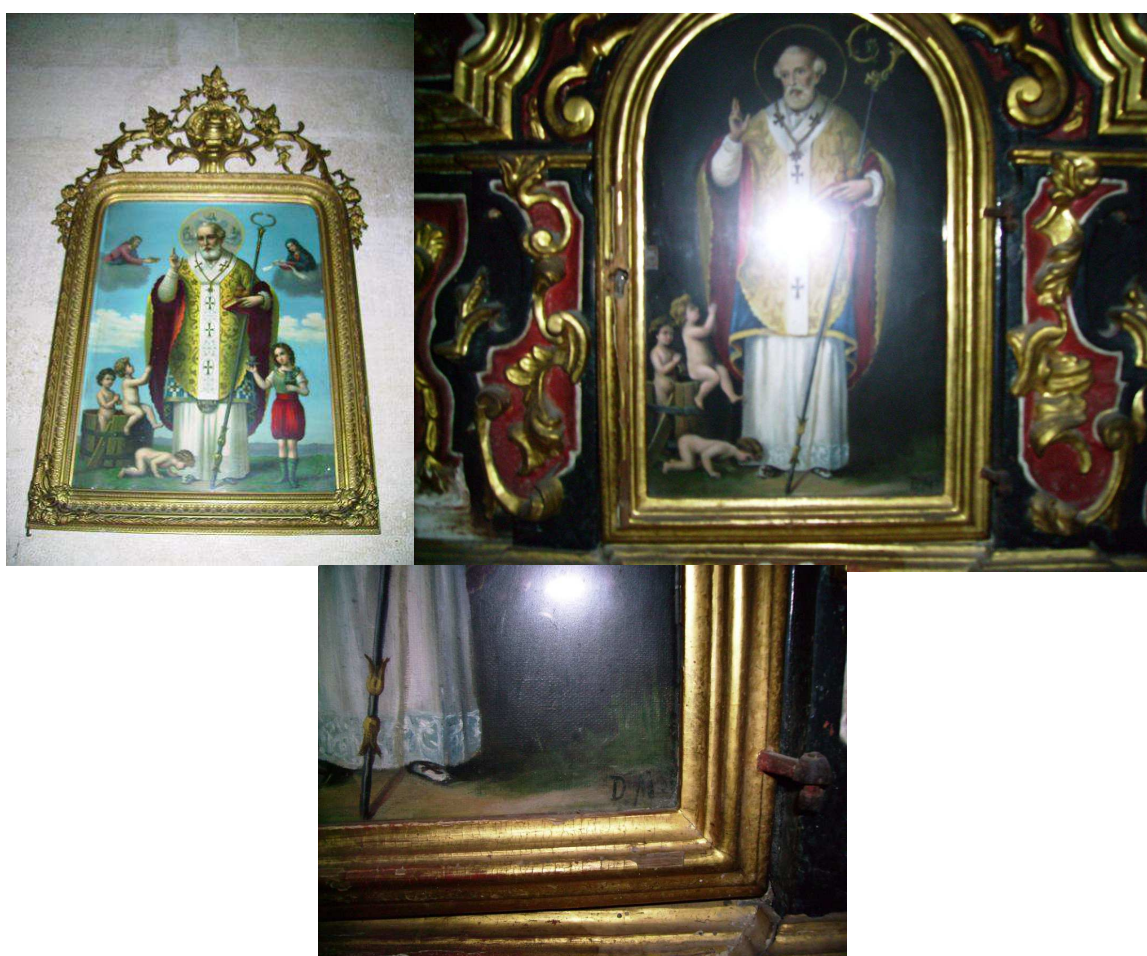
---

<sup>53</sup> Era habitual en aquella época que los proyectos fueran ejecutados por equipos de tallado. Seguramente estos proyectos, estuvieran integrados por numerosos artesanos y artistas anónimos, los cuales sólo aparecen algunos por ser nombrados en algunos archivos de Cofradías y de fábrica de obras.

<sup>54</sup> El retablo de San Pedro no se llegó a terminar, ya que le faltan las decoraciones vegetales, como los laureles que caen de las pilastrillas centrales, del banco y del cuerpo, que si ostenta su gemelo, el de San Francisco de Paula, firmado por Remigio del Mármol en 1814, es decir unos meses antes de morir el 26 de Enero de 1815. Parte de la pintura de este retablo, como el San Pedro con un Ángel que hay en el banco, la ejecutó posteriormente un hombre de Algarinejo apellidado Valverde, según una descripción que Luis María Ramírez de las Casas-Deza realizó en las primeras décadas del siglo XIX.



En esta Parroquia también existen otras obras remigianas, como el retablo de San Nicolás de Bari justo en la capilla derecha de la puerta del Sagrario. Aquí Remigio estampó sus iniciales, D.M., es decir Del Mármol, en la pintura de dicho Santo, situada en el banco del mismo, está acuarela es una réplica de la existente en la iglesia de las Dominicanas de Alcalá la Real, cuyo retablo central realizó Pedraxas en 1769. Enfrente se encuentra la capilla bautismal con un retablo sin dorar de Juan de Dios Santaella.



**Imagen Izquierda:** Cuadro de San Nicolás de Bari de la iglesia de las Dominicanas de Alcalá la Real (Jaén).  
**Imagen Derecha:** Imagen de San Nicolás de Bari del banco del retablo de la Parroquia de la Asunción de Priego firmado, como se observa en la **Imagen de Abajo**, con las letras D.M., es decir Del Mármol.

El San Miguel de la hornacina lo atribuimos a Mármol, existiendo su boceto, a escala menor del natural en la iglesia de Zagrilla la Baja, aldea de Priego, y otra imagen

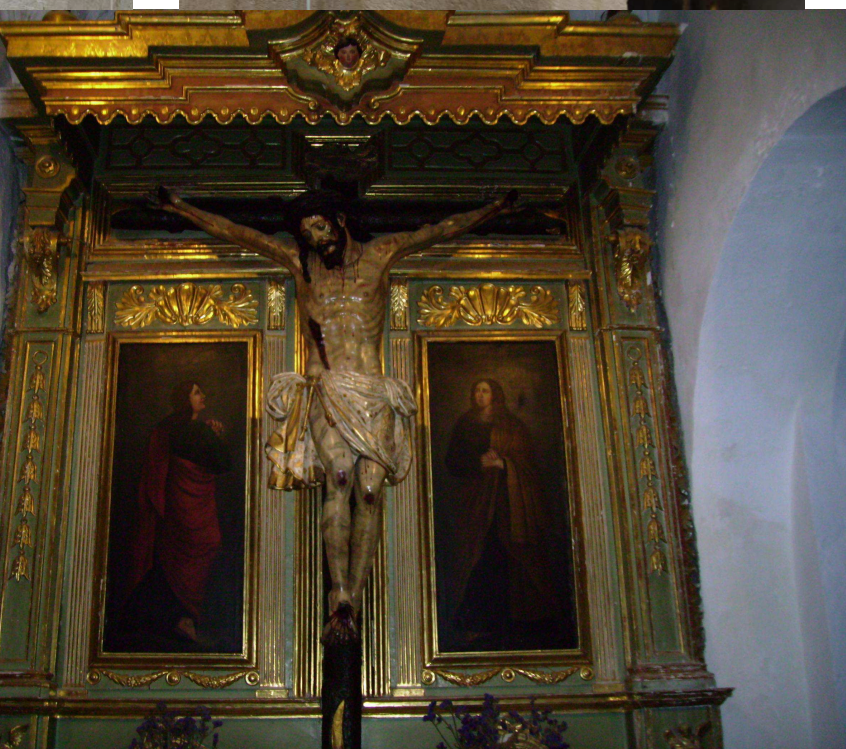


muy parecida en el retablo lateral derecho de la iglesia de San Mateo de Lucena. También se puede atribuir a Remigio las pinturas del retablo de los Dolores, de Francisco Hurtado, en la Asunción de Priego, sobre todo el Ecce-Homo del banco, muy parecido al existente en una pequeña capilla de la nave lateral derecha de San Mateo de Lucena, iglesia en la que intervino, documentadamente, en el retablo de los Servitas de 1807-1808. Todas estas imágenes y retablos anteriormente citados pertenecen a su etapa de 1790 a 1803, al igual que los Ángeles lampareros de la Asunción de Priego, de entorno a 1796, y el retablo de la Caridad de este templo que talló Remigio sin dorar en 1790-1791. Los retablos del Sagrario de la Asunción de Priego los talló entre 1795-1815, al igual que el que posiblemente hiciera para sostener el Cristo de los Parrillas, de este mismo templo, y parecido al que sostiene la Santa Veracruz (1795-1815), de la capilla columnaria de la iglesia de San Francisco de Priego.



**Imagen Izquierda:** San Miguel de la capilla bautismal de la Parroquia de la Asunción de Priego.  
**Imagen Derecha:** San Miguel de la iglesia de San Rafael de Zagrilla la Baja (Córdoba). Imagen cedida por Doña Trinidad García de la Nava Ruiz de Mata.





**Imágenes de Arriba:** Ángeles lampareros de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. Atribuidos a Remigio del Mármol. En torno al año 1796.

**Imágenes de Abajo:** Ángel lamparero del Sagrario de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. (1782-1784-1786). Retablo del Cristo de los Parrillas de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. (1795-1815).

## **7.4.4 – El retablo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba. Historia, arte e iconografía.**

### **7.4.4.a – Introducción y método empleado en el estudio**

El estudio de una obra de arte comprende el análisis pormenorizado de cada uno de los factores que lo configuran, pudiéndose afirmar que la dificultad para la interpretación de cualquier obra es en extremo elevada. El historiador necesita saber, antes de emprender tan arduo camino, el estado de la cuestión, o sea, recopilar todos los datos posibles concernientes a la obra a investigar. No sólo es suficiente las fuentes orales, físicas y documentales (archivos, bibliografía, etc...), también es necesario tener unas dotes técnicas para saber solventar cualquier obstáculo presentado en nuestro camino. Facultades como la asociación de ideas, los análisis comparativos y el conocimiento de los contextos históricos, son piezas que el investigador debe pulir para llegar a tener un verdadero dominio de la ciencia investigadora.

El estudio del retablo y camarín de la Real y Antigua Hermandad del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima de los Desamparados de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, es un auténtico ejemplo de todos los pasos que hay que seguir para poder comprenderlo en toda su globalidad. El método que hemos empleado para la confección de esta Tesis es simple pero al mismo tiempo complejo. Se ha realizado una prospección física de toda la obra para poder ubicarla en un espacio-tiempo adecuado. Posteriormente se ha realizado un estudio de todos los retablos y camarines existentes en la localidad, desde el punto de vista técnico, estilístico y teórico,

para poder encuadrar, acotar y relacionar las dos obras con la corriente que más se aproxime a su hechura. El siguiente paso consistió en una recopilación de fuentes documentales, tanto bibliográficas como archivísticas, para poder saber todo lo máximo posible acerca de estas obras. Para finalizar y complementar el estudio, se ha realizado una investigación artística e iconográfica, que nos pueda servir para comprender estas obras de arte en toda su magnitud.

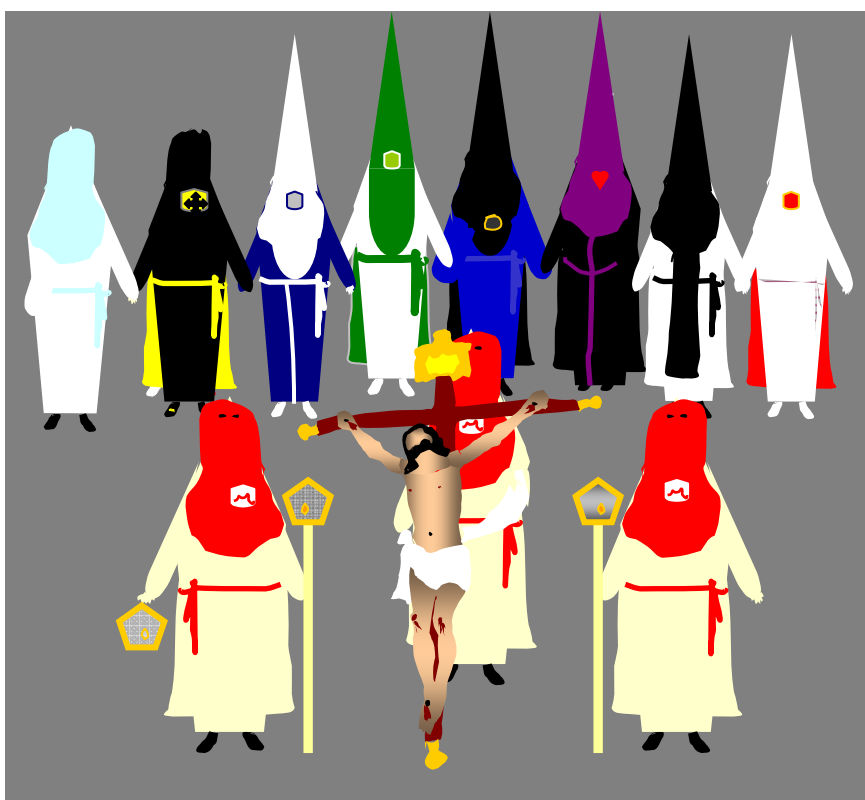
Como fuentes básicas empleadas en la investigación, hemos echado mano del libro de cuentas perteneciente a la Real Hermandad de María Santísima de los Desamparados y Santísimo Cristo de la Expiración de Priego de Córdoba. También hemos consultado el archivo de protocolos de Priego de Córdoba, para extraer el contrato de hechura del retablo de la Caridad. Con respecto a las fuentes bibliográficas, hemos considerado consultar distintas publicaciones locales y provinciales, para tener en cuenta lo que se sabe hasta la fecha de estas dos obras de arte. Por último hemos analizado distintas obras de primerísima fila en el terreno de la iconografía.

#### **7.4.4.b – Historia**

El retablo y camarín de la Real y Antigua Hermandad de María Santísima de los Desamparados y Santísimo Cristo de la Expiración, están situados al final de la nave lateral derecha de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba, justo al lado del retablo de San Pedro de Juan Fernández de Lara y en frente de la puerta de la Sacristía, donde se cuelgan las dos espectaculares tablas hispanoflamencas de Santiago, obras que presentan mucha similitud con el minucioso detallismo del círculo



artístico del pintor cordobés Bartolomé Bermejo (s. XV-XVI), autor que plasma en sus tablas paisajes de fondos, arquitectura en dobles escenas y ricos trajes y objetos donde resalta el oro de forma abrumadora<sup>55</sup>. Al lado derecho del retablo se encuentra la capilla de San Miguel y el retablo de la Virgen de los Dolores, obra de Francisco Hurtado Izquierdo<sup>56</sup>, autor enterrado en esta Parroquia. La Virgen de los Dolores, que está de rodillas y con las manos cruzadas es similar que la existente en la catedral de Sevilla, obra de Pedro de Mena y Medrano, aunque data de la primera mitad del siglo XVIII. La Hermandad, fundada en 1732, cuenta con un patrimonio artístico muy rico. Posee un Cristo llamado de los “Ajusticiados”, de 1738, llamado así porque la imagen acompañaba a los reos hasta su ejecución.



Cristo de los Ajusticiados de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba.

<sup>55</sup> LACARRA, María del Carmen: “Bartolomé Bermejo, fulgores medievales”, *Descubrir el arte*. Madrid, Arlanza Ediciones S.A., 2003, núm. 49, pp. 68-72.

<sup>56</sup> El retablo de la Virgen de los Dolores de la Parroquia de la Asunción de Priego, pudo diseñarlo Hurtado a partir de 1713, año en que instaló su taller en la ciudad del Adarve.

Entre 1735 y 1738 está documentada la imagen del Cristo de la Expiración, obra de Agustín de Vera Moreno (1697- Granada, 1780)<sup>57</sup>, compañero de taller de Torcuato Ruiz del Peral y discípulos ambos de Diego de Mora. La Hermandad ante la muerte de Diego de Mora, acaecida en 1729, contrató la imagen principal a su discípulo Vera Moreno. Otras piezas de interés que posee la Hermandad, son la campana, que se tocaba acompañando al reo; el manto de los Ajusticiados, con el que se cubría al reo después de la ejecución, con la prerrogativa Real<sup>58</sup> de que si éste no había muerto no podía ser ajusticiado de nuevo; con la cruz de guía, realizada con toda probabilidad por Juan de Dios Santaella y Roldán, debido a su inconfundible estilo, y, finalmente, otros enseres de gran relevancia histórica y artística.



Cristo de la Expiración. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Agustín de Vera Moreno. 1735-1738.

<sup>57</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; MARÍN MOLINA, José Francisco: “El escultor Granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: Una incógnita despejada”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 199, pp. 5-8.

<sup>58</sup> Esta Hermandad posee el título de Real por el Hermano Mayor Honorario, Fernando VII, en 1817.

El retablo cuenta con una rocambolesca historia, debido a que su ejecución se prolongó durante un intervalo de tiempo muy largo. Todos los autores están de acuerdo con que se trata de una obra de Remigio del Mármol, sin embargo, uno de los primeros que habla de él es D. José Valverde Madrid, que transcribió el contrato en su obra *Ensayo Socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*<sup>59</sup>. En este contrato se puede observar que el 15 de Agosto de 1790, Remigio del Mármol se compromete a la ejecución del retablo, mediante un trato celebrado con D. Manuel Antonio de la Plaza, Hermano Mayor de dicha Hermandad y con D. Diego de Arcos y D. Francisco Merino, celadores de la misma, atendiendo a diseño y planta de Remigio, ejecutándose para el mes de Mayo de 1791 por el precio de 5500 reales de vellón.

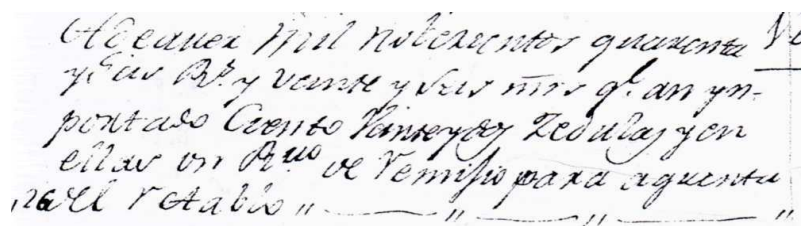
Estuvieron de testigos José Álvarez, Juan de Lort y Juan de Funes, vecinos de Priego. No sabemos quién es ese José Álvarez. Lo que está claro es que Remigio está muy relacionado con la familia de los Álvarez, como podemos ir viendo a lo largo de toda esta investigación.

Pero realmente el retablo no se hizo en tan poco espacio de tiempo, por lo que este contrato nos ofrece en verdad una información virtual, ya que como hemos comprobado en el libro de cuentas de la Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba (1732-Inicios del siglo XIX), tanto el retablo como el camarín soportaron un proceso de ejecución muy dilatado. En el año de 1788 aparece el primer asiento de este libro de cuentas, relacionado con el retablo. En él se detalla la datación de 190 reales que se gastaron en 23 piezas de madera de pino para el retablo. El 11 de Febrero del mismo

---

<sup>59</sup> VALVERDE MADRID, José: *Ensayo Socio-Histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974.





A de haber 1946 reales y 26 maravedies que han importado 122 zedulas y en ellas un recibo de Remigio para a cuenta del retablo

Asiento del libro de cuentas de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba.

año se entregaron 224 reales que se gastaron en madera para el mismo. El 1 de Marzo se vendieron cuatro tablas para componerlo. Dos años más tarde, el 27 de Junio de 1790, se entregaron 200 reales para pagar 50 tablas del retablo y a finales de dicho año se recibieron 8 reales de vellón del celador Diego de Arcos por unas tablas viejas del mismo. Es a finales de 1790 cuando aparece reflejado en un asiento la intervención de Remigio del Mármol, poniéndose textualmente: “A de haber 1946 reales y 26 maravedies que han importado 122 zedulas y en ellas un recibo de Remigio para a cuenta del retablo”. En 1792 vuelven los asientos haciendo alusión al retablo, concretamente el 7 de Enero se acabó de pagar completamente. De todos estos asientos deducimos lo siguiente. El retablo se pensó en hacerlo por parte de la Hermandad en 1788 o en una fecha próxima, empezándose a adquirir madera de pino para el mismo, en 1790 se contrata la obra a Remigio que lo talló sin dorar en 1790-91 y se terminó de pagar en 1792. Con respecto al dorado, podemos ver algunos asientos a partir del 10 de Julio de 1795, fecha en la que se recibió de Granada una arroba de retal para dorarlo y una libra de pelo de brocha que costó 74 reales. El 22 de Agosto de ese mismo año D. Antonio Moreno donó 25 reales de limosnas para ayudar a dorar el retablo y se entregaron 537 reales y 17 maravedies al Hermano Mayor para pagar 50 libras de oro, a 10 % cada uno, y pagar el porte a Fernando Moreno. El 19 de Septiembre de 1795 entregó el Hermano Mayor 10 reales que dio de limosna para el retablo D. Antonio

Moreno, y el 22 de Septiembre entregó este mismo señor 15 reales. El 3 de Octubre del mismo año se entregó al Hermano Mayor, Manuel Antonio de la Plaza, 537 reales y medio para pagar 50 libras de oro a 10 reales y medio y más 12% reales del porte. El 19 de Noviembre de 1795 se le entregaron a D. Agustín Nadales 53 reales por una arroba de retal para dorar y por el porte de traerlo de Granada, curiosamente el oro de los talleres de Priego todavía proviene de la ciudad de la Alhambra. El 23 de Noviembre de ese mismo año, se le entregaron al Hermano Mayor 537 reales y medio que costó 50 libras de oro fino y 12% del porte de D. Fernando Moyano. El 10 de Febrero de 1796 se recibieron 21 reales de vellón de dos libros de oro que se llevó D. Candido de Vílchez.

El 22 de Febrero del mismo año se entregaron 537 reales y medio de vellón para 50 libras de oro para el retablo. El 9 de Marzo del 96 se recibieron 11 reales de un libro de oro que se vendió a D. Diego de Reyna. El 6 de Abril del mismo año se recibieron 64 reales y medio de 6 libras de oro que se llevó una devota. El 24 de Junio de 1796 entregaron al Hermano Mayor 210 reales de vellón que se gastaron en 20 libras de oro. El 15 de Agosto del 96 entregaron 139 reales y 26 maravedíes de valor de 13 libras de oro. En ese mismo año se datan 2258 reales y 26 maravedíes de vellón que importaron los peones en el dorado del retablo de María Santísima como también los aparejos y demás que han tenido. El 2 de Octubre de 1797 se entregaron al Hermano Mayor 102 reales y 17 maravedíes para 10 libras de oro. El 19 de Febrero de 1798 se le entregaron a D. Fernando Moyano 24 reales del porte de llevar y traer las tejas viejas, del camarín, y 20 libras de oro<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Para más información sobre el contrato de ejecución del retablo de esta Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba, remitimos al Apéndice Documental de esta Tesis Doctoral, A.D. núm. 15, correspondiente al Archivo de Protocolos notariales de Priego de Córdoba.

De todos estos detallados asientos, llegamos a la conclusión de que el dorado del retablo empieza en 1795 y finaliza en 1798<sup>61</sup>. Pero la inauguración oficial no sería hasta 1800, año de finalización del camarín, como aparece inscrito en una lápida al lado del mismo para conmemorar tan especial efeméride.

Respecto a la obra del camarín creemos que el diseño del mismo es obra de Remigio del Mármol, se trata de una planta centralizada octogonal con acceso lateral, como ocurre en todos los camarines de la localidad. En el libro de cuentas de la Hermandad aparecen algunos asientos que nos permiten reconstruir su historia. El más importante de todos es uno de 1788 que dice textualmente: “A de haber 2234 reales y 21 maravedíes que importan 60 zedulas despachadas por Josef Alvarez, maestro de alarife y por Domingo Alvarez por quienes cayó la obra del camarín de Nuestra Señora de los Desamparados”. De este asiento podemos sacar muchas conclusiones. La primera es que la obra físicamente está realizada por Josef Alvarez y Domingo Alvarez, padre del gran escultor José Álvarez Cubero, de aquí deducimos la relación existente entre Remigio y Domingo Álvarez y posiblemente esto dé pie a pensar de que el ilustre alcalaíno fuera maestro de escultura de José Álvarez Cubero, ahijado de Pedraxas y que esto fuera el incentivo para hacer el león luchando con el dragón de la Fuente del Rey y la colaboración en otras obras de Remigio del Mármol.

Estos asientos de contabilidad del libro de cuentas de la Hermandad de la Caridad, que constan de pequeño texto explicatorio, con salidas y entradas contables, son fundamentales para la historia del arte de Priego, ya que de aquí han salido y

---

<sup>61</sup> Fuente: Archivo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba. Libro de cuentas. Siglo XVIII-Inicios del siglo XIX.

saldrán a la luz numerosos enigmas de gran curiosidad e interés. Respecto al camarín existen más asientos de gran relevancia, como el realizado a inicios de 1791 en el cual se le pagan a Domingo Alvarez 45 reales por las puertas y demás trabajo que ejecutó en el camarín de Nuestra Señora. El 7 de Enero de 1792 consta de que se hicieron unas obras en las oficinas. El 1 de Junio de 1792 se entregaron 500 reales de vellón para el trono y andas, que hoy en día existen, que rehízo para María Santísima D. Francisco Montoro. El 20 de Junio de 1795 se compra una sacra para el altar por 4 reales. El 23 de Enero de 1796 se compraron cordeles para las lámparas. El 7 de Abril del mismo año, se entregaron a D. Juan Parreño 40 reales que llevó por hacer las zarzas, para las vidrieras del camarín de Nuestra Señora. Ese mismo año se cargó 70 reales que importaron 7 cristales para el camarín de María Santísima. El 4 de Diciembre de 1797 se entregaron 312 reales para las 6 cornucopias que se trajeron de Granada para el adorno del camarín de María Santísima. Curiosamente estas cornucopias de estilo rococó todavía existen, concretamente tres se localizan en el camarín y dos están situadas en la Sacristía mayor de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, custodiando el crucificado manierista de Juan Fernández de Lara. De la otra cornucopia no se sabe nada.

Continuando con los asientos del libro de cuentas, es de destacar la fecha de 19 de Febrero de 1798, ya que se le entregaron a Fernando Moyano 24 reales del porte de llevar y traer las tejas viejas. El 26 de Enero de 1800 se entregaron 200 reales a Josef de Lamas a cuenta de las losetas de jaspes blanco y negro que ha de dar, para el camarín de la Virgen. El 8 de Febrero del mismo año se entregó 300 reales a Josef de Lamas a cuenta de losetas de jaspe<sup>62</sup>. Por lo tanto, el camarín de la Hermandad se empezó a

---

<sup>62</sup> Todos estos asientos han sido extraídos del libro de cuentas de la Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba, realizado entre 1732 y principios del siglo XIX.

realizarse en 1788 y se terminó en 1800, quedando indubitadamente determinado la autoría y todas las obras que se realizaron para su ejecución.



Placa conmemorativa del 25 de Abril de 1800.

La Hermandad para inaugurar el retablo y camarín costeó la realización de una placa o lápida, anteriormente comentada y que da a la escalera que accedía al camarín. En ella podemos leer textualmente: “Se remató esta obra y retablo del Santísimo Cristo de la Expiración y de María Santísima de los Desamparados a devoción de Don Antonio Carrillo Serrano y de Doña Marina de Arro soltera ambos difuntos siendo Hermano Mayor Don Manuel Antonio de la Plaza regidor de este Ayuntamiento y celadores Diego de Arcos y Francisco Roldán y Piedras. En 25 de Abril de 1800<sup>63</sup>. Por lo tanto, la historia del retablo y camarín abarca del año 1788 a 1800, o sea un total de 12 años de ejecución. Antes de terminar este apartado, debemos mencionar que una Hermandad de Caridad como esta, tenía como misión principal proteger a pobres, presos y difuntos, por lo que es lógico que costará tanto tiempo financiar una obra de estas características, que ha pervivido en activo durante más de dos siglos de historia ininterrumpida.

<sup>63</sup> Se trata de una lápida o placa de mármol negro con letras rehundidas blancas de castellano antiguo, embutida en la pared y en la escalera que daba acceso al camarín de María Santísima de los Desamparados, Virgen de la Caridad, y Santísimo Cristo de la Expiración.

### 7.4.4.c – Arte

Como pone de manifiesto Carmen Ábalos, en Remigio del Mármol “persisten los resabios barrocos en la decoración, aunque la utilización del espacio y la organización estructural de los elementos es ya propiamente neoclásica<sup>64</sup>.” Efectivamente estas son las características más fundamentales del arte de Remigio, que se pueden observar en el retablo y camarín de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. El retablo, propiamente dicho, es de estilo chinesco.



Retablo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba.



<sup>64</sup> ÁBALOS MUÑOZ, Carmen: *Arquitectura Barroca de Priego de Córdoba 1696-1803*. Baena, Escuela Taller Juan de Dios Santaella, Adisur S.A., 1989, p. 33.

Está compuesto de tres partes, banco o predela, cuerpo y ático. El banco es una mesa de altar, para officiar misa como capilla improvisada e incorporada a la iglesia, realizada en madera y pintada en color marrón marmóreo para simular arquitectura, o sea, la técnica de la pintura de cuadratura. El cuerpo es intensamente barroquizante, repleto de molduras ondulantes en oro que contrasta con el azul-verdoso del fondo del retablo. Es extremadamente irregular, con gran profusión de motivos vegetales y se divide en dos partes. La primera con dos esculturas y una vitrina, y la segunda con el arco central que accede al camarín y con dos columnas corintias de fuste semi-acalanado como divisor del espacio. A ambos lados, las imágenes de San Antonio con el niño Jesús vestido y San Valentín. Los fustes presentan unas cartelas con cinta, propias de la producción de Remigio del Mármol, en las cuales se puede leer: “CARIDAD”. El ático es complejo, presenta esas cornisas onduladas que René Taylor denomina orejas de cerdo. Se remata el retablo con un relieve cuadrilobulado, como el de la coronación de espinas del Nazareno, con la Caridad como titular. El retablo se presenta embutido al paramento, no es liso, y como un gran arco de medio punto o de triunfo, se trata de una obra ecléctica, entre renacimiento y barroco, de exquisita factura, con un programa iconográfico realmente complejo, como posteriormente analizaremos<sup>65</sup>.

Respecto al camarín de la Caridad, este es totalmente blanco, geométrico y luminoso. Se presenta como una planta centralizada octogonal, con ocho arcos de medio

---

<sup>65</sup> El retablo de la Caridad presenta muchas similitudes con el segundo cuerpo del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, ambas obras eclécticas. La división del espacio en dos columnas corintias, las cartelas de los fustes, las cornisas ondulantes y la forma en arco de medio punto, nos hace pensar que el retablo nazareno sea obra de Remigio del Mármol, en torno a 1790, y de Francisco Javier Pedraxas.



punto. Tres abiertos, entrada, almacén y retablo, y cinco cerrados. Se presentan con adornos de motivos vegetales en la clave, ocho cabezas de Ángeles halados en las pechinas y tres cornucopias rococó, provenientes de Granada, en el paramento. El tambor está adornado con cuatro orejas de cerdo, al estilo de Remigio, y la cúpula presenta ocho gallones con cuatro ventanas de medio punto, dos abiertas y dos cegadas, estando adornada con rocallas y motivos vegetales. La clave de la cúpula se adorna en el más puro estilo rococó.



Camarín de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba.

#### **7.4.4.d – Iconografía**

Presenta el retablo de la Caridad de Priego, un específico y rico programa iconográfico. Remigio del Mármol fue un buen ideólogo, ya que siempre tenía en cuenta la disposición de la imagen adecuada en el lugar correcto, para mostrarnos de una forma jerarquizada todo lo representado a través de la lógica sacralidad ascendente-descendente de las composiciones del arte cristiano. Las imágenes titulares o más

importantes siempre irán en los lugares más destacados y conforme bajamos de jerarquía, se irán sumando personajes o símbolos, que a veces se plasman como modelos de una realidad que los sobrepasa, para el correcto mensaje didáctico que se desea establecer al fiel que contempla esta clase de obras.

Para comprender iconográficamente este retablo, debemos de hacer un recorrido ascensional por el mismo y pararnos en cada una de las imágenes que lo configuran, explicando el significado de cada una de ellas a través del conocimiento que nos pueda ofrecer la ciencia iconográfica. Para ello, hemos consultado obras tan destacadas como el *diccionario de iconografía* de Federico Revilla, que supone una de las fuentes más importantes para la consulta en la investigación artística y el diccionario católico de Monseñor Straubinger<sup>66</sup>, como completísima guía para la elaboración del estudio.

En la parte baja del cuerpo del retablo, por encima de la mesa de altar, localizamos tres imágenes que vamos a leer de izquierda a derecha, como en toda lectura escrita, al igual que el resto del retablo. Estas imágenes son:

**San Expedito.** Se trata de un romano con su casco y uniforme. Está representado de rodillas, desenvainando una espada y detrás se presenta la cruz de su conversión al cristianismo. En la iglesia de San Juan de Dios de Priego y de San Antón de Granada está representado de pie pisoteando un pájaro negro, símbolo del mal. Esta figura es muy rara desde el punto de vista iconográfico, ya que no se ha plasmado demasiado a lo largo de la historia del arte.

---

<sup>66</sup> STRAUBINGER, Juan: *Sagrada Biblia*. Chicago, La prensa católica, 1958.

**El Buen Pastor.** Se trata de un relieve situado en la vitrina del altar. Es un cordero con un banderín encima de una mesa de siete brazos y siendo observado por dos angelitos desde el cielo. Esta representación también está plasmada en el Sagrario de la Asunción de Priego, o en el fresco de la iglesia de Santa Clara de Carmona (Sevilla). El término Buen Pastor proviene del latín Pastor Bonus y es título y símbolo de Jesucristo. Así como Cristo es pez y pescador al mismo tiempo, es también cordero y pastor a la vez: pastor et agnus (Salmo 23; Ezequiel 34:12; Isaías 40:11; Jn.10, 11-16). El tema aparece a partir del siglo II en los frescos de las catacumbas y en los bajorrelieves del arte paleocristiano, con precedentes en el arte griego. Se eclipsó en la edad Media y resurgió en el renacimiento. A partir del barroco se producirá un intento de acercar la iglesia al pueblo, a través del arte con todos sus géneros, para instruirlo en la fe cristiana de una forma didáctica muy directa. Este tema se prodigó y expandió en el barroco, cultivándolo de forma constante artistas como Bartolomé Esteban Murillo en la pintura, o José Risueño en la escultura. Escultores como Alonso de Mena, Juan de Mesa, Martínez Montañés, o Duque Cornejo, llevaron estos modelos iconográficos a la escultura a través de la pintura, generó que cultivó Alonso Cano. Para concluir, hay que decir que el modelo iconográfico del Buen Pastor y su evolución a través de los tiempos ha sido constante, con unos cánones preestablecidos desde la antigüedad, pero con las lógicas variaciones de unas obras a otras y que han dependido de las modas estilísticas, de los géneros en los que se ha representado y sobre todo, de la personalidad artística de cada autor.

**María Magdalena.** La imagen aparece sentada con una hermosa túnica escalfada con motivos florales y sosteniendo con la mano derecha un bote. En el Sagrario de Priego

también aparece esta imagen sentada aunque con el bote separado del cuerpo. Magdalena fue una de las mujeres que siguió a Jesús, tradicionalmente se le ha atribuido la unción a Jesús con un costoso perfume, acción que los evangelios narran de modo que caben distinguir dos ocasiones diferentes de la misma: una, por María de Betania, la hermana de Lázaro (Jn. 12, 1-8; Mat. 26, 6-13; y Mc. 14, 3-9); y otra por una pecadora, cuyo nombre no se menciona, que fue perdonada por aquel gesto de amor humilde pero arrebatado (Luc. 7, 36-50). No hay que descartar que ambos relatos coincidan sobre la misma mujer y la misma ocasión. Como quiera, Magdalena aparece a menudo representada con el tarro de unguento, ostentosamente sujetado o mostrado; o bien apartado, a un lado, pero visible. También se incluye a Magdalena en las escenas de la crucifixión, pese a que los relatos evangélicos indican que asistió a ella de lejos, con otras mujeres (Mat. 27, 55-56, Mc. 15, 40-41). La otra iconografía de Magdalena es como penitente, semidesnuda, en algún lugar inhóspito, en oración o en éxtasis. En el arte destacan las obras del Greco, Rodin y Pedro de Mena<sup>67</sup>.

En la parte intermedia del cuerpo del retablo, podemos ver dos imágenes elevadas en sendas peanas, de tamaño inferior al natural y de madera tallada y policromada. Estas son:

**San Antonio de Padua con el niño.** Imagen que representa al Santo con túnica y un cordón postizo. Sostiene al niño con la mano izquierda, el cual va vestido con trajecito bordado en blanco. San Antonio fue franciscano, teólogo y predicador. Más propiamente debiera ser llamado Antonio de Lisboa, ya que nació en esta ciudad,

---

<sup>67</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, vol. 1, tomo 2 (Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento).

mientras que en Padua sólo permaneció los dos últimos años de su vida. Tuvo pronto fama milagrera, que ha condicionado en parte su iconografía, introduciendo en ella algunos hechos insólitos, cuando no extravagantes. Sus atributos son el lirio de la castidad, el crucifijo, la mula arrodillada ante la ostia, que es uno de sus milagros, etc... La presencia del niño Jesús en la iconografía de San Antonio de Padua es posterior al siglo XVI y recuerda la aparición con que fue favorecido. Donatello fundió una estatua en bronce para la iglesia del Santo en Padua. Una de las últimas obras de Juan de Juni es el San Antonio de Padua, llamado “el oscuro”, que se conserva en el museo nacional de Valladolid. Por su parte, lo pintaron Cosimo Tura, Alvise Vivarini, el Perugino, Benozzo Gozzoli, Zurbarán y otros. Muy importante, el ciclo de Goya, que Enrique Lafuente Ferrari considera “la culminación de su obra fresquista, personal, desenfadada, libérrima...”

**San Valentín.** Se nos presenta el Santo vestido con alba y casulla ricamente policromada con motivos vegetales, tiene la mano izquierda en el pecho y en la derecha lleva una palma, símbolo de su martirio. San Valentín fue un sacerdote nacido en Roma a mediados del siglo III, ganando gran prestigio en esta ciudad, hasta el punto de que el emperador Claudio II lo invitó a su palacio para entrevistarle y conocer el porqué de su fama. San Valentín aprovechó esa conversación para hacer propaganda de la religión cristiana, por entonces perseguida. No obstante, los soldados del imperio y Calpurnio, gobernador de Roma, organizaron una campaña en contra de él. Claudio II mandó a Calpurnio que lo procesara, pero esto lo llevó a cabo Asterius, lugarteniente del gobernador. De Valentín se mofaron y le preguntaron si podía curar a una hija ciega de nacimiento y Valentín en nombre del Señor obró el prodigio. Asterius se convirtió, pero

a Valentín lo martirizaron por temor a que produjese revueltas en el año 270. Sus restos se encuentran en Torni (Italia). Cada 14 de Febrero se realiza un acto en esa ciudad, para que las parejas se puedan casar al año siguiente. Según la tradición casaba a parejas a escondidas. Algunos creen que se trata de una fiesta cristianizada del paganismo, ya que en Roma se adoraba a Eros o Cupido, Dios del amor. San Valentín es el patrón de los enamorados.

Entre el cuerpo y el ático, encima del arco de medio punto y de la cornisa nos encontramos la siguiente figura:

**El Pelicano.** Se trata de una figura que también está representada en el Sagrario de esta misma Parroquia, muy parecida técnica y anatómicamente. La antigua convicción, basada en fantasías de “historia natural”, según la cual el pelicano alimenta a sus polluelos, en caso de necesidad, infiriéndose con el pico una herida en la pechuga para que puedan así beber su sangre y sobrevivir, dio base al simbolismo cristiano que de este ave hace una referencia a Jesús Salvador. También se decía del pelicano que desaparece debido al calor del sol y reaparece en invierno, por lo que fue tomado como alusivo a la resurrección de Jesús e incluso a la de Lázaro, si bien estas aplicaciones fueron menos comunes. El pelicano aparece con mucha frecuencia en los emblemas de autores tales como Nicolaus Reusner, Florentius Schoonhovius, Gabriel Rollenhagen, Hadrianus Junius y Joachim Camerarius. El relieve donde aparece hiriéndose la pechuga, rodeado de su prole ansiosa de alimento, decora todavía la puerta del tabernáculo en algunas iglesias. En el Sagrario del mismo templo de Priego de Córdoba también está representada esta iconografía.

En el ático del retablo nos podemos encontrar las siguientes imágenes, custodiadas por una fuente y una torre doradas, símbolos de la vida y de la fortaleza de la iglesia:

**San Miguel pisoteando al diablo.** Imagen del Ángel halado<sup>68</sup>, que posee una lanza en la mano derecha alzada y está pisoteando al diablo. Es parecida a la existente en la capilla bautismal de San Miguel de la misma Parroquia, atribuida a Remigio del Mármol. San Miguel es un Arcángel considerado jefe de las milicias celestiales. Ello supone una concepción beligerante de la condición angélica, que permite darle como principal vencedor de Satanás: brazo ejecutor de la justicia divina. Se le suele representar, por tanto, teniendo derrotado a sus plantas al enemigo infernal: es así una cristianización de la psicomaquia. Miguel viste coraza o peto de guerrero y blande una espada, que en ocasiones es de fuego. Por ello se le ha confundido a veces con el Ángel colocado por Yahvé como guardián del paraíso, tras la expulsión de Adán y Eva (Gén. 3, 24). Semejantes tradiciones hicieron de éste el Ángel preferido de las razas guerreras, como los lombardos, que le erigieron un santuario en el monte Gargano y difundieron su culto por todo el Occidente cristiano. Hay todo un ciclo legendario en torno a San Miguel, que se pinta en numerosas tablas medievales. Por otra parte, el propio Arcángel desempeña un papel en el juicio particular de las almas, procediendo al pesaje de las mismas. Debidamente ambientada, la escena puede incorporarse al juicio final.

**Cristo de la Expiración.** Situado en el segundo lugar en importancia del retablo, como le corresponde al titular de la antigua y Real Hermandad. Se trata de la escena en la que

---

<sup>68</sup> Esta imagen de San Miguel es parecida a la existente en la iglesia de San Rafael de Zagrilla la Baja, de Priego de Córdoba.



Jesús antes de expirar, dijo las siguientes palabras: “Padre en tus manos encomiendo mi espíritu”. En una cartela del titular de la Hermandad aparece el siguiente mensaje: “Jesús autem emisa voce magna expiravit, Marc. Cap. XV, V. XXXVIII.”, que traducido significa: “Más Jesús dando una gran voz expiró, Marc. Cap. XV, V. XXXVIII.” El crucificado y su iconografía a través de los tiempos: El estilo románico separa la emoción del sentimiento humano, en el gótico resurge la fuerza para que la miseria resurja en el renacimiento, el cual vuelve a mostrar la gloria del crucificado. El barroco enciende la esterilidad del manierismo. En el periodo barroco se acentúa el perfil didáctico para provocar la catarsis y el triunfo de la doctrina. El arte se hace fotocopia, pero el simbolismo que le sigue no agrada, al igual que la abstracción, gusta sin embargo el realismo para producir sentimiento místico, porque lo que no estremece no es arte, como reza un dicho popular.

**San José itinerante.** Se trata de una imagen de San José, con la vara de peregrino en la mano derecha. Este Santo fue esposo de María y apenas es mencionado en los evangelios, a pesar de su papel de padre nutricio de Jesús. Los artistas medievales lo representaron como anciano, para salvar la virginidad de su mujer. A partir del siglo XVI comenzó a ser representado como un varón maduro en su plenitud. Cuando no empuña vara, sus atributos son algunas de las herramientas de carpintero. Muy a menudo, sostiene en brazos al niño Jesús. Lo representaron en distintas iconografías, artistas como el Greco, Murillo o Goya.

Coronando el retablo nos encontramos con tres imágenes, custodiadas por dos Ángeles lampareros. Estas esculturas representan las siguientes simbologías:

**Fe, Caridad y Esperanza.** Se nos presentan las tres virtudes<sup>69</sup> teologales en forma de mujer, con una cinta alrededor de sus cabezas y sus atributos más característicos. La Fe posee un cáliz y suele ocupar un lugar destacado en las teorías o conjuntos de virtudes: en la fachada de Nuestra Señora de París está sentada a la derecha de Jesucristo.

Durante la edad Media es habitual que su atributo sea eucarístico, pues la Fe se aplicaba singularmente a creer en el misterio de la transustanciación; en el pórtico norte de la Catedral de Chartres, la imagen de la Fe llena un cáliz con la sangre del cordero inmolado en el altar; en Amiens muestra un cáliz del que sale una cruz. También se representó con los ojos vendados, según la noción habitual de “aceptar lo que no se ve”; a veces, ostenta alas. En otras representaciones es una doncella vestida de blanco, con un libro abierto y una cruz, contemplándolos con máxima concentración. En el caso de Priego, ostenta el cáliz y está a la derecha de la virtud teologal de la Caridad. La Caridad es la virtud más importante en la vida cristiana según San Pablo (I Cor., 13, 1-13). Suele representarse por una matrona sosteniendo uno o varios niños o rodeada por ellos; en otros casos, muestra en sus manos un corazón en llamas. Algunas veces, el corazón está dotado de alas, como en un bajorrelieve de Jean Goujon en el altar de la capilla del castillo de Chantilly. Son animales emblemáticos de la Caridad el pelícano, la oveja, como en este retablo prieguense, y la paloma. Por lo demás, las acciones caritativas y las alegorías de esta virtud han dado lugar a una iconografía muy variada. Don Miguel de Mañara concibió el ciclo pictórico para el hospital de la Caridad, de Sevilla, que ejecutaron Murillo y Valdés Leal. En Priego destaca esta representación del retablo de la Caridad, en un relieve cuadrilobulado que corona y triangulariza la

---

<sup>69</sup> También Remigio del Mármol realizó estas Virtudes en los lienzos de retablo de San Francisco de Paula que firmó en 1814 para el Sagrario de esta Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

composición como la figura más importante del mismo. La Caridad sostiene a un niño y está acompañada de otros dos. A su izquierda nos encontramos con la última figura del retablo, se trata de la Esperanza. En Roma fue venerada como divinidad. Se suele representar con aire juvenil, sonriente y coronada o adornada de flores primaverales. El color verde, típico de la Esperanza, se refiere a los campos que prometen espléndidas cosechas, a las umbrías que acogen al peregrino, o al caminante abrumado, etc... Posteriormente, se le añadió como atributo un ancla, como en el caso de Priego, para indicar la firmeza y solidez propias de la auténtica Esperanza teológica.

Respecto al camarín de la Hermandad, hay que mencionar que su iconografía es clara, simboliza su planta octogonal la Resurrección de Cristo, o la infinitud, al igual que la del rococó Sagrario de la misma Parroquia. La cúpula finalmente, simbolizaría el mundo celestial.



Camarín de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba.

#### 7.4.5 - Obras para la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba

En la plaza de San Pedro de Priego de Córdoba, se alberga un antiguo convento de Alcantarinos<sup>70</sup>, fechado en 1690<sup>71</sup>, como señala una cartela en su cúpula mayor del interior de la iglesia. El convento anexo, cayó en ruina a principios del siglo XX, por lo que el Ayuntamiento prieguense se hizo cargo de tal solar para instalar dependencias civiles, para posteriormente ser remodelado en mercado de abastos de la población, situado en los años cuarenta en las aledañas carnicerías reales, edificio manierista, atribuido a Francisco del Castillo el Mozo, y reconvertido en la actualidad para actividades culturales.

La iglesia de San Pedro<sup>72</sup>, con planta de cruz latina, alberga en su interior, un patrimonio barroco destacable. En él intervino Francisco Hurtado, entre 1696 y 1701<sup>73</sup>, con el diseño de los retablos del altar mayor de 1701<sup>74</sup>, con columnas salomónicas de

---

<sup>70</sup> La fundación de este convento se verificó en 1662, estableciéndose en un principio en la ermita de San Luis, extramuros de la población, pero el lugar era bastante incómodo. Los alcantarinos consiguieron el permiso necesario y se mudaron a la ermita de San Pedro, en 1664; en este mismo año, el día 20 de Mayo, se puso la primera piedra de la iglesia, cuyo crucero estaba concluido en 1683 y toda la fábrica, incluida la decoración, en 1690, cuando se deposita al Santísimo Sacramento. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tipografía Católica, 1986, 3ª Ed, p. 373.

<sup>71</sup> Al terminarse esta iglesia conventual en 1690, esta carecía de retablos, siendo posible que los alcantarinos de Córdoba, cuyo retablo pétreo Hurtado había construido en 1695, recomendaran a este joven maestro lucentino para que proyectara los retablos de Priego, como resultado de este encargo llegaría a conocer a D. Francisco Ramírez Bueno de Gámiz y a través de él a su hija, Dª Mariana de Gámiz y Escobar, con la que se casó Hurtado en Agosto de 1696, en Priego.

<sup>72</sup> La restauración de la iglesia de San Pedro de Priego, fue dirigida por Clemente Fernández de Córdoba Lubián y Manuel Moreno Cano, ambos del colegio de arquitectos de Córdoba, según convenio del proyecto Andalucía'92. Las obras se llevaron a cabo a lo largo de 1991, con la colaboración imprescindible de la escuela taller de Priego en espacios de envergadura, caso del camarín principal, joya del barroco.

<sup>73</sup> Hurtado se relacionó con Priego, con su casamiento, y con la poca distancia que separa Lucena de Priego, conociendo a los hermanos Jerónimo y Teodosio Sánchez de Rueda, destacados tallistas granadinos residentes en Priego.

<sup>74</sup> Fuente: Archivo de la Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada de Priego de Córdoba. Libro 1º de Cabildos.

grandes hojarascas<sup>75</sup>, y que ejecutó con otros artistas, de la escuela barroca prieguense, como los Sánchez de Rueda, y foráneos, datos aún sin esclarecer. Este arquitecto atrajo a José de Mora<sup>76</sup> y su taller, en donde se realizarán cuatro imágenes<sup>77</sup>, como la Inmaculada del camarín central, cuyo recinto ha sido atribuido a Juan de Dios Santaella en el año 1739. Otras esculturas maestras, como la del Santo Entierro de Cristo<sup>78</sup>, atribuido a Pablo de Rojas, de en torno a 1594, y para la Cofradía de la Soledad de esta iglesia, demuestran el gran patrimonio que alberga este templo. Precisamente en torno a este último cuarto del siglo XVIII, Francisco Javier Pedraxas, ejecutó probablemente el retablo de la capilla de la Virgen de la Soledad, y el revestimiento de madera de su camarín<sup>79</sup>. Las esculturas que adornan tal máquina barroca, son pura artesanía de talla, rocalla, y hojarasca, no elaborada por escultor profesional, por esto, tanto el taller de Santaella como el de Pedraxas, vieron con buenos ojos la eficacia escultórica de Remigio del Mármol, cuando ya estaba instalado en Priego al menos en 1780, por nacer en esta población su hijo Miguel. En esta capilla existen unas esculturas y lienzos, al estilo remigiano, al igual que el San José del retablo colateral de este templo, que no es de José de Mora aunque lo parezca, y sobre todo el cuadro dedicado a San Francisco de

---

<sup>75</sup> Es en estos retablos de San Pedro, donde Hurtado manejó un nuevo léxico decorativo para sus retablos. Sería como un ensayo de prueba, antes de introducirlo en Córdoba, ya plenamente desarrollado. Sus cuatro columnas, de cinco vueltas en lugar de seis, tienen capiteles de orden compuesto, y están revestidas de hojas de cardo, siendo la hojarasca la que trepa por todo el retablo. Se cree que Hurtado adoptó este tipo de ornamentación en sus retablos como consecuencia de su visita a Málaga en 1698, donde vería el camarín de la Virgen de la Victoria, las yeserías de la Sacristía del Cardenal Salazar de Córdoba son prueba de ello. TAYLOR, René: “El altar mayor de San Pedro”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 90, pp. 12-13.

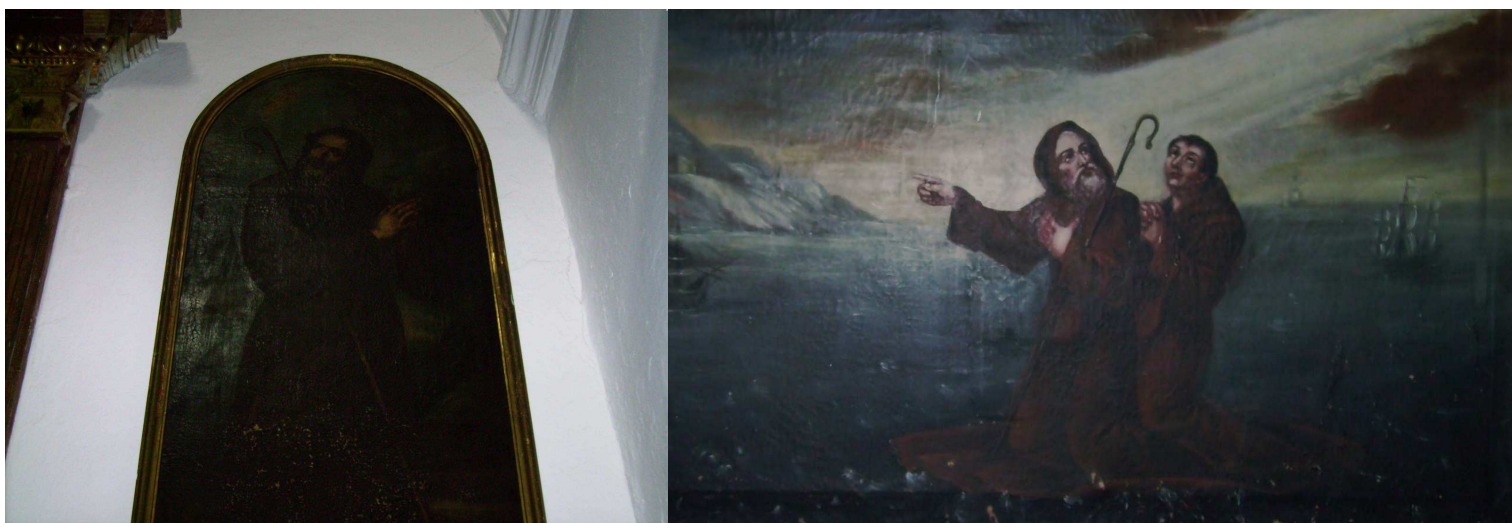
<sup>76</sup> Escultor granadino muy vinculado con Hurtado, para el que trabajó en distintos lugares, como el Sagrario de la Cartuja de Granada, o la capilla del cardenal Salazar de la Mezquita-Catedral de Córdoba.

<sup>77</sup> ALCALÁ ORTIZ, Enrique: “José de Mora, autor de cuatro imágenes de la iglesia San Pedro”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1990, números 342-343, pp. 77-78.

<sup>78</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco; MORENO MARÍN, Francisco Vivían: “Pablo de Rojas y el Yacente de Priego”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2006, números 716-717, pp. 38-40.

<sup>79</sup> Este camarín fue realizado a partir de 1748 por los hermanos Manuel y Antonio Álvarez; posteriormente, hacia 1780, Francisco Javier Pedraxas debió de tallar el revestimiento de madera que hoy luce. El retablo también es rococó y se le puede atribuir a Pedraxas, que era miembro de la Cofradía de la titular. Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), p. 386.

Paula, de la misma hechura del que realizara para la pintura, realizada por Mármol en el año 1814, y que alberga uno de los retablos del deambulatorio del Sagrario prieguense, concretamente el dedicado a dicho Santo. En 1791 Remigio talló sin dorar el retablo de la Caridad de la Asunción de Priego, con una imagen escultórica de San Antonio de Padua, al cual profesaba gran devoción.



**Imagen Izquierda:** Cuadro de San Francisco de Paula (1795-1815) de la capilla de la Hermandad de la Soledad de Priego de Córdoba, para la cual trabajó Remigio del Mármol en tareas artísticas.

**Imagen Derecha:** Pintura de San Francisco de Paula del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. La imagen de San Francisco de Paula de dicho retablo está firmada por Remigio del Mármol en 1814, justo en la trasera de la peana de dicho Santo, a devoción de Don Pedro de Alcántara Castillo. Como podemos observar, tanto el San Francisco de Paula de la Hermandad de la Soledad, como el de la pintura del Sagrario de Priego, presentan semejanzas evidentes, tanto técnica como anatómicamente.

Por otro lado, en el archivo de esta Real Hermandad de la Caridad prieguense, hemos encontrado, un asiento del libro de cuentas del siglo XVIII, y parte del siglo XIX, en donde Juan de Codes<sup>80</sup>, síndico de los sederos de Priego, aportó el 1 de Marzo de 1788, una cantidad de cuarenta reales para cuatro tablas que se vendieron para

<sup>80</sup> FORCADA SERRANO, Miguel: “Balance de la economía prieguense en 1776”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, números 223-224, pp. 59-60. Firma Blas Manuel de Codes su discurso en Priego, el 19 de Agosto de 1776, ante la ruina de la industria de la seda. Este final de siglo se caracteriza por una crisis económica, pudiéndose decorar los templos gracias a la financiación del Obispo Caballero y Góngora.



componer el retablo de la Caridad<sup>81</sup>, situado en la cercana Parroquia de la Asunción, desde este templo de San Pedro; y cuya fachada principal, la financió este síndico, Juan de Codes, como reza la inscripción de la cornisa, con la fecha de 1785, y diseñada, según especialistas, por Juan de Dios Santaella, ya que en ese mismo año Remigio del Mármol estaba físicamente con los carmelitas de Granada, y Francisco Javier Pedraxas desligado de este maestro, Santaella, y pendiente del fastuoso Sagrario de la Asunción de Priego, que debía estar prácticamente terminado en esa época, en torno a 1785-86.



Vista trasera de la peana de la imagen de San Francisco de Paula, localizada en un retablo del deambulatorio del Sagrario de Priego de Córdoba. La firma Mármol está situada en el margen inferior derecho. El año que aparece es 1814. En este mismo retablo existe una tabla con este santo, que tanta devoción profesaba Remigio del Mármol. Años antes, Remigio había trabajado entre 1782-1784, en el Sagrario de la Asunción de Priego, junto a su maestro Francisco Javier Pedraxas.

<sup>81</sup> Fuente: Archivo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba. Libro de cuentas. Siglo XVIII e inicios del siglo XIX.



Esto implica que Juan de Codes financia parte el retablo de la Caridad, en una época, 1788, en donde Remigio del Mármol estaba en Madrid y el Paular, con Pedraxas, y Álvarez Cubero. Por este motivo, se recopilaba material para dicho retablo de la Caridad, desde mediados del año anterior, 1787. Por tanto, Juan de Codes<sup>82</sup>, quería una escultura de calidad para la fachada de San Pedro de Priego, y al no contar con del Mármol, encargó, probablemente, el diseño o dibujo de la fachada al artista Juan de Dios Santaella en torno a 1785, aunque es difícil saber quién ejecutó físicamente la portada, porque en Priego existían una gran número de profesionales de la talla<sup>83</sup>, artesanos, doradores, etc..., que están reflejados en numerosos libros de Cofradías. Cuando Remigio del Mármol pudo, ejecutó la figura de la hornacina, es decir en el año 1793, según los análisis físicos de sus marcas. En años previos realizó portadas, esculturas pétreas, etc..., para la población, pero estaba muy intensificado en los exteriores de la Parroquia del Carmen hasta 1791, como reza la puerta de este templo, la que linda con la Calle Ancha, datos apoyados por los grandes gastos de la documentación carmelitana en ese período, 1789-1791. No obstante, también aparece documentada la labor restauradora de Remigio del Mármol para la Cofradía de la Soledad de este templo de San Pedro de Priego de Córdoba, en los primeros años del siglo XIX<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Juan de Codes era síndico de los sederos, los cuales fundaron la Hermandad de la Virgen del Buen Suceso de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba.

<sup>83</sup> Como ejemplo destaca el 13 de Julio de 1802, con José de Lamas, que aparece reflejado en la obra del camarín de la Caridad ya comentada, y Juan de Flores, maestro de cantero y albañilería, que otorgaron escritura de trato y obligación con el convento, de San Antonio de monjas Clarisas de Priego, en virtud de la cual se acordó la construcción de una portada de piedra de la cantera del valle de Luque, a cada una de las dos puertas principales del templo recayentes a la carrera llamada de las Monjas, con dos medallas una de san Antonio y otra de santa Clara, bajo diseño de don Francisco Quintallán, por precio de 9.000 reales de vellón. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: *Fundaciones Conventuales de Priego de Córdoba*. Córdoba, Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2011, p. 15.

<sup>84</sup> ALCALÁ ORTIZ, Enrique: *Soledad en Todos. Historia de la Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada (1594-1994)*. Priego de Córdoba, Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada, 1994, p. 146. Varios gobiernos son pintados y arreglados, seis de ellos retocados por Remigio del Mármol por cuyo trabajo cobró 75 reales.



Imagen de la fachada de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba.

#### **7.4.6 – La Parroquia del Carmen, la Fuente del Rey y la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba**

Otras obras realizadas en Priego de Córdoba por Remigio del Mármol, son la Parroquia del Carmen. Esta bella construcción se ejecutó para sustituir la ermita de San José en el mismo solar, y cuyo altar mayor de Juan de Dios Santaella, lo mantuvo Remigio en la remodelación del Carmen. La fachada exterior, de estilo neoclásico, la efectuó entre 1789 y 1791, esta última fecha aparece reflejada encima de la puerta de la Sacristía del templo carmelitano, la que linda con la Calle ancha. Según el archivo carmelitano, la obra se empieza a construir en 1785, pero no será hasta 1789 cuando se invierta más capital en la obra, según el Cabildo de 22 Agosto de 1789, se invirtieron 4.475 reales frente a los del Cabildo del 11 de Septiembre de 1791, en donde resultaron

quedar existentes 10.997 reales y 24 maravedíes, que se ingresaron en las cuentas de los gastos de obra. Los interiores de la iglesia del Carmen soportaron mayores ingresos entre 1807 y 1809, período de reinado de José Bonaparte, unas partidas presupuestarias altísimas, destinadas a este templo. Para el Cabildo de 16 de Agosto de 1807, se invierten 50.056 reales y 8 maravedíes, para gastos de la obra hecha en el interior de la iglesia del Carmen de Priego. En el Cabildo de 1809, la obra hecha ascendió, a un total de 51.995 reales<sup>85</sup>. Los interiores del Carmen no los llegó a finalizar Remigio por su fallecimiento ocurrido el 26 de Enero de 1815. Remigio estuvo vinculado al Orden Tercero del Carmen, siendo su sacristán y maestro de novicios y ceremonias<sup>86</sup>.

En cuanto, a la Fuente del Rey, ya descrita a lo largo de esta Tesis Doctoral, se ejecutó entre 1802 y 1803<sup>87</sup>, por encargo del Ayuntamiento y consejo de Priego. Remigio del Mármol realizó unos planos, y cuando se realizó la obra en un tiempo récord de nueve meses aproximadamente, se nombró a Remigio Maestro Mayor de las Obras Públicas de Priego, al carecer la villa de uno, cobrando un sueldo por mantener la fuente limpia y saneada, que le duraría poco por la guerra franco-española (1808-1814).

Respecto a la iglesia de las Mercedes<sup>88</sup>, Remigio realizó varias obras entre 1787 y 1790, como son los Arcángeles de las pechinas<sup>89</sup>, los coros altos, y dos relieves a los pies de la iglesia, estas últimas piezas con menor valor artístico que las que realizó para

---

<sup>85</sup> Fuente: Archivo de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba.

<sup>86</sup> Fuente: Archivo de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Libro Capitular del Venerable Orden Tercero del Carmen. Cabildos de 16 de Agosto de 1795 y de 24 de Agosto de 1800. Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), p. 436.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 470.

<sup>88</sup> La Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de las Mercedes de Priego de Córdoba, empezó su andadura el 19 de Octubre de 1780 y la terminó en Abril de 1783.



la antecámara del Sagrario de la Asunción de Priego. Sería en 1790 cuando a raíz de la construcción del nuevo retablo mayor y los dos colaterales<sup>90</sup> se destinara uno de estos, el izquierdo, al santo titular primitivo de la ermita<sup>91</sup>. En estos retablos es posible la intervención escultórica de Remigio del Mármol, bajo hechuras de Pedraxas.



Detalles de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. 1785-1815.

<sup>89</sup> Estos Arcángeles son de mayor tamaño del natural, y están puestos en alto, y hechos para ser mirados desde abajo, al igual que las imágenes que hizo Alonso Cano junto a Pedro de Mena, y que hoy están en el museo de Bellas Artes de Granada.

<sup>90</sup> En 1790 se conviene entre la Hermandad de las Mercedes y Francisco Javier Pedraxas reformar el retablo mayor, contrato en 1787, cuando estaban prácticamente concluidos sus dos cuerpos. Los retablos laterales no se contratan hasta el referido año de 1790. Archivo de Protocolos de Priego de Córdoba. Legajo de José García Hidalgo de 1790, fols. 445 y 607. Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), p. 425.

<sup>91</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: “Noticia histórica sobre la ermita de San Antonio Abad (Hoy iglesia de Ntra. Sra. de las Mercedes)”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1999, núm. 181, pp. 5-9.





Arcángeles de las pechinas de la iglesia de las Mercedes. Remigio del Mármol. 1787-1790.



## 7.4.7 – Otras piezas de Remigio del Mármol en Priego de Córdoba

### 7.4.7.a – El relieve de la coronación de espinas

Nuestro interés en este estudio está centrado en el segundo cuerpo del retablo de la Hermandad de Jesús Nazareno de Priego de Córdoba<sup>92</sup>, obra realizada probablemente a partir de 1790 por Francisco Javier Pedraxas<sup>93</sup>. Las diferencias con respecto al primer cuerpo son evidentes, en este se opta por el empleo del estípite, mientras que en el segundo se emplea la columna como soporte, dando una apariencia mucho más clásica. En el centro de este segundo cuerpo, se encuentra el precioso relieve de la coronación de espinas, atribuido a Remigio del Mármol<sup>94</sup>.



Coronación de Espinas. Retablo de Jesús Nazareno. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba. Atribuido a Remigio del Mármol. En torno a 1790.

<sup>92</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: *Historia de la Real y Pontificia Cofradía y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Priego (1593-1993). Cuatro siglos de historia nazarena*. Córdoba, 1993.

<sup>93</sup> Archivo de Protocolos de Priego. Legajo de Gregorio Navarro Gómez de 1790, fol., 204.

<sup>94</sup> TAYLOR, René: *Arquitectura andaluza: Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978, p. 72.



El relieve tiene forma cuadrilobulada, heredera iconográficamente de las puertas del baptisterio de Florencia de Ghiberti, por lo tanto, presenta un estilo neorenacentista. En el interior observamos tres sayones al lado de Jesús, en una disposición de triángulo invertido o en M. La triangulación es una constante en la obra de Remigio, como podemos observar en el paso columnario, en la Fuente del Rey o en la fachada de la Parroquia del Carmen, de Priego. Esta figura geométrica es propia del barroco, solándose utilizar como recurso para las composiciones complejas en plantas arquitectónicas y nos remite a la obra de Borromini y a lo medieval, simbolizando el misterio trinitario. Dos sayones están en pie, mientras que uno está de rodillas al igual que Cristo. Los sayones poseen carnaciones morenas y bigotes curvilíneos al igual que los de Jesús de la Columna del mismo templo franciscano<sup>95</sup>. Tienen botines, espadas, faldones ricamente estofados, y unos cascos que recuerdan al de los ejércitos españoles de los siglos XV y XVI. Cristo posee una túnica roja escalfada en oro, tiene las manos atadas por una cuerda que rodea su cuello, y porta una corona de espinas. La escena se desarrolla en un templo gótico debido a las bóvedas de crucería que se aprecian en la parte superior.

Las figuras están enmarcadas en dos pilares acanalados, con una tribuna a la izquierda, al igual que el pretorio que presidía Pilato, y en el centro, por encima de la cabeza de Jesús, asciende una columna hexagonal con capitel de la misma tipología, de donde arranca la gótica bóveda nervada. Se trata este relieve de una auténtica obra ecléctica, en donde se combinan tres estilos continuados de la historia del arte. Por un lado el gótico que se puede apreciar en la bóveda del aparente templo, por otro lado el

---

<sup>95</sup> Estos anchos bigotes también se pueden apreciar en el mascarón de una fuente doméstica de la Carrera de Álvarez, nº-17, de Priego de Córdoba.



renacimiento, con la forma cuadrilobulada del relieve, y por último el barroco, que se puede apreciar en los estofados y movibles trajes que ostentan los personajes del episodio. Por tanto, esta obra se debe considerar como una pieza casi segura del arte de Remigio del Mármol, debido a las analogías desde el punto de vista estructural, técnico, anatómico, y compositivo, que posee con respecto al paso de Jesús de la Columna. Quizá esta exquisita pieza, contratada por la Hermandad nazarena, fuera la que dio lugar para que la Hermandad de la Caridad de Priego le hiciera a Jesús los dos sayones, inspirándose del paso existente en Cabra<sup>96</sup> (Córdoba).

El episodio de la coronación de espinas está perfectamente reflejado en los evangelios (Mc. 15, 16-20; Jn. 19, 2-3.) Concretamente en el evangelio según San Mateo (27, 27-30), se dice lo siguiente: “Luego, los soldados del procurador llevaron a Jesús al pretorio y reunieron en torno de él a toda la cohorte. Lo desnudaron, le vistieron una túnica de púrpura, trenzaron una corona de espinas y se la pusieron en la cabeza, y una caña en su mano derecha; y, arrodillándose delante, se burlaban de él, diciendo: ¡Salve, rey de los judíos!. Le escupían y le pegaban con la caña en la cabeza. Después que se mofaron de él, le quitaron la túnica, le vistieron sus ropas y lo llevaron a crucificar”. Todo lo anteriormente mencionado está perfectamente plasmado en este relieve atribuido a Remigio del Mármol, que utiliza sin duda las fuentes bíblicas para realizar esta pieza digna del más perfecto arte del relieve.

En la edad Media, San Luis compró la reliquia de la corona de espinas a precio de oro, en 1239, a un comerciante veneciano. Hoy se encuentra en Notre Dame. Santa

---

<sup>96</sup> Los sayones de Cabra se hicieron en torno a 1777, y están atribuidos al taller del escultor murciano Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783).

Brígida, afirma que la corona descendía hasta el centro de la frente y la sangre corría con tanta abundancia que llenaba las orejas y los ojos de Cristo. Los artistas rivalizaban en ferocidad, hundiendo cada vez más la corona en la frente del Redentor. Los Evangelistas sólo mencionan una caña, sin embargo en los autos sacramentales se impone el uso de dos cañas cruzadas en forma de aspa, *in modum vía*, para hundir la corona de ramas de acacia trenzadas hasta los ojos de Cristo, esto se puede observar en un lienzo de Tiziano del año 1500 y en otro de Caravaggio. Estos son los precedentes artísticos que se plasman en el relieve de nuestro estudio. En otras representaciones, como por ejemplo en los lienzos pintados por A. Carracci, Valentín y Van Dyck, un soldado hunde la corona con las manos protegidas con guanteletes de hierro. Sin embargo las escenas más representativas de esta iconografía, son el sarcófago de arcadas de Letrán del siglo IV, el fresco de arena de Giotto del siglo XIV o el lienzo de Tiepolo del siglo XVIII<sup>97</sup>.

Se trata por lo tanto, el relieve de Priego, de una pieza de excepcional factura, digna del más elevado arte del relieve escultórico, que era sin lugar a dudas, la técnica que mejor dominaba Remigio del Mármol, si la relacionamos con sus producciones en otros edificios prieguenses.

El relieve de la coronación de espinas, está situado en el centro del segundo cuerpo del retablo<sup>98</sup>, o sea, en la parte más importante del mismo. Este segundo cuerpo

---

<sup>97</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, vol. 1, tomo 2 (Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento), pp. 476-478.

<sup>98</sup> El primer cuerpo del retablo nazareno, además de los diseños de la capilla (1731-1760), fueron realizados por Jerónimo Sánchez de Rueda (1670-1749). Además en el primer cuerpo se conoce la intervención de Juan de Dios Santaella (1718-1802). Esta capilla se realizó para trasladar la imagen de Jesús Nazareno a un espacio más amplio, desde su ubicación primitiva en la capilla del Orden Tercero de

se integra muy bien con el primero, a pesar de variar ligeramente el estilo, que acusa una tendencia más cercana hacia el neoclasicismo. Mientras que en el primero predominan las rocallas, el estípite, y las cornisas ondulantes, en el segundo triunfa la columna plenamente como divisor del espacio. Creemos que en la confección de este segundo cuerpo, tuvo algo que ver Remigio del Mármol, ya que las carátulas, parecidas a las de la Fuente del Rey de Priego, y las cartelas, similares a las del prieguense retablo de la Caridad, de las columnas corintias antes mencionadas, son propias de la producción del ilustre alcalaíno. Además, si efectuó el aparato escultórico principal del retablo, es fácil pensar, que también sean suyas las esculturas del resto del mismo. Sobre todo, teniendo en cuenta, de que ni Pedraxas ni Santaella, eran buenos escultores, y seguramente eligieron a Remigio para decorar los ambientes escenográficos de los espacios arquitectónicos de la localidad. En el primer cuerpo, nos encontramos con cuatro Ángeles orantes y de rodillas subidos en nubes. Más arriba localizamos cuatro más, que sostienen el capitel corintio del estípite. En los extremos, un San Miguel pisando al diablo, parecido al que hay en el retablo de la Caridad de Priego de Córdoba, y otro Ángel con conchas en el pecho y bastón, quizá peregrino del camino de Santiago. Para terminar con las esculturas del primer cuerpo, podemos ver a otros dos Ángeles que sustentan el capitel del estípite, que poseen unas cintas que rodean sus frentes, al igual que sus homónimos lampararios del retablo de la Caridad de Priego de Córdoba. En las calles laterales del segundo cuerpo, hay dos niños Jesús, uno con una cruz y el otro bendiciendo, ambos vestidos, que también podrían ser obra de Remigio si atendemos a relacionarlos con su característico estilo.

---

este templo franciscano, en el cual se hallaba un retablo de Santaella, de en torno a 1752, trasladado a la Parroquia de Castil de Campos, y otro llevado a la capilla de las Angosturas, desaparecido. La imagen de Jesús Nazareno, del escultor Pablo de Rojas, en torno a 1592, se hallaba en la actual capilla, en su centro, hasta que se confeccionó el retablo y camarín actuales, este último espacio con tallas decorativas de Francisco Javier Pedraxas.



Libro: *Oficio de la Semana Santa, y Semana de Pascua*. Madrid, Imprenta Real, 1806, p. 63. La imagen de la coronación pudo servir para realizar el relieve del segundo cuerpo del retablo nazareno de Priego.

Para terminar este apartado, debemos mencionar, la localización de un libro que poseía en propiedad Remigio del Mármol Cobo y Bartolomé Cobo, del año 1806. En el mismo podemos ver un grabado cuya composición es similar al relieve de la coronación nazareno. Posiblemente nos encontramos con la fuente directa con la que se pudo influir Remigio para la hechura del mismo.

#### 7.4.7.b – La portada de la casa solariega de los Caracuel Rojas

Saliendo de la iglesia de San Francisco, justo en frente del templo franciscano podemos admirar una de las casas más monumentales de la ciudad. Se trata de la casa solariega de los Caracuel Rojas. La fachada es asimétrica, con dos balcones a la derecha y uno a la izquierda. El ático o última planta posee una balaustrada, con arcos de medio punto. Pero lo que a nosotros nos interesa, es la monumental portada, realizada en tosco o piedra caliza, llamada científicamente calcarenita bioclástica, debido a ser un material

calizo que posee muchos poros y que se encuentra muy fácilmente en las canteras de la localidad, como la existente en la monumental plaza de toros, construida entre 1890 y 1892 sobre la misma roca de la cantera originaria. La portada, ha sido encalada hasta hace poco, costumbre muy usual en Priego, fuente de la Salud, fachada de la Aurora, etc..., para proteger el material de las contaminaciones e inclemencias meteorológicas<sup>99</sup>.



Portada de la casa Caracuel.

<sup>99</sup> BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1978, p. 283.

La portada, está dividida en dos cuerpos. El primero arranca de dos plintos cuadrangulares, que sustentan dos pilastras adosadas, concluyendo en dos cueros recortados o ménsulas, sobre las cuales, descansa una robusta cornisa retranqueada en tres partes. En el segundo cuerpo, podemos observar tres relieves, dos escudos de armas laterales y un medallón rectangular alto en el centro, triangularizando la composición. Según el profesor Peláez del Rosal, la heráldica de la portada incluye a la derecha del medallón, las armas de los Carrillo por bajo de la de los Caracuel Rojas, originariamente Vílchez. Don Luis Caracuel Rojas Hoyo de Mendoza y Caballero, llamado el mayor, se va a casar en 1767 con doña Engracia Ruiz de Castro y Carrillo, sus armas ocupan la izquierda del medallón. El medallón central, es un rectángulo adornado de rocalla rococó; dentro encontramos tres figuras en un óvalo. A la izquierda vemos a Cristo sentado, con túnica, cruz en la mano derecha y un angelito, querubín o putti en los pies. A la derecha se representa a Dios, por tener en triángulo detrás de la cabeza. Está sentado sobre querubín y posee el brazo derecho alzado, como característica estructural de la escultura remigiana. Arriba, entre las dos figuras, observamos la paloma, que representa al Espíritu Santo, triangularizando la composición. Se trata pues, de la representación de la Santísima Trinidad, debido a que los propietarios se declaran “católicos fieles cristianos”, perteneciendo a varias Hermandades de la localidad.

Un testamento de 1794 localizado por el profesor Peláez del Rosal, dice lo siguiente: “Declaramos ambos otorgantes que habiendo entrado yo el dicho don Luis al goce y posesión de las vinculaciones que van citadas, con motivo de estar las casas con necesidad de reparos y algunas amenazando ruina, para subvenir a evitar los perjuicios

que de lo contrario se experimentarían, tuvimos que repararlas, haciendo en estas casas principales donde habitamos, frente del convento de Señor San Francisco de la Observancia de esta villa, obra considerable...., en todo lo cual hemos gastado crecidas cantidades de maravedíes por el aumento, conservación y beneficio de ellas, de manera que en el día se hayan extinguidos la mayor parte de los bienes dotales y hereditarios de mí la otorgante, lo que dio motivo a recurrir yo el don Luis a la piedad del Rey, nuestro señor, poniendo en su alta consideración todo ello”.

Por lo tanto, la casa ya existía en 1794, por lo que debió construirse antes de esta fecha. En otro testamento del 3 de Febrero de 1808, aparece Remigio del Mármol como testigo, lo que lleva al profesor Peláez, a atribuir el medallón a este escultor, al hacer examen estilístico y comparándola con otras de su producción<sup>100</sup>. Efectivamente existen muchos rasgos técnicos y teóricos propios de Remigio del Mármol<sup>101</sup>. En primer lugar debemos hacer mención, a la triangularización de la portada, y la de la composición de las figuras de la Santísima Trinidad. En casi toda la producción de este autor, podemos observar un deseo en la utilización del triángulo compositivo, desde el punto de vista teórico. Esto se puede apreciar, en Priego, en el paso de la Columna, en el relieve de la coronación de espinas del retablo nazareno, en el retablo de la Caridad, en la Parroquia del Carmen, o en la Fuente del Rey, por poner algunos ejemplos. Desde el punto de vista técnico, podemos apreciar tres rasgos de Remigio del Mármol. En primer lugar, el medallón central está atrapado en el paramento, por unos adornos florales en forma de

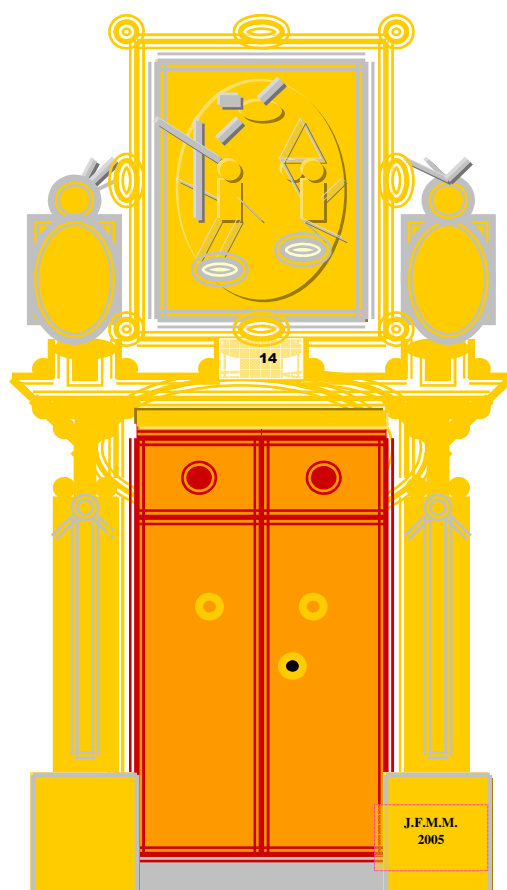
---

<sup>100</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: “La casa solariega de los Caracuel Rojas, en el compás de San Francisco”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 201, p.15.

<sup>101</sup> Esta portada está sin duda diseñada y ejecutada por Remigio del Mármol, y cabe la posibilidad de que en el equipo de tallado de la misma estuviera su discípulo José Álvarez Cubero, el cual colaboró a partir de 1782 en el equipo de tallado del Sagrario de la Asunción de Priego, junto a Francisco Javier Pedraxas, su padrino, y Remigio del Mármol.



rocalla, recurso que también emplea en los relieves del Sagrario de la Parroquia de la Asunción y en los de la iglesia de las Mercedes de Priego. En segundo lugar, podemos observar que los brazos derechos de Cristo y Dios están alzados, al igual que en otras de sus esculturas más destacadas, y como hemos mencionado al analizar los sayones de Jesús de la Columna de Priego de Córdoba. Por último, el tallado de vestimentas, querubines y demás adornos geométricos y vegetales, nos hacen dudar poco sobre su autoría. Este relieve prieguense, presenta una composición exactamente igual que la empleada en la hornacina de la portada principal de la iglesia de los Trinitarios de Córdoba. Es posible que Remigio conociera este templo cordobés y se inspirara de esta obra al hacer la de la casa Caracuel, que era propiedad de Mercedes Medina Usano, siendo estas dos piezas hermanas gemelas, desde el punto de vista iconográfico y material, de la provincia cordobesa.



Portada de la casa Caracuel. Priego de Córdoba. Anterior a 1794.

### **7.4.7.c – El desaparecido retablo de estilo imperio de la capilla columnaria de San Francisco de Priego, y sus retablos laterales**

En el templo franciscano de Priego de Córdoba, existe una Hermandad antiquísima, fundada en el año 1550, y que ha rivalizado históricamente con la de los nazarenos, de 1593, debido a que ambas conviven en el mismo edificio. La Pontificia y Real Archicofradía de la Santa Veracruz, Nuestro Padre Jesús en la Columna y María Santísima de la Esperanza, cuya capilla está agregada a la de San Juan de Letrán de Roma, es sin duda, una de las Cofradías con más patrimonio histórico-artístico de Priego, y por tanto, de Córdoba<sup>102</sup>. En nuestro caso, el interés de esta capilla se centra en un elemento que ya no existe, un retablo neoclásico que fue desmontado en 1942<sup>103</sup>, y que responde a las características remigianas, debido a que convergen muchos parámetros históricos, documentales, y estilísticos, que nos hacen intuir científicamente la argumentación que a continuación vamos a relatar. Si nos situamos en dicha capilla, podremos observar dos altares laterales neoclásicos, por delante de uno barroco atribuido por René Taylor a Jerónimo Sánchez de Rueda, y aunque sus dos nichos ya existían desde su construcción, los retablos actuales, de la Veracruz y de la Virgen de la Esperanza, este último dedicado en la actualidad a Santa Rosa, ya constan

---

<sup>102</sup> FORCADA SERRANO, Miguel: *Historia de la Hermandad de la Santa VeraCruz y Ntro. Padre Jesús en la Columna*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000.

<sup>103</sup> Este retablo, de estilo imperio, sustituyó a inicios del siglo XIX, a otro realizado parcialmente por Jerónimo Sánchez de Rueda (1670-1749), en el cual se hallaba la imagen de Jesús de la Columna, obra atribuida a Alonso de Mena en torno a 1640, la cual estaba situada en una hornacina de este primitivo retablo. Remigio del Mármol posiblemente aprovechó las columnas de este retablo para hacer el suyo neoclásico (1790-1815), que bien pudo hacerse, junto a su camarín, para otorgar más espacio del grupo escultórico de Jesús junto a sus Sayones, realizados estos por Remigio entre 1795 y 1796. Esta máquina remigiana, fue desmontada en torno a 1942, para realizarse por José de Gálvez el retablo actual, el cual cuenta con tres tallas, Santa Teresa y San Nicasio, provenientes de la iglesia del Carmen de Priego, y San Francisco que proviene de la Sacristía franciscana. Este retablo actual está inspirado del retablo de San Francisco Solano (1700) de la capilla columnaria, el cual se situaba primitivamente en la Sacristía de este templo, y fue trasladado al lugar actual en torno a 1717, siendo trazado por Hurtado Izquierdo y realizado por Jerónimo Sánchez, y que inspiró el retablo de Santiago de la Catedral de Granada (1707) de Hurtado.

documentalmente en el año 1819, año en que dos miembros de la Hermandad columnaria aportan la cantidad de 400 reales para dorarlos. El dorado lo hace Blas de Siles<sup>104</sup>.



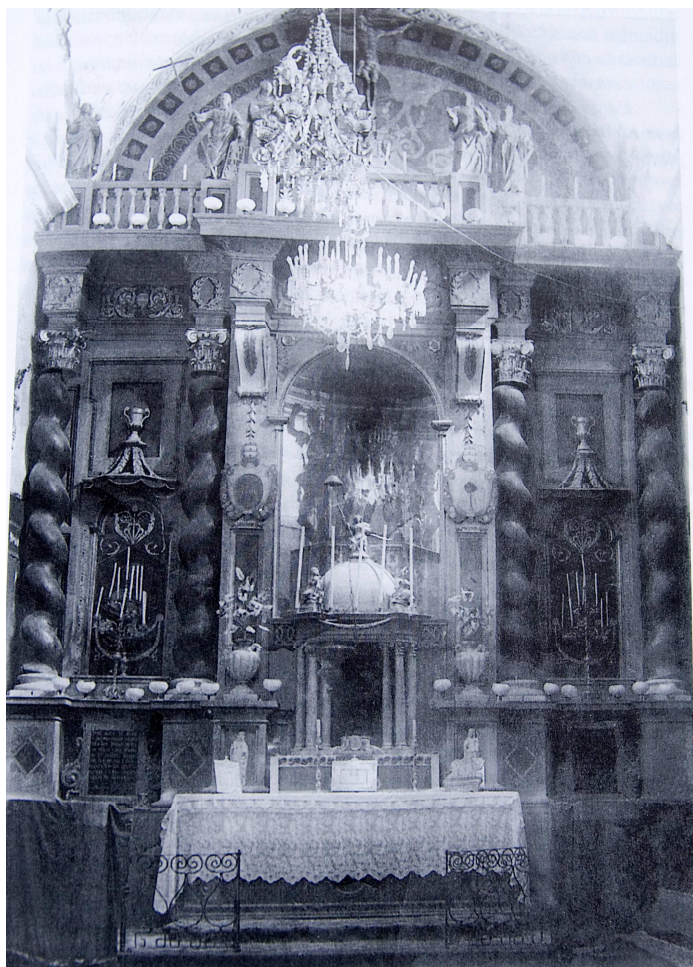
Retablo de la Veracruz. El mismo es idéntico al que tiene en frente dedicado a Santa Rosa (**Imagen Derecha**). También posee dos pinturas de San Juan y María, a modo de calvario, idéntico al existente en el retablo de los Parrillas de la Asunción de Priego, todos ellos atribuidos a Remigio del Mármol, entre 1795 y 1815.

Como sabemos, la construcción de varios retablos no es un asunto constructivo de algunos meses, sino de uno o varios años. Muchas son las evidencias, para ese período, de que estas máquinas columnarias presentan el estilo remigiano. El retablo de la Veracruz posee unas pinturas gemelas al del Cristo de los Parrillas. El retablo neoclásico del Cristo de los Parrillas de la Parroquia de la Asunción de Priego, con la inscripción Rm, aparece fechado en el lado inferior izquierdo, se trata de una

<sup>104</sup> Fuente: Archivo de la Real y Pontificia Archicofradía de Ntro. Padre Jesús de la Columna de Priego de Córdoba. Dato extraído por Fernando Zurita Pérez.

restauración llevada a cabo el 18 de Mayo de 1919, con dos iniciales ilegibles a simple vista. Presentan las pinturas, de este calvario embutido, el estilo remigiano, de eminente carácter triangularizador, al servicio decorativo de la portentosa imagen del crucificado atribuido a Alonso de Mena, y desde luego debió serlo, porque si fuera así, estaríamos ante una de sus obras cumbres. Tanto la imagen como el retablo fueron restaurados y limpiados en 1996. Otro calvario pictórico similar a este retablo prieguense se encuentra en una capilla lateral de la izquierda de la nave de la iglesia de San Antón de Granada. Los órdenes y facultades estilísticas en aquel tiempo no hace ver otra mano que la del artista de la Fuente del Rey, que debió, quizás, componer o diseñar los retablos columnarios antes de su fallecimiento en 1815, sin dorarlos, hecho que ejecutaría el tal mencionado Blas de Siles en torno, o hasta 1819.

El retablo central mezclaba el estilo imperio con el barroco, las coronas de laurel y las columnas salomónicas, algo propio y único de este artista para esta zona de la geografía andaluza. Presentaba seis imágenes en la balaustrada del ático. La primera de la izquierda, parece, según la fotografía aledaña, una piedad orante con niño. A continuación se reconoce a Moisés con las tablas de la Alianza y una cruz en la mano derecha. Después se asomaba una orante con las manos pegadas. A continuación, le seguía un orante con las manos separadas, mirando hacia arriba, y como contraste respecto a la orante antecedente. Luego se reconocía un Rey con corona, cetro, y tal vez una calavera, que lo conecta con la alegoría del tiempo frente a la riqueza material, al estilo del lienzo de Valdés Leal. La balaustrada finalizaba con una estatua irreconocible, posiblemente paralela y contrapuesta de la piedad primera. Todo estaba compuesto a la manera remigiana, tanto a nivel técnico como iconológico. En el ático se



Retablo de la Archicofradía de la Columna. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba. Atribuido a Remigio del Mármol. 1790-1815.

situó el crucificado antiguo de la Hermandad, siglo XVI o XVII, con un estilo próximo al románico, y que en aquellas épocas era asumible para el arte colonial, algo que este templo posee en la pintura de las siete dolores de la Virgen del mexicano Nicolás Rodríguez Xuárez, y de la relación del Obispo Caballero y Góngora, hermano de la Hermandad columnaria, con el continente suramericano, del cual fue Virrey de Nueva Granada. Hoy en día este crucificado se sitúa en un dosel, en la puerta de entrada de la Sacristía de la Hermandad. Este antiguo retablo mayor de la capilla columnaria, que sustituyó a otro más viejo, concretamente del período 1700-04, diseñado y realizado por Hurtado Izquierdo (1700) y Jerónimo Sánchez de Rueda (1703); dorado por Juan

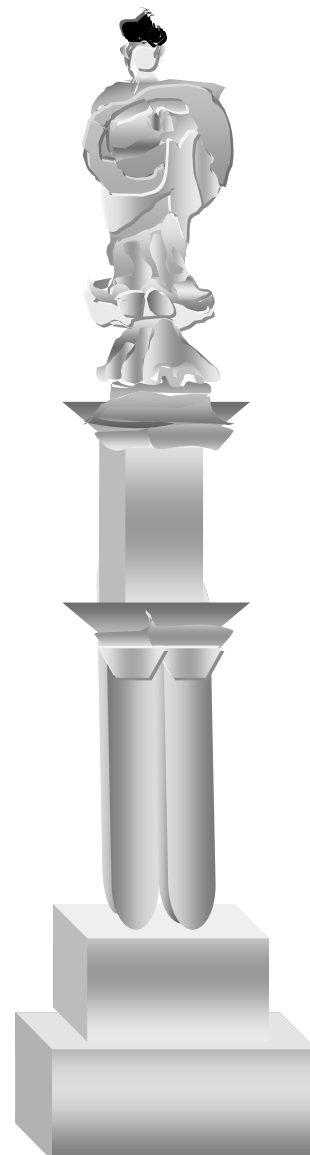
(Julián) Maldonado, según Fernando Zurita Pérez, y fue a su vez sustituido por el actual en torno al año 1942, el cual y no por casualidad existen dos imágenes, concretamente las tallas de Santa Teresa y San Nicasio, provenientes de la iglesia del Carmen (1785-1824), (Fuente: D. José Camacho Marfil), obra arquitectónica y decorativa del maestro Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815).

No obstante, el retablo anterior al actual, se puede contemplar gracias a una fotografía en blanco y negro realizada por Vizcaíno, restaurada por A. Gallardo, y publicada por Miguel Forcada Serrano en el libro que la Cofradía editó y presentó en el año 2000, para conmemorar el 450 aniversario de su fundación. En esta fotografía se puede observar este retablo, que como un gran arco de triunfo, presenta una división del espacio con columnas salomónicas, y las coronas y adornos vegetales de laurel, al estilo remigiano, pudiéndose fechar esta pieza entre 1790 y 1815.

#### **7.4.7.d – Otras piezas remigianas en Priego de Córdoba**

Existen otras piezas artísticas de Remigio del Mármol en la ciudad del agua y del barroco. Algunas de ellas realizadas en piedra, en su momento policromadas y realizadas entre 1790 y 1803. Entre ellas debemos destacar el triunfo de la Inmaculada del Compás de San Francisco, con un parecido extraordinario al rostro de Anfitrite de la Fuente del Rey. Esta estatua está sostenida por columnas o tetrapilón, similar al triunfo de San Rafael de la Plaza de la Compañía de Córdoba. Otra pieza en el mismo Compás es la de San Francisco de la portada del templo franciscano, fachada atribuida a Juan de Dios Santaella.





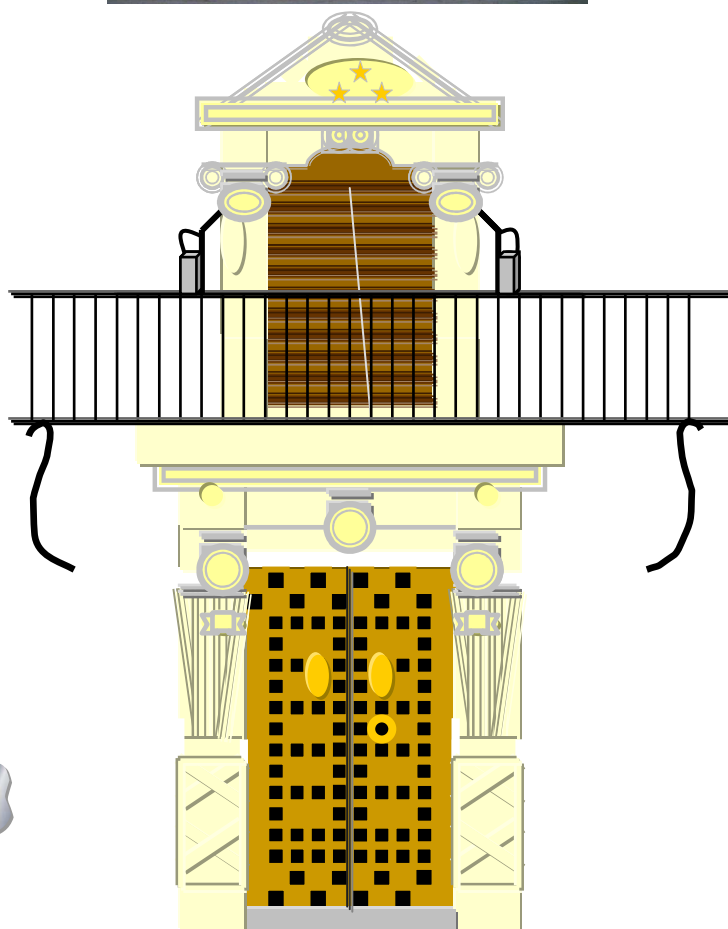
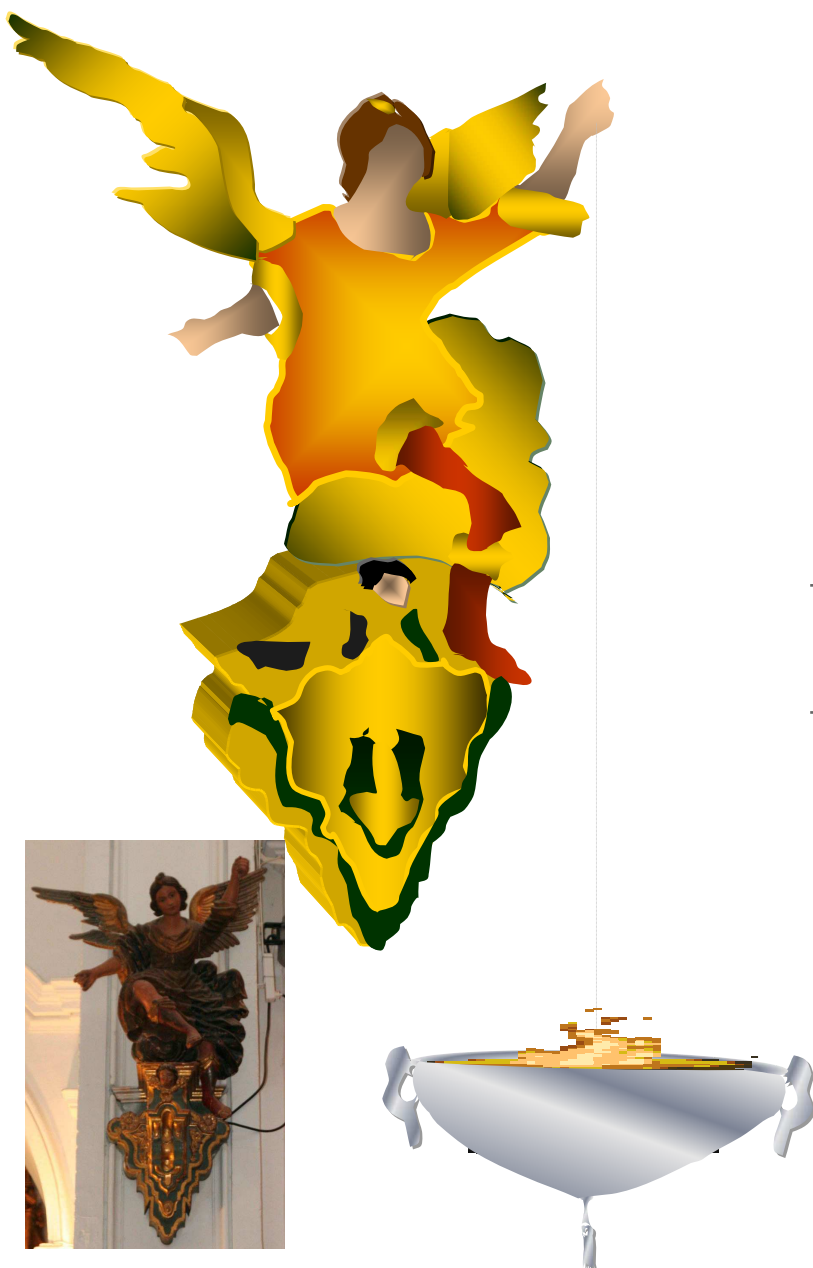
Estatuas de la Inmaculada Concepción (1790-1802) y San Francisco (en torno a 1793) de Priego de Córdoba.

Otra obra destacable atribuida a Remigio del Mármol es la portada de la iglesia de Belén de Priego, de en torno a 1789, y realizada con el mismo material que la casa Caracuel, es decir en toscó, como el de la cantera de la actual plaza de toros prieguense.

Además hay que hacer referencia de la fachada del palacete carmelitano de la Calle del Río de Priego, que posee varios bustos, los referidos a San Pedro y San Pablo, como sostenes de la iglesia, y en medio del dintel de la puerta el rostro de San Elías. Esta última fachada posee el mismo estilo que la cercana Parroquia del Carmen de Remigio del Mármol.



Respecto a piezas de imaginería, que podemos atribuir a Remigio del Mármol, destacan los Ángeles lampareros del altar mayor de San Francisco de Priego, y las estatuas del retablo mayor de dicho templo franciscano, diseñado por Juan de Dios Santaella en 1769 y 1781.



Ángel. Iglesia de San Francisco. Priego.  
Atribuido a del Mármol. En torno a 1790.

Fachada del Palacete Carmelitano. Calle del Río. Priego.  
Atribuida a del Mármol y Álvarez Cubero. 1789-1795.

#### 7.4.8 – Obras de Remigio del Mármol en Cabra (Córdoba)

Empezaremos en la antigua ciudad de Egabrum, que fue Cora en época árabe, por la iglesia conventual de San Juan de Dios, que presenta un templo con claustro reconvertido en el precioso casino egabrense, el cual nos traslada por su mobiliario, y salas, a los tiempos decimonónicos de las novelas de Juan Valera, hijo ilustre de la localidad. La iglesia a la que se accede por un estrecho callejón, presenta una nave de salón propia de las que efectuaba esta orden por sus distintos templos, poseyendo unos retablos del estilo de Francisco José Guerrero como los proyectados para las sedes de Priego, Lucena, Antequera, etc... En la cabecera del templo de Cabra existe una cúpula con coro y balaustrada encima de las pechinas, contando con una linterna rectangular de enormes dimensiones, y abierta por cuatro ventanucos que irradian luz a raudales en los días del estío, en contraste con la oscuridad tenue del resto del templo. Pero lo que nos interesa es un retablo lateral en el paramento izquierdo, que está dedicado a María Auxiliadora, y que se empotra al muro como el de la Real Hermandad de la Caridad de Priego, y que presenta una articulación de la cornisa con golpes de talla propios de la estética de Pedraxas-Mármol. Posee un cuadro de la titular que lo centraliza. Trasadándonos a la no lejana iglesia de las Angustias<sup>105</sup>, de planta de cruz latina, que cuenta con sobresalientes obras de imaginería, como el grupo titular obra de los Mora y dos hornacinas colaterales con sendos bustos del Ecce Homo de la mano de Pedro de Mena, similar al conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada, y una Dolorosa de la estética granadina del siglo XVIII, nos encontramos además con cuatro

---

<sup>105</sup> Varios retablos de este templo reflejan la estética rococó de los talleres prieguenses de finales del siglo XVIII. Tal es el caso del de San José, obra de 1777, y los del Cristo del Perdón y San Miguel, ambos de 1793. Dicho influjo se advierte también en otros altares de la iglesia egabrense de San Juan de Dios, como el de la Virgen de Belén. AA.VV.: *Los pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, p. 319.

retablos muy interesantes. En uno de ellos, el localizado en el paramento derecho cerca de la cabecera, observamos una gran similitud con el de la Real Hermandad de la Caridad de Priego<sup>106</sup>, ya que encima de la mesa de altar, el cuerpo esta embutido, con golpes de talla propios de la escuela barroca prieguense, su predela es tríptica con una vitrina que alberga la imagen del Buen Pastor en una disposición de contrapposto, presentando el mismo el brazo izquierdo alzado o tenso, y el resto de la anatomía ostenta elementos contrapuestos en sus respectivas tensiones y contracciones relajantes, tratándose de una situación parecida al de la Caridad de Priego, pero con lógicos cambios para reflejar el mismo tema iconográfico advertido. En el cuerpo de dicho retablo se aprecian dos Ángeles con tez morenas sobre peanas, con pinceladas aleatorias negras, con fondos rojizos al estilo de Mármol. Sus trajes están escalfados y en contrappostos respecto a su Ángel que le hace pareja. En la vitrina de la hornacina se encuentra la imagen de San Miguel<sup>107</sup> pisando al diablo, del mismo estilo al que alberga la capilla de San Miguel de la Asunción de Priego, con rostros alzados, técnicas, y policromías mates propias del tardobarroco prieguense. La cornisa del retablo de Cabra es retranqueada parecida a las producciones de Pedraxas y del Mármol, y en la clave del ático se muestra una cabeza de Ángel decorativa, al igual que los advertidos para los retablos colaterales de la Aurora de Priego. Sin embargo, el retablo neoclásico que tiene a su lado derecho, presenta una decoración de cartelas y cintas parecidas a las realizadas en los retablos del Sagrario de la Asunción de Priego, obras seguras y firmadas por Remigio del Mármol, poseyendo unos Ángeles lampareros, de similares disposiciones

---

<sup>106</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Análisis Estético-Iconográfico del Retablo y Camarín de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba”, *Martes Santo*. Priego de Córdoba, 2004, núm. 2, pp. 18-20.

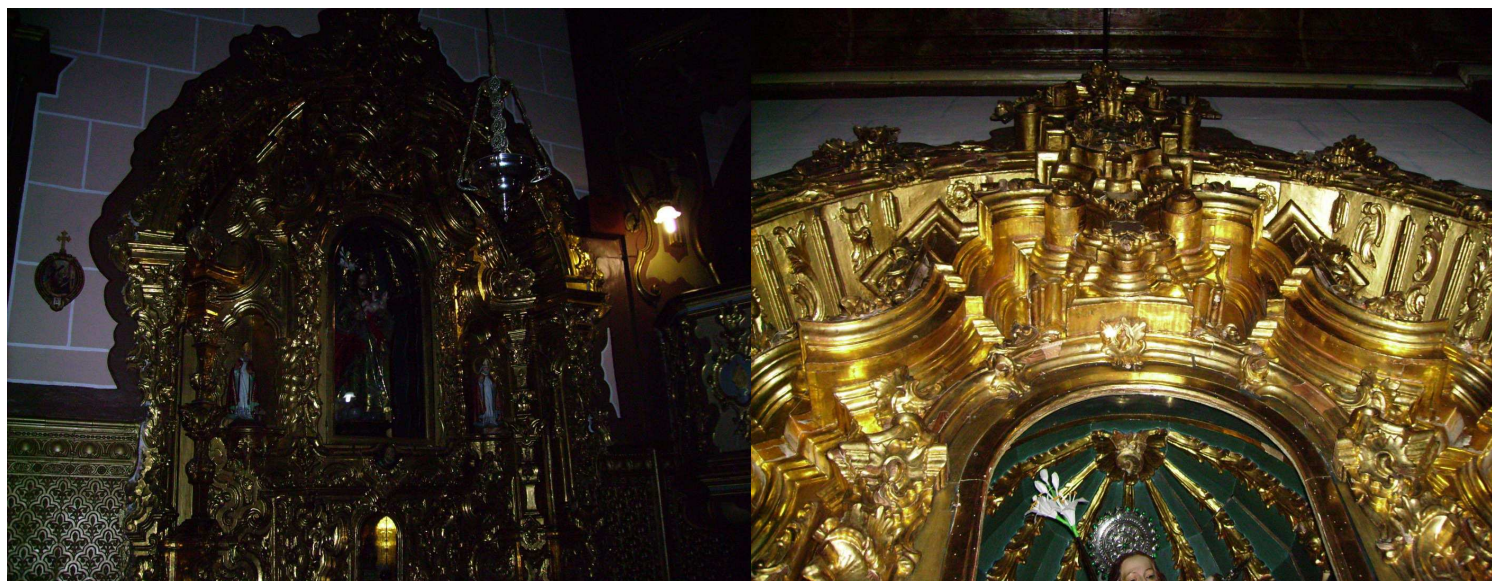
<sup>107</sup> Iconografía muy presente en la obra de Remigio del Mármol, para Priego, con el San Miguel del retablo de la Caridad, el del Sagrario o el de la Capilla Bautismal de la Parroquia de la Asunción. El mismo Santo de la ermita de San Rafael de Zagrilla la Baja (Priego), o el del retablo colateral derecho, Nave de la Epístola, de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba).

técnico-anatómicas de los tallados por Remigio, para la cabecera de la Parroquia de la Asunción de Priego, aunque estos son de dimensiones reducidas y de menor valor artístico. Ambos miran hacia la derecha, por lo que es posible que antaño estuvieran uno en frente de otro, para crear la simetría direccional y estética lógica del autor tardobarroco y clasicista que los concibió. En frente de este último existe otro retablo similar que incorpora un lienzo en su ático, representando la coronación de la Virgen por Dios Eterno en el lado izquierdo, estando Cristo en el derecho, al igual que el localizado en el retablo mayor de la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de Priego, obra pictórica de Remigio del Mármol sobre estructura de Juan de Dios Santaella. El retablo derecho a este último, es similar al que tiene enfrente, dedicado a San Miguel, con una vitrina que alberga la escultura de la Borriquita y dos obispos de menor tamaño del natural y de factura moderna a lo Olot, por su material de escayola, aunque presenta un titular en madera tallada y policromada que representa a San José con niño, obra muy importante que sigue los modelos de la escuela del tardobarroco granadino, siendo parecida al realizado por el autor de la Fuente del Rey para la Parroquia del Carmen prieguense<sup>108</sup>. Este último de un poco menor factura que el de Cabra, aunque no por ello deja de ser interesante iconográficamente por su mimetismo con la disposición técnica y compositiva, en los rasgos, respecto a la figura del Neptuno de Priego. Por todo lo mencionado, estos cuatro retablos son obras que siguen la estética de nuestro autor, convergiendo en ellas muchas de sus más interesantes características técnicas e iconológicas, lo que nos permite avizorar, de forma importante, de que tales se tratan de este autor.

---

<sup>108</sup> Estas piezas de imaginería están influidas de las realizadas por la escuela granadina, dentro de la estética de los Mora, y que Remigio del Mármol plasma en sus etapas iniciales hasta el año 1803, en donde sus esculturas se transforman en un canon clasicista, propio de ser Maestro Mayor de las Obras Públicas de Priego de Córdoba.





Retablo de San José. Iglesia de las Agustinas. Cabra (Córdoba). 1777-1790.

Al final de la calle Priego, nos encontraremos con la iglesia de Santo Domingo, que es de planta Basílica con capillas adosadas. El mismo presenta un gran retablo de moderna factura a lo barroco, pero con pintura y escultura antigua. En la cabecera se suele ubicar una cruz hecha sin duda en Priego en el siglo XVIII.

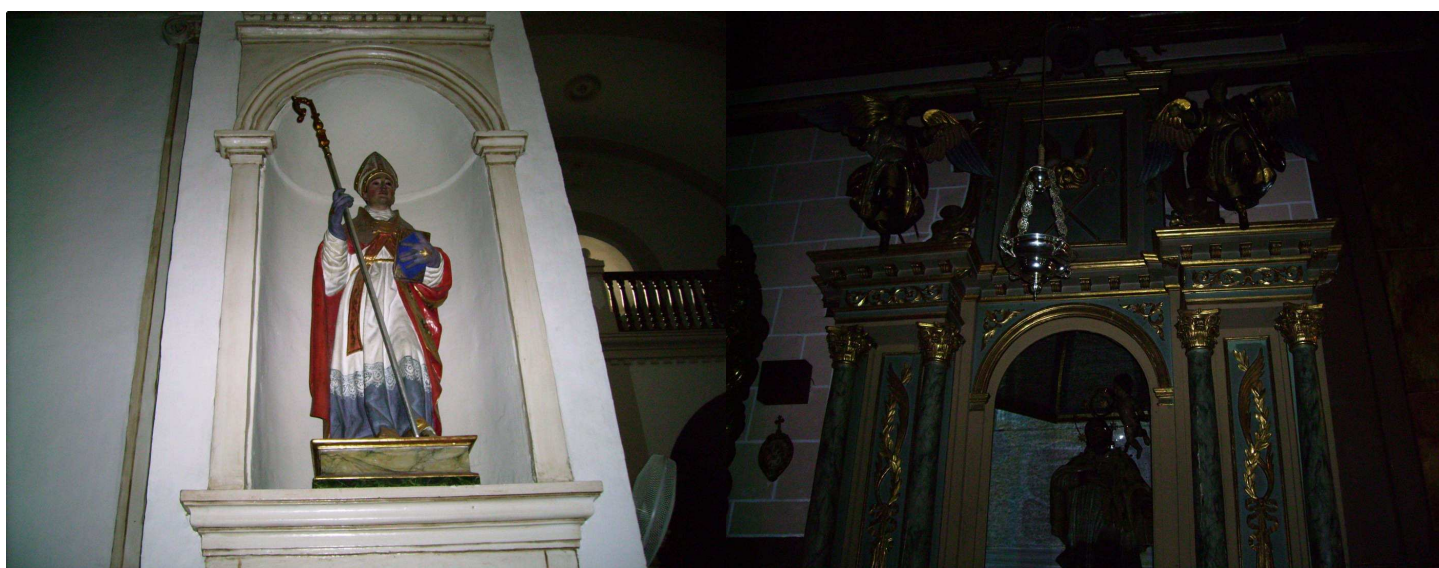


Cruz de la iglesia de Santo Domingo de Cabra. 1790-1802.





Presenta, dicha cruz<sup>109</sup>, una cara de Ángel en la zona trasera y halada en la parte baja. Posee también un relieve que representa la luna en la parte trasera y delantera, una Inmaculada en medio de la cruz, y en la parte de arriba tiene un sol delante y detrás de sus dos caras. Se le añadió un Cristo posteriormente por su forzamiento, y al no entrar en la concepción original, posiblemente fuera una cruz de guía como la de la Real Hermandad de la Caridad de Priego. La simbología ya comentada, aparte de la técnica de tallado y su estilo, nos hace sospechar de una sola mano, la que salía del taller de nuestro artista. En ese mismo templo existe otra escultura, en una hornacina embutida de una de las primeras capillas laterales derechas, vista desde los pies del templo. Se trata de un obispo muy colorista con libro y cetro.



**Imagen Izquierda:** Escultura de la iglesia de Santo Domingo de Cabra (Córdoba).

**Imagen Derecha:** Retablo neoclásico de las Agustinas de Cabra (Córdoba). 1795-1799.

Enfrente de la misma existe otra escultura, con aspecto muy antiguo, que puede identificarse con algún protomártir, debido al hacha que incrusta su cráneo, de estética

---

<sup>109</sup> Esta cruz de Cabra (Córdoba), es similar a las realizadas para la Hermandad de la Caridad de Priego o para Lucena, dentro de la estética del artista Juan de Dios Santaella (Priego de Córdoba, 1718-1802).

más proclive al siglo XVII, aunque posee la marca Rm en su frente<sup>110</sup>, pensamos que pudo haberla restaurado el artista de este estudio, pero no descartamos su hechura debido a su influencia sobre la estética barroca clásica de la centuria anterior a la que vivió. También existe un San José, en el retablo lateral izquierdo de este templo, debido a su similitud con uno inferior a tamaño natural de Remigio del Mármol, y que es de colección privada.

Siguiendo nuestro recorrido por Cabra, nos situaremos en el instituto Aguilar y Eslava, lugar de enseñanza privilegiada del sur de Córdoba. En frente de tan ilustre institución egabrense se encuentra la Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios, en donde se alberga la devocional Virgen de la Soledad, cuya titular está atribuida, con acierto, al círculo de Pedro de Mena. Don Juan Valera, literato de la ciudad, dijo de esta ermita que era el templo más antiguo de Cabra, y no debía ir desencaminado, porque antiguamente allí existió un pequeño templo dedicado a Santa Ana, allá por el año 1506, según reza una cerámica que ilustra la entrada. En este templo existe un retablo barroco en la parte derecha de la nave, está dorado y presenta una articulación de curvas y contracurvas, contorneadas al más puro estilo del retranqueo barroco sofisticado, ya que se prolonga desde el cuerpo del mismo, hasta dar la vuelta por todo el ático, juego parecido al realizado en la Cartuja del Paular por Pedraxas. Presenta por tanto una estética prieguense, pero más aún se nos presenta esa idea cuando observamos los lienzos que lo adornan, uno dedicado a San Antonio, de rodillas apareciéndole en revelación la Virgen, en el lado izquierdo, sostenida por dos Ángeles adultos y

---

<sup>110</sup> Estas marcas con las siglas RM, están presentes en algunas obras remigianas, como la piedra de la Fuente del Rey de Priego, justo al lado de la lápida trebolada. Estas firmas nos permiten atribuir algunas de sus obras de forma precisa, sopesado todo esto con el estudio cronológico, estilístico, y geográfico de donde se hayan tales producciones artísticas.



centrando la composición una columna de querubines y serafines. Otro lienzo está situado al otro lado del cuerpo del retablo, con el mismo Santo anterior, ofreciéndoles pan a unos supuestos niños mendigos en el lado izquierdo. Este último lienzo presenta un edificio con puerta gótica en un paraje de fondo inspirado con toda seguridad por el Calvario de Priego, debido a lo inconfundible de la colina, con la vegetación y la cruz de piedra. Ambos lienzos de interesante factura, y con poco tiempo para su ejecución, son propios de los efectuados por el artista de la Parroquia del Carmen de Priego.



**Imágenes de Arriba:** Retablo de San Antonio. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba). 1785-1790.

**Imágenes de Abajo:** Santo de la iglesia de Santo Domingo. Cabra (Córdoba).

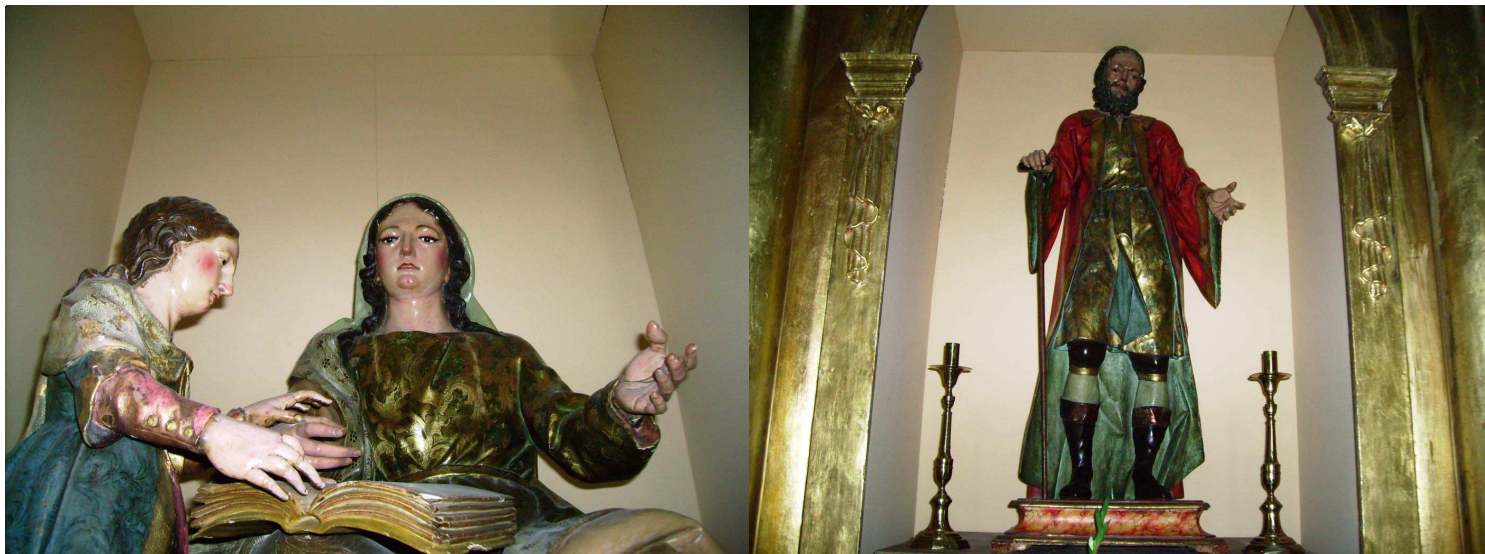
Retablo de San Miguel. Iglesia de las Angustias. Cabra (Córdoba). 1793.



Según hemos comprobado, esta iglesia sufrió daños, por lo que posiblemente encargaron al acreditado artista Remigio del Mármol, único capaz de reconstruir la situación del templo en aquel período, la reconstrucción y decoración de la cúpula, que presenta unas pechinas con yeserías, que se conservaron, labradas entre 1719 y 1722 por Antonio Álvarez de Vega, y la ejecución de tres retablos con sus imágenes titulares, el ya comentado de San Antonio de Padua, una imagen venerada por el autor de la Fuente del Rey, como aspecto libre del artista, y la reposición de los retablos de Santa Ana y San Joaquín, que al parecer hace años iban incorporadas en la misma máquina erróneamente, hasta que se les ha devuelto a sus lugares originales. Santa Ana, que porta un libro, presenta el estilo remigiano, al igual que San Joaquín, y el Arcángel que reposa en el tambor de la cúpula, de estilo imperio napoleónico, en contraste con el barroquísimo y blanco camarín de Antonio Álvarez de Vega y el retablo mayor de 1734 por este último artista y Juan Rico. Sería, por tanto, la única cúpula de estilo imperio que existe en toda la zona, inclusive casi nos atrevemos a decir en toda la provincia, aunque sea arriesgado afirmarlo. Todas estas reformas datan de 1785 a 1815.



Retablos de San Joaquín y Santa Ana. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba). 1795-1815.



Imágenes de Santa Ana y de San Joaquín. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba). 1795-1815.



J.F.M.M.  
2009

Cúpula de la Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba). Reforma: 1785-1815.

#### **7.4.9 – Remigio del Mármol en las provincias de Córdoba, Jaén, Málaga y Granada**

Existen otras piezas que Remigio del Mármol realizó por distintas provincias. En la provincia de Córdoba, podemos observar piezas remigianas en Lucena, concretamente en la parroquia de San Mateo, en donde Remigio realizó dos imágenes para el retablo de los Servitas.

A inicios de 1807, la junta rectora de la Congregación de los Servitas de Lucena, presidida por el padre corrector don Pedro José Ramírez y Contreras, decidió comisionar al propio corrector y al clérigo capellán don Antonio Ortiz Repiso, a fin de que para mayor decencia, culto y adorno del altar y camarín en que se venera la imagen de María Santísima de los Dolores, encargasen sendas imágenes de la altura proporcionada que representen a San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri, dos de los santos fundadores de la Congregación y de la Orden y Religión de Siervos de María.

En el mes de Agosto el corrector Ramírez y Contreras da cuenta a la junta de oficiales, cómo ha tenido respuesta del escultor de Priego, y que se hacía preciso nombrar dos diputados para que se entendiesen con él en punto para la construcción de los dos Santos, San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri, y que fuesen de lo mejor que ejecutase dicho artífice. Los comisionados fueron en esta ocasión el citado padre corrector y el hermano Vicente Serrano. En las cuentas de la Congregación Servita lucentina, existe una anotación en la que se dice que se servirá entregar a nuestro

hermano receptor, Juan de Dios del Valle, 1360 reales que importó de dos esculturas de San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri, para el público culto y veneración de nuestra Congregación, las que se han ejecutado por el escultor Remigio del Mármol, vecino de la villa de Priego, y para que conste damos la presente firmada de nuestra mano, del hermano prior y secretario, que da fe en Lucena a 30 de Marzo de 1808. Están las firmas del corrector Ramírez y Contreras, del prior don Francisco de Polo y Valenzuela, del secretario don Juan Cabello Veredas, y firma el corrector Ramírez y Contreras. Al dorso de esta póliza se puede leer lo que sigue: Recibí la expresada cantidad de la póliza de la vuelta por haberla yo satisfecho al maestro. Lucena, 31 de marzo de 1808<sup>111</sup>.

Otras imágenes que Remigio pudo hacer para la iglesia de San Mateo de Lucena, es un San Miguel para el retablo lateral derecho de dicho templo, además de un lienzo que representa a un Ecce Homo de una pequeña capilla de la nave lateral derecha, parecido al que realizó para el banco del retablo de los Dolores de la Asunción de Priego, máquina realizada por Francisco Hurtado entre 1695 e inicios del siglo XVIII.

En Benamejí se le pueden atribuir a Remigio del Mármol, dos retablos con sus respectivas imágenes, de la Parroquia de la Inmaculada Concepción, y que provienen del desaparecido convento carmelita de la localidad. Se tratan de los retablos dedicados a Santa Teresa y a San José. Estas obras se pueden fechar entre 1795 y 1799<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> PALMA ROBLES, Luisfernando: “La Congregación Servita de Lucena y el taller prieguense de Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Priego de Córdoba, 2002, núm. 221, pp. 7 y 8.

<sup>112</sup> En estos retablos se pueden observar como el lenguaje neoclásico va sustituyendo al barroco, quedándose este último patente de forma residual. Todavía se puede observar una volumetría estructurada por las cornisas que insinúan las de los retablos de años anteriores, en donde estos retranqueos tenían un mayor protagonismo debido a su gran modelado tridimensional.





**Imagen Izquierda:** Retablo de Santa Teresa de la iglesia de la Inmaculada de Benamejé. 1795-1799.  
**Imagen Derecha:** San José de la iglesia de la Inmaculada de Benamejé. 1795-1799.

En Iznájar, Remigio del Mármol residía en 1799, y se le atribuyen dos retablos, el de la Virgen de los Dolores y Nuestra Señora del Rosario<sup>113</sup> de la Parroquia de Santiago. La mezcolanza que ostentan entre el rococó y el neoclasicismo, y su particular estilo en los retranqueos y la forma de tallado dan buena muestra de ello. En el ático del retablo de la Virgen de los Dolores se puede observar una cornisa ondulada, muy parecida a la existente en el retablo de la Real Hermandad de la Caridad, de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, además se corona por un relieve cuadrilobulado, próximo al estilo del que se sitúa en el retablo del Nazareno de Priego<sup>114</sup>.

<sup>113</sup> Estos retablos de finales del siglo XVIII, presentan unas cornisas ondulantes y una decoración atrevida, relación de estilos que encajan con la figura del Remigio neoclásico. Puede ser también de este autor el Sagrario sobre la mesa del altar de la Virgen del Rosario, debido a que también aquí se combinan sabiamente el barroco con el neoclásico.

<sup>114</sup> AROCA LARA, Ángel: *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, núm. 3, pp. 839-840.



Retablo de los Dolores. Parroquia de Santiago. Iznájar (Córdoba).  
Remigio del Mármol. 1790-1799.

Estos retablos de Benamejí e Iznájar, presentan la columna como divisor del espacio, y están pintados al estilo de Remigio, con la pintura de cuadratura en colores pastel y rococó. Los retablos de Iznájar simulan arcos de triunfo, como el desaparecido retablo de estilo imperio de la capilla de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, anteriormente analizado. También presentan cartelas y adornos decorativos parecidos al retablo de la Caridad de Priego. Los relieves de todos estos retablos<sup>115</sup>, presentan gran parecido a los realizados por Remigio para el púlpito<sup>116</sup> de la Parroquia del Carmen de Priego.

<sup>115</sup> En el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Iznájar existe un relieve cuadrilobulado de Santiago. Otro relieve cuadrilobulado se encuentra en el retablo mayor de la ermita de la Virgen del Castillo de Carcabuey (Córdoba), realizado en 1770 por F.J. Pedraxas, y dorado por Eusebio Jaramillo en 1773, por 2000 y 100 reales de vellón, contando con estípites, ya que posteriormente en 1780-90, Pedraxas y Mármol usaran la columna como divisor de las estructuras espaciales. No obstante en 1781 estos talleres, de Santaella y Pedraxas todavía componen disoluciones barrocas, como se aprecia en el marco de San Sebastián de la Asunción de Priego. Estas estructuras son los antecedentes de retablos como el de la Caridad y el del Nazareno de Priego, respecto a los relieves cuadrilobulados y la partición de las cornisas.

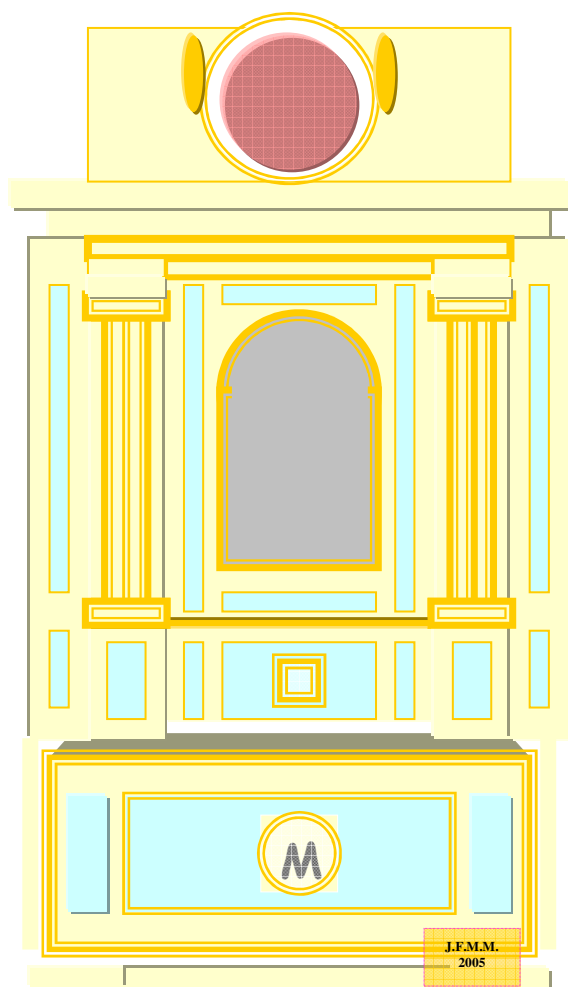
<sup>116</sup> Estos relieves y púlpito, ya inmersos en el neoclasicismo, derivan de los realizados dentro de las exuberancias propias del barroquismo. PEREZ, Dionisio: “Los imagineros de púlpitos”, *Blanco y Negro*. Madrid, 24 de Julio de 1921, núm. 1575, pp. 17-19.



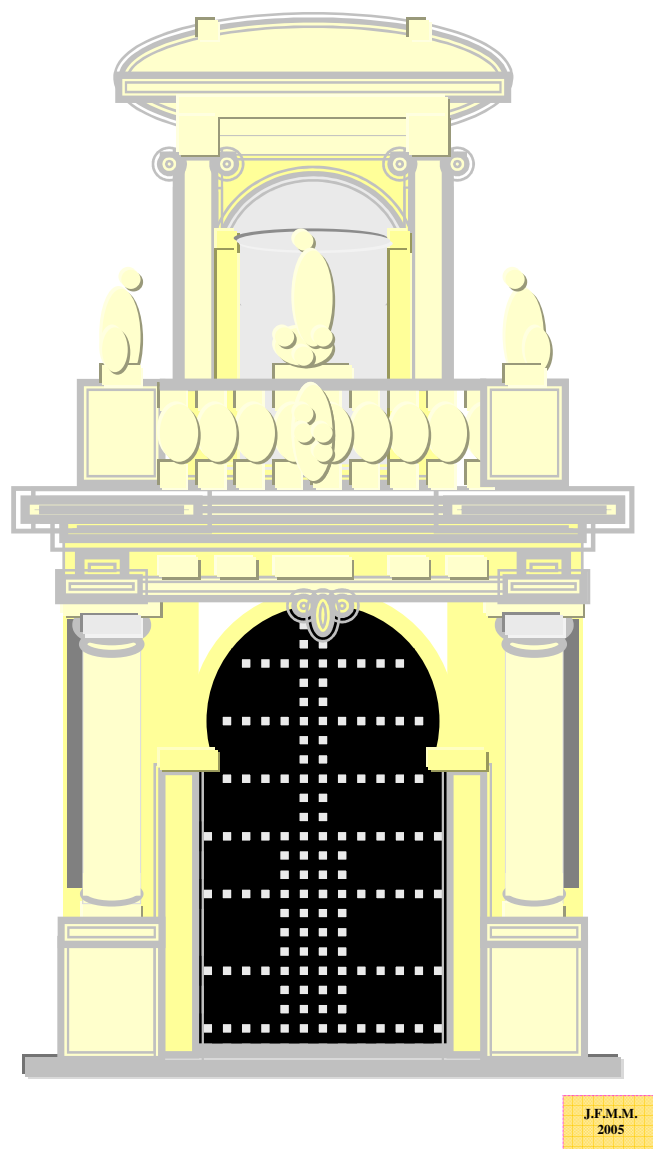
En Montilla podemos destacar la fachada e imagen de la iglesia de Santiago. La imagen pétrea de Santiago es similar, con el brazo derecho alzado, a la existente en el Sagrario de la Asunción de Priego, y realizada en yeso. Por este motivo atribuimos esta portada montillana al escultor Remigio del Mármol. Otra obra atribuible a Remigio es la fachada de la Parroquia mayor de Encinas Reales, de 1814. Estas fachadas de Montilla y Encinas Reales, están, tanto decorativa como escultóricamente, inmersas en el universo neoclasicista, con columnas, pilastras, frontones semicirculares, y balaustrada, este último recurso empleado en Encinas Reales, que imponen una composición sencilla pero elegante, asomándose las estatuas y los adornos pétreos, tal y como Remigio soluciona para la fachada de la iglesia del Carmen de Priego de Córdoba.



Santiago Apóstol. Fachada de la iglesia de Santiago. Montilla (Córdoba).  
1795-1815.

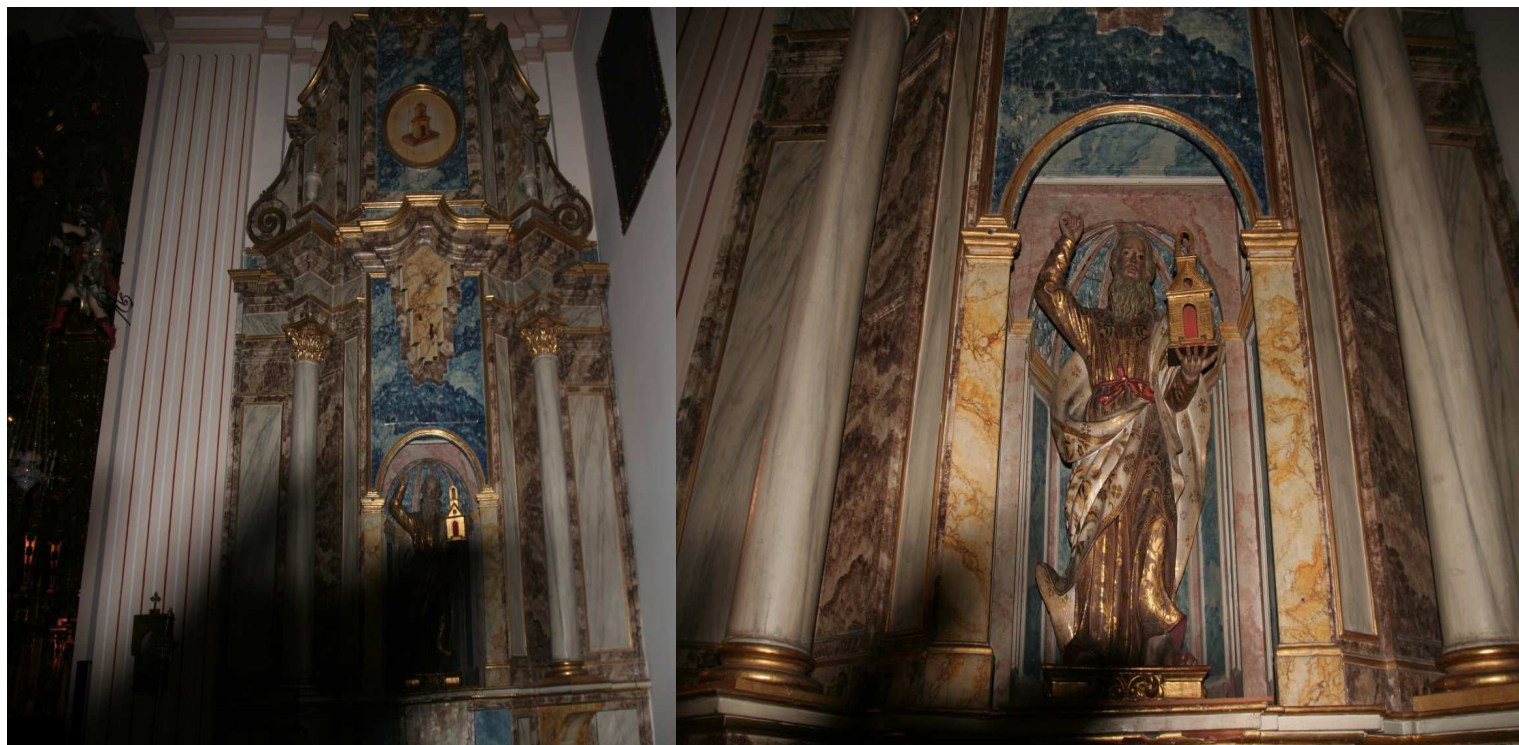


Retablos de la Iglesia de Santa Ana.  
Córdoba. 1795-1815.



Portada de la Parroquia de Ntra. Señora  
de la Expectación. Encinas Reales. 1814.

En Córdoba capital, destacamos la atribución a Remigio, de los retablos de la iglesia de Santa Ana. Los retablos laterales, del altar mayor, son suyos. En el derecho se inserta la imagen de San Elías, con una maqueta que recuerda la fachada del Carmen de Priego. Tanto la imagen como el retablo se pueden considerar realizadas en 1794-1795. El retablo lateral izquierdo, Nave del Evangelio, de la cabecera se incendió desgraciadamente el 18 de Diciembre de 1993.



Retablo e imagen de San Elías. Iglesia de Santa Ana. Córdoba.

Los cuatro retablos neoclásicos de la nave principal, se pueden atribuir a Remigio, y fueron realizados entre 1795-1815. Estas máquinas de Santa Ana las atribuimos por cuatro razones. Por tanto, vamos a esclarecer cuatro evidencias que sostienen de forma sintética la atribución de estos retablos de Santa Ana al artista de este estudio.

A) Los cuatro retablos clásicos de Santa Ana en Córdoba, poseen lienzos del estilo remigiano, como uno dedicado al Sagrado Corazón de Jesús con dependencias góticas. Además dichos retablos se coronan con trofeos de estilo imperio como los que albergan los retablos del Sagrario de la Asunción de Priego. Poseen elementos simbólicos como la plasmación del cordero en el sotobanco de uno de ellos, similar al de la Caridad de Priego, evidenciando más detalles resolutivos a la hora de su correcta atribución científica.

- B) El retablo colateral derecho, dedicado a San Elías, de Córdoba, presenta un estilo raro y ecléctico con elementos propios de Remigio y Francisco Javier Pedraxas, como las cornisas o las pinturas de cuadratura que lo tiñen, similares a los retablos del Sagrario de Priego. La imagen de San Elías de la hornacina, es parecida compositivamente al Neptuno de la Fuente del Rey de Priego, con brazo derecho alzado para portar espada, al igual que el del Carmen en Priego, obra de Remigio. Su rostro es idéntico, posee una maqueta de un templo, con torre directamente incorporada a la fachada y con cuatro huecos, tipología rarísima, y coincidente con el diseño de la Parroquia del Carmen de Priego, obra de Remigio del Mármol.
- C) El templo de Santa Ana es la sede principal de la orden carmelitana en Córdoba, a la cual perteneció Mármol como terciario, y siendo uno de los artistas más solicitados por la orden en Córdoba y Jaén en aquel período.
- D) Los retablos son idénticos a los que hizo Mármol para Cabra y Priego, con lienzos y esculturas propias de su producción, por lo que la atribución pasa de ser hipótesis a poseer un peso científico.

En la cercana ermita de San Roque, Remigio del Mármol probablemente se alojó, y ostenta algunos lienzos decorativos, como los existentes a los pies del templo. Uno dedicado a San Valentín, y el otro, en el lado izquierdo, es un retrato realizado a D.D. Gavinus de Valladares<sup>117</sup>. También existe, en la cabecera del templo, un cuadro dedicado al Calvario de Cristo, al estilo remigiano. Además de pintor Mármol fue ante todo estuquista de la escuela barroca de Priego de Córdoba, habiéndose relacionado

---

<sup>117</sup> Gavinus de Valladares, fue sacerdote de la ciudad carmelitana de Córdoba.

con esta escuela algunos espacios, como camarines del barroco cordobés y jienense, por parte de diferentes investigadores<sup>118</sup>.

Nos podemos abandonar la provincia cordobesa, sin mencionar algunas atribuciones de piezas de Remigio del Mármol en la comarca de Priego. Se trata de las esculturas de San Antón de la Parroquia de Castil de Campos (Córdoba) (1793), o de San Isidro de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fuente Tójar (Córdoba) (1770-1780). Esta última imagen se localiza en un retablo atribuido a Francisco Javier Pedraxas. También es posible que existan algunas piezas de su taller para las poblaciones cercanas a Priego como Carcabuey o Luque.

En Jaén Remigio pudo firmar<sup>119</sup> junto a Pedraxas el camarín del Cristo del Llano de Baños de la Encina<sup>120</sup>, además se les puede atribuir parte de la decoración del camarín de la Virgen de Zocueca (Bailén), ambas decoraciones se pueden fechar en el año 1787. En Alcalá la Real Mármol realizó una fuente, la cual no pudo terminar por su fallecimiento en Priego el 26 de Enero de 1815. La fuente que encabeza el paseo de los Álamos de Alcalá la Real, tuvo su origen en la Plaza del Ayuntamiento, por lo que el encargo fue finalizado por sus familiares de Alcalá, probables autores de los mascarones que presiden el Ayuntamiento. Sobre esta fuente, nos dice Guardia Castellano, que fue encargada antes de la invasión francesa<sup>121</sup>, y que en 1815 ante el fallecimiento de

---

<sup>118</sup> BUENO CARPIO, Manuel: “El camarín barroco de Nuestro Padre Jesús. Porcuna (Jaén)”, *Blog de Internet*. Porcuna, 2012. “En nuestra región había grandes artistas muy expertos en la construcción de camarines y retablos. Estos artistas pertenecientes a la escuela de Priego, realizaron obras muy significativas en Andalucía Oriental, como los camarines de Zocueca, Jesús del Llano en Baños de la Encina, el de Torredonjimeno, iglesia de Santiago de Andújar, y el de los Santos de Arjona”.

<sup>119</sup> Las letras P y RM se pueden ver entremezcladas con las yeserías del camarín de dicho templo.

<sup>120</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel; JODAR MENA, Manuel: *Guía artística de Jaén y su provincia*. Jaén, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 261.

<sup>121</sup> Guardia Castellano (2006), p. 352.





Yeserías de la iglesia del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén).  
En el lado derecho se entrevén las siglas P y RM.

Remigio del Mármol, el regidor don Fernando de Tapia y Castilla marcha a Priego para concertar su finalización por otro maestro cantero. Ese mismo año se instala en el centro de la Plaza de la Constitución, actual Arcipreste de Hita o del Ayuntamiento. En 1822 se decide su traslado al paseo de los Álamos, debido a la construcción de una torreta de comunicaciones en la Plaza. Esta fuente clasicista, posee 20 piezas de piedra, con bordes y canapés, y alrededor de 7 metros de diámetro. En el centro posee un juego escultórico, con reminiscencias de la Fuente del Rey de Priego, aludiendo a los temas marítimos, peces, conchas, que el artista dominaba completamente en la escultura en piedra. Marino Aguilera Peñalver relata un texto que muestra interesantes y curiosos datos para el estudio del artista de esta Tesis Doctoral, diciendo sobre esta fuente alcalaína, “que fue realizada por el artista Remigio del Mármol, nacido en 1758, y que marchó pronto a la localidad de Priego de Córdoba, seguramente atraído por la gran actividad artística que allí se realizaba, donde colabora con Francisco Javier Pedrajas en algunas obras. Evolucionó del rococó a un neoclasicismo de ciertos resabios barrocos, de los que se verá liberado en la construcción de la monumental Fuente del Rey, su obra cumbre y magnífico ejemplo de fuente barroca en la que combina arquitectura y figuras



mitológicas. En su intervención en la iglesia del Carmen se pueden encontrar los primeros ejemplos de arquitectura neoclásica de Priego”.



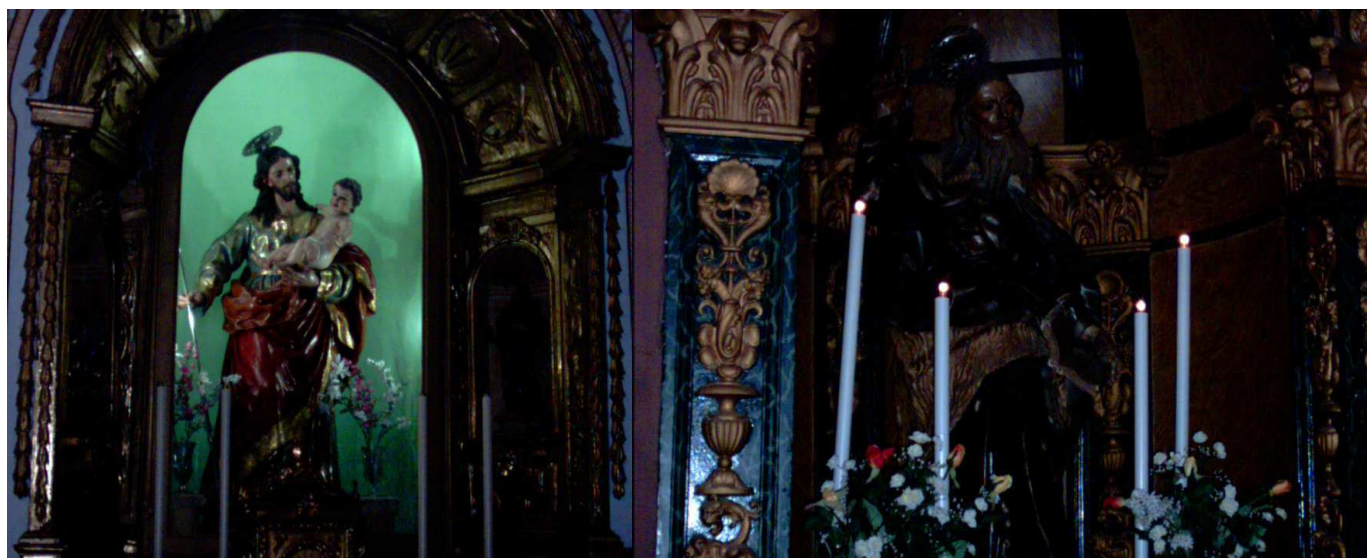
Fuente del Paseo de los Álamos. Alcalá la Real. 1804-1815.

En Málaga podemos atribuir a Remigio del Mármol la imagen de la fachada de San Felipe Neri, y algunos retablos para el templo del Santo Cristo de la Salud de Málaga, concretamente el de los franciscanos y el de la Virgen de Araceli.



Imagen de San Felipe Neri. Málaga.

En Granada, Remigio trabajó para las Carmelitas Calzadas, realizando posiblemente el retablo de San José<sup>122</sup> (1785-1795), además de la escultura inferior al natural de San Miguel del coro alto. También se le pueden atribuir el retablo e imagen de San José, de la nave de la Epístola de la iglesia de San Antón. Este último retablo, presenta un perímetro externo de complicadas formas semicirculares y compleja estructura de cornisas. Todas son características de la escuela barroca de Priego, herederas de los retablos de Juan de Dios Santaella y Francisco Javier Pedraxas, por el uso también del estípite, pero en este caso se siente la mano remigiana, de su primera etapa, en torno a 1785-1790. En la provincia granadina se siente la mano de la escuela barroca de Priego en el camarín del antiguo convento del Carmen de Alhama de Granada.<sup>123</sup>



Retablos de San José y San Elías. Carmelitas Calzadas. Granada.

<sup>122</sup> Este retablo presenta los laureles en los perfiles, propios de la estética remigiana de su segundo período para sus retablos (1790-1795). El San José de este retablo es de Vera Moreno (hacia 1725).

<sup>123</sup> GILA MEDINA, Lázaro: *Alhama de Granada. Patrimonio artístico y urbano*. Maracena (Granada), Excmo. Ayuntamiento de Alhama de Granada, 2003, pp. 81-82. Este camarín restaurado, de enorme calidad, elegancia y delicadeza, está más próximo a los muchos y muy buenos camarines en general y yeserías en particular, que se hacen en la villa cordobesa de Priego, muy vinculada a Granada, gracias a las experiencias decorativas que en ambos territorios cultivan los herederos y sucesores artísticos del genial artista cordobés Hurtado Izquierdo. Ibidem. pp. 83-88. También destaca la capilla de Jesús Nazareno de la iglesia del Carmen, en donde el primer tramo es un esbelto hexágono atribuido a Francisco Hurtado Izquierdo en torno a 1706.





Retablos de San Pedro y del Carmen. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



Retablos de San Francisco Javier y San Francisco de Paula. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.





Retablo de los Servitas de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba), con las imágenes de San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri. Remigio del Mármol. 1807-1808.

## **7.5 - REMIGIO DEL MÁRMOL: ETAPAS CRONOLÓGICAS, ANÁLISIS DESCRIPTIVOS DE SUS PROCESOS EVOLUTIVOS Y ESTÉTICA DE SU ICONOGRAFÍA POR GÉNEROS ARTÍSTICOS**

### **7.5.1 – Introducción**

En este apartado vamos a ofrecer, los diferentes períodos y etapas cronológicas que envuelven la obra de Remigio del Mármol. Comenzaremos divisoando, como si de una radiografía se tratara, una visión genérica de las diferentes etapas remigianas, desde el punto de vista técnico y compositivo de su producción. Recorreremos su vida estética describiendo, de forma evolutiva, los hitos más importantes de su carrera profesional. Esta se puede dividir en tres períodos, más uno inicial de aprendizaje. Posteriormente desarrollaremos, específicamente, los períodos que conformaron los diferentes géneros que Remigio del Mármol cultivó, en los campos de la arquitectura, arquitectura de retablos, escultura y pintura. Terminaremos comentando, para cada uno de estos géneros de las Bellas Artes, las más relevantes características que Remigio impuso, y que nos permiten reconocer su estética en los campos de la iconografía y de la iconología.

Todo estos análisis descriptivos de sus procesos evolutivos, permitirán avizorar, de forma panorámica, la obra segura y atribuida de Remigio del Mármol. Lo cual es relevante para ofrecer un catálogo real y razonado, no solamente de su producción artística, sino también de todos los variopintos rasgos que permiten identificar, por períodos, fases, y etapas, la personalidad evolucionadora de este artista del tardobarroco andaluz.

### 7.5.2 – Etapa de aprendizaje (1771-1778)

Este período inicial lo podemos encuadrar entre 1771 y 1778. Es, en este momento, cuando Remigio del Mármol se encuentra en su faceta de aprendiz, posiblemente en la rama de la cantería, tanto en Alcalá la Real (Jaén), como en Priego de Córdoba, ya que su madre era oriunda de este pueblo cordobés. Es probable que Remigio se encontrará labrando ciertas piezas de piedra gris, para la portada de la ermita de la Aurora de Priego, fechada, como aparece en dintel de su puerta en 1771. Esta hipótesis se fundamenta en tres argumentos. Por un lado sabemos que varios familiares de Remigio, sus tíos<sup>124</sup>, pertenecían a la Hermandad de la Aurora, con sede en este barroquísimo templo, como se puede leer en los legajos de inscripción de los hermanos de dicha Hermandad de 1766. En segundo lugar, se sabe que esta ermita de la Aurora, estaba siendo confeccionada y labrada, por los mismos miembros de la Hermandad, que pertenecían a los ramos de albañilería, talla, y cantería. Concretamente a esta Hermandad pertenecían los empleados del taller de talla, Santaella, que efectuó profundas reformas barrocas entre 1744 y 1759, bajo la dirección de los hermanos Juan de Dios Santaella y Roldán (Priego de Córdoba, 1718-Priego de Córdoba, 1802) y Francisco Santaella y Roldán. También se sospecha que en estas intervenciones pudiera intervenir el artista, discípulo de Juan de Dios Santaella, Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736–Priego de Córdoba, ¿1811-1817?). Se sabe que estos dos artistas, fueron los que subcontrataron a Remigio del Mármol para ciertas decoraciones de edificios prieguenses, considerándose a Pedraxas maestro y mentor de Remigio, por

---

<sup>124</sup> Fuente: Archivo de la Hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba. El tío de Remigio del Mármol, Juan Cobo-Rincón, hermano de su madre, Francisca de Paula Cobo-Rincón, estaba inscrito como hermano de la Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora de Priego, según los legajos de inscripción de los hermanos de dicha hermandad de 1766. Libro 2º.





Los Evangelistas en yeso de la ermita de la Aurora de Priego, fueron probablemente realizados por Remigio y otros tallistas, cuando se colgaron en 1778 los grandes cuadros que encuadran la parte baja del paramento del templo, para barroquizar dicho espacio por debajo de la ondulante cornisa de tipo continuo, que divide los cuerpos alto y bajo.

lo menos a partir de 1782, que es cuando se desarrolla el aparato escultórico en yeso del Sagrario de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba (1782-1786). Por otro lado, podemos argumentar, que en 1771, Remigio contaba con la edad de 13 años, edad próxima por la que se incorporaban aprendices a las ramas de las diversas Bellas Artes. También sabemos que en 1776 Remigio contrajo matrimonio con Doña Rosalía Marques, oriunda de Alcalá la Real, con la que tuvo varios hijos, entre ellos Dolores que nació en dicha localidad en 1777 o Miguel nacido en Priego en 1780. Esto nos hace pensar que Remigio del Mármol estaba ejerciendo su aprendizaje entre ambas

poblaciones, Alcalá y Priego, en esos años. Además consta de que a finales del siglo XVIII, se estaban realizando reformas en la ermita de la Aurora, por lo que Santaella y Pedraxas, estaban vinculados artísticamente con Remigio<sup>125</sup>. Posiblemente, del Mármol realizó los Ángeles lampareros de esta hermosa ermita prieguense, y al hacerse también la Virgen de la Aurora, en madera, de la portada en esa década de 1770, con la posible intervención de Remigio, esto dio pie a que su reputación como escultor figurativo quedara patente para otros trabajos desarrollados en la población tanto en piedra para exteriores de templos, como hemos visto en apartados anteriores, como en yeso, para interiores decorativos. No obstante esta etapa de aprendizaje tuvo su fin alrededor de 1778-1780, contando Remigio con la edad de veinte, y veintidós años.

### 7.5.3 – Etapas cronológicas desde el punto de vista técnico y compositivo

La siguiente etapa, la primera, se encuadra entre 1778 y 1790. Podemos decir que este período es de auge, técnico y compositivo, debido al continuo aprendizaje y adquisición de conocimientos, mientras que la tercera fase (1803-1815), presenta síntomas de declive, aunque en ambas existe más realización de obras, casi el doble que la etapa intermedia (1790-1803)<sup>126</sup>. La calidad y la cantidad van en sentido opuesto, este axioma se observa en el artista Remigio del Mármol de forma espléndida. La técnica la cultiva por encima de la composición cuando necesita hacer más obras para subsistir, y la calidad compositiva está por encima cuando ocurre justo lo contrario, dándole más causas para la introspección filosófica. A mayor técnica hay más vitalismo físico, a

---

<sup>125</sup> Según consta en un archivo privado, Jerónimo Serrano-Santaella Medina, financió parte de las reformas del templo de la Aurora a finales del Siglo XVIII. Dato de Fernando Zurita Pérez.

<sup>126</sup> Al final de este apartado, hemos confeccionado un gráfico, en donde se observa la evolución técnica y compositiva de Remigio del Mármol por etapas, además del porcentaje de su producción.

mayor composición hay más necesidad mental, dejando dormir técnicas superadas y recurriendo a ellas por los conocimientos memorísticos en momentos de revitalización, como su obra cumbre de 1802-1803, la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

El primer período (1778-1790), es de auge por la lógica exigencia de la técnica y composición de arranque, en donde esta última adelanta a la primera, por la teoría inicial. Pero cuando labra los aparatos en yeso del Sagrario de la Asunción (1782-1786) y la Aurora en Priego (1775-1782), o posiblemente los del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén) (1787), impera la técnica hasta la finalización de estos proyectos en 1788, que es cuando se compromete en la realización del retablo de la Real Hermandad de la Caridad. A partir de entonces, el interés artístico aumentó considerablemente cuando se independiza y monta taller propio (1785-1791), con obras al final de la misma, situadas a un nivel bueno, como resulta con el retablo de la Real Hermandad de la Caridad (1790-1791) y el Relieve de la Coronación de Espinas del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco (1790), ambas obras realizadas en Priego de Córdoba. Sus esculturas influidas de la estética granadina, con características propias de Duque Cornejo, de esta primera etapa, por el zigzagueo de trajes y posturas en sus Apostolados de yeso prieguenses, y muy similares a los de este autor para la Basílica de las Angustias granadina, o la ermita de la Aurora de Priego<sup>127</sup>, nos hace sospechar de su interés por el estudio de este tipo de obras en sus entornos de trabajo, concretamente en Priego y muy posiblemente el realizado gracias a sus viajes a Granada desde su tierra natal, Alcalá la Real, a raíz de sus aprendizajes iniciales (1771-1778). El artista de este estudio se torna un trabajador físico, es decir, no es, a veces, un delineante en sí

---

<sup>127</sup> Estas imágenes de la Aurora de Priego, se encuentran en el retablo mayor. Se tratan de San Judas y San José, y pudo haberlas hecho Duque Cornejo por la amistad que profesaba con el autor del primitivo retablo mayor, o frontal de caroca (anterior a 1698), el artista Teodosio Sánchez de Rueda.



mismo, etc...., es un operario que trabaja cada piedra<sup>128</sup>, cada madera, pero lo curioso, es que desde esa dimensión sea él mismo el que diseñe la obra al mismo tiempo que la trabaja, y sus bocetos sean la misma materia que talla o pinta, haciendo dos trabajos al mismo tiempo, uno el correspondiente a la labor física, y otro el del área intelectual, de esta última faceta. Su capacidad dio mucho de sí progresivamente y con el tiempo, de forma que llegó a cotas compositivas, en el ámbito de la ingeniería y de la arquitectura.



En el equipo de tallado del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba (1782-1786), estuvo Remigio del Mármol, el cual empezó a desarrollar programas escultóricos bajo los diseños del director de esta obra, Francisco Javier Pedraxas.

La segunda etapa (1790-1803), denota reducción productiva. Sin embargo, la calidad compositiva anula a la técnica, la cual disminuye hasta grados normales de la primera fase (1778-1790), aunque se proyectará frenéticamente para equilibrarse con la

<sup>128</sup> La repercusión de su labor de cantero en su obra es de especial curiosidad. El desgaste físico que supuso la labra de cada piedra, como un martillo pilón, debió ser importante, ante la complejidad de cada una de las piezas artísticas que ejecutó.

ideación de la Fuente del Rey prieguense en 1802-1803, y concebida antes de su estancia en Iznájar en 1799, es decir, desde su estancia en Córdoba en 1794-1795, como se puede observar en la imagen del profeta San Elías de la iglesia de Santa Ana de Córdoba de 1794-1795, sin olvidar los Sayones de la Columna de San Francisco de Priego (1795-1796), debido a que anteriormente, entre 1786-1796, período en que trabaja para la Asunción de Priego (1786-1790), para los alcantarinos y franciscanos prieguenses (1790-1794 y 1795-1796), y su parroquia del Carmen prieguense (1785-1815), ya había indagado con Ángeles lampareros de la misma calidad técnica y compositiva. Todo esto al igual que la tercera etapa, con las imágenes del retablo de los Servitas de San Mateo de Lucena (1807-1808), lugar donde recoge el estilo del escultor José de Medina<sup>129</sup> y que apreciaría en el magnífico Sagrario lucentino<sup>130</sup>, o de la primera etapa, con interesantes aprendizajes evolutivos de las imágenes del Sagrario prieguense (1782-1784-1786). Sus entornos lo entroncan con artistas de entidad, que debió conocer por sus viajes a Granada entre 1783-1786, aparte de su estancia laboral en 1785, y junto a Francisco Javier Pedraxas y José Álvarez Cubero, y tomar referencias para la terminación del gran Sagrario de las yaserías prieguense visitando la Cartuja de Granada, de la que Álvarez manifestó su admiración por las esculturas de Risueño, Mora y Duque Cornejo del Sagrario del maestro de la escuela prieguense, Hurtado Izquierdo, siendo estilos y características que se aprecian mezcladamente en la obra

---

<sup>129</sup> José de Medina, (Alhaurín el Grande, 1709-¿?, Testamento, 1783). Escultor que trabajó para el centro de Andalucía (Antequera, Lucena, etc...). Impuso en sus obras una dinámica movilidad de los trajes con ricos estofados, además de rostros serenos y aletargados de suave modelado ovalado, que se puede apreciar en obras de Remigio del Mármol, como Santa Juliana de Falconieri de la Parroquia de San Mateo de Lucena (1807-1808), o los atribuidos Ángeles lampareros de la Parroquia de la Asunción de Priego (1796). José de Medina trabajó para retablistas como Antonio Primo, el autor del magnífico retablo mayor de la iglesia del Carmen de Antequera, finalizado en 1747. Por eso se puede sospechar que también sea suya la imagen de San Francisco del retablo que los Primo realizaron para la iglesia de San Francisco de Priego. De ser así es posible que José de Medina tallara la Santa Bárbara de la ermita de la Aurora de Priego (1752-1759), a semejanza de su homónima de Antequera, y de una imagen del Sagrario de Lucena.

<sup>130</sup> Obra de Leonardo Antonio de Castro. Sacerdote lucentino que posiblemente diseñó la totalidad de este magnífico Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba).

remigiana desde entonces, y a través de yeserías de Ángeles, o imaginerías prieguenses. Lo cual, unido a su espíritu ecléctico, le hace concebir una obra tan original, que es muy difícil de analizar por no poseer recursos estereotipados, como los vistos claramente en otros imagineros anteriores, con cuya obra se confunde, y como algo que enseñara en la década de los ochenta a su compañero y aprendiz José Álvarez Cubero, para la meditación en la composición de variadas fórmulas, y que se aprecia de forma magistral en el atribuido Relieve de la Coronación de Espinas del retablo Nazareno de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba (1790).

Arcángel. Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Remigio del Mármol. 1787-1790.



Los retablos que hizo para Priego y provincia, imponen los retranqueos de cornisas inspirados de su maestro Pedraxas<sup>131</sup>, con distribuciones cada vez más complejas en el fondo, y con gran dominio de la talla. Pero sobre todo, esta fase (1790-1803) se caracteriza por fórmulas que repetirá de unas obras a otras, y de menos a más, para conferir un lenguaje único en las composiciones del barroco prieguense. La complejidad de sus espacios arquitectónicos está explicada en los temas más

<sup>131</sup> Los retablos de Remigio siguen las pautas del maestro Francisco Javier Pedraxas. Para saber si se trata de un retablo de este último artista o de su discípulo, debemos adentrarnos en las características de la imagen titular. Esto nos dice el período en el que se pudo hacer el retablo. Por ejemplo, existe un retablo en la ermita del Calvario de Priego, en el que se combinan los estípites, propios de los retablos de Santaella, con la columna clásica. Además en el retablo mayor de la ermita del Castillo de Carcabuey, Pedraxas utiliza un relieve cuadrilobulado en 1770, en una máquina con estípites, al igual que el retablo de Santa Ana de la misma localidad y también de 1770. Las columnas las uso en 1780-90, como aspectos que son antecedentes del segundo cuerpo del retablo nazareno de Priego. Posiblemente las imágenes de los retablos situados a los pies de las ermitas de la Virgen del Castillo y de Santa Ana de Carcabuey de hacía 1800, sean obras de Mármol, con un S. Felipe Neri que posiblemente sea el modelo del malagueño.



relevantes de esta Tesis, en donde se fusionan todas las múltiples perspectivas a las que indagó este filosófico artista, a niveles cosmológicos, cosmogónicos, metafísicos o estilísticos. El número tres, el triángulo, los quiasmos opositivos, lo clásico, lo moderno, el estilo barroco local, juegan una evolución desde el inicio de esta fase hasta concluir con la gran Fuente del Rey, haciéndose Remigio del Mármol un experimentador nato, que le llevaron a conceptos de vanguardia preracionalista, funcionalista, y organicista, todavía vigentes para muchos arquitectos de plena actualidad.

La tercera etapa (1803-1815), presenta un retroceso, técnico y compositivo por varios motivos. El primero por la reconversión de este artista al neoclásico<sup>132</sup>, debido a su nombramiento de Maestro Mayor de Obras de Priego en 1803, y siendo por tanto, controlado por las academias oficiales, lo que le haría tomarse un respiro mental por su trepidante carrera artística precedente. También contamos como causas las crisis económicas y políticas internas, o la guerra de independencia contra los franceses (1808-1814). No obstante, su obra se vuelve prolífica, ya que a partir de 1795 aproximadamente, muda su piel barroca para hacer académicas piezas clásicas, sobre todo retablos<sup>133</sup> de producción seriada, y al igual que sus elegantes fuentes domésticas que realizó durante muchos años, de ahí su anulación y desconcierto, por transición inicial de esta fase, reconvirtiéndose a formas clásicas más puras que las eclécticas y modernas de la etapa dorada y de sublimación del artista, dada entre 1790 y 1803, y que tiene un importante eslabón en el neorenacimiento externo y el rococó interno de la Parroquia del Carmen de Priego (1785-1824). Su caída en picado, a nivel técnico y

---

<sup>132</sup> En el neoclasicismo ya había indagado Remigio con la portada de la iglesia del Carmen de Priego de Córdoba (1789-1791).

<sup>133</sup> Estos retablos neoclasicistas de 1795 a 1815, en donde incorpora lienzos en las estructuras de los mismos, ya estaban vigentes en torno a mediados del siglo XVIII, como Remigio pudo ver e inspirarse con el retablo de San Rafael (1751) de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

compositivo, desde 1803, termina lógicamente por sus conocimientos, imponiendo unos mínimos aceptables de los que se mantendrá en esta etapa de crisis externas e internas, y subirá al acogerse a una nueva labor pictórica original, tal y como lo hizo de joven en la cantería, pero con la ventaja, en esta ocasión, de una evolución más notable por el dominio de un sobresaliente dibujo, en el que se basó para ejecutar sus diseños arquitectónicos y escultóricos, aparte de sus interesantes lienzos para San Roque en Córdoba, de 1794 a 1795. Labor pictórica que comenzó en Priego una vez finalizado la talla del Sagrario de la Asunción (1785-1786), y en Granada para los Carmelitas. Partiendo de una calidad regular como en las imágenes de yeso de su primera etapa, va convirtiéndose en un gran experimentador para el arte de la pintura, cuyos soportes son los nuevos retablos neoclásicos que son como marcos para él, y sin llegar a satisfacerles como sí lo consiguieron los diseños de sus complicadas máquinas barrocas, y eclécticas, de la segunda etapa (1790-1803), de forma, que durante la guerra franco-española (1808-1814) sus composiciones se estabilizan en una normalidad casi artesanal, aunque su pintura va en auge técnicamente hasta encumbrarse con obras muy dignas en sus últimos cinco años de vida (1810-1815). Realizándolas de forma elegante y personal, e incorporadas para retablos de la Asunción en Priego, sin dejar de atender obras de gran importancia arquitectónica, como la fuente neoclásica de Alcalá la Real (1804-1815), la cual no llegó a terminar. Su pintura cultivada, le hizo aprender, sin duda, de que esta era la única salida introspectiva que tenía para hacer relucir su personalidad artística en este período, incapaz de ofrecérselas el resto de las Bellas Artes del nuevo clasicismo, aunque lo consiguió para la escultura. Si hubiera vivido más, podría haber conseguido muchas obras magistrales, tal y como se puede considerar su San Francisco de Paula a la deriva, obra realizada para uno de sus retablos del Sagrario de Priego de 1814, y en

donde se observa una composición a lo Friedrich, y una técnica casi de impresión goyesca, con disociación de trama de color y una preciosa mano libre de aplicado directo y autodidáctico, como Van Gogh, aunque como acuarelista fue excepcional, con una obra firmada con sus apellidos D. M. (Del Mármol), para el retablo barroco de San Nicolás de Bari de la Asunción de Priego, de entre 1785-1790. Aunque la acuarela se pusiera después, y al igual que otra obra cumbre, el Ecce-Homo para el retablo de los Dolores de la Asunción, diseñado por Hurtado Izquierdo en 1695 y reformado posteriormente, y digno de una mano maestra como la de un Zurbarán o un Tomás Mus.

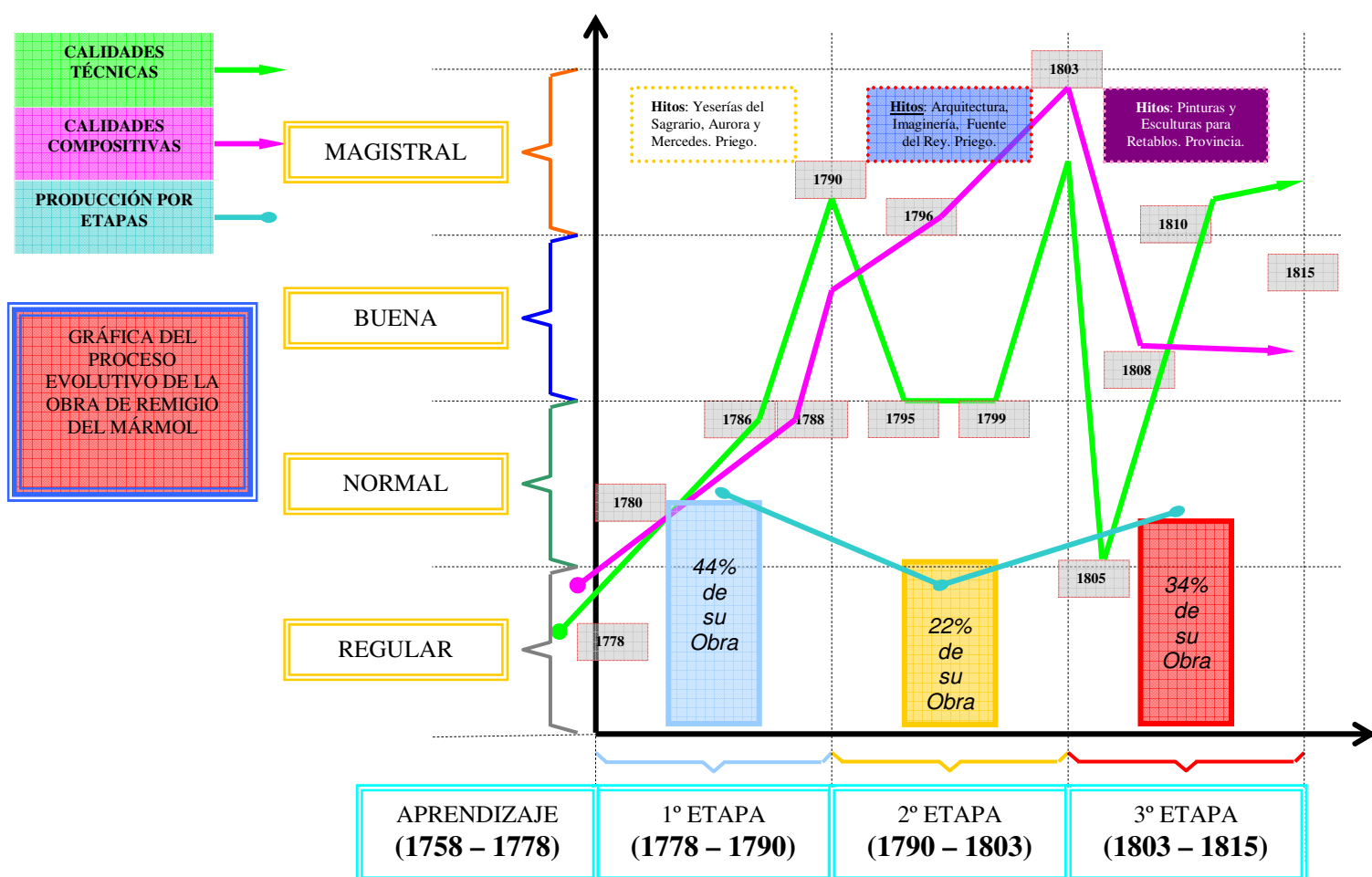


San Francisco de Paula. Sagrario de la Asunción. Priego.  
Remigio del Mármol. 1814.

Entre 1786 y 1806, su obra zigzaguea en torno a una bondad técnica. Pero lo que ya demostró fue su enorme magisterio para la composición artística, además de una constante evolución para adaptarse con sabiduría a múltiples corrientes sucesivas, y todo ello, por ser hijo de una época de grandes cambios políticos, económicos, demográficos, sociales, culturales, filosóficos y artísticos, que se plasman en su obra como reflejo de estas transformaciones, casi milenaristas, y que se trasladaron como

preocupaciones inherentes de esta época, para darles respuesta mediante el arte con personajes de gran complejidad, como lo es sin duda el artista de este estudio.

Hay que considerar que la evolución compositiva y técnica de un artista como el que nos abarca, es algo difícil de analizar, teniendo en cuenta el gran número de géneros que cultivó. Esto se traduce, que aunque hemos seleccionado como hitos sus obras cumbres, independientemente del género artístico, esto no implica que en una fase de bajada compositiva y técnica a nivel genérico, el artista no posea piezas maestras en un área concreta, como en la escultura, donde logró piezas magistrales en sus últimos años. Este análisis podría compararse con el de otros artistas que cultivaron muchos géneros, como por ejemplo Alonso Cano en el siglo XVII, entre algunos ejemplos de Andalucía.

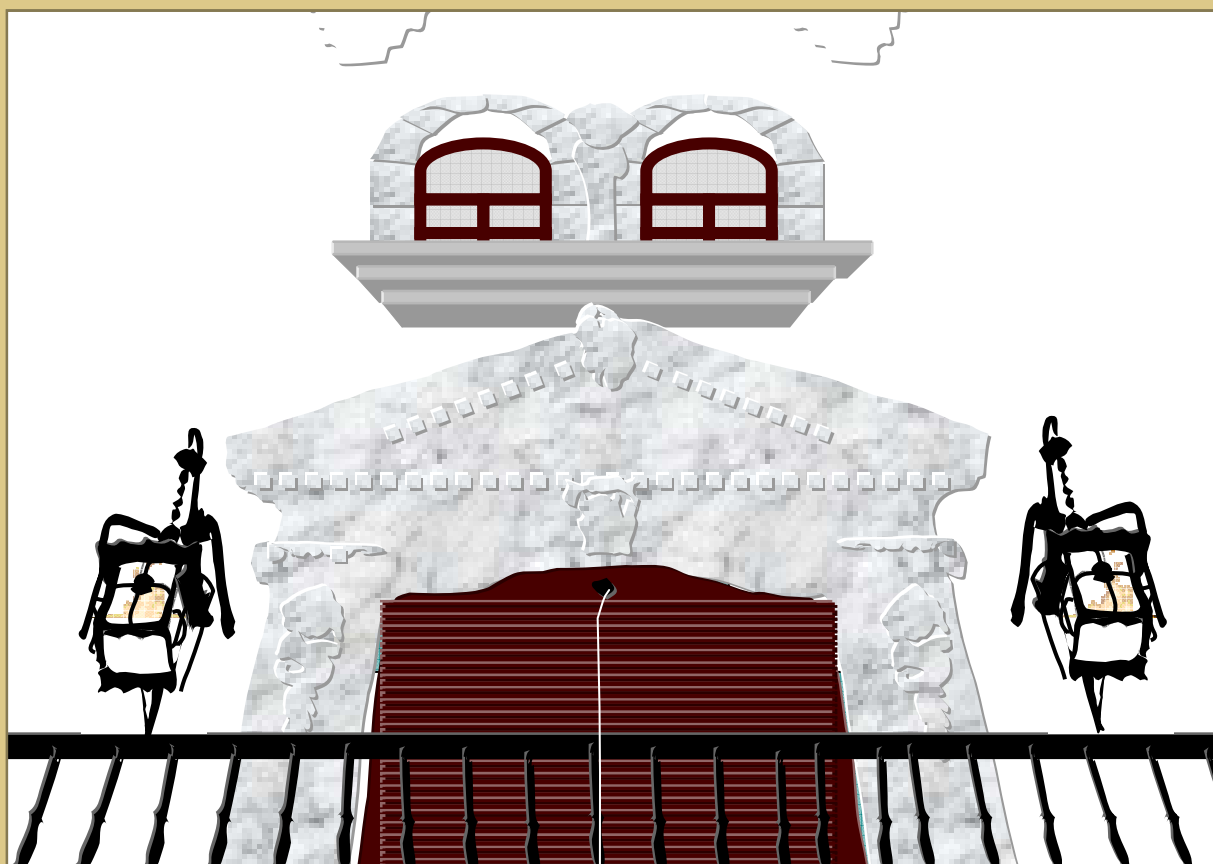


#### 7.5.4 – Etapas cronológicas de la arquitectura, escultura y pintura

Los períodos operados por Remigio del Mármol para las Bellas Artes son misceláneos, por que cada género presenta unas evoluciones estilísticas divergentes. En arquitectura, no podemos hablar de etapas concretas, ya que comenzó a indagar en el renacimiento andaluz y el clasicismo muy precozmente, como podemos ver en la fachada de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba (1789-1791). Este templo comparte los estilos clásicos depurados de su fachada, con un interior barroquizante y rococó, por lo que podemos deducir de que las decoraciones edilicias marchaban a un ritmo más lento en su evolución transformadora hacía los estilos neoclasicistas, que como vetas se pueden ver puntualmente en el interior de este templo, como en el camarín de la titular Virgen del Carmen. Otra fachada clasicista es la que se puede ver en un palacete (1789-1795), que existe en la misma acera de este templo. Los rasgos y estilos son similares a la fachada del Carmen. No obstante también Remigio indagó en los estilos historicistas<sup>134</sup>, como el neoplateresco de la fachada de la casa Caracuel Rojas del Compás de San Francisco de Priego, anterior a 1794. Posteriormente a estos proyectos, Remigio dirigió probablemente las reformas de la Parroquia de los Remedios de Cabra (Córdoba), (1785-1815), en la que se puede ver un estilo imperio, en cuanto a la estética de la decoración interna. Por tanto, Remigio heredó un barroco prieguense local, de importantes connotaciones y lenguajes clásicos, y operó una evolución hacía un neoclasicismo en auge desde mediados del siglo XVIII. Estas mezclas estilísticas son las que se pueden detectar en la planta de la Fuente del Rey de Priego (1802-1803), que supone el canto del cisne del barroco de la escuela de Priego de Córdoba.

---

<sup>134</sup> El historicismo consiste en recoger un lenguaje del pasado para readaptarlo a un nuevo estilo, “neo”.



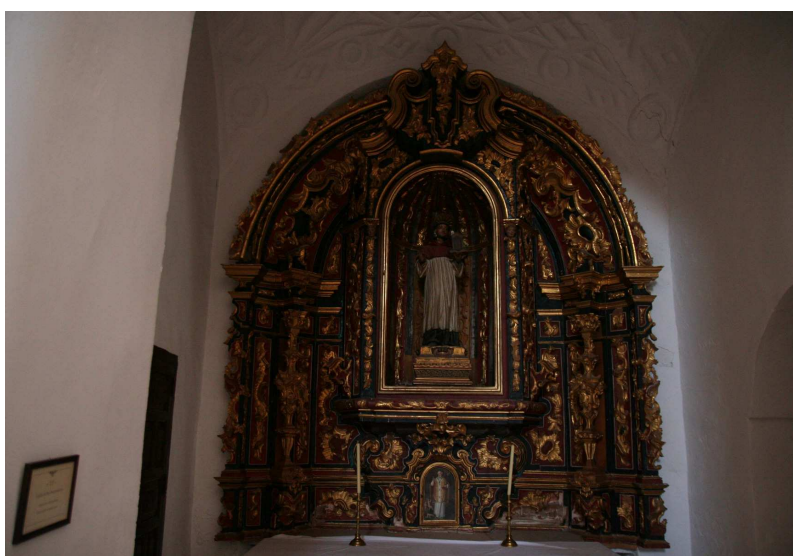
Palacete carmelita. Calle del Río. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol y José Álvarez Cubero. 1789-1795.

Por otro lado, nos encontramos con los géneros escultóricos, y pictóricos. Sus períodos de evolución van entroncados y a la par de las etapas que Remigio imprimió en sus arquitecturas de retablos, ya que estos géneros forman parte de una unidad, como la integración de las Bellas Artes tan indagada en la escuela prieguense, desde que Hurtado Izquierdo planteara los diseños para el Sagrario de la Cartuja granadina (1709-1720), y la de el Pualar en Rascafría (Madrid) (1718-1723).

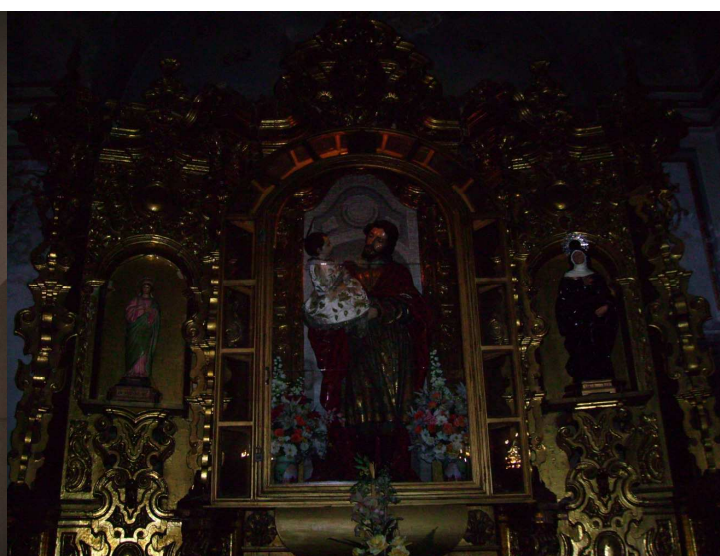


### 7.5.5 – Etapas cronológicas de la arquitectura de retablos

En sus retablos se distinguen tres períodos. El primero (1785-1790), pertenece a la década de 1780, por lo menos desde 1785, que es cuando labra probablemente un retablo e imagen que le atribuimos para la iglesia de San Antón de Granada. Este retablo, el de San José (1785-1790)<sup>135</sup>, presenta algunos elementos, en donde se puede apreciar varios rasgos de la estética prieguense, como su estructura dorada, o los estípites propios del barroco clásico que se solían hacer por Juan de Dios Santaella y su taller. Otro retablo de ese período es el firmado realizado para San Nicolás de Bari de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. Por tanto esta etapa, se caracteriza por la disposición en los retablos de un lenguaje barroco tradicional, sin entrada de elementos clásicos, con la geometrización curvilínea de los perfiles, y por supuesto los retranqueos de las cornisas al estilo de Francisco Javier Pedraxas.



Retablo de S. Nicolás de Bari de la Asunción. Priego.



Retablo de la iglesia de San Antón de Granada.

<sup>135</sup> Estos retablos de San Antón de Granada, están influidos de sus maestros, Juan de Dios Santaella y Francisco Javier Pedraxas, por lo que sospechamos que pudieron haberse tallado conjuntamente con estos maestros, los cuales subcontrataban a del Mármol para la confección de las esculturas y las tallas.

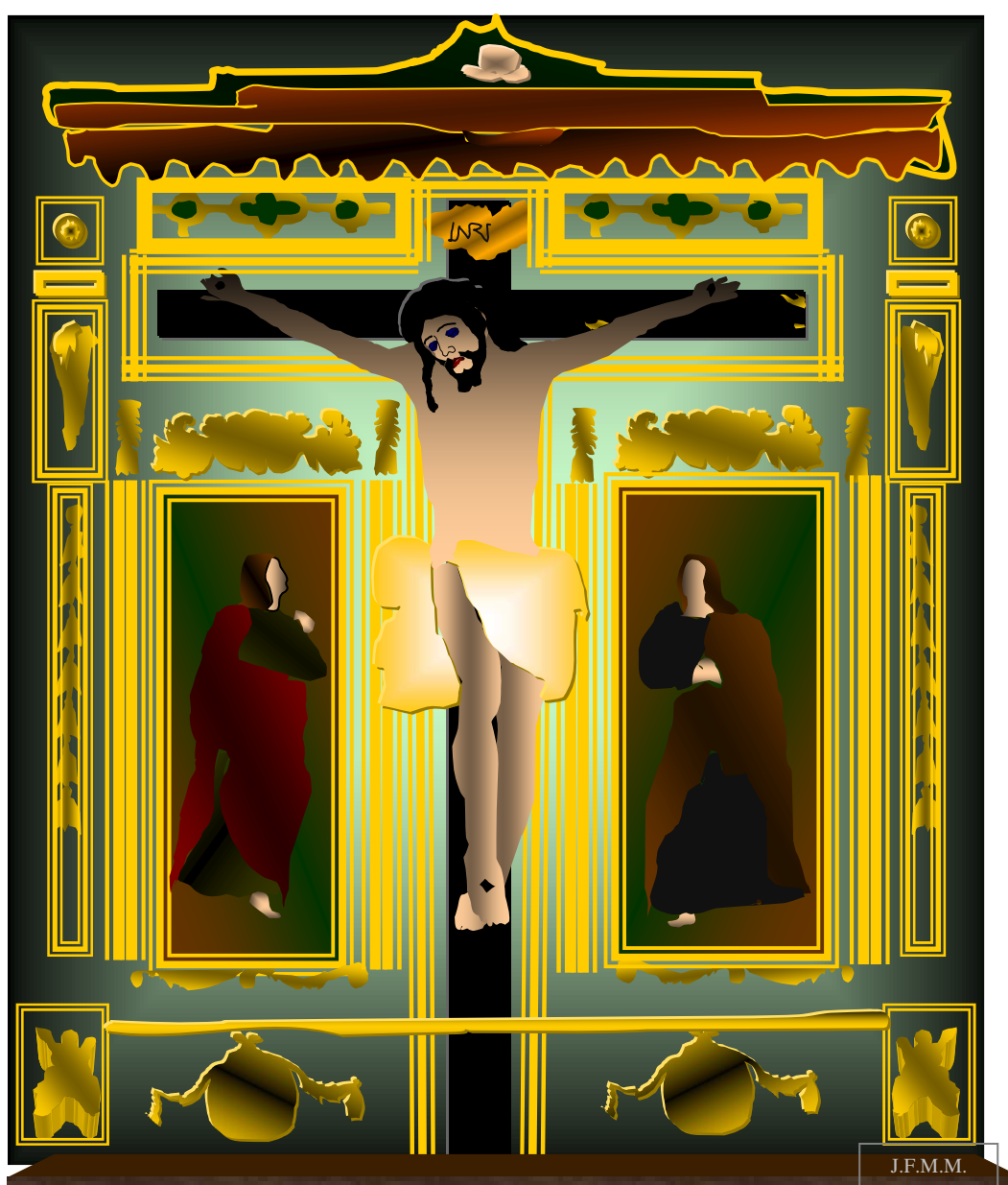
El segundo período (1790-1795) en la producción de arquitectura para retablos, coincide con su documentado retablo para la Hermandad de la Caridad de Priego (1790-1791), en el mismo entremezcla el dorado dominante, con colores pastel propios del rococó, e introduce como novedad la división del espacio con la columna<sup>136</sup>. Esta etapa, de transición, va desde 1790 a 1795, que es cuando realiza el retablo de San José del Carmen de Priego (1791-1795), en donde incorpora un lenguaje clasicista, como la decoración de laureles de estilo imperio, y se desprende del todo de los juegos de las cornisas, aunque mantiene todavía los de los perfiles.

La tercera etapa (1795-1815), se caracteriza por presentar unos retablos netamente neoclasicistas, con un lenguaje totalmente clásico. Entre 1794 y 1795, se le puede atribuir el retablo de San Elías de la iglesia de Santa Ana de Córdoba, y en donde se puede observar cómo va eliminando el lenguaje barroco para desembocar en un clasicismo más depurado, aunque combina la recta estructural del primer cuerpo, con la curva y contracurva del segundo. No obstante, mantiene la policromía en pastel verdoso, similar a la de los retablos de Parroquia de la Inmaculada Concepción de Benamejé (Córdoba), (1795-1799). En esta tercera etapa, introduce adornos, tales como molduras, jarrones, decoración geométrica abstracta, relieves, adornos del ya comentado estilo imperio, e incluso doseles, como el del atribuido retablo de los Parrillas de la Parroquia de la Asunción de Priego, y que ya imponía Francisco Javier Pedraxas para los suyos. También las composiciones se enriquecen en este período con pinturas que hacen juego con las imágenes titulares, y sus peanas, de estas máquinas. No obstante,

---

<sup>136</sup> Esta combinación entre el barroco de la escuela y la entrada de algunos elementos clásicos era muy habitual en las producciones retablísticas de Francisco Javier Pedraxas, como podemos observar en un retablo de la ermita del Calvario de Priego (década de 1770), en contraste con el que hizo para la Virgen de la Soledad (décadas de 1770-1780) de la prieguense iglesia de San Pedro, que utiliza un potente lenguaje barroquizante, con gran intensificación de las cornisas.

volverá, entre 1790 y 1799, a regirse por los rasgos de la segunda etapa (1790-1795), como apreciamos en los retablos de la Parroquia de Santiago de Iznájar (Córdoba) (1790-1799), en torno a estas fechas, y combinando el lenguaje clásico con el de antaño, como se puede ver en el atribuido retablo de San Antonio (1785-1790), de la Parroquia de los Remedios de Cabra (Córdoba), en contraste con los dos existentes en este templo, el de San Joaquín y el de Santa Ana (1795-1815), de una simplificación absoluta.



Retablo del Cristo de los Parrillas. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba. Atribuido a Remigio del Mármol. 1795-1815.





Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

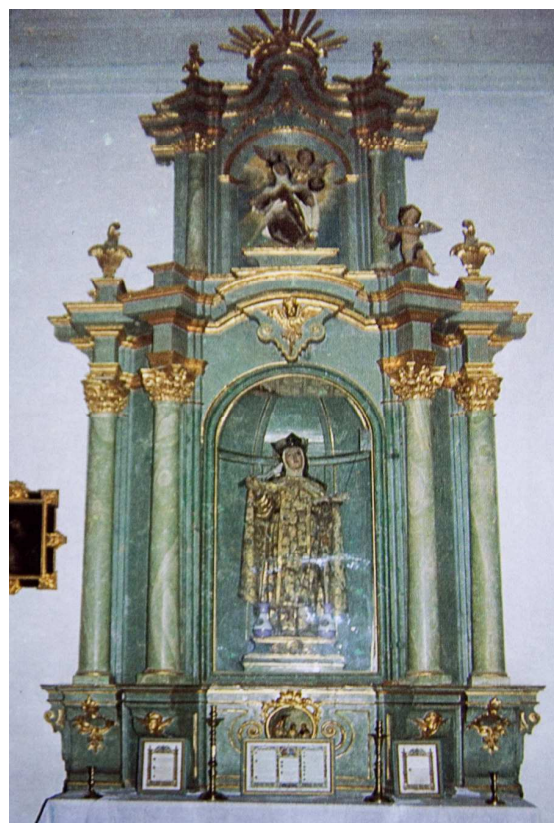


Imagen 4

El primer período (1785-1790), de la retablística de Remigio del Mármol, se ilustra con el retablo de San Nicolás de Bari de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, de 1785-1790 (**Imagen 1**), heredado de la estética ultrabarroca de Juan de Dios Santaella. El segundo período, o de transición (1790-1795), se retrata con el retablo de la Caridad de Priego de Córdoba, de 1790-1791 (**Imagen 2**), propio de la estética de Francisco Javier Pedraxas; y con el retablo de San José del Carmen de Priego de Córdoba, de 1791-1795 (**Imagen 3**), en donde se mezcla el barroco con el neoclásico. El tercer período (1795-1815), está representado con el retablo de Santa Teresa de la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Benamejé (Córdoba), de 1795-1799 (**Imagen 4**), con un neoclásico más depurado.

### 7.5.6 – Estética de su iconografía por géneros artísticos

Dentro de estas máquinas retablísticas, se incorporan las imágenes escultóricas titulares, de gran movilidad barroca, hasta 1815, aunque los vestuarios se adaptan sincréticamente a los estilos retablísticos que las envuelven. Las iconografías que más desarrolló, fueron las concernientes a las hagiografías de San José, San Elías, San Antonio, San Miguel, y otros Santos y personajes del repertorio religioso. Sus imágenes de San José, como los atribuidos de las iglesias de San Pedro de Priego (1785-1815), de San Antón de Granada (1785-1790), de la Parroquia de Benamejé (Córdoba) (1795-1799), o de las Agustinas de Cabra (1785-1790), presentan algunos rasgos propios de su producción escultórica, como artificiosas barbas de patillas delgadas y bífidas con una pequeña separación, o incisión, de la extensión de la barbilla; mantos estofados abrochados en el hombro izquierdo y envueltos o recogidos, como el zigzagado de Duque Cornejo<sup>137</sup>, por la pierna derecha; vara en el brazo diestro, y niño Jesús sostenido en el brazo izquierdo, exceptuando el San José del templo granadino de San Antón, que sostiene al niño con el brazo derecho, y el San José de la iglesia del Carmen de Priego (1791-1795), con vara en la mano izquierda, y niño andante a su diestra. Los mantos suelen ser rojos, menos el San José de la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Benamejé (Córdoba), (1795-1799), el cual está policromado en verde y oro, a juego con el retablo que lo sustenta. Sus atribuidas imágenes bajo la advocación de San Elías, de los templos de Santa Ana de Córdoba (1794-1795) y de Carmelitas Calzadas de

---

<sup>137</sup> Remigio del Mármol solía vestir las imágenes con vestuarios muy dinámicos y berninescos, no obstante será en sus años finales (1807-1815), cuando represente ropajes más herméticos, más acordes con la corriente neoclasicista. Los rostros suelen modelarse de forma serena y clásica, con caras imberbes y con barbas finas en forma de V, sin patillas, o muy frondosas. Destaca en estos rostros la variabilidad anatómica, con modelados coquetos, como los Ángeles lampareros de la Asunción de Priego de Córdoba, frente a modelados de mayor expresividad barroca y robustez, en narices, etc..., como los Sayones de la Columna, o algunos mascarones para fuentes domésticas de Priego de Córdoba.

Granada (1785-1795), ostentan como recurso el contrapposto<sup>138</sup>, tensión y relajación de sus miembros opuestos, de la imagen pétrea de la Parroquia del Carmen de Priego (1789-1791), o sea, presentan el brazo derecho elevado y blandiendo una espada. El San Elías de Córdoba sostiene con el brazo izquierdo una maqueta de iglesia, con torre incorporada, como la iglesia del Carmen de Priego; mientras que el de Granada porta, en dicha mano, un libro. Otras imágenes, escultóricas, que son abundantes en su producción, son las dedicadas a San Antonio. Destacan las atribuidas esculturas de los Remedios de Cabra (Córdoba), (1785-1790), y el hallado, inferior al tamaño natural, en la calle lateral izquierda, del prieguense retablo de la Real Hermandad de la Caridad (1790-1791). La imberbe imagen de Cabra, posee una túnica que intenta influirse de las realizadas por el imaginero del siglo XVII Pedro de Mena y Medrano, y posiblemente inspirada del San Antonio de la iglesia de San Pedro de Priego. También destaca las esculturas dedicadas a San Francisco. El firmado San Francisco de Paula del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba (1814), posee una túnica lisa con molduras de oro, y con capucha, al igual que Santa Juliana de Falconieri (1807-1808), del templo de San Mateo de Lucena (Córdoba). La imagen prieguense ostenta una barba, en forma de V<sup>139</sup>, tal y como se puede ver en el Neptuno de la Fuente del Rey (1802-1803), de Priego de Córdoba, y en la imagen de San Felipe Benicio de San Mateo de Lucena. No obstante, Remigio presenta en su obra escultórica otro prototipo de barba, más frondosa, con hendiduras zigzagueantes, como podemos apreciar en el San Elías de la iglesia de Santa Ana de la ciudad de la Mezquita, (1794-1795), el San Antón de su templo homónimo de Granada, (1785-1790), o el San Joaquín de la iglesia de los Remedios de Cabra (Córdoba), (1795-1815). Esta última figura presenta otro recurso que se puede ver en la

---

<sup>138</sup> El contrapposto es una sincronía de movimientos y relajaciones invertidas de los miembros de una estatua o escultura, que se puso de moda en el clasicismo y helenismo del arte griego.

<sup>139</sup> Esta forma de tallar las barbas, en V, la pudo adquirir Remigio de las esculturas de Pablo de Rojas.



pintoresca y variopinta obra remigiana, el de poner botines, en contraste con las sandalias y los pies descalzos de algunas de sus figuras. Esto ocurre también en las imágenes de San José de la iglesia de San Antón de Granada, en los Ángeles lampareros del altar mayor de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, (en torno a 1796), en el San Miguel de la capilla bautismal de este mismo templo prieguense, (1790-1802), o el hallado en la iglesia de Zagrilla la Baja, (1790-1802) y en los Sayones de Jesús de la Columna de la iglesia de San Francisco de la ciudad del Adarve, (1795-1796). Estos sayones presentan mochones, como los del mascarón de la fuente doméstica de la Carrera del Álvarez, nº-17, de Priego de Córdoba (1800-1801), y perillas, siendo estos recursos anatómicos, claves, junto a las características particulares de los retablos, para detectar la autoría de una imagen a este escultor tardobarroco.



San José de la iglesia de las Agustinas de Cabra. San Joaquín del templo de los Remedios de Cabra.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

Las imágenes escultóricas de Remigio del Mármol, se caracterizan por sus influencias de los entornos donde trabajaba. Fundamentalmente se influye de la estética granadina, en cuanto a rasgos técnicos y anatómicos, que es la que predomina en Priego de Córdoba y sus pueblos limítrofes. Dentro de su producción destacan las imágenes dedicadas a San José, con gran movilidad del vestuario, influenciado de las obras de Pedro Duque y Cornejo. Las posturas se asemejan con el movimiento del brazo derecho sosteniendo una vara, y soportando con el izquierdo al niño Jesús (**Imágenes 1,2,3 y 4**) Las policromías son similares de unas obras a otras, con matos rojos y túnicas de tonalidades verdes (**Imágenes 2,3 y 4**), aunque también se adaptan a los retablos que sostienen a las mismas (**Imagen 1**). San José de la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Benamejí (Córdoba) (**Imagen 1**). San José de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba (**Imagen 2**). San José de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba (**Imagen 3**). San José de la iglesia de las Agustinas de Cabra (Córdoba) (**Imagen 4**).

En la arquitectura para retablos<sup>140</sup>, también se hallan vinculadas las obras pictóricas que Remigio generó. Estas máquinas pertenecen a su etapa neoclasicista (1795-1805), y herederas de los retablos renacentistas y manieristas que combinaban en sus estructuras las pinturas, los relieves y la escultura, y que Remigio pudo analizar bien, por encontrarse en la Parroquia de la Asunción de Priego, uno de los cenit más destacados de los retablos del siglo XVI, de Andalucía, el de su retablo mayor. No obstante, los retablos que encuadran en sus calles obras pictóricas, se dieron mucho a mediados del siglo XVIII, como se puede ver en el retablo dedicado a San Rafael de esta Parroquia mayor prieguense.

Como podemos ver, en la producción remigiana, sus retablos de la primera época (1785-1790), y de su segunda etapa de transición (1790-1795), estaban surtidos de aplicaciones de tallas barrocas, y de esculturas semiexentas o incorporadas en las decoraciones de tales construcciones, que evolucionaron los retablos desde la época de Francisco Hurtado y los hermanos Sánchez de Rueda, en la primera mitad del siglo XVIII, con grandes virtuosismos decorativos, inclusive en las columnas salomónicas, rellenas de motivos vegetales, como hojarasca y rocallas, como podemos ver en el retablo de la Virgen de los Dolores<sup>141</sup> de Santiago de la Parroquia de la Asunción prieguense, atribuido a Hurtado, o los retablos principales de la iglesia de San Pedro, de en torno a estas iniciáticas épocas, primeros años del siglo XVIII, del barroco de la escuela de Priego.

---

<sup>140</sup> La arquitectura de retablos, o retablística, es un género artístico, que alcanza sus mayores cotas estéticas en los estilos gótico y renacentista. En el barroco este arte, contuvo una gran creatividad, debido a unos diseños más abiertos y ambiguos, y en donde se permitió más tridimensionalidad de las masas talladas.

<sup>141</sup> Esta dolorosa prieguense, que está arrodillada y con las manos entrelazadas en aptitud de oración, ha sido atribuida a la estética del escultor Pedro de Mena y Medrano, de la segunda mitad del siglo XVII.



Las variopintas iconografías pictóricas remigianas, están pertinentemente explicadas en los temas, de esta Tesis Doctoral, dedicados a este género artístico. Lo único que podemos relatar en esta parte, es que las iconografías de sus primerizos retablos escultóricos, se traspasan, de forma elocuente, a pinturas, para decorar sus últimos retablos, como los del deambulatorio del Sagrario de la Asunción de Priego, finalizados en 1814. No obstante, adornará con pinturas algunos retablos de su primera época (1785-1790), como podemos ver en su atribuido retablo de San Antonio de la iglesia de los Remedios de Cabra (Córdoba), o el retablo firmado<sup>142</sup> de San Nicolás de Bari de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

En cuanto a pintura exenta, podemos decir, que algunos de sus cuadros adornan algunas iglesias cordobesas, como la de San Roque, en el barrio de la Judería de la ciudad de la mezquita. Estas obras, de en torno a 1794-1795, presentan algunas de la iconografías favoritas que cultivó Remigio del Mármol, como San Valentín, que también fue esculpido con su gubia para el retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego (1790-1791). También se le pueden atribuir algunos lienzos de esta ermita de San Roque, como el localizado en el altar mayor, Subida del Nazareno al Gólgota, etc<sup>143</sup>... Como hecho histórico, existía un retrato en la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba de don José Calvo, de buen dibujo, y que le sirvió a Mármol para cincelar, en este templo, el túmulo en medio relieve en mármol de este presbítero. Posiblemente esta obra, junto a la pintura de San Francisco de Paula de la capilla de la Soledad de Priego, sea de la producción remigiana.

---

<sup>142</sup> En este retablo, existe una acuarela en la que aparecen las siglas, DM, que corresponden con el apellido Del Mármol. Se trata de una pintura que es copia de la existente en el templo alcaíno de la Encarnación, o de las monjas Dominicas, de en torno a 1798. Estas obras son copias de óleos difundidos.

<sup>143</sup> Para completar la iconografía pictórica de Remigio del Mármol, recomendamos la consulta de los cuadros sinópticos de su obra de este trabajo.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

San Antonio aparecido por la Virgen. Iglesia de los Remedios. Cabra (Córdoba). 1785-1790 (**Imagen 1**).  
San Antonio dando pan a unos mendigos. Iglesia de los Remedios. Cabra (Córdoba). 1785-1790 (**Imagen 2**).  
San Francisco de Paula a la deriva. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba. 1814 (**Imagen 3**).

La estética iconográfica de su arquitectura, se resume en la ya comentadas portadas de la iglesia del Carmen, de la casa Caracuel Rojas, de la casa carneitana, de Priego de Córdoba, o en en la cúpula del templo de los Remedios de Cabra (Córdoba). No obstante nos vamos a detener un poco en la Fuente del Rey de Priego. Esta fuente está diseñada en el papel, como un retablo barroco<sup>144</sup>, denotando esa mentalidad retrablística que poseía Remigio, y en donde se hacen notar la libre modulación de los perfiles, de obras como el retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego (1790-1791), o de sus fuentes domésticas<sup>145</sup>.

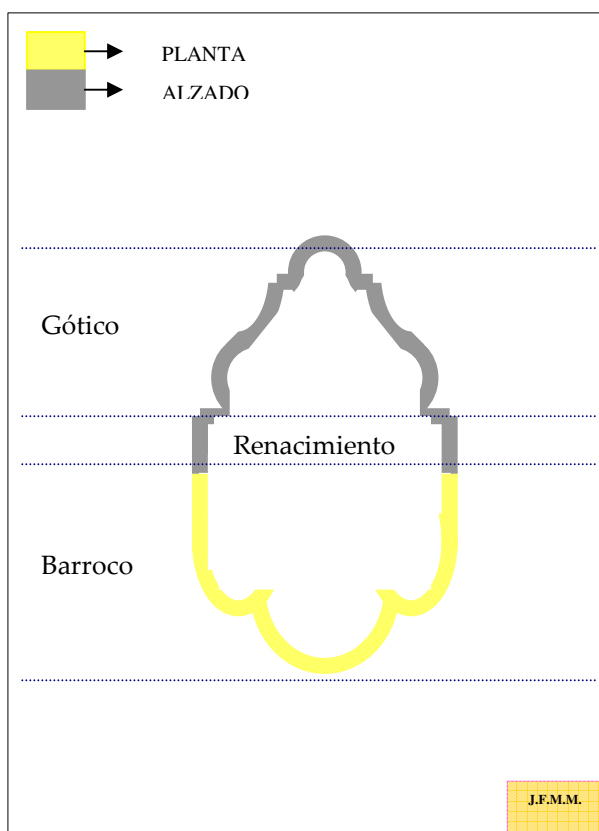
El contorno de la planta de la gran fuente prieguense, presenta esas modulaciones barrocas que derivan también de fachadas como la de la ermita de la Aurora de Priego, a modo de retablo en piedra, además de presentar la característica, de estos retablos dieciochescos, en la cual las figuras incorporadas descienden sacralizadamente, de arriba hacía abajo, de los áticos hacía los bancos, de las imágenes principales hacía las más mundanas, desde el punto de vista religioso. Esto se puede ver en retablos como el ya comentado de la Caridad, o el de San Francisco de Paula del deambulatorio del Sagrario de la Asunción de Priego (1814), con lienzos que representan la Fe, la Esperanza y la Caridad, en descenso hacía la pintura del banco, que

---

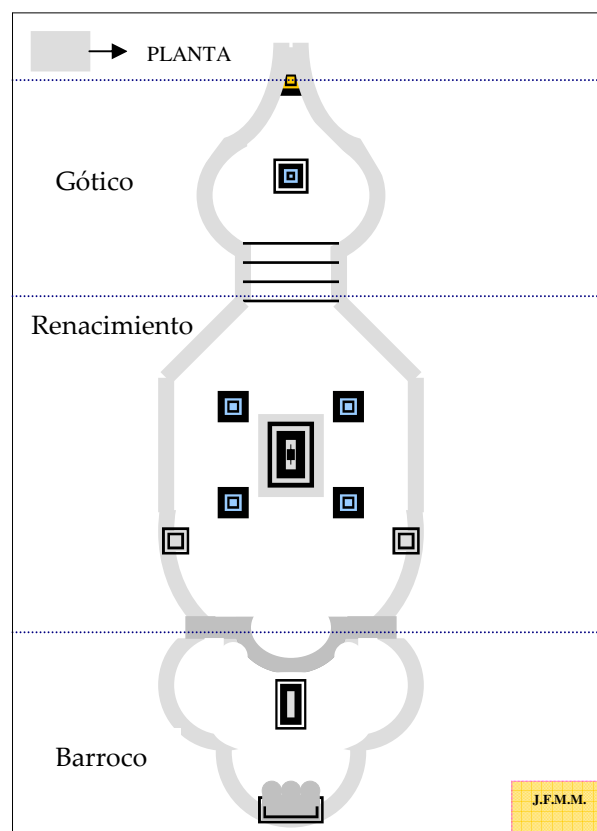
<sup>144</sup> Estos artistas del tardobarroco prieguense estaban familiarizados con el estilo barroco, el cual es muy flexible y presenta unos lenguajes misceláneos y heterogéneos, entre los que destacaba la libre modulación de los perfiles, que Remigio aplicó en las plantas y alzados de sus fuentes domésticas, derivadas, a su vez, de los curvados contornos retrablísticos.

<sup>145</sup> Una de estas fuentes, como podemos apreciar en el gráfico de la izquierda de la siguiente página, mezcla diversos estilos en su planta, de forma que supone, junto a la Fuente del Rey de Priego, de una obra ecléctica, varias décadas antes de producirse el eclecticismo arquitectónico. Por lo que estos artistas estaban, a principios del siglo XIX, reflexionando para la confección de plantas en un nuevo estilo que superara el neoclasicismo y el barroquismo. Además, como podemos apreciar, estas obras hidráulicas presentan formas geométricas que provienen de los simbolismos de las iconografías eclesiásticas, ya que estos artistas, como el de este estudio, estaban familiarizados con tales formas para sus diseños, además de presentar mentalidades barrocas, y ser conscientes de la perfilación de nuevas modas, para la evolución del arte y de la arquitectura local.





Planta de Fuente doméstica de la Carrera de Álvarez, nº- 17. Priego.



Planta de la Fuente del Rey o de Neptuno. Priego. 1802-1803.

representa una escena banal y terrenal. La Fuente del Rey, es por tanto un retablo tumbado, pero a diferencia de estas obras, que poseen una estructura piramidal, desde la ancha base, o que están conformadas como arcos de medio punto, la fuente prieguense presenta una puntiaguda base y se ensancha por la parte trebolada. Ante esto debemos preguntarnos, a qué se debe este diseño. Debemos suponer que la respuesta depende de la planta de la obra y de la estética de sus figuras. Para ello hemos de analizar la planta desde el punto de vista estético y artístico. La misma trata de combinar tres estilos de la historia del arte. Por un lado el gótico, en el puntiagudo estanque del surtidor, que está representado como embudo dantiano, y como obra literaria de tal estilo medievalista. En

este espacio nos encontramos el caño Gordo que representa al Dios Océano, desde la perspectiva mitológica; a Lucifer, desde el enfoque religioso; y a una gárgola, desde un punto de vista artístico. Este mascarón<sup>146</sup>, o gárgola gótica, trataría, como en las Catedrales, de ahuyentar los malos espíritus, de manera que el agua que enguye no deje pasar nocividades, desde el punto de vista mágico-religioso, aunque la fuente haga, de forma rudimentaria, todo lo posible para depurar el agua, batiendola y dándole la luz que le falta, por provenir de un acuífero, y evitar en todo lo posible la proliferación de enfermedades como el tifus o el cólera. El siguiente estanque, el del carro de Neptuno, representa el estilo renacentista. Este renacimiento se puede observar en su estructura cuadrangular y simétrica, o en los caños que parecen extraídos de los triglifos de los edificios clásicos. El carro presenta gran serenidad, algo propio de las representaciones grecoromanas, o del período clásico helenístico. También, esa suavidad del grupo escultórico, es muy propia del rococó y neoclasicismo, estilos que tanto miraron hacia el exotismo de los grandes descubrimientos arqueológicos, griegos y romanos, y de las estéticas de las más remotas civilizaciones. Este carro representa a Neptuno y Anfítrite, desde el punto de vista mitológico; a Adán y Eva, y al anticristo escatológico, desde la perspectiva religiosa; y al protocolo clásico, desde el enfoque artístico. Para terminar, los estanques de arriba, el de radián de esfera, y el trebolado, reflejan el estilo barroco. El teatralismo de sus mascarones y de los juegos perimetrales de las curvas de su planta,

---

<sup>146</sup> Otro mascarón, el de la fuente doméstica de la Carrera de Álvarez, núm. 17, de Priego, situado en la parte gótica, representa también esa lucha contra las nocividades del agua desde el punto de vista mágico-religioso. Además esta fuente se sustenta con un pie, que parece extraído de la estética de las pilas bautismales, y el contenedor está labrado en forma de concha, que representa el nacimiento. Además el diseño de este contenedor, desde el punto de vista religioso, es un medio círculo, siendo el diseño de esta figura esférica la representación de la bóveda celestial, de aquello que no tiene principio ni fin. Le sigue a esta figura circular dos radianes de esfera, como el purgatorio de la Fuente del Rey de Priego, un cuadrángulo, que puede ser el reflejo de la tierra, y para terminar se remata con un embudo, como el infierno dantiano. El mascarón situado en este embudo, está realizado en forma de fauno, como el situado en el dintel de la portada de la casa carmelitana de la Calle del Río, obra atribuida de Remigio del Mármol, y que también representa el rostro de San Elías.

así lo confirman. La escultura que define estos estanques, el león luchando con el dragón, presenta un movimiento y una versatilidad muy barrocas, muy helenísticas. Este grupo escultórico representa, como el resto de figuras por sus ambigüedades y en donde cada elemento presenta tres o cuatro significados, la fortaleza, desde la perspectiva mitológica; el Cachorro de león de Judá o la Resurrección, desde el enfoque religioso; y la solemnidad, la vigilancia, y la custodia, desde el área artística e iconográfica.

Por lo tanto, esa fusión de la Fuente del Rey de Priego, en los estilos gótico, renacimiento y barroco, no es más que la intención, por parte de su autor, de llegar a confeccionar la obra en un nuevo estilo historicista, el eclecticismo<sup>147</sup>. Estas mezcolanzas ya las había indagado Remigio, con el Relieve de la Coronación de Espinas del segundo cuerpo del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba (1790). Se trata, por tanto, de un nuevo paso en la evolución de los estilos de la arquitectura local. Del barroco, al neoclásico, y al eclecticismo. Aunque la fuente también se puede interpretar como el nacimiento, la madurez, y el ocaso final, vista desde arriba hacía abajo, idea muy proclive en esta época romanticista. Esta obra arquitectónica, también presenta indagaciones funcionalistas, fusionadas con el teatralismo de colocar a su alrededor bancos para el descanso, o escaleras para poder beber agua de sus caños; y por supuesto organicistas, conceptos que se aplicaran de forma continua a través del movimiento moderno. Por tanto esta obra supone una prevanguardia arquitectónica, varias décadas antes de desarrollarse a lo largo del siglo XIX, centuria que buscará, al igual que Remigio del Mármol, en que estilo nuevo se podría construir. La obra supone por tanto, una arquitectura de corte modeno, con la

---

<sup>147</sup> El eclecticismo trataba de combinar varios lenguajes artísticos del pasado en una obra nueva y original, proclamándose como estilo oficialmente en la segunda mitad del siglo XIX, y los primeros años del siglo XX.

atemporalidad de sus curvas frente a sus rectas, en una época (1802-1803), en la que se reflexionó muy velozmente, alrededor de una década, cuales serían las estéticas<sup>148</sup> que vendrían a transformarse y a consolidarse en el futuro.



Grupo escultórico. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1802-1803.

<sup>148</sup> Las estéticas del barroco prieguense son muy palaciales, como el rococó de los templos. Las mismas se proyectaron en unas modas dieciochescas, fusionadas con el arte andaluz e hispanomusulmán, y el renacimiento y barroco italiano, alemán, y francés. Pero siempre proyectan esa experimentación para la consecución de estilos modernos, que se entroncan en los siglos XIX y XX, con el modernismo, el neomudéjar, y en definitiva el movimiento moderno de lo funcional, por encima de lo puramente estético.

## 7.6 - APUNTES SOBRE ATRIBUCIONES DE LA OBRA DE MÁRMOL

No queremos terminar este capítulo sobre la obra de Remigio del Mármol, sin antes realizar una serie de anotaciones, concernientes a los motivos por los que hemos atribuido ciertas obras a este artista. Empezaremos por las piezas atribuibles de la iglesia de San Francisco de Priego, que compararemos con obras de otros edificios. Como sabemos, el segundo cuerpo del retablo Nazareno de este templo, está adjudicado en torno a 1790 a Francisco Javier Pedraxas, que incorporó la columna como divisor del espacio, en contraste con los estípites del primer cuerpo realizado por Sánchez de Rueda y Juan de Dios Santaella. En aquellos momentos Remigio tenía un taller propio (1785-1791), pero colaboró con Pedraxas en algunas obras de relevancia, gracias a que este último necesitaba el aparato escultórico, como el Sagrario<sup>149</sup> de la Asunción (1782-1786), o el templo de las Mercedes de Priego (1787-1791), para ofrecer ciertas escenografías en sus espacios retablísticos y arquitectónicos, en donde la decoración buscaba otros caminos que los de la acumulación decorativa, para imponerse como un artificio que se disponía sustancialmente al servicio de la arquitectura<sup>150</sup>, y en donde habitan volúmenes superpuestos, en balaustradas y yesos, de la talla barroca, que recobran vida óptica.

---

<sup>149</sup> En cuanto a la identidad del escultor de Priego, no cabe duda que se trata del alcalaíno Remigio del Mármol, autor de varias obras atribuibles a las últimas décadas del siglo XVIII y primeros años del siguiente. Sus obras más tempranas parecen haber sido las estatuas de bulto en la nave de la Ermita de la Aurora. Posiblemente fue este conjunto de imágenes lo que indujo a Pedraxas a valerse de este artífice. Peláez del Rosal; Taylor; Sebastián (1988), p. 78.

<sup>150</sup> En el Sagrario Pedraxas inicia una reacción contra la estética de Santaella. Convencido de que la misión primordial de la ornamentación es la de servir de complemento a la arquitectura y no de crear una impresión de gran riqueza superficial, prescinde del armazón geométrico tan del gusto de Santaella. Este sigue con él incluso cuando, a partir de 1760-1765, abandona el acanto a favor de la rocalla. En el Sagrario el recuadro y el marco geométrico tienden a desaparecer o quedar relegados a un plano secundario. La rocalla se libera, pero al mismo tiempo se auto-disciplina. La ornamentación ya no se conceptúa como un vistoso agregado sino como algo que nace de las circunstancias mismas de la arquitectura. Ibidem, p. 79.

El relieve de la Coronación de Espinas de este cuerpo del retablo Nazareno, iba en consonancia con estas teorías estéticas para la consecución de mayores efectos escenográficos. El estilo del relieve, encaja con la figura del Remigio del Mármol ecléctico, con una combinación de estilos del pasado para la confección de una nueva obra original. Además, ya hemos presentado un libro de la biblioteca de un familiar de Remigio, Bartolomé Cobo, en donde aparece un grabado casi idéntico de este relieve, por lo que la atribución cobra cada vez más fuerza<sup>151</sup>. También hemos de afirmar, de que el estilo de los soldados del relieve, con esas tez morenas y posturas, es similar a los Sayones que Remigio del Mármol realizó para la Hermandad de la Columna de este mismo templo, en 1795-1796. Es muy posible que al realizar Remigio el relieve Nazareno, en torno a 1790, la Hermandad Columnaria, vista la necesidad de ampliar el camarín para sustituir la hornacina en donde se ubicaba Jesús de la Columna, pensara en el escultor y tallista Mármol, para confeccionar estos Sayones al estilo del relieve Nazareno, de una calidad notable, e indujera a los Columnarios a la confección del camarín y de un nuevo retablo que permitiera esa nueva confección del espacio mayor que debía ser dicho camarín. El retablo realizado en estilo imperio, muy de moda en la época, que venía a resaltar la simetría neoclásica del paso Columnario, con la incorporación de los cromatizados Sayones, que también se adaptan al realismo barroco de la figura de Jesús de la Columna, con ciertas reminiscencias rococó que otorgan los cromatizados vestidos de estos Sayones, es una máquina en donde se observa la incorporación de estatuas<sup>152</sup> en el ático del mismo, solución escenográfica que ya había aplicado Remigio en la fachada neoclásica del Carmen de Priego años antes, entre 1789 y 1791. Este retablo (1790-1815), vendría a modernizar, por moda, a la Hermandad

---

<sup>151</sup> Además documentalmente sabemos que Remigio trabajó para la Hermandad Nazarena en el año 1803.

<sup>152</sup> También se pueden observar estas incorporaciones escultóricas en la fachada de la iglesia de la Expectación de Encinas Reales (Córdoba), del año 1814.



Columnaria, siendo Remigio del Mármol el artista que estaba efectuando dentro del pueblo esa transición hacia postulados clasicistas. Lo cierto es que la atribución de este espacio retablístico<sup>153</sup>, cobra ciertos tintes de certeza al apoyarse con la confección documentada de los Sayones por parte de Remigio.

Dentro del templo franciscano, hemos atribuido también unos Ángeles lampareros, situados en el altar mayor. Posiblemente al confeccionar Remigio los de la Aurora entre 1775 y 1782, y que ya no hacen esas funciones de soportar sus lámparas o incensarios, aunque se pueden ver los soportes que portan, diera lugar a que se le adjudicaran la confección de estas parejas en otros templos de la localidad, como el Carmen, la Asunción, o este templo de San Francisco, que carecían de estos Ángeles muy de moda en el siglo XVIII en otros pueblos y capitales andaluzas. Estas esculturas franciscanas, las pudo desarrollar en torno a 1790, mientras que las de la Asunción las pudo realizar en torno a 1796, por el hecho de que existe una evolución entre ambas parejas. Los Ángeles franciscanos están sentados, como los de la Aurora y el retablo mayor del Carmen, también realizadas con toda probabilidad por Mármol para adornar este retablo de Juan de Dios Santaella. Están, los de San Francisco, encima de peanas barroquizantes, mientras que los de la Asunción denotan ciertos contrastes clasicistas, jugando con el color rococó como con los Sayones de la Columna (1795-1796), estando en pie, al igual que los del altar mayor del Carmen (1791-1815), aunque estos últimos tiendan a matices dorados más propios del neoclasicismo. Todos estos factores nos hacen dudar poco sobre la evolución de la estética de esas imágenes, y que responden a los lenguajes propios de Remigio del Mármol.

---

<sup>153</sup> Es de suponer que los retablos laterales de la capilla Columnaria, el de la Santa Veracruz y Santa Rosa, también fueran diseñados por Remigio del Mármol, al hacerse cargo en esa época de los proyectos artísticos de la Hermandad.



**Imágenes de los Extremos:** Ángeles Lampareros. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
**Imagen Central:** Sta. Juliana de Falconieri. Retablo Servita. Parroquia de San Mateo. Lucena (Córdoba).

También podemos observar similitudes en los rostros, y con respecto a obras documentadas, como Santa Juliana de Falconieri<sup>154</sup> (1807-1808) del retablo de los Servitas de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba), en donde se observan unas facciones del rostro muy delicadas, en barbilla o cejas, muy similares a los Ángeles lampareros del altar mayor de la Asunción de Priego de Córdoba. También podemos observar ciertas similitudes estructurales con los Ángeles lampareros documentados (1790-1791), desmontados en la actualidad, del retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Asunción de Priego, sobre todo con los Ángeles franciscanos, de ahí a que estos últimos estén realizados en una fecha próxima.

<sup>154</sup> Palma Robles (2002), pp. 7 y 8.

Fuera del templo de San Francisco, en el Compás, podemos ver dos imágenes que hemos atribuido a Remigio del Mármol. Una es el San Francisco de la portada del templo. Esta portada está atribuida a Juan de Dios Santaella y data de 1761. Creemos que la misma se hizo en un prolongado espacio de tiempo, y es posible que le ocurriera algo parecido que con respecto a la portada del mismo autor, Santaella, de la iglesia de San Pedro de Priego. Esta última fue realizada en 1785, pero no sería hasta 1793 cuando Remigio le añade la estatua de piedra. Estas obras, como vemos, sufrieron dilatados y discontinuos procesos de construcción, algunas de las cuales no se llegaron a terminar, como las fachadas de San Juan de Dios y las Mercedes de Priego. Otra estatua que hemos atribuido, en el prieguense Compás de San Francisco, es la Inmaculada y su Triunfo (1790-1802). El parecido con la documentada figura de Anfitrite<sup>155</sup> de la Fuente del Rey de Priego (1802-1803), y con la Inmaculada del exterior de la iglesia del Soterraño de Aguilar de la Frontera (Córdoba), (1790-1802), nos hacen dudar poco de su autoría, tanto de la Inmaculada de Priego como la de Aguilar. De esta última hay que hacer constar de que Francisco Javier Pedraxas, trabajó para los interiores de la iglesia del Soterraño, como el camarín de Jesús Nazareno, y es que donde Pedraxas trabajó, también se encuentra posteriormente Mármol, no sólo para este templo, sino para otros de la provincia cordobesa. Nos referimos fundamentalmente a la Parroquia de los Remedios de Cabra (Córdoba). En este templo, existe un cambio formal, pasamos de barroquizante camarín, a la nave central, con una cúpula reformada al estilo imperio y neoclasicista, con unas yeserías antiguas en las pechinas que se conservaron cuando se pintó la cúpula. Muestra como algo original, esta cúpula, un bicromatismo azul, rococó, y dorado, con Hermes clásicos y pinturas de signos pasionistas que bordean la linterna

---

<sup>155</sup> También el rostro de la estatua pétreo principal de la fachada de la iglesia de la Expectación de Encinas Reales (Córdoba) (1814), es muy parecido al de Anfitrite de la Fuente del Rey de Priego (1802-1803). Pensamos que esta portada cordobesa y su estatuaria la diseñó y ejecutó el maestro alcalaíno.

ciega. Esta transición estética fue concebida sin duda por una mentalidad idéntica a la remigiana. Posiblemente está reformada cúpula y los retablos dorados, menos el central, y sus imágenes fueran terminadas de ornamentar por Remigio del Mármol (1785-1790, y 1795-1815).

Todas estas especulaciones, se despejan de forma sustanciosa, si observamos atentamente la escultura del retablo lateral izquierdo del templo. Se trata de la imagen de San Joaquín. Presenta todas las experiencias técnicas y anatómicas de Remigio del Mármol. En primer lugar su rostro, que lo enlaza con el San José que Remigio talló sin dudas para la iglesia de las Agustinas de la misma ciudad egabrense, presentado ambas imágenes unas ciertas conexiones con la imaginería dieciochesca granadina<sup>156</sup>, de la que Remigio se inspiró sin duda, como se puede ver en el rostro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego (1802-1803). Esas miradas, hacía abajo, reflexivas de estas imágenes, de modelado suave<sup>157</sup>, muestran una teorización muy particular a la hora de confeccionarlas. También las mismas se conciben en espacios de influencia del barroco prieguense, tales como retablos y arquitecturas que se adornan con este tipo de obras escultóricas, por lo que las conexiones y acotaciones hacía estos talleres prieguenses se vuelven muy clarificadoras. En la imagen que estamos analizando, San Joaquín de Cabra, observamos un recurso muy remigiano, el hecho de imponer unas mangas abiertas y alargadas, algo muy raro en la imaginería andaluza tardobarroca.

---

<sup>156</sup> Como la obra de Torcuato Ruiz del Peral, el cual reproduce las características de Diego de Mora; artista que trabajó sin duda para Priego, en el realismo sencillo, en el pintoresquismo cromático, en la blandura del modelado referente a las líneas quebradas y movedizas, generando, de esta forma, un arte afable y novedoso, conectando con la sobriedad de José de Mora (Baza, 1642-Granada, 1724), y entroncado con la finura detallista, agudizada, y opulenta de las temáticas angelicales y femeninas de José Risueño, a su vez, repletas de cabelleras rizadas, barbillas profundas, y trajes ricamente estofados.

<sup>157</sup> Remigio del Mármol vuelve con estas imágenes al primerizo barroco imaginero de por ejemplo su paisano Juan Martínez Montañés, que realizó esculturas suaves y dulces en la expresividad, aunque con los Sayones realizados por Mármol en 1795-1796, exista esa vertiente dramática de Juan de Mesa en el siglo XVII o de José de Mora en el XVIII.



**Imagen Izquierda:** San José. Iglesia de las Agustinas. Cabra (Córdoba).

**Imagen Derecha:** San Joaquín. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).

Este recurso lo hemos visto en la imagen de San Antón de la iglesia homónima de Granada, situado y no por casualidad, en un retablo propio de la estética de los talleres prieguenses de Santaella. Este recurso<sup>158</sup> de las mangas, derivado probablemente de la forma de modelar las telas encoladas<sup>159</sup>, que Remigio aplicó en sus Sayones de la Columna de Priego, no de forma tan extrema para sus mangas, sí lo desarrolló de forma agudizada en S. Joaquín del retablo mayor del Carmen y en la imagen de San Francisco Javier del Sagrario de la Parroquia de la Asunción de Priego. Esta última imagen pasa de atribuida a obra segura de la producción de Mármol, gracias al hecho de que estampó su firma detrás de la peana del San Francisco de Paula de su retablo de este Sagrario.

<sup>158</sup> Otras similitudes en su obra, son los Niños Jesús de sus San José. Algunos de ellos presentan semejanzas técnicas y anatómicas, como se puede observar en sus carnaciones, y que posan su mano en el cuello o mirando hacia el frente. Además podemos observar los motivos florales de los estofados trajes de algunas esculturas, como las de las fotografías de esta página, en donde la característica flor de pétalos permite reconocer su mano, además de las gamas cromáticas, y de los detallados motivos geométricos.

<sup>159</sup> Estos materiales, telas encoladas, postizos y maderas, se usaron mucho en la escultura andaluza, y la imaginaria, para hacer de forma más realista las carnaciones, los elaborados trajes, y los ornamentos de las imágenes, dentro de la catequesis instructiva de los desfiles procesionales y los templos.

Por otro lado, la imagen de San Antón de Granada<sup>160</sup> (autor anónimo), también hemos atribuido otro San Antón, con animal tallado en su parte derecha, para Castil de Campos (Córdoba), presenta una barba frondosa, como el de Castil, y mirada hacia abajo, rasgos que se pueden apreciar en el San Elías de la iglesia de Santa Ana de Córdoba. Esta última imagen se incorpora en un retablo ya analizado en este capítulo, pero lo más curioso es que presenta, en su mano izquierda, una maqueta con torre incorporada encima de la portada, como la pintura del ático del retablo. Sospechamos que hace alusión a la Parroquia del Carmen<sup>161</sup> de Priego, que presenta este recurso constructivo realizado entre 1789 y 1791. Por lo que esta estatua es posterior, no sólo por la estética del retablo de transición al clasicismo (1790-1795), y con volúmenes superpuestos en el ático. Debe datar en torno a 1794-1795, que es cuando Remigio realiza estas obras cordobesas como hemos relatado en el capítulo sobre la biografía de este autor del tardobarroco. La imagen de San Elías de Córdoba, presenta similitudes con el localizado en la iglesia de Carmelitas Calzadas de Granada (1785-1795). Otra obra que hemos atribuido<sup>162</sup> a Remigio del Mármol, es la Virgen de la Aurora de la fachada de su templo en Priego. Es aquí donde probablemente aprendió el oficio de la talla en piedra, yeso y madera, con 13 o 14 años, bajo las pautas de Juan de Dios Santaella<sup>163</sup> y los Álvarez, saga de constructores y artistas afincados en Priego y provenientes de Portugal, y que debieron levantar esta portada-fachada de la Aurora<sup>164</sup>.

---

<sup>160</sup> En este templo granadino hemos atribuido un San José a Mármol, en un retablo del estilo de Pedraxas.

<sup>161</sup> En el siglo XVIII la orden del Carmen contó con grandes presupuestos y proyectos artísticos por algunos puntos de Andalucía, como Priego y Antequera.

<sup>162</sup> También atribuimos los yesos de Baños (Jaén), con unas carátulas similares a las de la Fuente del Rey.

<sup>163</sup> En el inventario de 1759 de la Hermandad de la Aurora, se le pagó trescientos reales de vellón, para madera, a Juan de Dios Santaella por cuenta de un trono que el susodicho tenía que hacer para María Santísima. Esta partida junto la firma de Santaella de la imagen de San Nicasio del retablo mayor, lleva a pensar en este taller como el responsable de los diseños artísticos y ejecuciones que se hicieron en el interior del templo de la Aurora por esas décadas, 1740-1750.

<sup>164</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; MARÍN MOLINA, José Francisco: *Cancionero popular de las coplas de los hermanos de la Aurora*. Priego de Córdoba, DIGITAL ASUS, 2001, p. 7.



Otro tema aparte, ya relatado en este capítulo, es el de sus imágenes dedicadas a San José. Las atribuciones realizadas de estos Santos, realizados para la iglesia de San Antón de Granada, iglesias de San Pedro y la Asunción de Priego, o Parroquia de la Inmaculada Concepción de Benamejí<sup>165</sup> (Córdoba), se basan fundamentalmente en sus conexiones estéticas<sup>166</sup>, y por los entornos de trabajo donde desarrolló su labor Remigio del Mármol. Por ejemplo debemos destacar, una imagen de San José del retablo colateral izquierdo del altar mayor, realizado por Juan Fernández de Lara en 1627<sup>167</sup>, de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. No sería la primera vez en donde aparece una imagen aposentada en un retablo más antiguo, recordemos el San José del retablo colateral izquierdo del altar mayor de la iglesia de San Pedro de Priego, obra retableística de principios del siglo XVIII. En estos dos casos debe existir alguna explicación histórica del porqué estos altares se quedaron sin sus imágenes primitivas, y actualmente se pueden ver estos dos San José, realizados sin dudas en el tardobarroco<sup>168</sup>. El de la iglesia de San Pedro, ya hemos comentado su posible atribución remigiana, su rostro y estructura es una copia que el de la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Benamejí, sin embargo el de la Asunción, de tamaño superior al natural, aunque parece una obra que recuerda la estética de los Mora de finales del siglo XVII e inicios del XVIII, presenta no obstante un gran parecido, en la

---

<sup>165</sup> En otro retablo atribuido a Remigio del Mármol de este templo de Benamejí, el de Santa Teresa (1795-1799), la imagen titular ostenta un birrete igual que el que porta la escultura de San Valentín, del retablo de la Real Hermandad de la Caridad (1790-1791), de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

<sup>166</sup> Otra clave para su atribución son las gamas de las policromías, como los verdes y rojos de los trajes, que ostenta su San José del Carmen de Priego, y los atribuidos San José de las Agustinas de Cabra y San Antón de Granada. Otra clave son los modelados de las barbas, de las cejas, de los trajes a lo Duque Cornejo, de los Niños Jesús anexos, y de sus influencias de los entornos de trabajo.

<sup>167</sup> Este retablo, de la Virgen del Rosario, le fue añadido este San José, ubicado en otro lugar de la Parroquia y proveniente al parecer de las Clarisas de Priego. Su retablo gemelo, el de San Pedro, tenía su imagen titular al lado de la torre, hasta que hace algunos años fue reubicada en su lugar de origen.

<sup>168</sup> Otra imagen de San José del siglo XVIII (1731-1760), es la ubicada en el retablo mayor (1768 por Francisco José Guerrero) de San Juan de Dios de Priego. La imagen, según Fernando Zurita Pérez, presenta similitudes con el San José de la Basílica de las Angustias de Granada, obra de Agustín de Vera Moreno (1697- Granada, 1780).

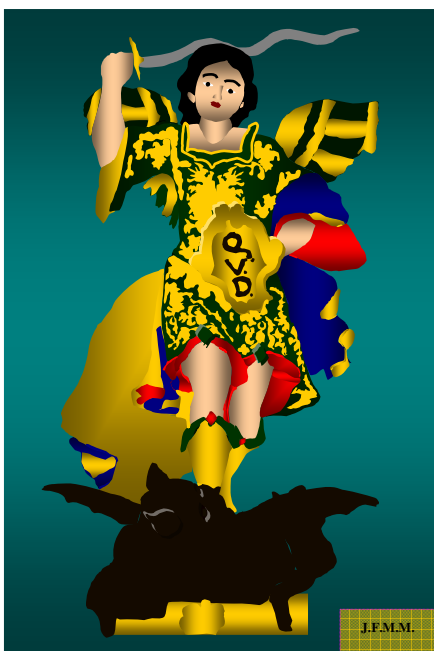
expresión del rostro, con respecto al Neptuno de la Fuente del Rey. No obstante, no nos atrevemos del todo a atribuirlo a Remigio del Mármol, aunque puede en un tanto por ciento aceptable, haber sido tallado por su gubia.

Respecto a retablos atribuidos a su órbita estética, debemos reseñar los de San Antón y San José de la iglesia de San Antón de Granada. Pertenecen probablemente a la primera etapa de la retablística remigiana (1785-1790), y en ellos se observan las señas de identidad de Santaella y de Pedraxas respectivamente. Del círculo Pedraxas-Mármol, también se puede relacionar un retablo blanco con columnas corintias, hallado en una capilla lateral, a los pies de la iglesia del Carmen de Antequera (Málaga), con una imagen parecida a las del retablo mayor de la ermita del Castillo de Carcabuey, también se les atribuye el retablo de San José de la nave de la iglesia de San Francisco de Priego.



**Imagen Izquierda:** Retablo. Iglesia del Carmen. Antequera (Málaga).

**Imagen Derecha:** Retablo del Carmen. Sagrario de la Asunción. Priego. Remigio del Mármol. 1790-1815.



San Miguel. Parroquia de la Asunción. Priego.

No queremos terminar estos apuntes sobre obras atribuibles al taller<sup>169</sup> y círculo de Remigio del Mármol, sin hacer referencia de otra imagen, esta vez de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. Se trata del San Miguel de la capilla bautismal, que va acomodado a un retablo en blanco, sin dorar, realizado por Juan de Dios Santaella<sup>170</sup> (hacia 1765). Es posible que esta estatua sea de un escultor foráneo, presentando esa estética berninesca trasladada de Sevilla a Granada por Pedro Duque Cornejo, el autor de las dos pequeñas tallas que pueden verse en el retablo mayor de la Aurora de Priego, firmado por la empresa de retablística y ornamentación, Santaella. No obstante, no nos podemos abstraer del rostro coqueto de este San Miguel, similar a las imágenes imberbes del artista al que va dedicada esta Tesis Doctoral, y que posee en la ermita de Zagrilla la Baja (Córdoba), su posible modelo labrado en madera policromada.

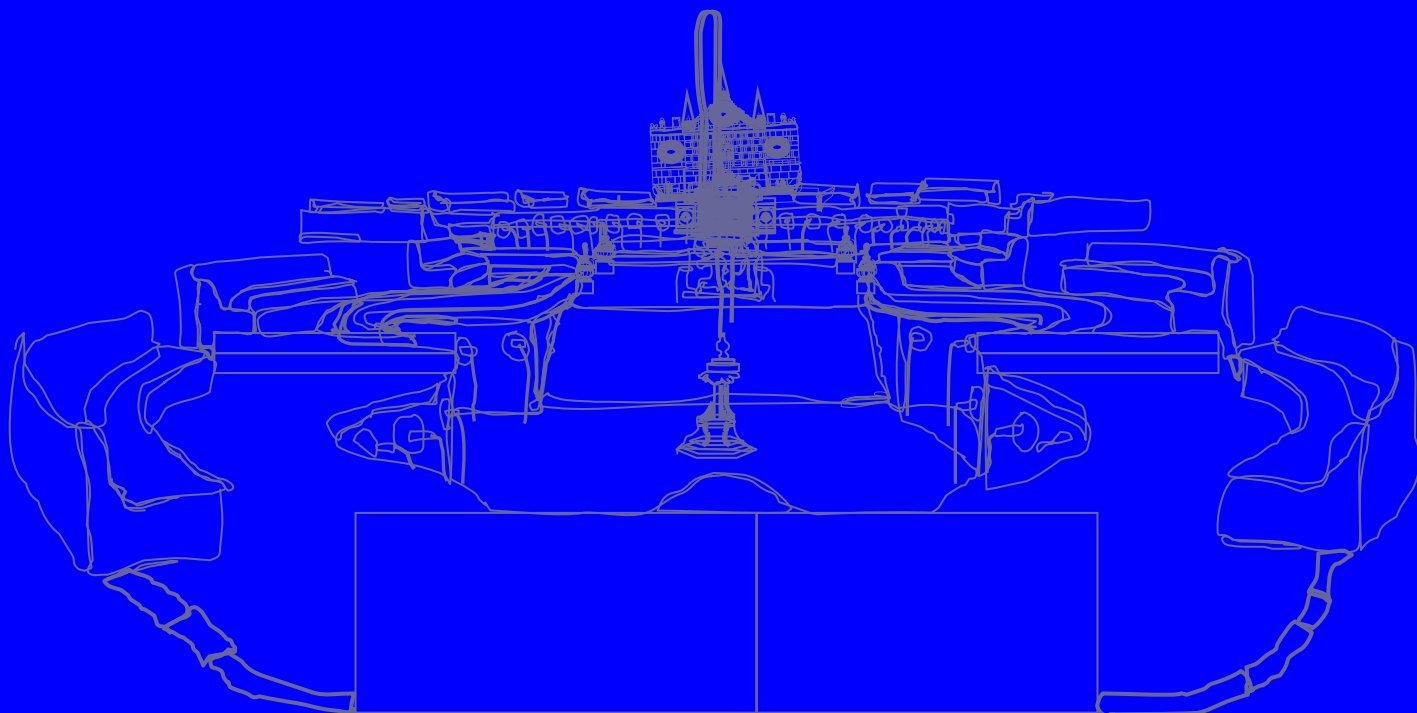
<sup>169</sup> Su taller ocupaba relación con el de Pedraxas, por ejemplo hemos atribuido las obras de los Remedios de Cabra, ya que sabemos que en ese templo trabajó Pedraxas en el trono de la Virgen de la Soledad. La escuela de Priego y de Hurtado se especializó en estas tallas como lo demuestra el hecho de que un discípulo de Hurtado, Marcos Fernández Raya, talló el trono de las Angustias de Granada en 1734.

<sup>170</sup> Santaella contrataba a escultores foráneos en aquellas épocas, puede que José de Medina (Alhaurín el Grande (Málaga), 2/8/1709-1783), el sobresaliente artífice, junto a Diego Márques y Vega, de imágenes para el retablo mayor del Carmen de Antequera (Málaga). A este autor se le atribuye la imagen de Santa Bárbara del retablo que Santaella y probablemente Francisco Javier Pedraxas, la articulación de la cornisa así se demuestra, realizaron para el templo de la Aurora de Priego. También se tiene constancia de que la familia de retablistas, los Primo, concretamente Antonio Primo, que fueron los que tallaron el retablo del Carmen de Antequera, realizaron un retablo, el de San Francisco de Asís, para San Francisco de Priego, contratando posiblemente a José de Medina para la estatua arrodillada del mismo.





San José. Parroquia de la Inmaculada Concepción de Benamejé (Córdoba). Iglesia de San Pedro de Priego (Imágenes de Arriba). Parroquias del Carmen y la Asunción de Priego (Imágenes de Abajo).



## La producción artística de Remigio del Mármol:

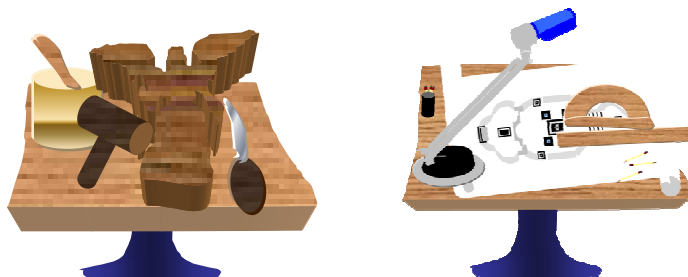
### Obras, etapas cronológicas y análisis descriptivos de sus procesos evolutivos





## Proyectos, técnicas, soportes, materiales y herramientas, empleadas en los siglos XVIII y XIX para las artes plásticas: Sus objetivos, usos y aplicaciones, para la configuración del patrimonio artístico de Priego de Córdoba

*En pleno proceso de ejecución de una obra de arte no es conveniente dejar muchos aspectos al azar, ya que los resultados podrían ser desastrosos. Artistas, como el de esta Tesis Doctoral, poseían un patrimonio técnico y material de una gran sofisticación, para solventar, lo mejor posible, las tareas planteadas, de forma cada vez más rápida y progresiva desde los aprendizajes. Aunque por otro lado al del talento, contó con la ayuda inestimable de grandes maestros, como el prieguense Francisco Javier Pedraxas, diseñador del prodigioso Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba, y que poseía una biblioteca de gran calidad. Como decorador, Remigio del Mármol, se situaba, al final del proceso de elaboración de sus obras, en la piel del espectador, de forma, que los resultados visibles se hicieran cada vez más dignos, aunque un autor, como él, nunca desprecie los accidentes afortunados de la técnica. Su perfección y capacidad compositiva, es posible admirarla en su obra cumbre, el carro central de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Este capítulo nos inserta en el proceso de elaboración de sus más relevantes arquitecturas, retablos, pinturas y esculturas, las cuales, se analizarán, con fuentes documentales, suministros de material por parte de algunos comerciantes de la época, presupuestos económicos, o trucos tradicionales para las tareas de taller, y que se aprecian inexorablemente en sus obras estéticas.*





## 8.1 – EMPRESAS ORGANIZADORAS PARA LA EJECUCIÓN DE PROYECTOS ARTÍSTICOS DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX: UN MODELO REPRESENTATIVO EN TORNO A REMIGIO DEL MÁRMOL

Se acude a varias especialidades u oficios para la realización de un proyecto. Por un lado el gremio principal, que ostenta la contrata matriz, en este caso pudiera ser un artista, artesano, alarife, arquitecto, etc... En el caso particular del retablo y camarín<sup>1</sup> de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba, hay dos contratos, uno para el retablo ya comentado, cuyo artífice es Remigio del Mármol, para ejecutarlo, y otro el referido a la obra del camarín que recayó sobre los maestros de alarife Josef Alvarez y Domingo Alvarez<sup>2</sup>. Los siguientes gremios destacados son los albañiles, loseros, doradores<sup>3</sup>, distribuidores de oro, acarreadores de tejas o ladrillos, materias primas y objetos acabados o semiacabados, etc..., fundamentalmente dependiendo de las características de la obra en cuestión. Para una ciudad de 13.500 habitantes como era Priego entre 1788 y 1800, y el último tercio del siglo XVIII, debía haber unos cuantos gremios<sup>4</sup> encargados de abastecer las necesidades de la población. En este caso particular nos hemos encontrado con unos cuantos nombres que podrían tener relevancia en sus pertinentes sectores comerciales.

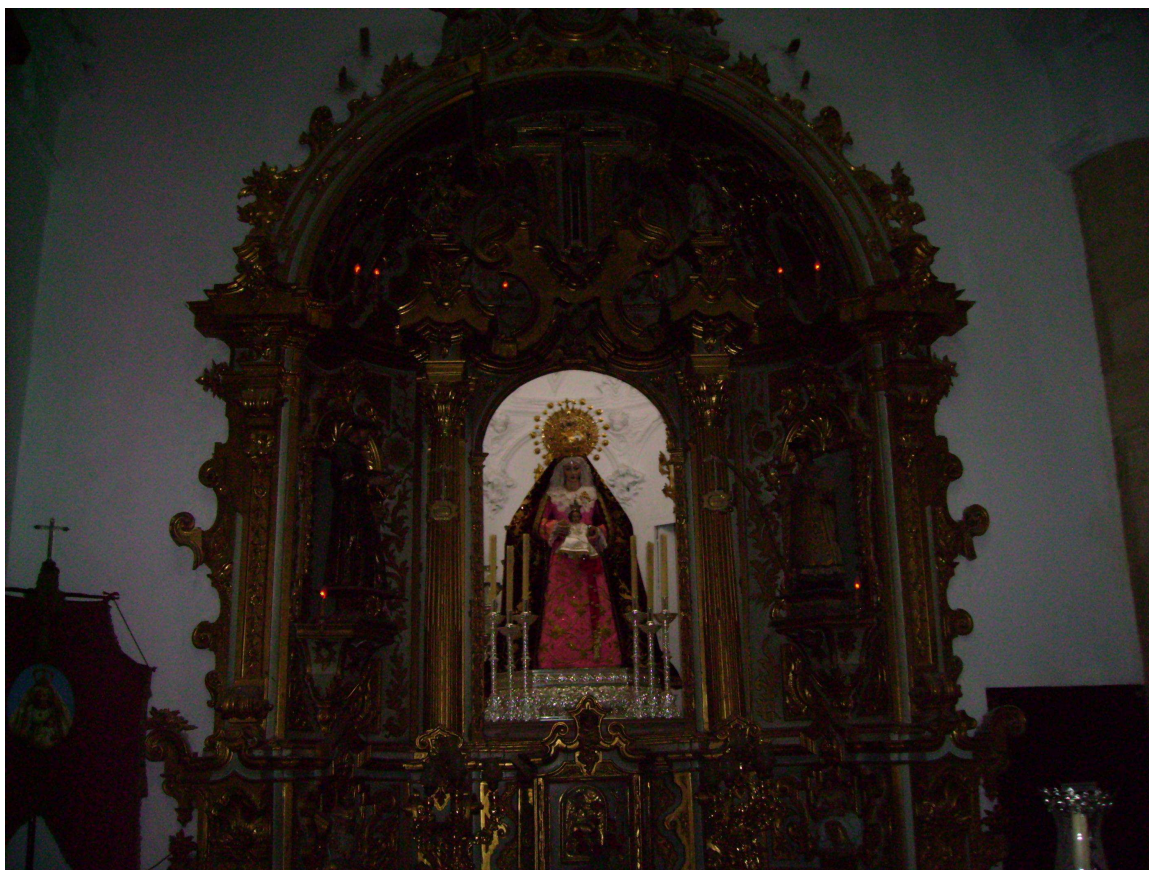
---

<sup>1</sup> Por ejemplo en el retablo y camarín de la Real Hermandad de la Caridad de Priego, los artistas están interrelacionados en sus funciones y competencias, teniendo lazos de colaboraciones predecesoras con éxito, como el prieguense Sagrario de la Asunción, con los alarifes de la familia Álvarez y Remigio del Mármol, como también ocurre posteriormente en este proyecto de envergadura de la Caridad, y además ambas obras del mismo templo.

<sup>2</sup> Aunque el contrato no ha aparecido todavía, hay una referencia del mismo en el libro de cuentas de la Hermandad de la Caridad, por lo que los archivos de Cofradías son tan importantes como los encontrados en los protocolos notariales para obras eclesiásticas privadas.

<sup>3</sup> Según René Taylor Remigio del Mármol no fue nunca un escultor independiente en la aceptación moderna de la palabra. Fue un auténtico escultor barroco en el sentido de que su obra siempre forma parte de un conjunto decorativo, en el que trabajan el alarife, el tallista y en muchas ocasiones el pintor, el dorador y otros, es decir, que el monumento es una obra a la que contribuyen todas las artes del diseño.

<sup>4</sup> Los gremios de comerciantes de pan de oro, ladrillos, acarreadores de losas, etc...



Altar de la Real Hermandad de la Caridad y Santísimo Cristo de la Expiración. El retablo fue realizado por Remigio del Mármol en 1791, como consta en los libros del archivo de esta antigua cofradía prieguense.

Como artesanos o carpinteros hay que nombrar a Francisco Montoro, que rehízo el trono y andas de la Virgen de la Caridad, o a Juan Parreño, que ejecutó las zarzas para las vidrieras del camarín. Como albañiles se nombra a Fernando Moyano, que acarrea material de construcción como tejas viejas, etc... Como losero, trabajador pétreo y comerciante de losería, se nombra a Josef de Lamas, aparte de demás tratantes de compra-venta de oro, como Agustín Nadales, que curiosamente trajo oro para dorar desde Granada, algo que se ha realizado frecuentemente hasta nuestros días. Como hemos apreciado, todo este entramado<sup>5</sup> organizador es de especial dificultad para el ente que quiere hacer esta clase de obras, de ahí que duren a veces años, incluso décadas.

---

<sup>5</sup> Fuente: Archivo de la Real Hermandad de la Caridad y de la Cofradía de la Columna de Priego de Córdoba.

Hemos querido dejar un esbozo de este campo falto de análisis y estudios por parte de la historiografía, y quizás tan importante como la misma biografía de los artistas a los que se dedican los estudios de arte, como si estas ostentaran el monopolio exclusivo del gremio de factores de obras artísticas, sin conectarse erróneamente sus influencias con los maestros de obras, artesanos, alarifes e incluso, comerciantes de material que debieron asesorar al mismo Remigio del Mármol, para convencerle de que forma quedaría mejor lo que tenía en mente.

## **8.2 – LOS TALLERES DE ANTAÑO**

Los talleres<sup>6</sup> o centros de producción del período barroco, como el de Remigio del Mármol, o los que han heredado muchos de los que hoy se pueden ver por nuestras ciudades, son por lo general de pequeñas dimensiones, repletos de piezas y objetos de todo tipo, esculturas, tallas, pinturas, etc.... Suelen poseer una mesa principal de trabajo robusta y sólida, y en ella se encuentran, como en los estantes de madera, todo tipo de herramientas de uso, como gubias, piedras de ágata, serruchos, taladros, limas, etc... Los artesanos, escultores, o tallistas, son muy certeros para adaptarse a las circunstancias, o sea, saben solventar de forma pragmática, y casi a ojo, cada obstáculo y situación presentada. Conocen de arte, de historia artística y de estilos, gracias a su oficio. Utilizan todo tipo de sistemas de creación, artesanales y modernos, funcionando básicamente por la experiencia, y teniendo un trabajado y curtido desarrollo en las manos, ya que las mismas se adaptan a los instrumentos, gubias, que manejan en toda su vida profesional como una prolongación más de sus cuerpos.

---

<sup>6</sup> En estos centros de trabajo se encontraban directores y aprendices.

Muchas veces estos creadores hacen piezas como si fueran de serie, y se comportan como auténticos ratones de biblioteca. Casi todo el día se encierran en sus talleres para cumplir sus encargos, porque la variedad de formas artísticas les hace disfrutar de su oficio. Poseen libros e imágenes, a las que suelen recurrir para solventar situaciones, e inspirarse, si necesitan un tipo de hojarasca o rocalla distinta, o si necesitan ver una iconografía para hacerla igual o parecida, etc... Suelen ser receptivos a la hora de incorporar aprendices o colaboradores, y les gusta recibir de vez en cuando visitas para explicar que es lo que están haciendo. Debería el Estado intentar perpetuar y subvencionar estos talleres como aporte cultural de nuestra tierra, ya que desde estos rincones se ha confeccionado el peso del legado artístico andaluz.

Cuando incorporan aprendices, ellos suelen supervisar las tareas en los momentos clave, limitándose, los instruidos, a seguir las instrucciones y consejos de forma mecánica, hasta que adquieren un dominio técnico para independizarse. También suelen ser personas que se envuelven bien en su mundo. Poseen una gran coordinación entre una idea y su materialización, manipulando la materia a su antojo para reproducir lo que tienen en mente.

Los artistas consideran el dibujo como la base y clave del diseño, de los bocetos, bosquejos, etc..., y como origen de sus proyectos, pinturas, tallas, esculturas, retablos, altares, hornacinas, etc..., por eso estiman mucho los dibujos y la creación, y ven el proceso mecánico, que tienen totalmente superado, como algo sacrificado aunque sí entretenido, sabiendo perfectamente que cada detalle, por pequeño que sea, cuesta

mucho sacrificio y tiempo, por eso todo, para ellos, tiene una razón de ser, casi nada lo hacen al azar, y casi nada de su taller sobra ni tampoco falta. Introducirse en este mundo de los talleres de antaño levanta un gran campo de comprensión, lo que es difícil teorizar en la historia del arte. En estos talleres se aprende rápido estos oficios, y hace comprender lo que el cliente les pide, y como lo hacen<sup>7</sup>. Estos maestros cuando llevan muchos años trabajando, y su subsistencia está más o menos consolidada, se dedican a hacer aquello que más les gusta, con plena libertad, unas veces piezas incluidas en el negocio y otras para ellos mismos. Es en esta fase cuando se sienten libres, creadores y artistas, y alcanzan su momento de mayor desarrollo como personas y artistas.

Los artistas de talleres se consideran autodidactas, proyectando en su obra su personalidad de una forma más completa y libre, cara a relucir en su obra sus completos sentimientos, como materia que reproduce el interior de su ser sensible o profundo de experiencias reales y bellas<sup>8</sup>. Esta belleza sólo se puede lograr por la conciencia de la necesidad insatisfecha, por eso, los artistas han sucumbido ante el mundo con la miseria y la pobreza, caso del Greco, Van Gogh, o los casos locales de Francisco Javier Pedraxas y Remigio del Mármol. Es el pincel, la gubia o la pluma, los instrumentos que reconvierten esa necesidad insatisfecha en materialidad consciente, bella y sublime. Algo negativo se puede transformar en positivo, como compensación de hacer del mundo algo que sólo ofrezca belleza a los ojos del sensible y su equilibrio con el universo.

---

<sup>7</sup> Tengo que agradecer, desde estas líneas, las muchas visitas y buenas conversaciones que he mantenido en el taller del artista Niceto Mateo Porras, cuyo taller de la calle Santiago de la Villa de Priego, era uno de los más representativos de cuantos existía en Priego. También agradezco a Cristóbal Cubero y Manuel Sánchez, el haber podido descubrir sus talleres y conocimientos, también en Priego.

<sup>8</sup> Le agradezco a Carmela Fernández Mancilla, artista y esposa del escultor Don Javier Castro Llamas, sobre la disersión de la introspección del mundo interior de los artistas. También agradecemos a Emilio Checa Barrero, Jermán León Quero, Juan Pérez Martín y Henry Moisés Pino Castilla, Antonio Martínez Ramos, Victor Rodríguez Aguado, J. A. Senso, Dora Llamas, Juan Carlos, Robert Marín Tovar sobre arte.

Los talleres de los siglos XVIII y XIX, como el de Remigio del Mármol, utilizaban una serie de materiales, herramientas, métodos y técnicas, muy comunes para todos, pero los trucos individuales de cada artesano, eran sus leves diferencias en la personalidad de la obra, además de su elección de imágenes, de su imaginación, y de la destreza compositiva y técnica, que diferenciaban a unos respecto a otros en su individualidad artística.



Recreación de un taller como el que pudo haber tenido Remigio del Mármol.

Lo realmente curioso de Remigio del Mármol, es que, al igual que Alonso Cano<sup>9</sup>, dominó todos los géneros y materiales, y eso comporta una extrema dificultad

<sup>9</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio; HENÁRES CUELLAR, Ignacio; MORENO GARRIDO, Antonio; ÁLVAREZ LOPERA, José; y Otros: “En el Centenario de Alonso Cano (1601-2001)”, *El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, núm. 13-14.



para un artista, más si cabe cuando se requiere que efectué un objeto, debiendo ser éste, del todo perfecto, en la forma y en los acabados. Por ese motivo casi todos los artistas se especializaban en concreciones, para llegar a indagar con gran dominio en un área, si acaso dos, y así obtener los mejores resultados posibles de cara a su clientela. Por tanto, Remigio del Mármol se convirtió en un extraño humanista al final del barroco, algo que pocos lograron de forma destacada, y más si cabe desde una perspectiva tan localizada como en la que se movió este autor. Por tanto, su talento, para tales resultados, debe considerarse, si cabe, máximo, atendiendo objetivamente a todas las vicisitudes que realmente afrontó, y que desembocaron en una particular y polifacética figura.



Detalle del retablo de Santa Bárbara. Iglesia de la Aurora. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Juan de Dios Santaella y su taller. 1752-1759.

### 8.3 – EL PROCESO ARTÍSTICO: DE LA IDEA A LA MATERIALIZACIÓN

En toda actividad de taller se suele emplear como método, o proceso mecánico, tres fases para la elaboración de una pieza, con materiales previos, o sea, aquellos que crean visualmente la obra final y que son poco duraderos, y materiales definitivos, que son los que constituyen la obra acabada.

#### 8.3.1 – Boceto

Los bocetos son trucos para la consecución del bulto redondo o la pintura. Los bocetos son dibujos, o apuntes bidimensionales, con el objetivo de llegar a la tridimensionalidad del bulto redondo. Algo imprescindible en los bocetos, es imprimir al dibujo una perspectiva para imitar la escultura o la arquitectura, como la de retablos. El boceto no pretende crear una obra en sí misma, sino que lo que se quiere es saber cómo va a ser la obra a realizar<sup>10</sup>. Antes del boceto se realizan también unos bosquejos, que son de vida más efímera si cabe, y pretenden entrar en contacto con la idea inicial, de una forma rápida y sin compromisos en su ejecución. En escultura también se hacen bocetos tridimensionales, como pequeñas estatuas de arcilla, o con otros materiales no demasiado caros.

Remigio del Mármol realizaba bocetos o bosquejos en las mismas piezas de piedra, en los óleos, o en las maderas que tallaba. Mientras que ejecutaba la obra física, al mismo tiempo, estaba planeando otra obra mentalmente, y aquello que le interesaba

---

<sup>10</sup> Para llevar a cabo los bocetos, el artista utiliza desde este momento modelos de la realidad.

lo plasmaba inmediatamente en la misma obra tratada, puesto que luego estos dibujos o trazos no se perciben por su sustancialidad subyacente, pero quedan para la posteridad fusionadas entre decoraciones aleatorias, espacios no visibles de libros con imágenes escultóricas, y en óleos que con el tiempo reaparecen sus marcas, por el contraste de color, y que se pueden observar perfectamente con ampliaciones digitales de media y alta resolución. Algunos probables bocetos de Remigio del Mármol, han quedado plasmados en obras, como en el libro que porta la escultura de Santa Ana, de la Parroquia de los Remedios de Cabra (Córdoba) (1795-1815).



En este libro que sostiene la imagen de Santa Ana de la Parroquia de los Remedios de Cabra (Córdoba), existen trazos que son bocetos del artista.

### **8.3.2 – Proyecto**

Trabajo científico con toda la documentación e información necesaria que abarque todo lo que tiene que ver con el trabajo. Un diseño de una planta se puede



considerar un croquis, y con medidas científicas, un auténtico plano para un proyecto.

Un proyecto es como un boceto pero muy acabado, pudiendo ser una planimetría de proyecto.

Remigio del Mármol Cobo-Rincón hizo planos y diseños abocetados, que podrían también haber sido planos científicos, y muy desarrollados, como los que presentó para la aceptación del nuevo proyecto de la Fuente del Rey de Priego, algo documentado, o para el prieguense retablo de la Real Hermandad de la Caridad. También hizo dos bocetos artísticos muy acabados, o sea como proyecto escultórico, con los dos pequeños sayones que concibió para hacer, con posterioridad, los grandes que posee en la actualidad la Hermandad de la Columna de Priego de Córdoba, para sus desfiles procesionales.



Miniatura de Jesús de la Columna con Sayones. Propiedad privada.  
Similares a los originales (**Foto Derecha**: Expositor Telar Priego) de Remigio del Mármol. 1795-1796.

### 8.3.3 – Maqueta

Es una simulación de la obra en todo su entorno. Las maquetas se hacían incluso para las pinturas. Piero della Francesca realizó maquetas con edificios y muñecos para algunas de sus obras más relevantes, y así imprimir mayor realismo y dominio de la proporcionalidad y de la perspectiva.

Remigio del Mármol hizo seguramente una maqueta de madera de la Parroquia del Carmen de Priego, posiblemente para su aceptación por la orden carmelitana de Córdoba en torno a 1794-1795, y en vez de eliminarla, se la puso como atributo a San Elías de la iglesia de Santa Ana de la ciudad de la Mezquita. También hizo probablemente una maqueta para una escultura<sup>11</sup> de la Sacristía de la Aurora de Priego.



Imagen con maqueta. Iglesia de la Aurora. Priego de Córdoba.  
Atribuida a Remigio del Mármol. 1777-1815.

<sup>11</sup> En el inventario de 1759 de la Hermandad de la Aurora aparece un Señor San Agustín de cuerpo entero de talla, y Santo Cristo, crucificado de talla, en la Sacristía de la iglesia. El otro Santo que existe en la Sacristía no se nombra por lo que pensamos en Remigio del Mármol como su realizador, debido a su estética, sobre todo la barba colgante sin patillas propia de este autor.

### 8.3.4 – Composición

Los bocetos, las maquetas, etc..., permiten comprobar cómo quedará el proyecto, y se pueden hacer pruebas de simetría espacial, definición de contornos, angulaciones ópticas, contrastes de color, luminosidad, simbolización, siempre con las lógicas dificultades que habrá que solventar intuitivamente, aunque ciertamente todos estos factores dependerán, más aún si cabe, de la destreza, la intuición, y la precisión en los detalles, como para denotar mayor sensibilidad compositiva. Aunque siempre las dificultades habrá que solventarlas instintivamente<sup>12</sup>, ya que a veces lo preparado no se corresponde con la situación del espacio real a representar, lo cual hace que haya una necesidad de adaptar lo pensado a los definitivos espacios en donde se encuadraran perpetuamente las obras. Todo esto es importante para llegar a alcanzar los resultados artísticos más idóneos, aunque a veces el artista deja escapar detalles de la obra, pero que se corrigen con la intuición global de la misma. Estos elementos pueden volverse accidentes afortunados, puesto que dan lugar a elementos despistados y ambiguos, que vuelven la composición muchísimo más enigmática si cabe.

Remigio del Mármol conocía perfectamente todos estos juegos y paradigmas preparatorios para la obra, algunas de las cuales como los diseños, maquetas, planos, bocetos, incluso bosquejos iniciales para la Fuente del Rey<sup>13</sup>, localizados en algunas de sus obras de Priego, como la Parroquia del Carmen, los Sayones Columnarios, o el San Elías de Santa Ana en Córdoba, denotan un deseo minucioso de estos procesos

---

<sup>12</sup> No todos los diseños se ejecutan consciente o racionalmente, a veces la realización del trabajo aflora con aleatoriedad de lo imprevisto e intuitivo, y de la experiencia técnica del subconsciente que dirige la mano creadora.

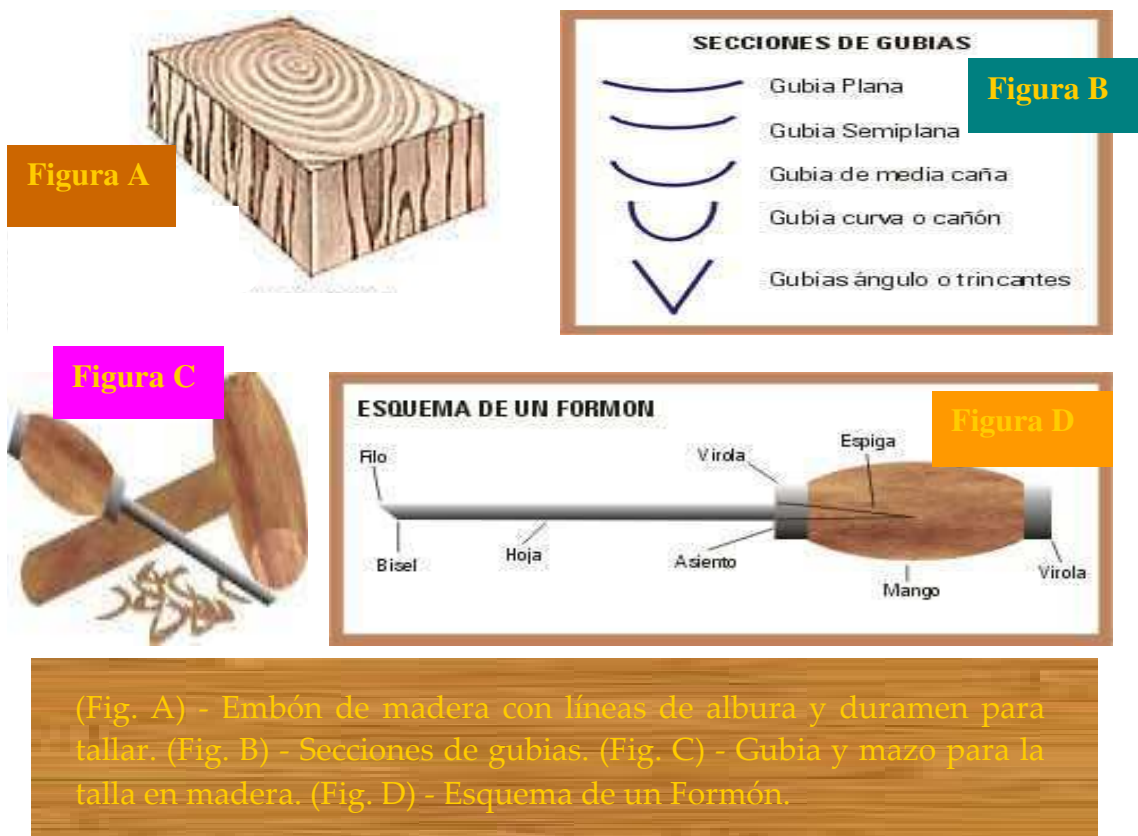
<sup>13</sup> SÁNCHEZ TRIGUEROS, José Antonio: *Tesoros de España: Fuentes*. Espasa Calpe S.A., 2000, pp. 13-14.



preparatorios, lo cual indica su desvinculación comercial, y más bien gustosa por tales ideas necesarias e introspectivas, que por suerte llevó a la práctica, aunque desconocemos que cantidad de proyectos no se pudieron hacer realidad.

### 8.3.5 – Modelado

Proceso de adición matérica, generalmente con propiedades plásticas, destinado para obtener un objeto artístico. Este proceso permite añadir materia a medida que variamos gradualmente el tamaño del objeto, y se retira en caso de corregir la forma deseada. Remigio del Mármol empleó todo tipo de materiales; madera, yeso, escayola, temple, telas encoladas, piedra, arcillas, toscos, mármol, etc..., tanto en la talla, el mobiliario, la escultura, la pintura, y la arquitectura, como en las artes que cultivó y que indagaremos a continuación.



## 8.4 – LA ESCULTURA

No comenzamos en la escultura<sup>14</sup> por ser precisamente el arte más importante para el autor de nuestro estudio, es más, todas las nobles artes lo fueron en la misma proporción, porque a su vez, todas se integraron en los mismos espacios como uniéndose en una simbiosis fusionadora de caracteres, objetivos y concepciones unitarias del mismo rango, estilo y dimensión. Pero no obstante, hay que hacer notar de que fue precisamente la escultura<sup>15</sup> una de las primeras artes humanas<sup>16</sup>.

El bulto redondo se clasifica a su vez en busto, el cual sólo representa la cabeza, o el torso, que carece de cabeza y extremidades. Muchas de estas temáticas fueron pragmatizadas por el artista Remigio del Mármol, para su universo artístico, siendo el arte que más fama le otorgó a su obra<sup>17</sup>, y quizás, el que le abriera las puertas en Priego para trabajar y decorar los espacios que le demandaron, por tener una destreza remanecida de la cantería alcalaína, y de la cual carecieron sus maestros Francisco Javier Pedraxas y Juan de Dios Santaella. Pero a su vez, el tiempo le permitiría tal dominio del dibujo escultórico, por los bocetos, que fue este segundo arte, sin duda, el

---

<sup>14</sup> WITTKOWER, Rudolf: *La escultura: Procesos y principios*. Madrid, Alianza Forma, 1984, pp. 15-39. Los escultores del pasado se sirvieron de prácticamente todos los materiales que se prestaban a recibir una forma en tres dimensiones, de tal manera que incluso la arena, el cristal, el cristal de roca o las conchas de moluscos, tienen un lugar en la historia de la escultura. Luego los modernos ampliaron muy considerablemente la gama de posibilidades: la irrupción del acero y los nuevos metales y de nuevos materiales como el nylon o los plásticos, ha dado continuidad a la tradición.

<sup>15</sup> La escultura se divide en dos grandes áreas temáticas, la estatuaria, generalmente de forma humana, y la escultura ornamental, compuesta sustancialmente de seres de la naturaleza, o vegetales. La estatuaria también se divide en bulto redondo y en relieve.

<sup>16</sup> Los primeros instrumentos que empleó el hombre antiguo fueron unas piezas talladas en bulto redondo y casi perfectamente afiladas para cortar la carne de sus presas. Esas herramientas utilitarias son de por sí tallas, por lo tanto aquí encontramos el origen de la escultura, atendiendo a una dimensión técnica y consciente para la realización de objetos para un fin funcional y relativamente estético, por su control sobre el medio.

<sup>17</sup> SARAZÁ Y MURCIA, Antonio: “Priego de Córdoba”, *Andalucía Revista Regional Órgano del Turismo*. Córdoba, Enero 1927, p. 29. Remigio del Mármol, hijo de Priego, ejecutó el carro de Neptuno de forma notable, así como otras muchas tanto en escultura como en carpintería.

que articuló sus importantes incursiones, progresivas, en los diseños arquitectónicos o retablisticos, y en las composiciones pictóricas que nos legó, de forma, que toda esa experimentación e indagación, polifacética, en numerosos campos y amalgamas técnicas y materiales, fueron las que lo transformaron en un artista ecléctico<sup>18</sup>.

Las primeras esculturas que realizó en Priego, con seguridad, para adornar varios recintos de importancia, fueron obras hechas en yeso<sup>19</sup>, o estuco<sup>20</sup>. Los estucos de sus esculturas, para la iglesia de la Aurora o para el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba, se tallaban en los mismos recintos y encima de mesas de madera, o tablones, que también servían de andamios para el ahorro económico<sup>21</sup>. Cuando se terminaban sus distintas partes, se unían al muro, también de yeso, lo cual facilitaba una unión más compatible, con pernos de madera, de hierro, e incluso colas de agarre de dicho material. Las uniones se eliminaban restregando y alisando espátulas con el propio estuco. Es posible que ya en su sitio, y bien pegadas durante algunas horas, los operarios se subieran en andamios de madera para darles algún detalle de acabado, lijado, policromado, etc..., debido a haber sufrido en el traslado y en el pegado diversas roturas. Generalmente se alisaban los paramentos con una llana, pero Remigio optaría,

---

<sup>18</sup> Existen dos clases de artistas. El primer grupo se caracteriza por aquellos que repiten recursos estéticos y anatómicos de unas obras a otras, con similares esquemas y estereotipos, que permiten atribuir su obra con mayor facilidad. El segundo grupo se caracteriza por aquellos artistas que varían dichos esquemas por lo que su obra atribuida se vuelve desconcertante. En este grupo se encuentra Remigio del Mármol.

<sup>19</sup> Se conoce con el nombre de yeso el resultado que se obtiene haciendo perder a las piedras yesosas, compuestas de ácido sulfúrico, agua y cal, el agua que contienen, reduciéndolas después a polvo fino por medio del molido, a brazo, con mazos manejados por operarios, o bien con batanes y molinos de diversas formas. Para amasar el yeso, se hecha primero agua necesaria al cuevo, vertiendo después el material poco a poco sin interrupción. Este aumenta considerablemente de volumen después del amasado. El yeso blanco, como el utilizado por Remigio del Mármol y procedente probablemente de canteras cercanas a Priego como la de Villardompardo (Jaén), amasado, pesa 1,500 Kilogramos por metro cúbico, y si no era cáustico, se manipulaba con las manos por no perjudicar la piel.

<sup>20</sup> Definiciones extraídas de: MARCOS Y BAUSÁ, Ricardo: *Manual del Albañil*. Madrid, Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, 1879, 3ª Edición, Maxtor, 2003, pp. 19-24, 44-49, 57-58, 67-70, 81-85, 118-124.

<sup>21</sup> Los estucos están hechos de cal o de yeso, y sirven para imitar económicamente los mármoles, jaspes, y piedras, en la decoración. Un estuco de yeso muy común es la escayola.

para sus bultos redondos, por piedras pómez y agua, después utilizaría una badana, y un trípoli. Por último usaría la palma de la mano. Además se les podía dar, a estos estucos, el color que se deseara, como ocre rojo, o pavonazo, para los encarnados, azul cobalto, para los azules, ocre amarillo, verde arsenical, cal, negro de escorias, etc... Es muy difícil que estas imágenes fueran rebajadas, salvo posibles casos esporádicos, en donde se ubicaban, o sea, en bóvedas, paramentos, etc..., debido a una mayor dificultad de acceso, y por haber carecido esas piezas de la perfección y detallismo, debido a las malas posturas de los operarios. Así que consideramos que se ejecutaban en el suelo. Además sí ya de por sí es difícil pintar un fresco, por deber hacerse en pocas horas antes de su secado, es menos probable una escultura de yeso<sup>22</sup>, que requiere muchas más horas, además de los lógicos riesgos de desprendimiento. Por eso la mayoría se hacían en mesas, porque tenían a su disposición muchas herramientas rápidas para su acceso, y podían angular los gubiazos con más comodidad, algo que suponemos inviable desde arriba.



Detalles en yeso de la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba.

<sup>22</sup> ARREDONDO Y VERDÚ, Francisco: *El yeso*. Madrid, Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, 1972.

También encima de una mesa, podían realizar más medidas y tener más puntos de referencia visual. Las piezas grandes, como las rocallas, no se hacían enteras sino por piezas, debido a que su montaje no permitía un pegado entero, con la dificultad que eso suponía para hacer grúas artesanales, a tal efecto, por sus enormes pesos. Estas piezas se hacían por partes, y luego se montaban a mano y encima de andamios, como puzles, algo que hemos apreciado en un craquelado, o raja de unión, localizado en un ramo vegetal de la iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba.

El yeso no tiene vetas como la madera, siendo por tanto más fácil y dúctil de tallar en cualquier sentido, pero cuando se deteriora es más difícil de restaurar y reponer, porque su materia tiende a deshacerse fácilmente, necesitando más sustituciones de material, con más rellenos y correcciones debido a sus deformaciones<sup>23</sup>.

Pero no todas las imágenes se hacían totalmente en este material, también se mezclaban distintas partes de la composición con otros materiales, como la madera, como hemos tenido la oportunidad de observar en una de las alas de un Ángel orante, o Serafín, situado en el tambor de la gran cúpula del Sagrario de la Asunción prieguense. Otro material dúctil y blando, como el yeso, que empleó el artista de la Parroquia del Carmen, fue el barro y la arcilla, que cocido se denomina terracota, y que la ciudad del barroco hace gala de magistrales muestras, para la gloria de este material, en las composiciones que José Risueño posee dentro de diferentes templos prieguenses. El

---

<sup>23</sup> Agradecimientos a Manuel Jiménez Pedrajas, sin duda uno de los mejores restauradores cordobeses, por sus importantes conocimientos ofrecidos amistosamente como los referidos a las propiedades y características de distintos materiales que manejó el artista al que va dedicada esta Tesis Doctoral. También hay que resaltar los talleres de Manuel Sánchez, Emilio Serrano, Francisco Alcalá, Francisco Tejero, Niceto Mateo, Antonio Carrillo, Fernando Zamora, Rafael Molina, Pablo Duran, Antonio Bonilla, Manuel Jiménez, Cristóbal Cubero, Hermanos Cubero, etc..., ya que bastante del patrimonio de Priego de Córdoba se hubiera perdido irreversiblemente sin sus intervenciones.



barro lo empleó Remigio del Mármol para bocetos, o piezas pequeñas, y que sirven para adornar algunas hornacinas, como es el caso de un pequeño Jesús de la Columna hallado en una vitrina de la Parroquia del Carmen de Priego<sup>24</sup>, y que es gemelo de otro de colección particular.



San Francisco Javier, San Francisco de Paula y San Pedro. Sagrario de la Asunción. Priego. Remigio del Mármol. 1795-1815.

Cabezas levemente inclinadas con rostros serenos y miradas pensativas, como características de sus obras escultóricas.

<sup>24</sup> El barro y la arcilla es uno de los materiales más viejos en la humanidad, debido a su facilidad en el modelado, sin necesidad de instrumentos. Con el barro se sacan moldes para trabajar con otros materiales, aunque si se cuece se puede conseguir una pieza definitiva, que incluso se suele pintar. Este material lo utilizaba Remigio del Mármol para realizar bocetos definitivos, o efímeros, para obras mayores, incluso para obras de arte en sí mismas. El barro o la arcilla, merece un tiempo de modelado limitado, por lo que aquí se ve la artísticidad, al igual que ocurre en el dibujo del creador. Al modelar se debe ver mentalmente la figura que se desea esculpir, para que haya una relación entre la idea y la escultura práctica.



No obstante, Remigio del Mármol indaga constantemente en el arte de la escultura en madera<sup>25</sup>, la importante imaginería que tantas glorias ha dado al arte y la cultura del barroco<sup>26</sup> andaluz<sup>27</sup>. Esta clase de obras son más protagonistas que las de yeso, puesto que estas últimas servían como base para la decoración fundamental de los espacios religiosos e internos, o sea, estaban al servicio de la arquitectura, por su imposibilidad de trasladarse al exterior debido a la humedad y a su irreversible deterioro intensivo. Pero las imágenes en madera son más empleadas para otros fines más devocionales que decorativos<sup>28</sup>, para la potenciación de la Fe en retablos, en altares, e inclusive para pasos de Semana Santa, siendo áreas en las que intervino el autor de la Fuente del Rey en toda su magnitud, tanto dentro como fuera de Priego. Las maderas<sup>29</sup> se dividen en diferentes tipos, según su dureza, flexibilidad, higroscopicidad, retractabilidad, color, olor, etc... Tres son las básicas para clasificar: las resinosas, las blandas, y las duras. Entre las últimas destacan la encina, el ébano, la haya, el castaño, el boj, el roble, y el olmo. Las blandas cuentan con el álamo blanco y negro, además del naranjo, el peral, el limonero, el cerezo, el ciprés o la caoba. Son, todas ellas, de tejido muy fino, lo que provoca un pulimentado vistoso y brillante, siendo muy aptas para obras de ebanistería. Remigio del Mármol elaboró buenas piezas para la Sacristía del Carmen de Priego, con sus cajoneras, empleando estos tipos de

---

<sup>25</sup> MORENO CUADRO, Fernando; MUDARRA BARRERO, Mercedes: *Escultura barroca en Priego de Córdoba*. [Catálogo de la Exposición]. Priego de Córdoba, Ilustrísimo Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Área de Cultura, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Universidad de Córdoba, Instituto de Historia de Andalucía, 1993.

<sup>26</sup> HENARES CUÉLLAR, Ignacio: “La escultura en la sociedad y el pensamiento barrocos”, *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte. 1628-1688*. [Catálogo de la Exposición]. Málaga, Junta de Andalucía, 1989, pp. 21-31.

<sup>27</sup> AROCA LARA, Ángel: *El crucificado en la Imaginería Andaluza*. Córdoba, Cajasur, 1987.

<sup>28</sup> Aquí hay que hacer referencia de que una escultura, no se hace igual para el ático de un retablo alto, que para un desfile procesional, ya que no se visualiza de la misma forma, variando por tanto su calidad técnica, más precisa para una imagen devocional, que para una imagen decorativa.

<sup>29</sup> La madera se suele cortar alrededor de cinco años antes de realizarse la obra artística, en la estación de invierno, porque la sabia se localiza en las raíces, para que esté muy seca y no dé lugar a su descomposición. Esto lo sabían artistas como el de nuestro estudio.

madera. Sin embargo, las maderas resinosas crecen por todas partes, ya que poseen mucha resistencia, ligereza, gran tamaño, durabilidad, y son asequibles económicamente. Fueron abastecidas en los mercados de antaño de los siglos XVIII y XIX bajo el nombre de madera del norte. En los mercados españoles y de Flandes, de la época de Remigio del Mármol, destacaba el abeto y el alerce, aunque sobresalía, sin duda, la madera de pino, siendo predilecta para obras grandes y económicas, como los retablos, y es precisamente la que empleó Remigio para confeccionar el retablo de la Real Hermandad de la Caridad (1790-1791), y el dedicado a San Nicolás de Bari (1785-1790), ambos en la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.



Imagen y retablo de San Nicolás de Bari. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. 1785-1790.

El proceso del tallado del embón de madera, o bloque para tallar, depende directamente de la sustracción de material lúneo, a través de un esfuerzo principal o motor, como la mano y la gubia, o el martillo y la gubia, de forma que la madera se va degradando y reduciéndose por eliminación de la viruta, que es perfectamente regular e idéntica que el hueco dejado por la gubia. A este proceso se le suele llamar desbastar el bloque, para conseguir, por medios manuales o mecánicos, la forma imprecisa de la pieza a tallar<sup>30</sup>.



Retablo y Capilla de la Real y Pontificia Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba. En este recinto intervinieron casi todas las escuelas y artistas del barroco prieguense, al igual que los gremios de arquitectos, tallistas, o albañiles de la ciudad, durante la mayor parte del siglo XVIII.

En caso de ebanistería o carpintería para mobiliario, los procesos difieren, puesto que las piezas deben ser regulares y consistentes, para montarse como máquinas definidas por los elementos sustentantes o sustentados. Aquí destacan los serruchos, las

<sup>30</sup> En el proceso de tallado, o desbaste, los golpes del formón y de las gubias van perforando y modelando las ranuras acanaladas para rebajar los bordes con los cortes.

lijas, los taladros, etc., en piezas o tablones con sus fines concretos. Sin embargo para la escultura o talla, no es habitual desbastar sobre un tronco directamente, dado que muchas veces su tamaño es menor que la obra proyectada. Por eso se construyen o ensamblan bloques de madera<sup>31</sup>, a partir de trozos de una misma especie, o sea, que la albura de una pieza coincida con la albura de otra, y no con su duramen. Toda esta cultura de la talla era muy conocida en Andalucía desde siglos<sup>32</sup>, con los trucos de taller que evitaban experimentaciones y pérdidas de tiempo, aunque los resultados visuales eran lo importante, y a veces cualquier cosa valía<sup>33</sup>, siendo los tallistas como Remigio, muy habilidosos y conocedores de estas técnicas, y de la manera de ejecutar con prontitud, calidad, y economía, las obras a proyectar. Acudiendo a personas que las auxiliaran en el taller, como aprendices, o subcontratados, para otras áreas, fuera del alcance de sus dominios, algo a lo que tuvieron que recurrir Pedraxas y Santaella con Remigio para la labor de escultura de sus espacios, y a lo que el autor de la Fuente del Rey se agarró en pocas ocasiones por su multidisciplinaridad polifacética. Si imaginamos a Remigio en su taller, seguramente lo veríamos rodeado de muchos objetos, con tallas acabadas o semiacabadas, y a su alrededor, como algo necesario e imprescindible para avanzar en su vida y como prolongación de su cuerpo, sierras, garlopas, axuelas, gramiles, limas, barnices, ceras, pinceles, piedra de bruñir<sup>34</sup>, y una cantidad de instrumentos que sólo él sabía en qué momento debía aplicar<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> En la imaginería, la obra se tallaba habitualmente por partes, para luego ensamblarse todas las piezas, con cola, cuerdas para la unión de las partes, y pernos, y conseguir la imagen deseada.

<sup>32</sup> ARAUJO GÓMEZ, Fernando: *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVIII y causas de su decadencia*. Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1885.

<sup>33</sup> Los escultores necesitaban modelos para realizar su obra, ya bien disponían de personas, u objetos.

<sup>34</sup> En la escritura del capital del maestro Francisco Javier Pedraxas, del 26 de Mayo de 1811, aparecen algunas de estas herramientas que solían utilizar estos artistas por entonces, y que también debió poseer, por analogía, el maestro del Mármol, discípulo de Pedraxas, al que se dedica esta Tesis Doctoral.

<sup>35</sup> Otras herramientas especiales para trabajar la madera, son el hacha, y la azuela, para el desbastado. Gubias y formones para la talla. Escofinas de distinto tamaño para los acabados. Maza de madera para el golpeo de estos útiles, y otros elementos improvisados por el artista, para cada situación personalizada.





Remigio del Mármol, conocía las técnicas y métodos para la realización de imágenes en madera policromada, y estofada; el famoso género andaluz de la imaginería. Dibujo de San Francisco de Paula. Escultura original del Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba. Firmada por Mármol, en el año 1814.

Una vez acabada la imagen de desbastar, utilizando como referencia los bocetos, bosquejos, maquetas, etc..., la misma se pulía hasta el último detalle, para pasar a la policromía, potenciando así sus volúmenes. Esta requería de algunas capas de imprimación<sup>36</sup> y bolj, o cola de pescado con arcilla roja, o blanca, para el dorado. Después allanaba la superficie dejándola lisa para el acabado de las carnaciones; de los estofados, o imitación de la bordadura de los trajes<sup>37</sup>; de las estofas y escalfados, o ricos paños a base de hilo de oro; de los barnices finales, etc...

<sup>36</sup> Las capas de preparación no se solían hacer gruesas, ya que entre capa y capa había que esperar a que la inferior estuviera mordiente. Francisco Pacheco fijó siete capas finas para las esculturas.

<sup>37</sup> El estofado se realizaba aplicando color y sacando el oro, que se bruñía previamente encima del bolj, con un trozo de madera.

Remigio del Mármol esculpió también materiales duros, como piedras, toscos, y mármoles<sup>38</sup>. El mármol es una piedra metamórfica que usaron los griegos para sus edificios y esculturas<sup>39</sup>. Aunque todas las civilizaciones y pueblos emplearon aquellos materiales que regaron sus terrenos. Por ese motivo, la zona subbética cordobesa y jienense, repleta de canteras de mármol blanco y rojo, y de piedra caliza o tosco, es lo que hizo que Remigio del Mármol se adaptara a los materiales abundantes de las tierras por donde se desarrolló, por ser más económicos de poseer, como los anteriores, aunque también importó a su taller materiales no autóctonos, como algunos tipos de alabastros.

Para la escultura<sup>40</sup> en piedra, hay que comentar que los canteros tenían mayor preparación, y contaban con técnicas parecidas a las de hoy en día. Un ejemplo actual lo tenemos en Manuel Bermúdez Cuenca, panadero de Priego nacido en 1942, y dedicado al mundo de la talla en piedra desde hace más de treinta y cinco años. Este artesano dijo en una entrevista concedida en Abril de 2006 a TelePriego, por el periodista Don Eloy de Valverde, lo siguiente: “A las piedras hay que prestarle todo el sentimiento de la persona.... la misma me droga.... La piedra hay que conocerla al toque

---

<sup>38</sup> El mármol posee capas mezcladas y aboyadas en su interior para producir un patrón desigual. Pero este material proviene de otro, con capas lisas y regulares, es decir, la piedra caliza. Esta última se convirtió en mármol por un proceso geológico. Como la capa tectónica africana era más pesada, la presión la deslizó por debajo de la capa más ligera, es decir, la europea. Esto se conoce por zona de subducción. Durante este proceso las partículas en la roca sedimentaria se comprimieron en un espacio más pequeño, pero además tuvieron otro elemento, el calor. Al tiempo que la placa africana se deslizaba debajo de la europea, también se acercaba al núcleo calorífico de la tierra, haciendo que la roca se calentara. Las condiciones de alta temperatura y presión agrandaron las partículas de las rocas, y formaron nuevos cristales que transformaron la roca sedimentaria en roca metamórfica, que adopta diversas formas, y físicamente alteradas por el calor y la presión en el interior de la corteza terrestre, aunque hace unos doce millones de años el movimiento de las capas tectónicas impulsó estas nuevas rocas, de las profundidades hacía la superficie terrestre.

<sup>39</sup> Otros fenómenos naturales, como son los volcanes, profririeron a los romanos con sus cenizas, mezcladas con cal, un hormigón revolucionario para cúpulas y puentes por encima del agua, además de añadido para ladrillos cocidos que todavía perduran. No obstante las rocas sedimentarias primitivas todavía pueden observarse en las colosales obras egipcias.

<sup>40</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Las claves de la escultura*. Barcelona, Planeta, 1995.



para que se pueda tallar, debe estar sana.... Cuadrar la piedra es dejarla como un cubo liso.... Uso cincel y martillo.... La piedra necesita muchas horas de trabajo, una carrera de trabajo, sacándole lo que se quiere sacar.... No se dibujar por estudios, pero puedo sacar lo que me proponga..... He realizado más de cuarenta piezas para San Francisco, de tosco y tosco amarillo del Cañuelo, hice la moldura de la portada franciscana, las molduras negras de la Virgen del Carmen de las canteras de Córdoba, y los pinganillos de San Elías del Carmen de Priego.... Pongo la misma piedra de los monumentos y con el tiempo no se nota.... He hecho heráldicas, fuentes, la cervatilla de Medina Azahara que me ha llevado un mes de trabajo y otro el gran pedestal, molduras, mascarones como los de la Fuente del Rey, portadas, sogas, capiteles, macetas, y eso está para toda la vida porque son objetos útiles que la gente conserva y no tira..... Primero compruebo que la piedra está sana, luego la cuadro, posteriormente hago el boceto y la tallo, una vez metido en la obra real el boceto se va perdiendo hasta que la hago después de mucho tiempo... estoy orgulloso de mi obra repartida por muchos puntos de nuestra geografía”.

Pinganillo. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.  
Realizado por Manuel Bermúdez Cuenca, para recomponer los realizados por Remigio del Mármol.



Remigio del Mármol era cantero, como Manuel Bermúdez Cuenca, como así se ha comprobado por sus familiares de Alcalá que también se integraron en dichos oficios. Las palabras de Manuel Bermúdez son de especial valor, porque recrean el arte que Remigio realizó y sintió en su época, interviniendo en los mismos diseños remigianos y con las piedras de las mismas canteras.

La piedra no tiene vetas como la madera, por lo que su tallado puede ejecutarse en cualquier sentido, pero posee el inconveniente de que no puede haber correcciones, ya que cualquier rotura era en aquella época casi irreversible, por falta de materiales de unión, tan sofisticados para los materiales duros como los que hoy se fabrican. Aunque muchas veces esto se solventaba con pernos de hierro, no siendo muy del agrado para una obra de arte. Existen dos tipos de piedras naturales, las ígneas, macizas o plutónicas, por pensarse que se gestaron con el fuego del núcleo terrestre; y las rocas sedimentadas por la acción de las aguas. Muchas de las estas se explotan en canteras, existiendo en Alcalá la Real (piedra blanca de La Mota), en Priego (piedra blanca de El Palancar, o tosco amarillo del Cañuelo) y en Cabra (mármol rojo, y piedra caliza de la Sierra egabrense), siendo importantes filones de piedra blanca, porosa y roja de gran consideración en la época barroca, y repartiéndose sus materiales por altares, fachadas, y esculturas. Su explotación se hacía con barrenos y pólvora para los trozos irregulares, mientras que si se preferían sillares, más o menos grandes, y de contorno definido, como para el grupo del carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego de 1802-03<sup>41</sup>, entonces se usaban rozas y cuñas de madera, o hierro, por los sacadores u operarios de

---

<sup>41</sup> AA.VV.; GRUPO ARCA: *Guía Artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995, p. 662. La fuente nueva del Rey se realizó en 1802 y 1803 bajo la dirección de Remigio del Mármol.

añaño<sup>42</sup>, llevándola en carretas al taller de desbaste, próximo a la cantera, y en donde recibían formas toscas respecto a las dimensiones marcadas. De allí partían hacia el taller de labra para su confección inmediata, ya que justo después de la extracción de la piedra, esta se encuentra más blanda para su labrado, sin embargo, dejada algún tiempo se va volviendo más dura por ir perdiendo gradualmente la humedad natural con la que se impregna en su cantera hídrica. Las imágenes que se tallaban en soporte pétreo, utilizaban herramientas para la madera, picolas, gubias, martillinos, estafiladores, cinceles<sup>43</sup>, etc..., con una técnica similar a la de la madera, solamente que a diferencia ésta puede tallarse en cualquier sentido, por no tener vetas como la madera, aunque con el inconveniente de no permitir partirse en su proceso, algo muy fácil, ya que un impulso desproporcionado, o poco afortunado del martillo sobre el cincel, echaba a perder la obra, aunque se tratase de un último y desgraciado cincelado de acabado, por lo que el cantero debía tener especial y afortunado cuidado, además de una grandísima experiencia en la materia.

Un tema inédito, relacionado con el texto anterior que requeriría de un estudio preciso, es el de la fuerza motriz, que hay que imprimir en la escultura<sup>44</sup> para que se moldee con respecto al diseño previo, el cual, a su vez, es más importante muchas veces que el número de horas de trabajo, de hecho, un buen diseño y pocas horas de labra, han dado más arte que poco de lo primero y mucho de lo segundo.

---

<sup>42</sup> Las piedras se solían serrar con sierras, martillos y cinceles, y operarios técnicos para separarlas de las canteras, a continuación se volcaban tirándolas con cuerdas al suelo y amortiguándolas con tierra, para después bajarlas, e incluso transportarlas con plataformas y troncos a modo de ruedas.

<sup>43</sup> El picado de la piedra se hacía continuamente y en todas direcciones, como un martillo pilón, para modelar la escultura. Una vez desbastada se lijaba para obtener la estatua allanada. Para el pintor y escultor español Antonio López: “En la escultura hay una manualidad que se tiene que ir resolviendo sobre la marcha”. Según la escultora Blanca Muñoz: “La escultura es una actitud mental, más que una labor física”.

<sup>44</sup> HARTT, Frederick: *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid, Akal, 1989.

Un artista como Remigio del Mármol, no tendría tiempo para teorizar con respecto a la fuerza que tendría que imprimir para sus tallas, es de suponer, como en la mayoría de las cosas del arte, que lo importante no son muchas veces los instrumentos adecuados, sino el hecho de practicar y decidir con tiento, necesidad, paciencia, concentración, capacidad de decisión frente al problema concreto, intuición, incluso suerte, que se debe hacer en cada momento. De hecho, de los errores se aprende por la incapacidad que el desperfecto ha producido, no sólo en la obra, sino en el desgaste físico, o el tiempo perdido, siendo esto último de gran valor para que el artista no vuelva a cometer más fallos aprendidos. La precisión en los golpes de talla es un patrimonio de experiencia para cada momento, para cada pieza individual, o parte de la obra, por este motivo es un error afirmar que esta pieza, o parte de otra, ha sido tallada de una forma concreta, porque así se incluye en los cánones de la norma, puesto que lo que aparentemente es una cosa puede ser otra. Por ejemplo, lo que en un principio se puede considerar tallado con cincel y martillo, puede haber sido tallado, por ser algo preciso y sensible, con una plancha metálica y un guante, y es que lo importante en el arte es que no hay ninguna forma correcta de hacer las cosas, ni tampoco los historiadores debemos dar por hecho algo sin el tratamiento metodológico del estudio alternativo y personalizado, con la lógica de cada aspecto analizado, obviando una generalización distorsionadora de una realidad no contrastada. Cada obra es un puente tendido para que la siguiente supere la técnica de forma progresiva, de manera que esa técnica se olvide con el tiempo, para entrar el artista en productos más introspectivos y de carácter compositivo, tal y como le ocurrió a nuestro artista en su fase de sublimación (1790-1803), lógicamente después de la fase de aprendizaje, o primeriza, dirigida por maestros mayores, y que lo eligieron como colaborador.

De la fase de sublimación remigiana es el grupo central de la Fuente del Rey de Priego, el cual está confeccionado a modo de distintas piezas. En primer lugar un ancho pedestal bajo, en donde se acoplan los relieves y piezas decorativas del carro, como planchas independientes y conectadas lateralmente. Paralelamente a este proceso se labraron los hipocampos y las figuras principales, Neptuno y Anfitrite, por bloques de grandes piedras, e integradas en sus respectivos espacios compositivos, y que llevaban aproximadamente un mes de duro trabajo por cada figura, es decir, que junto a los relieves, pedestales, y mascarones de la fuente, dan lugar a los seis meses desde el contrato hasta su inauguración de forma ininterrumpida<sup>45</sup>.

Estas piezas de piedra blanca del Palancar de Priego, se unían con cemento y argamasa de polvo viejo y arena con cal amasada en agua, con el uso de cales hidráulicas de consistencia de arenisca pura, unida con polvos de caliza, y que fraguaba casi instantáneamente, ya que en aquella época estas fórmulas ofrecían inmejorables resultados en construcciones expuestas a la acción de las aguas. Su proceso de traslado y montaje, en su lugar, es algo que requería pericia operativa y solventación de imprevistos, de la que casi siempre salían con la ayuda de la fuerza humana, animal y con el uso de andamios, carretillas, parihuelas, palancas, rodillos, tiros de cáñamo, sogas de esparto, garruchas, poleas, planos inclinados, rampas de bajada, trocolas, etc.... Lo que está claro es que en los siglos XVIII y XIX había una tecnología sobradamente sofisticada para salir del paso en todos estos menesteres, con un nutrido elenco de soluciones e ingenios mecánicos, físicos, animales, y humanos, para conseguir sus

---

<sup>45</sup> Hemos realizado una analogía temporal con la figura del cervatillo de Córdoba, de Medina Azahara, réplica de Don Manuel Bermúdez, y de dimensiones similares a la de los Hipocampos de la Fuente del Rey de Priego, con parecido tiempo de ejecución, en torno al mes de trabajo.

objetivos aiosamente, de manera que muchas de estas técnicas tradicionales se siguen empleando hoy en día.

A excepción de Alonso de Mena, Cayetano de Acosta, Ponce de León, o Agustín de Vera Moreno<sup>46</sup> fueron muy pocos los imagineros barrocos de Andalucía los que se dedicaran a la talla en piedra, máxime cuando sabían que si el último cincel erraba había que olvidarse de la pieza con casi toda seguridad, por falta de recursos de reconversión y reconstitución de la misma, algo que sí era más factible para la madera y el estuco. Remigio del Mármol Cobo-Rincón fue uno de los que se atrevió y demostró su valía para este duro pero satisfactorio arte, como se puede comprobar en sus esculturas para la iglesia del Carmen, la Inmaculada del compás franciscano, o su portentoso carro de la Fuente del Rey, todas ellas realizadas para Priego de Córdoba. Toda su carrera técnica como cantero, tallista y escultor, fue para él como una especie de preparación para converger en esta última obra laboriosa, y de precisión para la Fuente del Rey, en unos momentos clave de su artisticidad. Fue, sin duda, el gran examen de su vida, ya que no sólo hizo un diseño muy certero para la planta y composición de toda la obra, digna de los mejores y curtidos maestros, sino que además debió darse cuenta de que la filosofía le sirvió para profundizar en los procedimientos y cualidades del material pétreo con el que desarrolló la misma.

Como buen maestro, empezó su carrera de menos a más, de la escayola a la madera, y terminar con la piedra en su cenit, o sea, progresivamente del material más dúctil al más duro. Fue pasando gradualmente cada uno de estos componentes, lo que

---

<sup>46</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; MARÍN MOLINA, José Francisco: “El escultor Granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: Una incógnita despejada”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 199, pp. 5-8.



denota una época de dificultades de encargos, ya que había que hacerse valer a los mecenas y a la clientela, a través de un marketing, no del todo desechable, por medio de obras decorativas muy interesantes para espacios arquitectónicos. También había que adaptarse a las circunstancias de los encargos, porque ya habían pasado esos entrañables tiempos de adquisiciones imagineras para la devoción eclesiástica o cofradiera, a excepción de ciudades de mayor envergadura en las que todavía podían sobrevivir, a cuenta gotas, algunos profesionales del ramo. La gran etapa de esplendor del barroco andaluz finalizó, desde sus auges en el siglo XVI hasta sus no tan boyantes mantenimientos del XVIII<sup>47</sup>. Atrás quedaban las grandes firmas de Torni, Rojas, Mena, Montañés, Mesa, Roldán, Duque Cornejo, Mora, Risueño<sup>48</sup>, Ocampo, Sterling, Pimentel, Ortiz, etc<sup>49</sup>..., de las que quedaban una estela de talleres herederos de sus técnicas y trucos. Por ese motivo los artistas entre 1758 y 1815, debían acostumbrarse a diversos géneros, ya que cualquiera podía sucumbir, debido a tantos cambios en los estilos, a los que había que adaptarse y evolucionar tanto comercial como artísticamente, algo muy difícil para todas las épocas inclusive la actual, en la que

---

<sup>47</sup> La barroca estética realista, deriva del naturalismo idealizante de Diego de Vega o Pablo de Rojas, en el siglo XVI. El encargado de virar ese naturalismo, a inicios del siglo XVII, hacia un realismo más barroquizante, con un léxico estético de más agudeza sentimental, será Alonso de Mena o Bernabé de Gaviria en Granada, que heredan ese manierismo de Rojas y Rodrigo Moreno. En Sevilla la figura que antecede esta transición será Martínez Montañés y Juan de Mesa y Velasco, siendo Pedro Roldán en la segunda mitad del siglo XVII, el que pliegue los trajes a lo Bernini, junto su gran taller que se consolidará en los siglos XVII XVIII, con Luisa Roldán, Pedro Duque Cornejo, Luis Antonio de los Arcos, o Francisco Antonio Ruiz Gijón. En Granada Pedro de Mena y Alonso Cano, en la segunda mitad del siglo XVII, volverán al naturalismo que implantará Mena en Málaga con su seguidor Fernando Ortiz, mientras que su sobrino José de Mora, en Granada, retomará el diálogo místico en su obra imaginera más sentimental y realista. Como vemos estéticamente la imaginería presenta una evolución similar a los estilos de la historia del arte, en donde las modas van y vienen, del barroco a lo clásico, y estas evoluciones regionales y locales se observan de forma precisa en las imágenes de Priego de Córdoba y de Remigio del Mármol, en cuya obra se observa estas estéticas, derivadas en el siglo XVIII granadino del arte de Alonso Cano de nuevas expresiones y gesticulaciones que se animan por las exuberancias cromáticas de las vistosas policromías, con algún canon de belleza espiritual de sus arquetipos escultóricos, presentándose en el ámbito de la escultura una evolución paralela de lo que fue generándose en la región andaluza de forma general.

<sup>48</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño: Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad de Granada, 1972.

<sup>49</sup> BERTOS HERRERA, María Pilar: *Imaginería y platería de la Semana Santa de Granada*. Granada, 1994.

el ritmo frenético de variables aceptadas, y eclécticas, hacen ver algo parecido a las artes barrocas y escénicas de antaño. Por esto, eran las academias las que encauzaban los procesos técnicos e imposición de estereotipos, con graduación y reglamentación para los artistas. Sin embargo, los mismos, como el de esta Tesis Doctoral, se aprovecharon de esas ventajas de antecedentes técnicos<sup>50</sup>, estilísticos y tradicionales, para encaminarlos hacía direcciones heterogéneas de conceptos modernizados, teniendo el autor de la Fuente del Rey mucha fortuna de ir a parar a un lugar como Priego, fuera de todo control académico, y poder jugar así con multitud de métodos, técnicos, y materialistas, que pudieron introducirse dentro de las nuevas corrientes, con retazos de lo antiguo, creando consiguientemente un estilo peculiar de combinación ecléctica del arte tradicional, y al mismo tiempo, fusionándolo con un toque de elegancia clásica de refinamiento popular, para desembocar en nuevas concepciones de ámbito ambiguo, pero, con materiales vernáculos para ofrecer a los dos sectores, académicos y sociales, los segmentos que necesitaban para hacer viables sus proyectos, y eso sí, sin comprometerse en absoluto, nada más que con sus objetivos modelados en el trasfondo de lo que quería hacer con su arte, mediante unos materiales y procedimientos empleados para tales efectos<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Hay que comentar que las distintas obras se hacían en los talleres que conformaban la ciudad de Priego con sus oficiales, maestros, y aprendices. Por ejemplo Juan de Dios Santaella (1718-1802) trabajó con Jerónimo Sánchez de Rueda (1670-1749) en las reformas barrocas de San Francisco (1748-1749). Las cornisas de este templo las aplicó luego Santaella en la ermita de la Aurora (1744-1759), en la que trabajó también Francisco Javier Pedraxas (1736-1811-17), como se observa en las soluciones de las cornisas de los retablos laterales (1752-1759). Y Remigio del Mármol (1758-1815) trabajó con ambos maestros, desde la década de 1770. Por tanto cuando hacemos referencia de que una obra es de un autor concreto, también estamos considerando el taller y los discípulos que lo integraban, con sus respectivos trabajos en los diseños, y en otras materias y disciplinas, y en los tallados parciales de tales máquinas estéticas.

<sup>51</sup> Remigio del Mármol cuando llegó a Priego se tuvo que adaptar a estilos nativos y diversos recursos técnicos y materiales, que a la postre vinieron muy bien de cara a su personalidad experimentadora, y para la evolución del estilo de la escuela barroca de Priego de Córdoba. Las personales esculturas remigianas son un testimonio único y excepcional para la historia del arte andaluz. Si sus paisanos, Pablo de Rojas y Juan Martínez Montañés, supusieron el arranque de la imaginería barroca andaluza, Remigio del Mármol es uno de los puntos finales de la misma, por su inspiración e influencia, para otorgarle su decisiva solución epigonal.



Imágenes escultóricas de Priego de Córdoba, de insignes artistas de la Historia del Arte, que inspiraron a Mármol, para la realización de sus trabajos en los campos de la estatuaria e imaginería.



Capítulo 8 – Proyectos, técnicas, soportes, materiales y herramientas, empleadas en los siglos XVIII y XIX para las artes plásticas: Sus objetivos, usos y aplicaciones, para la configuración del patrimonio artístico de Priego de Córdoba



Apostolado de la Capilla del Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol y José Álvarez Cubero. 1780-1786.

## 8.5 – LA PINTURA

La pintura<sup>52</sup> fue una de las artes decorativas que imprimieron un destacado lugar en la obra de Remigio del Mármol junto con sus esculturas. Tuvieron sin duda, un proceso evolutivo muy a la par que su escultura, y los procedimientos técnicos y materiales empleados<sup>53</sup>, fueron los que a continuación hemos investigado tras la contemplación constante de las mismas.

Remigio del Mármol, debió efectuar antes de hacer la obra pictórica encargada, unos bocetos eventuales en claro-oscuro, empleando en su confección poco tiempo en cada uno, entre 20 y 30 minutos, y generalmente en colores<sup>54</sup> marrón y blancos sobre lienzo con base de bolj rojizo. Pero antes de este proceso se hacían unos bosquejos a lápiz y unos bocetos de color óleo sobre papel, al igual que numerosos esbozos preparatorios, sin compromiso, para definir composiciones espaciales.

Estas primeras aproximaciones, posiblemente fueran mejores, en muchas ocasiones, que el producto terminado, por su dominio sobre un dibujo suelto. Este arte menor, según Joan Sureda, “va mucho más allá que la pintura e incluso que la escultura. Lo dejó dicho Ingres al afirmar que el dibujo es la probidad del arte, la moral, la honestidad del arte, porque está exento de artificios, al menos, más que otras manifestaciones. Es expresión visible y representación de un concepto emanado del espíritu; es como diría Antonio Dani, *speculatione divina*”.

---

<sup>52</sup> BECKETT, Wendy: *Historia de la pintura*. Barcelona, Blume, 1995.

<sup>53</sup> MAYER, Ralph: *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Tursen: Hermann Blume, 1993.

<sup>54</sup> ASENSIO CERVER, Francisco: *El color, los materiales*. Barcelona, Atrium, 1996.



Precisamente lo que hace Remigio del Mármol cuando dibuja un diseño, un golpe de talla, o un boceto preparatorio para una escultura o una pintura, es una especulación ecléctica, con la realidad de su ser. Por eso, fue un gran dibujante, algo que se aprecia por sus contornos pictóricos, y no por sus bocetos originarios, debido a ser obras efímeras y desechables, quedándose a mitad del proceso creativo, como parte sin trascendencia, y al servicio íntegro del producto final. Fue sin duda, el mejor dibujante de la escuela barroca de Priego junto con Jerónimo Sánchez de Rueda, Francisco Javier Pedraxas, y José Álvarez Cubero, lo que le sirvió de aguja para coser múltiples géneros que no cultivaron sus antecesores.



La Fe y la Esperanza. Retablo del Sagrario de la Asunción. Parroquia de la Asunción. Priego. Atribuidas a Remigio del Mármol. 1814.



Supuso el dibujo la base para su oficio de tallista y cantero, y estas técnicas remanecieron a su vez de su talento y speculatione divina, que dio como resultado una experimentación libre, y un tanto antiacadémica en el tratamiento formal y atmosférico de sus artificios. Estos bosquejos y bocetos, los hacía para efectuar el dibujo preparatorio sobre el lienzo real, y los mismos se sobrevaloran para hacer las líneas de perspectivas y fugas. Para ello, empleaba Remigio una vara de madera larga, el puntero, muy de moda en su época, que clavada con tachuelas, le permitieron dominar en todo el cuadro, las direcciones que tendían hacia el punto de fuga del vértice clavado con dicha varilla, además de permitirle dibujar las rectas del cuadro, como las loserías, etc... La utilización de esta técnica se puede observar en el atribuido cuadro de San Valentín (1794-1795), del templo de San Roque de Córdoba, por las líneas convergentes y rectilíneas con exactitud física<sup>55</sup>.

El lienzo se constituía con telas, como el cáñamo, lino, algodón y yute<sup>56</sup>, siendo estos tejidos, de cruces de hilos en trama y urdimbre, como redes particulares de identificación de la obra, al igual que las de papel. El montaje sobre el bastidor de madera seca, y tensada a la cuerda, consistía en el estirado de la tela para su tensión, antes de imprimarla y pintarla. Una vez preparaba toda la mecánica de aparatos, paletas de colores, imprimaciones, o capas de fondo del soporte, cocido con aglutinantes de colas, gelatinas, o aceites, se preparaban de pinceles finos de madera y cerdas<sup>57</sup>, de

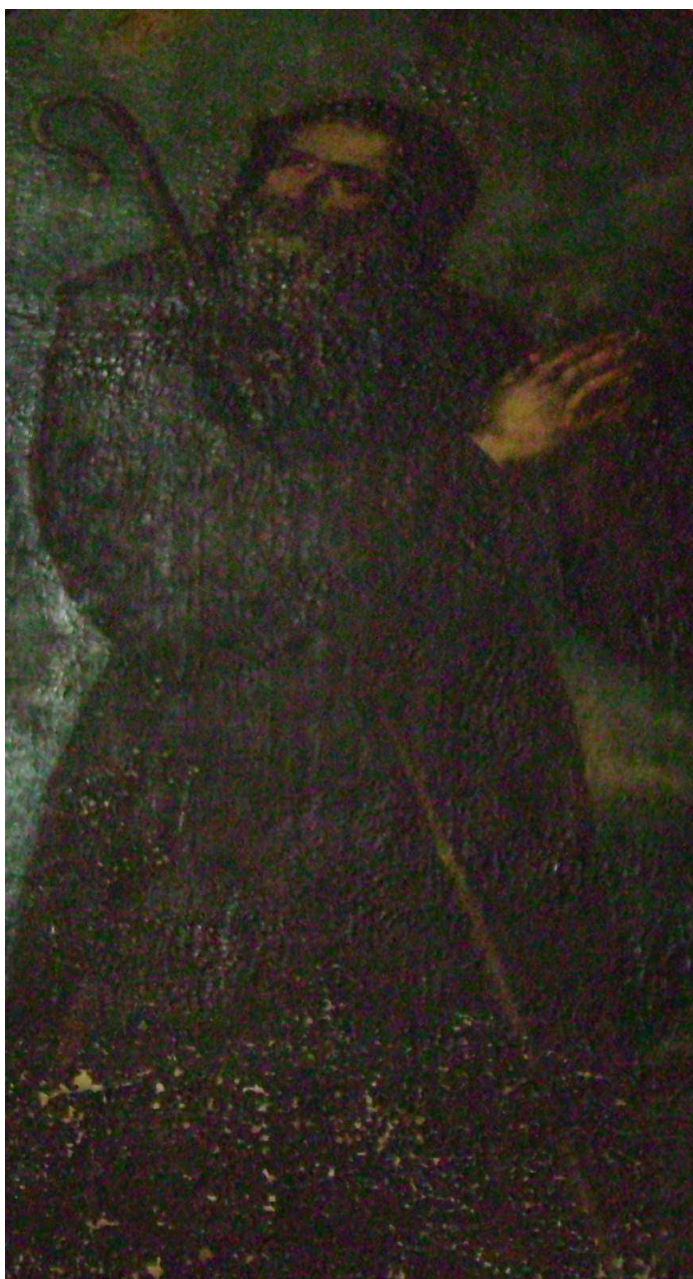
---

<sup>55</sup> El uso de estos punteros de caña era muy beneficioso, no sólo por las virtudes comentadas, sino que además precisaba los pequeños detalles finales, aplicándose como soporte para poner el borde de la mano, y así evitar que el pincel temblara, algo que ya empleaban en el siglo XV artistas de la categoría de Leonardo da Vinci.

<sup>56</sup> Los mejores lienzos son los de lino puro, y son los que probablemente utilizaría en alguna ocasión el artista de esta Tesis Doctoral.

<sup>57</sup> Los pinceles se confeccionaban con el pelo de la cola de diferentes animales, como el turón, la ardilla, el armiño o el meloncillo. Si no se encontraba les valía el pelo humano propio, que aun estando varios días seco, por la pintura, se puede reutilizar añadiéndole solamente agua.

diferentes tipos, o tamaños artesanales, y confeccionados seguramente por él mismo. El siguiente paso consistía en el proceso de pintado en sí mismo, pasando toda la laboriosa parafernalia anterior a un segundo plano, para satisfacer las necesidades energéticas del proceso creativo.



Remigio del Mármol, pintó cuadros, exentos o incorporados en maquinarias, tales como arquitectura de retablos, camarines, etc... Sus técnicas eran las propias de la pintura barroca y clásica de su tiempo.

**Imagen Izquierda:** San Francisco de Paula. Capilla de la Soledad. Iglesia de San Pedro. Priego. 1795-1815.

**Imágenes de la Derecha:** San Francisco de Paula. Sagrario de la Asunción. Priego. Mármol. 1814.

Flagelación. Dibujo. Retablo Mayor. Parroquia de la Asunción. Pedro de Raxis y Ginés López. 1582-1585.

Sobre el lienzo se hacía el dibujo preparatorio, echando la pintura de color al óleo sobre temple<sup>58</sup>, y viéndose el bolj rojo debajo, al que se demarcaban las líneas con tiza blanca, u otro carbón visible en el mismo. La mayoría de los pintores utilizaban el temple<sup>59</sup>, más que óleo<sup>60</sup>, ya que permite rectificar los errores con gran rapidez. De hecho lo utilizaron muchos maestros, ya que sabían que una vez barnizado adquiriría toda la apariencia física del óleo<sup>61</sup>, y sólo a través de análisis químicos se puede comprobar que no se trata de pintura al óleo. Los colores, como en el fresco<sup>62</sup>, se echaban, cuidadosa y lentamente en los espacios correspondientes, con una espátula, saliendo el cuadro en sí. Las líneas de perspectiva ayudan a conseguir realidad y veracidad, aquí empleaba Remigio del Mármol dobles escenas, que lograban estos fines de credibilidad compositiva<sup>63</sup>.

También Remigio tenía en cuenta la luz, de arriba hacia abajo, con contrastes Carabaggescos de corte místico, con técnicas de empaste blanco, y de efecto lumínico para el claro-oscuro. La preparación daba lugar, en los cuadros, a un efecto de negativo fotográfico, con una continuación de extractos de colores, para una resolución y

---

<sup>58</sup> Existe una relación entre el óleo y el temple, siendo el Greco el que lo traslada a España, y Velázquez lo lleva a sus más altas cotas técnicas.

<sup>59</sup> El temple es una técnica pictórica de mezcla, con emulsión y diluidos en agua pura, dando una sustancia grasa y acuosa, y dependiendo de su tipología, en magro de huevo, agua y pigmento; de semigraso o emulsionado con aceite de linaza, y huevo con agua; o por último el temple graso, con mayor cantidad de aceite y muy usado por los venecianos en sus técnicas mixtas de óleo-temple, que permitían mayor rapidez de ejecución, rectificadas, y reducción de la oscuridad del óleo.

<sup>60</sup> El óleo es sencillamente un temple con más aceite que confiere en la obra mayor brillantez de transparencia protectora, y gran minuciosidad efectista en las formas y resaltes de combinaciones coloristas, existiendo una gran controversia de su origen. Para unos el óleo proviene de la zona de Flandes por su aceite de linaza, con los hermanos van Eyck en el siglo XV, y luego difundido por Antonello da Messina por las Penínsulas Itálica e Ibérica; para otros proviene de Italia, algo menos probable por tener sólo aceite de oliva, el cual tarda mucho en secar y no puede emplearse en la pintura. Pero existe la teoría de que algunos pintores bizantinos conocieran las cualidades del aceite de linaza en la edad Media. MORALES CLAPERA, Julio: *La Pintura Holandesa: Siglos XV y XVI*. Barcelona, Ediciones G.P., pp. 26-28.

<sup>61</sup> ALBERT, Greg: *Técnicas básicas de pintura al óleo*. Barcelona, Idea Books, 1996.

<sup>62</sup> BALL, Philip: *La invención del color*. Madrid, Turner, 2003, p. 151.

<sup>63</sup> El difusor de la perspectiva lineal en Europa fue Petrus Christus, en el siglo XV.

definición progresiva, hasta conseguir la conclusión deseada. En Remigio del Mármol se ve un interés por el tiempo, de manera que deja traslucir unos acabados más que otros, lo cual redundaba en la definición, y detallismo, de unas obras respecto a otras, con planos neutros, fondos, o detalles más trabajados, atendiendo a estas circunstancias temporales del contrato, e incluso de los precios. En el proceso se iban añadiendo barnices verdes, veladuras, etc<sup>64</sup>..., para unas texturas adecuadas, en donde lo importante era aplicar la espátula y la agitación del pincel, e incluso el empleo de los dedos y otros materiales, como trapos, esponjas, o lo que se tenía a mano, para dar efectos precisos y más controlados en la deseada imagen definitiva<sup>65</sup>. En los colores de las carnaduras, verdes y amarillos, de trajes, nubes, mobiliario, etc..., se solían aplicar previamente, en algunas áreas, catas de comprobación, que es donde se ven sus marcas Rm, o experimentales de su resultado, ya que si esta no era del todo satisfactoria se podía rectificar con el cambio<sup>66</sup>. Los detalles precisos, como ladrillos, o reiterativos, no se pintaban totalmente con precisión, sólo se sugieren, y la luz juega reverberando con estos dibujos todas sus líneas. Cualquier grupo y objeto, se solía esbozar y los ojos saltan sobre él, algo que se practicaba mucho por la pintura de paisajes<sup>67</sup>.

En Remigio del Mármol estas sugerencias se pueden apreciar si nos acercamos a estos elementos de fondos naturales imprecisos, y de líneas rectas no exactas, pero al verlos de lejos, por los lugares en donde se ubicaban originariamente, quedan, al igual

---

<sup>64</sup> MORALES Y MARÍN, José Luis: *La pintura: técnicas, materiales y estilos*. Madrid, Cipsa, 1987.

<sup>65</sup> La clave para otorgar dignidad en las obras de arte, sobre todo en las pinturas, reside en la precisión en los detalles más insignificantes, que unidos todos le confieren la calidad y categoría visual deseada.

<sup>66</sup> Hay dos clases de color, el pictórico, para realizar una pintura, y el perceptual, que son el conjunto de colores experimentados por el artista. Los principios del color, no obstante, tuvieron importancia a partir del siglo XIX, aunque sus principios no siempre se tenían en cuenta. El artista Remigio del Mármol practicó, como podemos observar en sus pinturas, y que corresponden a una conocida época y cultura concreta, el ensayo pictórico perceptual.

<sup>67</sup> LOSOS, Ludvík: *Las técnicas de la pintura: el arte y la práctica*. Madrid, Libsa, 1991.

que en la pintura impresionista, reintegradas y definidas con gran perfección. Existen muchas pinturas de Remigio del Mármol que han sido trasladadas de sitio, una y otra vez en los dos últimos siglos, por lo que es difícil apreciar y analizar el orden iconográfico, técnico, y la finalidad con la que se concibieron, por eso, estos análisis avizoran algo, las posibles estancias originarias, e inclusive, las alturas en donde se ubicaron primitivamente<sup>68</sup>. Estas obras se trabajaban desde lo claro a lo oscuro, primero con grises de nubes o azules celestiales, luego con colores intermedios, y por último usando negros. La pintura debía ser gruesa con los barnices, y en las sombras, delgada, para una pintura académica<sup>69</sup>. Se borraban con el pulgar, para corregir colores y volúmenes, lográndose reverberaciones en objetos, como oros, en suma, con matices imprecisos de una realidad indefinida.



Retablo. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1814.

<sup>68</sup> Remitimos al capítulo 12 sobre la pintura de Remigio del Mármol.

<sup>69</sup> MOSHE, Barasch: *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 252. Después de que Alberti escribiera su tratado de la pintura, si bien existía una actitud intelectual unitaria entre los autores de tratados de la teoría del arte, continuaron trabajando individualmente o en grupos poco relacionados. Todo lo contrario sucedió en los siglos XVII y XVIII: la academia del arte suministró un sólido marco institucional para el desarrollo de la teoría del arte, marco que con frecuencia, especialmente a finales del período, demostró ser restrictivo. La academia se proponía educar la mano del artista.



## 8.6 – LA ARQUITECTURA

La arquitectura, barroca<sup>70</sup> y neoclásica<sup>71</sup>, que se configuró por Remigio del Mármol, se basó en una gran Parroquia, la dedicada a Nuestra Señora del Carmen, dos palacetes en el compás de San Francisco y en la Calle del Río<sup>72</sup> respectivamente, o una obra cumbre para la escuela barroca local, la Fuente del Rey, todas pensadas para la ciudad del agua y del barroco, en donde direccionó este autor alcalaíno casi toda su vida profesional. Esta última construcción, a mitad de caballo entre la arquitectura e ingeniería hidráulica, como casi toda su concepción dualista, o sea, barroca y neoclásica, funcionalista y organicista, y, mitológica y religiosa, es sin duda, la mejor fuente de Córdoba, y casi nos atreveríamos a decir de Andalucía, sin rival en la Península, y emulando las que conforman los parajes de Versalles y las hermosas plazas de Roma, Venecia y Florencia. Además fuera de Priego desarrolló atribuidos espacios decorativos en yaserías, como el camarín del Cristo del Llano de Baños de la Encina (1787), o la cúpula de la iglesia de los Remedios en Cabra (1795-1815). También realizó varias portadas, que le podemos atribuir, como la de la iglesia de Santiago de Montilla, o la de la Parroquia de Encinas Reales (1814). Estas edificaciones<sup>73</sup> recogen todos los secretos técnicos de la evolución de la escuela, que iniciara Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725), y además poseen los materiales básicos de la arquitectura vernácula local, lo que hace que nuestros objetivos de plasmación del uso y objetivos de

---

<sup>70</sup> BENÉVOLO, Leonardo: *Introducción a la arquitectura*. Madrid, Celeste Ediciones, 1994, p. 211. El carácter dual de la cultura arquitectónica, del manierismo en adelante, impide hablar del barroco como un movimiento compacto.

<sup>71</sup> LUIGI, Gilbert: *La arquitectura en Europa*. Fuenlabrada (Madrid), Acento Editorial, 1997, p. 58. Neoclasicismo significa retorno innovador de las formas del clasicismo.

<sup>72</sup> La portada de esta casa carmelitana de la Calle del Río de Priego de Córdoba, manifiesta grandes calidades de material y una gran medida en la composición, para conferirle a la mansión gran honestidad y elegancia arquitectónica.

<sup>73</sup> ÁBALOS MUÑOZ, Carmen: *Arquitectura Barroca de Priego de Córdoba 1696-1803*. Baena, Escuela Taller Juan de Dios Santaella, Adisur S.A., 1989.



estos componentes, para efectuar estas obras, puedan reconocerse, sin duda, en el resto de construcciones, que los compañeros y antecesores de Remigio del Mármol (1758-1815) efectuaron en Priego, e incluso en algunos puntos de la geografía andaluza.

Una cuadrilla de obra del siglo XIX, se compone, para proyectos relevantes, de un oficial de albañil con su ayudante, dos peones de mano, y demás peones necesarios para el trabajo. El oficial era conocedor, por su experiencia, para ejecutar con rapidez, economía, y perfección, las obras de albañilería. Instrumentos como la llana, paleta, palaustre, reglas, alcotanas, piquetas, cuezos, martillos, niveles o plomadas, en el sitio de construcción eran fundamentales, para complementarlas con palancas de carga, andamios fijos, o móviles, desmontables por su economía de medios, tableros de bajada para carretillas, poleas con cuerdas para subida de los pesos en alturas considerables, etc..., de manera que cada situación se pudiera solventar con garantías para una resolución airosa<sup>74</sup>.

Para hacer un edificio, no sólo se necesitaba la licencia legal para el mismo, expedida por Ayuntamiento, corporación, u obispado si fuera al efecto, como el consejo de Castilla para autorizar el diseño pormenorizado del proyecto, en cuanto a formas, medidas, secciones transversales, plantas, funciones, etc... No sólo eran autorizadas por academias reales de competencia estilística, etc..., sino que quedaba lo más duro, la tarea a pie de obra. Por ejemplo, para la ejecución de la Parroquia del Carmen de Priego, no nos queremos imaginar el terrible esfuerzo de los picapedreros puliendo la cantería, para enlazarse en los muros de mampostería o sillar, algo más complejo que

---

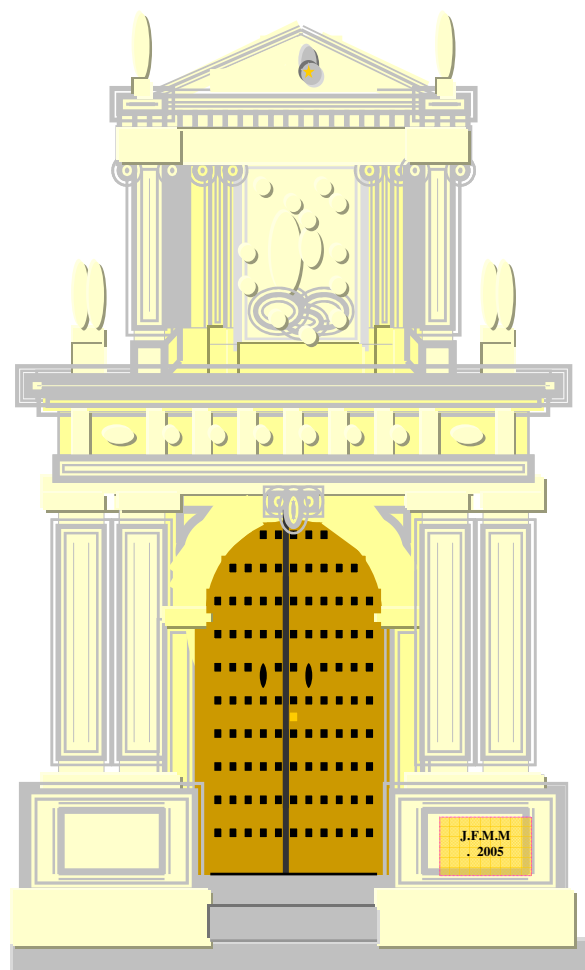
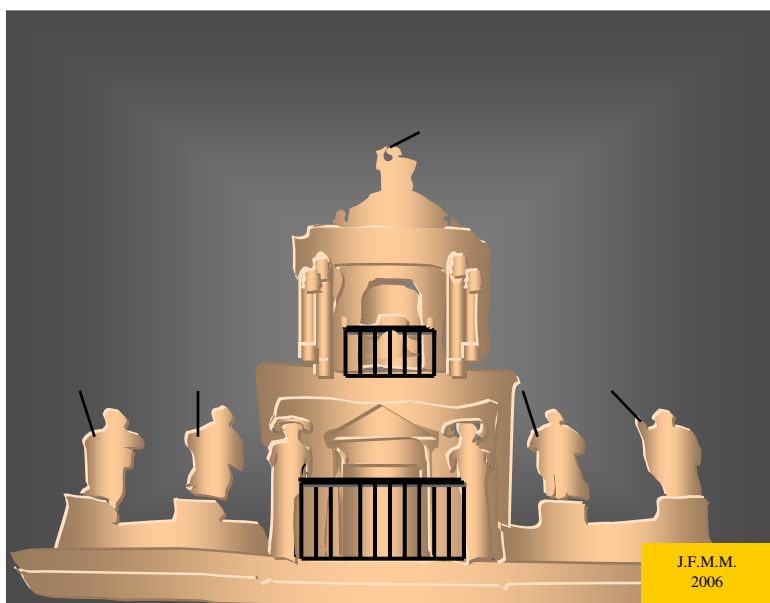
<sup>74</sup> Hay dos sentencias populares, una la que afirma que “querer es poder”, y otra más moderna que dice que “ante la necesidad se agudiza el ingenio”, esto demuestra que la falta de recursos pueden ampliar la capacidad humana para solventar estas complejas obras arquitectónicas.

los de sillarejos irregulares o los de mampuestos, por trabarse estos al peso. La subida de paramentos debió ser lenta y fatigosa. En su fábrica intervenían los directores y carpinteros de obras, para los entramados, y los albañiles para la ejecución física, pero para el caso de la Parroquia del Carmen de Priego, por ser hecha con sillares y piedras labradas, estos materiales eran de la incumbencia de los canteros, para la fábrica de sus murallones gruesos, o de la fachada, con sus traviesas y muros de carga, o de los maestros, para la sustentación de los pisos, bóvedas, y de la gran torre incorporada a la misma. En cuanto a su interior, una vez acabado el armazón externo, se rellenaba con los arcos de medio punto, colocando ladrillos para que sus juntas fueran tendiendo al centro de la curva del intradós, como mitad de circunferencia, y marcándose la inclinación de las hiladas para cerrar el arco por igual, y llegar a la clave. A continuación se hacían las bóvedas como prolongación de los arcos frontales.



Andamio como el que pudo haber para la fachada del Carmen.

Una bóveda de cañón se hacía con la colocación de un tablado o encofrado, y se rellenaba de yeso, desmontándose a continuación, este entramado de madera, para el correcto fraguado<sup>75</sup>. Una vez terminadas todas las obras de paramentos, bóvedas, cúpulas, etc., el siguiente paso era la decoración interna y externa, con retablos, hornacinas, mármoles, ebanistería, portada de piedra blanca, y colocación final de estatuas, como la de San Elías. Esta se subía con el uso de poleas, por parte de operarios encaramados en la cúpula de piedra y como espectáculo final y público, ante la mirada expectante de más de un espectador, alejado seguramente por un cordón de seguridad.



Portada de la Parroquia de Ntra. Señora del Carmen. Priego.  
Remigio del Mármol. 1789-1791.

<sup>75</sup> SANZ CABRERA, Jerónimo: *Restauración de San Francisco de Priego de Córdoba: Metodología y obra*. Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2001. También se ha hecho una labor restauradora en la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, con el arquitecto anteriormente citado y el arquitecto técnico Francisco Javier Tarrias Ruiz.

La obra de la Fuente del Rey de Priego tiene unas diferencias claras respecto a obras de arquitectura, como la comentada iglesia del Carmen. No vamos a incidir en los instrumentos y herramientas empleadas, por ser aproximadamente las mismas al uso, pero los procesos cambian por toda la geomorfología de la estructura. La piedra blanca probablemente se esculpía a pie de obra, como bancos, canapés, etc., y por canteros como directores de la misma, o sea, por Juan Vázquez y Remigio del Mármol, además este último por ser el diseñador de la misma. A la par se harían los muros de una forma muy particular, pues son subterráneos. Pero antes de perforar el suelo, por delante y por detrás de la antigua Fuente del León, tuvieron que apreciar con qué clase de suelo se encontraban. Se trataba de tierras acuíferas y sueltas, con ahuecamientos y filtraciones, que exigieron trabajos preliminares costosos para darles resistencia y hacer el replanteo de la dirección con camillas. El examen del terreno se hacía picándolo y removiéndolo con un pico. Encontrado el terreno firme, se sondeaba para ver si era más profundo. Esto se hacía con una tintera o varilla de hierro que se introducía entera hasta darle una rotación sobre su eje.

También se solían dar socavones con un pisón de madero, y por el sonido se sabía la oquedad del suelo, pero si se ponía un cubo de agua con un papel delgado flotando por una cara seca, al dar un golpe con el pisón al lado, si el agua no se movía y no mojaba o torcía el papel, significaba que el terreno estaba macizo. Como el terreno de la fuente es ahuecado, se recurrió a las fundaciones artificiales, o sea, a comprimir el terreno para formar una masa compacta y resistente, que aplastase por igual las capas más inferiores, por enguijado, es decir, apisonando el terreno cenagoso desde el centro a los costados para endurecerlo.

La excavaciones subterráneas, para subir y bajar cascote, se solían hacer con el torno, que era un madero en forma de tronco horizontal con dos ejes de hierro laterales, y apoyado en dos palomillas de madera. Además se usaban las grúas, el gato, el cabrestante, las cabrias, o las prensas hidráulicas. Una vez terminada la excavación, los paramentos de poca altura, como el de la Fuente del Rey, se hacían con asnillos o borriquetes, que eran dos fuertes tablas encima de dos banquetas de hierro. Sus muros se ejecutaban con cadenas de piedra, y el encuentro de dos muros de mamposterías se hacía con ladrillo o sillares de mayor a menor, que proporcionaban buena trabazón imperceptible. Los viejos muros de la fuente tuvieron que unirse con dos nuevos muros de prolongación hacía la Calle del Río, ejecutándose con gran precaución y paciencia, dejando adarajas para introducirse los materiales de la nueva, sin embargo, el encuentro de dos paramentos de distinta dirección, como el de la Fuente de Neptuno, se formaron con una esquina y un entrante, enlazado para producir un efecto de macizo único y no disgregado. Sin embargo el muro, en rampa, para carga y descarga, como el que serviría de cascada, al igual que alguna polea y otros entrantes y salientes, hechos en sacos o cementos efímeros, se formaban con sardinel de ladrillos.

Muchos de los muros de la nueva obra de esta fuente se hicieron por razones de diseño curvo. Los paramentos rectos se hacían como las construcciones normales, ya reseñadas para el ejemplo del templo carmelitano de Remigio del Mármol, sin embargo los curvados, cilíndricos, y cónicos, se hacían, no con cuerdas tensadas con estacas rectas, sino con encofrados de tabloncillos curvos para hacer los muros de ladrillo, o piedra, llamados cerchas. El tizón de estos muros dependían de la fuerza y peso que tenían que aguantar y sostener, en el caso de la Fuente del Rey, unas potencias que van en sentido a

la misma por su entorno topográfico, así que estos paramentos se pensaron más bien como modulados tabiques de contención, o sostenimiento de fuerza externa, y no sólo sirven para aguantar cargas horizontales sino de contención del desmoronamiento y caída de macizos de tierra y terraplenes. El suelo era de empedrado entrelazado, como la emulación de acequias para ofrecer frescura y blancura, que proyectaban los lienzos de muros enlucidos y blanqueados a la cal<sup>76</sup>, convirtiéndose, con todos estos recursos de pureza y limpieza, la fuente, en un hermoso vaso hermético para no permitir más entradas de aguas que las autorizadas, ni más agentes externos que los verticales, como hojas, injerencia humana, etc.. La primera se solucionaba con mecanismos de atarjeas, tipo acequia, para evitar entradas impuras, además de la recogida de hojas con cañas largas por los operarios municipales, tal y como se hace hoy en día; y la segunda con multas al efecto por irresponsabilidad civil e incumplimiento de los bandos municipales, todo para acometer unos necesarios ahorros en los caudales de la tesorería local y evitar los derroches que las obras antiguas, como la fuente del León, suponían para el déficit hacendístico.

La Fuente del Rey es de piedra blanca entera, procedente probablemente del Palancar (Carcabuey); La Inmaculada del Compás de San Francisco de Remigio del Mármol también es de piedra blanca e iba antiguamente policromada<sup>77</sup>. Para hacerse se le ponía una capa de minio de plomo, color butano, y encima se pintaba al óleo con sus tonalidades.

---

<sup>76</sup> Las argamasas refractarias empleadas para los muros, aguantaban en la intemperie condiciones de calor y humedad. Se hacían con menos polvo de cemento y mayor porcentaje de cal y arena. La cubierta más refractaria es la cal viva, y se usa para rechazar la luz solar.

<sup>77</sup> JIMÉNEZ PEDRAJAS, Manuel: “Proceso empleado por la escuela taller Obispo Caballero en la restauración de la Inmaculada del compás de San Francisco”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, números 661-662, pp. 42-43.





Carro de Neptuno de la Fuente del Rey en Priego. Realizado en piedra blanca.

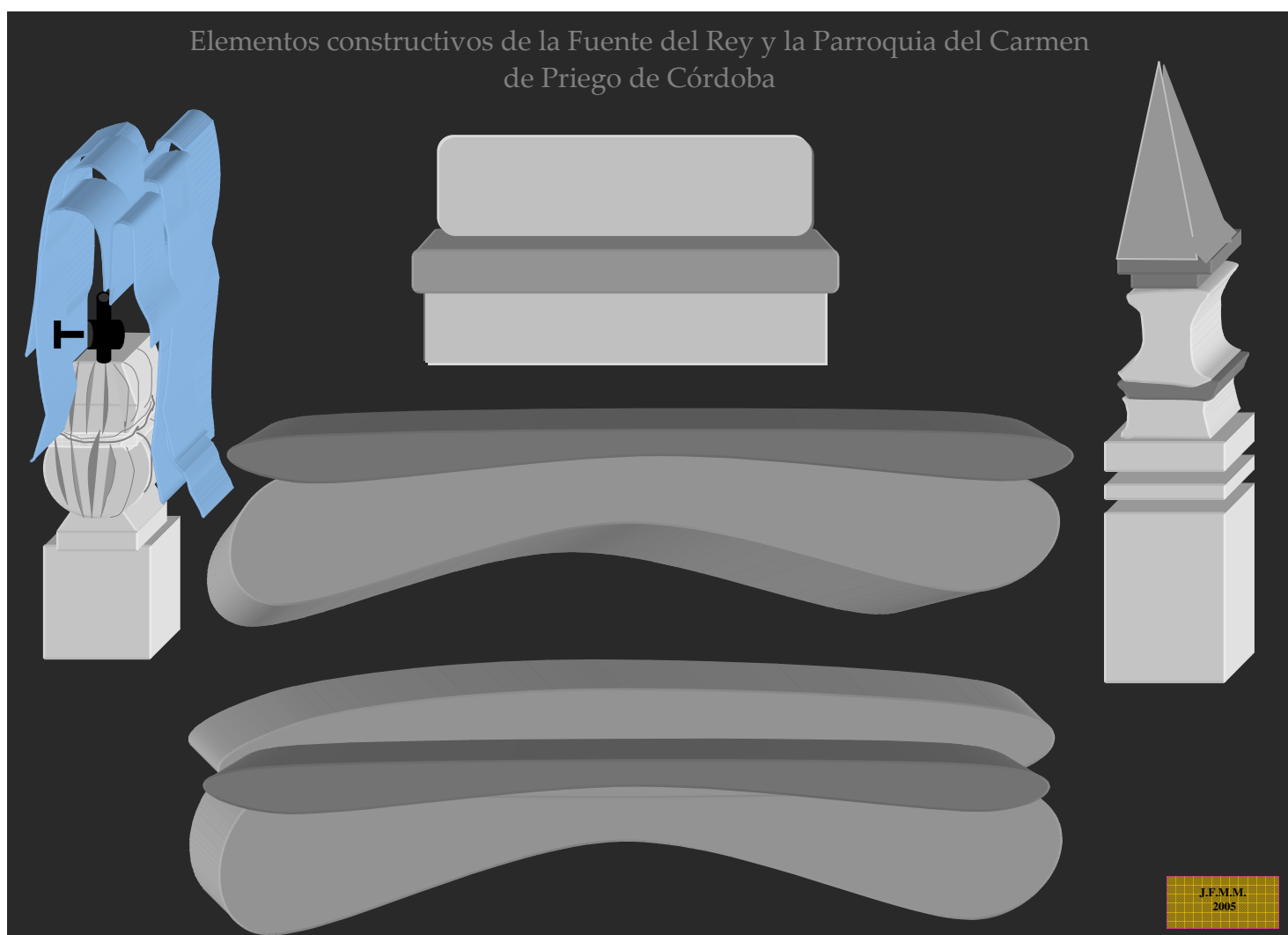
La fachada del Carmen de Priego utiliza tres tipos de material. El primer cuerpo, con el relieve de Nuestra Señora del Carmen, es de piedra blanca, siendo las esculturas de las mujeres del Antiguo Testamento de tosco enlucidas con mortero, cal y arena, y pintadas fundamentalmente al fresco.

La torre de San Elías es de piedra arenisca, posiblemente traída desde la Mota de Alcalá la Real, por la cercanía. El tosco se encontraba en canteras locales, como la del molino de los Montoro, en el Cañuelo, o en la plaza de toros<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> El naturalista Simón de Rojas Clemente Rubio, escribe sobre Priego entre 1805 y 1809, afirmando que por esos años en Granada existían tres tipos de asperón, o arenisca, para el pulimentado, siendo la

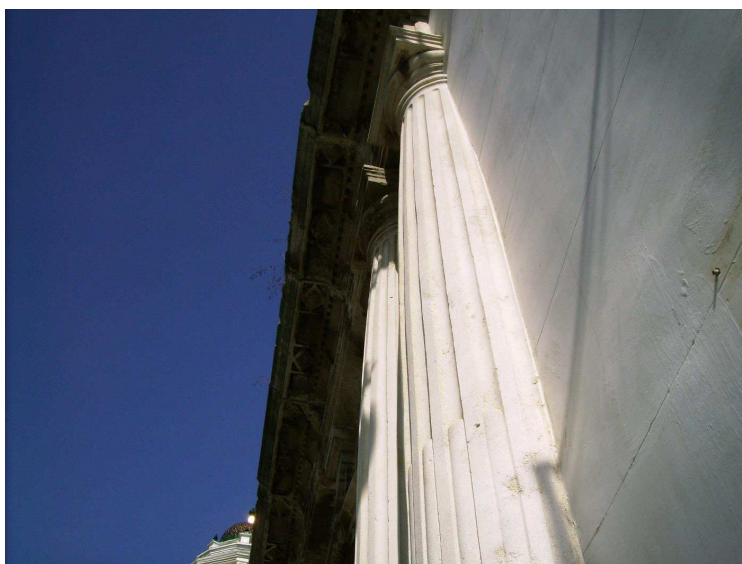
Esta piedra blanca<sup>79</sup> del Palancar, con la lluvia o agua natural, se vuelve brillante y pastosa, como si se tratara de fina arena lechosa que ha sido compactada con humedad y se fuera a resquebrajar de un momento a otro, pero absorbe la suciedad ennegrecida de la lluvia con mucha facilidad, provocando una costra, que con el tiempo se convierte en una pátina en color pétreo grisáceo, dándole a los bancos, canapés y esculturas de la Fuente del Rey de Priego, un aspecto rústico y único en cuanto a su resalte monumental.



variedad segunda proveniente de Priego, además su arenisca, o toscó, era destacadísima en toda la región, con un color amarillo miel, de composición blanda con cristalización, que se extraía de una cantera local. Probablemente se refiera a la que décadas después se convertiría en el monumental coso taurino de las canteras. CLEMENTE RUBIO, Simón de Rojas: *Viaje a Andalucía. 1805-1809 (Historia Natural del Reino de Granada)*. Barcelona, G.B.G., 2003, pp. 191 y 1.047.

<sup>79</sup> También esta piedra blanca caliza, se encuentra en las canteras de la cercana Cabra (Córdoba).

Los materiales vernáculos en piedra para bancos, abordajes, y canapés, de la Fuente del Rey (1802-1803), y demás elementos constructivos dados a la luz por estar ocultos por la cal, ponen de manifiesto un objeto final desbastado, como ofreciendo una transición entre la forma abrupta natural, o sea, el encanto de lo imperfecto del cincelado en piedra, y los refinados acabados de sus esculturas, al contrario de la prieguense Parroquia del Carmen que mira a la fuente con exterioridad clásica y barroquismo oculto, a través de ir pulida desde la fachada hasta el interior, con estilos de diferentes épocas (1784-1824), siendo todos estos fundamentos de resultados finales, como efectos de la estética de una agrocuidad que impone como ley, que la imperfección de la naturaleza orgánica produce una belleza óptica y dignidad espiritual, por encima del artificio mecánico que impuso la coetánea Revolución Industrial, y muy criticada por las arts and crafts del siglo XIX, desembocando estos conceptos en el modernismo y el movimiento moderno<sup>80</sup>, que sí analizaron los elementos seriados y pulidos, como fundamentos de la arquitectura social y funcional del siglo XX<sup>81</sup>.



---

<sup>80</sup> El movimiento moderno no se elaboró teóricamente hasta principios del siglo XX, aunque ya en la segunda mitad del siglo XVIII, se estén haciendo experimentos innovadores para conseguirlo, como estilo de ruptura con el pasado. El eclecticismo y el modernismo del siglo XIX, serán los movimientos precedentes hasta que por fin se consiga depuradamente.

<sup>81</sup> SIRO BABORSKY, Matteo: *Arquitectura Siglo XX*. Milán, Electa, 2001.

# TÉCNICAS Y MATERIALES DEL BARROCO PRIEGUENSE

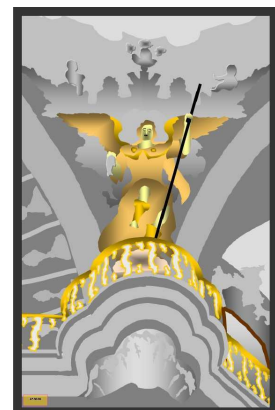




# Capítulo 9

## Reminiscencias del arte hispanomusulmán y antecedentes simbólicos y estéticos, que heredaron y proyectaron los últimos miembros del barroco prieguense

*El manierismo, había dejado en Priego algunas obras maestras. Sobresalen el retablo mayor de la Asunción, las Carnicerías Reales y la Fuente de la Salud, estas dos últimas obras probablemente de Francisco del Castillo, el Mozo, artista jienense formado en Italia con Vignola, Amannati y Miguel Ángel, y que introdujo, sin duda, las primeras pautas del barroco en la Península Ibérica, concretamente en las provincias de Granada, Jaén y Córdoba. Los órdenes alternados, el ritmo paladiano, el óvalo, entre otros conceptos, convirtieron a Francisco del Castillo en un gran aliado para la escuela barroca de Priego, ya que sus artistas descubrieron muchos lenguajes, simbólicos y alegóricos, del humanismo, y que este capítulo trata de analizar, junto a la influencia hispano-musulmana. Sin duda, los miembros de esta saga supieron recoger los avances de tales obras, para proyectarlas y perfeccionarlas en otras, a nivel técnico y compositivo. Se tratan de elementos que se situaron, en el siglo de las Luces, en eslabones avanzados, gracias a la expansión del conocimiento de imágenes e ideas, para otorgar una evolución y continuidad artística, con otras funciones que la cultura de tal período requirió, respecto a la pasada del humanismo, y del que el autor de la Fuente del Rey, Remigio del Mármol (1758-1815), apreció junto con la de su época, en perfecta y sincrética adaptación estética e iconológica.*



## 9.1 - INTRODUCCIÓN

Nuestro interés se ciñe a la época del final del barroco<sup>1</sup> y auge neoclasicista, entre 1758 y 1815. Por entonces, empieza un dilema que perdurara durante el siglo XIX, el que se interroga ¿en qué estilo construir? Una de las claves para comprender la arquitectura de ese período histórico<sup>2</sup> es el papel de los ingenieros militares durante los siglos XVI y XVII, con sus grandes construcciones de obras militares y públicas en la Europa barroca, además de ser impulsores de lo científico, tecnológico e instrumental.

A finales del siglo XVIII se produjo la sustitución de esta figura por el ingeniero civil<sup>3</sup>, como el fundador de la escuela de Priego, Hurtado Izquierdo<sup>4</sup>, a la que presta excelentes beneficios. Esto les permitió protagonizar el desarrollo e investigación en nuevas técnicas constructivas, permitidas por los nuevos materiales, y ese reconocimiento social del que carecían cada vez más los arquitectos. Esto va paralelamente al llamado conflicto de competencia, o sea, qué compete a un ingeniero y qué compete a un arquitecto<sup>5</sup>. Este conflicto entre ingenieros y arquitectos, acabara con que los primeros puedan hacer al final edificios de arquitectura. Todo lo que se estaba enseñando, tenía que ser trasvasado al campo de la arquitectura, y esta dio su propia respuesta ante los nuevos materiales y técnicas constructivas, con mayor resistencia, economía y correcto cálculo estructural.

---

<sup>1</sup> HENARES CUÉLLAR, Ignacio: “Arte tardobarroco”, *Granada*. Granada, Diputación Provincial, 1981, vol. 4, pp. 1279-1308.

<sup>2</sup> Siendo uno de los máximos especialistas, el Profesor de la Universidad de Granada Ángel Isac Martínez de Carvajal, al que le agradecemos la información que facilitó al respecto.

<sup>3</sup> BONET CORREA, Antonio (Dir.): *La polémica ingenieros-arquitectos en España, siglo XIX*. Madrid, Turner, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1995.

<sup>4</sup> TAYLOR, René: “Hurtado Izquierdo and his School”, *The Art Bulletin*. Marzo de 1950, pp. 25-61.

<sup>5</sup> Durante la segunda mitad del siglo XVII fue realizándose una estructura organizativa de la ingeniería, con el objetivo de que la Monarquía dispusiera de técnicos para la modernización de los estados.



La escuela de Priego, con Hurtado Izquierdo<sup>6</sup> a la cabeza, realizó sus edificios gracias a estas experiencias y libertades ilustradas que propició el siglo de las Luces, aunque las influencias hispanomusulmanas y vernáculas del barroco realista, que engrandeció las tierras andaluzas durante el siglo XVII, conformaran el resto de inspiraciones directas, para el despliegue de su acervo, monumental y patrimonial, por los distintos rincones de la Andalucía central, aunque también conocieran, de primera mano, los antecedentes estéticos del renacimiento y del manierismo europeo.



Retablo Mayor. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.

<sup>6</sup> OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria: “Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 271-288.

## 9.2 – LO BARROCO ARRAIGADO A LO POPULAR Y LOCAL

Cada región supo asumir sus valores y cultura arraigada al pueblo, con sus rasgos peculiares, a los que se escudó, en esos momentos, de grandes incertidumbres. El barroco andaluz, no era como el gallego, el valenciano, el catalán, o el italiano. Cada uno se impregnó de corrientes tradicionales del pasado. El caso del sur peninsular, tuvo un fuerte componente de la cultura y arte hispano-musulmán, que tanto esplendor y formas autóctonas ofreció y dejó por estas tierras a lo largo del califato, el emirato, o los reinos nazaríes, almohades o taifas, además del estilo mudéjar con estéticas autóctonas, que esta región generó y aportó a la humanidad, con obras como la Mezquita de Córdoba o la Alhambra de Granada.

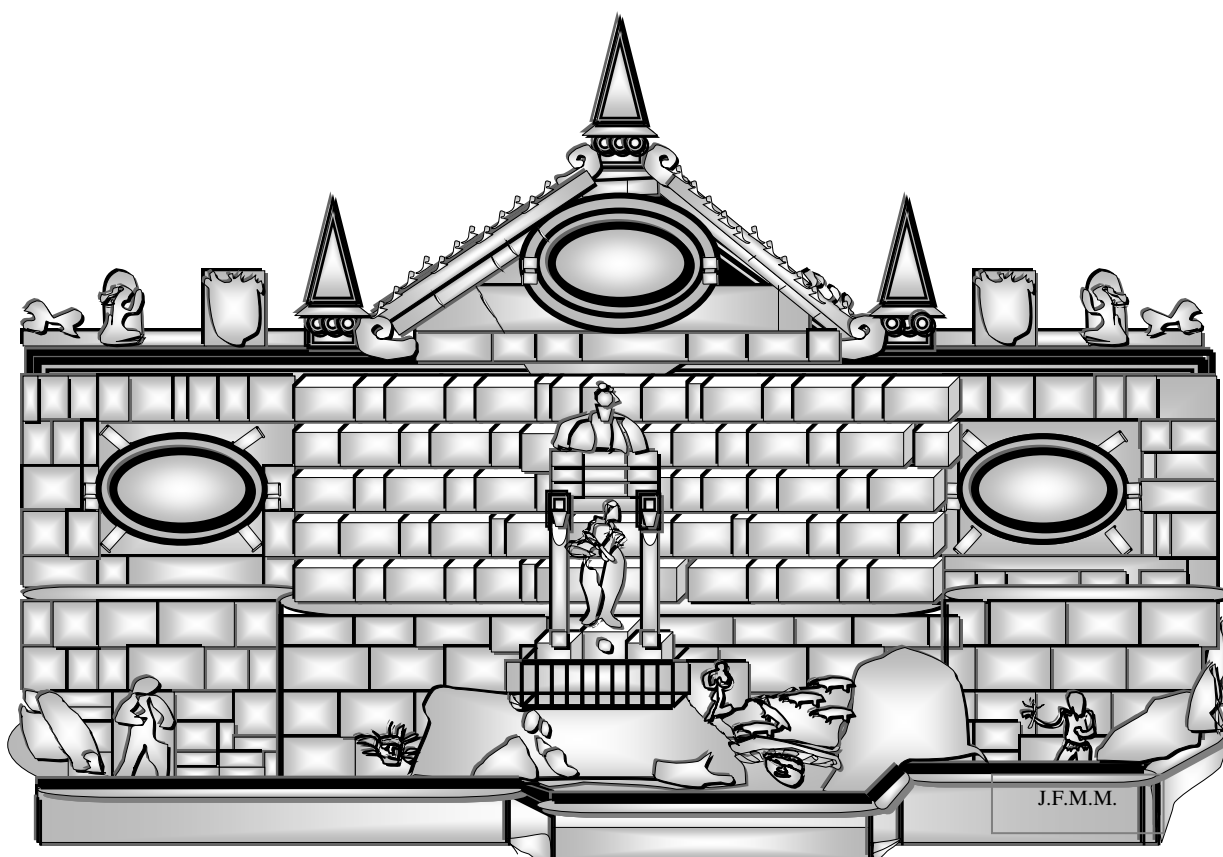
El barroco de Priego de Córdoba<sup>7</sup> fue también único y original, ofreciendo una estética moderna y tradicional para el arte español<sup>8</sup>, siendo Francisco Hurtado Izquierdo su fundador, y quizás, el mejor arquitecto del barroco peninsular de su época, por su fantasía heredada del arte andalusí, italiano, y sus conocimientos del barroco mundial, además de crear e incorporar una serie de elementos que nadie había supuesto con anterioridad. Fue el introductor del estípite en España, creador de una cúpula gallonada de yeserías, que se tomaría como prototipo para el arte prieguense y algunos puntos de la región, y concibió unos diseños para la volumetría, geometría, y luminosidad espacial, inauditos, al mezclarse con los toques exóticos de sus influencias árabes, para la integración de las artes, con un gran realismo, vivo y colorista, de gran fuerza expresiva, con un impresionante poder de demarcación de las geométricas, espaciales y

---

<sup>7</sup> ÁBALOS MUÑOZ, Carmen: *Arquitectura Barroca de Priego de Córdoba 1696-1803*. Baena, Escuela Taller Juan de Dios Santaella, Adisur S.A., 1989.

<sup>8</sup> TOVAR MARTÍN, Virginia: *El Siglo XVIII Español*. Madrid, Historia 16, 1989, núm. 34.

decorativas, y que influyó sin duda para dar un salto relevante hacia el continente Americano. Sus discípulos y seguidores, Sánchez de Rueda, Santaella, Pedraxas o del Mármol<sup>9</sup>, supieron evolucionarlo a niveles de amalgamas hurtadianas, Hispanomusulmanas, italianizantes, y de voluptuosidad francófona, incluso virándola súbitamente hacia derroteros neoclásicos y premodernos, con toques de distinción y elegancia, de manera que sólo con estos factores nos pueden hacer entender obras como la del Sagrario de la Asunción o la Fuente del Rey de Priego, por supuesto, manifestándose como arquitecturas cumbres del barroco de la escuela de Hurtado Izquierdo en la Península.



Frontispicio de la Fuente de la Salud. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Francisco del Castillo, el Mozo. 1586-1588.

<sup>9</sup> AA.VV.: *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, Universidad de Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984.

### **9.3 - INFLUENCIAS DEL ARTE HISPANO-MUSULMÁN Y COMPONENTES SIMBÓLICOS QUE CONFIGURARON EL TARDOBARROCO PRIEGUENSE**

Estas influencias se articulan en tres pilares básicos:

#### **9.3.1 – La integración de las artes**

Fue Hurtado el que aplicó estos mecanismos de combinación e implicación de las artes escultóricas y pictóricas en las arquitecturas, a las que se une una variada decoración, como se puede apreciar en el Sagrario de la Cartuja Granadina, y heredera del arte nazarí y del renacimiento, pero llevando la espacialidad, la luz y el color a unas consecuencias máximas para la conjunción definitiva de un arte barroco puro, refinado y proporcionado, empleando para ello a los mejores artistas de la época, como Antonio Palomino, José Risueño, Duque Cornejo, José de Mora, etc.... Sólo basta visitar el camarín de las iglesias de San Pedro y de la Aurora, obras de Juan de Dios Santaella, el Sagrario de la Asunción<sup>10</sup> de Francisco Javier Pedraxas, y la Fuente del Rey de Remigio del Mármol Cobo-Rincón, todas estas obras en Priego, para darnos cuenta de estos géneros tan sabiamente conjuntados de las Bellas Artes.

#### **9.3.2 – Elementos estructurales y decorativos**

Cuando los artistas del barroco arribaron, como Francisco Hurtado Izquierdo, a las diferentes ciudades para asumir los nuevos encargos ante las necesidades eclesiales,

---

<sup>10</sup> LUQUE REQUEREY, José: “La capilla del Sagrario”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1983, números 175-176, pp. 13-14.

todavía muy crecientes desde que hacía dos siglos se reconquistó definitivamente la Península por las tropas de los Reyes Católicos, existían todavía muchas construcciones árabes en pie, entre mezquitas, baños y barrios, algunas de las cuales han perdurado hasta el día de hoy. En Granada trabajó Hurtado para la nueva iglesia del Sagrario junto con su colaborador y paisano José de Bada, los cuales pudieron ver in situ la Mezquita Mayor de la ciudad de la Alhambra hasta el punto de hacerse un plano de la misma para sus análisis, con la conservación del aljibe mayor.

En Córdoba, intervino Hurtado en la capilla del Cardenal Salazar de la gran Mezquita-Catedral<sup>11</sup>, con gran respeto a las soluciones decorativas y estructurales de la geometría y planimetría del Mihrab, cuyo diseño octogonal representa la esencia coránica del Trono de Dios. Podemos apreciar la entrada hacia esta barroca y diáfana capilla catedralicia, con portada de arcos de alternancia en dovelajes, al igual que la cordobesa fachada de la Trinidad, para respetar los entornos edificatorios y urbanos, y el interior, con muros de carga sustentantes de la blanca y espumosa gran cúpula, que iniciara Hurtado en estos años, junto con la de San Juan de Dios de Priego, de forma gallonada, y con el uso sistemático y generalizado de estucos tan apreciados por el mundo nazarí, lo hicieron andar a caballo entre el arte califal y el dispensado por el reino granadino, con sede central en la Alhambra<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> De este monumento, gloria de la arquitectura musulmana, dijo Titus Burckhardt: “que el añadido catedralicio parecía una enorme araña apoyada sobre las columnas de la mezquita. Esta mezquita era un lugar de encuentro social, tenía funciones similares a las del foro de Roma o el ágora de la Grecia clásica, en donde se publicaban toda clase de noticias, de tipo militar, etc..., por lo que poseía un personal de más de 150 personas para llevarlas a buen puerto. Este funcionamiento social influyó en la arquitectura posterior de la Península, y en la escuela de Priego, concretamente la Fuente del Rey de Remigio del Mármol, es un ejemplo de la inspiración de este arte, cuyas virtudes fueron transmitidas por el maestro fundador de la saga, Francisco Hurtado Izquierdo.

<sup>12</sup> La arquitectura omeya andalusí constituye no sólo una de las más elevadas expresiones artísticas, en el sentido de bellas, de la humanidad, sino también una fuente de primer orden para la reconstrucción histórica y artística de nuestro país, y con ello su justa comprensión y valoración. SOUTO, Juan Antonio:

Pronto asumió el gran maestro del barroco andaluz, Hurtado Izquierdo, que la arquitectura islámica mostraba una doble naturaleza, disimulada y oculta, con exteriores austeros<sup>13</sup> que no traslucen las riquezas internas, a veces de un refinamiento decorativo tal, que recuerdan las cuevas más profundas en estalactitas colgantes, en este caso de yesos, estucos, epigrafías, zócalos, mármoles, alicatados, takas, sebkas, y un sin fin de elementos que como puzles tridimensionales buscan un lugar armonioso en unos conjuntos integrados en la arquitectura, de dimensión cósmica, y de tendencia hacia el infinito, por la abstracción de su arte y la profusión de resonancias en los ecos de la ilimitada espacialidad, que denotan los estanques reflejados, y la ininterrumpida sinfonía de las columnas y de las corrientes acuáticas, jugando y sustentando las formas elevadas de círculos, que circundan las cúpulas en torno a recintos centralizados, a los que se llega a través de intrincados laberintos atmosféricos, para superar los caminos que conducen hacia la exaltación de la reliquia volumétrica, deseada por la Fe.

Hurtado con sus experiencias eclécticas<sup>14</sup> pudo comprobar que los edificios debían adaptarse al medio, tener en cuenta su ubicación, su clima, y sus materiales, en una arquitectura cuántica de sucesión de cohesionados espacios perfectamente medidos, y cuyos ejes van cambiando de dirección con precisión de efectos lumínicos, para la contemplación de variadas perspectivas a sus usos y fines, y esto lo intuyó casi en su totalidad, pero no tuvo tiempo de ejecutarlo en toda su dimensión.

---

“Arquitectura y Estado Omeya”, *Córdoba, Cuadernos del Sur*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, pp. 29-31.

<sup>13</sup> Estos recintos austeros se complementaban con un agudizado diseño de plantas cohesionadas.

<sup>14</sup> La lección del análisis de la arquitectura omeya oriental, es la de captar el período decisivo de la formación del arte islámico, la época de la combinación novedosa de los elementos seleccionados del patrimonio de las culturas conquistadas, el paso del eclecticismo inicial al repertorio inconfundible del Islam. EWERT, Christian: “El paso del Eclecticismo inicial al repertorio del arte del Islam”, *Córdoba, Cuadernos del Sur*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, pp. 22-24.



Habría que esperar una evolución con la capilla Nazarena de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba (1731-1760), obra de Jerónimo Sánchez de Rueda, para dilucidar la atmósfera de lo cosmogónico, con muros de carga externos de doce lados multiplicados para la esfera zodiacal, y hexagonal interna de gran afianzamiento decorativo y cromático<sup>15</sup>. Pero no será hasta los autores del tardobarroco, como Francisco Javier Pedraxas, Remigio del Mármol y José Álvarez Cubero, los que configuren y transfiguren la gran obra maestra que debió haber intentado Hurtado, pero sólo el tiempo de más de medio siglo pudo fraguarla y ser digerida en el conocimiento total que se requería. Estos tres artistas, cada uno en su faceta, concibieron, con el Sagrario de la Asunción de Priego, un espectáculo de equilibrio entre la forma y el fondo, jamás realizado antes en la historia eclesial de Andalucía, sin contar con la fachada de la iglesia del Salvador de Úbeda (Jaén), o la prieguense capilla Nazarena, y el camarín de la Victoria en Málaga, que alegorizan con los sub-mundos religiosos de las ancestrales tradiciones de lo terrenal, y los espacios de carácter eminentemente celestial<sup>16</sup>. Sus meditaciones, salvando la edad que los diferenciaba, les hizo con sus variados y documentados viajes a la Alhambra y a la Mezquita, por la doble arcada del Sagrario prieguense, disponer de más información, aparte de sus importantes bibliotecas y espacios consabidos en Priego<sup>17</sup>. Demostraron, estos artistas del tardobarroco, tener un enorme conocimiento de la geometría, ya que aplicaron, como Jerónimo Sánchez de Rueda, los principios multiplicadores para la división espacial, y la simetría con unos

---

<sup>15</sup> TAYLOR, René: *Arquitectura Andaluza: Los Hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978.

<sup>16</sup> Las cúpulas circulares, y gallonadas, por simular los gajos de la naranja, se prestan arquitectónicamente a recrear esos universos paralelos y alegorizados por el cielo divino, de sus luces atrayentes hacía las penumbras de la tierra, en donde se sitúa el fiel, o espectador. En el Sagrario de Priego además se potencia dicho espacio divinizado por unos ventanales en trébol que aluden a los misterios sacros, concretamente el trinitario, que supone el conocimiento numérico y simbólico que marcará la trayectoria posterior del artista de este trabajo, Remigio del Mármol.

<sup>17</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Remigio del Mármol: Influencias estéticas”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, núm. 810, pp. 20-21.

inauditos ritmos dinámicos por reflexión, rotación, y deslizamiento, para contrastar con la luminosidad de los lucernarios efectismos de abajo-arriba para una concentración hacia el núcleo central, como énfasis hacia la óptica de la cúpula, y tenues sombras graduales hacia la diluida y huidiza penumbra del deambulatorio bajo.



Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



El rococó de Priego y sus influencias clásicas e hispanomusulmanas.

Utilizaron los principios de doble arcada de la cultura Islámica para la elevación de la estructura, como la de la Mezquita cordobesa<sup>18</sup>, en este caso alrededor del núcleo central, y no como pasillos en túnel que los evitaron a raíz de los bicromatismos del dovelaje cordobés. El bicromatismo prieguense es el oro y el blanco, ya que este contraste permite la retícula tridimensional del deambulatorio alto, para conseguir volumetría y profundidad, además de una delimitación de las masa con colores pastel, muchos perdidos, en consonancia con la nueva moda rococó, pero mucho más refinada que la francesa, ya que las ventanas mixtilíneas de la Alhambra, y las claraboyas de la clave central, contrastan, una obra, con más recursos por adaptarse a los nuevos estilos con respeto de la tradición vernácula, y con una casi imposible aplicación de las placas multiplicadas, y delimitación de masas monocromas, como las de la iglesia de la Aurora (1744-1759) de Juan de Dios Santaella<sup>19</sup>, que se convierten en relieves corpóreos, a través de los mecanismos lumínicos a los que también refractan y ayudan volumétricamente las aristas y cornisas integradas en ellas, como nadie lo hizo en Europa, excepto Neumann, que aplicó concepciones no tan centralizadas, ni mucho menos complejas en la ambigüedad barroca y simbólica a la que llegó Pedraxas, Mármol y Cubero.

Lograron por tanto, crear un ámbito cerrado por el muro de carga externo, y abierto, por el esqueleto interno de gran diafanidad aérea y transparencia resolutiva,

---

<sup>18</sup> Opuesta a la Mezquita Aljama cordobesa en la estructura de la planta, es la Mezquita omeya de Damasco, la cual anticipa un rasgo distintivo de su alzado: las arquerías dobles, remanecientes de la funcionalidad de los acueductos romanos y que recuerdan a la ramificación de las palmeras para proporcionar el receptáculo visualmente, de cara a la oración de la Quibla, y cuyo piso superior, sin embargo, en la versión original de Damasco, no tenía ese carácter diáfano de Córdoba; se trataba, más bien, de un muro aireado de grandes ventanas, como el deambulatorio alto del gran Sagrario de las yeserías prieguense.

<sup>19</sup> La iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba posee en su bóveda una trama de yeserías que influyeron de forma importante en el barroco hispano-americano.

uniendo así las grandes aspiraciones formales, constructivas, efectistas y alegóricas, que la escuela había requerido, aprendido y perseguido, desde hacía más de cien años, a través de muchas fases por parte de sus sabios integrantes en los campos de la talla, la arquitectura, la retablística, la pintura y la escultura.

### **9.3.3 – Las funciones de los espacios simbólicos**

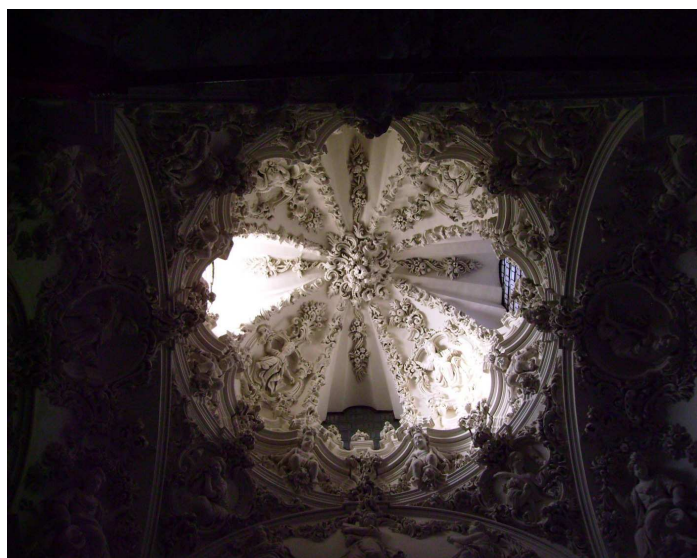
La escuela de Priego fue poco a poco desarrollando y desplegando los universos cosmogónicos y cosmológicos, a través de las plantas y alegorías de Hurtado Izquierdo, influido de las soluciones constructivas del arte hispanomusulmán<sup>20</sup>. Jerónimo Sánchez de Rueda lo mejoró con vestíbulos aconsejados por Bernini, Pedraxas lo completó, y Remigio del Mármol lo proyectó adaptándolo a las circunstancias con otras novedosas disposiciones espaciales.

Cuando sólo era posible un desarrollo lingüístico de la planta, la escuela coordinó estas resoluciones con una coherencia y clarividencia simbólica de los alzados, referidos a bóvedas celestiales remanentes del renacimiento, atmósferas dulces de relajación para la adquisición eficaz de la Fe, e intimidad en el sentimiento personal del sentido de la vida y de la protección divina, desde una dimensión de toma de conciencia, por medio de avisos de los pecados y las virtudes purificadoras de un Purgatorio paralelo y con los accesos desde, o hacia, niveles terrenales, aspectos

---

<sup>20</sup> Concretamente la influencia proviene de edificios como la Mezquita Aljama de Córdoba, monumento de gran solemnidad y sobriedad, cuya característica destacada es la superposición de arcos, dispuestos en estructuras superpuestas que fomentan la percepción de un espacio infinito, acompañado por el eco de los arcos dovelados en rojizo y beige. Estas estructuras sustentantes eran frecuentes en el Próximo Oriente, tanto en el mundo bizantino como en el islámico. El arco de herradura que ya existió en la India y se esbozó en la Mezquita mayor de Damasco, tierra de origen de Abderramán I, permaneció después como la marca distintiva de la arquitectura de la Península y del Magreb.

referidos a las articulaciones en planta, como matriz organizadora en donde todo se expande y ramifica. Pero sí sólo cabía esperar todo esto, desde los espacios arquitectónicos, también se desplegó toda una parafernalia jerárquica y ordenada en los retablos, que mejoraron a los renacentistas en cuanto a su complejidad compositiva, y no tanto proporcionada o equilibrada<sup>21</sup>.



Evolución de las cúpulas del barroco prieguense.

<sup>21</sup> Como el retablo mayor de la Asunción de Priego de Córdoba, obra maestra, sin duda, del renacimiento y manierismo andaluz, por su proporcionada distribución de arquitectura, pintura y escultura.



En estos casos, con la potenciación del alzado frente a las plantas constructivas, como medio, y no fin, de la arquitectura racionalizada, que tanto preocupó a Remigio del Mármol en la Fuente del Rey, al no poseer esta unos paramentos o bóvedas que traslucieran esa cosmogonía, del ancho, por largo, y por alto, en la medida que así se hizo para el Sagrario de la Asunción. Pero al ser retablista Remigio del Mármol, pudo sacarse de la manga un compendio sistemático de los espacios verticales de esta clase de máquinas, fusionando sus lenguajes con el de las plantas de arquitectura, de manera que todo se integrara con una potenciación de lo horizontal, a través de una composición retablística, y dejando caer esta a su vez sobre un mismo diseño planimétrico, es decir, sustituyendo las alegorías de los alzados de los paramentos decorados por sintaxis retablísticas, y cuyo resultado se proyecta hacia una nueva concepción de un universo complejo, por la riqueza de cohesión simbólica y minimalista, clarificado esto último por unos exclusivos lenguajes, correspondientes a una arquitectura<sup>22</sup> de corte neoclasicista, ecléctica y barroca.

#### **9.4 – INFLUENCIA DEL ARTE HISPANOMUSULMÁN EN LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA**

El arte hispanomusulmán, inspiró a la escuela barroca de Priego de Córdoba. El arte nazarí de la Alhambra, o el mudéjar, y su cohesión volumétrica, con ventanas mixtilíneas, y elegantes decoraciones, en estalactitas para sus cúpulas; que se disuelven y metamorfosean en un barroco movable, y decorado para que en ningún momento se vea paralizada la atención y concentración óptica del fiel, y ante el principio estético del

---

<sup>22</sup> CHUECA GOITIA, Fernando: “El desarrollo arquitectónico en los siglos XIX y XX”, *Historia 16*. Madrid, 2000, núm. 289, pp. 72-85.



arte divinizado. Este refinado arte, junto a las fusiones del renacimiento y barroco italiano, y de lo español, permitió un arte bicromático próximo al ámbito rococó.



Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.

La Mezquita de Córdoba, con las perforaciones y las posibilidades geométricas y estructurales de sus arcos trepanados, como los aplicados en el transparente de el Paular de Francisco Hurtado Izquierdo, en el que se desarrollan las cornisas retranqueadas de Francisco Javier Pedraxas, y Remigio del Mármol, muestran la influencia de la otra cara de la moneda del arte hispanomusulmán, la del califal. Aunque el contrapuesto manierismo andaluz, el impactante barroco realista del siglo XVII hispánico, y la

versatilidad de los materiales vernáculos de esta comarca de Priego de Córdoba, tránsito entre la Andalucía Oriental y Occidental, tuvieron una cabida distinguida y necesaria para completar el cuadro del arte prieguense; con sus formas y sus reglas visuales; con sus perfecciones, e irregularidades; en definitiva, los aspectos estéticos que heredaron y proyectaron los miembros de esta saga andaluza, en donde cada artista supo reinterpretar dichos artificios a su manera y estilo.



# Reminiscencias del arte hispanomusulmán y antecedentes simbólicos y estéticos, que heredaron y proyectaron los últimos miembros del barroco prieguense



# Capítulo 10

## Los Sayones de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba

*Las obras de arte hablan y su lenguaje solo será posible ser interpretado a través de las pistas que los artistas resaltan de forma consciente, para así poder comprender toda su obra en la que se reencarnan. Este capítulo trata de averiguar el lenguaje personal del artista Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758–Priego de Córdoba, 1815), por medio de una enigmática producción, los Sayones de Nuestro Padre Jesús de la Columna de Priego de Córdoba. Si logramos analizar los caracteres conectados de este grupo escultórico, clave para el entendimiento de su producción en su segunda fase productiva de sublimación (1790–1803), podremos ir aprendiendo progresivamente el vocabulario personal del artista, como nexo de unión entre las influencias estéticas de sus aprendizajes y los trasfondos de sus ideas posteriores, que desembocan en la Fuente del Rey de 1803. De esta forma podremos traducir su obra de forma coherente y conectada por la cronología, permitiendo así la atribución de otras piezas, y que nos irán permitiendo asimilar el lenguaje de tendencias estéticas, técnicas y compositivas, dentro de su especial y variado arte.*



## 10.1 - INTRODUCCIÓN

Reconocer estilos es un mero mecanismo académico de aprendizaje para la historia del arte. Comprender esta, requiere de una desvinculación con ese hermetismo de reconocimiento estético. Sería una interactuación entre la primera y la última pieza artística conocida del mundo, ya que ninguna nace de una cultura aislada y generada al azar, sino que todo está relacionado por el eje central de la historia continua y evolucionadora, de donde todo se ramifica en el espacio, y también en la línea cronológica del tiempo.

Una obra del siglo XVIII, como la que vamos a analizar, los Sayones del paso de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, puede llevar arrastrando conceptos de por ejemplo el arte griego o egipcio, lo mismo que una obra actual puede basarse en composiciones remanecidas directamente del siglo XIII, del siglo XVI, etc... Todo esto nos lleva a concluir que cualquier estudio específico, como este dedicado a Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815)<sup>1</sup>, y a una época y sociedad concreta, han de pasar por un conocimiento científico<sup>2</sup> comprometido de toda la historia del arte, para llegar a ubicar la cultura analizada en una situación lógica, permitiendo así reconocer cada obra investigada, respecto a sí misma y su entorno, el cual, a su vez, se influye de la concatenación de las variables del eje evolutivo pasado, que con sus ramificaciones, han hecho posible dichas manifestaciones hasta nuestro presente.

---

<sup>1</sup> Remitimos al capítulo 5, sobre el contexto histórico-artístico de esta Tesis Doctoral.

<sup>2</sup> El estudio científico y cronológicamente ordenado de las obras artísticas de un mismo autor, permite conocer no solamente su evolución técnica, compositiva y estética, sino que existe una insinuación objetivada y lingüísticamente emitida y codificada de los rasgos y vericuetos existenciales que marcan su vida en la sociedad y cultura en donde se inserta, desde los puramente sociales y económicos hasta los religiosos, e inclusive antropológicos.



## 10.2 - LOS SAYONES DE LA COLUMNA DE PRIEGO: OBRAS DEL AUTOR DE LA FUENTE DEL REY, REMIGIO DEL MÁRMOL (1758-1815)



Imagen de Jesús de la Columna con Sayones.  
Foto: Carmela Medina.

Situándonos en el monumental Compás de San Francisco de Priego, plaza de tanto abolengo cofradiero y en donde se respira los momentos más intensos de la Semana Santa prieguense, podemos contemplar la iglesia-conventual del mismo nombre<sup>3</sup>. Nos introduciremos en el templo franciscano por una interesante portada barroca de Juan de Dios Santaella y Roldán y daremos paso al interior del edificio gótico, que financiaron los marqueses de Priego a principios del siglo XVI y, que posteriormente, reformó al rococó Jerónimo Sánchez de Rueda (Granada, 1670-Priego,

---

<sup>3</sup> La iglesia de San Francisco forma parte del catálogo general del patrimonio histórico andaluz.



1749) en 1748-1749. La planta, como la de todas las órdenes mendicantes, es de salón para ubicar al mayor número posible de fieles. Posee este templo en su lado derecho multitud de retablos, casi todos de Santaella, y algunas capillas laterales en el izquierdo, la primera de las cuales es la del Orden Tercero de Franciscanos, y la siguiente pertenece a la Pontificia y Real Archicofradía de la Santa Veracruz, Nuestro Padre Jesús en la Columna y María Santísima de la Esperanza. Esta capilla rectangular, según René Taylor, fue diseñada por Francisco Hurtado Izquierdo y ejecutada por Jerónimo Sánchez de Rueda, y la Hermandad que se ubica en ella es una de las más importantes y tradicionales de cuantas existen en la provincia cordobesa.

A raíz del Concilio de Trento (1545-1563), se fundaron multitud de Cofradías Penitenciales que tuvieron en la Península Ibérica una gran influencia desde el punto de vista social, político y religioso. Las Hermandades de la Veracruz fueron grandes pioneras en nuestra tierra e influyeron posteriormente de manera decisiva, como es el caso de la Cofradía de la Santa Veracruz de Priego<sup>4</sup> fundada en 1550 en pleno Concilio y heredera de sus postulados, los cuales cambiaron los rumbos de la iglesia de una forma radical para contrarrestar el poder alcanzado por la Reforma Protestante.

Esta Hermandad posee un destacado patrimonio artístico: orfebrería de la casa Martínez, columna y nimbo de Jesús, una escultura de San Francisco Solano atribuida a José de Mora, varias imágenes y barros de Risueño, un Ecce-Homo<sup>5</sup> en terracota atribuido a los hermanos García en torno a 1600 y parecido a los existentes en la Cartuja

---

<sup>4</sup> FORCADA SERRANO, Miguel: *Historia de la Hermandad de la Santa Veracruz y Ntro. Padre Jesús en la Columna*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000, 503 pp. y 59 ilustraciones.

<sup>5</sup> ALFÉREZ MOLINA, Candelaria: “El Ecce-Homo de la Iglesia de San Francisco y el Misterio de la Santa Espina”, *Columna*. Priego de Córdoba, 1997, núm. 4, pp. 6-7.

y la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada o el que se les atribuye localizado en Ceuta. También cuenta la Hermandad con una Virgen, llamada de la Esperanza, realizada entre 1734 y 1741, y que podemos atribuir al escultor Torcuato Ruiz del Peral (Esfiliana, 1708-Granada, 1773), debido al gran parecido con el rostro de Santa María de la Alhambra de Granada, cuyos rostros gemelos se inspiraron con gran probabilidad de un retrato, concretamente el de Beatriz Trencó, esposa de Ruiz del Peral, y novia del famoso escultor en 1734, cuando Beatriz contaba 20 años; también esculpía en esos años Agustín de Vera Moreno (1697-Granada, 1780) que trabajó en Priego entre 1735 y 1738 en la talla del Cristo de la Expiración<sup>6</sup>. Ambos autores, que llegarían a ser compañeros de taller, fueron discípulos de Diego de Mora (Granada, 1658-Granada, 1729), posible autor del Cristo de los Ajusticiados de la Hermandad de la Caridad de Priego. Otras piezas de la Cofradía dignas de mención son los moldes y caretas que se sacaban el Miércoles Santo durante la representación del Prendimiento de Jesús, realizadas muchas de ellas por Pablo Cámara y Ruiz en 1853<sup>7</sup>.

También posee la Hermandad otras piezas pictóricas, escultóricas y retablisticas, lo que configura un rico patrimonio dentro del ámbito cofradiero. En el neobarroco retablo principal, realizado en 1942 para sustituir a uno más antiguo, y que está influenciado por otro que hay más pequeño, con la imagen de San Francisco Solano, realizado por Jerónimo Sánchez de Rueda, podemos observar las esculturas de Jesús de la Columna y los dos Sayones que lo azotan con espinos, de tamaño igual que el natural.

---

<sup>6</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; MARÍN MOLINA, José Francisco: “El escultor Granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: Una incógnita despejada”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 199, pp. 5-8.

<sup>7</sup> ZURITA PÉREZ, Fernando; MARÍN MOLINA, José Francisco: “Las Caretas del Prendimiento”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 196, pp. 12-13. El estudio de estas piezas del Prendimiento hubiera sido imposible sin la ayuda de D. Juan Jiménez Jiménez.

La imagen de la Columna, realizada hacia el año 1642, está atribuida a Alonso de Mena y Escalante (Granada, 1587-Granada, 1646), por las similitudes que posee respecto a otras tallas de su producción. En Priego existen otras esculturas atribuidas a Alonso de Mena, como el Cristo de los Parrillas (1634-1636) de la Parroquia de la Asunción, llamado así por la familia que lo tenía en propiedad; un crucificado pequeño que está situado encima de la puerta de la Sacristía de San Francisco; y un San José con niño, en uno de los retablos colaterales del templo franciscano.



Jesús de la Columna. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Alonso de Mena y Escalante. 1640-1642.

Los crucificados mencionados tienen gran parecido a varios Cristos que realizó en otros lugares, tal es el caso del Cristo del Desamparo de Madrid, Trujillo, Adra, Málaga, Carcabuey, Granada, en el Hospital Real y en las iglesias de Santa María

de la Alhambra y Santa Ana, y el Cristo de la Salud de Santa Fe, con policromía de Pedro de Raxis, y que es parecido en estilo a los de Pablo de Rojas<sup>8</sup>. La imagen de la Columna se asemeja a otras tallas de la misma iconografía, como las que existen en la Parroquia de Santa Fe y en la iglesia de San Cecilio de Granada. Las dos esculturas de los Sayones que acompañan a Jesús son muy pintorescas y se realizaron para ser procesionadas en la tarde del Jueves Santo. El paso procesional forma un conjunto iconográfico que se puede observar en otros de la provincia de Córdoba, como en Lucena, Cabra, Montoro, Moriles, Puente Genil, o Baena. También son dignos de destacar en el resto de España pasos como los de Cuenca, Sevilla, Alicante, o Ronda.

En el ámbito bibliográfico los Sayones de Priego suelen pasarse por alto. La primera referencia que los menciona es el inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba de Rafael Ramírez de Arellano, obra de 1904 en la que refiere la iglesia de San Esteban, denominada comúnmente de San Francisco, y en donde hace mención de la Flagelación, con el número 1215, dentro del inventario del apartado de escultura, escribiendo lo siguiente: “La Flagelación. Grupo escultórico en madera, tamaño natural en capilla y camarín propios en la nave del Evangelio. La estatua del Cristo estuvo aislada hasta principios del siglo XIX que le añadieron los Sayones que le azotan y son bastante malos”<sup>9</sup>. Es interesante que date las imágenes a comienzos del siglo XIX, pues denota el conocimiento que tiene el autor del ámbito neoclásico, atribuyendo, por lógica deductiva, los Sayones al citado estilo.

---

<sup>8</sup> “Una serie de maestros, entre los que cabría destacar a Raxis, Pablo de Rojas y Alonso de Mena van a provocar un proceso de transformación e innovación dentro del legado clásico renacentista que permita la redefinición de la ciudad a través de hitos monumentales, que cree una nueva estética devocional e interprete las nuevas exigencias teológicas, rituales y hagiográficas tridentinas”. HENARES CUÉLLAR, Ignacio: “Alonso Cano y la modernidad artística”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, p. 3.

<sup>9</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1904 (reed. 1984), pp. 506-507.



Los Sayones de Jesús de la Columna de Priego de Córdoba.

A partir de ahora vamos a recoger los argumentos más destacados en el análisis de estas esculturas, ya que se nos haría tarea imposible el nombrar, una por una, todas las citas donde se mencionan. Uno de los estudios es el realizado en 1993 por el profesor Ángel Aroca Lara, en el que establecía que “en cuanto a la imaginería decimonónica, reseñamos, por su rareza, los Sayones que acompañan a Jesús a la Columna, cuya indumentaria parece una variante morisca del traje huertano que lucen los Sayones de Cabra, en los que probablemente se inspiran”<sup>10</sup>. En esta referencia Lara

<sup>10</sup> AA.VV.: *Los pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, p. 1334.

sugiere que los Sayones de Priego están inspirados en los de Cabra, atribuidos a Francisco Salzillo (Murcia, 1707-Murcia, 1783). La imagen de Jesús a la Columna de Cabra está atribuida al padre de este imaginero, Nicolás Salzillo (Capua, Italia, 1672-Murcia, 1727) en la misma época, ya que este paso egabrense, localizado en la Parroquia de la Asunción y Ángeles, posee similitudes con el de Priego. En primer lugar, dicha imagen columnaria presenta una gran semejanza con la prieguense, y esto se puede vislumbrar en la disposición de la estructura anatómica, con las manos vueltas hacia arriba, y, además, ambas poseen la mano derecha en primer término. También se ven similitudes en el plácido rostro, en la barba bífida, en el pelo con tirabuzones y en el amplio paño de pureza con el voluminoso nudo en el lado derecho. El Cristo de Cabra está atribuido, como hemos mencionado, a Nicolás Salzillo, autor italiano que llega a Murcia y se forma con Nicolás de Bussy, cuyo estilo se caracteriza por la dureza de las líneas y por la brillante policromía influenciada de Antonio Dupar, como pone de manifiesto Palma Martínez Burgos<sup>11</sup>.

En nuestra opinión, creemos que la imagen prieguense, atribuida con la máxima probabilidad al taller de Alonso de Mena en torno a 1642, y en donde se encontraban sus discípulos Pedro de Mena, Pedro Roldán, Luis de la Peña, Cecilio López, Sánchez Cordobés, Puche y Sarabia, sería, junto con la escultura de la parroquia de Santa Fe y la de San Cecilio de Granada, las que asentarían el modelo iconográfico y la rara tipología de mantener las manos vueltas y flotando en torno a la columna, de fuste bajo y abalaustrado, a imitación de la reliquia conservada en el templo de Santa Práxedes en Roma, lo que provoca en Cristo, su torso, sus piernas y brazos una ligera flexión.

---

<sup>11</sup> VERGARA, Alejandro (dir.): *Diccionario de arte español*. Madrid, Alianza Diccionarios, 1996, pp. 652-653.



Las imágenes de Cabra del siglo XVIII y de Aguilar de la Frontera presentan características técnicas y anatómicas muy similares a las del escultor Alonso de Mena. Respecto a los Sayones de Cabra, hemos de confirmar que se parecen a las obras realizadas por el murciano Francisco Salzillo<sup>12</sup>, por el realismo de los rostros y por la pintura mate que ofrecen el traje huertano y las carnaciones, representando un gusto próximo al rococó.

Estas tallas presentan una disposición parecida a las de Priego con respecto a la figura central de Jesús, que adelanta el pie izquierdo al igual que el Sayón izquierdo, sin embargo el Sayón derecho lo tiene en posición contraria. El Sayón izquierdo posee gorro y camisa roja, pantalón y botines azules, fajín con cuerda, barba, boca abierta, rostro con miedo y coge el espino con las dos manos pasándolo detrás de la nuca, y, si examinamos bien, el Sayón derecho se dispone de forma contraria, con gorro y camisa azul, pantalón rojo, está descalzo, tiene fajín sin cuerda, cara con bigote y sin barba, boca cerrada, rostro con miedo y coge el espino con la mano derecha.

En el año 1999 la Hermandad de la Columna de Priego me encargó la confección de un artículo para su revista especial de Semana Santa, ya que faltaba por estudiar las dos tallas de los Sayones de Jesús, y realicé un estudio aproximativo de estas imágenes para su mejor comprensión e integración en el paso. Este análisis lo vamos a transcribir íntegramente, para hacer posteriormente un balance de lo que supuso en su momento.

---

<sup>12</sup> GUZMÁN MORAL, Salvador: “Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús amarrado a la Columna y azotes y Nuestra Señora María Santísima de la Caridad” (Patrimonio Artístico), *La Pasión Córdoba*. Sevilla, Ed. Tartessos, S.L., 2000, tomo V, p. 85.

“Antes de analizar e interpretar los dos Sayones de Nuestro Padre Jesús de la Columna, debemos saber el significado de la palabra Sayón. Buscando en cualquier diccionario, esta palabra aparece definida de la siguiente forma: <<Verdugo que ejecutaba las penas a que eran condenados los reos>>.

Para analizarlos, hemos de remontarnos a la época en que fueron hechos, probablemente a principios del siglo XIX, período en el que imperaba el neoclasicismo. Tenemos que tener en cuenta que en esta época la imagen de Jesús de la Columna llevaba procesionando por las Calles de Priego más de 160 años, por lo que el encargo era difícil de realizar, ya que los Sayones no debían quitarle protagonismo a Jesús de la Columna, pero por otro lado debían de tener la suficiente calidad para no desentonar con el conjunto del paso y estar a la altura de las circunstancias, desde el punto de vista estético e iconográfico.

Jesús de la Columna es una escultura realizada en torno a 1640 por Alonso de Mena y Escalante y es una figura barroca en composición y en espíritu, por su atormentado dramatismo que hace expresar un sentimiento de pena y de dolor continuo. Alonso de Mena compone a un Jesús sumiso y resignado, dejando su destino en las manos de su padre. Esta imagen presenta las características técnicas de dicho artista: barba bipartita, amplio paño de pureza cuyo nudo está en su lado derecho, pelo con tirabuzones, etc..., que lo enlazan con otras obras suyas. El escultor de los Sayones realiza unas imágenes barrocas en su forma, con mucha movilidad en su composición, pero como veremos más adelante, la representación del espacio, del conjunto del paso, se convierte en una composición clásica. El barroquismo de los Sayones se puede

apreciar en sus trajes, que son telas encoladas que con el tiempo se acartonan y llevaron a la confusión a mucha gente que pensaba que eran de cartón piedra, cuando realmente son esculturas de madera policromada, se puede apreciar también en la movilidad y en la posición de los cuerpos, que está inspirada y complementada con la de Jesús, y por último en la expresión de sus rostros. Con respecto a estos podemos sacar dos interpretaciones:

1ª. El autor les pone unas caras de miedo y de pena, de miedo porque al ser verdugos y esclavos de los romanos, están haciendo algo en contra de su voluntad y si no lo hacen les esperaba el mismo final. Y de pena, porque son conscientes de que están azotando al hijo de Dios, y a un hermano de su pueblo.

2ª. La segunda interpretación es que el autor pone a los Sayones de malos, pero los castiga poniéndoles cara de miedo, debido a que están azotando a una figura divina y por eso se condenarán.



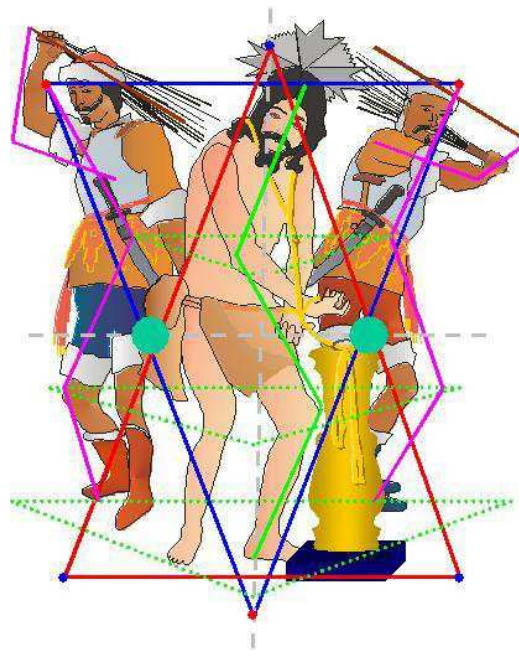
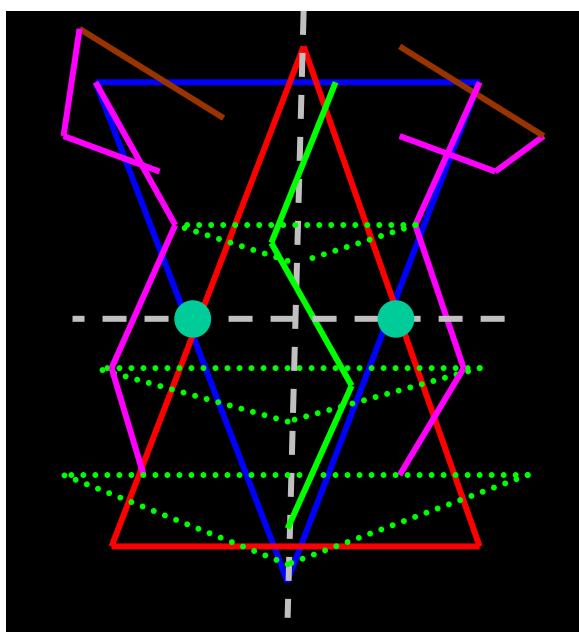
Aunque hemos de pensar, que el autor sabía perfectamente que estas imágenes iban a procesionar por las Calles de Priego y como en todo paso barroco, su objetivo es el de llamar la atención y el de asombrar, en este caso con el realismo de la flagelación, que el paso perdería en parte si no tuviera estos Sayones. Y todo esto se hace para invocar a la fe cristiana, para llamar a la moralidad y sobre todo, como mensaje didáctico hacia el pueblo.

Desde el punto de vista estructural y compositivo, los Sayones forman con Jesús un perfecto triángulo y cómo podemos observar, están estudiados de tal manera que el conjunto forma el eje, la axialidad y la simetría neoclásicas.



Dibujo de Ntro. Padre Jesús de la Columna con Sayones de Priego de Córdoba.

Si nos situamos delante del conjunto y trazamos un eje vertical justo en el centro, podemos apreciar las características de la simetría, que no es más que doblar las dos partes por el eje central y que coincidan en todos sus puntos. Esta simetría se puede ver por ejemplo, en que el Sayón derecho tiene las piernas de la misma forma que Jesús y el Sayón izquierdo también pero en posición contraria. A partir de aquí, surge el concepto de oposición, cada imagen es la opuesta a la otra, haciendo y teniendo lo contrario. Esto se puede ver por ejemplo, en que mientras el Sayón derecho tiene su brazo hacia abajo y la escobilla hacia arriba, el Sayón izquierdo tiene el brazo hacia arriba y la escobilla hacia abajo, justo al revés. Esta oposición se puede observar también en la mirada, un Sayón mira a un lado y el otro justo al contrario; en los bigotes, mientras que el Sayón derecho tiene el bigote curvo y hacia abajo, el Sayón izquierdo lo tiene curvo y hacia arriba; en las orejas, al Sayón derecho se le ve la oreja, mientras que el izquierdo la tiene tapada; y en el pelo, el Sayón derecho tiene el pelo oculto, mientras que el izquierdo lo tiene visible.



Configuración geométrica del Paso de La Columna de Priego de Córdoba.

En cuanto al triángulo compositivo, esto lo podemos apreciar si cogemos el mismo punto en las tres imágenes y lo juntamos, por ejemplo si cogemos una rodilla del Sayón derecho y la juntamos con la misma rodilla de Jesús y del otro Sayón, nos saldrá el triángulo anteriormente mencionado. Pero esta búsqueda del equilibrio compositivo, no sólo se detiene aquí, va más allá de la geometría, se busca incluso con los colores. Mientras que el Sayón derecho lleva pantalones rojos y botines azules, el Sayón izquierdo lleva pantalones azules y botines rojos. Y esto se hace para que si uno lleva un color, el otro lleve el contrario, creando así una perfecta X de equilibrio visual y estructural. Una vez analizados los Sayones y el conjunto del paso, llegamos a la conclusión de que el autor sabe combinar perfectamente el barroco con el neoclásico. Aunque no se quiere desprender de la forma barroca, tampoco renuncia al periodo que le ha tocado vivir.

En Priego y en aquella época, sólo pudo haber un autor que supiera combinar de esta forma tan sabia ambos estilos, y ese fue Remigio del Mármol. El hecho de que en la Fuente del Rey haya barroco, por sus curvas, por el ruido, o por la teatralidad de dicha fuente, y al mismo tiempo neoclásico, por la simetría y por sus esculturas, nos lo confirma.

Existe también otro recurso técnico común en la obra de Remigio del Mármol, y es que en casi todas sus esculturas el brazo derecho está alzado, esto lo podemos observar en la Fuente del Rey, Neptuno con el tridente y Anfitrite abrazando a un gran pez, y en la Parroquia del Carmen, San Elías portando una espada y el resto de imágenes que poseen el brazo derecho separado del cuerpo y en movimiento.



Los Sayones también tienen el brazo derecho alzado, pero el Sayón izquierdo de una forma más natural que el derecho<sup>13</sup>. Y esto es debido a que si le pone el brazo de la misma forma, la simetría se rompería. Este problema se soluciona de forma magistral con un pequeño giro del cuerpo y poniendo la escobilla detrás de la nuca. Hay que destacar que hubiera sido difícil que la Hermandad contratara a otro escultor fuera de Priego, con el gasto económico que ello supondría. Además Remigio era un experto en la escultura de piedra, la cual requiere una técnica más difícil y laboriosa.

Para terminar, decir que los Sayones están inspirados en los que tiene el paso de la Flagelación de Murcia, obra realizada por el imaginero del siglo XVIII Francisco Salzillo”.



Sayones del Paso de los Azotes.  
Parroquia de la Asunción y Ángeles.  
Cabra (Córdoba).  
Atribuidos al taller de Francisco Salzillo. 1777.

Paso de la Flagelación.  
Museo Salzillo.  
Murcia.  
Francisco Salzillo y Alcaraz. 1778.

<sup>13</sup> Las anatomías complicadas de estos Sayones de Priego o Cabra (Córdoba), están confeccionadas a partir de prácticas de posturas humanas reales, de los mismos artistas, como modelos para ser dibujados y trasladados al barro y la madera. Existe, por otro lado, una fuente oral que insinúa que hubo unos Sayones escultóricos que se hicieron en Priego y posteriormente fueron trasladados a la vecina Cabra.

En relación con lo último que se decía en este artículo, hay que recordar que el paso murciano presenta también a los Sayones con posturas en quiasmo: mientras el Sayón derecho no posee camisa ni gorro y tiene el espino en la mano izquierda, estando detrás de Jesús de cara mansa, el Sayón izquierdo si tiene camisa y gorro, sosteniendo el espino en la mano derecha y disponiéndose delante de Cristo con el pie izquierdo encima de la columna de fuste bajo. Detrás del misterio se encuentra un tercer sayón, que tiene como objetivo triangularizar la composición.

Para la sorpresa del que suscribe, el artículo tuvo una amplia difusión, citándose en una revista, un libro y en una enciclopedia de Semana Santa. Fue reproducido íntegramente en la revista Fuente del Rey en ese mismo año 1999<sup>14</sup>. En el año 2000 se conmemoraba el cuatrocientos cincuenta aniversario de la fundación de la Hermandad de la Santa Veracruz de Priego (1550-2000), confeccionándose para celebrar tan especial efemérides un magnífico libro realizado por Miguel Forcada Serrano<sup>15</sup>, donde se cita de nuevo el trabajo de los Sayones y se aportan algunos datos de archivo de suma relevancia. Esta Hermandad de la Columna cuenta con un importante archivo documental, donde se comentan algunos datos concernientes a las dos figuras que acompañan a Jesús. No se han encontrado libros de actas de principios del siglo XIX, pero si contamos con un importante libro de cuentas. La primera mención sobre estas imágenes se efectúa en 1823, diciéndose que se pagan 5 reales “para los tornillos de los espinos de los sallones”<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Los Sayones de Jesús de la Columna”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1999, núm. 185, pp. 7-8.

<sup>15</sup> Forcada Serrano (2000), pp. 244-247.

<sup>16</sup> Este dato localizado por D. Miguel Forcada aparece en el libro de Cuentas de la Hermandad de la Columna 1727-1836, año 1823, sección “data”.

La siguiente anotación se da en 1830, en esta ocasión se le pagan a Manuel Policarpo por “la composición de un Sayón” y a Domingo Mesa por “retocar los Sayones”. Como pone de manifiesto Forcada Serrano, por composición puede entenderse la realización de una pieza u objeto, pero también su arreglo. Como las cantidades de pago son muy pequeñas, estas intervenciones nos hacen pensar más en un arreglo y retoque que en la realización de las imágenes. A partir de esta fecha, los Sayones aparecen mencionados con regularidad en los legajos existentes. Otros archivos mencionan a estas piezas de imaginería, como el inventario de la desamortización de 1835, en el que se menciona lo siguiente: “Capilla de Jesús de la Columna. Un retablo de talla la esfinge de Jesús y dos Sayones de cartón a sus lados”<sup>17</sup>.

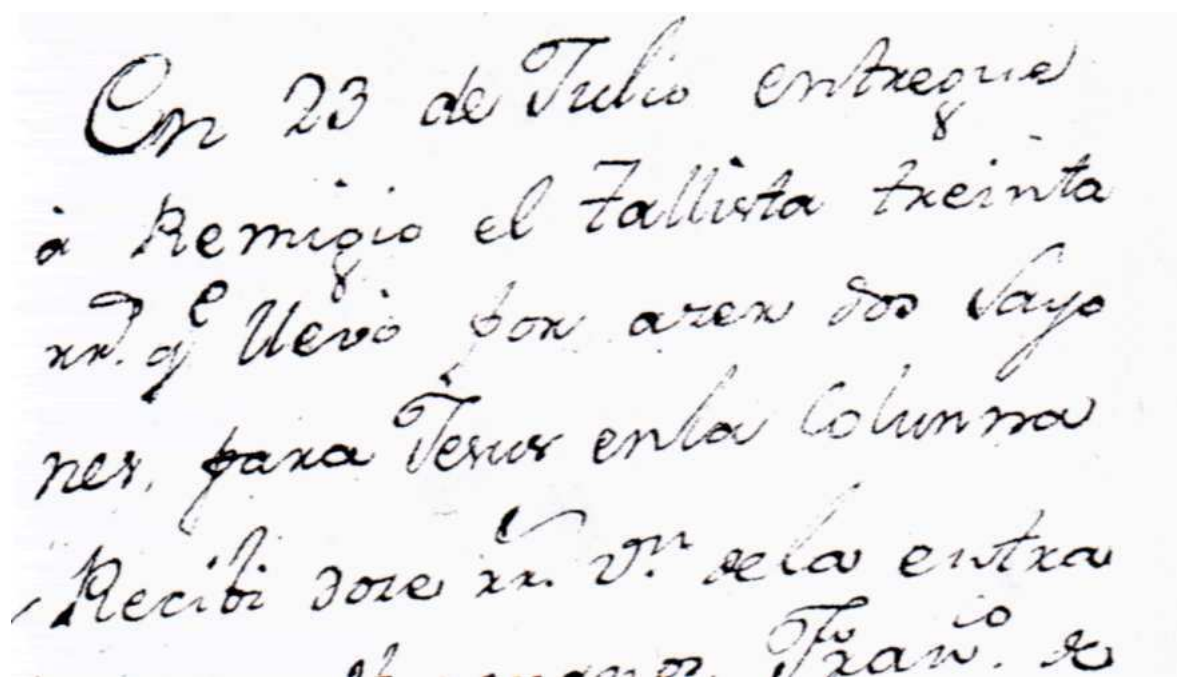
A partir de estos datos se llega a la conclusión de que fueron realizados en una fecha anterior a 1823, que es cuando se mencionan por primera vez. Como se han atribuido a del Mármol, y este muere en 1815, los Sayones deberían estar realizados con anterioridad a esa fecha. También estas tallas aparecen en el inventario de 1899 localizado por Miguel Forcada, mencionándose textualmente: “Dos Sayones de madera y cartón, tamaño natural, cada uno con su sable, su puñal y manojo de espinos en su brazo derecho, y en la mano izquierda de cada uno tienen unos suplicios o cordeles colgando”.

En ese mismo año 2000 se realiza una obra clave para la comprensión de la Semana Santa de la provincia cordobesa, la enciclopedia de cinco tomos titulada: *La Pasión de Córdoba*, en la que se ofrece una información importante, sobre la historia y

---

<sup>17</sup> Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Legajo 1805. Extraído por D. Miguel Forcada.

el patrimonio artístico de cada una de las Hermandades y Cofradías existentes en la provincia. En el tomo cinco se estudia la Semana Santa prieguense, y el patrimonio artístico de la Hermandad columnaria es analizado por Alberto Villar Movellán. En relación con las dos piezas imagineras se dice textualmente: “Detrás del Señor figuran dos Sayones para completar el misterio. Aparentemente obras nada llamativas, un estudio de José Francisco Marín ha puesto de relieve el cuidado con que están tallados en madera y el esquemático realismo de su composición, que acusa la mentalidad académica y se manifiesta en la selección de colores contrapuestos, posturas en quiasmo y rasgos faciales contrarios. El autor los sitúa a comienzos del XIX, como obra de un artista neoclásico inspirada en los Sayones de Francisco Salzillo, atribuyéndolos a Remigio del Mármol”<sup>18</sup>.



En 23 de Julio entregues  
a Remigio el Tallista treinta  
nr. de Uevio por aren dos Sayo  
nes, para tener en la Columna  
Recibi por el nr. v. de la entra  
el ... Fran. de

Asiento del libro de cuentas de la Real Hermandad de la Caridad de Priego.

<sup>18</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Pontificia y Real Cofradía de la Santa Veracruz, Ntro. Padre Jesús en la Columna y María Stma. de la Esperanza” (Patrimonio Artístico), *La Pasión de Córdoba*. Sevilla, Ed. Tartessos, S.L., 2000, tomo V, p. 410.

Buscando en diferentes archivos para la confección de este trabajo, pudimos consultar el de la Hermandad de la Caridad, gracias a la colaboración de su hermano mayor Francisco Javier Tarrías Ruiz, además hay que agradecer la ayuda prestada por Antonio Sánchez y Antonio Aguilera. En el libro de cuentas de dicha Cofradía pudimos encontrar dos asientos, que salieron a la luz por Enrique Alcalá en 1990, y que puede ser decisivos para documentar la autoría de estos Sayones. Concretamente el 23 de Julio de 1796, se pone de manifiesto el siguiente enunciado: “En 23 de Julio entregué a Remigio el tallista treinta reales que llevó por azer dos Sayones para Jesús en la Columna”<sup>19</sup>. El segundo asiento, de 1795, dice lo siguiente: “Entregué al Hermano Mayor veinte Reales de Vellón para pagar una tabla comprada a Domingo Albarez para una urna a Jesús en la Columna, que tiene el retablo de Ntra. Sra. de los Desamparados, Septiembre 3 de 95”<sup>20</sup>. Si analizamos el asiento contable, del 23 de Julio de 1796, independientemente, o sea, sin tener en cuenta otros factores (*ceteris paribus*), podremos deducir que estas imágenes son las que existen en la iglesia de San Francisco de Priego. Pero remitiéndonos a otros asientos del libro de cuentas de la Hermandad de la Caridad, y a lo que refiere Enrique Alcalá Ortiz en su artículo titulado: “Una obra menor de Remigio del Mármol”, publicado en el periódico Adarve, el 15 de Enero de 1990, estos Sayones podrían identificarse como unas pequeñas imágenes que se hicieron para acompañar a un Jesús de la Columna, en una urna del retablo de la Caridad, de tamaño menor que el natural, y que en la actualidad existen siendo de propiedad privada. Por tanto, los Sayones grandes de San Francisco se estaban haciendo el 23 de Julio de 1796, ya que los Sayones pequeños a los que posiblemente se refiere el asiento, son réplicas de los

---

<sup>19</sup> Libro de Cuentas de la Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba, asiento del 23 de Julio de 1796.

<sup>20</sup> Libro de Cuentas de la Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba, asiento del 3 de Septiembre de 1795. Domingo Álvarez es el padre del famoso escultor neoclásico José Álvarez Cubero.

grandes, los cuales no nos cabe duda de que fueron realizados por Remigio del Mármol, debido a su particular e inconfundible estilo. De este escueto pero relevante texto, sacamos varios aspectos destacados para nuestro estudio, en primer lugar se dice: “Remigio el tallista”, por lo que ya tenemos el gremio al que pertenecía nuestro artista en las artes plásticas; en segundo lugar se menciona que se le entregan “30 reales” que llevó por hacer los dos Sayones. Como podemos deducir, si este asiento de la Caridad se refiere a los Sayones grandes en vez de los pequeños, existen generalmente tres momentos de pago de una obra artística: un primer pago a cuenta, antes de realizarse, un segundo pago a mitad de ejecución y un tercer pago una vez finalizada la obra, y, en este caso, podríamos encontrarnos en el último momento de pago de los Sayones.



Urna del retablo de la Caridad, en donde posiblemente se localizaba el pequeño Jesús de la Columna con sus dos Sayones.

Examinando exhaustivamente este libro de cuentas, no hemos encontrado los momentos de pago anteriores y tampoco creemos que las dos tallas, hechas para acompañar a Jesús en el camarín y para procesionar en Semana Santa y en Mayo,



costarán tan poca cantidad, o sea 15 reales cada una, por lo que se deduce que tuvo que haber más pagos al artista, a no ser que las realizara por tan módico precio, debido a algún motivo, como el hecho de que fueran las maquetas ya comentadas. Aunque, por otro lado, es cierto que los Sayones están hechos de madera policromada, cabezas, brazos y piernas; y telas encoladas, el resto del cuerpo, por ello no creemos que costaran igual que una escultura de cuerpo entero. Es posible que esta sea la factura de una pequeña deuda al artista por hacer los dos Sayones, o que fueran las dos maquetas para el pequeño Jesús de la Columna del retablo de la Caridad, o que pudiera interpretarse como un pequeño donativo de la Caridad para ayudar a costear los Sayones grandes de la Hermandad de la Columna. Otro de los enigmas que se nos plantea, es el hecho de que sea la Hermandad de la Caridad y Santísimo Cristo de la Expiración la que financie parcialmente estos Sayones para la Cofradía columnaria., lo que posiblemente demuestra que la Hermandad de la Caridad hace y cede piezas para la Columna. Pensamos que en aquella época las Cofradías hacían trueques para recuperar piezas que por necesidad habían sido vendidas en algún momento de penuria económica. También hemos consultado el libro de cuentas columnario en esos años, pero no hemos encontrado nada relacionado con el traspaso de las dos piezas. Lo que está claro es que estos Sayones, grandes o pequeños, los realiza Remigio del Mármol en torno a esa fecha de 1796 y que la Hermandad de Ntra. Sra. de los Desamparados, como se llamaba en esa época y cuyo Hermano Mayor era por entonces Manuel Antonio de la Plaza, le tenía como artífice artístico con el retablo que hizo en 1790-1791. Según el archivo de la Caridad los Sayones, chicos o grandes, de la Columna están realizados por Remigio del Mármol entre el 10 de Septiembre de 1795 y el 15 de Agosto de 1796<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> A esta conclusión hemos llegado tras analizar concienzudamente este libro de cuentas de la Caridad.

Haciendo referencia a la iconografía del vestuario de estos Sayones de Jesús de la Columna, los cuales se aproximan a los empleados por los mamelucos o ejército de mercenarios egipcios, viendo en ellos una representación pintoresca que era plasmada en aquellos momentos en distintas obras de arte. Iconográficamente observamos estos ropajes en la pintura flamenca, pero donde apreciamos una mayor aproximación es en la obra de Francisco de Goya y Lucientes “El Dos de Mayo de 1808” o “La Carga de los Mamelucos en la Puerta del Sol”, de 1814. Aunque los trajes de este cuadro, si nos fijamos, no reflejan una visión arqueológica exacta de estos mercenarios, lo que puede apuntar a que Goya no fue un testigo directo de estos acontecimientos ocurridos en Madrid<sup>22</sup>. Esto último se está investigando, ya que el pintor aragonés residía en la capital de España, y por ello, durante varios años pudo recopilar material para este lienzo, y también del afamado cuadro de los fusilamientos del 2 de Mayo.



La Carga de los Mamelucos en la Puerta del Sol. Museo del Prado. Madrid.  
Francisco de Goya y Lucientes. 1814.

<sup>22</sup> TRIADO TUR, Juan-Ramón (Coord.): *Genios de la pintura: Goya*. Madrid, susaeta ediciones S.A., pp. 68-69.

No obstante, en esta pintura podemos observar un parecido extraordinario de los norteafricanos con los Sayones de la Columna de Priego y de Cabra, ya que todos ellos poseen tez morenas, bigotes o mochones curvilíneos, gorros a modo de turbante, botines, que en definitiva los convierten en trajes pintorescos y coloristas. También la disposición estructural de estos pasos de Priego y Cabra, se enlaza con las pequeñas esculturas existentes en el museo romántico de Madrid. De forma más precisa podemos decir para concluir esta área iconográfica, que los trajes de los Sayones de los lienzos grandes situados a los pies de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, provenientes del enclaustrado convento de Clarisas de Priego, son similares a los del retablo mayor de este mismo templo, y seguramente sirvieron de inspiración a del Mármol para los suyos del paso de la Columna, esta vez escultóricos, aunque también hizo pictóricos, como posiblemente los de un lienzo en donde se refleja el Calvario de Cristo, de la iglesia de San Roque de Córdoba<sup>23</sup>.

Los evangelistas mencionan la Flagelación, Mateo, 27:26; Marcos, 15:15; Lucas, 23:16 y 22; Juan, 19:1. Para Louis Réau se desgarraba a los condenados a latigazos para arrancarles confesiones. En la edad Media Cristo flagelado está enmarcado por sus prefiguraciones del Antiguo Testamento, y en el siglo XV el tema lo representaban las sedes de las Cofradías de flagelantes. Casi siempre se suele representar la columna con Cristo sostenido de los brazos por dos verdugos, excepto en una miniatura bizantina del siglo XI de la biblioteca nacional de Francia con sede en París, siendo aquella fina y alta a finales de la edad Media, y baja y gruesa en el barroco, de manera que los golpes llegan por la espalda y por el pecho indistintamente. Fueron no obstante las reliquias de

---

<sup>23</sup> Del estudio sobre la iconografía del Nazareno pictórico, junto a otras, del maestro alcalaíno, daremos oportuno conocimiento en el capítulo dedicado a su pintura de esta Tesis Doctoral.

Roma y Jerusalén las que influyeron en la iconografía de la columna de Cristo. Por influencia del teatro de la pasión, los verdugos, con aspecto caricaturesco, rivalizan en brutalidad, y así los pintores alemanes del siglo XV los visten con el traje de los criados de los Sayones, aunque en un lienzo de la escuela de Perugino se representan desnudos al igual que su víctima. En el siglo XII la escena se reduce a tres personajes, Cristo y los dos verdugos, que alternan los golpes como herreros sobre yunque<sup>24</sup>.

Según el evangelio de San Juan, “Poncio Pilato tomó a Jesús y lo azotó”. Se trata de un pasaje de los hechos de los Apóstoles que comenta un versículo del segundo salmo que dice: “Los reyes de la tierra y los grandes conspiran contra el Señor y contra su Mesías, se trata de Pilato, Herodes, los gentiles y el pueblo de Israel”. Poncio Pilato, procurador de Judea, interrogó a Jesús en su pretorio, lugar donde se juzgaban las causas, que a lo largo de la historia del arte se ha representado como un espacio abierto y decorado. Pilato le envía un prisionero a Herodes, tetrarca de Galilea, el cual se burla de Cristo y se lo vuelve a enviar a Pilato, que después de vacilar ordena que lo flagelen. Los testimonios de las gentes de la época y de los planos de la Jerusalén primitiva permiten hacernos una idea de los sitios. El palacio de Pilato estaba cerca de las murallas, y el de Herodes se encontraba cerca del anterior. San Juan llamaba a la Plaza situada delante del palacio Litostratos, o sea, el pavimento. Para el Presbítero Dr. Enrique Cases la flagelación era un castigo muy cruel, Pilato consciente de la inocencia de Cristo dijo: “Lo soltaré, por tanto, después de castigarlo” (Mt). Mientras los romanos no tenían límite en los azotes, los judíos lo limitaban a cuarenta menos uno y los fariseos llegaban a treinta y nueve, según la ley judía establecida en el Deuteronomio.

---

<sup>24</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, vol. 1, tomo 2 (Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento), pp. 470-476.

Entre los romanos la flagelación era un castigo aislado o preparatorio de la crucifixión donde el reo era atado a una columna y dos lictores, en ocasiones se turnaban seis, le golpeaban con flagelos cada vez más deprisa con todas sus fuerzas. Cuando eran muchos verdugos iban entrando uno detrás de otro, hasta que se incorporaban todos, y finalmente el cuerpo del prisionero, Cristo, caía desmayado y un centurión ordenaba a los lictores que cesaran el suplicio.



La Flagelación. Piero della Francesca.

Algunos pintores como Piero della Francesca, Signorelli, o Fra Angélico elaboraron representaciones de este momento de la pasión de Cristo, realizando el primero una obra maestra con óleo y tempera sobre tabla de 58,4 x 81,5 cm, en donde plasma el pretorio en una logia italiana del siglo XV en la que están azotando a Cristo ante la presencia de varios personajes, tanto dentro como fuera del edificio. La tabla supone una de las cumbres más destacadas de la pintura en cuanto a los estudios de proporcionalidad, geometría y simbolismo, y para ello, es posible, que Piero realizara

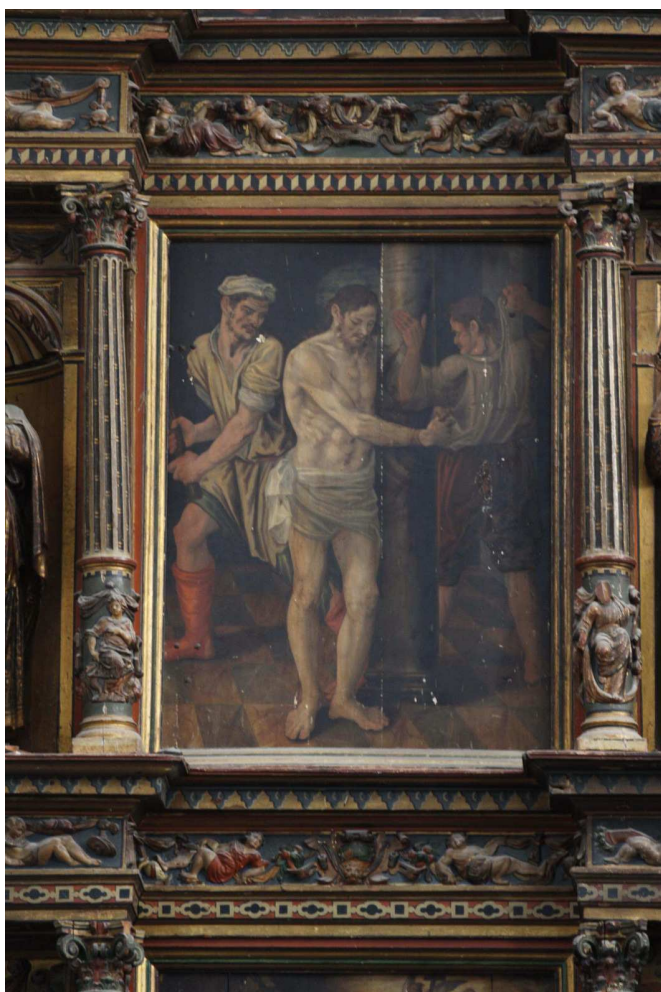
una maqueta iluminada, previa a la realización del cuadro. En una parte de la misma se intuye, aunque no se descubra del todo, la que pudiera ser la Escala Santa de veintiocho peldaños, como los de la verdadera conservada en Roma. Al igual que Piero otros artistas, como Pietro Lorenzetti, llenan de gente el pretorio y sus inmediaciones, mientras que otros, como Fra Angélico, hacen el vacío y se concentran en el acto único de la flagelación, con dos Sayones que azotan a Cristo con espinos y están dispuestos de forma simétrica con posturas en quiasmo y contrapposto, suponiendo esta obra el modelo iconográfico que asienta la tipología que se observa en el paso prieguense. Aunque la estética clásica más próxima a este paso, se observa en el retablo mayor de la Parroquia de la Asunción. En el mismo existe una escena pictórica de Pedro de Raxis, sobrino del escultor Pablo de Rojas, y Ginés López, en donde se plasma la flagelación de Cristo. Los Sayones vestidos de mamelucos son los que toma en influencia Remigio del Mármol para realizar sus figuras para el paso de la Columna de San Francisco.

En el ámbito nacional destacamos obras significativas como la de Lluís Borrassá (act. 1380-1424), en donde Cristo está atado a una columna alta y los dos verdugos ostentan mucha movilidad y expresividad. Otras representaciones que captan este momento de la pasión, son el relieve de la flagelación del retablo de la Catedral de Sevilla, realizado por los hermanos Alejo y Jorge Fernández Alemán, la pintura de Sánchez Cotán para la Cartuja de Granada, con un Sayón delante de Jesús y otro detrás, o las imágenes de forja existentes en la reja de la capilla Real de Granada, con los Sayones en contrapposto<sup>25</sup>.

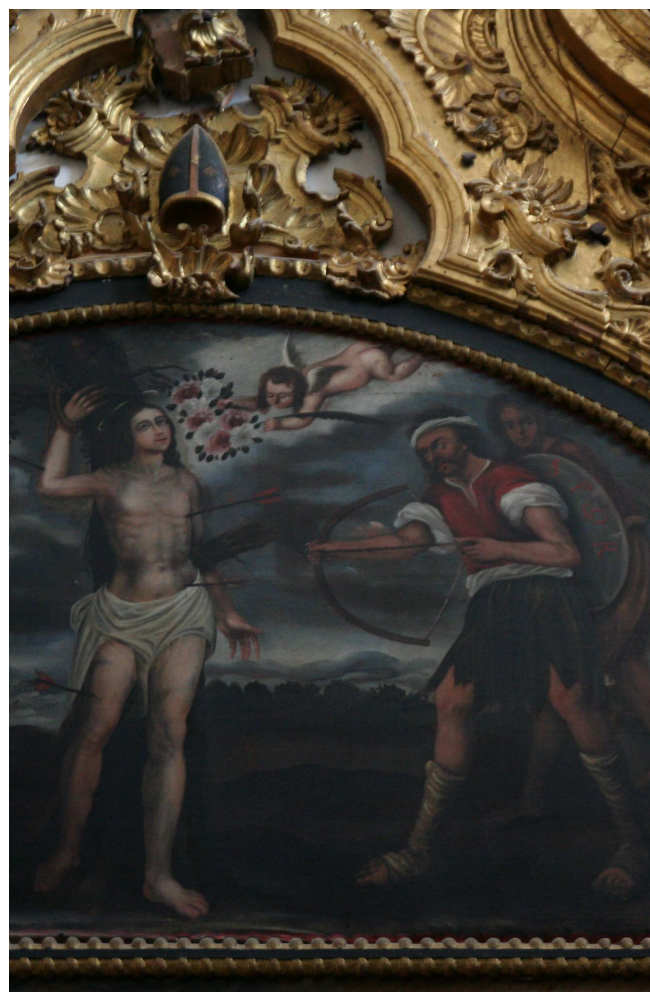
---

<sup>25</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: “Mística y plástica franciscana entorno a la imagen de Jesús de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 219, pp. 5-12.





Flagelación. Retablo Mayor. Parroquia de la Asunción. Priego. Pedro de Raxis y Ginés López. 1582-1585.



Retablo de San Sebastián. Parroquia de la Asunción. Priego. Escuela de Priego. 1782.

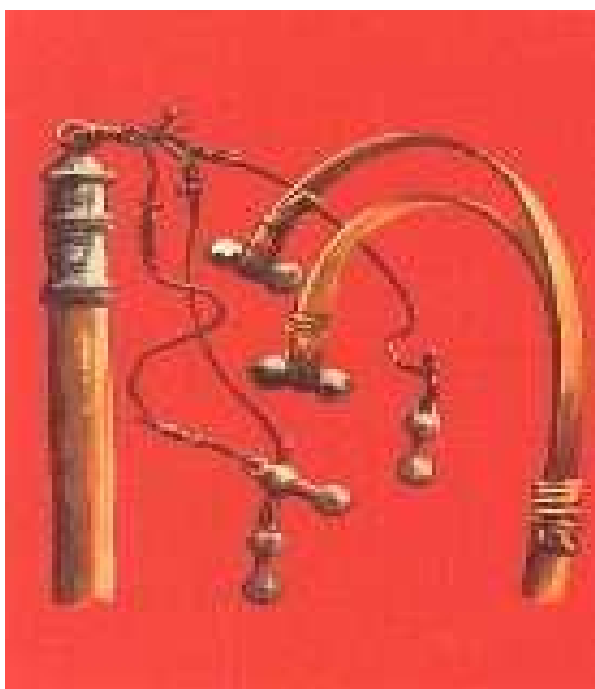
En el arte contemporáneo, es digno de mencionar el grupo escultórico de Luis Ortega Bru, localizado en Manzanares (Ciudad Real), y en la provincia de Córdoba tenemos los pasos de Semana Santa, ya citados, de distintas poblaciones. Pero entre todos los conjuntos escultóricos, destaca el bronce de 25 cm de altura de origen italiano de la ermita de la Aurora de Lucena, al igual que otras obras de la capital, en la cual los verdugos giran su anatomía para azotar de forma violenta a Jesús con cuerdas.

La iconografía de Jesús sin Sayones es también frecuente en el arte español como los Cristos en madera policromada realizados por Diego de Siloé para Granada y

Burgos, José Risueño para Baena, Pedro Roldán para Lucena, Pablo de Rojas para Granada, Luis Salvador Carmona para Salamanca, Juan de Mesa el Mozo para Montilla, Gregorio Fernández para Madrid, Domingo Beltrán para Medina del Campo, Alonso Berruguete para Olmedo, etc... En la pintura a nivel nacional destacan los cuadros realizados por Alonso Cano, Alejo Fernández, Luis de Morales, Pedro de Campaña o Antonio de Alfián, mientras que a nivel internacional son interesantes las obras de los artistas Delacroix, Lucas Jordán, Odilon Redon y Tiepolo.

En las representaciones artísticas los instrumentos más frecuentes que azotan a Jesús son las cuerdas, los espinos y los látigos, aunque parece ser que el artefacto que se solía utilizar, según la arqueología, estaba hecho de tiras de cuero terminadas en bolas con pinchos que penetraban en el cuerpo, provocando mayor daño en el azote, y que es introducido por primera vez en la iconografía por Alonso Cano en su obra pictórica. Según la Doctora Alférez Molina “la flagelación, uno de los suplicios más violentos y preámbulo legal de toda condena a muerte, según la ley judaica, fue la responsable de la muerte de Jesús”, también pone de manifiesto que “generalmente el flagelado iba desnudo para que todo su cuerpo padeciera los azotes” y que “en Roma estas sentencias las ejecutaban los soldados legionarios y personal auxiliar de la cohorte, soldados reclutados entre los enemigos del judío”, estableciendo algunas clases de instrumentos de la flagelación, como el flagellum, empleado para fustigar animales y carruajes; la verberatio, que era un haz de varas verdes y flexibles, generalmente de avellano, abedul o fresno unidas por una correa y llevando en su extremo un haya que la mayoría de las veces se utilizaba para ejecutar a los criminales; el scorpio, que era una cuerda con grandes nudos que llevaba clavos en los extremos; el flagrum, el instrumento más

cruento de todos, que desgarraba llegando hasta el hueso, compuesto por tres correas terminadas en bolitas de plomo o astrágalos de cordero y que no sólo abrían las heridas nuevas sino que al retirarlas, después del golpe, destrozaban tejidos, vasos y nervios, provocando desmayos en los reos, que eran reanimados con agua o golpes por todo el cuerpo, siendo Cristo, flagelado, al parecer, con este último instrumento.



Flagrum.

La figura humana de la Sabana Santa de Turín tiene trazas de haber sido golpeada con un flagrum, y según el profesor Barbet se le azotó con un flagelo de tres correas, siendo un Sayón más alto que el otro<sup>26</sup>. Para John J. Tierney la historia del azote, látigo y vara es muy interesante, donde el “látigo” y el “azote” para el hebreo está ligado con su etimología (Gesenius) que significa “golpear”. La primera vez que se menciona el látigo en las escrituras es en ex. V, 14, 16, traduciéndose el original hebreo

<sup>26</sup> ALFÉREZ MOLINA, Candelaria: “Estudio científico e iconográfico de la flagelación de Jesús”, *Columna*. Priego de Córdoba, 2001, núm. 8, pp. 30-33.

al griego y al latín, como *flagellati sunt; flagellis coedimur*, es decir, “fueron azotados” o “golpeados con látigos”. Horacio (Sat. I, III), dice que no se use el *flagellum*, realizado con correas de cuero de buey. La historia del látigo es muy antigua, y ya los esclavos asirios arrastraban cargas bajo el instrumento del capataz, mientras que los romanos lo emplearon, aunque sus ciudadanos quedaban exentos de ser castigados con él, pero también fue utilizado por otras culturas como la egipcia, la espartana, la rusa o la china, siendo adoptado como sanción en la disciplina monástica desde siglo V d.C. en adelante.

Respecto a la posición de Cristo en torno a la columna ha evolucionado a través de los tiempos: las imágenes más antiguas muestran un Cristo frontal, amarrado con los brazos hacia atrás en una columna alta; en el renacimiento se continúa con esta idea, aunque el cuerpo de Jesús se incurva, siendo las representaciones poco crueles; en el manierismo el cuerpo de Cristo se torna delicado y en algunas obras la imagen rodea con sus brazos la columna, todavía de fuste alto; en el siglo XVI el Mesías comienza a despegar su espalda de la columna para ofrecerla a los Sayones, amarrándose con los brazos hacia delante en el fuste alto, y además se le colocaba en posición lateral para que se le pudiera ver; y, por último, en el barroco se acorta la columna con las manos amarradas hacia adelante, llegando esta iconografía a España a través de grabados italianos y obras importadas de artistas como Miguel Ángel Naccherino para el museo Galdiano (Madrid). A partir de Trento la imagen de Jesús se vuelve teatral y dramática, como en el caso del Cristo de la Columna de Priego, el cual ostenta la novedad de las manos vueltas hacia arriba, produciendo un efecto de aguantar el dolor hacia dentro de



su ser y no proyectándolo hacia fuera, poniendo como punto de apoyo y fuga la columna<sup>27</sup>.



Miniatura de Jesús de la Columna con Sayones. Propiedad privada.  
Similares a los originales de Remigio del Mármol de 1795-1796.

Antes de concluir este estudio mencionaremos que el tallista, escultor y Maestro Mayor de Obras de Priego, Remigio del Mármol (Alcalá la Real, 1 de Octubre de 1758- Priego de Córdoba, 26 de Enero de 1815), llegó a la villa prieguense entre 1777 y 1780, probablemente para trabajar como escultor figurativo a las órdenes de Santaella

<sup>27</sup> AROCA LARA, Ángel: “Aspectos formales de la imagen de Jesús de la Columna”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1987, núm. 40, pp. 10-13.

Pedraxas, artistas que no tenían aptitudes para el arte escultórico<sup>28</sup>. En su obra apreciamos una combinación entre barroco-rococó y neoclásico, más propio del renacimiento andaluz que de la tradición greco-romana, y esto lo podemos apreciar en el paso de Jesús de la Columna de Priego, donde los Sayones se adaptan a la imagen cristífera con la posición de las piernas de la misma forma que Jesús, y barroquismo en los trajes, rostros y movilidad zigzagueante, pero concibiendo el paso en una composición clásica, con el uso de la triangularización trinitaria y el empleo de los conceptos de oposición, simetría y contrapposto. También podemos apreciar estos rasgos en la Parroquia del Carmen y en la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.



Sayón de Ntro. Padre Jesús de la Columna. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1795-1796.

<sup>28</sup> TAYLOR, René: “La obra del escultor Remigio del Mármol y el Barroco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 96, pp. 7-11.



Los Sayones de Jesús de la Columna, una de cuyas primeras fotos fue realizada por el granadino José García Ayola en el s. XIX, son un perfecto complemento de la imagen cristífera, logrando plenamente el objetivo didáctico de mostrar a la población, con realismo crudo, la flagelación que padeció Cristo. El conjunto escultórico consigue, cuando procesiona en la noche del Jueves Santo, un ambiente escenográfico propio de las representaciones barrocas de nuestra Semana Santa. Estas figuras, retratadas en algunas hornacinas, se han adaptado e integrado tan perfectamente en el paso de misterio, que forman parte de las imágenes más ancestrales y necesarias dentro de la memoria colectiva de la población de Priego, constituyéndose en uno de los pasos por los que se profesa mayor devoción en la Semana Mayor de esta localidad cordobesa<sup>29</sup>.



**Imagen Izquierda:** Jesús de la Columna con Sayones. Fotografía del siglo XIX.

**Imagen Derecha:** Pintura del paso de la Columna. Obra de Adolfo Lozano Sidro.

<sup>29</sup> GALERA MENDOZA, Esther (Dir.); MARÍN MOLINA, José Francisco: *Aportación de Remigio del Mármol (1758-1815) a las artes plásticas*. Proyecto de Investigación Tutelada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2003.

Para terminar debemos sintetizar que los estudios evolutivos afirman que Remigio trabajó en 1795-1796 para la realización de los Sayones, chicos y grandes. Por lo que las lógicas analíticas de contrastación física, estilística, documental, y teórica, dan prácticamente los mismos resultados, de cara al análisis evolutivo del artista, aunque sin desechar las mismas, sino que al incorporarlas, los datos se convierten en los más precisos posibles para estimar, en cuanto al valor de la autenticación, y que por otro lado, apoyan el resultado estilístico, ya concluido tras muchos años de trabajo, y en correlación con las otras variables ya expuestas.

Dentro del estilo escultórico de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), destaca las anatomías de los rostros, con esas miradas perdidas hacia el infinito, en estado de reflexión, y pensativas, como hemos ya mencionado en esta Tesis Doctoral. Los Sayones de Jesús de la Columna presentan esas expresiones, además de otros rasgos anatómicos, que por un lado son el sello de identidad escultórica de su autor, y que tienen que ver en el paso columnario para que el grupo escultórico recobre una escenografía y psicología lógica dentro de los momentos que se quieren recrear de la pasión de Cristo. Sin embargo los trajes, como los de los mercenarios egipcios de estas épocas napoleónicas y de siglos pasados, no retratan arqueológicamente los de los flagelantes de la época de Cristo, y esto es muy habitual en los pasos de la Semana Santa andaluza, en donde las modas imperantes de cada época visten imágenes, dentro de los retratos de pasos, desfiles de figuras bíblicas, disciplinantes, romanos o arcaicos, etc... Y esto es algo muy característico dentro de la idiosincrasia del pueblo andaluz, el cual muestra unas catequesis históricas muy pintorescas para ilustrar la Semana de Pasión de Jesucristo.



Los Sayones de la Columna  
de la iglesia de San Francisco  
de Priego de Córdoba

# Capítulo 11

## Remigio del Mármol: Estética de su obra; Línea cronológica; Influencias iconográficas

*Es algo lógico en este trabajo de campo, evolucionar del análisis de una obra de Remigio del Mármol, como la del paso de la Columna, y desmenuzada en el capítulo anterior, para derivar en una realidad más compleja, como la que nos proponemos en este capítulo. Una vez consabido el lenguaje y el estilo del artista, en una época concreta, gracias al paso columnario, nuestra obligación es dar un paso hacia adelante para el conocimiento integral de este autor, objetivo prometido en el capítulo 1 de esta Tesis Doctoral. En esta ocasión derivaremos en una panorámica genérica, de algunas de sus obras claves, que nos darán una visualización completa de su mentalidad estética, con el uso de obras de diferentes épocas de sus etapas cronológicas, especialmente la primera (1778-1790), la etapa de sublimación (1790-1803), y la fase final (1803-1815). Los trazos elegidos para fundamentar su mentalidad artística, son producto de años de trabajo, por lo que la complejidad de este capítulo no es inicialmente despreciable, siendo el mismo gestionado por una consigna siempre presente, y que determina que todas las palabras vertidas para su confección, renacen de la observación permanente de las obras analizadas, y de la lógica que las engendró.*



## 11.1 - RETAZOS DE LA MENTALIDAD ILUSTRADA DEL SIGLO XVIII

Las palabras que construyen los pensamientos humanos, son métodos lógicos de comunicación, los cuales, no sintonizan, a veces, con el sistema de la realidad que hace funcionar al humano como especie. La filosofía ideológica concluye entre lo genérico y lo puramente específico.

El arte<sup>1</sup>, sin embargo, es la realidad particular de la reflexión genérica<sup>2</sup>. Un fallo humano es la fusión entre el pensamiento social, y la realidad individual, lo cual hace, que lo social prevalezca frente a la libertad personal. En la Ilustración de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>3</sup>, el pensamiento social admitió un antagonismo interno, el de la afloración del individuo, remaneciente del pensamiento griego, y del renacimiento antropocéntrico. Corrientes que entroncaron e influyeron con el vigente neoclasicismo.

Esto dio lugar a una libertad expresiva de la mentalidad personal, lo cual, supuso un tira y afloja de contrarios, como los de la propia naturaleza humana, del mismo pensamiento y del orgánico instinto, entre su sensibilidad, y su pasividad, ante un universo, moderno y científico, completamente gigantesco y nuevo. El peso de la sociedad y de la cultura es desequilibrante en la mentalidad del individuo. La filosofía y el arte tienden a desprenderse de ese peso social, de cara a un conocimiento del sujeto y su entorno, a través de una observación analítica, base del concepto científico moderno.

---

<sup>1</sup> La comunicación estética está formada por el triángulo entre creador, objeto y espectador.

<sup>2</sup> El arte es el mejor ejemplo para comprender la evolución humana, del sentimiento a la razón y finalmente hacia la búsqueda de la prioridad de valores fundamentales, como la libertad, la paz, la conciencia, etc...

<sup>3</sup> JUNQUERA, Juan José: “El siglo de las Luces: ilustrados, neoclásicos y académicos”, *Historia del Arte Español*. Barcelona, Planeta, 1996.



Puerta del Puente. Córdoba. Hernán Ruiz III. 1571-76 (inconclusa).

Remigio del Mármol, se ubicó en el período ilustrado<sup>4</sup>, el cual consistió en un pensamiento individual. El espacio territorial, se concebía en una estructura sesgada, y todo ello en las postrimerías del nacimiento de las grandes naciones modernas de Europa, caso de Francia, Italia, y España. Surgieron cambios de mentalidad social y cultural, en los que el arte tendía un puente hacia lo local, y que obedeció, sin duda, a los fenómenos internacionales de la Revolución Francesa e Industrial, y que han tenido un peso global hasta nuestros días<sup>5</sup>. La época de las constituciones, de los avances tecnológicos, y también de las controversias entre el despliegue de lo moderno, es algo que todavía incide en la reflexión y el pensamiento moderno de nuestras culturas, es por tanto, la contradicción del humano como especie, la dualidad de la opción por la reflexión libre del individuo, frente a la mediatizada. Sin duda, es la predisposición y circunstancias humanas, las que derivan en que una u otra posean mayor o menor peso en nuestra forma de vida, de reflexión, y de acción estética para los artistas, como el de este estudio.

---

<sup>4</sup> Remigio del Mármol fue filósofo, y eso se evidencia por la lógica y el fondo de su obra, o producción artística. Su potente energía para realizar sus esculturas en piedra se trasladó a la decoración y estética.

<sup>5</sup> AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel: “Introducción General del Siglo XVIII”, *Gran Historia Universal: Ilustración y Revoluciones Burguesas*. Madrid, Najera, 1987, vol. VII, pp. 11-26.



La segunda mitad del siglo XVIII<sup>6</sup>, en donde se inserta nuestro artista, es una época en donde se descubre la individualidad. Se toma conciencia de la personalidad única e intransferible, frente a la cultura social, de ahí la emanación de las constituciones y democracias. Aunque podemos decir que todavía no se tiene muy en cuenta, que esa individualidad cultural, que produce nuestra forma de vida democrática, fue producto, en su momento, del teocentrismo frente al anterior antropocentrismo clásico. Sólo en el primero, es decir, donde el individuo es un actor secundario que hace cosas no para él, como el antropocentrismo proveniente de la cultura de Protágoras, sino para valores más nobles, y más grandes que los personales, base de la ciencia moderna, es por lo que el barroco y su esencia derivada del Cristianismo y del Neoplatonismo, como el mundo de las ideas, análogo a la lógica de la razón de Kant, lo que realmente influye culturalmente en que las obras de la escuela de Priego y de Remigio del Mármol<sup>7</sup>, para concebir universos democráticos, de elección de perspectivas, cara al individuo. Sin embargo, hace dos siglos, la tendencia clásica y barroca estaba claramente argumentada y manifestada por la cultura que las usaba como un vaivén de moda, próximo al sistema pendular de Winckelmann. Esto es una paradoja porque si los principios de la Revolución Francesa, querían desembocar en la democracia, esta, por otro lado, quiso imponerse por la fuerza a través de un simulacro de imperialismo clásico. Aunque el barroco se inició dentro de una mentalidad antropocéntrica en el siglo XVI, para imponerse rápidamente a la sociedad, y a través de la complejidad formal, de hecho este estilo que continuó al renacimiento, se transformó en un universo proclive para la elección, para la lógica en proyectos mayores, e ilimitados en espacio y

---

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael: “La sociedad económica de Amigos del país de Priego. 1779”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1996, núm. 491, pp. 17-18.

<sup>7</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Aproximación al estudio sobre el artista Remigio del Mármol Cobo (1758-1815)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, números 661-662, pp. 61-64.

en composiciones fantásticas, por parte de los artistas encargados de configurarlas en la realidad. Remigio del Mármol<sup>8</sup>, empezó su carrera artística como la terminó, es decir inmerso en el clasicismo. Sin Priego, donde desarrolló sus etapas intermedias y sublimes, no hubiera desplegado ni valorado su expansión como artista, lo que le abrió un rico universo técnico y compositivo. Podemos decir que Priego y Remigio son el producto de una época, un artista filosófico en una ciudad en donde las grandes academias estatales no estaban presentes. El artista se casó con la ciudad, y otros sitios solicitaron su experiencia experimental, derivada del barroco fantástico e imaginativo, para solucionar asuntos estéticos, de antaño, que en ese momento clásico no era posible efectuar, por falta de profesionales en los estilos y en las técnicas erradicadas.



Hipocampos de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

<sup>8</sup> VERGARA, Alejandro (dir.): *Diccionario de arte español*. Madrid, Alianza Diccionarios, 1996, p. 418. Remigio del Mármol, representa la transición del barroco al neoclasicismo. Su obra característica es la reedificación de la iglesia del Carmen en Priego de Córdoba.

## 11.2 – REMIGIO DEL MÁRMOL: ESTÉTICA DE SU OBRA

La variedad del estilo barroco en los diferentes países y regiones europeas es evidente. Desde Portugal a Francia, pasando por Italia o Alemania, los aspectos son cambiantes y divergentes de unos lugares respecto a otros, pero con un denominador común, la exuberancia y la fantasía ante un mundo real al que se deseaba dar la espalda, por medio de la imaginación, desde los siglos XVI y XVII. En España, el barroco supo adaptarse a diferentes variedades y riquezas culturales heredadas del pasado. Los territorios de Galicia, Murcia, Valencia, Madrid, Castilla, o Andalucía, supieron generar un arte que floreció con el marcado carácter de cada pueblo, con sus diferencias y conexiones, en definitiva, con la personalidad forjada durante siglos de un territorio multicultural.

Dentro de Andalucía y sus diferentes provincias, nació una escuela barroca, en la villa de Priego de Córdoba. La misma se fundó a finales del siglo XVII e inicios del XVIII, gracias a Francisco Hurtado Izquierdo, ingeniero de las costas del Mediterráneo. Generación tras generación supo mantenerse, esta escuela o fábrica de talla, a lo largo del cambiante e ilustrado siglo XVIII. En el último tramo del tardobarroco prieguense apareció la figura de Remigio del Mármol (Alcalá la Real, 1758, Priego de Córdoba, 1815). Remigio fue discípulo de los maestros prieguenses Francisco Javier Pedraxas y Juan de Dios Santaella, que a su vez heredaron los talleres de los granadinos Sánchez de Rueda, discípulos a su vez de Francisco Hurtado en Priego de Córdoba<sup>9</sup>. El barroco prieguense, caracterizado por una arquitectura decorativa compuesta de yeserías blancas

---

<sup>9</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tipografía Católica, 1986, 3ª Ed.

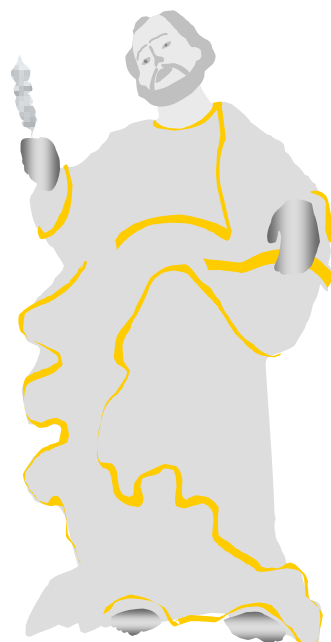
con retoques dorados, y con aspectos espaciales y lumínicos únicos en toda la región, irradió e influyó, sin duda, a distintas provincias andaluzas. Sus retablos, camarines, o portadas pétreas, a niveles religiosos o civiles, se enriquecieron finalmente con la personalidad del escultor, pintor, decorador, ornamentista, y tallista, Remigio del Mármol. Su arte mezcla aspectos de sincréticas culturas, algo que hizo su antecesor, Francisco Hurtado. Este último integrando el renacimiento y barroco italiano, con el mudéjar español, y el universo hispanomusulmán de formas elegantes y clarividentes. No obstante a diferencia de Hurtado, que contrataba a escultores y pintores para sus espacios, proyectándolos de los niveles locales hacía referencias nacionales e internacionales, Mármol tenía que realizar sus propias pinturas o esculturas, y como Hurtado en Granada, en los retablos para la Catedral o Santo Domingo, acondicionó esculturas antiguas de Alonso de Mena en nuevas situaciones estilísticas, tal es el caso de los Sayones de la Columna o el atribuido retablo de los Parrillas de Priego. Hurtado, empleó las volutas pareadas en la cúpula de la iglesia del Sagrario de Granada, recurso que aplicaron en la retablística multitud de artistas granadinos y cordobeses, tal es el caso de Juan de Dios Santaella<sup>10</sup>, que convirtió este recurso en la seña de identidad de su taller. Por otro lado, Remigio no quiso hacer desaparecer estos aspectos de vanguardia para la época de Hurtado a inicios del siglo XVIII, pero introdujo otros aspectos, como unos mecanismos de aprendizaje de los diseños, al principio con Francisco J. Pedraxas, en la década de 1780, y que como un bodegón pictórico elegía de distintas ciudades, sobre todo del reconocible barroco y renacimiento de Granada y Córdoba, para un consolidado y muy perfilado resultado final de las obras artísticas<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> TAYLOR, René: “¿Jerónimo Sánchez de Rueda o Juan de Dios Santaella?”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1985, núm. 13, pp. 9-11.

<sup>11</sup> Remigio aprendió con Pedraxas a recoger de cada lugar aquellas iconografías que luego incluían en sus obras artísticas. Francisco Javier Pedraxas era tallista y ensamblador o maestro de arquitectura, como se

Por otro lado, Remigio conservó el blanco y el oro de la escuela prieguense, trasladando los organismos vegetales de lo arquitectónico a lo decorativo, y solucionando el renacimiento y barroco fusionado por medio de contrarios agudizados, desde el más puro clasicismo hasta el más excéntrico barroquismo a lo Borromini<sup>12</sup>, aspectos aparentemente no fusionables, que ya insinuó Hurtado y que proyecto del Mármol de forma más contundente. Pero Remigio a parte del aspecto ornamental, decorativo y estético, imprimió en sus obras su personalidad mental de forma agudizada. Aunque él intervino como decorador y técnico, sus obras se caracterizan por la adaptabilidad al entorno, y sobre todo por impactos cromáticos que instituyó la moda rococó. Dominó la teoría de los colores, y las posiciones de sus obras en los espacios eran puramente especulativas, es decir, nunca quiso desarraigarlas de un segundo plano, como una mentalidad decorativa. Sus adaptaciones a espacios antiguos buscan armonía.



Antecámara del Sagrario y Apóstol. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Francisco Javier Pedraxas y Remigio del Mármol. 1772-1786.

llamaban a los constructores de retablos. En 1762 se le denomina profesor de las artes de escultura y arquitectura. Fuente: Archivo de Protocolos de Granada. Legajo 1181. Folio 1137 y v. del 12 de Enero de 1762.

<sup>12</sup> ARGAN, Giulio Carlo: *Borromini*. Madrid, Xarait, 1980.

Su arte consiste en insinuación de segundos planos, recovecos, e impactos visuales en conjuntos reutilizables y recolocables, como en los escaparates de las tiendas de moda de la actualidad, con juegos de luces, sombras, colores, puntos de fuga, y de sincronización de puntos de vista ópticos y de la apariencia visual de lo que no se ve. Aunque por ejemplo los Sayones de la Columna de Priego apenas se ven psicológicamente por el espectador, y estando postergados conscientemente frente a la imagen titular, como piezas casi invisibles, poseen esa fuerza cromática de contrapuestos que vuelven al conjunto tremendamente diferente a la figura principal de Alonso de Mena, si esta se pusiera aislada.



Dibujo de Ntro. Padre Jesús de la Columna con Sayones. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba. Sayones de Remigio del Mármol. 1795-1796.



Aunque el carro de Neptuno de Priego parece el protagonista de la fuente subterránea, en donde se inserta, no lo es para el punto de vista teológico, porque para Remigio, es la cascada de arriba el primer plano, como el ático para un retablo, y es ahí donde se sitúa el león pisando a la serpiente, realizado diez años antes, es decir 1792<sup>13</sup>. Aparentemente, cuando Remigio hizo entre 1802 y 1803 la estatua de Neptuno de Priego, y su carro, repleto de figuras vegetales y animales, parecía, como otras estatuas en sus fuentes a modo de tazas, algo aislado y exento de lo que refleja este mito. Pero en el momento en que este grupo de piedra se insertó en esta gigantesca fuente, al mismo nivel que el espectador sentado, contorneada por una forma alegórica que representa, desde el punto de vista religioso, los submundos celestiales e infernales, y no referidos a la teología exclusivamente, sino de un mundo teatral en donde la realidad social es lo que predomina, este bloque de piedra recobró un nuevo sentido. A partir de ese momento esta obra refleja los paradigmas anímicos y comportamentales de la sociedad. Remigio, defensor de los marginados y desvalidos, al pertenecer a la orden mendicante del Monte Carmelo, quiso retratar un universo de marginación frente al poder, Dios Neptuno, que es un mito. Aquí, en este grupo escultórico, realizado en un tiempo récord, se encuentran las víctimas fantásticas, los hipocampos esclavizados por Poseidón, que son el anverso de los Sayones de la Columna de Priego<sup>14</sup>. Estas imágenes de los Sayones, que ostentan un auténtico estudio de posturas, formas y cromatismos, adaptativos y opuestos de una figura respecto a la otra, transformaron el paso barroco y realista de la Columna en un paso de corte neoclasicista, fusionado con la corriente rococó de imagería.

---

<sup>13</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Aproximación al estudio sobre el artista Remigio del Mármol Cobo (1758-1815)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, números 661-662, pp. 61-64.

<sup>14</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Los Sayones de la Columna de Priego de Córdoba: Posibles obras del autor de la Fuente del Rey, Remigio del Mármol (1.758-1.815)”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, 2003, núm. 6, pp. 63-72.

El hipocampo izquierdo, del carro de Neptuno de Priego, está hipnotizado, como una marioneta, mirando hacia el Hades, donde el brazo derecho de la deidad, Lucifer, cayó, para el libro del Apocalipsis. Esta figura representa la masa social que sigue al ídolo pagano, permitiendo la marginación del desvalido, que estaría reflejado por el hipocampo derecho, que lucha por liberarse del carro, y por intentar mirar a la luz de la realidad, que se encuentra detrás, en el estanque trebolado del cielo, y dando la espalda a la maquinaria del terror, en donde la ambición irradia incluso a los que nacen en la base de la pirámide y frente al estanque del Hades, como en este caso reflejan, multiplicándose en el espejo de la fuente, los caballos del Poseidón.

Este último análisis lo hemos realizado enfocando la perspectiva teológica de la Fuente del Rey de Priego, no obstante existen otros enfoques de esta obra barroca y neoclásica, que analizaremos en el capítulo 15 de esta Tesis Doctoral.

No podemos terminar este apartado sin hacer referencia de que las composiciones de Remigio del Mármol<sup>15</sup>, suelen articularse en torno a la abstracción barroca de sus primeras etapas, y las evolucionadas estructuras clasicistas de su fase final, estilos que combina y que conviven con sus juegos de luces y sombras, de rocallas y laureles de estilo imperio, de espacios diseñados para retablos, que se convierten también en arquitecturas civiles. Todas estas formas y fondos, alegóricos y simbólicos, se encuadran como estrategias para la representación teatral de su obra, desarrollada en su dilatada experiencia estética, que se correlaciona y se conjuga con la moda de su cultura y su curiosa personalidad artística.

---

<sup>15</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “El eclecticismo en Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 220, pp. 7-8.

### **11.2.1 - Finalidad vital y visual en la producción estética de Remigio del Mármol**

Cuando salimos a la calle, casi no nos damos cuenta de que vestimos como la sociedad, la moda, y el marketing nos han impuesto. Esas normas, para pasar desapercibidos por la sociedad, las llevamos codificadas mentalmente. A los artistas, como Remigio del Mármol, les ocurrió algo similar, sin percatarse plasman aquello según la moda socio-cultural que les arrastra, algo que ven corriente, y no necesitando modas y estéticas del pasado, ni desfasadas comercialmente, ni experimentales cara al futuro. Cada autor posee esos detalles, como al vestir, que nos hacen únicos, y que son las válvulas de escape para potenciar la individualidad artística, y admitida socialmente ya que es el conjunto general lo que se avala, siendo esos detalles, o trazos, en donde los historiadores y estetas han de poner atención, para poder descifrar los sellos personales de cada artista, de cara a su lenguaje, formal y compositivo.

Una obra de arte, y su lenguaje, es una lección en sí misma, ya que comunica una realidad simbólica como nexo entre esta y el mundo físico, aunque esa realidad sea el mejor símbolo. Pero la exaltación libre es respeto e intimidad comunicativa con el futuro espectador, y esta llega a veces a estremecer, como característica unida al arte inexorablemente<sup>16</sup>. Las obras comunican al igual que una persona, y eso produce conocimiento y sentimiento, más o menos positivo o negativo, como en la vida, siendo esto algo que enriquece. Las obras de arte tienden a un objetivo universal, y hacia la comunicación total de su opinión y reconocimiento estético y filosófico.

---

<sup>16</sup> Las obras de arte son realidades permanentes, debido a sus esbozos inconexos del pasado de su memoria y de un presente continuo y efímero.

Reconocer las obras de arte, no significa exclusivamente analizar sus posturas, sus materiales, desde una situación matérica. Reconocerlas reside en intentar saber que representan en sí mismas y respecto a su entorno, para intentar conocer cuál ha sido la intención del artista en su contexto socio-cultural.

Los Sayones de la Columna de Priego<sup>17</sup>, analizados en el anterior capítulo, nos ofrecieron una gran información sobre la mentalidad del artista en un momento dado<sup>18</sup>. Las mismas, como hemos comprobado, poseen una finalidad de instrucción y de recreación real y teatral, de cara al sentimiento de la flagelación de la deidad procesionada. Sus estéticas<sup>19</sup> de fondo, son dignas y relevantemente teorizadas, aunque la esencia formalista, en clave de violencia, posea claros componentes de aversión, para la potenciación de la Fe en el Cristo atado a la Columna, la de su compasión por parte del espectador, y la de su potenciación del sentimiento de culpa por causa de la raza que engendró y le causó la muerte terrenal. Las miradas de los Sayones y de las obras de arte son valiosas. Las mismas, perdidas o entornadas, no son tal, son visiones infinitas, las cuales cumplen otra función, la de resaltar la finalidad física y espiritual de una obra, siendo hay donde reside el eje de la psique de los personajes artísticos. Todas las demás composiciones, posturas, y elementos de las obras, son argumentos anexos que potencian la intención del artista, y su lógica misión en el instante en que se plasman. Estos detalles revelan en Remigio del Mármol su condición de artista, que se adapta<sup>20</sup> a

---

<sup>17</sup> Estas piezas poseen unas estructuras anatómicas inspiradas por la imagen titular del paso, Nuestro Padre Jesús de la Columna, y que bien pudo influir también, junto con el carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego, en la obra de Álvarez Cubero, la Defensa de Zaragoza.

<sup>18</sup> La iglesia de San Francisco forma parte del catálogo general del patrimonio histórico andaluz. Los Sayones de la Columna, como bienes muebles, quedan integrados.

<sup>19</sup> La belleza estética produce un halo espiritual que llega al ánimo del espectador, y este a su vez lo reverbera hacía la obra, de manera, que ese efecto multiplicador produzca la mística sublime de la obra, como para ser considerada mítica, por encima de su carga técnica y compositiva.

<sup>20</sup> Sus obras decorativas se adaptan al espacio circundante, para integrarse estilística y conceptualmente.

los encargos eclesiales o privados, más de corte funcional que de evidencia estética personal, o de fondo reflexivo, como el desplegado en sus posteriores producciones.



Ángeles Lampareros. Altar Mayor de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba. Atribuidos a Remigio del Mármol. En torno a 1796.

Por otro lado y para ampliar el conocimiento de la mentalidad analizada, Mármol hace otras obras atribuidas, como por ejemplo los alegres Ángeles<sup>21</sup> y demás figuras decorativas para la Asunción de Priego de Córdoba (1782-1796)<sup>22</sup>. Las mismas presentan un estudio elegante de cara a un estado vital más decente en su producción, y

<sup>21</sup> Los grandes templos eclesiales prieguenses, como la Parroquia de la Asunción o la iglesia de San Francisco no tenían Ángeles lampareros en sus altares mayores. Cuando Remigio del Mármol hizo probablemente los de la ermita de la Aurora, pudo hacerse acreedor de los Ángeles de estos templos.

<sup>22</sup> De las cuales hemos dado conocimiento pormenorizado en el capítulo 7 de esta Tesis Doctoral.

con un mayor anhelo de introducirse en la posición de espectador, que en la del artista. Son obras que revelan mayor capacidad de servicio estético, al conjunto en donde se incorporan, y de personalidad vocacional hacia el mundo externo que lo puramente introspectivo, e independiente, y que otorgan una señal de independencia en obras desarrolladas por la inercia de la curación vital y sublime (1790-1803). No obstante, la mayor dimensión teórica de Remigio del Mármol, se produjo en dicha etapa de sublimación (1790-1803), en donde arranca con un dominio técnico máximo para la escultura, como se aprecia en el atribuido Relieve de la Coronación de Espinas de la capilla Nazarena de la iglesia de San Francisco de Priego (en torno a 1790), y culmina con profundas y elegantes<sup>23</sup> obras compositivas de arquitectura, como la prieguense Fuente del Rey (1802-1803).



Estos Ángeles lampareros del altar mayor de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, iban ubicados antiguamente por encima de los escudos abaciales del altar mayor y miraban hacia los pies del templo (**Imagen Izquierda**). Actualmente están situados en los segundos pilares a contar desde el altar mayor y posan sus miradas hacia el retablo mayor (**Imagen Derecha**).

<sup>23</sup> Lo elegante es una fusión coherente entre lo suave y lo basto. Si todo es basto la obra es lógicamente basta. Si todo es suave la obra es también basta. Es, en el equilibrio de lo rústico y lo refinado, lo inseguro y lo seguro, lo humano y lo inhumano, lo duro y lo sensible, lo real y lo irreal, etc..., en donde se puede encontrar la elegancia, como concepto clave para formalmente presentar una obra estética, y por consiguiente, con potencialidad para ser admirada como artística.



La estética de Remigio del Mármol en escultura<sup>24</sup>, obedece a una absorción de formas granadinas, por los zigzagueos sevillanos de los trajes de Duque Cornejo, las opulencias carnosas de Risueño, los plegados de los Mora, etc..., debido a sus posibles estancias en la ciudad de la Alhambra<sup>25</sup>, y de Priego, emporio también de la escultura andaluza, y que le sirvieron para ir perfilando rasgos que definen su obra, entre la oposición renacentista y el naturalismo, o el detallismo barroco, con variaciones y oposiciones estructurales sucesivas y homogéneas, como elementos que se acoplan a los ambientes concretos, de los que obedecen y se insinúan, no en pocas ocasiones, como actores secundarios, para adaptarse a las circunstancias decorativas principales.



**Imagen Izquierda:** Niño Jesús de Pasión. Capilla de la Columna de la Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba. José Risueño. Finales del siglo XVII o inicios del siglo XVIII.

**Imagen Derecha:** San José. Convento del Santo Ángel. Granada. Escuela granadina. Siglos XVII-XVIII. Los rasgos de la escuela granadina provienen de la estética de Alonso Cano, que posteriormente desplegaran los hermanos Mora, y sus seguidores a lo largos del siglo XVIII, como Agustín de Vera Moreno, Torcuato Ruiz del Peral, o los hermanos González, desembocando en el siglo XIX. Todos estos rasgos influyeron en la estética de la escultura de Remigio del Mármol. También se influyó del idealismo y naturalismo de Pablo de Rojas y Pedro de Mena, y del realismo de Alonso de Mena.

<sup>24</sup> Los escultores tenían unos grandes conocimientos en teología, al igual que los arquitectos, y pintores.

<sup>25</sup> El discípulo de Remigio del Mármol, José Álvarez Cubero, llegó a relatar en una carta de 1786, que le habían impresionado las imágenes escultóricas que representan las Virtudes teologales, del tabernáculo situado en el Sagrario de la Cartuja de Granada, obras de Pedro Duque Cornejo y Roldán.

Sus imágenes de Lucena, Priego de Córdoba, Cabra, Granada, o Córdoba, evidencian el mundo rococó que se prodigó en Priego de Córdoba, de forma que tales obras podrían retrotraerse 60 u 80 años, ya que tales piezas pueden desconcertar al pensarse que sus retablos, en forma de coctel, son realizaciones dedicadas a objetos escultóricos más antiguos, cuando la mayoría de las veces son de la mano remigiana, aunque atribuibles en principio a otros escultores del barroco clásico, debido a la idiosincrasia, y también a la agro estética tendencia dieciochesca, de la vernácula, y barroca Andalucía Oriental. Sus esculturas, estéticamente, presentan leves inclinaciones de las cabezas, y miradas perdidas, hacía el infinito, en aptitud reflexiva, orante, filosófica, por lo que presentan una inspiración de la escultura clasicista, naturalista, y a veces idealizante y vibrante del barroco andaluz.

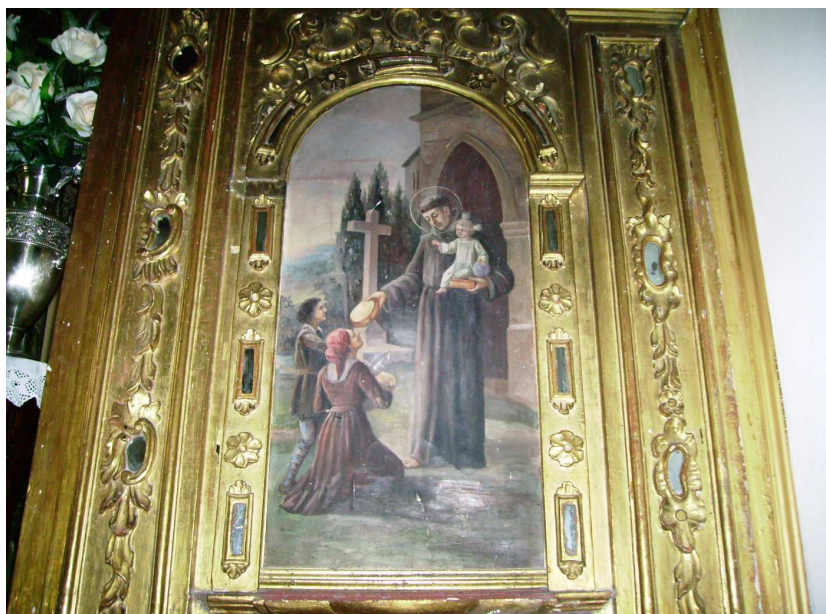


San Pedro. Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1795-1815.

Respecto a la pintura remigiana, en comparación con su escultura, debemos hacer notar una mentalidad, hacía esta área estética, más secundaria al principio, para luego revelarse como protagonista indiscutible. Esto se puede observar en que los tiempos de ejecución de sus obras, no son difícil de atisbar, máxime cuando se tiene en cuenta el trabajo técnico, o compositivo, vertido en la obra a analizar. Las atribuidas pinturas decorativas, de por ejemplo el retablo de San Antonio de la iglesia de los Remedios de Cabra (Córdoba), no debieron ejecutarse en más de uno, o dos días de trabajo, y es lógico si observamos el trabajo de talla del retablo barroco, y de la magnífica talla del Santo titular, como para invertir mucho tiempo en un área secundaria para ese momento artístico de Remigio del Mármol Cobo-Rincón. Sin embargo, las pinturas del Sagrario de Priego<sup>26</sup> para las máquinas neoclásicas, recobran el protagonismo artístico y compositivo que perdieron las tallas barrocas en desuso, después de su nombramiento académico de Maestro Mayor de Obras de Priego en torno a 1803. Si observamos, estas piezas adquieren un interés primordial para el artista, al revertir su intelecto estético de la escultura y retablística, a la pintura, con mayor proyección y libertad, que la propia moda clasicista que por entonces se imponía para la arquitectura de retablos, o la decoración. Es aquí donde logra Remigio los mayores logros compositivos, junto con los de la Fuente del Rey, ya que el pensamiento se expande en una obra bidimensional, más que la tridimensional en el proceso de trabajo, sin contar con un diseño o ensayo previo y su tiempo de desarrollo, y es que esta última, es la más compleja a nivel técnico para un artista, de manera que si este tuviera que elegir entre ambas, estando en malas condiciones físicas, se iría hacia la que no requiere tanto esfuerzo, es decir, la pintura.

---

<sup>26</sup> Las pinturas del retablo de San Francisco de Paula del Sagrario de Priego, se pueden atribuir a Remigio del Mármol, en 1814, aunque el retablo gemelo de San Pedro no llegó a concluirlo por su fallecimiento en 1815, y las pinturas las realizó un hombre de Algarinejo apellidado Valverde.



Pintura del retablo de San Antonio. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).  
Atribuido a Remigio del Mármol. 1785-1790.

Los escultores que prueban la pintura, a partir del dibujo ya dominado por los diseños y bosquejos, suelen hacer obras interesantes, con algunos toques escultóricos, pero suelen dominar este arte muy rápidamente, y con grandes logros. Una prueba de ello la tenemos en Miguel Ángel y sus primeros frescos para la capilla Sixtina, y si precisamente logró sobreponerse a esas posturas inverosímiles en el andamio, fue porque las que soportó como escultor eran exasperantes en mayor proporción, algo que por cierto, casi nunca se ha tenido en cuenta, por el menosprecio del arte escultórico y de su técnica. Con todo esto, no estamos diciendo que un género artístico sea mejor que otro, en absoluto, en la composición no hay límites para la complejidad, pero en la técnica hay artes más complejas y sufridas que otras, como ocurre en todas las áreas y facetas de la vida. También es cierto que los trabajos físicos han tendido a asociarse por la cultura social, incluso hoy en día, con tareas menos prestigiosas que las limpias, es decir un cantero, como lo era Remigio del Mármol, un albañil, o un yesero, no son vistos como un pintor al óleo, un músico, o un actor, aunque para el arte y la filosofía no

haya distinción de campo. Son raros los casos en que los pintores se introducen en la escultura, o la talla, no obstante, al revés, es menos difícil comprobarlo, aunque tampoco se atrevan mucho a la expansión de géneros. En el siglo XVI todo esto era difícil, porque los escultores que pintaran su obra, podían ser denunciados por los gremios de pintores con estipulaciones carcelarias. Recordemos a Pablo de Rojas, en donde sus obras eran policromadas por su sobrino Pedro de Raxis, y cuando no podía solicitarlo, inclusive, llamaba a pintores acreditados, como Cristóbal Mohedano<sup>27</sup>, codiscípulo de Velázquez. En la época de Remigio del Mármol, era difícil hacer algo de arte público, al estar vigilado por la academia, no había libertad, a no ser que el artesano fabricara diseños oscuros, para la academia, sencillamente porque los hacía para un particular. Pues bien, Priego de Córdoba, pueblo oculto y sin referencias externas de ningún orden, era como una casa privada, allí no irían en aquella época inspectores, es más, dudo que los artistas de la escuela de Priego, se asustaran de que por allí llegara alguien para dar órdenes de que esto, o aquello, no se podía hacer, y que había que construir una fuente con un diseño prefabricado y homologado por la academia madrileña, más bien el Ayuntamiento tenía que pedir permisos a un Consejo en Castilla, en donde probablemente las documentaciones eran tan lentas que se quedarían por el camino, tal y como ocurrió realmente, entre 1802 y 1803, con el caso de las Casas Consistoriales rechazadas una y otra vez, y sin una conclusión final, algo que evitó posteriormente el Ayuntamiento por y para el progreso de la población, a nivel de construcciones públicas, y sobre todo aquellas que tenían que ver con la salud, como la Fuente del Rey<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Autor que pintó el San Pedro de la iglesia de San Mateo de Lucena. Fuente: Fernando Moreno Moreno.

<sup>28</sup> Remito al capítulo 15 sobre la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, en donde se explica lo ocurrido con este asunto concerniente a las casas consistoriales de Priego y los documentos y autorizaciones remitidos al Consejo de Castilla y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Pues bien, ante ese panorama no es difícil razonar que el neoclasicismo llegó a Priego más por una moda que por unas cédulas reales. Ese interés de Remigio del Mármol por la experimentación pictórica en plena índole académica, en su atribuido San Francisco de Paula a la Deriva, de 1814, del Sagrario de la Asunción de Priego, no es más que un producto de lo anteriormente analizado.

Otras obras maestras de este artista, como la Fe de ese mismo retablo de San Francisco de Paula, son la pintura a la aguada de San Nicolás de Bari del mismo templo prieguense. Esto denota un gran interés por el detalle, lo cual deduce un trabajo mayor, y que incorporaría años después de realizarse el retablo barroco donde se localiza, y también hay que destacar el Ecce-Homo del retablo de los Dolores del mismo templo de la Asunción, en una situación análoga a la pintura anteriormente comentada, es decir, en el centro del banco del retablo. Esta última obra, al igual que la de San Nicolás, se hizo para un retablo ya construido, en este caso mucho antes, ya que este último lo diseñó y ejecutó Francisco Hurtado Izquierdo en torno a 1695. Todo esto denota que son obras independientes, aunque incorporadas, y de ahí su gran calidad artística. Esto se puede confirmar, ya que el lienzo del Ecce-Homo, fue trasladado a la Mezquita cordobesa, para enriquecer la Magna, exposición de arte sacro<sup>29</sup>. Al no saberse nada de su autoría, se la trato, por algunos críticos llegados a la exposición, como una obra digna de una escuela maestra, como la de Zurbarán o Antonio del Castillo. Hemos esperado muchos años para atribuirle a Remigio del Mármol, de manera que cualquiera de sus esculturas, por ejemplo su atribuido San José de la iglesia de San Antón de Granada, podría colarse en una exposición por una gran pieza maestra de los talleres de los Mora.

---

<sup>29</sup> La exposición “La Pasión de la Virgen” de la Mezquita de Córdoba, fue inaugurada el 13 de Octubre de 1994, y clausurada el 30 de Noviembre del citado año.





Ecce-Homo del banco del retablo de los Dolores. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.

Pero realmente, Remigio del Mármol, fue un artista con una enorme y compleja personalidad estética. No es tan sencillo conocer su obra, como cuando vemos un Pablo de Rojas, porque casi todos sus rasgos idealizantes y serenos poseen parecidos toques anatómicos. Su variedad de una obra a otra, de una pintura a otra, y de una técnica a otra, es tan versátil y florida como si se tratara cada vez de un artista distinto, por ello la clave para identificarlo consiste en la composición estética. También se identifica su arte, en sus contrappostos griegos tan originales, adquiridos al componer los Sayones o la Fuente del Rey de Priego, en sus pinceladas tan exhaustivas, y también, tras varios años, con la búsqueda de un modelo estético en el que se ven todas las demás obras, es decir, el carro central de la Fuente del Rey de Priego. Si observamos, su forma de tallar el pelo, sus pliegues en los ropajes, su rostro, no deja de ser muy lejano al de otras esculturas que ejecutó. Con todo lo anteriormente mencionado, es fácil avizorarlo, porque todo ello está por encima de las influencias en grabados, en esculturas antiguas, por donde se inspiró, etc... Su obra se retrotrae como hemos comentado con

anterioridad, a veces, a seis u ocho décadas, también se trasfigura en la de artistas como Mora, Mena, Murillo, Medina, o Álvarez Cubero, y hasta en artesanos locales de la madera, pero siempre veremos en la misma un vector común, el de su transmutadora y ecléctica mentalidad.

Respecto a esta última, como esteta, es preciso analizar los conocimientos aplicados a la geometría y composición de la Fuente del Rey de Priego. La misma se manifiesta como una complicada planta barroca, en la que Mármol estuvo familiarizado con las tazas de las fuentes de cantería que confeccionó a lo largo de casi toda su vida para diferentes ciudades. Las fuentes barrocas se impregnan de lo clásico, pero suponen, por otro lado, obras arquitectónicas<sup>30</sup>, gracias a los diseños de gran experimentación y libertad que enlazan este periodo con la arquitectura contemporánea. Por ejemplo, en la cuesta del Bailío de Córdoba, observamos una fuente que centraliza dos salidas, a lo imperial, para llegar a la rústica Plaza de los Capuchinos. Si observamos frontalmente dicha fuente, podremos advertir la presencia de una obra clasicista y simétrica, sencilla en su composición arquitectónica. Pero si nos situamos en la zona elevada delante del palacio de los arquitectos Hernán Ruiz, y la apreciamos desde arriba, observaremos como su forma se metamorfosea en un diseño complejo, con un juego de líneas mixtilíneas y originales, por no tratarlas con rareza.

Las obras de fuentes permiten que su planta, al no tener paramentos verticales, pueda ser vista en conjunto, desde arriba, no apreciándose, de frente, el diseño y la cohesión volumétrica tridimensional, como sí ocurre en las arquitecturas edilicias. Por

---

<sup>30</sup> La herencia del siglo XVIII para la historia de la arquitectura trata sobre la amplificación del conocimiento histórico, sobre los debates del clasicismo, y sobre los análisis de la estética del sentimiento, elementos que se perciben visualmente en la obra remigiana.

tanto, existe una desconexión entre su apreciación frontal y el diseño en planta, que puede proferir una estética y estilo completamente diferente, incluso opuesto, produciéndose en muchas ocasiones dos obras desconectadas, aunque fusionadas, por esa carencia de construcción mural y abovedada. Esto es justamente lo que ocurre en la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, es decir, presenta una desconexión estilística y opuesta entre la visión frontal de su alzado, y el diseño de su planta barroquizante y ecléctica. La fuente del Bailío de Córdoba o la del Rey de Priego, poseen una complicada y atrevida forma, que era posible por el descompromiso que otorgaban estas obras hidráulicas, lo que profieren en el artista mayor divulgación de su imaginación y fantasía barroca, algo que no era tan factible de aplicar en los templos o edificios civiles, que tendían hacia una evolución lenta, con elementos clásicos incluso en la etapa barroca, respecto a los diseños en planta.



**Imagen Izquierda:** Fuente doméstica de la Carrera de Álvarez de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Fuente doméstica de la Calle del Río de Priego de Córdoba.

Estas obras hidráulicas producidas en el taller de Remigio del Mármol, presentan unos diseños barrocos en los perfiles de las mismas. Diseños que adquirió este autor del área de la retablística.

Las estructuras arquitectónicas, vistas desde la elevación, contienen una finalidad alegórica, como algo circunstancial a un mundo paralelo al humano y de fuerte sentido divinizador, parecido al universo de Borromini. En el renacimiento el arte era un museo humanista, en el barroco<sup>31</sup> el arte se transforma en un gigantesco escenario teatral, con música y decoración celeste, en donde se reproduce el mundo divino, permitiéndose entrar, al humano, para que observe la diferencia entre ambos espacios alegóricos, y elija el camino comportamental que más le convenga por comparación, el material, o el correspondiente a la evacuadora y abducidora área espiritual.

La Fuente del Rey de Priego de Córdoba apuesta por la revolución de la libertad, y a todos los que se sientan o se insertan en tal obra, se les implica, como el espejo que puso Delacroix delante de su lienzo “la libertad guiando al pueblo”. Cada punto del recinto presenta el privilegio de un enfoque único y original, en donde cada persona tiene su hueco de cara a su realidad social, e individual, como base de la democracia. El camino de piedra de la Fuente del Rey de Priego, se comporta como el coro alto del Sagrario de la Asunción de la misma ciudad. Por un lado, el paramento, que representarían estructuralmente los bancos de piedra de la fuente, con sus respectivos respaldos panelizadores, y por otro, las paredes subterráneas encaladas, con el toque dorado de los caños cobrizos, que son el paralelo del deambulatorio bajo del Sagrario. Este espacio, del maestro Francisco Javier Pedraxas, con estatuaria de Remigio y de Álvarez Cubero, se puede apreciar en su totalidad desde un único punto de vista giratorio, de arriba hacia abajo.

---

<sup>31</sup> BENÉVOLO, Leonardo: *Introducción a la Arquitectura*. Madrid, Celeste Ediciones, 1994, p. 211. El carácter dual de la cultura arquitectónica, del manierismo en adelante, impide hablar del barroco como de un movimiento compacto, y hacerlo corresponder a un período histórico que se pueda llamar edad barroca.



Sin embargo en la Fuente del Rey debemos dar la vuelta íntegra, por el estrecho perímetro de piedra, para observarla íntegramente desde múltiples enfoques ópticos, interactuando con cada espacio en el que penetramos físicamente. En el Sagrario de Priego, para poder insertarnos en cada espacio, lo debemos recorrer visualmente. El mismo sería como una habitación alegórica tridimensional, con su suelo, sus paramentos, y su techumbre. El suelo es como el último banco recto de la Fuente del Rey, las paredes del Sagrario son el perímetro que marcan los respaldos de los asientos de la fuente prieguense, y la bóveda, el banco final curvado, aledaño a la manierista Fuente de la Salud. La planta de la Fuente del Rey simula, para el punto de vista religioso, una planta eclesial, con el eje axial de entrada-nave central-cabecera con altar mayor y deambulatorio.



Fuente del Rey. Priego de Córdoba.

Por tanto la Fuente del Rey, como el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba<sup>32</sup>, es un espacio tridimensional, accediéndose a cada zona alta por elevación. El caminillo de la fuente correspondería con la balaustrada del Sagrario, y la girola de este espacio eclesial, es una necesidad de confeccionar un alegórico universo en el plano horizontal, recreando cada espacio por medio de componentes metafísicos, con el acceso a los espacios elevados, a través de simulacros de escaleras, como las diseñadas en el Sagrario de la Asunción para acceder al coro de la cúpula sacralizada, del cielo angelical y la morada de Dios y su senado<sup>33</sup>.

Cuando una obra de arte, posee un diseño y se establece introspectiva, entonces prevalece un universo interiorizador meditado, y concentrado, que equivale a una soledad, y a un mundo externo complejo para el artista sensible. El ser tiende, en esta atmósfera, a refugiarse en esas obras matéricas que representan una cosmovisión del mundo un tanto espiritual, sumergida en una visión compatible con una realidad, y cuya acción abstrae dicha realidad, para adaptarla eclécticamente con situaciones, valores, y virtudes, cara a la irremediable y no solicitada existencia. Y es que un artista-humanista<sup>34</sup>, como Remigio del Mármol, fue afortunado, ya que poseyó el más profundo signo del que pueda aspirar la humanidad, el arte, es decir, la materialización del pensamiento; y eso es el más grande síntoma de independencia hacía el mundo y su realidad, lo cual, lleva a una objetividad racional, y por lo tanto, a una paz de la

---

<sup>32</sup> PÉREZ CABELLO, Juan Carlos: “El Sagrario de la Asunción: 2º centenario de su construcción”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1984, números 199-200, pp. 24-25.

<sup>33</sup> La Capilla Sixtina de Roma, como el Sagrario de Priego, habían sido creadas por artistas, que se propusieron plasmar la imagen del cielo en la tierra.

<sup>34</sup> El hombre humanista se centra en el estudio de la cultura clásica, en el estudio del hombre como individuo y en su capacidad intelectual para el estudio de todos los campos del saber: ciencia, filosofía, arte, etc... El ideal es un hombre completo, armónicamente desarrollado en lo físico y en lo espiritual que no limita su saber a un campo concreto, sino abierto a lo universal.



conciencia<sup>35</sup>. Sus obras, por tanto, son complejos mecanismos de la evolución humana para llegar a la última conclusión de la metafísica, por medio de la física matéria, que todo lo inunda. La tarea del artista de este estudio fue sin duda el diseño y la albañilería. La cantidad, diversidad, y calidad de su obra deja traslucir su comportamiento artístico, y por ende sus ideas.



Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.

<sup>35</sup> La metafísica, ciencia que estudia los fines últimos de la filosofía, y denominada así, probablemente, por ser un libro de Aristóteles pegado a su legajo de física, ha tenido siempre máximo respeto a las religiones, aunque con un especial apego y conexión con ciertos ideales y valores culturales del cristianismo.

### 11.2.2 – Nuevos horizontes y retos para el estilo de la escuela de Priego: El compendiador eclecticismo de Remigio del Mármol ante un período de transiciones y cambios que se avecinaron en el siglo XIX

Cuando el barroco se agotó, Priego lo mantuvo hasta las últimas consecuencias. Las posibilidades técnicas, unidas a la libertad que el artista de esta Tesis Doctoral, Remigio del Mármol, pudo encontrar en la oculta geografía prieguense, permitió sincretizar las antiguas formas de la escuela con las nuevas posibilidades del neohistoricismo, aparte del lenguaje personal de este artista, que lo dirigieron hacia unas obras de profunda y de excepcional concreción estética, difícil de desarrollar en cualquier otro lugar, por el control y censura de las academias neoclásicas. Este campo de experimentación, por parte de este artista, supuso un avance hacia nuevos horizontes de la escuela, para llegar a indagar en el funcionalismo y organicismo, que han sido los parámetros característicos de la arquitectura del movimiento moderno.



Mascarón de Fauno para fuente doméstica. Carrera de Álvarez. Priego.  
Remigio del Mármol. En torno a 1800-1801. Propiedad: Gloria Molina García de la Nava.



Para Straubinger el eclecticismo es un método que consiste en seleccionar y organizar en un sólo sistema, las tendencias de varias corrientes. Se llamó ecléctico al neoplatonismo de la escuela de Alejandría en el siglo III d.C. Otra acepción a este término hace referencia a la escuela filosófica iniciada por el pensador francés Cousin en el siglo XIX, con el propósito de armonizar los diferentes sistemas filosóficos que se habían originado en la historia del pensamiento humano<sup>36</sup>. En arte, eclecticismo es aquella corriente estética que admira las obras de todos los tiempos y estilos<sup>37</sup>.

La dificultad que comporta el estudio de un artista como el que nos ocupa, Remigio del Mármol, radica analíticamente en el hecho de que se trata de un ser fusionador y original. Las obras de los eclécticos se nutren de partes tomadas anteriormente por otros estilos, o bien seleccionadas de diferentes géneros. El objeto de una pintura, se hace una escultura, o la parte de un relieve se reconvierte en un elemento arquitectónico. Por eso es fundamental reconocer los entornos inmediatos de la obra analizada del artista, y sus influencias parciales o totales de la misma. Hablamos de eclecticismo en un sentido de cualidad o tendencia humana en cuanto a la adquisición de conocimientos. Este término se puede aplicar para la arquitectura del siglo XIX<sup>38</sup>.

Esa tendencia por el aprecio de las obras y estilos de la antigüedad, y por la necesidad de crear nuevos estilos de la época, es algo intrínseco dentro de la personalidad artística de Remigio del Mármol. El hecho de recoger y reaprovechar material de acarreo de la antigua Fuente del León de Priego, al igual que Pirro Ligorio

---

<sup>36</sup> STRAUBINGER, Juan: *Sagrada Biblia*. Chicago, La prensa católica, 1958, p. 92.

<sup>37</sup> Concepto extraído del *diccionario de términos de Arte* de Fatás y Borrás. p. 119.

<sup>38</sup> Para Inmaculada Rodríguez Cunill: “Los aspectos esenciales que definirán la arquitectura del XIX serán la tradición clásica, el interés por el mundo medieval, las construcciones de talante ecléctico y la utilización del hierro”.

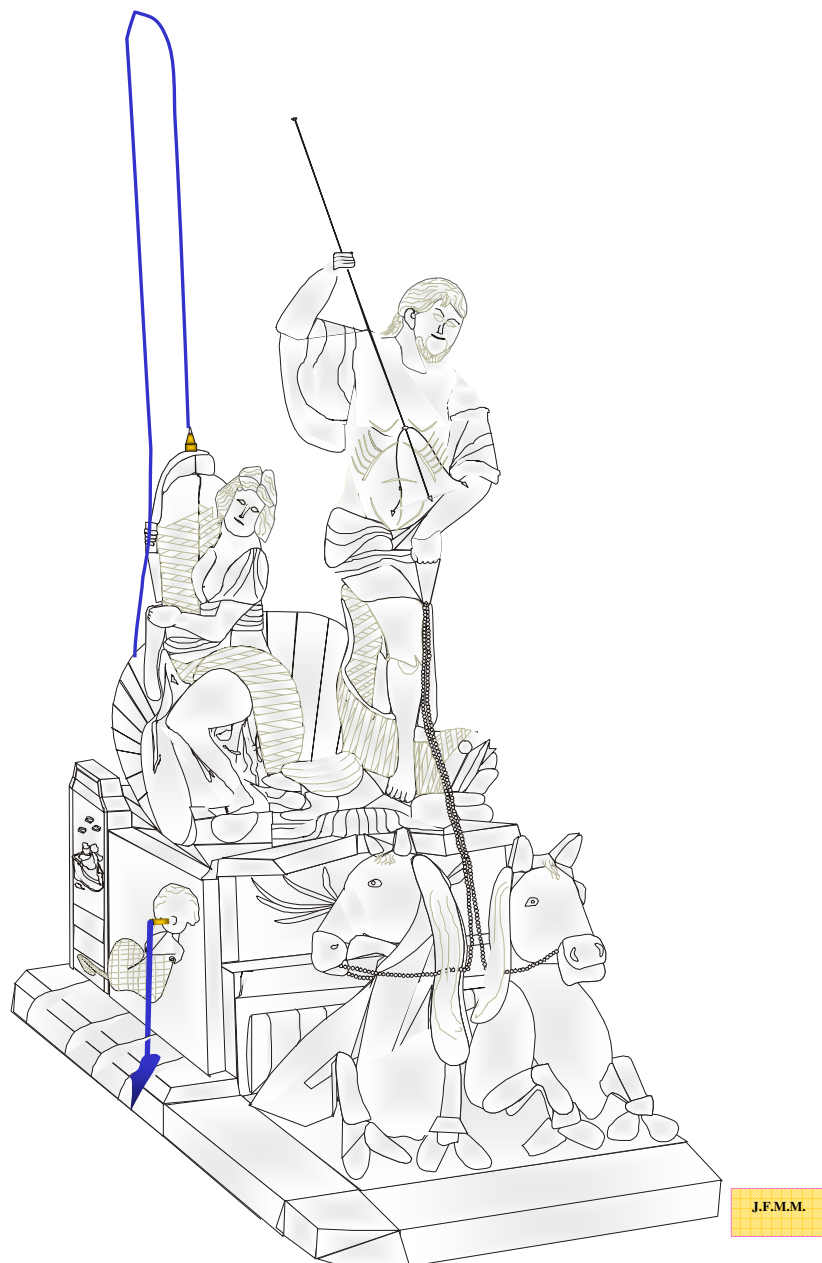
en la villa d'Este en Tívoli (Italia), o en la cercana Fuente de la Salud, así nos lo confirma. Del gusto barroco podemos apreciar las abigarradas líneas que delimitan su contorno, curvas y contracurvas en una búsqueda de la irregularidad y la ambigüedad barroca. Mientras que las fuentes clásicas presentan una disposición de geometrías simples, con alzados por encima del nivel terrenal y estéticas monumentales de contemplación visual, en la fuente de Priego apreciamos geometrías complejas, alzado subterráneo y estética monumental pero con claras intencionalidades funcionalistas. El neoclasicismo se presenta por los temas mitológicos, el uso de materiales clásicos y la estructura simétrica.

El uso del contrapposto en las figuras del carro central<sup>39</sup> unido a la oposición barroquizante, cabezas de caballos marinos y disposición de las figuras en clara oposición compositiva, son un ejemplo espléndido de esa fusión estilística a la que Mármol vuelve una y otra vez en esa búsqueda de un nuevo estilo, que no se alcanzará hasta bien entrado el siglo diecinueve y a través de los ingenieros<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> El carro central de la Fuente del Rey prieguense, posee una estructura en contrapposto. Mientras que el Neptuno está de pie, Anfítrite está sentada y a la derecha de Neptuno, como en el protocolo clásico. Ambas imágenes tienen el brazo derecho alzado, como en casi todas las esculturas remigianas, entre las que se encuentran las de la fachada de la aldea Parroquia del Carmen. Las piernas están alternadas, mientras que Neptuno mueve la derecha, Anfítrite pliega la izquierda, al revés de las piernas de los Sayones de la Columna de Priego, obras también de Remigio del Mármol. Las cabezas de los caballos miran hacia lados diferentes, como los de la Fuente de Neptuno de Madrid, jugando con las figuras de arriba, en una X de equilibrio visual y estructural. Mientras que el relieve de Venus y Cupido está al lado de Anfítrite, el de Diana cazadora se sitúa pegado a Neptuno.

<sup>40</sup> Durante la segunda mitad del siglo XVIII fue perfilándose una estructura organizativa de la ingeniería, con el objetivo de que la Monarquía dispusiera de técnicos y profesionales al servicio del arte, la guerra y de la modernización de los propios estados. La contratación de ingenieros extranjeros constituyó una solución inicial, pronto superada por la organización de las primeras corporaciones de ingenieros (Capel, Sánchez, Moncada, 1988) CAPEL, H; SÁNCHEZ, J. E.; MONCADA, O.: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal/CSIC, 1988. En la década de 1790 iban a añadirse otros ingenieros, como los cosmógrafos en 1796, o los de caminos y canales en 1799, con claras características civiles y con sus propios centros educativos (Rumeu de Armas, 1980; Capel, 1982) RUMEU DE ARMAS, A.: *Ciencia y tecnología en la España Ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Ed. Turner, 1980.



Carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

En 1803, se publicaba la ordenanza del Real Cuerpo de Ingenieros del Ejército. Como afirma el preámbulo, el objetivo era "dar al Cuerpo de Ingenieros toda la consistencia militar que debe tener, y proporcionarle los privilegios y ventajas a que pueda aspirar un cuerpo distinguido por su instrucción y sus constantes y buenos servicios" (*Ordenanza*, 1803, Tomo I). También existe la Real Orden del 31 de Julio de 1802, aprobando el plan de nueva constitución del Real Cuerpo de Ingenieros. Mss.)

que experimentan con nuevos materiales como el hierro o el cristal, en espacios proclives para sus intencionalidades, como son las exposiciones universales. Materiales nuevos que utiliza Remigio introduciéndolos en su obra de forma innovadora, cadena y tridente de Neptuno, caños de cobre traídos de Granada, espada de San Elías en la cercana iglesia del Carmen, y espadas de los Sayones de Jesús de la Columna<sup>41</sup> de la iglesia de San Francisco de Priego, imágenes cuyos rostros y trajes recuerdan a los mamelucos retratados por Goya, presentando una disposición estructural similar a la de los pequeños Sayones del Museo Romántico de Madrid, o los existentes en la Parroquia de la Asunción y Ángeles de Cabra (Córdoba).

Toda su obra remite a un funcionalismo, que en la Fuente de Neptuno de Priego de Córdoba, se torna en una especie de depurador de aguas a través de la intención de oxigenación, con la estancia prolongada en el estanque central, y eliminación de residuos a través de la cascada, que estrecha la estructura para permitir mayor rendimiento en la depuración. Aunque estas ideas funcionalistas se basaran en las creencias de la época, como también la colocación de una espada a San Elías para posiblemente ser usada como pararrayos en el Carmen de Priego si conoció la invención de Benjamin Franklin en el siglo XVIII<sup>42</sup>, ya que no será hasta 1804 cuando se sepan las características físicas del agua (H<sub>2</sub>O)<sup>43</sup>. Este funcionalismo se opone al organicismo de la fuente, pero con absoluto respeto a la naturaleza, que bordea toda la obra, y que sigue su cauce.

---

<sup>41</sup> Fuente: Archivo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba. En el libro de cuentas de la Hermandad de la Caridad aparece un dato sobre el encargo a Remigio el tallista de dos Sayones para Jesús de la Columna el 23 de Julio de 1796.

<sup>42</sup> Benjamin Franklin (1706-1790), se interesó en los estudios de la descarga eléctrica e intuyendo que el rayo no es otra cosa que una descarga, inventó el pararrayos.

<sup>43</sup> En un documento científico presentado en 1804, J.L. Gay-Lussac y A.V. Humboldt demostraron conjuntamente que el agua consistía en dos volúmenes de Hidrógeno y uno de Oxígeno.



Por tanto, su obra se torna ecléctica<sup>44</sup> en el más amplio sentido de la palabra, y es ahí donde reside la belleza de la Fuente de Neptuno de Priego de Córdoba, en esa coherente fusión a doble nivel, neoclásico y barroquizante, organicista y funcionalista, conceptos todos ellos, sabiamente combinados en perfecta simbiosis. Como hemos observado en la obra remigiana, su cimentación se sustenta en la triangularización, algo característico del barroco de Borromini<sup>45</sup>, para la creación de formas irregulares. En Priego de Córdoba, Remigio del Mármol utiliza el triángulo para componer seis de sus más importantes obras. Es curioso que en dos obras civiles, emplee como fundamento esta figura, sobre todo en la fachada de la Casa Caracuel de Priego, en donde plasma escultóricamente el misterio trinitario, igual que el del retablo de la Parroquia Mayor de Luque (Córdoba).



<sup>44</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “El eclecticismo en Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 220, pp. 7-8.

<sup>45</sup> En el barroco de Borromini la curva refleja el sentimiento, al igual que la recta representa la razón para el renacimiento.

Respecto a la característica de la funcionalidad, esta es algo evidente dentro de su personalidad arquitectónica y escultórica, como la utilización de unos bancos en la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, para el descanso de sus moradores. Esta concepción funcionalista<sup>46</sup> es muy importante, ya que este concepto combinado con el empleo de los nuevos materiales, trasladados a la arquitectura por parte de los ingenieros civiles que surgieron en el siglo XVIII, provocó un despeje a una crisis del estilo debida principalmente a no poder encontrar uno nuevo para el siglo XIX, lo que llevó a muchos artistas al uso, ecléctico o no, de los estilos del pasado. Conceptos, que ayudan a despejar el horizonte arquitectónico conforme avanza el siglo XIX, y surgidos por artistas que fueron los grandes precedentes que pusieron las bases de lo que sucedería en la estética posteriormente<sup>47</sup>.

El organicismo es algo también propio en su producción. Podemos ver en sus dos casas de Priego<sup>48</sup>, ese deseo por recrear una planta que articula el espacio en torno a un patio, algo que ya se hacía en el mundo grecorromano; tratando de adaptar la naturaleza a las necesidades humanas. Algo que también realiza en la prieguense Fuente del Rey de ciento treinta y nueve caños, y que posee como uno de sus precedentes

---

<sup>46</sup> Para Durand la arquitectura es el arte de componer y de realizar todos los edificios públicos y privados, que se han ejecutado a lo largo de toda la historia. La arquitectura es la más cara de todas las artes, pero es la que procura las ventajas más inmediatas. Su filosofía por tanto radica en la enseñanza, a través de su compendio que será de los más influyentes en el siglo XIX. Su base no será el tipo, sino el programa que ha de resumir la resolución positiva de sus principios, conveniencia, y uso. La conveniencia, para hacer los edificios de la manera más conveniente a su destino, es el precedente del funcionalismo. En su estudio, defiende el uso de la retícula combinada y la economía de proyectos. Esto último es algo que se tendrá en cuenta a lo largo de todo el siglo XIX, ya que la aparición de nuevos materiales producidos en masa en las prósperas fábricas, a raíz de la revolución industrial, provocarán la reducción de los costes de producción unitarios, permitiendo un aumento considerable en la ejecución de proyectos arquitectónicos. Presta especial atención al dibujo, ya que supone un recurso práctico para fijar las ideas arquitectónicas y que en cualquier momento se pueden corregir.

<sup>47</sup> Este modelo de la simplicidad funcional es lo que se valora para alcanzar la auténtica perfección y evitar los defectos. Es en las partes esenciales donde reside la belleza. De aquí se deduce el discurso arquitectónico de que la nueva arquitectura debía residir en la fidelidad de los principios constructivos, rechazando toda ornamentación innecesaria.

<sup>48</sup> Las situadas en el Compás de San Francisco y en la Calle del Río de Priego de Córdoba.

clásicos el camino renacentista de las cien fuentes de la villa d'Este en Tívoli (Italia). La fuente de Priego se comporta como un objeto que se deposita en un río, no le afecta y deja que siga su cauce normal, a través de una creación de estanques y cascada, que lo anteponen, desde un punto de vista de arquitectura conceptual, funcional y organicista, a la realización de Frank Lloyd Wright (1867-1959), en su casa americana de “La Cascada”<sup>49</sup>.



**Camino de las Cien Fuentes, Villa d'Este, Tívoli, Italia (Imagen Izquierda),  
Casa de la Cascada, Frank Lloyd Wright, Pennsylvania, EE.UU. (Imagen Derecha).**

Por otro lado, hemos tenido que poner título al estilo inédito, para su época que pudo hacer frente Remigio del Mármol. Se trata del contramanierismo<sup>50</sup>, estilo artístico que hemos bautizado en esta Tesis Doctoral como el representado casi inauditamente por este artista entre 1778 y 1815. Si el manierismo es un estilo que se

<sup>49</sup> Frank Lloyd Wright (1867-1959), hizo un curso de dibujo en una Universidad de tercera categoría, pero lo dejó para trabajar en el gabinete de Sullivan. En su obra influyó su amor por la naturaleza y al inicio de su carrera tomó elementos de la arquitectura vernácula, como Alvar Aalto, fundiéndolos con la nueva tecnología de la construcción, con un espíritu utópico reinventó con su estilo una nueva concepción arquitectónica muy decisiva en la arquitectura posterior. Su cita: “La simplicidad y el reposo son las cualidades que miden el verdadero valor de cualquier obra de arte” y su adaptación arquitectónica a las llanuras de su tierra le hacen ser un gran arquitecto nacional.

<sup>50</sup> Este concepto está definido en el glosario confeccionado para esta Tesis Doctoral.

encuadra entre el renacimiento y el barroco, el contramanierismo es aquel que lo hace entre el barroco y el neoclásico, surgiendo del primero para ir añadiendo eclécticamente conceptos clásicos, que derivan en este movimiento. El mismo posee pocos coetáneos, por su imposibilidad para la corriente neoclásica, la cual a través de las academias depuraron y censuraron toda obra para no mezclarlas con artificios barrocos o renacentistas. Resulta también curioso ese sincretismo contramanierista, neoclásico-barroco, que se puede apreciar en la excepcional obra de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Es precisamente en esta etapa sincrética donde realiza esta fuente, correspondiente al período comprendido entre 1790 y 1803, la más importante de las tres que pudo desarrollar en su línea cronológica y existencial, la cual hemos bautizado con el título de fase de sublimación. Su carácter autodidacta fue otro factor que contribuyó a su arte, al igual que Turner<sup>51</sup>, y en el que su forma de percibir, era la narrada a través de la materia que esculpía o pintaba.



Relieve. Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1787-1790.

<sup>51</sup> Turner fue un afamado paisajista británico del siglo XIX, junto a Constable.



### 11.3 – REMIGIO DEL MÁRMOL: LÍNEA CRONOLÓGICA

Remigio Joseph María de los Ángeles del Mármol Cobo-Rincón, fue bautizado en la Parroquia del Señor Santo Domingo de Alcalá la Real el 2 de Octubre de 1758<sup>52</sup>. La pila bautismal fue la misma en donde fueron bautizados los insignes escultores Pablo de Rojas y Martínez Montañés, estando en la actualidad en la iglesia de las Angustias, aledaña a la casa del que fuera regidor Don Fernando de Tapia y Castilla (1749-1841).



**Imagen Izquierda:** Ayuntamiento o Casas Consistoriales. Alcalá la Real (Jaén).

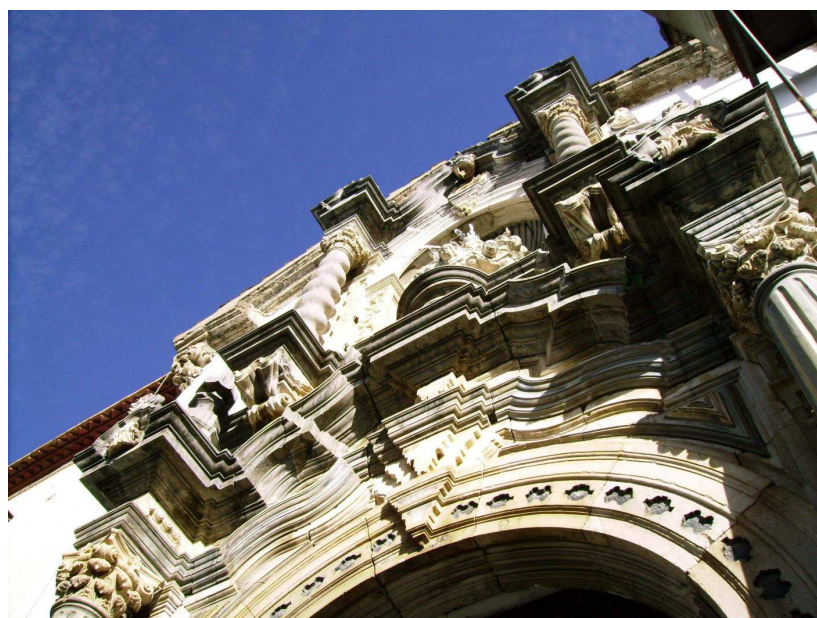
**Imagen Derecha:** Palacio Abacial. Alcalá la Real (Jaén).

La Real Abadía de Alcalá la Real, integraba el municipio de Priego de Córdoba, siendo la Parroquia de la Asunción de este pueblo cordobés sede abacial. También Priego contaba con un palacio abacial, que ha sido reconstruido su fachada y su patio porticado recientemente.

Remigio, hijo de padre alcalaíno, Joseph Manuel del Mármol, y de madre prieguense, Francisca de Paula Cobo-Rincón, pasó su infancia entre Alcalá y Priego, donde tenía familiares como consta en el archivo de la Hermandad de la Aurora de la

<sup>52</sup> Fuente: Partida de bautismo de Remigio del Mármol. Archivo Parroquial de Alcalá la Real (Jaén).

ciudad prieguense<sup>53</sup>. Sus primeros pasos son poco conocidos, pudiéndonos plantear la hipótesis de su incorporación en algún gremio de canteros para iniciarse en la talla de piedra. Sea lo que fuera, en 1776 Remigio contrajo matrimonio con Doña Rosalía Marqués, oriunda de Alcalá la Real, con la que tuvo varios hijos, entre ellos Dolores, que nació en Alcalá en 1777, o Miguel nacido en Priego en 1780. Por este motivo pensamos que se encontraría en Priego entre 1777 y 1780, para quedarse definitivamente<sup>54</sup>.



Fachada de la iglesia de la Aurora. Priego de Córdoba. Es posible que Remigio trabajara en torno a 1771 en el segundo cuerpo de esta portada como aprendiz.

Desde entonces se incorporó como escultor figurativo a las órdenes de Juan de Dios Santaella y Roldán (Priego de Córdoba, 1718-Priego de Córdoba, 1802), para realizar seguramente unos Ángeles lampareros para de la iglesia de la Aurora de Priego,

<sup>53</sup> Fuente: Archivo de la Hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba. Libro 2º. Año 1766. Relación de hermanos inscritos. Aparecen como seculares los tíos de Remigio, Juan Cobo-Rincón y Juana Pulido, además del artista Juan de Dios Santaella, y los familiares del artista José Álvarez Cubero, José Álvarez y Antonia Juana Cubero.

<sup>54</sup> TAYLOR, René: “La obra del escultor Remigio del Mármol y el Barroco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 96, pp. 7, 10-11.



además de algunas estatuas para el retablo mayor de San Francisco de Priego, diseñado por Santaella entre 1769 y 1781, y también como colaborador de Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736-Priego de Córdoba, 1817)<sup>55</sup>, con el que efectuaría la decoración interna de yesos del Sagrario de la Asunción prieguense. Francisco Javier Pedraxas, nacido en Priego de Córdoba el tres de Diciembre de 1736, y discípulo de Juan de Dios Santaella, fue un prieguense de una sensibilidad intelectual y de cultura tan exquisita, que logró la profundidad filosófica de Francisco Hurtado (Lucena, 1669-Priego de Córdoba, 1725), además de optar por los criterios de Jerónimo Sánchez de Rueda (Granada, 1670-Priego de Córdoba, 1749), y la grandilocuencia, más austera, de Juan de Dios Santaella. Todo esto unido a su gran biblioteca, y a su buen manejo del dibujo y del diseño, para la arquitectura y el ornato, lo llevaron a ser uno de los mejores conocedores del arte rococó europeo, y eso se puede contemplar en el fastuoso Sagrario de la Asunción de Priego, que se erigiría como la cantera de aprendizaje estética de Remigio del Mármol (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), y de José Álvarez Cubero<sup>56</sup> (Priego de Córdoba, 1768-Madrid, 1827), este último apadrinado de Pedraxas. El rococó alemán se estableció en alta Maguncia por Neumann. Este artista germánico editó un libro de grabados, el cual poseía Francisco Javier Pedraxas en 1762-1763, año en que se desposó con una acaudalada<sup>57</sup>, Ana de la Cruz Mansilla, según el archivo

---

<sup>55</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Apuntes sobre el artista prieguense Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736-1817)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, números 821-822, pp. 50-51.

<sup>56</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael: *José Álvarez Cubero. Figura cumbre de una saga de Alarifes, escultores (José Álvarez Bouquel) y arquitectos (Aníbal Álvarez Bouquel, Manuel Aníbal Álvarez Amoroso y Ramón Aníbal Álvarez y García de Baeza)*. Priego de Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”, 2011, p. 63. En 1782 contando José Álvarez 14 años, ya debía saber desenvolverse y trabajar medianamente, tanto en el yeso como en la madera, pues su maestro (Pedraxas) le lleva junto a sus oficiales al monasterio del Paular de Segovia, para trabajar en la decoración del Transparente, Sacristía, solería y sillería (la sillería de Capítulos) del mismo.

<sup>57</sup> VALVERDE MADRID, José: “Francisco Javier Pedrajas, el escultor del rococó”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1961, núm. 467, pp. 1 y 5. En su posterior testamento del 26 de Mayo de 1811 Pedraxas declara que poseía más de setenta libros. En 1762 al contraer matrimonio hizo relación de los bienes de ambos y

municipal de Priego de Córdoba. En 1772 Pedraxas hace testamento por estar enfermo, pero se recupera y comienza una de las obras más destacadas del barroco peninsular, el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba, finalizado el 20 de Agosto de 1784, al menos sus estucos. El Sagrario prieguense es una obra sin parangón en el continente, a la par de las de Zimmermann y Neumann en Baviera, o las existentes en la República Checa y el este Europeo. Este último espacio y la iglesia de las Mercedes, también en Priego de Córdoba, lograron emular ambientes más propios de salones de vals vieneses, por su elegancia, diafanidad, refinamiento, y alegría, que los de un templo religioso. Aunque también esto se vuelve interesante de cara a un paroxismo lúcido hacia el contemplador de estas obras, que no cuesta trabajo visitar, tan diáfananamente perfeccionadas y pulidas por el blanco refractado, a niveles iconográficos e iconológicos.



Exterior del Sagrario de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

entre los de Pedraxas se encontraban varios cuadernos de dibujo extranjeros, y del cual fue testigo Domingo Álvarez.

Pedraxas comenzó las obras internas del Sagrario prieguense a partir de 1782<sup>58</sup>, como reza el exterior del recinto, aunque la antecámara la iniciara con anterioridad, en torno a 1780-1782, utilizando la destreza escultórica de Remigio del Mármol. En 1782 se incorporó su apadrinado José Álvarez Cubero, que contaba con catorce años de edad, y en ese mismo año ya trabajó para los cartujos del Paular, en Rascafría, con los diseños de la losería, una custodia de plata, un retablo, y el transparente con sus característicos retranqueos. En 1786 Pedraxas llega a Granada junto Álvarez Cubero para recoger a Remigio del Mármol, el cual se incorporó a los trabajos de los carmelitas granadinos en 1785, realizando probablemente dos retablos para San José y San Elías de la iglesia de Carmelitas Calzadas, aparte de un San José para la iglesia de San Antón.

En 1787 Pedraxas y Mármol realizan probablemente el camarín del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén)<sup>59</sup>, siendo posible sus intervenciones en el camarín de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad de Bailén (Jaén)<sup>60</sup>, y con yesos de las canteras cercanas a Priego de Villardompardo (Jaén). Además existen otros espacios en la provincia de Jaén atribuidos a la órbita de la escuela de Francisco Hurtado Izquierdo,

---

<sup>58</sup> Fuente: En el paramento externo del Sagrario de Priego de Córdoba aparece la fecha de 1782.

<sup>59</sup> Fuente: Existen las siglas P y RM en los yesos del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén). Además René Taylor opinó que tal vez estos espacios tardobarrocos fueran trazados por Francisco Javier Pedraxas o su seguidor Remigio del Mármol. Esta obra del Cristo del Llano constituye de por sí todo un prodigioso ejemplo de ruptura con cualquier atisbo de estructuración orgánica del elemento sustentante, donde los estípites han perdido toda función de soporte. Una gran bóveda gallonada, de círculo mixtilíneo sobre trompas, alberga una prismática ornamentación de yeserías policromadas, en la que, a manera de mocárabes, se acumula todo un rico repertorio decorativo. En su intradós los radios se tornan estípites con pequeños bustos en sus bases, al tiempo que sus paramentos ofrecen todo tipo de ornamentación: motivos florales y frutales, pequeña rocalla, espejos, tallos de vid, profusión de aves exóticas, todo ello unido a un interesante programa iconográfico de carácter hagiográfico. MORENO MENDOZA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel; JODAR MENA, Manuel: *Guía artística de Jaén y su provincia*. Jaén, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 261.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 259. Esta ermita de Bailén (Jaén), es obra del XVIII, de extraordinaria riqueza tardobarroca. Se cubre por una cúpula gallonada, toda ella recubierta de abigarrados trabajos de yesería donde no han de faltar los espejuelos y todo tipo de ornamentación vegetal. De igual época (siglo XVIII) son las ermitas de Jesús y El Cristo de Bailén, ambas de planta de cruz latina cubiertas por medio cañón y semiesfera en su crucero, y mayor contención decorativa.



como la capilla del Cristo de la Columna de la iglesia de Santiago de Andújar, de 1733, con la presencia comprobada en esta localidad de Tomás Jerónimo de Pedrajas y Teodosio Sánchez de Rueda, o el dieciochesco camarín de la Virgen de las Angustias de la iglesia de Santa María de Torredonjimeno (Jaén)<sup>61</sup>.



Camarín del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén).

En 1788 estos dos artistas llegan a Madrid para trabajar en varios retablos de la iglesia de San José, en cuya cercana fuente serena de Neptuno Remigio tomó apuntes para la Fuente del Rey de Priego (1802-1803). También trabajaron junto a José Álvarez Cubero, en 1788, para algunos retablos e imágenes de la Cartuja de El Paular, cercana a la Granja de S. Ildefonso, que pudieron ver, al igual que Antonio Ponz, el cual describió

<sup>61</sup> Ibid., pp. 241-242.

la Granja en 1787. En este tomo 10 de Viaje por España de Ponz, los cartujos nombran a Pedraxas, como director de la minusvalorada obra barroca de la Cartuja del Paular, las piezas que labraron las hicieron entre Segovia y la casa de Priego de Córdoba<sup>62</sup>. Esta Cartuja, junto con la de Granada, ostentan unos tabernáculos labrados por Francisco Hurtado y su discípulo Jerónimo Sánchez de Rueda. Hurtado delegó en Jerónimo la labra y el traslado del tabernáculo del Paular, ya que debía estar finalizado con fecha 23 de Abril de 1725<sup>63</sup>.

Entre 1789 y 1791, Pedraxas trabaja para la prieguense iglesia de las Mercedes con la colaboración esporádica de Remigio, con los Arcángeles de las pechinas y las barandillas, el cual estaba trabajando de lleno para los exteriores de la iglesia del Carmen de Priego. Los interiores los comenzó en 1785 y no los pudo terminar por su muerte acaecida en 1815. Pedraxas realizó el coro de la Parroquia mayor de Cabra junto a Álvarez Cubero en torno a estas últimas fechas, aunque también se le adjudica erróneamente el coro de Santa Bárbara de Écija (Sevilla), obra de los González Cañero<sup>64</sup>. Por tanto, los auténticos maestros de Álvarez Cubero, fueron Francisco Javier Pedraxas<sup>65</sup> y Remigio del Mármol, este último le enseñó el arte de la piedra con el león

---

<sup>62</sup> Fuente: Archivo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. Legajo 202. Esta casa de Priego de Córdoba estaba situada en la Carrera del Águila o del Señor San Nicasio, ya que estaban empadronados a finales del siglo XVIII además de Domingo Álvarez, Miguel Álvarez y José Álvarez el Mayor.

<sup>63</sup> Fuente: Archivo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. Libro de Protocolos, núm. 166. Legajo de Pedro Soria Martínez del 23 de Abril de 1725. Jerónimo firmó una concordia por “parte de la Real Cartuja de Santa María del Paular de la Ciudad de Segovia, se pidió a Juan Nuño Carrillo, vecino de esta villa, que le dejase ocupar la casa que tenía el subdicho para que sirvieran de desahogo al taller donde se están labrando las piedras para el tabernáculo de la iglesia del Monasterio de dicha Cartuja de Santa María del Paular por el tiempo que durasen las obras”.

<sup>64</sup> Sillería iniciada en 1758 y encargada a Bartolomé y Antonio González Cañero. Fuente: Antonio Martín Pradas. El conjunto coral de la Iglesia parroquial de S Bárbara: Sillería de coro, facistol, atrilera y órgano.

<sup>65</sup> Fuente: Archivo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. Libro 396, p. 221. Estaba Pedraxas emparentado con los Álvarez pues un tío suyo se casó con una hermana de Miguel y de José Álvarez. Se trata de Manuela Carrillo Nuño la cual hizo testamento el uno de Mayo de 1791 ante el escribano José García Higalgo. En el cual se dice que era viuda en segundas nupcias de D. Manuel Pedraxas y en primeras nupcias de Manuel Álvarez y nombra como albacea a Francisco Javier Pedraxas su cuñado. Este

despedazando a la serpiente, de la Fuente del León de Priego de Córdoba, que el Ayuntamiento prieguense encargó en 1792<sup>66</sup>, para sustituir un león deteriorado de la antigua Fuente del León. El terreno para ganar los premios de yeso y piedra en Granada, ya lo tuvo ganado en su Priego natal.

Según el archivo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego, podemos saber los movimientos de Remigio desde 1787 hasta 1800<sup>67</sup>, reforzado por el archivo Carmelita de Priego de Córdoba<sup>68</sup>. El retablo de la Caridad se empezó a organizar, con recopilación de material, en el mes de Julio, o antes de 1787. Remigio lo talla sin dorar en 1791 y se lo terminan de pagar el 7 de Enero de 1792. Esto es lógico porque en 1787 y 1788 Remigio del Mármol estaba entre Jaén y Madrid, y no vuelve a aparecer en Priego hasta 1789-1790, año en que estaba labrando ciertas piezas, Arcángeles y medallones, en la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba, junto con Pedraxas<sup>69</sup>, y los exteriores de la iglesia del Carmen que no finalizaron hasta 1791, como reza la puerta de la Sacristía de la Calle Ancha prieguense. En 1790 tampoco puede labrar el retablo de la Caridad, por lo anteriormente mencionado, además de colaborar con Pedraxas en el segundo cuerpo del retablo de Jesús Nazareno de Priego, y labrar la portada de la iglesia de Belén prieguense. El retablo de la Caridad de Priego de Córdoba no se empieza a dorar hasta el 10 de Julio de 1795, por lo cual se deduce que está

---

Manuel Álvarez en su testamento hecho ante el escribano Juan Cabrera Escalante dejaba a Francisco Javier Pedraxas una casa en la calle de los Locos con agua y bodega. Fernández López (2011), p. 59.

<sup>66</sup> Fuente: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Libro II. Ap. VI. Sección de escultura: Escultores: 1800-1818. Signatura 173-2/5, p. 37. Tres legajos de José Álvarez Cubero. Biografía publicada en la Gaceta de Madrid de los días 25, 27 y 29 de Marzo de 1828.

<sup>67</sup> Fuente: Archivo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba. Libro de cuentas del siglo XVIII e inicios del siglo XIX.

<sup>68</sup> Fuente: Archivo de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Anexo al de la Asunción de Priego de Córdoba.

<sup>69</sup> Fuente: Archivo de Protocolos de Priego de Córdoba. Legajos de José García Hidalgo de 1787, folio 409 y de 1790, folios 445 y 607, y legajo de Gregorio Navarro Gómez de 1789, folio 784, y de 1790, folio 59.



trabajando en los interiores de la iglesia del Carmen de Priego, además en 1785-93 contrata la imagen en piedra de la prieguense fachada de la iglesia de San Pedro, por el síndico Juan de Codes, el cual financió parte del retablo de la Caridad el 1 de Marzo de 1788<sup>70</sup>. Esta fachada de San Pedro se realizó en 1785 bajo los diseños de Juan de Dios Santaella, y en ese año Remigio estaba con los Carmelitas en Granada. El 10 de Julio de 1795 Remigio volvería de Córdoba, ciudad para la que trabajó entre 1794 y 1795<sup>71</sup>, en los atribuidos retablos laterales de la iglesia de Santa Ana, quedando en la actualidad el dedicado a San Elías sosteniendo la maqueta del Carmen de Priego, el otro retablo se incendió el 18 de Diciembre de 1993. También realizó pinturas para la decoración de la ermita de San Roque de Córdoba, donde probablemente se alojó. Cuando volvió a Priego de Córdoba realizó una pequeña imagen de Jesús de la Columna que tenía el retablo de la Caridad el 3 de Septiembre de 1795. Esta imagen se haría antes de esa fecha. El 15 de Agosto de 1796 aproximadamente se incorporan en el dorado del retablo de la Caridad unos peones, por lo que Remigio deja Priego para trasladarse a la costa hasta 1797, concretamente en Málaga, realizando probablemente la imagen de la fachada de San Felipe Neri, y algunos retablos para el templo del Santo Cristo de la Salud de Málaga, el de los franciscanos y el de la Virgen de Araceli, y probablemente para la Sacristía de los Carmelitas de Cádiz. Por tanto una vez hechos los sayones chicos, de la urna del retablo de la Caridad de Priego, antes del 23 de Julio de 1796, realizó los sayones grandes para Nuestro Padre Jesús de la Columna de la iglesia de San Francisco prieguense, entre el 10 de Septiembre de 1795 y el 15 de Agosto de 1796<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Fuente: Archivo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba. Libro de cuentas del siglo XVIII e inicios del siglo XIX.

<sup>71</sup> Fuente: Su estancias en Córdoba se extraen de las fuentes físicas de sus piezas cordobesas, y por deducción de su línea cronológica.

<sup>72</sup> Fuente: Archivo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba. Libro de cuentas del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Cuentas del 10 de Septiembre de 1795 al 15 de Agosto de 1796.

En 1798 se documenta de nuevo su estancia en Priego de Córdoba, y en 1799 consta que residía en Iznájar<sup>73</sup> (Córdoba), para realizar dos retablos para la Parroquia de Santiago. Desarrollando probablemente por la comarca diferentes obras para pueblos como Benamejía, con unos retablos para su Parroquia mayor, la de la Inmaculada; Montilla, con la imagen y fachada de la iglesia de Santiago; Encinas Reales, con la fachada de su Parroquia, etc... En 1800 reaparece en Priego como maestro de servicios y ceremonias de la Parroquia del Carmen. Entre 1802 y 1803 desarrollará los planos de la Fuente del Rey de Priego por encargo del Ayuntamiento, ya que la corporación municipal no había podido realizar unas Casas Consistoriales por los impedimentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y obligando a realizar los planos al Maestro Mayor de Obras Públicas de Lucena, Don Juan Pérez de Toro, al carecer Priego de uno, y ser los informes rechazados una y otra vez<sup>74</sup>. La Fuente del Rey se realizó en franca decadencia económica local, con más de mil pobres en la población. Tras las reformas de la nueva fuente, Remigio fue condecorado como Maestro Mayor de las Obras Públicas de Priego, obligándose a sanear la fuente a cambio de un sueldo, que le duró poco por la llegada de la guerra de independencia contra los franceses entre 1808 y 1814. En este último periodo Remigio del Mármol Cobo-Rincón reconvirtió su arte al más puro neoclasicismo y estilo imperio, realizando seguramente retablos para Córdoba, iglesia de Santa Ana; para Cabra (Córdoba), Parroquia de los Remedios, con los retablos de San Antonio, San Joaquín, y Santa Ana; para Lucena (Córdoba), realizando

---

<sup>73</sup> AROCA LARA, Ángel; y Otros: *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, núm. 3, pp. 839-840.

<sup>74</sup> Fuente: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Libro de Actas del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (R.A.B.S.F.) de Madrid. Libro III del Archivo. Actas de la Sección de Arquitectura. Desde 1789 hasta 1805. Juntas de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando desde su fundación en 22 de Marzo de 1786 hasta fines del año 1805. Índice alfabético de los pueblos para los cuales se han hecho proyectos de obras públicas que ha censurado la comisión de Arquitectura de la R.A.B.S.F. desde su fundación en Abril de 1786 hasta fines de 1805.

dos imágenes, San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri, para el retablo de los Servitas de la Parroquia de San Mateo<sup>75</sup>; y para Priego de Córdoba, con los retablos para el deambulatorio del Sagrario de la Asunción de 1790 a 1815, etc<sup>76</sup>...



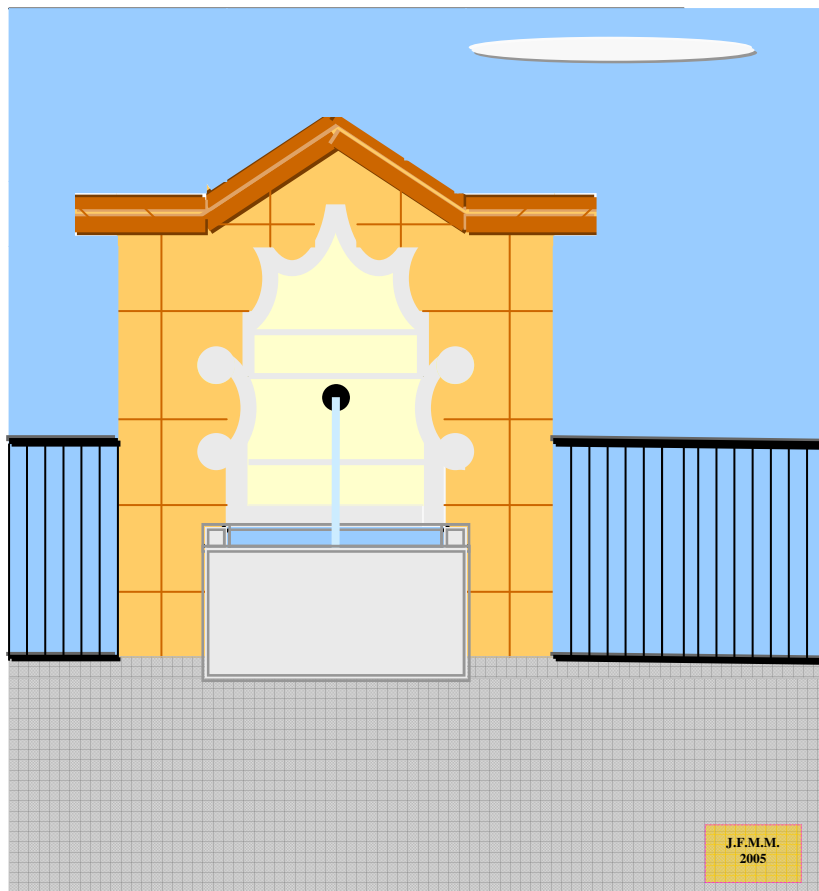
Retablo e imagen de San Francisco Javier. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. 1795-1815.

Otras obras de Remigio que se le pueden atribuir, son el retablo de San Nicolás de Bari de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, realizado entre 1785-1790. Un antiguo retablo de estilo imperio de la capilla de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego, realizado entre 1790-1815, y sustituido en 1942 por el actual neobarroco, y basado en el de Jerónimo Sánchez de Rueda de la misma capilla

<sup>75</sup> PALMA ROBLES, Luisfernando: “La Congregación Servita de Lucena y el taller prieguense de Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 221, pp. 7-8.

<sup>76</sup> Como aparece la firma Mármol, en la parte trasera de la peana de la imagen de San Francisco de Paula del retablo que hizo para el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba.

columnaria. La Inmaculada del Compás de San Francisco de Priego, realizada entre 1790 y 1802 para el patio del convento de Clarisas de Priego, además parecida a la estatua de la Virgen del Carmen de Estepa (Sevilla), atribuida a Andrés de Zabala y Pedraxas-Mármol a finales del siglo XVIII. Unos Ángeles lampareros para las iglesias de San Francisco y la Asunción de Priego, realizados entre 1790-1796, y parecidos a los de la iglesia de Santa Ana de Córdoba, etc... Aunque también realizó múltiples fuentes domésticas y públicas en piedra, algunas de ellas sobreviven en Priego de Córdoba y Benamejé, aunque la más famosa es la realizada para Alcalá la Real, que no llegó a terminar por su fallecimiento en 1815, y tuvo que finalizarse por algún cantero en Alcalá, la misma estuvo situada entre 1815 y 1822 en la Plaza del Ayuntamiento, aunque hoy en día se puede ver en el paseo de los Álamos de la ciudad alcalaína.



**Imagen Izquierda:** Virgen del Carmen. Fachada de la iglesia del Carmen. Estepa. Finales del siglo XVIII.  
**Imagen Derecha:** Fuente del Adarve. Priego. Diseño atribuido a Remigio del Mármol. 1798-1802.

## 11.4 – REMIGIO DEL MÁRMOL: INFLUENCIAS ICONOGRÁFICAS

Uno de los estudios, que vamos a analizar en esta Tesis Doctoral, sobre la escuela barroca de Priego, es el que concierne a las iconografías e influencias directas de los distintos elementos que componen el acervo monumental que se integran en los espacios barrocos de Priego de Córdoba. Analizaremos algunos retazos para saber en qué medida influyó el arte andaluz y español en el artista analizado, Remigio del Mármol.

Si nos situamos enfrente de la fachada de San Juan de Dios de Granada, veremos un relieve, el sacrificio de Isaac, que tiene gran parecido al de la antecámara del Sagrario de Priego de Córdoba. Justo al lado, nos encontramos con la fachada del hospital de San Juan de Dios, que recuerda a la portada de la iglesia del Carmen de Priego<sup>77</sup>, obra de Remigio del Mármol (1789-1791)<sup>78</sup>. Esta clase de fachadas y portadas están influenciadas por libros clásicos, como Serlio, Vitruvio, etc..., que poseía en su biblioteca Francisco Javier Pedraxas<sup>79</sup>, maestro de Remigio del Mármol. Siguiendo nuestra ruta por Granada, por la Carrera de San Jerónimo, si nos situamos en la fachada lateral de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, y observamos la cúpula pétreo, veremos unos floreros de adorno, que son idénticos a los cuatro surtidores que custodian el carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, obra de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815).

---

<sup>77</sup> Estas portadas están basadas en los libros clásicos de arquitectura, que conocía el artista Remigio del Mármol a través de su maestro Francisco Javier Pedraxas.

<sup>78</sup> El primer cuerpo de la fachada carmelitana de Priego de Córdoba presenta una estructura similar que el primer cuerpo de la portada principal del monasterio de San Jerónimo de Granada.

<sup>79</sup> Como declaró Pedraxas en su testamento de 1811. En el cual establece una situación económica precaria, contando con su corta ropa de su uso, pocas herramientas de tallista, setenta libros, y una aranzada de tierra y majuelo. Fuente: Archivo de Protocolos de Priego de Córdoba. Legajo de Miguel Navarro de 1809-1811.





**Imagen Izquierda:** Fachada de la iglesia del Carmen de Priego de Córdoba.  
**Imagen Derecha:** Portada del Hospital de San Juan de Dios en Granada.  
**Imagen de Abajo:** Portada del Monasterio de San Jerónimo de Granada.





**Imagen Izquierda:** Surtidor de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Adornos de los exteriores de San Justo y San Pastor de Granada.

En la misma Carrera granadina existe una fachada, con elementos parecidos a los del palacete carmelitano de la Calle del Río de Priego, que presenta dos cabezas que sostienen el balcón, San Pedro y San Pablo, como impulsores de la iglesia, dos cabezas de león parecidas al león de la Fuente del Rey cercana, y la cabeza central que podría representar a San Elías. En la iglesia de Carmelitas de Granada, existen unos floreros idénticos a los surtidores anteriormente comentados. Como vemos los elementos que componen la obra del alcalaíno son eclécticos, como la formación compositiva de un bodegón pictórico. Siguiendo en Granada, si nos situamos en la Catedral, veremos como la torre inconclusa, es similar a la que Remigio empleó en la Parroquia del Carmen de Priego, aunque la rematara con una cúpula, elemento parecido al de la Catedral de Guadix, al rematarse por estatuas, concretamente la de San Elías para la torre de Priego. En Guadix se hicieron reformas a finales del siglo XVIII, existiendo un relieve de la Anunciación de la Virgen, de piedra blanca, que sigue el estilo de Remigio del Mármol.



**Imagen Izquierda:** Relieve de la Anunciación de la Catedral de Guadix (Granada).  
**Imagen Derecha:** Relieve de la iglesia del Carmen de Priego de Córdoba.



**Imagen Izquierda:** El león Clemente de Sebastián de Covarrubias.  
**Imagen Derecha:** El león pisando la serpiente de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

En la Alhambra de Granada también existen elementos usados por Remigio, concretamente un surtidor, y los triglifos y metopas<sup>80</sup> del palacio de Carlos V, que Remigio empleó para los caños de la fuente prieguense<sup>81</sup>. Los leones de la fachada del palacio imperial granadino, de Nicolo Di Corte, se parecen al león de la fuente prieguense, aunque tenga más parecido con el grabado de Sebastián de Covarrubias, titulado el león Clemente.

<sup>80</sup> Por donde Remigio del Mármol iba, recogía aquello que más le podía servir, para la composición de sus obras artísticas. Como por ejemplo la escultura de Santa Ana de su iglesia de Córdoba, imagen antigua que pudo inspirarle para hacer probablemente la de la Parroquia de los Remedios de Cabra.

<sup>81</sup> No obstante, existen en la fuente de Neptuno de la Plaza Bibrrambla de Granada, unos mascarones parecidos a los que Remigio realizó para la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.



En Córdoba, las influencias iconográficas son interesantes. Una de ellas es el caballo de los Verdiguier<sup>82</sup> para el gran triunfo de San Rafael, aledaño a la Mezquita Catedral, su cabeza es similar a la de los hipocampos de la Fuente del Rey de Priego. Cerca de este triunfo, donde hoy se alberga la biblioteca municipal, existe una sala rococó con bóveda acolchada, como la existente en la Parroquia del Carmen de Priego, que presenta sinuosas formas onduladas barrocas, diferentes a las rectas que existen en la Abadía de Alcalá la Real (Jaén).



**Imagen Izquierda:** Triunfo de San Rafael de la Plaza de la Compañía de Córdoba.  
**Imagen Derecha:** Triunfo de la Inmaculada del Compás de San Francisco de Priego.

Otra influencia curiosa en la obra de Remigio del Mármol, es el triunfo a San Rafael de la Plaza de la Compañía, que está soportado por cuatro columnas, o tetrapilón, igual que el triunfo a la Inmaculada del Compás de San Francisco de Priego, obra atribuida a Remigio del Mármol. Como sabemos Remigio y Pedraxas estuvieron en el

---

<sup>82</sup> Saga de escultores y maestros franceses traídos a España por el Virrey de Nueva Granada y mecenas de la escuela barroca de Priego de Córdoba, Don Antonio Caballero y Góngora.

Paular en 1788, y también pasaron por Madrid, realizando un retablo para la iglesia de San José, al principio de la Calle de Alcalá. El parecido de la Fuente de Neptuno<sup>83</sup> con el de Priego es claro. Los hipocampos presentan la misma disposición, y sobre todo el pez que se enrolla por el muslo trasero del Neptuno<sup>84</sup>. La evidencia es palpable y evidente, Remigio debió tomar algún dibujo, al igual que hiciera, junto a Álvarez Cubero y Pedraxas en torno a 1787-88, en la fachada de la iglesia del Salvador de Úbeda, con los dos relieves de Hércules, que presentan la misma técnica escultórica que los del Carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.



**Imagen Izquierda:** Fuente de Neptuno. Madrid. Juan Pascual de Mena. 1782-84.  
**Imagen Derecha:** Fuente de Neptuno. Priego. Remigio del Mármol. 1802-03.

<sup>83</sup> Además de los hipocampos de Madrid, la figura de Neptuno de Priego es similar al Neptuno que Giambologna realizó en Bolonia, y el emplazado en la Plaza Estanislao de la ciudad francesa de Nancy. En cuanto al dibujo de referencia destaca el que hizo Bouchardon en el siglo XVIII. Remitimos al capítulo 15, en donde se analiza las iconografías que influyeron en la Fuente del Rey de Priego.

<sup>84</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Remigio del Mármol: Influencias estéticas”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, núm. 810, pp. 20-21.





**Imagen Izquierda y Derecha:** Relieves del carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego.  
**Imagen de Abajo:** Fachada del Salvador de Úbeda (Jaén). Con los dos relieves en los extremos.

En cuanto a la imaginería, las influencias estéticas provienen de la escuela granadina y sevillana, de las esculturas que Remigio veía por donde se localizaba. Se influyó de la obra de Duque Cornejo, como el apostolado berniniano de las Angustias de Granada, aunque probablemente viera imágenes de alta calidad en el mismo Priego, obras de José de Medina, José de Mora, José Risueño, Alonso de Mena, Pablo de Rojas, Torcuato Ruiz del Peral, Agustín de Vera Moreno, etc... Recogió en cada imagen lo mejor, y sus tallas adquirieron una potente personalidad, sobre todo las confeccionadas en piedra. Entre 1801 y 1815 realiza fuentes domésticas y públicas, la mejor de todas, la de Neptuno o del Rey, realizada con diseños retablisticos en el plano, y que representa, para un área religiosa, los submundos celestial, del purgatorio, de la tierra y del infierno, en gradación escalonada. En el estanque del cielo, se hayan los 24 ancianos del

Apocalipsis, Elías y Enoc como guardianes, y el carro del sol, con la figura de Apolo. También se encuentran los caños de Apolo y la Medusa, separados por el león pisando a la serpiente, que representaría el apocalíptico juicio final. A continuación se localiza el puente del purgatorio, y su correspondiente estanque con los siete pecados frente a las virtudes. Después se haya el estanque de la tierra, con los seres de la misma, creados en los seis días de la creación, que simbolizan los seis bancos de su perímetro, para el punto de vista teológico. Los seres representan los temperamentos humanos, y el carro está custodiado por cuatro surtidores que simbolizan los cuatro ríos del paraíso. En este estanque hay seis bancos que podrían representar los seis mil años del fin del mundo según la teología de San Agustín, estando el carro entre el final de los dos primeros bancos, es decir situado en el año 1803, que es cuando se terminó la fuente. Para terminar se encuentra el estanque del infierno o del Hades, con el estanque de azufre o el gehena, plaza donde se arrojaban los desperdicios en la Jerusalén terrenal, con las llamas del infierno en forma de surtidor<sup>85</sup>. Y para finalizar la morada de Lucifer con sus acólitos, la bestia y el falso profeta. Este caño gordo representa, para la perspectiva mitológica, el Dios Océano, que se representa con dos delfines custodiando el rostro de este Dios, al que desembocan todas las aguas de la fuente y los dioses ríos.

Todo el conjunto está estudiado de forma precisa, por ejemplo el trébol del cielo, contrasta con el cuadrángulo de los cuatro puntos cardinales de la tierra y los 50 caños que simbolizan la medida del hombre, y por último la forma irregular del estanque del infierno. La fuente se puede también interpretar como el nacimiento, la madurez, y el ocaso final, idea muy proclive en esta época romanticista. También posee, por su

---

<sup>85</sup> Esta perspectiva teológica está analizada en el capítulo 15 de esta Tesis Doctoral.

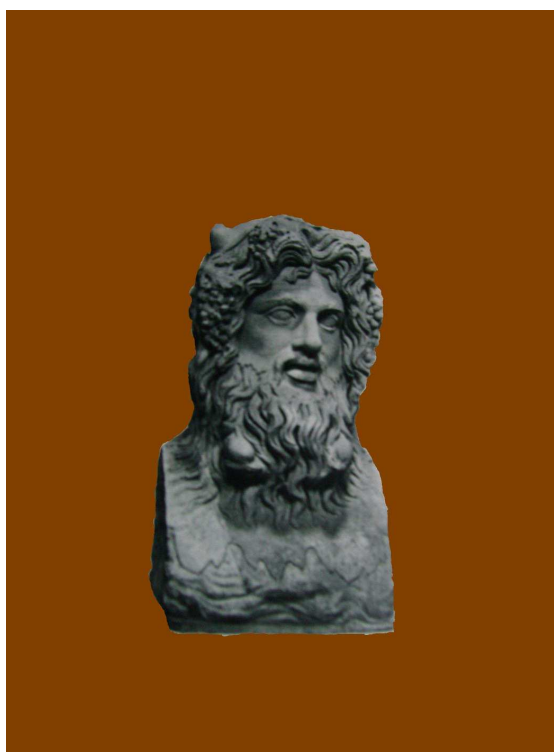


ambigüedad, una interpretación mitológica, en donde cada elemento posee su lectura mitológica, además de sus perspectivas filosófica y antropológica. Cada interpretación de la fuente se puede analizar aislada o conjuntamente.



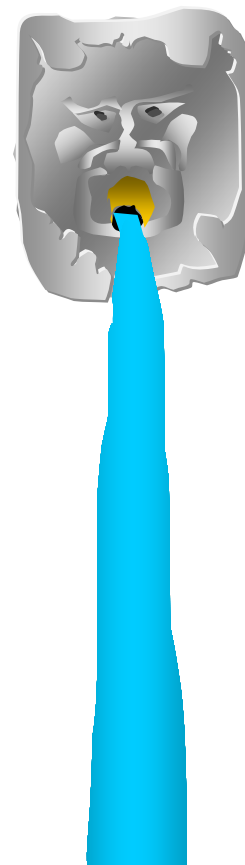
**Imagen Izquierda:** Caño Gordo de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Sumidero de la Fuente de los Cien Ríos de Tívoli (Italia).



**Imagen Izquierda:** Caño Gordo de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Dios Océano con los dos peces marinos de atributo.



**Imagen Izquierda:** Fuente de Neptuno, o de los Gigantones, de Granada. Los mascarones son parecidos a los empleados por Remigio del Mármol para la Fuente del Rey de Priego.  
**Imagen Derecha:** Mascarón de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

Este apartado es necesario para darnos cuenta de que artistas como Remigio del Mármol viajaban de un sitio para otro, e iban dibujando aquello que más les interesaban para sus proyectos. Remigio tenía tendencias a hacer bocetos y pequeñas maquetas, que no desechaba, sino que quedaron como productos finales. No obstante, era un compositor técnico, y diseñaba improvisadamente y a través de la realidad y la imaginación, fantasías del barroco, de los sueños, de la aleatoriedad y del eclecticismo de lo que en definitiva es el arte.





**Imagen Izquierda:** Fachada. Palacio de los Villalones. Plaza de Orive. Córdoba. Hernán Ruiz II. 1560.  
**Imagen Derecha:** Anfirite de la Fuente del Rey. Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. 1802-1803.  
**Imagen de Abajo:** Palacete Carmelita. Calle Río de Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. 1789-1795.

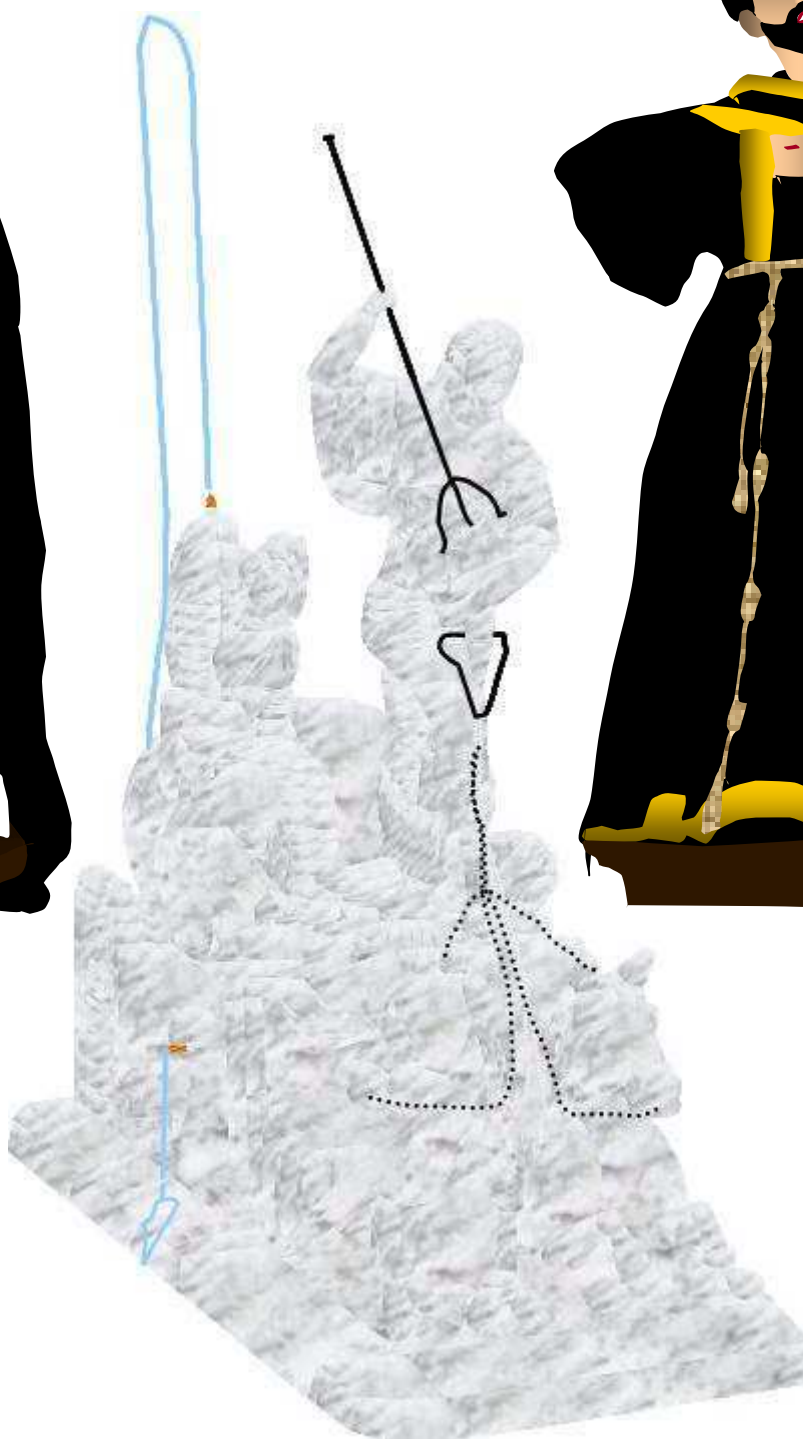
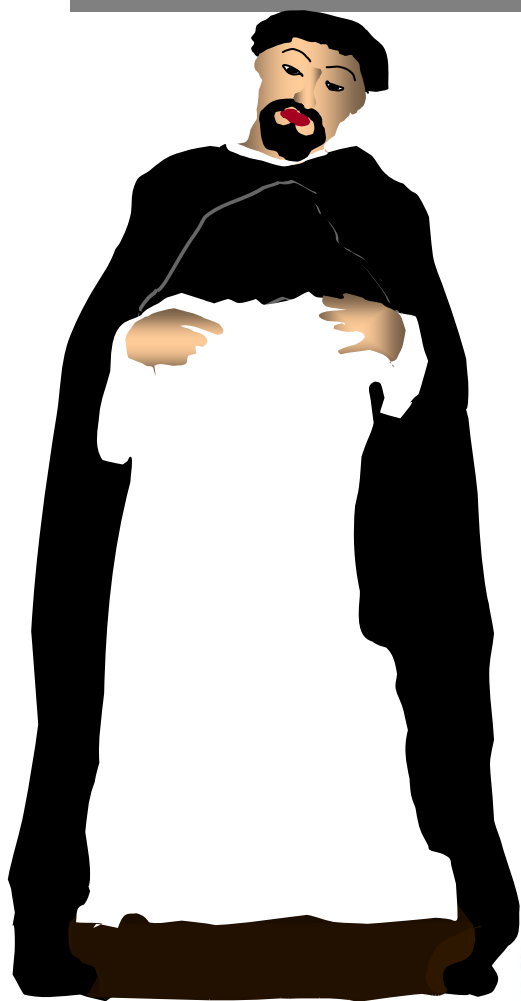


**Imagen Izquierda:** San Rafael. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba. Escuela granadina. 1746-1751.  
**Imagen Derecha:** Santa Bárbara. Iglesia de la Aurora. Priego de Córdoba. Atribuida a José de Medina. 1752-1759.  
Algunas de las imágenes escultóricas que vio Remigio del Mármol por los edificios en donde trabajó, como estas de Priego de Córdoba, le influyeron estéticamente para poder desarrollar las características de su obra.  
**Imágenes de Abajo. Imagen Izquierda:** S. Pedro. Sagrario de la Asunción. Priego. Remigio del Mármol. 1795-1815.  
**Imagen Derecha:** S. Antón. Parroquia de Castil de Campos (Córdoba). Atribuido a Remigio del Mármol. Hacia 1793.





# *Remigio del Mármol: Estética de su obra; Línea cronológica; Influencias iconográficas*



# Capítulo 12

## La pinacoteca virtual de Remigio del Mármol: Introspección por su universo metafísico

*Marqués de Lozoya: “El museo no me es grato por lo que lleva en sí de acumulación de riqueza artística arrancada de los lugares para los que fue concebida. La obra se aísla de todos los valores anecdóticos que en su emplazamiento primitivo la abrumaban, y se entrega a nuestro goce, sin más valor que el de su intrínseca belleza”. Este marqués, hoy, hubiera preferido el arte en su lugar, y la reproducción virtual para la investigación. La pintura de del Mármol fue una necesidad producto de sus conocimientos dibujísticos, y por su curiosidad en completar la integración de los espacios barrocos que Priego demandaba. Son pinturas minimalistas, similares a las de Turner, Goya, o Friedrich, siendo retazos sombríos y tenues de una oscura época prerromántica, que Mármol deseó iluminar con un rayo de luz, y en busca de la verdad imperecedera de la conciencia, incluso metafísica del más allá, para sus contempladores.*





## 12.1 - INTRODUCCIÓN

Remigio del Mármol fue pintor, y esto es algo de lo que da debida cuenta el coetáneo historiador Pedro Alcalá Zamora<sup>1</sup>. Pero hasta ahora esta faceta no estaba del todo confirmada ni contrastada, por un lado por desconocerse documentalmente qué obras pictóricas legó, y su exacta ubicación, y por otro, por no identificarse su estilo, ni tan siquiera escultórico, como para reconocerse alguna obra de su producción, diluida para mayor problemática, en el océano pictórico prieguense, empantanado en estudios dispersos y puntuales que impiden visualizar un mapa general y profundo de su acervo, y que debe tener una importancia mayor que la que académicamente se le confiere.

Pero sólo ha bastado en esta Tesis Doctoral algunos golpes de fortuna para encontrar piezas pictóricas firmadas<sup>2</sup>, generalmente ligadas a retablos de los espacios en los que se pensaba que trabajó. A partir de estas piezas hay que confirmar sus estilos, lenguajes<sup>3</sup>, y características, para poder ir tirando de la bobina, cuya punta hemos agarrado científicamente, e ir descubriendo posibles y seguras pinturas que realizó en vida, su contrastación estilística, formal, y estética, con el contraste de marca, y que nos permiten con una amplia seguridad analítica, metodológica, y real, el poder conformar este capítulo, cuyo desarrollo ha llevado largos años de investigación, al igual que esta Tesis Doctoral sobre dicho artista andaluz.

---

<sup>1</sup> ALCALÁ ZAMORA, Pedro: *Apuntes para la historia de Priego*. Priego, inicios del siglo XIX.

<sup>2</sup> Como por ejemplo la acuarela de San Nicolás de Bari de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba (1785-1790), en donde aparecen las iniciales D.M. (Del Mármol). Esta obra es una mimesis del cuadro de San Nicolás de Bari de la iglesia de las Dominicas de Alcalá la Real (Jaén). El retablo, del estilo de Juan de Dios Santaella, en donde aparece esta acuarela, está situado en la capilla de San Buenaventura, y posee una escultura, probablemente de San Nicolás de Bari, que sustituye a la Virgen de la Antigua. Esta pieza pictórica y el retablo donde se haya están analizados en el capítulo 7 de esta Tesis Doctoral. La acuarela de San Nicolás de Bari es una copia de una obra difundida en aquella época.

<sup>3</sup> FURIÓ, Vicent: *Introducción a la Historia del Arte: Fundamentos Teóricos y Lenguajes Artísticos*. Barcelona, Colección Temas Universitarios, 1991.

## 12.2 – PROGRAMA PICTÓRICO DESARROLLADO POR REMIGIO DEL MÁRMOL PARA LA DIFUSIÓN DE SU COSMOVISIÓN METAFÍSICA

Remigio del Mármol (1758-1815), fue un artista de herencias y reminiscencias rococó, y eso se aprecia factiblemente en sus colores pastel, en sus pinceladas a la cuadratura, como el pintor barroco<sup>4</sup>, en los oros de la escuela prieguense, cuyo motor, Francisco Hurtado, precedió al universo estético del Rey Sol, por su absoluta intuición sobre lo que se produciría por medio de estilos ya arraigados a lo popular, como las intrincadas y fastuosas decoraciones Alhambreñas. Ese criterio de mantenimiento de estilos antiguos, que habrían de volver de una forma u otra, por la tendencia cíclica de las modas en la historia del arte, se aprecia en su conservador y difícil posicionamiento como artista, en una época de grandes cambios y convulsiones, como la que pudo vivir entre 1808 y 1814, por la guerra de independencia contra Napoleón I. Pero siempre tuvo presente esa tendencia meditadora y filosófica en sus piezas, como las pictóricas, que por otro lado le ayudaron, en esta última fase de su vida, a mantener la tarea de implicarse con obras sociales. Nos encontramos, en este momento, con un artista muy cultivado, cuya inercia de su etapa sublimadora o experimentativa (1790-1803), le pudo favorecer en el mantenimiento compositivo y metafísico en el que introdujo sus obras escultóricas y arquitectónicas de antaño<sup>5</sup>, de una forma netamente sobresaliente, y en donde su libertad se tradujo en una implicación intelectual, más allá que la que produce el trabajo remunerado y comprometido con las vetas matéricas, lo cual permite definir la

---

<sup>4</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio: *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 7. El pintor barroco, pues, nos fuerza a relacionarnos con el cuadro, como en la novela picaresca y en el teatro. Manzano Beltrán: “Remigio tenía mano y calidad en los estofados del Nazareno de Priego”.

<sup>5</sup> TOVAR MARTÍN, Virginia; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El arte del Barroco I. Arquitectura y escultura*. Madrid, Taurus, 1990, p. 187. En el barroco se parte de una escultura sometida a tipos y esquemas mentales, el romanismo manierista, se inicia la captación del natural, lo mismo que la pintura, para ir progresivamente intensificando la carga emocional y el movimiento.

composición de sus pinturas, apreciándose simétricamente sus irregulares circunstancias vitales, en los paradigmas formales de una existencia a veces no muy satisfactoria. Si los acabados bien vistos empezaban a truncarse, recordemos a Goya, a Turner, etc..., y a pasar a metamorfosearse en la profundidad de la composición y de la experimentación de vanguardia, estas circunstancias se aprecian en su obra pictórica, llena de matices diferentes a los que pudo sumergirse en su situación circunstancial, temporal, y espacial. Las pinceladas aleatorias de las esculturas que policromaba, los dibujos y bosquejos no muy valorados hasta años después, y gracias a la revalorización de personajes como Durero o Rivera, que los dignificaron más allá de un simple estudio preparatorio, y sus lenguajes retablisticos, aplicados al ámbito de la arquitectura, como el caso de la soberbia y excepcional composición de la Fuente del Rey, le permitieron seguir con un lenguaje más bien de orden abstracto-matemático, que lo dirigieron hacia obras de cierta vanguardia clásica, potenciada por el uso de misceláneas técnicas y materiales adaptados por su condición de escultor, y coincidentes con los ignorados arranques históricos de los movimientos modernos<sup>6</sup>.



Pinturas del retablo de San Francisco de Paula. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba. Atribuidas a Remigio del Mármol. 1814.

<sup>6</sup> Las estructuras anteponen la idea a la acción artística, mientras que los artistas pretenden atrapar la forma plástica de las vivencias. Actitud, esta última, que concuerda con la que había propugnado en el siglo XIX Baudelaire, que decía que el arte nace de lo corriente y usual, dirigido por la moda, la moral, y las pasiones. PUIG, Arnau: “De la sensación al símbolo”, *Blanco y Negro Cultural, ABC*. Madrid, 23-4-2005, p. 31.

Supusieron, sus análisis pictóricos, o imágenes de clarividencia metafísica, un avance para generar criterios académicos<sup>7</sup>. Es en esta dimensión en donde encontramos algunas de las obras pictóricas del artista de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, como son las imágenes no exentas confeccionadas dentro de máquinas retablísticas de corte neoclásico, destacando las atribuidas de Cabra, iglesias de las Angustias y de los Remedios, o Córdoba, iglesia de Santa Ana. Presentando unos quiasmos atmosféricos o aéreos que conectan unas obras con otras como si cada una fuera una pieza que contribuye a generar un museo permanente, dentro de los recintos en donde se incorporan, y haciendo juegos con los que tienen en frente a niveles cromáticos, opositivos, e interactuándose escenas complementarias que se amplían fuera del marco en donde parecen salirse de forma metafísica y mística.



Pinturas del retablo de San Antonio. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).  
Atribuidas a Remigio del Mármol. 1785-1790.

<sup>7</sup> FRIDE R. CARRASSAT, Patricia; MARCADÉ, Isabelle: *Movimientos de la pintura*. Barcelona, Larousse, 2008, p. 58. Los pintores academicistas trataron temas nobles en los que no se expresaban los sentimientos heroicos en vigor hasta el imperio de Napoleón.

Los recursos de esfumatos o de perspectiva aérea al minimalismo de Da Vinci, y en la que se recrean inclusive tenebrismos a lo velazqueño, complementado con la perspectiva lineal de los pavimentos, a lo Petrus Christus, contrastan con cromatismos rápidos y móviles, a lo goyesco, mediante disociación de colores aleatorios, aunque apagados, a lo pastel, por la influencia rococó y de la tendencia al temple<sup>8</sup>, frente a un simulacro de barnizado para aparentar óleos<sup>9</sup> que con el tiempo se evaporan como capas de estratos de una pátina muy diluyente y efímera.

El italianismo<sup>10</sup> triunfa plenamente, Sagrario y capillas de la iglesia de la Asunción de Priego (Cristo de los Parrillas, Virgen de los Dolores, etc...), con influencias a lo Rafael, Tiziano, Miguel Ángel, etc..., en cuanto a estilos estéticos, técnicos, y compositivos, en sus rasgos de pintura de retrato de aparato (retratos de San Roque de Córdoba). Y todo bajo los emblemas básicos de las funciones del barroco, para su integración con los ambientes eclesiales y conventuales de la sombra, de lo tenue, de la devoción, de lo esencial, de la intimidad reflexiva o dialéctica, pero con parámetros y lenguajes de complejidad diacrónicamente opuesta a la forma básica. El fondo triunfa plenamente frente a una forma matérica básica en su apariencia vital y suficiente, respecto a una economía de medios, a mitad de camino entre un esbozo y un lienzo. Nos encontramos en la última fase de Remigio del Mármol (1803-1815), caracterizada por la mutación transformadora de la piel, de lo sobrante, e impuro, para alcanzar la utilidad total, a través de la prioridad digna del mensaje metafísico.

---

<sup>8</sup> El temple es susceptible de ser mezclado en agua con emulsión, tratándose de películas caloríficas correctas, controladas con las llamadas técnicas mixtas, de partículas óleo-resinosas de color y técnica muy precisa. Una técnica muy empleada es la del temple al óleo resinoso y la del temple pastoso, está última empleada por Caravaggio. También hay que hacer notar el llamado temple de cola, que proporciona colores pálidos, o temple al huevo, de uso más reciente.

<sup>9</sup> DAVAL, Jean-Luc: *La pintura al óleo: Historia de un arte*. Barcelona, Carroggio, 1998.

<sup>10</sup> FREEDBERG, S. J.: *Pintura en Italia 1500/1600*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978, p. 177. Sobre Miguel Ángel.



Relieve de la Tumba de Don José Calvo Rubio en la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Este retrato escultórico fue trasladado de un lienzo pintado por Remigio del Mármol desaparecido. Fuente: Pedro Alcalá-Zamora.

Este desajuste entre la forma y el fondo, es el resultado de un pensamiento a lo largo de cuarenta años, entre uno y otro, quedando del primero las estelas de un esplendor barroco, de una escritura ya dominada, y sin interés de que nadie la valore por ser bella. No es una decadencia por volver a una simetría formal con respecto a sus inicios, es una evolución hacía formas circunstanciales de una vida esencial, como nómada artístico en el anonimato; es el altruismo, el regalo de un filósofo ante su necesidad de cambiar el mundo que lo rodea. No es más que una sabia mutación de la complejidad, el asombro, el ego barroco, hacía lo sencillo, lo humilde, la teología, y la espiritualidad metafísica de una persona curtida por la señal de la experiencia y el tiempo, a través de alcanzar la ligereza frente a las cicatrices de la vida, o quizás de la banalidad de la misma manifestada a través de estas imágenes utilitarias.



En ese mundo paralelo de la escenografía teatral de lo barroco, se encuadran sus personajes escultóricos o pictóricos, a través de formas vaporosas de dobles escenas, influenciadas por los pintores flamencos<sup>11</sup> para sus atribuidos Santos, como los de la iglesia de San Roque de Córdoba<sup>12</sup>, y que no son más que modelos virtuosos para ser identificados por el fiel que los imita en la labor de la bondad. Todas estas obras derivan en la sublimidad de la naturaleza como protagonista, en donde se inserta el ser humano reducidamente, y en segundo plano, ante la grandeza inexorable e incontrolable del universo divino, y en el que el espectador se acopla, como obra suprema de la creación, por la conciencia de su instalación en el universo místico y natural, y que el arte intenta reflejar a partir de la transformación matérica y racional de sus creadores.



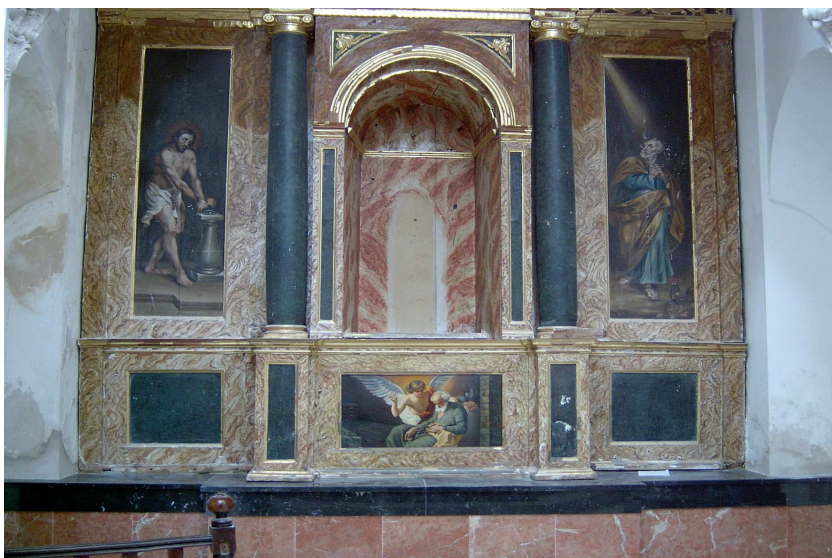
Gavinus de Valladares y S. Valentín. Ermita de S. Roque. Córdoba. S. Valentín. Retablo Caridad. Priego.

Estas obras remigianas poseen unos trucos pictóricos que empleo Mármol para la realización de sus lienzos. Fueron los concernientes, por ejemplo, a la perspectiva cruzada, que permitían la profundidad aguda de escenas en lienzos de doble narración,

<sup>11</sup> En la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba se localizan dos tablas extraordinarias de la antigua ermita de Santiago, como testimonios casi inéditos de ese arte del siglo XV en la comarca. Las mismas han sido relacionadas con el círculo del pintor cordobés Bartolomé Bermejo, debido al detallismo hispanoflamenco y la gran calidad, en cromatismos y oros, que poseen las mismas, como para ser identificadas dentro de la escuela de pintura cordobesa del quattrocento.

<sup>12</sup> En este templo, relacionado con la orden carmelitana cordobesa, a la que pertenecía del Mármol, podemos ver a sus pies dos retratos, el de D.D. Gavinus de Valladares y el de San Valentín. Esta última obra se relaciona iconográficamente con el Santo que esculpió Remigio en 1790-1791 para el retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba

tal y como se hacía para la pintura flamenca, y en donde el barroco explotó estas ingeniosas soluciones<sup>13</sup>, acompañadas de trucajes en las loserías y en las bóvedas de las escenas plasmadas, y que ofrecían espacios inmensos que contrastaban con habitaciones más diminutas, por los preferentes efectos de los primeros planos, además de los logros para la profundidad en los habitáculos cerrados, incluso arquitectónicos, y a través de la suavización de dispersos cromatismos proyectados en profundidad. En la naturaleza los colores se van disolviendo por la profundidad, degradándose ópticamente, lo que permite una tridimensionalidad del espacio, que puede delimitarse en uno cerrado, para dar como resultado dos mundos distintos, con luces y colores dispares, y pertenecientes, en Remigio del Mármol, a sendos universos, alegóricos y reales, del conjunto y del detalle, de la historia y del mito, del lenguaje y de la escritura, de la sombra y de la luz, del caos y del orden, inclusive, del cuerpo y de la conciencia.



**Pinturas:** Cristo atado a la Columna y San Pedro del cuerpo del retablo de San Pedro del Sagrario de la Asunción de Priego. Atribuidas a Remigio del Mármol. 1795-1815.

**Pinturas:** Ángel con San Pedro del banco del retablo de San Pedro, y Madonna del retablo de Francisco Javier del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba. Autor: Valverde. 1815-1830.

<sup>13</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Cátedra, 2000.

En la situación personal de un artista existe un debate, el del trabajo remunerado o libre. En la fase final de nuestro autor se decanta prioritariamente por lo último, debido a su vida austera, y esto se observa en estas obras, concretamente las del Sagrario<sup>14</sup> de Priego y de una forma especial en su San Francisco de Paula a la Deriva que realizó probablemente en 1814 para dicho Sagrario. La libertad sin frenos, que lo hubieran coartado en la técnica, se aprecia en la pincelada suelta e intuitiva de esta obra, en la esperanza del rayo de luz sobre un universo mejor en el más allá y en el arte, el cual provoca una transformación del mundo, que es muy valorada por el artista, ya que en estos rincones y espacios, en donde proyecta sus diseños, y por ende su mente, es justamente lo que quiere que allí exista, y esto supone un mayor premio que el puramente monetario. Existe por tanto, un sacrificio de la realidad social, por el altruismo y la libertad de acción, al ejecutar estas obras no remuneradas, o anónimas, y que al llegar a ellas éstas manifiesten lo que su autor ha querido transmitir. En el caso del artista de la Fuente del Rey, se nos muestra que la realidad no se aprende en academias, nadie, ni nada, es quién para enseñar a dibujar, a valorar, a inducir el gusto estético<sup>15</sup>, porque sencillamente no existe una forma correcta de hacerlo, más que por la que cada uno pueda percibirla en su intento de plasmarla con libertad y funcionalidad.

Sus obras manifiestan estas resoluciones dentro de los marcos decorativos en donde se insertan, es por tanto, un personaje que ha encontrado a poco tiempo de morir, la libertad, la conciencia, que tantos años le costó aprender con la filosofía, como esteta

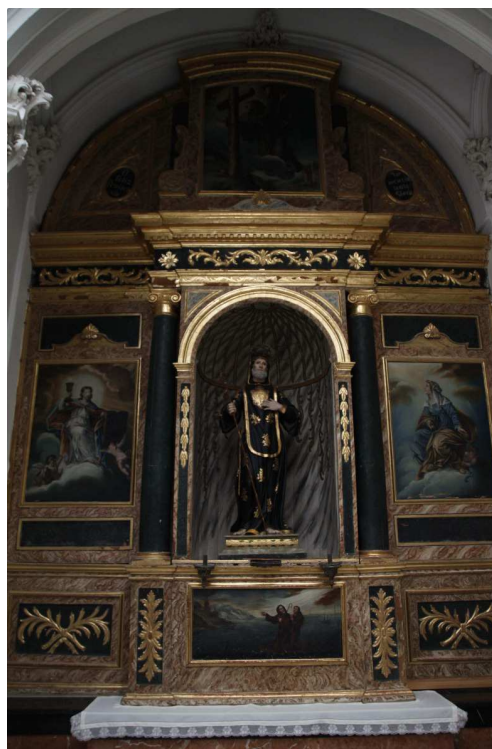
---

<sup>14</sup> Se pueden atribuir a Remigio del Mármol, las pinturas del retablo de San Francisco de Paula, y del retablo de San Pedro, excepto un lienzo de este último retablo, Ángel consolando a San Pedro, que posee otro estilo, y es que seguramente Remigio no pudo terminar este último retablo por su fallecimiento en 1815, así que este cuadro y el del retablo de Francisco Javier, Madonna con niño, los pintó un hombre de Algarinejo apellidado Valverde entre 1815 y 1830.

<sup>15</sup> BAYER, Raymond: *Historia de la estética*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 32. Para Sócrates, es bello, lo que es útil.

e ideólogo, y la claridad de la paz interior, como la que emanan estas pinturas extraídas de su interior, para presentarlas ante el más allá, más que ante la realidad de un mundo no permanente<sup>16</sup>.

Imágenes como las de San Francisco de Paula del Sagrario prieguense, están ubicadas o dispuestas para meditar con ellas a la altura de la línea del horizonte, que permiten un reclinatorio de forma que la vista se centre en el punto de fuga del cuadro, de forma que con el alzado de la cabeza hacía las otras imágenes que lo componen, en este caso la Fe, la Esperanza y la Caridad, se conforme una triangularización óptica en torno al Santo esculpido que centraliza el retablo.



Retablos de San Pedro y San Francisco de Paula. Sagrario de la Asunción. Priego. Remigio del Mármol. 1795-1815 y 1814.

<sup>16</sup> Para conocer las obras pictóricas, seguras y atribuidas del artista de esta Tesis Doctoral, remitimos al inventario efectuado sobre la producción del mismo, remitiendo a los cuadros sinópticos de la obra de Remigio del Mármol y su taller.

Este alzado visual responde a la situación donde se haya el espectador, es decir, en el mundo terrenal que eleva el rostro, ante la visión celestial de las Virtudes que han de influirlo en su situación, para alzarse en la virtud y conseguir el preciado universo prometido cuando finalice el de su materia carnal. San Francisco de Paula, esculpido dentro del invisible triángulo que traza el Misterio Trinitario, y de las Virtudes, que lo han elevado a los altares, se sitúa al lado opuesto de la escultura de San Pedro, en un retablo simétrico y gemelo del mismo recinto, en este caso el primer sucesor de Cristo, entre las imágenes de este Santo y de la flagelación de Jesús, representando, este retablo neoclasicista, una oportuna alusión al martirio por la debilidad humana. El pecado que se opone a la virtud del cuadro gemelo, siendo el fiel consciente del bien y del mal que los seguidores de Cristo han padecido para purgar sus pecados, a través del camino de la fe y de la conciencia de la luz divinizadora del recinto, y que contrasta con la semioscuridad del deambulatorio donde se ubican las esculturas barrocas<sup>17</sup>, ambientadas en las atmósferas de los cirios, de las promesas, para finalizarlas, al darse la vuelta y volver a empezar en el camino de la verdad teológica que proyecta la cúpula del Sagrario de las yeserías, con un derroche de blanco purificador que conduce al único camino de la luz ante una nueva esperanza renovada<sup>18</sup>.

Finalizamos este apartado advirtiéndolo, que hemos querido en este tema arriesgarnos a realizar una operación que se suele hacer mucho por la ciencia artística

---

<sup>17</sup> Estas encienden la esterilidad del manierismo, ya que el arte barroco acentúa el perfil didáctico para provocar la catarsis y el triunfo de la doctrina. El arte se hace mimético, pero la abstracción y alegorización siguiente, como la que incorpora o funde Remigio del Mármol en estas estructuras, ya no está de moda, todavía siguen convenciendo, a pesar de las tardías fechas para tal estilo tan arraigado, el realismo y naturalismo escultórico para provocar sentimiento, pudiendo nuestro autor liberarse del mismo con las pinturas y los retablos en donde se enmarcan.

<sup>18</sup> Estas bellezas formales y estéticas producen un halo espiritual que llega a condicionar el ánimo del espectador, y este a su vez lo reverbera a la obra, de manera que ese efecto multiplicador produce la mística sublime de una obra pictórica o arquitectónica, como estas de Priego de Córdoba, que se convierten en místicas por encima de sus valores técnicos.



moderna, se trata de intentar arrancar de su contexto real las obras más representativas y conocidas de la pintura de Remigio del Mármol<sup>19</sup>, y así unir las como en una utópica exposición retrospectiva y virtual. Todo esto lo hacemos fundamentalmente por varias razones. Una reside en que estas obras pictóricas se localizan en contextos que no potencian su investigación global, pasan desapercibidas porque su finalidad inicial reside en convertirse en piezas decorativas pertenecientes a las estructuras en las que se incorporan, además de ser entes de segundo plano, que refuerzan los mensajes que deben otorgar dichas maquinarias retablisticas, en forma de camarín, etc... En segundo lugar porque se hicieron o concibieron a mitad de camino entre lo público y lo doméstico, siendo el carácter utilitario algo que no se demostrará artístico, como el dibujo o el boceto, hasta bien avanzada la centuria decimonónica y en la siguiente con Marcel Duchamp<sup>20</sup>.

Por estos dos motivos preferimos unir las en un mismo recinto ofrecido por la modernidad informática, dándonos cuenta de que pasan a ser protagonistas, unas con otras, de manera que se trata de una serie pictórica interrelacionada, en donde cada obra evoca matices de las siguientes y antecesoras, de forma que podemos ver una evolución clarificadora a nivel técnico, compositivo, cromático, estilístico, etc..., del artista analizado, pero situadas en espacios que respetan y recrean sus ubicaciones primigenias. También permiten apreciarlas, no con la prisa de los bombardeos del horror vacui del barroco, sino que ahora son el centro de atención, y por consiguiente, nuestra mirada

---

<sup>19</sup> Tenemos que hacer constar, que la producción pictórica que estamos analizando en este capítulo, es atribuida al taller de Mármol y de Valverde. Por un lado sabemos, según fuentes documentales, que Remigio ejerció de pintor. Además también las fuentes físicas nos dejan reconocer su labor pictórica en policromías para retablos e imágenes escultóricas. Las pinturas para retablos, como los del Sagrario de la Asunción de Priego, no las llegó a completar posiblemente por su fallecimiento en 1815, y tuvieron que hacerse cargo de ellas otros artistas como Valverde, autor nacido en Algarinejo (Granada).

<sup>20</sup> Estas pinturas comunican, como una persona, y eso produce conocimiento positivo o negativo, como el de la vida misma, y esto es algo que de cierta forma enriquece el mundo interior de cada ser.



debe de posicionarse y relajarse en las mismas, de manera que la obra de arte interactuará con nosotros, advirtiéndonos sobre sus atmósferas e intenciones en el proceso creador y en los estadios de la ejecución compositiva o matérica. Se trata, por tanto, de una apuesta por comprender sus criterios, sus lenguajes, y por supuesto, por la curiosidad de introducirnos en tales ambientes individuales, para otorgarnos una introspección en el universo metafísico del pintor y su obra.



### Museo Virtual. Retrospectiva sobre Remigio del Mármol.

Esta infografía trata de reproducir distintas obras atribuidas y seguras del autor tardobarroco Remigio del Mármol (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815). De esta forma podremos contemplar y analizar su producción en un mismo espacio, para comprender mejor sus estilos, técnicas, materiales y composiciones.

### 12.3 - UNA OBRA MAESTRA DE LA PINTURA: SAN FRANCISCO DE PAULA A LA DERIVA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO DE PRIEGO DE CÓRDOBA



En el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba, se haya una enigmática y vanguardista pintura al óleo<sup>21</sup>, localizada en el sotobanco de un sincrético retablo, influido por el estilo imperio, dedicado a San Francisco de Paula, y del oscuro deambulatorio de esta elegante, y a su vez, riquísima capilla sacramental. El mismo retablo, de 1814, aparece firmado por Remigio del Mármol, que estampo su apellido en la parte oculta de la peana del escultórico Santo titular<sup>22</sup>, conservado en la ajustada

---

<sup>21</sup> GALTON, Jeremy: *Enciclopedia de técnicas de pintura al óleo*. Singapur, Editorial Acanto, 2005, p. 7. El óleo es probablemente el más popular de todos los medios utilizados en pintura, tanto para los pintores aficionados como para los profesionales. Cuando fue introducido por primera vez, los artistas tuvieron que afrontar el laborioso proceso de moler sus propios pigmentos.

<sup>22</sup> En esta peana aparece la siguiente inscripción: “Costeó esta Santa Imagen la Cordial Devoción de Don Pedro Alcántara Castillo, Pro. Año de 1814. Mármol”. Fuente de información: Antonio Aguilera. Ya sospechábamos que estos retablos eran de su taller, porqué los aledaños, como el retablo del Carmen, fueron pertinentemente analizados y atribuidos a Remigio del Mármol, en el proyecto de investigación tutelada de la Universidad de Granada, titulado: *Aportación de Remigio del Mármol a las artes plásticas*,

hornacina de tan elocuente máquina artística. Esta iconografía enlaza sin duda con la de San Remigio, o la del Neptuno con Anfitrite, tan relacionadas con el probable pintor de esta obra, es decir, Remigio del Mármol Cobo-Rincón<sup>23</sup>. El agua se puso de moda en los siglos XVI y XVII, con el misterio de los mares, de los monstruos marinos, de las puestas de sol, del dinamismo y la aventura. Se tratan de escenas que difunde los artistas Claudio de Lorena y Canaletto, como obras decorativas para otorgar parejas pictóricas que contraponen realidades del mundo, como lo claro respecto a lo oscuro, o como el campo respecto al mar.

La escena romántica<sup>24</sup> de Priego de Córdoba, se centra en la balsa, entre la contraposición de la orilla y el mar adentro. San Francisco de Paula, revelado por el sol, señala hacía la costa. Detrás del Santo se transfigura un miedo, el de la incredulidad del acompañante orador. La línea del horizonte se sitúa por encima de la mitad de la obra artística. También el punto de vista de la misma, ya que el espectador se sitúa más elevado que la escena cuando está de pie, y en su centro visual cuando está arrodillado, al igual que los personajes, por lo que el espectador sería, en este supuesto, el tercer protagonista de la escena, acompañando en la balsa del primer plano a los dos tripulantes pintados, y frente a la misma misión, la de la curación del alma a través de la búsqueda de Cristo, es decir, la luz del mundo o el sol de la escena que otorga la razón de la salvación<sup>25</sup>.

---

que se efectuó en 2003, con la dirección de la Profesora de la Universidad granadina, Doctora Esther Galera Mendoza. El hallazgo, por tanto, nos ofrece sin duda más pistas para la reconstrucción biográfica, y artística del maestro Remigio del Mármol Cobo-Rincón, al que va dedicada esta Tesis Doctoral

<sup>23</sup> Esta obra se puede atribuir a Remigio del Mármol, y presenta semejanzas con el cuadro de este Santo, San Francisco de Paula, hallado en la capilla de la Soledad del templo de San Pedro de Priego de Córdoba, como ya hemos explicado en el capítulo 7 de esta Tesis Doctoral.

<sup>24</sup> El romanticismo pictórico se difundió a lo largo del siglo XIX.

<sup>25</sup> El lienzo presenta, por tanto, una composición de estructura en X y al contrapposto, por la tensión frente al decaimiento de la razón.



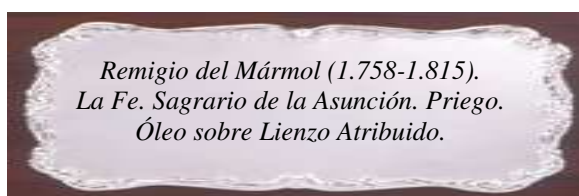
El espectador o fiel, reclinado delante de la misma, se sitúa al nivel de la balsa de la pintura en cuestión, es decir, del peligro, como San Francisco y su anónimo compañero de hábito religioso, que como actores que hacen de naufragos, interpretan un simulacro pictórico en clave de tragedia, en que se ciernen unas máquinas atacadoras, es decir barcos con vela francesa, hacía las costas en donde reposan embarcaciones con banderines del reino de Castilla, y en donde un faro ha sido apagado para evitar el camino hacia la ciudad costera por parte del enemigo, y es que la amenaza napoleónica era patente en las fechas de confección del lienzo; era la incertidumbre de la nación, como el agua y el aire revuelto en la atmósfera milenarista del cuadro, aunque detrás se ciernen un aliado, el perseguido y protector sol, o el alegórico nuevo Apolo, que no es más que la manifestación cósmica de Cristo, del que el Santo se guía para llegar a la orilla, como realidad científica, y por la nueva fe de la que se imprime.



*Remigio del Mármol (1.758-1.815).  
Detalle. Sagrario de la Asunción. Priego.  
Óleo sobre Lienzo Atribuido.*

El mar y el cielo, se transforman en un escenario de teatro. Son figurines móviles, como los barcos y las goletas de época, extraídas de fuentes grabadas o estudios directos del natural, y de las costas andaluzas de inicios del siglo XIX. Los

colores de los personajes se apagan en el trasfondo para otorgar la perspectiva vaporosa de la tiniebla, ante el milagro que ha de suceder, y no precisamente el de la supervivencia del cuerpo ante su irreversible naufragio, finalmente, sino el de la conciencia ante una posible caída por el universo movedizo que sostiene la materia del corpus vivo. La obra presenta un efecto de perspectiva simple ante su mirada centralizada, tomada de las generadas para los escenarios de teatro, con cenital iluminación en diagonal, aunque la perspectiva pictórica se estructure respecto a las normas elementales de la pintura<sup>26</sup>. Primeros planos con figuras grandes, y fondos con objetos más pequeños, pero con una correcta escala de proporción ante la separación espacial de los mismos. La gradación de colores y la iluminación rasante crean, por otro lado, sensación contundente de profundidad, en suma, el ojo del espectador es simplemente aspirado hacía el astro solar de amarillo dorado, siendo el color más claro de la paleta, y rigiéndose, en este caso el pintor, por un conocimiento práctico profundo de las leyes de la luz, en donde la claridad de fondo potencia la profundidad volumétrica y espacial, integrando atmosférica y coherentemente todos los objetos que componen la obra.



<sup>26</sup> COGNIAT, Raymond: *Historia de la pintura*. Barcelona, Vergara, 1958.

Lorrain y Poussin combinaron, al igual que Remigio del Mármol, la mitología y la temática religiosa, como algo vigente en el siglo XVIII y parte del XIX. Los paisajes<sup>27</sup> solían ser imaginados con una idealizada fusión de elementos reales. En la pintura de San Francisco de Priego, la luz la proyecta un sol recién salido de una borrasca. En la obra de Claudio de Lorena también se presta atención a la infinitud de esta luz solar, la cual retomaría magistralmente Turner en el siglo XIX.



*Remigio del Mármol (1.758-1.815).  
Detalle. Sagrario de la Asunción. Priego.  
Óleo sobre Lienzo Atribuido.*

Los barcos se solían presentar estáticos, y se solían esbozar de forma impresionista, como del Mármol, viéndose correctamente de lejos, y no siendo originados para poder apreciarse en la cercanía. Este impresionismo lo adquirió nuestro autor gracias a los decorados rápidos y sueltos de las peanas, de los retablos, o de los teatros, de los que no se sabe si hubo en Priego, aunque es muy posible que si se hicieran, para un pueblo tan importante demográficamente<sup>28</sup>. Otro elemento, el mar, evoca la metamorfosis, la partida, las amenazas, la muerte, la refracción de los colores. La orilla, alude al tiempo cíclico, a Dios. El sol mitológico adquiere nuevo valor con Galileo y Kepler, que cambian el sistema cósmico. Los astros pierden misterio, y en el arte, la música del mar y las fuentes tienden a imitar ese nuevo orden de las estrellas y de los planetas. La pintura de San Francisco del Sagrario embriaga, por pertenecer a un

<sup>27</sup> Pinturas de paisajes difundidas desde los siglos XVII y XVIII por diversas colecciones, como las desarrolladas para la corte. GALERA MENDOZA, Esther: "Herman van Swanevelt y la pintura de paisaje en la colección real española del siglo XVII", *Goya: Revista de arte*. 2001, núm. 280, pp. 21-29.

<sup>28</sup> El teatro principal de Priego situado en el Palenque, poseía unos cueros recortados en la fachada que indican que la obra pudo tratarse del siglo XVIII o inicios del XIX.



mundo más próximo al del teatro interactivo moderno, que el de una pintura contemplativa. Es incluso más que todo eso, es un útil, o una máquina de la limpieza de la conciencia<sup>29</sup>, para los fieles que lo utilizan por necesidad, y además de forma gratuita. Proporciona seguridad al que la pide, fe en algo al que la solicita, y lo más importante, el conocimiento más elevado de la filosofía, paralelo al mundo religioso, como es el ámbito de la conciencia como única realidad personal a cuidar para el mantenimiento del equilibrio, con respecto a uno mismo y el mundo, de manera que nunca se pierda el norte de la persona, porque aunque lo corpóreo y lo material no se pueden controlar, como la balsa en el inmenso océano, la razón y la conciencia se pueden tener siempre presentes, y situarse por encima de todas las efímeras circunstancias, vitales y aleatorias, que se nos imponen. La obra, es por tanto, un escenario que integra toda la producción artística, escultórica, arquitectónica, retablística, o pictórica de del Mármol.



Retablo de San Francisco de Paula. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1814.

<sup>29</sup> Al verse una realidad posiblemente peor que la de la persona reclinada en esta pintura, de repente existe un sentimiento de mayor seguridad, una recuperación y elevación anímica ante una terapia balsámica, lo que hoy en día se denomina psicológicamente la técnica terapéutica de la desensibilización en la imaginación, o en la realidad.

Es un compendio humilde de toda su filosofía, ya que no destaca, porqué su situación pasa desapercibida, para el que no tenga fe en San Francisco de Paula y se arrodille y medite ante el lienzo, tal como ocurría en la flagelación de Piero della Francesca. Desgraciadamente ya no existe el reclinatorio en este retablo descontextualizado, en su origen y uso, tal y como se concibió. La obra posee esa esencia pictórica irreal<sup>30</sup>, y positiva, con sus perspectivas acotadas, con sus alegóricos telones de fondo, sus tramoyas de seducción, con mecanismos de incorporación mágicos, para la expectación de lo perseguido, el misterio del más allá, del que Remigio olía seguramente en su ser, fallecido unos meses después de esta obra, y en el que probablemente quiso insertarse detrás del San Francisco, porque como él y como el fiel arrodillado, buscó para la eternidad, a pesar del miedo de la muerte, una conciencia limpia y transparente, siempre presente en un mundo vivo, como el agua, para que perviviera eternamente, y como la razón, buscada para vivir por el camino que siempre nos hará encontrar la orilla de la salvación.



Imagen de San Francisco de Paula y su firma en la parte trasera de la peana:  
Mármol. 1814. Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba.

<sup>30</sup> GARCÍA PONCE DE LEÓN, Paz: *Breve historia de la pintura*. Madrid, Libsa, 2006.

Por otro lado y para terminar, el hecho de situar una figura, con un humilde hábito de fraile que coloca sus manos en las espaldas, detrás de San Francisco de Paula, no es producto de los lienzos de los sotobancos de otros retablos, con imágenes que son modelos de Virtud a los que se somete el fiel en los reclinatorios, como espejos a los que mirarse ante la incertidumbre, como la de los cambios de centuria de aquellos tiempos, o como los de ahora. Son, estas máquinas retablísticas, *exemplus virtutis*, y una vez orado e intercedido el fiel en ese purgatorio, como alegóricamente es la zona del deambulatorio del Sagrario prieguense, en donde se purgan las penas, al levantarse el fiel, el alma, un poco más limpia, se incorpora a una altura más cercana al cielo de los áticos y de los personajes virtuosos que los pueblan, en los argumentos de la caridad, de la fe, y de la esperanza.



San Francisco de Paula a la Deriva. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Remigio del Mármol. 1814.

## 12.4 - LAS GAMAS CROMÁTICAS EN LAS POLIFÓNICAS PINTURAS REMIGIANAS

Los armoniosos colores<sup>31</sup> básicos como el blanco, el azul, o su contrapuesto rojo, se emplearon mucho para estas obras remigianas de 1785-1815, y que están situadas en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba. Son gamas de colores que marcan composiciones clásicas para estas obras prerrománticas, dentro de un nuevo orden compositivo de armonía visual subyacente. Décadas después, Eugéne Delacroix combinó, en su *Libertad Guiando al Pueblo*, el blanco, el azul, y el rojo, que pusieron de moda los pintores galantes de la Francia del siglo XVII, entre los que destacó Fragonard. Hoy en día siguen vigentes para la vanguardia gracias a los seguidores de Piet Mondrian. No sólo reflejaban una realidad estética, sino que estaban inmersos en una compleja situación política, como las revoluciones francófonas de 1789, 1830 y 1848.

Las pinturas de Remigio del Mármol presentan unas combinaciones cromáticas muy elocuentes, para la difícil época de transiciones políticas, marcadas en esos periodos, de las grandes transformaciones europeas, y que dieron paso a la edad Contemporánea. En el lienzo, *Ecce-Homo*, del retablo de los Dolores, y localizado en la nave lateral derecha de la Parroquia de la Asunción prieguense, podemos apreciar una selección cromática lógica, que se estructura en un rojo, un amarillo, y de nuevo otro rojo. En la acuarela del retablo de San Nicolás de Bari de la nave lateral izquierda del mismo templo prieguense, la combinación cromática se vuelve a repetir. En el caso del

---

<sup>31</sup> Entendemos por armonización de los colores el conjunto de leyes que permiten hallar la concordancia de un color respecto a otros o de varios colores entre sí. El artista ha de tener en cuenta la tendencia luminosa del paisaje. PARRAMÓN, José M.: *El paisaje al óleo*. Barcelona, Parramón Ed., 1990, p. 62.

Cristo, pasa desapercibida porque los colores hacen alusión a una admitida temática iconográfica representada. Estas estructuras cromáticas son también testimonios de los emblemas dominantes en el país, es decir, plasman los colores de la bandera de la marina elegida por Carlos III, siendo oficial en el siglo XIX. En estas dos últimas obras realizadas entre 1785 y 1815, como se atestigua por el estilo barroco del retablo de San Nicolás de Bari (1785-90), y enmarcado, en ese período concreto, por la etapa primera y de sublimación de Remigio del Mármol, España estaba regida por la Monarquía Borbónica, y por la ya mencionada bandera de la infantería de marina. Remigio no es más que un plasmador de testimonios, algo que también realizó para la lápida trebolada que presentó en la Fuente del Rey de Priego, y de contenidos históricos y monárquicos, un tanto ilegibles. Esos testimonios más que estéticos remanecen de la pintura clásica, y ocultan acontecimientos históricos, que como los sellos, cambian de un régimen respecto a otro para otorgar cronicidad.

La pintura de la Fe, de 1814, y del Sagrario de Priego, no es más que un alegato coetáneo al abismo de un imperio napoleónico a punto de sucumbir. Del Mármol probablemente juega aquí con la iconografía de lo cegado, y con el cáliz de la fe, para situar la alegoría femenina de espaldas al sol, a la realidad, y a la justicia del abismo del imperio, que está plasmado en los tricolores franceses, azul-blanco-rojo<sup>32</sup>, que viste la imagen con la correcta disposición cromática, y que como el carro de la Fuente de Neptuno de Priego de Córdoba, se dirige hacia el abismo, según el punto de vista teológico, representado en este caso con un nubarrón para el primer plano inferior de la obra. Se trata, por tanto, de una imagen polifónica y ambigua, algo muy usual para su

---

<sup>32</sup> Al igual que la bandera de los barcos que van a atacar las costas españolas en la pintura baja del mismo retablo, la de San Francisco de Paula a la Deriva.



mentalidad, todavía barroca en relación a la composición, ya que pasa de ser la imagen de la fe, a transformarse en la alegorización del imperio decadente en la Península, tratándose, por tanto, de dos cuadros en una misma pieza artística, o también podríamos definirlos como la expresión de dos inconexas composiciones temáticas, fusionadas en una misma unidad pictórica. Esta obra hace pareja con la pintura de la Esperanza del cuerpo del mismo retablo, la cual mira a la luz de la conciencia, es decir de la paz, frente a la guerra. Debajo se sitúa la pintura San Francisco de Paula<sup>33</sup>.



J.F.M.M.

La Fe y la Esperanza. Retablo de San Francisco de Paula. Sagrario de la Asunción. Priego. Atribuidas a Remigio del Mármol. 1814.

<sup>33</sup> Obra a la que hemos dedicado un apartado en este capítulo, concretamente el 12.3.

## 12.5 – REMIGIO DEL MÁRMOL Y SU PINTURA

La pintura remigiana<sup>34</sup>, concebida básicamente entre 1785 y 1814, aunque en etapas anteriores también ejecutó un boceto pictórico preliminar, por la necesidad de integración en máquinas retablísticas o en camarines, nos manifiesta un carácter experimentador, frente a la fase de decadencia estilística, por la mutación hacia un academicismo impuesto por las circunstancias. Esta producción es una evolución en las formas, distintas y con misceláneas posibilidades frente a la coartada escultura y arquitectura neoclásica. Mantiene sus prototipos compositivos, ya maduros para su fase de sublimación (1790-1803).

Sus temáticas son dispares, predominando el misticismo de los modelos que usa como alegorías para la visión direccionada hacia la luz divina, ostentando y haciendo alusión a ese toque romántico de la sublimidad natural del cosmos, frente al diminuto ser humano insertado en su inmensidad, como en la obra de Friedrich<sup>35</sup>. Las técnicas que empleó fueron: acuarela, aguada, óleo sobre lienzo, cartón o tabla, aunque sin descartar su rapidez productiva con temple barnizados para simular óleos, y sin contar con sus dibujos para los diseños. Su creación tendió hacia la pincelada aleatoria y anímica de una prevanguardia, debido a sus conocimientos decorativos, para peanas escultóricas y funcionalidades retablísticas, del estilo barroco. Algo similar le ocurrió a Alonso Cano en el siglo XVII.

---

<sup>34</sup> Pedro Alcalá Zamora, historiador coetáneo de Mármol, refirió que el busto que ejecutó Remigio para el túmulo funerario de la Parroquia del Carmen, el que se haya al lado del retablo de San José, es igual que un retrato pictórico, que posiblemente realizara Remigio de dicho Sacerdote, Don José Calvo Rubio.

<sup>35</sup> FRIDE R. CARRASSAT, Patricia: *Maestros de la pintura*. Barcelona, Larousse, spes Editorial, 2005, p. 181. Friedrich, como paisajista, rompe con todas las formas del género que se conocían hasta él. Renueva el paisaje cargándolo de símbolos extraídos de motivos naturalistas, rocas rotas, ruinas, hielos dislocados, brumas, tinieblas. Friedrich pinta al óleo y dispone finas capas coloreadas, fluidas, de tonos fríos, en un trabajo meticuloso, caligráfico.

Remigio del Mármol Cobo-Rincón pictóricamente es muy escultórico. El Jesús de la Columna<sup>36</sup>, del retablo de San Pedro del deambulatorio del Sagrario de la Asunción de Priego, es la contrariedad de la talla en madera de Alonso de Mena, del templo de San Francisco, también en Priego, por la disposición de manos y cabeza dirigidas hacia abajo, y contraposición de piernas, en un carácter muy cercano al dibujo y a lo escultórico, al estilo de Miguel Ángel para sus frescos Vaticanos<sup>37</sup>.



**Imagen Izquierda:** Pintura del estandarte de la Archicofradía de la Columna de Priego.  
**Imagen Derecha:** Pintura del retablo de San Pedro del Sagrario de la Asunción de Priego.

<sup>36</sup> Esta figura de Jesús de la Columna, es similar a otra pintura localizada en el estandarte de la Hermandad de la Columna de Priego. Es posible que ambas pinturas estén realizadas por el mismo autor.

<sup>37</sup> BALL, Philip: *La invención del color*. Madrid, Turner, 2003, p. 151. Miguel Ángel (1475-1564) utilizaba sobre todo la técnica al fresco, en la que fue, más de lo que a veces se ha supuesto, un colorista.

Sus atribuidos cuadros del Sagrario prieguense se contraponen en oposición, empleando fondos planos y derivaciones a lo Caravaggio, con connotaciones cromáticas cercanas a Tiziano. El retablo paralelo al de San Pedro, es decir, el dedicado a San Francisco de Paula, preserva un cuadro rectangular que reproduce dicho Santo en una escena marítima, con un fondo que recuerda a los flamencos, y muy especialmente a los imaginados por Claudio de Lorena, aunque con rasgos más aleatorios que lo conectan con las vanguardias premodernas, aunque con más mérito por tratarse de un escultor, y además por desconocerse los productos de los afamados pintores de las cortes europeas<sup>38</sup>. Su conocimiento del Greco, Da Vinci, Rafael, Murillo, o Zurbarán, se vuelve coherente dentro de estos modelos elegidos para las temáticas e imágenes seleccionadas dentro de este espacio sacro de Priego, denotándose los conocimientos de Remigio del Mármol sobre los estilos de la historia del arte, con unas pautas para el dibujo, como base de su naturaleza artística y decorativa.



**Imagen Izquierda:** Tabla Hispano-Flamenca de Santiago de la Parroquia de la Asunción de Priego.  
**Imagen Derecha:** Pintura de Santa Bárbara del tesoro de la Asunción de Priego.

<sup>38</sup> No obstante uno de los financiadores y patricios del arte barroco prieguense, el Obispo D. Antonio Caballero de Góngora y Espinar (Priego, 26/5/1723 - Córdoba, 24/3/1796), a lo largo de 1770 hasta 1796, poseía una espléndida colección de pintura, de afamados pintores internacionales y nacionales. Es posible que al legar un tesoro en 1794 a la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, donara ciertas obras pictóricas, que pudieron estudiar y ver los artistas locales, como el de este estudio.



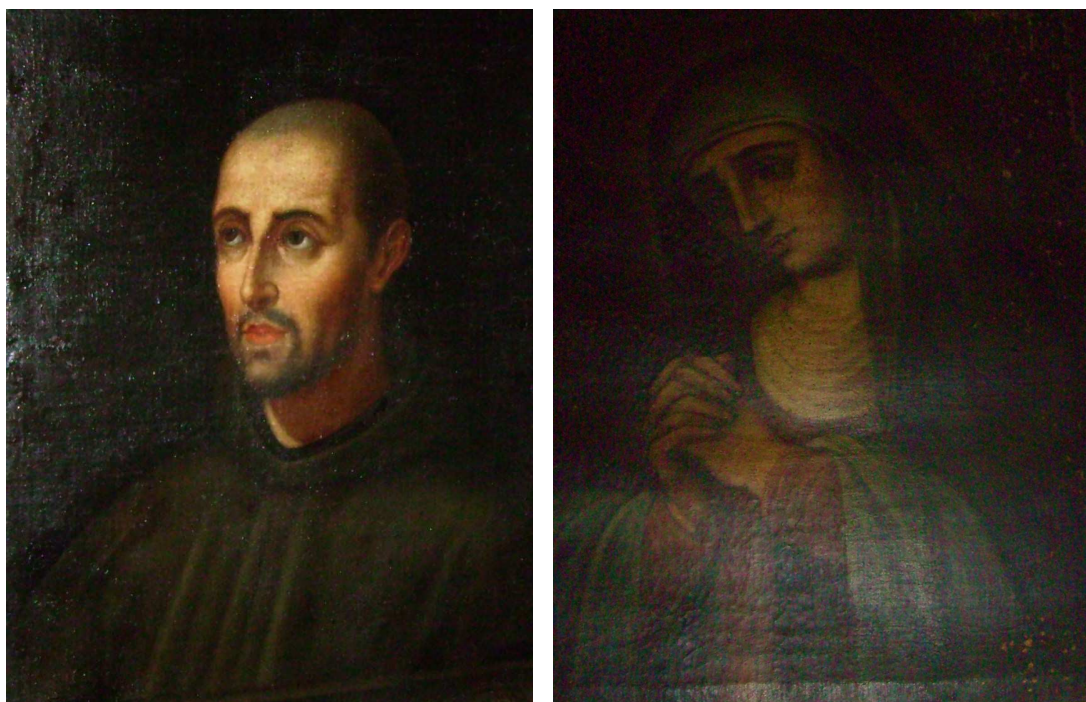


Imagen Izquierda: S. Juan de Dios. Pedro de Raxis. Finales del S. XVI. Iglesia de la Asunción. Priego.  
Imagen Derecha: Retrato. Remigio del Mármol. 1777-1815. Colección particular.

Sus composiciones remanecen del mundo flamenco y clásico<sup>39</sup>, temas que sin duda conoció directamente, o a través de tratados, para ser dispuestos en un mundo paralelo al pagano, aunque con una idéntica reverberación para la intención conmovedora de lo mostrado. Conoció todo tipo de trucos, desde el esfumato para la integración de formas en el ambiente, hasta la perspectiva aérea, y cruzada. Pero sin duda, perfeccionó un recurso poco empleado en el arte de su época, y consistente en la profundidad, por habitáculos cerrados y espacios naturales de fondo, cuyos colores degrada, ya que en la naturaleza estos se disuelven en partículas vaporosas por el vacío de la profundidad óptica, contrastándolas así, con las singulares atmósferas místicas y reveladoras de las luces de sus primeros planos, o de las arquitecturas que se esbozan, casi mágicamente, para denotar un mundo más metafísico que real. Genera con estas formas y técnicas combinadas, una nueva y original tridimensionalidad espacial por

---

<sup>39</sup> COLORADO CASTELLARY, Arturo: *Introducción a la historia de la pintura: de Altamira al Guernica*. Madrid, Síntesis, 1991.



contrarios, como sus simetrías de las esculturas y arquitecturas, con revelaciones temáticas y minimalismos técnicos para la planimetría pictórica, lo cual, da lugar a obras en donde conviven dos universos, de la alegoría y de la realidad, del detalle y del conjunto, del mito y de la historia, de la escritura y del lenguaje, de la sombra y de la luz, del orden y del caos, de la desesperación y de la esperanza, en suma, del cuerpo frente a la conciencia.



**Imagen Izquierda:** San Pedro orante. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba  
**Imagen Derecha:** San Pedro orante. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



## La pinacoteca virtual de Remigio del Mármol: Introspección por su universo metafísico



# Capítulo 13

## Noticias históricas sobre la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y la Fuente del Rey de Priego de Córdoba: Obras declaradas Monumento Nacional

*Si una noticia aislada merece la importancia que el conocimiento admite, una serie de acontecimientos, concatenados en el tiempo y ordenados por la cronología humana, construyen la historia de los pueblos, de sus personas y objetos, en la medida, que la panorámica de la evolución parcial de tales entidades, nos hace entender, a modo de catas arqueológicas, la totalidad de las circunstancias que les ha hecho transformarse, y adquirir la realidad que en la actualidad percibimos. Este capítulo trata de apreciar esa perspectiva general, sobre los dos edificios más característicos del artista de esta Tesis Doctoral, Remigio del Mármol, que a modo de marchamos, se manifiestan en los emblemas de la población que los acoge, Priego de Córdoba. La Fuente del Rey y la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de esta ciudad, cargadas de historia y arte, soportan testimonios dinámicos recogidos por sus lenguajes físicos, orales y documentales, que nos conducen a observar acontecimientos de singular significación, desde el momento en que fueron levantados, a finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Este capítulo permite un esbozo general, que no por ello profundo en su visión objetiva, para aproximarnos a divisar los avatares históricos que fundamentan estas arquitecturas, declaradas Monumento Histórico-Artístico del estado español, a través del tiempo, para comprender sus procesos evolutivos hasta el momento en que las contemplamos en la actualidad. Noticias diseminadas que han construido la historia de tales empresas, la personalidad de sus hacedores, y por ende, la realidad cultural de lo que hoy en día es la ciudad del agua y del barroco.*



### **13.1 - INTRODUCCIÓN**

Es nuestro objetivo, en este tema, dar unas pautas cronológicas sobre las noticias más significativas de estos dos monumentos dirigidos técnica y artísticamente por el artista al que va dedicada esta Tesis Doctoral, Remigio del Mármol, el cual sirve de línea principal para intentar afluir otros aspectos que se unen de forma clara, con el arte de la ciudad del agua y del barroco, además de sus contextos históricos, sociales, económicos, etc..., y que convergen en la misma dirección con los desarrollados para Andalucía, España, y por ende Europa Occidental.

No es lógico en este estudio dar a conocer, uno por uno, todos los datos que poseemos sobre ambos monumentos, cenit de la labor arquitectónica de Remigio del Mármol, puesto que han de distribuirse razonadamente por toda la Tesis Doctoral, lo que nos permite no ser reiterativos. Pero si hemos seleccionado noticias históricas de aspectos significativos, e incluso curiosos, que han afectado al devenir temporal de estas obras hasta nuestros días. De esta forma podemos contemplar, en una íntegra panorámica, diversos aspectos y evoluciones progresivas e históricas, lo cual permite trazar un balance de los avatares de ambas construcciones. Además de reconocerse sus aspectos más destacados y que van unidos inexorablemente a los de la población, y su época, en estos dos últimos siglos de historia.

Por último, debemos reflexionar en que los datos vertidos en este estudio, desembocan en uno de los hechos más significativos sobre la obra de Remigio del

Mármol, concretamente en el reconocimiento por parte del estado español sobre la relevancia de estos espacios para la nación, otorgándoles con todo merecimiento el título de Monumento Nacional. Reconocimiento anónimo, altruista, científico, y neutral, que nos permite avalar, sin duda, a este funcional artista como uno de los más valiosos para la historia del arte de Priego, y por extensión de Córdoba.

El estudio de estas noticias históricas sobre la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, no sólo nos hace curiosear en anécdotas que han padecido ambos recintos monumentales, sino que nos permiten divisar la evolución que han tenido a lo largo de su historia. El hecho de ver ambos entornos de una forma específica, no significa que siempre hayan estado de la misma forma, sino que la pátina de sus reformas, restauraciones, modernizaciones, o transformaciones parciales, nos hace apreciar un poco más estos monumentos históricos. No obstante, hemos de remitir al aparato bibliográfico para enfocar otras imágenes, estudios, e investigaciones, de diversos estudiosos sobre la historia de Priego, para así vislumbrar mayor realidad, a la hora de conocer noticias que todavía hoy acontecen, sobre estos significativos monumentos del patrimonio cultural andaluz.



Dibujos de la Parroquia del Carmen.  
Autores: Manuel Jiménez y Sara Menduïña



## 13.2 - NOTICIAS HISTÓRICAS SOBRE LA PARROQUIA DEL CARMEN Y LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO DE CÓRDOBA



- La Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y la Fuente del Rey se encuentran en la Calle del Río (de aproximadamente 450 metros de longitud) de la ciudad de Priego de Córdoba (España).
- Son dos monumentos vecinos, cuyos precedentes se remontan a etapas anteriores a las que intervino Remigio del Mármol, entre 1784 y 1815. En el primero, Parroquia del Carmen, existió una ermita dedicada a San José, obra de la primera mitad del siglo XVII, aproximadamente de en torno a 1632, de la que no quedan apenas constancias documentales. En el lugar donde se ubica la Fuente del Rey, o de

Neptuno, se ubicó el campamento del rey Alfonso XI en 1341, para la toma de la ciudad en la reconquista. Posteriormente se realizó una primitiva fuente denominada vulgo del león (1632-1635), de la que nuestro autor aprovechó y mantuvo material de acarreo, como mascarones y diversos elementos constructivos.

- La Parroquia del Carmen fue reedificada según decreto otorgado por Josephus Ximénez, Prior General, y Visitador Apostólico de toda la orden de Frailes (fratrum) de la Virgen del Carmen de fecha 30 de Diciembre de 1779. El citado erige, con el consentimiento del Ordinario del lugar, el convento (confraternitatem) de carmelitas con sede en la ermita de San José de la villa de Priego, otorgando las facultades de Prior a D. José Calvo Rubio.
- La Fuente del Rey, o de Neptuno, también llamada fuente nueva, sustituyó a la antigua del león entre 1802 y 1803, con la ejecución del diseños y estatuas nuevas por Remigio del Mármol. La labor de albañilería corrió a cargo del lucentino Juan Vázquez, con un presupuesto de 13.900 reales de la época, como se manifiesta en el contrato de condiciones para la confección de la misma, y que insinúa de la urgencia de la misma para su ejecución, sin demoras académicas, arquitectónicas, etc..., como si se tuvo que soportar para un frustrado intento de hacer un nuevo Ayuntamiento, por parte de la Real Academia de San Fernando, sito en Madrid, sino por necesidad vital de primer orden público, sanitario, y de consumo para la población, que proyectaba un plan hidrológico local en una época de grandes convulsiones y crisis económicas. La obra finalizó el 13 de Mayo de 1803. Los datos sobre la realización

y la historia de este monumento, están documentados en el libro: *La Fuente del Rey de Priego de Córdoba: Historia, Arte e Iconografía*, del año 1986, citado en el aparato bibliográfico.



La Fuente del Rey. Inicios del siglo XX.

- En documento de la Santa Sede de 7 de Junio de 1780, bajo el Pontificado de Pío VI, se conceden especiales indulgencias y gracias espirituales a la comunidad del Orden Tercero de los carmelitas, y se erige canónicamente para alabanza de Dios y salud de las almas, la iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Ambos documentos escritos en latín.
- Durante el proceso de obra de la Fuente del Rey se traen de Granada caños confeccionados en cobre provenientes de Granada. La piedra proviene de la cantera del Palancar próxima a la que era por entonces aldea de Carcabuey.

- El 15 de Agosto de 1823, ya muerto Remigio del Mármol en 1815, aparece en el libro de cuentas de la comunidad del Carmen, abiertos sus asientos en 1784, y con anotaciones de limosnas, donaciones, gastos de obras, etc..., el nombre del maestro Miguel (?) Torres Hurtado, al que se le paga recibo por valor de 102 reales, posiblemente nos encontremos con los sucesores en la obra que dejó inconclusa el artista alcalaíno Remigio del Mármol Cobo-Rincón.
- En 1848 Luis María Ramírez de las Casas-Deza, corógrafo de la provincia de Córdoba, publica un artículo para el *Seminario Pintoresco* de Madrid titulado: “La Fuente del Rey en Priego”.

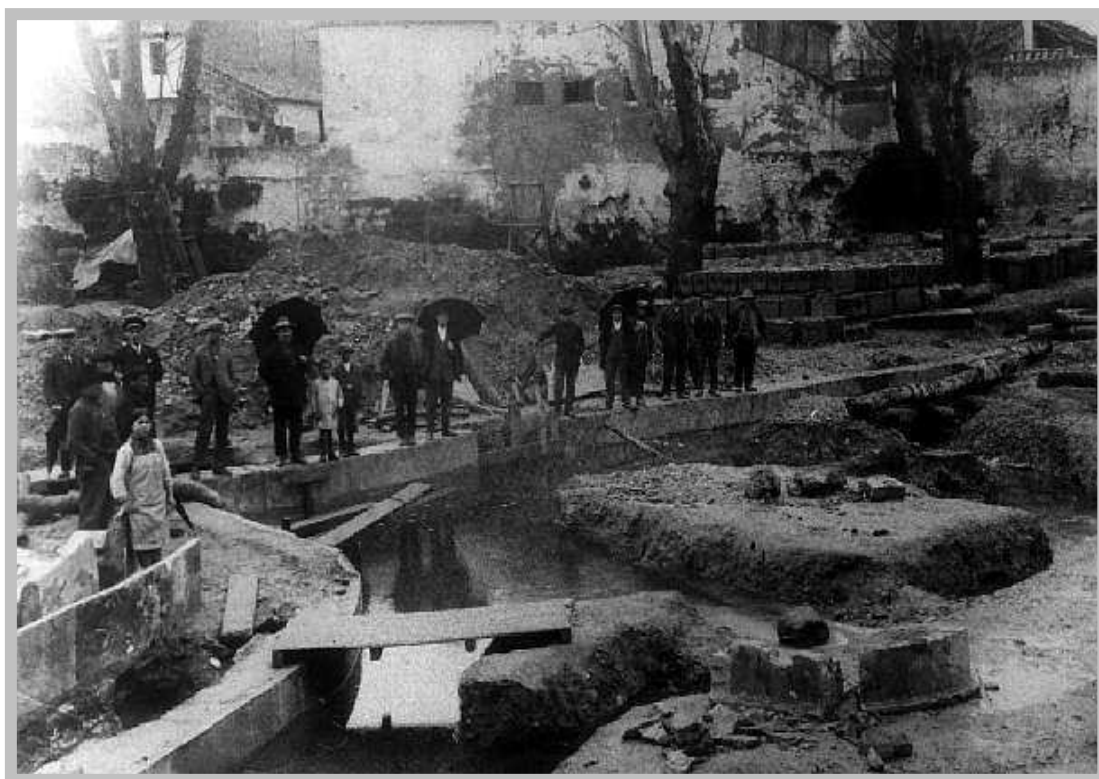


La Parroquia del Carmen y la Calle del Río de Priego de Córdoba.  
Inicios del siglo XX.

- Pascual Madoz en su *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, y catastral de España, y sus posesiones de ultramar*, del año 1849, menciona la Fuente del Rey de Priego analizando sus medidas, que constan de 160 pies y medio de longitud y 34 pies y medio de anchura, componiéndose de tres estanques y 20 asientos de piedra en los que se pueden ubicar aproximadamente 200 personas, con un estanque que alberga un león de José Álvarez Cubero, y el carro de Neptuno con surtidor de delfín que abraza Anfitrite y que alcanzaba 15 o 16 pies de altura, según sus mediciones, admitiendo que se trata de una magnífica fuente, pero arrastrando datos de Pedro Alcalá-Zamora, coetáneo de Remigio del Mármol, en la minusvaloración artesanal de su autor, pasándolo de tallista a carpintero, y contradiciéndose al comentar su buena labor en la escultura y pintura. Este mismo autor dice sobre la ermita del Carmen: “tiene una nave con cinco altares; esta iglesia es la más bonita de todas las ermitas, tiene una pila bautismal, con motivo de haberse proyectado establecer en ella una ayuda de Parroquia”.
- La iglesia del Carmen sufrió destrozos por el terremoto del 25 de Diciembre de 1884, llamado de Alhama de Granada. Los principales daños en Priego, los sufrió este templo carmelitano, desprendiéndose parte del tejado del mismo, así como la cornisa del coro.
- En las primeras décadas del siglo XX (años 20), se llevan a cabo obras de transformación del río de Priego, por lo que al abovedarse se transformó la imagen que hasta entonces se tenía del entorno de estos monumentos, que fueron parcialmente desmontados. La mejor época urbanística de Priego fue la desarrollada



en esta etapa, con figuras artísticas como la de Francisco Ruiz Santaella, embelleciéndose estos entornos arquitectónicos, y urbanos, en un nuevo renacimiento constructivo y estético, confiriéndoles a los edificios primitivos, como los que nos ocupan, más prestancia y categoría en su resalte monumental.



Obras de canalización de la Fuente del Rey entre 1927 y 1929.

- La Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana Espasa-Calpe, en su edición del año 1922, despliega un amplio reportaje sobre la ciudad de Priego de Córdoba, con un análisis interesante en datos históricos y descriptivos de esa época, y sobre las características económicas, geográficas, y monumentales de la misma. Incluye cuatro fotografías sobre el antiguo pósito del pan, antes de su desaparición en 1932, del exterior e interior de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, y

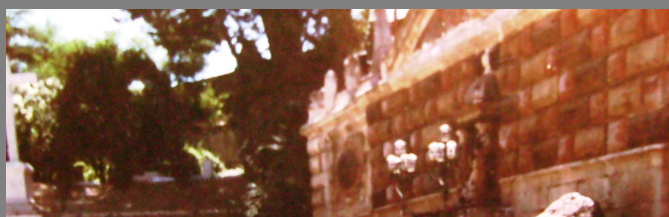
vista trasera, desde el manantial de la Salud, de la Fuente del Rey, considerándolo junto al Adarve un monumento de consideración como para ser recogido en esta enciclopedia ilustrada del siglo XX.



La Fuente del Rey. Años 30 ó 40. Fotografía Inédita.  
Propiedad de D. José Molina García

- Los años cuarenta, cincuenta, y sesenta, suponen un gran esplendor para estos monumentos, debido a sus reparos. La Parroquia del Carmen se reformó en 1956. La Fuente del Rey es embellecida bajo el mandato de D. Manuel Mendoza Carreño, estando el entorno al servicio y a la altura monumental de la fuente. Se consiguió adornar este paraje con rejería artística para farolas, sobre plintos de inicios del siglo XX, suelo de empedrado granadino en la entrada, con el escudo de Priego, al igual que se hizo para el Adarve, la Plaza y Cruz de San Antonio, y el Paseillo, y paramentos de piedra rústica que otorgaron al entorno un aspecto singular, potenciado por la jardinería y arboleda. En este recinto se celebraron uno de los más

antiguos festivales de España, cuyo promotor D. José Luis Gámiz Valverde se adelantó a muchas capitales, junto a Granada y Santander, y se embellecía por la iluminación, público, y espectáculos de primer orden en el plano musical y teatral. En el año 1956-1957 se rueda el film de Antonio del Amo, “La Saeta del Ruiseñor”, con Manuel Zarzo y Joselito como protagonistas, teniendo como principal atractivo la ciudad de Priego, en donde se rodó casi completamente, sacando su esencia con el rodaje de Jesús Nazareno y el Viernes Santo, y como guinda el espectáculo final en la Fuente del Rey, del cual Joselito manifestó para el periódico Adarve haber sido el lugar que más le había llamado la atención. El film, de los más antiguos rodados en color del cine español, obtuvo una mención especial en el festival internacional de Venecia. En años anteriores, los 40, visitaron la Fuente del Rey personalidades de la talla de Manuel Rodríguez Manolete, o el escritor y filósofo británico Gerald Brenan, elogiando la categoría del monumento en su obra la *Faz de España* (1950).



Obras de reforma del entorno de la Fuente del Rey en torno a 1956, bajo la alcaldía de Don Manuel Mendoza Carreño. Las obras lograron un entorno muy espectacular con la realización de paramentos de mampostería, un escudo de Priego con empedrado granadino, al igual que como se hizo en el Adarve, o para la Cruz que se realizó en la Plaza de San Antonio del barrio de la Villa. Fotografías, color Polaroid, inéditas. Realizadas en el momento de su construcción.

- La Parroquia del Nuestra Señora del Carmen fue declarada Monumento Histórico-Artístico el día 9 de Marzo de 1979 como culminación del expediente iniciado por el alcalde de Priego, José Tomás Caballero, a petición del párroco Juan José Caballero. Es por tanto un Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento, y posee un tipo de protección integral de cara a las actuales normas subsidiarias.
- En los años ochenta se mantuvieron la calidad de los espectáculos de sus Festivales Internacionales de Priego. Las visitas por la Calle del Río de actores, como Alfonso del Real, el cual quedó impresionado por estos entornos, afirmando de que era en Priego donde se encontraba la aristocracia de Córdoba, o poetas como Rafael Alberti, fueron las muestras de que esta población, que había sido olvidada en todos los planos del conocimiento, era el asombro de cuantos la visitaron, por la sorpresa de su desconocimiento y radical desproporción respecto a su indiscutible categoría.
- Entre 1981-1982 se restauró la iglesia del Carmen a cargo del Ministerio de Cultura (7 millones de Ptas.) y la comunidad Parroquial (1,7 millones de Ptas.), con la sustitución de la totalidad de los viejos tejados de madera y cañas, por unos nuevos de hierro, uralita, y tejas, además del cambio de la antigua losería de losetas hexagonales de arcilla roja por la actual de mármol blanco. Otras reformas de consideración consistieron en el picado y enlucido del zócalo interior, de la mitad exterior de la cobertura de la cúpula, y del paramento lateral derecho del exterior del templo, además de la colocación interior de zunchos de hormigón armado sobre la base de las paredes de la cúpula, y apertura de dos ventanales a la derecha del hall de entrada. La baranda alta del interior, sobre la cornisa, se recompuso con la

reproducción de 700 piezas nuevas de madera dorada. También se restauró el camarín en su totalidad y se acometieron arreglos de ventanas, puertas, blanqueo completo de todo el templo, etc., además de otras labores de carpintería, herrería, tendido eléctrico, reparaciones de albañilería, sujeción de retablos, y demás arreglos pictóricos y decorativos. Las obras comenzaron el día 1 de Junio de 1981, dirigidas por el arquitecto Carlos Luca de Tena, y finalizaron el día 7 de Mayo de 1982.

- Tras algunas deliberaciones, el consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía aprobó dos decretos, para declarar la Fuente del Rey y Fuente de la Salud de Priego de Córdoba (Córdoba), Monumentos Históricos Artísticos con carácter Nacional, previo informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), y con fecha de 18 de Diciembre de 1984; según la disposición Adicional 2ª de la legislación estatal vigente en materia de Patrimonio (Ley 16/1985, de 25 de Junio), lo que les confiere como Bienes de Interés Cultural (B.I.C) en categoría de Monumento para su protección legislativa e integral.
- El 26 de Febrero de 1985 se creó una comisión permanente que acordó adquirir de D. Rodolfo de Dios Alcalá, vecino de Lucena, el siguiente material: 42 caños de tamaño grande, 43 caños de tamaño mediano y 52 caños de tamaño pequeño, destinados para sustituir a los antiguos de la Fuente del Rey, por un importe de 328.313 Ptas. Los caños están realizados en bronce.
- En 1987 se produce un lamentable robo en el paraje de la Fuente del Rey, concretamente fue sustraída la imagen de la Virgen de la Cabeza, o de la Salud de la



fuente manierista atribuida a Francisco del Castillo, con la estatua de la Virgen realizada por el cantero Alonso González Bailén, en torno a 1586. Comienza una etapa negra para ambos monumentos. La fuente de Neptuno sufre destrozos en el año 1992 con el desprendimiento del brazo, robo del tridente, rotura de la mano en el año 2003, y robo de un orante de la Fuente de la Salud en el año 2005, aparte de otros atentados abominables por parte de delincuentes. En estas condiciones, estos monumentos, presentan un futuro negativo, vendidos, como vulgarmente se dice, a su suerte.

- La Fuente del Rey recibe el título de “Jardín de Europa” en el año 1994, sobre 60 espacios seleccionados del viejo continente, por lo que supera su condición de Monumento Nacional para convertirse en espacio de interés continental por la Unión Europea. Es de esperar que tal título sea mencionado en el recinto como se merece.
- Se restaura entre los meses de Marzo y Julio de 1995 la fachada de la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, a cargo de D. Francisco Montoro Ballesteros y D. Pedro Valdivia García, arquitecto y contratista de las obras respectivamente. D. Manuel Bermúdez, cantero y escultor de piedra prieguense, labra las molduras negras de la Virgen del Carmen y los pinganillos que rodean a San Elías y coronan la cúpula. Los trabajos consistieron en la consolidación y reparación del arco que sobre el coro soporta parte del peso del campanario, y reparación de paramentos externos agrietados, a través de dos tirantes de acero, uno a nivel del suelo del coro, y otro sobre la clave del arco central del coro, que pasando desde la fachada de la

Calle Ancha, hasta el límite de la pared medianera, accediendo a la casa colindante para perforar su pared colocando dos placas de anclaje, sean capaces de absorber los esfuerzos horizontales que producen la apertura del arco y desplome de los muros de la fachada y medianero. Por la fachada los dos tirantes de acero se unen mediante viga metálica embebida en los sillares. La carga que actúa sobre los muros laterales y arco por parte del campanario, y cúpula se calculó en torno a 51,75 Tm., a contrarrestar con los dos tirantes de acero. Respecto a la fachada y campanario, su resolución se realizó bajo los informes que la Universidad de Granada efectuó sobre la manera de tratar el material pétreo y la caliza, resanándose y limpiándose sus juntas con agua y cepillo blando y aire a presión para eliminar impurezas, para después rellenar tales juntas con mortero de cal y arena lavada, finalizándose con un producto impermeable para evitar filtraciones futuras. El acabado de la fachada va con losa de hormigón armado para la azotea de la torre y lámina de plomo. Los paramentos se picaron y se estucaron con varias capas, un mortero de cal y arena, otra de cuatro partes de arenilla de mármol, dos de cal, media de cemento blanco y la capa de “bola”, es decir, una terminación a base de marmolina y cal al cincuenta por ciento. Los trabajos duraron tres meses y medio con un montante total de 13.998.031 Ptas., financiadas a partes iguales por el Ayuntamiento prieguense y los fondos de desarrollo regional (Feder) de la Comunidad Económica Europea.



La Parroquia del Carmen tras la restauración de 1995.



Dibujo a Plumilla de la Fuente del Rey.  
Editado por la revista *Adarve* en 1986.  
Autor: A.J. Barrientos.

- El 4 de Julio de 1997 se inaugura la remodelación de la Fuente del Rey de Priego, con una inversión de 155 millones de pesetas, tras las obras llevadas a cabo en su red interna hidrológica, en sus monumentos y en su entorno. Tras las reformas que duraron veinte meses, se reinaugura este emblemático espacio. Las obras llevadas a cabo consistieron en un arreglo necesario de la red hidráulica del subsuelo, la restauración de ambas fuentes, llevadas a cabo por técnicos y profesionales de una forma correcta, y la remodelación del entorno, cuyas estructuras se separan con muros, rectos y curvados, de piedra caliza de labrado fino.





La Fuente del Rey de 1956 a 1996. Fotografía: A. Gallardo (**Imagen Izquierda**).

La Fuente del Rey de 1997 hasta la actualidad. Fotografía: Cristóbal Marín Molina. (**Imagen Derecha**).

- El 13 de Mayo de 2003 la Fuente del Rey cumplió doscientos años de su inauguración.
- Del año 2003 a la actualidad, este paraje de la Fuente del Rey, ha soportado deterioros de consideración, siendo deseables, por parte de las instituciones prieguenses, actuaciones tendentes a la conservación, prevención, y demás medidas destinadas a su protección integral, como las frecuentemente realizadas en otros recintos similares, con cerrados nocturnos por vallas, vigilancias, etc... Sólo cuando se consideren, y se ejecuten íntegramente estas medidas, el paraje podrá ofrecer a la población, al turismo, y a la dignidad de estos Monumentos Nacionales, todo el aprovechamiento saludable, y funcional, que fue realmente para lo que se proyectó a lo largo de toda su historia, y todo ello, para legar este patrimonio, en buenas condiciones, a las futuras generaciones.

### 13.3 - LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO DE CÓRDOBA: DESCRIPCIÓN, HISTORIA Y CONCEPTUALIZACIÓN

#### 13.3.1 – Descripción de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba

Atravesando la ondulante Calle del Río de Priego, de aproximadamente 450 metros de longitud, repleta de casas blasonadas y palacetes de variopintos estilos, desde el más profuso neobarroco de tradición localista con reminiscencias árabes, conectando con el eclecticismo pintoresco de las fachadas de Francisco Ruiz Santaella, y llegando al modernismo o el regionalismo de la estela de Aníbal González, alcanzamos uno de los espacios más impactantes de cuantos existen en Priego de Córdoba, el de la Fuente del Rey. Paraje<sup>1</sup> de sabia combinación arte-naturaleza, compuesto por dos fuentes, la de Neptuno, hoy llamada Fuente del Rey, y la antigua Fuente del Rey, hoy denominada de la Salud, dedicada a la iliturgitana Virgen de la Cabeza que es réplica<sup>2</sup> de la antigua, en actual paradero desconocido. La Fuente de la Salud data de 1586<sup>3</sup>, y ha sido atribuida a Francisco del Castillo el Mozo, el arquitecto jienense que colaboró con Miguel Ángel en San Pedro de Roma, conoció a Giorgio Vasari y trabajó con Ammannati y Vignola en la Villa Giulia (Italia), y que supone la entrada en la Península de los conceptos barrocos generados después de la Contrareforma. La fuente y cárcel de Martos (Jaén) o las atribuidas fachadas de la Chancillería de Granada, con óvalos marmóreos, y

---

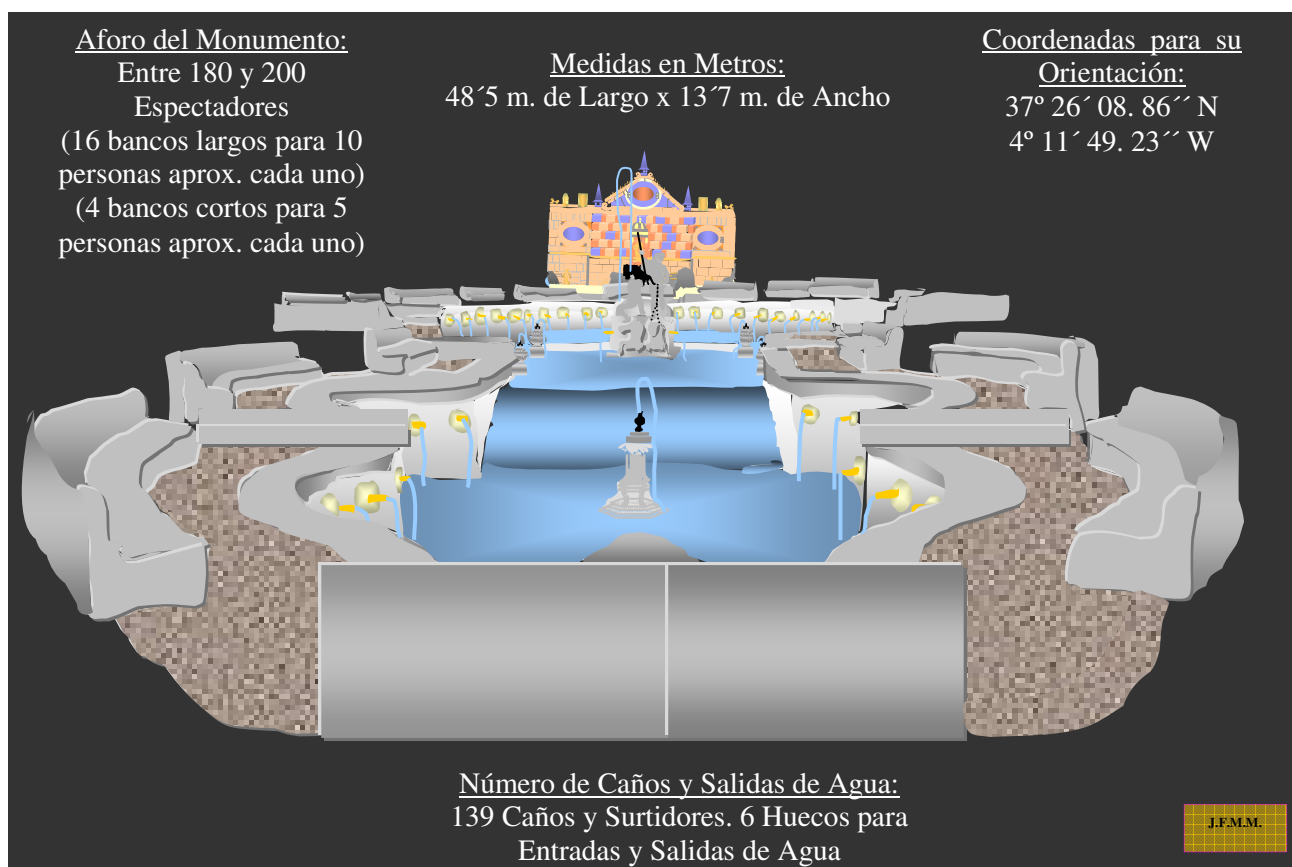
<sup>1</sup> AA.VV.: “La Fuente del Rey, jardín de Europa”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1994, núm. 435, p. 7. La Comunidad Europea organizó una exposición itinerante sobre sesenta jardines históricos de Europa, para ser restaurados dentro del programa de conservación del patrimonio histórico europeo de 1993. Seis de estos jardines fueron españoles, y entre ellos se seleccionó la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

<sup>2</sup> Después del robo de la Virgen de gran devoción, que causó un impacto de enorme relevancia antropológica en la ciudad de Priego de Córdoba, el artista D. Manuel Jiménez Pedrajas realizó la réplica que hoy se puede apreciar en la hornacina central de la Fuente de la Salud.

<sup>3</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *La Fuente del Rey (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1986, p. 9.



Carnicerías Reales en Priego de Córdoba, así lo atestiguan. La fuente es de impresionante factura, con el manierista almohadillado florentino de su frontis y supone una obra concebida a doble nivel, mitológico y cristiano. Desde la entrada de la Calle del Río, observaremos esta hermosa fuente-manantial, justo detrás de la Fuente de Neptuno diseñada por Remigio del Mármol a principios del siglo XIX, que se nos muestra majestuosa con sus estanques subterráneos, el sonido de sus 139 caños y surtidores, sus esculturas y sus 20 bancos pétreos<sup>4</sup>.



#### Datos sobre la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

De todos los asientos dieciséis son largos, con capacidad para unas diez personas por cada banco, aproximadamente, y cuatro son cortos, con capacidad aproximada para

<sup>4</sup> MADOR, Pascual: *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico y Catastral España y sus Posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849.

cinco individuos por cada uno de ellos, lo que hace que la capacidad total de los veinte asientos que conforman toda la fuente, sea de entre 180 y 200 espectadores<sup>5</sup>.

Otro tema aparte es el de la descripción de su entorno, remodelado en torno a 1956, con el escudo de la ciudad, realizado con empedrado granadino a la entrada, enmarcación de adoquines alrededor de la fuente (década de 1970), con unos rombos en las cuatro esquinas, y muros de piedra rústica en las delimitaciones, aparte de los faroles con peanas de principios del siglo XX. Estos faroles de la Fuente del Rey fueron reformados por la escuela taller en el año 1989. En la actualidad la imagen del recinto se debe a la reforma ejecutada entre 1995-1997. Esta remodelación consistió en separar las estructuras espaciales con muros de piedra caliza, algunos curvados como los del Teatro María Cristina. Los faroles y peanas se pueden apreciar hoy en el Monte Calvario. La fuente tiene aproximadamente 48.5 metros de largo por 13.7 metros de ancho. El primer estanque que nos encontramos en esa situación es el llamado del surtidor o del mascarón, debido al fantasmagórico y grandilocuente sumidero que recoge las aguas del río. Este estanque empieza con una cascada de cuatro escalones y remata, con su disposición tripartita y curvilínea, toda la fuente<sup>6</sup>. Avanzando iremos percibiendo esa sensación de movilidad barroca que nos trasmite el juego curvado y contracurvado de su perímetro o el potente ruido de la cascada y de los 34 caños que circundan su paramento<sup>7</sup>, sin contar con el surtidor y el gran caño del mascarón principal.

---

<sup>5</sup> La Fuente del Rey de Priego de Córdoba posee 139 caños y surtidores, además de seis huecos para entradas y salidas de agua. Respecto a sus coordenadas para su orientación, éstas son: 37° 26' 08. 86" N; 4° 11' 49. 23" W.

<sup>6</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María: *La Fuente del Rey en Priego*. Semanario Pintoresco Español, 1848, p. 373.

<sup>7</sup> PARAMENTO. Cualquiera de las dos caras de un muro o pared. Adorno con que se cubre una cosa. ZURITA RUIZ, José: *Diccionario básico de la construcción*. Barcelona, CEAC, 2000, p. 165.



La Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Entorno de 1956 a 1996.

Posee este espacio siete bancos que lo bordean. A continuación, subiremos al segundo estanque, que es el más grande de todos por ser el central. Está dedicado al Dios Neptuno, y se dispone en tres juegos perimetrales<sup>8</sup>. El primero, que conecta con el estanque del surtidor, se compone de dos rectas paralelas en diagonal, que intentan reducir progresivamente la fuente para facilitar proporcionadamente el remate puntiagudo de la misma. Posee 18 caños y dos bancos. El segundo juego de líneas, que es donde se encuentra el carro de Neptuno y Anfitrite, se concibe como dos rectas paralelas que conforman un cuadrángulo casi perfecto, aquí existen cuatro bancos y 32

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael: "Priego, hace 150 años y II", *Adarve*. Priego de Córdoba, 1992, núm. 375, pp. 16-17.

caños, sin contar con los cuatros surtidores centrales y los tres situados en el carro principal. Y por último, nos encontramos con dos paramentos curvados en forma de radián de esfera, contando con 14 caños y dos bancos, que disminuyen el estanque hacia arriba, y que arrancan de dos balconillos que dan acceso a la fuente para beber agua. Desemboca el conjunto en un tercer estanque más elevado, a través de una cascada en forma de escalón mixtilíneo. Este último se forma como un trébol, teniendo en su centro la importante escultura del “León Despedazando a la Serpiente”, saliendo agua de sus fauces, y tenida como obra de aprendizaje de José Álvarez Cubero<sup>9</sup>. Cuenta este espacio con 31 caños y cinco bancos en su perímetro externo. La fuente ha suscitado muchas interpretaciones respecto al diseño de su planta. Se ha relacionado popularmente con la forma de una guitarra o de un gran espejo, aunque también se han descrito sus curvas como muy femeninas, y se ha comparado su estructura con la de un gran buque varado en mitad del paseo<sup>10</sup>.

### 13.3.2 – Retazos históricos de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba

El paraje de la Fuente del Rey<sup>11</sup> es el punto más decisivo para la configuración de la urbe de Priego de Córdoba. La plataforma sobre la que se asienta Priego posee concretamente entre 3700 y 18000 años de antigüedad, y está directamente causada y esculpida por la sedimentación que elevó a la misma procedente del manantial kárstico<sup>12</sup>

---

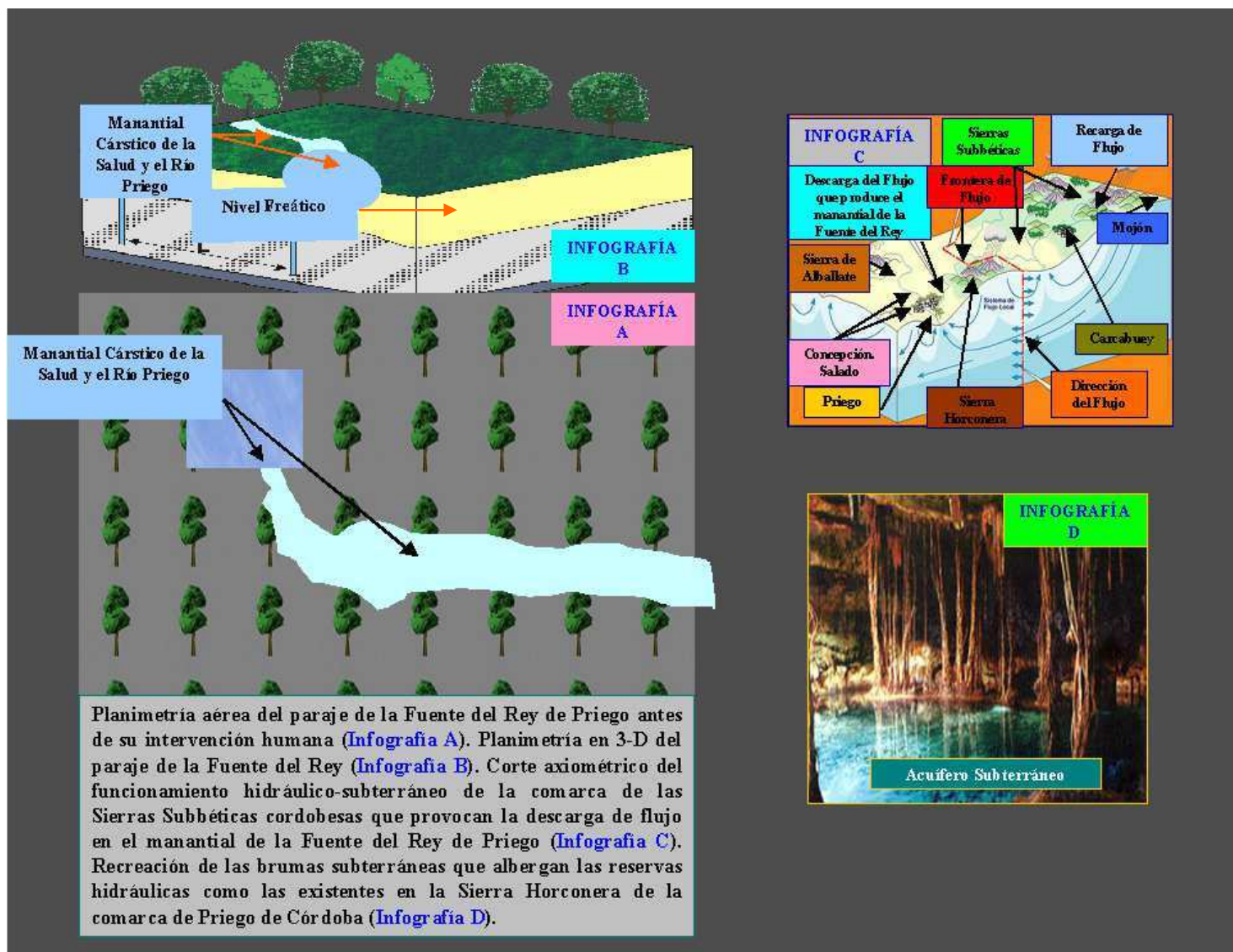
<sup>9</sup> La imagen de león escultórico es de las más empleadas en Europa, para la decoración y ennoblecimiento de los edificios más enigmáticos, y de las calles y plazas más monumentales de occidente.

<sup>10</sup> La Fuente del Rey de Priego de Córdoba se ha asociado a una guitarra, a la forma de un antiguo reloj de pared, y también a un espejo. Precisamente cuando nos asomamos nos vemos reflejados, y sobre todo, de forma distorsionada en el último estanque, donde el agua vuela para irse y no volver nunca más.

<sup>11</sup> VALVERDE MADRID, José: “Divagaciones ante una fotografía antigua de la Fuente del Rey”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, números 223-224, p. 67.

<sup>12</sup> De caudal de origen kárstico que se encuentra en la falda del macizo de la Sierra de la Horconera.

de la Fuente de la Salud<sup>13</sup>, que con sus variables 200 litros / seg. ha logrado, desde entonces, formar su entorno y dotarla de una fuente inagotable de agua y de vida, por lo que podemos considerar este paraje como el motor orgánico de esta ciudad, desde los más remotos tiempos de la historia humana<sup>14</sup>.



<sup>13</sup> Para Francisco Pareja López: “Desde el punto de vista litológico y geomorfológico: Las aguas de la Fuente del Rey, de escorrentía superficial en arrollada difusa y en manto, provenientes de las laderas del macizo, junto con las aguas emanadas del manantial de la Salud, cargadas de carbonato cálcico en disolución y su posterior precipitación, han ido originando la formación de una plataforma de escaso desnivel constituida de roca travertínica, sobre la cual y en las inmediaciones del nacimiento, y del curso fluvial, se desarrolló una espesa vegetación riparia ordenada en el espacio según los requerimientos hídricos de cada una de las especies existentes, sustentada por un sustrato de tipo fluvisol calcáreo, cuyo origen y evolución se encontró ligado a la deposición de aluviones producidos por el manantial”.

<sup>14</sup> MARTOS ESPEJO, Antonio: “Sistema hidrogeológico del nacimiento de la Virgen de la Salud”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2001, núm. 599, pp.19-20.



Una vez formada la plataforma, tal y como hoy la contemplamos, se decide por parte del hombre urbanizar el manantial, concretamente en 1586, con una obra diseñada por Francisco del Castillo, el Mozo<sup>15</sup>, y ejecutada materialmente por Alonso González Bailén<sup>16</sup>, y que ha sufrido algunas transformaciones de cierta entidad desde que se construyera. La fuente se decidió denominarla “Fuente del Rey<sup>17</sup>” debido a que el monarca español Alfonso XI<sup>18</sup>, plantó allí su cuartel en la primera mitad del siglo XIV. El paraje, al que todos los Ayuntamientos de antaño le daban tanta importancia, mejoró su categoría en 1632 y 1635, que fue cuando se hizo una fuente, dedicada al león, delante del manantial, y en la que intervinieron diferentes personalidades para su aprobación, entre las que hay que destacar a Juan de Aranda Salazar, arquitecto del Obispado de Jaén, al que pertenecía Priego, como autor en la Consolación de Alcalá la Real y fachada de la Encarnación de Bailén, entre otras obras de relevancia provincial. De la actual fuente hay que destacar las fechas de 1568, que fue cuando se realizaron distintas obras para sanear el lugar con el fin de eliminar los lapachares y suciedades, y 1632 cuando se hace una nueva fuente de taza en la que se esculpieron jaspes, mármoles colorados y negros, y varias figuras de águilas y leones hoy desaparecidas.

En el primer tercio del siglo XVII (1632-1635), se acometieron nuevas obras en el paraje, que fueron adjudicadas a los maestros Juan García de Hinojosa y Juan Ruiz de

---

<sup>15</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio: “Francisco del Castillo y la Fuente de la Salud”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 16-17.

<sup>16</sup> La Virgen de la Salud de la hornacina central de este manantial de la Salud de Priego de Córdoba, fue realizada por el cantero local Alonso González Bailén y que según las crónicas se libraron 89 reales en piedra de filabres para su hechura.

<sup>17</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: “La Fuente del Rey”, *Adarve*. Priego de Córdoba, Agosto 1958.

<sup>18</sup> El nombre de la “Fuente del Rey había sido acuñado en Priego ciertamente por lo menos desde los orígenes de la Edad Moderna constatado por numerosos acuerdos municipales, o probablemente en el siglo XIV a raíz de la última conquista de Priego por el ejército castellano y en justo homenaje a su rey, Alfonso XI, el Batallador...”. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: “La Fuente del Rey”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1984, núm. 1, pp. 10-12.

Villarreal. La reforma introdujo nuevos elementos: una taza de jaspe colorado con sus basas y pedestal de piedra negra y un león también de piedra negra, llamada de Campanillas, portando un escudo en las manos y debidamente policromado y horadado para que por la boca, oídos y cabeza saliera el agua<sup>19</sup>. El geógrafo Tomás López relata en 1794 que la fuente constaba en su tiempo de dos tazas, los caños eran 38 y además existían dos potentes surtidores, amén del león, sin duda renovado. Asimismo se sabe por un pequeño dibujo que ilustra el Catastro de Ensenada, que la fuente derivaba en su último tramo hacia un tercer estanque en sentido convergente.



León de la Fuente del León. 1792-1793.

Bajo el Monarca Carlos IV, la Fuente del León estaba en un estado deplorable, con multitud de reparos sufridos durante mucho tiempo, por lo que se decide, ante una necesidad de urgencia, rehacerla totalmente entre 1802 y 1803. El autor del diseño, escultor de las imágenes y director de la obra fue Remigio del Mármol<sup>20</sup>, artista nacido en Alcalá la Real pero prieguense de adopción, y que forma parte de un triunvirato de

<sup>19</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: “La Fuente del Rey de Priego de Córdoba”, *Andalucía en la Historia*. Sevilla, 2005, núm. 8, pp. 92-93.

<sup>20</sup> Peláez del Rosal (1984), pp. 10-12. “...con la participación de dos artistas, un escultor Remigio del Mármol, y un cantero, Juan Vázquez, en la obra de la Fuente del Rey, ejecutada en 1802 y 1803.”

notables jienenses, que han intervenido históricamente en este paraje español tan emblemático, y que ha sido declarado Monumento Nacional en el año 1984. El 12 de Junio de 1802, es cuando el Consejo de Castilla saca a subasta la Fuente del Rey, diseñada por Remigio del Mármol y que comprendía el abordaje, canapés, cascadas, gradas de los dos balconillos, escudo y ornamento de su frontis, coloso o pedestal en el que había de colocarse una estatua y lo demás que fuese concerniente hasta dar por terminada la obra, rematándose el ramo de la albañilería por el alarife Juan Vázquez, natural de Lucena (Córdoba), en la cantidad de 13900 reales. El día 12 de Agosto se firmó la escritura y en ella el compareciente se comprometió a terminar la obra en el plazo de cuatro meses. El 13 de Mayo de 1803 ya estaba terminada, acordándose en el Cabildo que se celebró dicho día que por la amenidad y hermosura del paseo, las varias y diferentes figuras que le decoraban de singular mérito, el león, los cuarenta y ocho caños de bronce traídos de Granada, y los dos delfines saltadores que elevaban el agua a la altura de quince varas<sup>21</sup>.

En el año 1792 aproximadamente, la Fuente del León debió estar necesitada de elementos nuevos, o sea, estaba en lamentable estado de conservación, ya que José Álvarez Cubero<sup>22</sup> ejecutó la talla del león luchando con la serpiente marina, o dragón, que ni mucho menos se trata de una réplica del antiguo león de campanillas con escudo que presidía la fuente. El Ayuntamiento de la villa le encargó la sustitución, y la temática posiblemente decidiera consultarla con sus maestros Francisco Javier Pedraxas y Remigio del Mármol, optando finalmente por una alegoría de la lucha entre el bien y el mal. Esto es algo propio en una centuria que tocaba a su fin con grandes crisis

---

<sup>21</sup> Peláez del Rosal; Taylor; Sebastián (1986), p. 30.

<sup>22</sup> Fuente: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Biografías de Artistas.

económicas, políticas, y sociales, y con las preocupaciones milenaristas que se dan en las transiciones desconcertantes, siendo 1802 uno de los grandes paradigmas, que ponen de relieve respuestas sobre la necesidad por parte de la sociedad en conocer exactamente cómo se va a producir el prometido Juicio Final, cuya estatua prieguense puede alegorizar. Este león sería un experimento de la formación del que más tarde se conocería como el “Fidias Español”, y le permitió exhibirse como obra única y protagonista de un paraje tan importante para los prieguenses, lo cual hizo llamar la atención al obispo Caballero y Góngora, Virrey de Nueva Granada, para financiarle el ingreso en la Academia de Córdoba en 1791. La Fuente del León siguió su deterioro hasta que a principios del siglo XIX su estado fue poco más que deplorable.

En las condiciones del contrato de 1802 para la ejecución de la fuente nueva<sup>23</sup>, se observa una gran preocupación del consejo de la villa, para que la nueva obra lleve materiales de primera categoría con argamasas y agarres para evitar filtraciones. Este punto es demasiado reiterante, lo que nos lleva a deducir que el consejo quería que la nueva fuente no volviera a ocasionarle problemas de reparos y gastos económicos a largo plazo, encontrándose en una etapa no demasiado boyante. En este pliego de condiciones se insinúa que Remigio fue de gran utilidad en los reparos prioritarios de urgencia de la fuente, y esto además de su condición de afamado escultor y tallista local, lo llevaron a ganarse el puesto para los diseños de la nueva fuente, que sustituiría a la que estaba proporcionando tantos problemas a la población. Por aquel entonces el Ayuntamiento estaba empeñado en la ejecución de unas Casas Consistoriales y cárcel, contratándose a Juan Pérez de Toro, Maestro Mayor de las Obras Públicas de Lucena

---

<sup>23</sup> Fuente: Archivo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. Legajo 22. Cabildo de 4 de Marzo de 1804.

(Córdoba). Según los informes de la Real Academia de San Fernando (Madrid), los diseños de este señor no fueron muy aceptados por los exigentes académicos, que daban prologas para su mejoramiento canónico. De este detalle tomaría buena nota el Ayuntamiento, como para no saber nada de la academia, que podría retrasar una obra tan urgente. Sospechamos que la estrategia que utilizaron, consistió en transmitir al Consejo de Castilla, como órgano que aprobó la subasta de la nueva fuente, de que esta debía ser reparada rápidamente para no provocar una catástrofe de fugas acuíferas, y que a su vez también llegara en buen estado, pues la salud de un pueblo, tan maltrecho económicamente, y en una época de tantas enfermedades contagiosas, pendía de un hilo. No creemos que se priorizaran aspectos artísticos de arquitectura pública, ya que su transmisión a la academia podía haber sido el fin de un reparo rápido, hasta que esta no diera la solución más oportuna a sus cánones, y todo esto lo sabían. Precisamente Juan Pérez seguía un año más tarde siéndole rechazados dos borradores de su Casa Consistorial<sup>24</sup>, pero esto es también sinónimo de que para el Ayuntamiento lo importante no era su propia sede sino la Fuente del Rey, como el inicio de un necesario plan hidrológico local<sup>25</sup>, que desde este paraje hasta el Adarve, con las tres fuentes que ya se hicieron en 1802, pudiera abastecer a la sociedad del elemento más importante para la supervivencia, y como cimentación para el futuro crecimiento económico de la población. Por tanto, el consejo dio el visto bueno, por sólo esgrimirse datos de necesidad, rapidez, solidez y reparo, que se convirtieron en una modificación por parte de Remigio del Mármol como el diseño más apto para asegurar la pureza del agua como una gran depuradora, en donde el agua recuperaba la luz y el oxígeno, perdido en el

---

<sup>24</sup> Fuente: Libro de Actas del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (R.A.B.S.F.) de Madrid. Libro III del Archivo. Actas de la Sección de Arquitectura. Desde 1789 hasta 1805. Juntas de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando desde su fundación el 22 de Marzo de 1786 hasta finales del año 1805.

<sup>25</sup> RAMÍREZ, Arturo: "Las Fuentes de Priego", *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 20-21.



acuífero, con su estancia prolongada, y las cascadas, y la altura de los grandes caños, de los distintos compartimentos asegurarían una potente depuración y limpieza. Todo sin optar a pérdidas acuíferas, si estaba bien ejecutado por el maestro albañil lucentino Juan Vázquez<sup>26</sup>, en una obra de 13900 Reales.



Carro de Neptuno de la Fuente del Rey. Priego de Córdoba.

Físicamente la modificación consistió en un nuevo diseño delantero y trasero, respetando toda la fuente incluido el suelo, y trasladándose los caños y

<sup>26</sup> Fuente: Archivo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. Legajo 806. Escritura del 12 de Agosto de 1802. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tipografía Católica, 1986, pp. 470 y 472.

mutándose el león hacia el nuevo recinto trebolado de atrás, para hacerse por delante una reducción puntiaguda, al que se unió otro estanque con la cascada de cuatro peldaños y formas inspiradas por el Apocalipsis y la mitología, al igual que el resto de figuras y espacios nuevos. Soluciones que Remigio no concibió en unos meses, ya que tales diseños los efectuó cuando vio la posibilidad de que la fuente no le quedaba mucho tiempo de vida útil, y por supuesto al implicarse altruistamente en sus reparos, entre 1792 y 1793. Además el revitalizar el león del Juicio final, le dio la posibilidad de apostar por un mundo religioso y mitológico, en unas fechas de grandes crisis políticas, en donde la pobreza, y luego la guerra contra los franceses, se cernían como plagas milenaristas. Desde esta perspectiva Remigio del Mármol<sup>27</sup> apostó por compendiar el pasado con unas tristes premoniciones de futuro local, estatal, e internacional, con esta fuente, himno al agua y anhelo de esperanzas. A Remigio le nombraron por esta nueva construcción, Maestro Mayor de Obras Públicas de Priego en 1803<sup>28</sup>, y eso fue una paradoja, ya que el haber esquivado milagrosamente a la academia no le garantizaba correr en el futuro la misma suerte. La fuente supuso un cambio, fue un broche de oro de la arquitectura barroca local para despedirla con todos los honores, por las glorias que le había reportado al arte de Priego y a sus artistas. De ahí en adelante todo lo que se haría de manos del penúltimo miembro de la escuela, sería encerrarse en el neoclásico, por convertirse en la figura oficialista del cargo que se le otorgó en dicha obra, paradoja del destino, o también quizá, porque ya no le esperaba más libertad que la que había podido desarrollar con esta enigmática y emblemática fuente de Priego.

---

<sup>27</sup> Según Rivas Carmona Remigio del Mármol “es una figura de gran interés, debiéndose a su ingenio atrevidas soluciones que vienen a ser como la culminación de las experiencias barrocas de los artistas anteriores”. “Mármol buscó el clasicismo en el pleno renacimiento y manierismo del siglo XVI, más concretamente en Vandelvira, cuya obra pudo admirar en Jaén y su provincia”. “Mármol figura entre los grandes maestros de Priego por haber ideado y compuesto la famosa Fuente del Rey”. Siendo “el mejor exponente de cómo caló el barroco en estas tierras, resistiéndose a desaparecer incluso en fechas tardías”.

<sup>28</sup> Fuente: Archivo Histórico Municipal de Priego de Córdoba. Legajo 22. Libro Capitular de 1803. Cabildo de 5 de Septiembre. Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), p. 470.

### 13.3.3 – Conceptualización de la Fuente de Neptuno de Priego

En primer lugar deberíamos plantearnos si se trata de una fuente, ya que su nombre así lo dictamina. Si la comparamos con las fuentes de belleza visual, y colosales de Versalles, la Granja de San Ildefonso, Aranjuez, Churriana (Málaga), Villa d'Este (Tívoli), etc..., no tenemos más remedio que admitir de una forma muy esencial de que es una especie de fuente, pero siempre con unas connotaciones muy particulares que la hacen diferente a todas las demás. Esto se puede apreciar en su carácter subterráneo, y su visualización aérea desde arriba, además de presentar unos bancos que la rodean, lo que le da una gran funcionalidad y teatralidad barroca. Su aspecto opositor a la fuente clásica la hace muy contraria a un concepto ordinario de fuente. Los aspectos ya comentados unidos a una traza de geometría compleja, frente a la sencilla y regular de las fuentes clásicas, además de su uso y su carácter instructor a la sociedad, nos hace, desde nuestra óptica, acercarnos hacia la creencia de no tratarla del todo como una fuente, sino más bien como una construcción pública al servicio de la sociedad, como lo puede ser un templo o un mercado, ya que su repercusión de necesidad colectiva, para el esparcimiento, la enseñanza, la búsqueda del recurso acuífero, que ofrece, e incluso el recreo artístico, así nos lo hace sentir en primera instancia. Pero podemos incluso avanzar mucho más a esta pregunta. Si nos situamos en la época, y vemos que desde la fuente o manantial de la Salud, nace un río, que iba desde la misma hasta su salida de Priego de una forma virgen y ruda. Si observamos otros ríos de interior, de cascadas históricas de esas dimensiones, como por ejemplo el Darro granadino, vemos que a lo largo de dicho río discurren una serie de puentes para pasar de una acera a otra, y así solventar el obstáculo topográfico que representan estos accidentes naturales. Basta



imaginarnos antes de la fecha de 1632-35, en la que se construye la primera Fuente del León, para darnos cuenta de que a lo largo de la Calle del Río se pasaba de una acera a otra por algunos sitios apropiados para tal efecto, sin embargo, en el paraje de la fuente existían, como ahora, tres bifurcaciones, siendo necesario abovedar el suelo completamente y dejar el río al descubierto, con una obra de arte que lo embelleciera como la antigua fuente-manantial de la Salud, y que permitiera discurrir más dignamente de una acera a la otra, e incluso la posibilidad de sentarse como fin del paseo que suponía el esparcimiento por toda la ciudad, y en concreto por el paso obligado de la calle principal del río prieguense.



La Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

Lo que pretendemos dilucidar con toda esta exposición es que la fuente se puede aproximar a un concepto de obra de ingeniería, ya que el hecho de solventar un río y darle un carácter utilitario, en este caso desde otra dimensión, no lo hacen ni mucho menos diferente a una concepción de tratamiento que puede tener un puente o un canal, en donde la misma naturaleza se respeta para que siga su cauce natural, pero existe una manipulación humana para darle una utilidad real, como la facilidad de entrada de un barco en un dique, o la posibilidad de agua calmada como transporte en un canal<sup>29</sup>. En el caso de la Fuente del Rey<sup>30</sup>, esa manipulación consistiría en que el fuerte desnivel inicial, y la inclinación del paraje, impidiera la expansión e inundación por fugas de agua por los substratos del suelo en este amplio paraje de recovecos incontrolados, a través de una regulación por cascadas graduales y una canalización hermética del mismo, con materiales como la piedra local encalada. Con todo esto, podríamos admitir también que la Fuente del Rey se puede considerar como la urbanización de un río, y en este concepto se puede establecer el uso del término de arquitectura pública. Su diseño así lo establece, además el que la hizo realizó obras de arquitectura, palacetes, y templos cristianos, lo que le hicieron ganarse el puesto de Maestro Mayor de Obras Públicas, que según la Academia de San Fernando de Madrid, estas personas tenían potestad para obras de arquitectura e ingeniería. Por tanto, la Fuente del Rey de Priego de Córdoba es una obra pública con concepciones de ingeniería hidráulica y de arquitectura para su uso, como depuradora rudimentaria, e instrucción social y cultural, sin abovedar ni tener posesión de paramentos físicos, lo que la hacen por su planta libre, de cohesión volumétrica y su esencialidad minimalista, además del empleo de los materiales

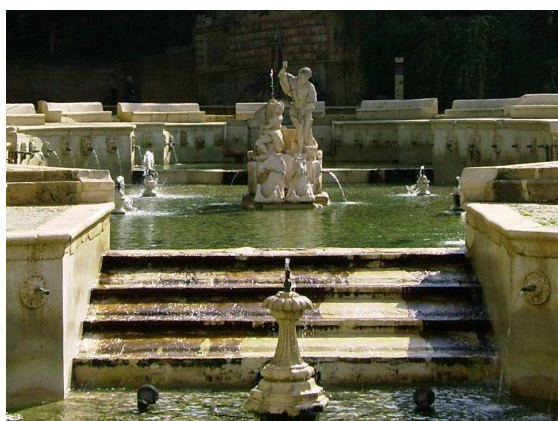
---

<sup>29</sup> Esa impresión ofrece el carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Parece como si dicho grupo escultórico fuera paseándose por un canal en sentido de la Calle del Río.

<sup>30</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María: *La Fuente del Rey*. En Corografía de la provincia de Córdoba.



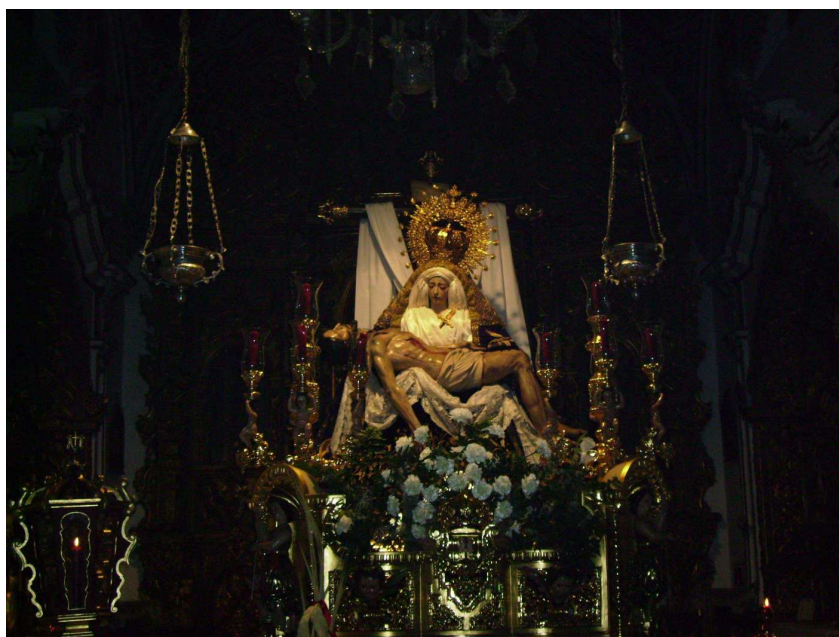
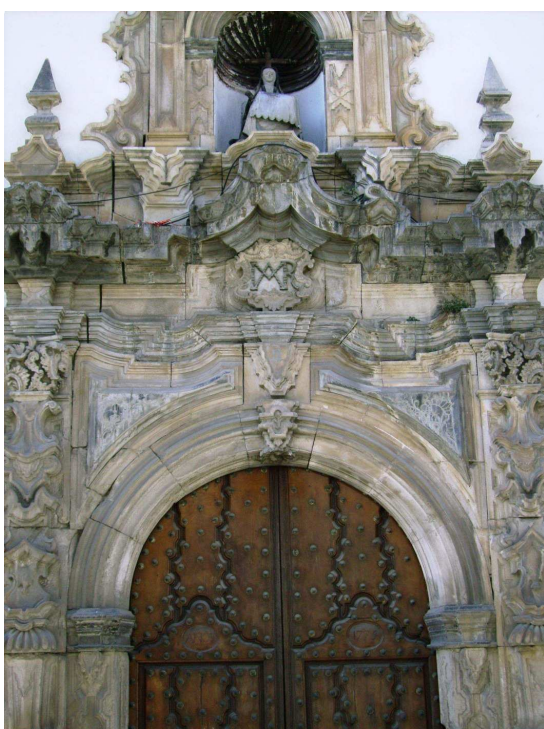
vernáculos de integración de conjunciones materiales a su fin, pudiéndose calificar como una obra moderna, siendo por supuesto, un compendio de la arquitectura del pasado y de su siglo, como precedente del romanticismo. Conceptos que emplearán autores del movimiento moderno hasta nuestros días. Concretamente Mies van der Rohe, con el uso del minimalismo colosal en sus rascacielos de cristal, y las edificaciones esenciales y depuradas a diversos fines de Frank Lloyd Wright, que tiene esa arquitectura residencial de inspiración de las casas de la pradera, en donde la horizontalidad de los paneles y las transiciones de espacios interiores, lo llevaron a la ejecución de su “Casa Robie” (1908-10), en la integración del funcionalismo destinado a una familia determinada, y del organicismo de implantación, para el crecimiento del edificio en la misma naturaleza, como en “La Casa de la Cascada” (1936-39). Esta última obra consiste efectivamente en introducir una arquitectura en medio de un río inclinado y desnivelado. Sería como depositar un objeto en el agua, y dejar que siga su cauce sin afectarle salvo en su entorno estético, que crece y se integra con la misma naturaleza, exactamente lo que es la Fuente del Rey de Priego de Córdoba<sup>31</sup>.



<sup>31</sup> Antonio Bonet Correa escribe sobre la Fuente del Rey de Priego de Córdoba lo siguiente: “La articulación compleja de su planta recuerda las obras de Borromini, la misma, semeja un navío que hubiese quedado varado en medio de la alameda. Barca de piedra y espuma bajo la enramada bóveda de la arboleda. Con las tersas superficies de sus espejos, la tumultuosa caída de su cascada, los sonoros chorros de sus caños y la presencia de sus esculturas, la fuente es pieza urbana de gran prestancia. Creada bajo el signo del ornato urbano, es el lejano y último eco del parque de Versalles, siendo fruto del rococó español y una obra epigonal, lo que no supone una descalificación estética de la misma. Su valor artístico está encima de su diacronía”. “La Fuente del Rey es el canto del cisne del barroco”.

### 13.4 – DESCRIPCIÓN ESTÉTICA DE LA PARROQUIA DEL CARMEN DE PRIEGO DE CÓRDOBA

El más importante eje de la Tesis Doctoral se centra en Calle del Río de Priego de Córdoba<sup>32</sup>, dentro del Conjunto Histórico de Priego<sup>33</sup>, la más señorial, larga, y monumental de la ciudad. “Como Granada, a la que tanto mira Priego, al igual que Sevilla, Córdoba, o Madrid, Priego organiza su gran vía, remozando el viejo trazado de la Calle con casas de última moda, que prestigien con sentido emblemático a la antigua ciudad, que se moderniza así, pero respetando la historia<sup>34</sup>”. Casas y palacetes con blasones, columnas salomónicas, rejas, tallas, y elementos de artes menores de gran tradición local, decoran y ornamentan esta Calle que no tiene parangón en la provincia.



Portada e imagen de la iglesia de las Angustias de Priego.

<sup>32</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: *La Calle del Río de Priego de Córdoba*. Córdoba, El Almendro, 2005.

<sup>33</sup> El consejo de gobierno de la Junta de Andalucía aprobó el 15 de Octubre de 2002 la ampliación del Conjunto Histórico-Artístico de Priego de Córdoba.

<sup>34</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Modernismo y regionalismo en la arquitectura prieguense”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1984, núm. 3, pp. 10-11.

El toque de religiosidad monumental lo pone la iglesia de las Angustias<sup>35</sup>, que fue trasladada de la antigua iglesia en ruinas del llano, a la casa particular con oratorio de Doña María Josefa del Mármol. El templo<sup>36</sup>, realizado por Juan de Dios Santaella y Roldán, posee una bóveda barroca de plata corlada, y en el recinto se alberga un grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, similar a los existentes en Cabra y Jaén, del taller de José de Mora. Existen en esta ermita dos barros de José Risueño<sup>37</sup> que se consideran lo mejor de su producción. La fachada es una de las miniaturas barrocas más espectaculares de Priego de Córdoba.

Nuestro interés, no obstante, se va a centrar en primer lugar en la Parroquia del Carmen, situada a mitad de la ondulante vía que sigue el cauce del río, que nace en la Fuente del Rey<sup>38</sup>. Si nos situamos en sentido Fuente del Rey-Paseillo, podremos admirar una de las más pintorescas estampas del Priego monumental, junto al Adarve, la Plazoleta de San Antonio, o la de San Juan de Dios. Desde esta perspectiva se contempla el conjunto monumental constituido por la Parroquia del Carmen y la casa Alférez, ambas haciendo cada una de las esquinas de la Calle Ancha. Al analizar esta imagen, nos damos cuenta que el punto de fuga, o sea, donde convergen todas sus líneas, está en la cúpula de la casa Alférez. Edificio reformado a principios del siglo XX por el autodidacta, fotógrafo, decorador, artista, etc..., Francisco Ruiz Santaella. Es el número 47 de la Calle y su obra más representativa.

---

<sup>35</sup> La iglesia de las Angustias se declaró bien de interés cultural por el consejo de gobierno de la Junta de Andalucía el día 2 de Julio del año 2002.

<sup>36</sup> FORCADA SERRANO, Miguel: “Las Angustias: Otra restauración privada”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, núm. 219, p. 7.

<sup>37</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño: Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad de Granada, 1972.

<sup>38</sup> La Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba tiene 12 metros de ancho por 41 metros de largo, aproximadamente. Por otro lado, el palacete carmelitano cercano a este monumental templo, presenta unos 17 metros de ancho.





**Imagen Izquierda:** Calle del Río de Priego de Córdoba, con la Parroquia del Carmen de fondo.  
**Imagen Derecha:** Cúpula de la casa Alférez en la Calle del Río de Priego de Córdoba.

Si nos fijamos, caeremos en la cuenta de que el trazado presenta la mascarada de no dejar libre la construcción edilicia de la vía. Sin embargo, tanto la casa como la Parroquia del Carmen, al aparecer como esquinas, se nos presentan semiexentas, lo cual revaloriza su arquitectura. Ruiz Santaella era un urbanista que intentó unificar el conjunto prieguense como Haussmann con París. Un ejemplo de esto es la cúpula de la casa Alférez, que no sólo monumentaliza y da proporción a la fachada individual, en un estilo neobarroco con reminiscencias árabes, y con el empleo de rejas y adornos de carácter artesanal. Una cosa parecida ocurre en una casa del Palenque de Priego, que hereda tradiciones constructivas procedentes del Islam y del barroco europeo, como puso de manifiesto J.H. Elliott, en su obra *el mundo hispánico*<sup>39</sup>. Por otro lado, esta pequeña cúpula tiene también la función de homogeneizar el entorno en que se enclava, además de servir de escalonamiento gradual a la contemplación de la torre del Carmen.

<sup>39</sup> ELLIOT, J.H.: *El mundo Hispánico*. Barcelona, Crítica, 1991.

Sin este elemento arquitectónico habría un descenso brusco entre la torre carmelitana y la línea de tejados horizontal de la Calle. Este recurso rectifica el problema que poseía la misma en el siglo XIX.

La Parroquia del Carmen fue en su fundación una pequeña ermita, que ya existía en el siglo XVII, bajo la advocación de San José<sup>40</sup>. Hacia 1710 la familia Álvarez<sup>41</sup> realiza reformas. Pero la configuración actual tiene sus inicios en 1785<sup>42</sup>, ampliándose el solar y reedificándose de nuevo el templo<sup>43</sup>, que se terminó, al menos, en 1824. El Rey José Bonaparte contribuyó en 1809 con 51995 reales para las reformas internas de la iglesia del Carmen de Priego, que ostentan grandes presupuestos al igual que las obras de la fachada entre 1789 y 1791. El autor de este edificio es Remigio del Mármol Cobo-Rincón, del Orden Tercero del Carmen, y perteneciendo a este título mariano reconocido por Bula de Urbano VI en 1379, con la denominación de Hermanos de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo<sup>44</sup>.

La fachada compuesta por torre incorporada<sup>45</sup>, es una de las construcciones más exquisitas de Andalucía y nos recuerda a la torre de Belém de Lisboa (1514-1520), por su dulzura, claridad en las líneas, y sabia proporcionalidad del espacio constructivo. La fachada, influida de la torre de la Catedral de Granada, se compone de dos cuerpos más

---

<sup>40</sup> Para conseguir informaciones más precisas sobre esta Parroquia del Carmen, declarada Monumento Nacional, remitimos al Apéndice Documental de esta Tesis Doctoral.

<sup>41</sup> Fuente: Archivo de Protocolos de Priego de Córdoba. Legajo de Juan Antonio Hoyo de 1710, folio 38. Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), p. 435.

<sup>42</sup> Fuente: Archivo de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Libro Capitular del Venerable Orden Tercero del Carmen. Cabildo de 15 de Agosto de 1785. Peláez del Rosal; Rivas Carmona (1986), p. 435.

<sup>43</sup> Según René Taylor el Rey José Bonaparte participó en la ordenanza evolutiva de la construcción de la iglesia del Carmen. *Adarve*. Priego de Córdoba, 1956, núm. 200, p. 1.

<sup>44</sup> Según el Bulario Carmelitano, tomo I, p. 140.

<sup>45</sup> Esta torre, recuerda, si le quitamos la cúpula, a la de la Catedral de Granada. La cual no pudo rematarse en su cuerpo final, según los planos originales, debidos a problemas con la cimentación del terreno.



la torre ya comentada. Este recurso es propio del renacimiento andaluz, y es posible que el autor<sup>46</sup> se inspirara de la iglesia del Salvador de Úbeda (Jaén), obra de Andrés de Vandelvira. Pero también, se suele emplear mucho en iglesias de Inglaterra, como pone de relieve René Taylor, y en zonas del Norte de Europa, como el templo de peregrinación de Steinhausen en Alemania, que se asemeja mucho a la Parroquia prieguense.



Fachadas principal y lateral de la Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.

<sup>46</sup> Remigio del Mármol y Francisco Javier Pedraxas, estuvieron en torno a 1787 por la provincia de Jaén. Es muy posible que trabajaran para Úbeda, ya que los relieves del Carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego, que representan a Venus y Diana, son similares técnicamente a los relieves de Hércules existentes en la fachada de la ubetense iglesia del Salvador.

El primer cuerpo posee dos voluminosos pedestales que soportan dos medias columnas dóricas con fuste acanalado, a un lado y a otro del arco de medio punto o de entrada al recinto que simula un arco triunfal. Esta conversión de arco de triunfo incorporado a iglesia cristiana se debe a Leon Battista Alberti, con su templo Malatestiano. Encima del arco se encuentra un arquitrabe, friso con cuarterones renacentistas y cornisa. El segundo cuerpo está centralizado por un relieve rectangular de la Virgen del Carmen, que sostiene a un niño y está rodeada de Puttis. Dicho relieve está escoltado por dos pilastrillas acanaladas jónicas y dos medias columnas, también jónicas, más dos floreros. Por encima otro arquitrabe, friso, y frontón triangular, rematan la fachada. La torre presenta dos cuerpos. El primero con cuatro balcones en cada una de sus caras, estando el de enfrente escoltado por Hermes jónicos y cuatro figuras bíblicas del Antiguo Testamento (Miriam, Devora, Judith, y Abigail) por encima del alero; y el segundo presenta dobles columnas corintias en las esquinas, con cuatro huecos que protegen las campanas.

Corona la torre una cúpula con la figura de San Elías (fundador de la orden carmelitana), que sostiene una espada en la mano derecha<sup>47</sup>. Se trata de una fachada clásica, más inspirada en el renacimiento andaluz<sup>48</sup> que en la tradición greco-latina. Durante el renacimiento, la irracional geometría fue sustituida por relaciones aritméticas sencillas y, aunque el arte y la arquitectura del barroco demostraron un renovado interés por lo sobrenatural, conviene señalar que su dinamismo espacial apunta ya hacia el espacio abierto de la arquitectura moderna. Es de suponer que Remigio del Mármol

---

<sup>47</sup> Parece ser que esta espada es el mango de una sartén. Esta fachada del Carmen despunta con una imágenes en el alero, cuatro exactamente, que recuerdan a las que se asoman en el Ayuntamiento de Salamanca o las de la fachada de la Catedral de Santiago de Compostela.

<sup>48</sup> RIVAS CARMONA, Jesús: “La obra de Remigio del Mármol, autor del grupo escultórico central de la Fuente del Rey”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1984, núm. 1, pp. 14-15.

tendría conocimientos sobre tratados y autores antiguos como Vitruvio o Luca Pacioli<sup>49</sup>. En esta fachada con torre podemos observar una aguda triangularidad tridimensional, lo que geoméricamente se corresponde con la pirámide, cuya cantidad y medida justa y precisa, ya sea redonda o laterada, se obtendrá a partir de la medida de su columna. Primero se halla el área de la base, y esta se multiplica por el eje y altura de la pirámide. Este producto equivaldrá a la capacidad de toda su columna. De esta última tomaremos su tercera parte, que será la cantidad corporal de dicha pirámide, regla que nunca falla. En la fachada también se presenta el protagonismo de la escultura en piedra, que nos hace ver, frente a los complicados sistemas decorativos del barroco y frente a la profusión de rocallas, curvas y contracurvas, que las nuevas composiciones escultóricas tienden a la contención de sus volúmenes, a la claridad y pureza de sus contornos, al equilibrio y a la simplicidad. La madera se sustituye por la piedra y el mármol. La escultura está al servicio de los programas decorativos, y el relieve alcanza un espectacular desarrollo asociado a la arquitectura, la cual tendrá una gran relación con la técnica y con la ingeniería.

Cuando nos introducimos en el templo<sup>50</sup> vemos que su vestíbulo tiene una planta de media esfera, con acceso al interior por tres arcos de medio punto, el central con más

---

<sup>49</sup> Estas obras clásicas, eran frecuentes en tratados de arquitectura, que probablemente poseía Francisco Javier Pedraxas, maestro de Remigio del Mármol, en su biblioteca.

<sup>50</sup> La página Web [andaluciarustica.com](http://andaluciarustica.com) describe el templo de la siguiente forma: “La iglesia dispone de planta rectangular, de una sola nave, cuatro tramos en su desarrollo longitudinal, cabecera plana, con un volumen poligonal de seis lados, adosado a ella. El primer tramo está ocupado por el presbiterio, situado a un nivel más elevado que el resto del templo. Es de planta rectangular y cubierto por una bóveda de medio cañón. Los tres tramos siguientes que contiene la nave van divididos por pilastras con capiteles jónicos. El segundo tramo, de planta cuadrada, va cubierto por una cúpula gallonada sobre pechinas, y el tercer y cuarto tramo de planta rectangular, se cubren mediante bóvedas de cañón con lunetos. A los pies se encuentra un coro alto de planta rectangular, sostenido por una plataforma con balaustrada, sobre arco carpanel. Este espacio va dividido por medio de tres arcos de medio punto, sobre pilastras y cubierto por tres bóvedas de medio cañón. Adosada, en el lado de la Epístola, se encuentra la actual capilla del Sagrario de planta rectangular. Se accede a ella a través de tres vanos, el central más alto que los laterales. En la capilla del Sagrario se pueden distinguir tres zonas, la cabecera y zona de los pies, llevan cubierta

énfasis que los laterales, los cuales están adornados por dos grandes veneras en su ático. El interior es una planta de salón de una sola nave con crucero insinuado y tres tramos de bóveda de cañón con lunetos.

En el paramento izquierdo observamos una capillita con pila bautismal que posee un relieve del bautismo de Cristo. San Juan está a la izquierda, Cristo arrodillado se sitúa a la derecha, y Dios y la paloma están en la zona alta. Se trata de una composición claramente triangular que recuerda al medallón de la casa Caracuel del Compás de San Francisco de Priego. Avanzando veremos dos retablos de medio punto embutidos, muy semejantes al de la Caridad de la Asunción, de Priego, por su decoración geométrica y vegetal. El primero está dedicado a San José y el segundo a la Inmaculada (talla moderna al estilo de Bernini). A continuación se sitúa un púlpito con relieves de mármol blanco.

---

plana, y la zona central, que corresponde a la antigua Sacristía, también de planta rectangular, y va cubierta por una cúpula gallonada muy plana. El templo dispone de una decoración interior basada, en su mayor parte, en estrellas de madera doradas de distintos tamaños y cornucopias, repartidas todas ellas entre los muros. Alzado de dos pisos de desigual altura en el exterior. El edificio se encuentra adosado a otras edificaciones, por lo que sólo presenta dos fachadas, la principal, es plana y responde a modelos neoclásicos, y la del lado del Evangelio. De piedra, la portada muestra una rígida composición de aire renacentista. Consta de dos cuerpos, el inferior rectangular, presenta un vano formado por un arco de medio punto, con clave, enmarcado por medias columnas pareadas. Son de fuste acanalado y van sobre altos pedestales. Por encima descansa un entablamento con triglifos y metopas decoradas con elementos florales, sobre el que se coloca una cornisa saliente, que soporta un segundo cuerpo, presidido por un gran relieve de la Virgen del Carmen. Corona la fachada una torre de sillería, muy clásica, situada en su eje. Sobre el pretil, en cada extremo van colocadas dos esculturas femeninas. En el primer cuerpo aparecen adosados unos Hermes de estirpe manierista, y el segundo cuerpo, de campanas, va articulado por columnas corintias sobre pódium en cada uno de sus ángulos, y rematados por una pequeña cúpula en la que se alza la escultura del profeta Elías. Compartimentada por medio de tres contrafuertes, y presentando un alzado de dos pisos, se encuentra la fachada lateral; el superior, más bajo que el inferior, muestra tres vanos con arco de medio punto, protegidos con vidrieras blancas con rejas, rematado mediante una cornisa, y el inferior lleva el muro liso. Sobre esta cornisa, vemos el cuerpo octogonal de la cúpula de la nave central, con columnas toscanas, y dos ventanales de medio punto adovelados en sus paramentos. Como remate lleva un cupulín recubierto de piezas de cerámica en forma de escamas, de color azul y blanco. Aunque antiguamente el templo se llamaba ermita de San José, debido a la popularidad y devoción hacía la Virgen del Carmen, el templo tomó el nombre de esta. El templo es del siglo XVII y renovado aproximadamente en 1710 por los Álvarez. Fue reedificado a finales del siglo XVIII debido a su estado ruinoso. Se cree que las obras comenzaron en 1785 y se terminaron en 1821-24. Templo de estilo barroco y neoclásico. Arquitecto: Remigio del Mármol. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Bien de Interés Cultural. Priego de Córdoba”.

En la cabecera del templo y altar, podemos admirar la gran cúpula con relieves en las pechinas, heredera de la escuela de Hurtado Izquierdo, y el retablo mayor, obra de Santaella, realizado en torno a 1750, con prodiga utilización del estípite.



Retablo de San José. Parroquia del Carmen. Priego.

El retablo de la iglesia del Carmen de Priego, reformado por el artista de esta Tesis Doctoral, arranca con una predela de mármol rojo, como el pie del púlpito del mismo templo, posiblemente de las canteras de Cabra (Córdoba). Posee un cuerpo dividido por el arco central, con tres estípites a cada lado. Existen dos repisas con



figuras de Remigio del Mármol, un Santo y una Santa (Joaquín y Ana), a los lados. El ático cuenta con dos Ángeles y dos Arcángeles sentados en unas espirales geométricas, u orejas de cerdo. La hornacina central alta, alberga una escultura, custodiada por dos estípites. Centraliza dicho ático un cuadro que representa a la coronación, siendo de marco octogonal, y plasma la Resurrección de Cristo, y la Trinidad tradicional, con paloma en alto. Hacia un lado, Dios, y al otro lado, Cristo, el cual se sitúa a la izquierda, es decir, a la derecha canónica del Padre, llevando sudario, túnica roja, y se dispone con el brazo derecho alzado. Dios presenta túnica, barba blanca y también ostenta el brazo derecho alzado. Encima de esta pintura existe un triángulo tallado con ojo, que representa alegóricamente a Dios con sus destellos, símbolos del astro sol.



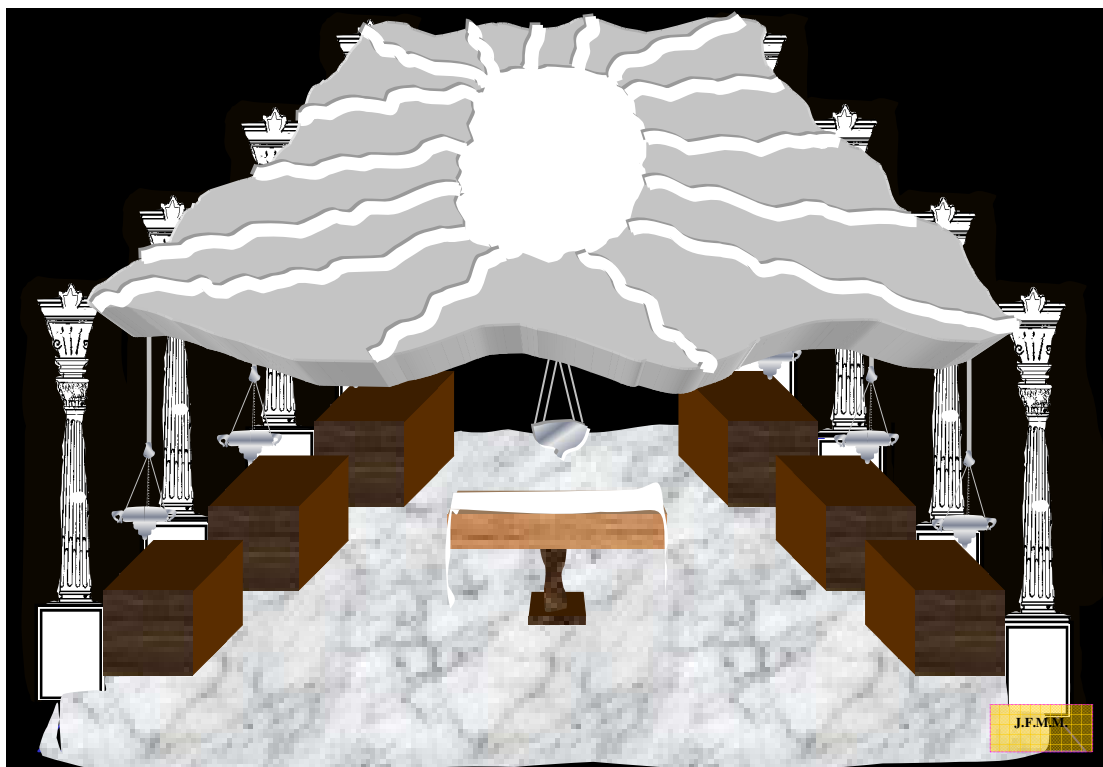
Retablo mayor de la Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.

El paramento derecho de este templo carmelitano, arranca desde los pies con la hornacina de la Virgen de Fátima, pasando a dos arcos de acceso a la Sacristía antigua y uno para la nueva. La Sacristía antigua es de planta rectangular y está rodeada de una iconostasis de 4 x 4 columnas corintias y tres ventanas mixtilíneas. Entre los altos plintos se situaban las cajoneras donde se guardaban los trajes de la liturgia. La Sacristía del Salvador en Úbeda (Jaén), diseñada por Andrés de Vandelvira y al igual que la de la Catedral de Jaén<sup>51</sup>, presenta unos arcos rebajados para embutir las cajoneras del vestuario, método arquitectónico empleado por del Mármol para esta Sacristía del Carmen de Priego, y cuyo más cercano antecedente barroco, se encuentra en la Sacristía de la Cartuja de la Asunción de Nuestra Señora de Granada, diseñada por Hurtado Izquierdo y posiblemente por Tomás Jerónimo de Pedrajas, y en la Sacristía de la Asunción de Priego, obra de Juan de Dios Santaella. En Úbeda los simbolismos alegóricos están presentes en los espacios, y sobre todo en las esculturas clásicas de tondos, Atlantes, y Cariátides, que con sus paños mojados recuerdan a la figura de Anfitrite de la Fuente del Rey prieguense. Pero lo asombroso, en esta Sacristía carmelitana de Priego, es la bóveda, que presenta unos efectos ondulantes que arrancan de la clave central, muy Borrominesca, y que podría representar el sol con sus destellos. De esta forma consigue una disolución estructural y del espacio, con influencia de la Sacristía de la Catedral de Jaén. Rafael Castejón, presidente de la academia de Córdoba dijo: “En la modesta iglesia del Carmen nos sorprende su nave lateral con una bóveda de gallones barrocos y sinuosos que tiene su remoto antecedente nada menos que en la bóveda gallonada del Mihrab de la mezquita cordobesa”. De este Mihrab califal se

---

<sup>51</sup> Remigio del Mármol pudo ver la obra de Andrés de Vandelvira (Alcaraz, 1509-Jaén, 1575) y Eufrasio López de Rojas (Andújar, 1628-Jaén, 1684), para la Catedral de Jaén, de la que su ciudad natal, Alcalá la Real, pertenecía. Su Parroquia del Carmen en Priego presenta similitudes con la misma, por sus medias columnas y pilastras fajonadas, sus estatuas en las cornisas, pináculos de fogatas como los del Perpetuo Socorro de Granada, y las torres, que se inspiran de las de Alonso Cano para la Catedral granadina.

inspiró Hurtado Izquierdo para sus cúpulas gallonadas, como el de la cercana capilla del cardenal Salazar. Aunque este es el antecedente más remoto, el más cercano se puede atribuir a una bóveda rococó de gallones ondulantes, existente en el hall de acceso a la biblioteca provincial, próxima a la mezquita y al seminario cordobés. En la actualidad esta Sacristía de Priego se ha adaptado como capilla lateral y se dirige hacia un retablo barroco con estatuaria del círculo de Rojas y de los Mora, en cuyo lado izquierdo se accede frontalmente a la salida lateral de la Calle Ancha, y también se puede subir por unas escalinatas al camarín de la Virgen del Carmen.



Antigua Sacristía de la Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.

Este camarín central es de planta hexagonal con dos pilares de mármol adosados, de veta irregular, desde donde arrancan los seis arcos de medio punto con pechinas con los escudos de Priego y el Carmen, y los relieves de los cuatro evangelistas y sus

tetramorfos. El tambor presenta una decoración confeccionada a base de cubitos pseudo renacentistas, que se suceden a lo largo de todo su perímetro. La cúpula presenta seis gallones con cuatro ventanas similares a las de la Sacristía antigua, y justo allí se encuentra la imagen titular del templo, la “Virgen del Carmen”, que debemos atribuir a Agustín José de Vera Moreno (1697-1780), porque trabajó para Priego haciendo el Cristo de la Expiración<sup>52</sup> para este antiguo templo de San José, anterior a esta reforma remigiana. Esta obra se parece mucho a la de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, en cuya fachada realiza unos relieves como los de la cercana Basílica de San Juan de Dios, o de la iglesia del Sagrario.

Otras obras que se atribuyen a la producción de Vera Moreno son la Inmaculada de las Lagunillas (Priego), o el Cristo conocido como “el sentaillo” de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada. Para terminar nuestro recorrido por la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen hay que subir al coro<sup>53</sup> que consta de tres arcos que conectan con los del vestíbulo, presentando la misma disposición. Desde allí podemos apreciar detalles, como un largo friso con Ángeles que bordea la iglesia, la balaustrada que recuerda a la de las Mercedes, Sagrario y capilla nazarena, en Priego, y las cornucopias y estrellas del paramento, muy de moda en esta época tardobarroca. Como el templo está dedicado a una titular mariana, Remigio emplea unas pilastras jónicas (por tener su origen en Jonia), que aluden a esa advocación, mientras que las dóricas y

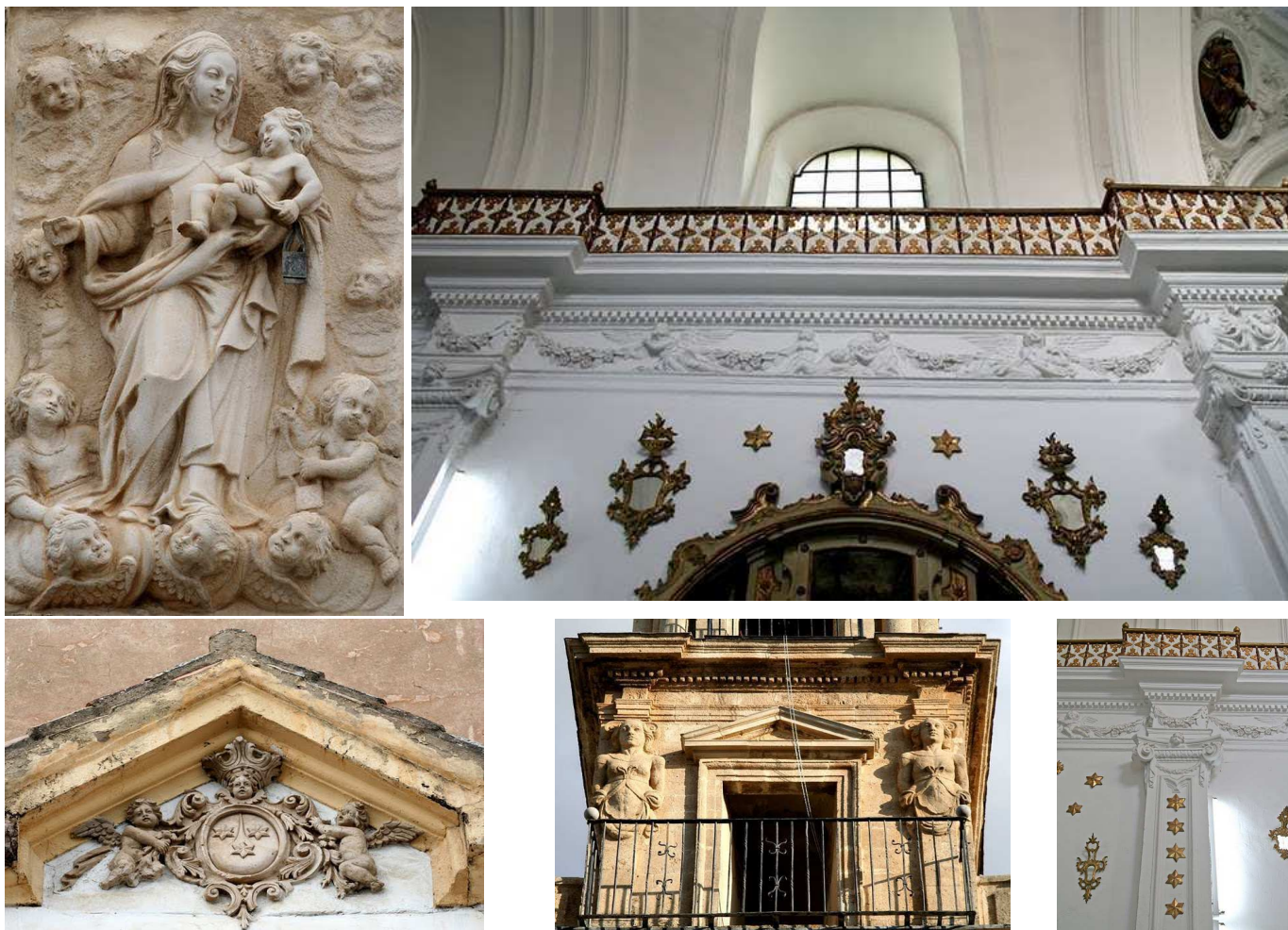
---

<sup>52</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; MARÍN MOLINA, José Francisco: “El escultor Granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: Una incógnita despejada”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 199, pp. 5-8.

<sup>53</sup> El 25 de Diciembre de 1884 tuvo lugar el terremoto de Alhama de Granada, el cual afectó a la iglesia del Carmen de Priego, produciendo daños materiales de consideración, entre los que se cuenta el derrumbe de parte de la techumbre, así como la cornisa del coro. VERA ARANDA, Ángel Luis; CRUZ COBO, M. Carmen; ROPERO COMINO, María L.: “El terremoto de 1884”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1989, núm. 322, pp. 15-17.



corintias hacen referencia a Dios y a Cristo respectivamente, como pone de manifiesto la historiadora del arte Noemí Jiménez Comino.



Detalles de la Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.

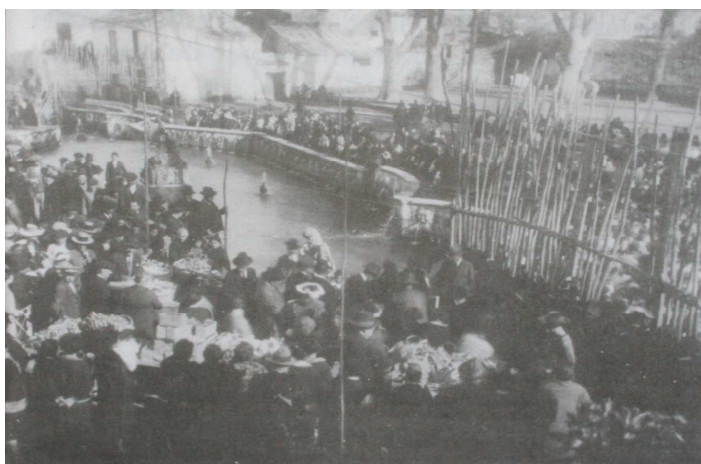
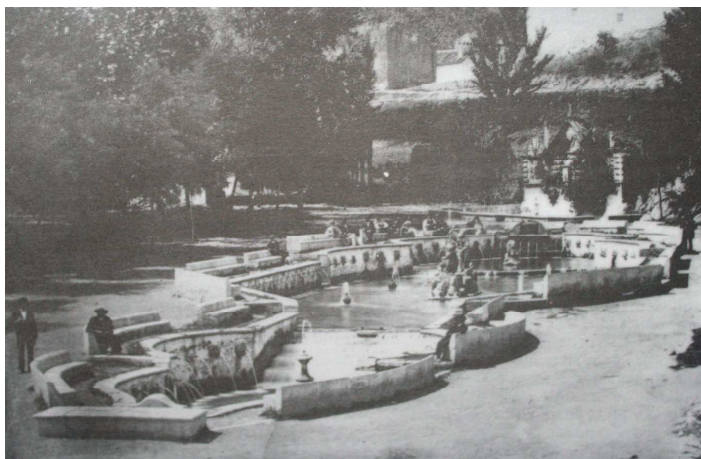
Desde el coro podemos admirar una gran claridad lumínica que proyecta el sol en el exultante yeso blanco, material que por su bajo coste y fácil elaboración fue un elemento decorativo muy utilizado en el barroco, tanto en Andalucía como en Aragón, zonas en la que la influencia del arte musulmán, con sus lacerías y atauriques, estaba muy presente. Efectivamente, esa concepción de frescura y blancura por la escuela de Hurtado Izquierdo, es la que sobrevive en la obra remigiana.



Para terminar con este templo hay que comentar que la concepción de su espacio es propia del rococó, y opta por las pequeñas habitaciones y habitáculos, como ocurre con el recogimiento íntimo de la antigua Sacristía. En esta época se empleó principios de proporcionalidad a la arquitectura doméstica, donde la intimidad y comodidad es lo preferido para la pompa y el esplendor. De todo lo mencionado concluiremos que Remigio del Mármol evoluciona en este templo del rococó al clasicismo. Pero lo asombroso es la mezcla de estilos internos y externos, llegando a recoger el clasicismo más puro en la portada y el barroco más borrominesco en dicha Sacristía, estilos que lleva hasta sus últimas consecuencias y, que aparentemente, se repelen, aunque Remigio los atrae de una forma sabia y ejemplificadora.











Tumba de D. José Calvo Rubio. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.

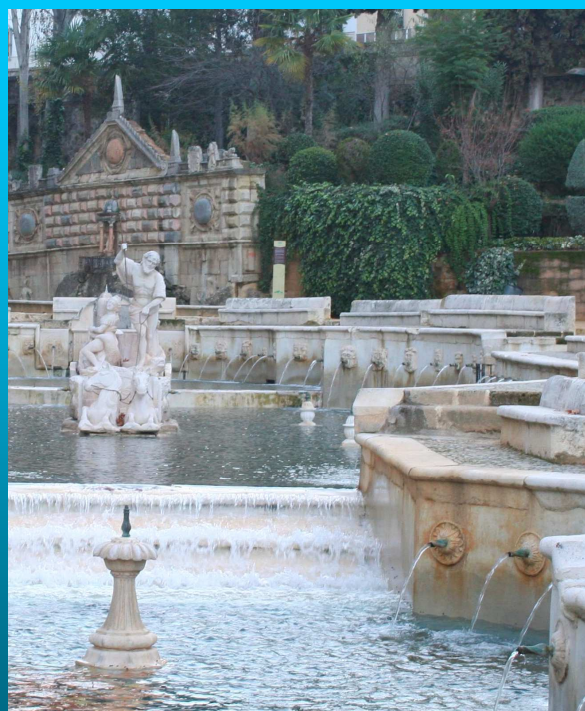






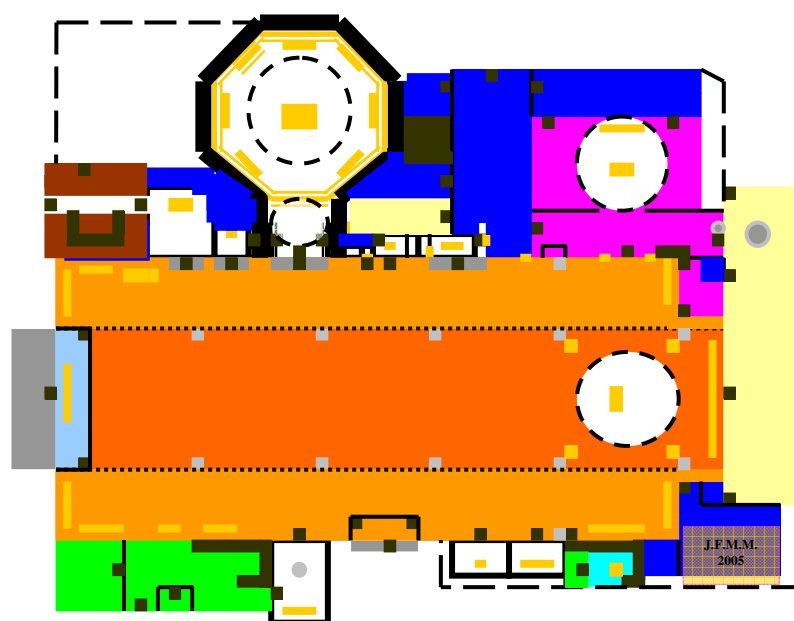
# Noticias históricas sobre la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y la Fuente del Rey de Priego de Córdoba:

## Obras declaradas Monumento Nacional



## El control del espacio en la arquitectura barroca local y su repercusión decorativa

*El espacio absorbe al ser vivo, que debe adaptarse en él para sobrevivir. Un nuevo hábitat supone una exploración e integración, por seguridad, para tal fin. Al principio, ese nuevo lugar se reconoce por la imagen, perdiendo a continuación su valor visual, hasta que la entidad forma parte integral del mismo. Los espacios y urbes del barroco se diseñaron para el asombro. La nueva sociedad barroca comenzó a ver estos recintos con expectación, y tras abrumarse, se introdujo en el espectáculo teatral que dicha cultura propició. La escuela barroca prieguense, donde se inserta Remigio del Mármol, regeneró antiguos espacios arquitectónicos con los nuevos de vanguardia. Sus patrones, de cohesión volumétrica, efectismos luminotécnicos y sencillez externa, repercutieron en la elegante riqueza del interior, en los cromatismos, blanco y oro, en las decoraciones profusas del yeso y de la madera, y todo, dentro de un control mental del espacio, para diseñar una enorme maquinaria, que al insertarse en ella, se accede a una alegórica escalera mecánica, que asciende, para propiciar la limpieza de la conciencia.*



Planta de la Parroquia de la Asunción de Priego.

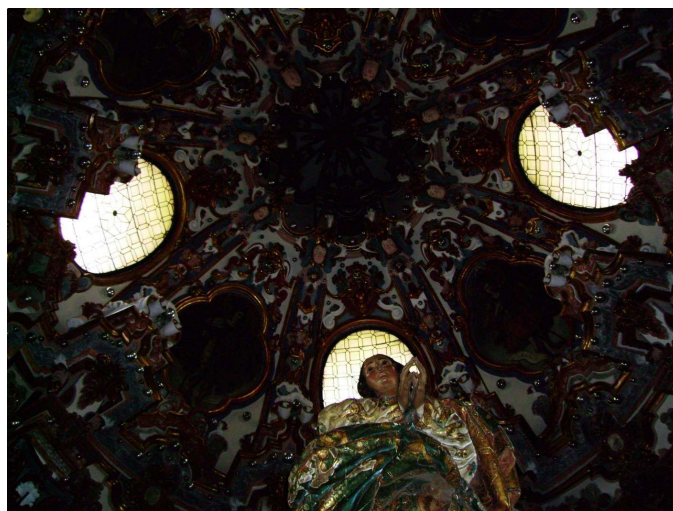
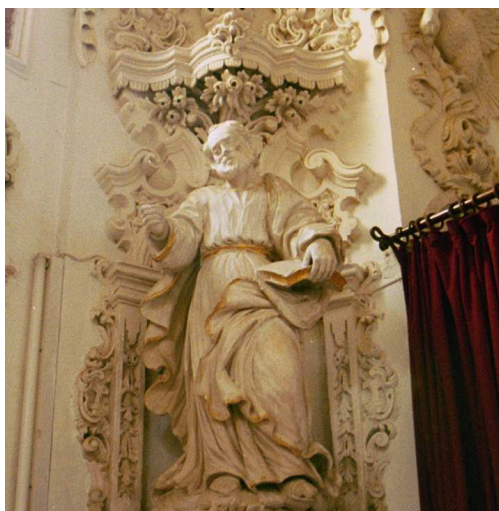


## **14.1 – LA TEATRALIDAD Y LA AMBIENTACIÓN EN LA ARQUITECTURA BARROCA LOCAL: LA ESCENOGRAFÍA ESPACIAL DE LOS DISEÑOS ALEGÓRICOS Y LOS RECURSOS ORNAMENTALES**

La necesidad de una panorámica del ambiente ideológico de la arquitectura y la ornamentación de finales del siglo XVIII, es obvia, para trazar los aspectos más precisos del polivalente artista al que se dedica este trabajo de campo, Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815). Estos parámetros artísticos no se pueden desligar de la cultura en donde se insertó este escultor, por lo que el conocimiento de la concepción de las Bellas Artes, en estos períodos, pueden retratar unas realidades, que nos permitan avizorar las directrices, concretas, de cara a los objetivos finales de la traducción estética de este maestro del tardobarroco.

En la arquitectura del yeso blanco prieguense y andaluz, o del tardobarroco ilustrado, entra en juego la multiplicación de la luz, como algo que alegoriza la presencia de la divinidad en un recinto religioso. Esto es algo parecido a los aspectos medievalistas de las concepciones góticas. La elevación y la luminosidad, de cara a épocas de crisis milenaristas, como la de finales del siglo XVIII, y que penetraron puntualmente en la España de interior, con el valor de proporcionar una evolución a un barroco erradicado por el neoclasicismo en casi toda Europa. Estos recintos arquitectónicos, elevaron el espíritu de un pueblo decaído, al contrario del sentimiento de culpabilidad judeo-cristiano impuesto por el barroco clásico, siglo XVII y parte del XVIII, y con claros componentes tenebristas, como la estética de los Churriguera, trasladada desde la pintura de Caravaggio. Después del realismo barroco, entro en

acción las luces ilustradas neoclásicas, que se transformaron en pueblos y ciudades, las cuales, no tenían potencial como las capitales para esta rica cultura de moda, en un barroco iluminado y positivista, además de pobre, materialmente, y rápido en su ejecución, pero efectista, rico, y vivaz; el cual friccionó con aspectos de vanguardia, que fueron alternados de forma tardía durante los siglos XIX y XX.



Dos clases del barroco prieguense: El blanco y el cromatizado.

La ambientación arquitectónica, alegórica y teatral, cara al espectador, y la decoración soportada por los efectos diáfanos, en cuanto a los recursos luminotécnicos, y frente a los claroscuros del barroco tenebrista de los siglos XVI y XVII, triunfaron en la nueva sociedad contemporánea de finales del siglo XVIII<sup>1</sup>, y heredada de los períodos anteriores, pero transformada o travestida, por una nueva concepción de un mundo menos antropocéntrico, y de corte más moderado. Todo esto posibilitó, a artífices como Remigio del Mármol, mayor libertad estética o positivista, gracias también a mayores conocimientos, que los proferidos en períodos anteriores, aun soportando, para su época, las luces y las sombras del Antiguo Régimen.

<sup>1</sup> TOVAR MARTÍN, Virginia: *El siglo XVIII español*. Madrid, Historia 16, 1989, núm. 34.

### **14.1.1 - Lo ilusorio en la simbología espacial: La ornamentación y la luz**

El tardobarroco andaluz de finales del siglo XVIII, e incluso inicios del XIX, en donde se inserta el artista de este trabajo de campo, Remigio del Mármol (1758-1815), supuso una reinterpretación de la ambientación arquitectónica generada a lo largo de todo el barroco clásico, realista y naturalista de los siglos XVI y XVII, y puro, parte del XVIII.

Mientras que a lo largo del siglo XVII la ambientación viene determinada por los ideólogos de Trento, es a partir de mediados del siglo XVI, y como recintos religiosos de gran opulencia, norma, y sofisticación, cuando se regeneran las iglesias cristianas frente a los dogmas luteranos, y por medio, de lo que se ha llamado la evacuación sentimental de lo barroco, a través de la música de órganos, la atmósfera ultraterrenal, con los olores de inciensos, o el dirigido encarrilamiento del fiel a una situación ante la grandilocuencia de estas técnicas, en realismos escultóricos, o pesadumbres de culpabilidad procedentes de la tradición judeocristiana. La segunda mitad del siglo XVIII, profiere un aspecto más dulcificante, menos agobiante escénicamente, inspirado por el rococó francés de los palacios reales, y todo cara a un nuevo paroxismo de la fe, no del antepasado triunfo de la iglesia compitiendo ante otros dogmas, sino el triunfo del individuo ante su salvación, del alma, por medio de la fe.

Por estos motivos, la luz, y el ornato van a dar un giro total, a finales del siglo XVIII, dependiendo, por supuesto, y sin errar en la generalización, de las características vernáculas y locales de cada región, ante la realidad de la Europa Contemporánea.

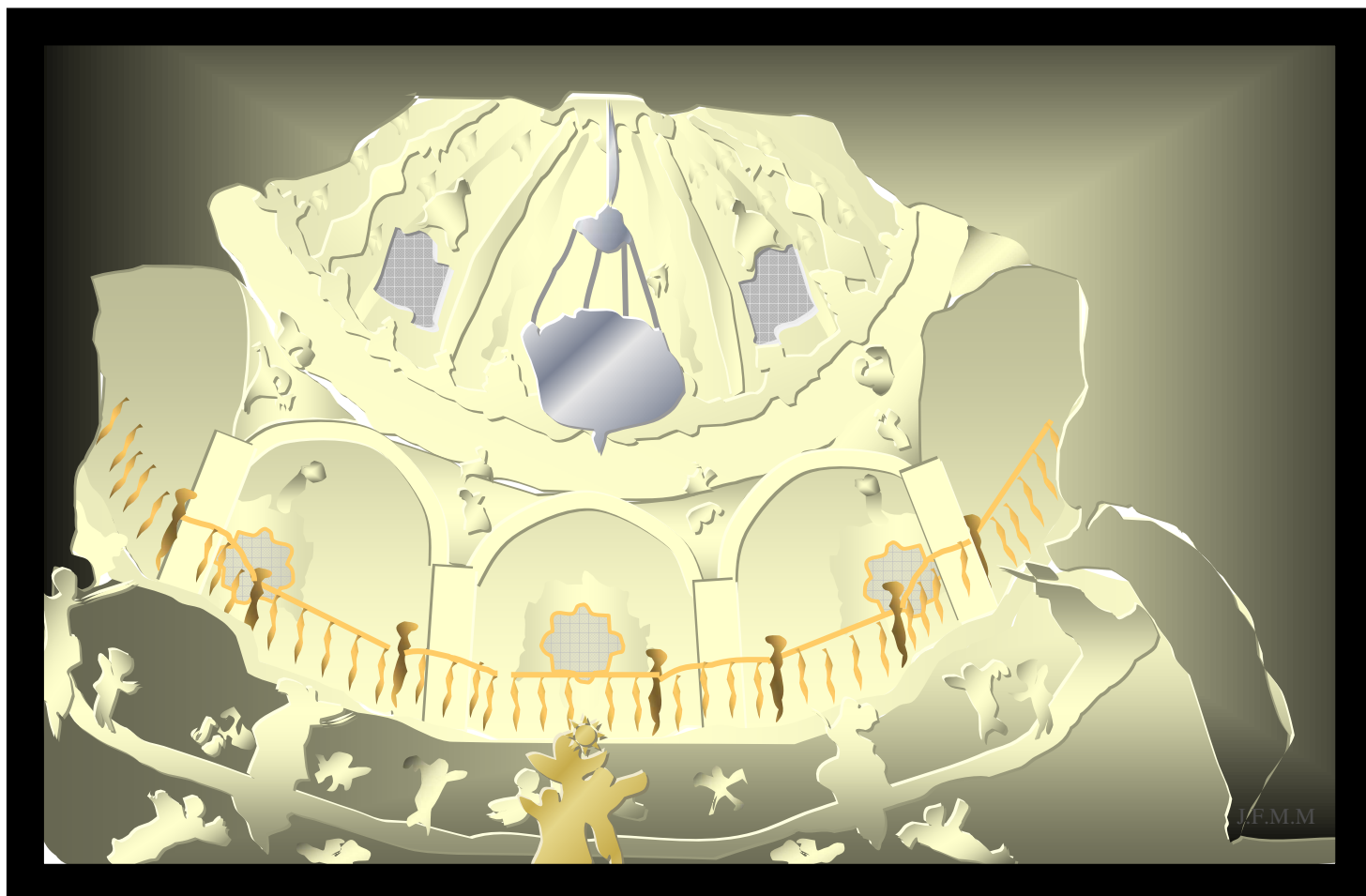
La luz traspasa la oscuridad para dirigirse hacia lo diáfano, potenciado por el neoclasicismo, de mediados del siglo XVIII. Y la ornamentación conserva ese ambiente escenográfico del barroco tradicional y teatral<sup>2</sup>, pero más apegado, a por ejemplo un concierto de música cortesana, que a un espectáculo trágico, o un réquiem, exagerado, más propio de las crisis sociales y económicas del siglo XVII. Aunque vuelve el naturalismo e idealismo, en cuanto, por ejemplo, a la imaginería, en Andalucía, más acorde para mantener los desfiles de penitencia procesionales, que lo puramente realista y desproporcionado, psicológicamente, de los desfiles de antaño, siglos XVI y XVII; no hay que olvidar que se mantienen las tradiciones y objetos del barroco iniciático, aunque enmascarados, en cierto sentido, de una nueva cultura ilustrada, con más matices y contrastes de un nuevo orden social. Esto se manifiesta, en nuevas versiones arquitectónicas, para lo ilusorio, y lo lumínico, de cara a las Bellas Artes y las artes figurativas<sup>3</sup>.



Exteriores de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Obra de Remigio del Mármol. 1789-91.

<sup>2</sup> TOVAR MARTÍN, Virginia: “Espacios de devoción en el barroco español: arquitecturas de finalidad persuasiva”, *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. 1999, pp. 143-168.

<sup>3</sup> TOVAR MARTÍN, Virginia: “La intolerancia y las artes figurativas en España en la Edad Moderna”, *Dogmatismo e intolerancia*. 1997, pp. 275-294.



Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba. 1772-1786. Este recinto, en donde intervino Remigio del Mármol, entre 1782-1786, bajo la dirección de Francisco Javier Pedraxas, es un ejemplo espléndido de la escenografía del tardobarroco andaluz, en donde la luz, atributo de Cristo, y la ornamentación juegan un papel destacado.

Remigio del Mármol<sup>4</sup> fue hijo de estos parámetros que lo envolvieron. Su carácter fue de ornamentista, para la realización de yeserías en interiores edilicios, para distintas zonas de la Andalucía, sobre todo oriental, o para la confección de estatuas pétreas, para portadas. Además cultivó aspectos decorativos respecto a las urbes en las que intervino, inclusive para las Cofradías pasionales de estas tierras, y que prestan su escenario teatral, tanto dentro como fuera de sus capillas arquitectónicas. Estos aspectos no fueron, por tanto, para dicho artista, un producto casual, sino que más bien, su

<sup>4</sup> TAYLOR, René: “La obra del escultor Remigio del Mármol y el Barroco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 96, pp. 7, 10-11.



pericia para la improvisación, la polivalencia, o la recreación de estilos coetáneos, y antiguos, fuese un hándicap, ante el cual ciertos artesanos del tardobarroco supieron aprovechar para sobrevivir. El artista hace lo que se le pide, como si fuera una impresora humana, aunque esto posea un aspecto positivo. El hecho de la libertad de acción estética, que esa época podía desplegar, por un mayor conocimiento del pasado, de la información visual, y bibliográfica, y que en tiempos pretéritos era patrimonio de la nobleza, fue debido al carácter artesanal<sup>5</sup> que ofrecía resultados más polivalentes.

Los conocimientos de tratados, alzados, y demás recursos, que habían aplicado tanto tratadistas como historiógrafos, pasando por los mismos artistas, desde la antigüedad grecorromana hasta el renacimiento; supieron barajarlos y readaptarlos a los nuevos tiempos<sup>6</sup> con un gran conocimiento de la panorámica del pasado, que no pudieron tener lógicamente las culturas de generaciones anteriores, debido, en parte, a una menor difusión proveniente de enciclopedias, libros, grabados, incluso periódicos<sup>7</sup>, ya generalizados en la época de Remigio del Mármol (1758-1815).

En estas épocas tardobarrocas, los productores polivalentes de piezas de arte, iban adquiriendo, debido a estos factores, entre otros, toda la gama de conocimientos a la hora de afrontar de forma rápida y eficaz, con la colaboración de materiales baratos, como yesos o maderas, y caros<sup>8</sup>, mármoles o pétreos, cualquier encargo, religioso o civil, que se les presentase.

---

<sup>5</sup> La artesanía, lo hecho a mano, está hoy en día muy revalorizado en el mundo del arte, por ser objetos que nacen del trabajo único, especial y de lo auténtico.

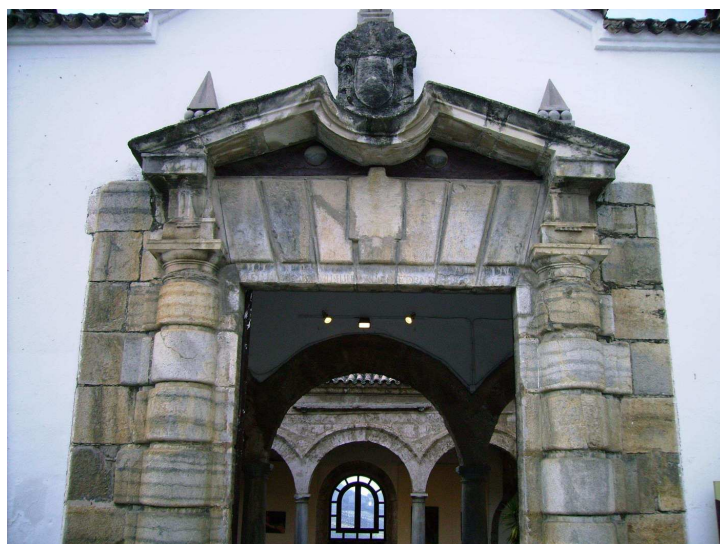
<sup>6</sup> JIMÉNEZ, José: *Teoría del Arte*. Madrid, Tecnos, 2010, p. 105.

<sup>7</sup> En el plano cultural del período que nos ocupa (1758-1815), sobresale como nota de extremo interés la publicación del primer periódico español: *Diario curioso, erudito y comercial, público y económico*.

<sup>8</sup> Los materiales caros, estaban destinados más para portadas o monumentos religiosos o civiles.

### **14.1.2 – Los espacios arquitectónicos remigianos: Sus tipologías funcionales y estéticas**

El espacio es el área volumétrica que delimita los parámetros de la existencia humana y terrestre. Un espacio concreto es aprendido en una situación específica, que marca la interpretación de tal ámbito para la vivencia de su encuentro futuro. Un artista, como Remigio del Mármol, al igual que un paseante, dirige su mente por el espacio para trasladarse dinámicamente en la coordinación física del desplazamiento corpóreo. El paseante decide desplazarse horizontalmente por la tierra ante los obstáculos y por la gravedad que lo arrastra en la adaptación de su anatomía evolucionada por el fallo-cierto. En el camino se encuentra con unos condicionantes a los que adaptarse. También establece una ruta semi aleatoria dirigida por el condicionante de la seguridad, del instinto, en el grado en el que el ser se sienta a lo largo, pre o post, de la ruta pensada, controlando con el escáner cerebral de la visión el plan que le hará comportarse de una u otra forma, y mutándose por el condicionante de los cambios del desplazamiento, muchas veces de un carácter estándar ante la experiencia. Esto es lo que le ocurre al artista cuando diseña. El espacio es de las grandes manipulaciones que se pueden aprovechar para la arquitectura. Su esencia funcional y estética han producido verdaderas revoluciones para la calidad de vida del ser humano. Su carácter matemático y geométrico reside en los diseños abstractos que pueden materializarse en la realidad terrestre, siendo su cualidad horizontal la que ha permitido un control espacial para el hombre, de cara a sus dominios, y evolucionando como una estructura abstracta fuera de los límites gravitacionales por las que fue necesariamente concebida, es decir para la supervivencia de la especie.



Portada de las Carnicerías Reales de Priego.

Si todo edificio, y ambiente<sup>9</sup>, se caracteriza por los diseños para el humano, sus ejes de traslación, sus decoraciones atendiendo a esos ejes de posicionamiento del espectador, para el desarrollo del espacio óptico, en las escalas de la proporcionalidad y de los cromatismos, que requiere la retina de la dimensión de la corporeidad humana, debemos alentar que la misma arquitectura evolucionó dejando de lado algunos funcionalismos gravitatorios, para concebirse en una unidad espacial, con leyes autónomas de visión real para sí misma y no tan antropocéntrica, o al servicio del hombre, como centro del universo clásico<sup>10</sup>.

Los espacios arquitectónicos, de tipología funcional o estética, afectan a la percepción del usuario que en ellos se desenvuelve por algún tiempo. Los mismos operan transformaciones horarias debidas a la influencia lumínica, la conexión con variantes e intercambiables grupos humanos, que influyen en la forma de percibir el espacio, de un momento respecto a otro. Los edificios barrocos, como los de Priego, en donde participó el artista Remigio del Mármol, controlan esta serie de factores

<sup>9</sup> BENÉVOLO, Leonardo: *Diseño de la Ciudad: La descripción del ambiente*. Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1982, vol. 1.

<sup>10</sup> BENÉVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1972.

estándares, por medio de la modulación de la luz, natural o artificial, por una música influyente en la percepción espacial que envuelve al espectador, o también por los énfasis direccionales, y los rituales de los períodos afectados por esos ambientes sociales, o incluso climáticos, basados en las costumbres. Estas sincronizaciones sensoriales, dentro del diseño del espacio edilicio que los soporta, tratan de orientar una aptitud polivalente y envolvente, una experiencia arquitectónica<sup>11</sup>, que sitúe a una comunidad en una similar sintonía de intereses y valores, porque para estas máquinas de arquitectura, y sus incorporadas artes decorativas<sup>12</sup>, no prima el individuo, o su razón, sino la evacuación del necesitado por un espectáculo ambiental, de corte terapéutico, que no es más que el sentimiento teocéntrico de lo barroco<sup>13</sup>. Todos estos controles espaciales los apreciaremos si nos acercamos a ver obras como el Sagrario de la Asunción, la ermita de la Aurora o la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Estas obras, en donde interviene Remigio del Mármol (1758-1815), vienen a ser la aplicación de las colgaduras de los espacios aéreos, de los retablos de los templos, para la jerarquía de un mundo requerido por un fin didáctico y funcional, y una visualización aérea como la

---

<sup>11</sup> RASMUSSEN, Steen Eiler: *Experiencia de Arquitectura*. Barcelona, Labor, 1974.

<sup>12</sup> Estas artes decorativas que envuelven la arquitectura, se pueden ver en los diferentes camarines y capillas de la localidad prieguense. En el centro de dichos espacios se disponen imágenes o tabernáculos, en torno a coros para otorgar mayor escenografía, como en el Sagrario de la Asunción, o la capilla nazarena (1731-1760), en la cual se situaba en su centro la imagen de Jesús Nazareno de Pablo de Rojas, de Priego de Córdoba. En los camarines pasa algo parecido, en donde todo levita en torno a la imagen central. Estos mecanismos visuales de la escuela de Priego, fueron transformándose especulativamente en mayor escenografía conforme avanzaba el siglo XVIII. Por ejemplo en la ermita de la Aurora (1744-1759) de Santaella, al incorporarse unos evangelistas en torno a 1778, y unos cuadros, el efecto de integración de las artes, que pragmatizó Hurtado en el Sagrario de la Cartuja granadina (1709-1720), se hace más palpable, sobre todo con Pedraxas en el Sagrario de la Asunción de Priego (1772-1786), como espacios que provienen de obras como la Basílica de las Angustias de Granada, con el apostolado vibrante en dinamismo de Duque Cornejo. Todas estas consignas las heredó Remigio del Mármol, el cual al disponer el grupo de Neptuno o el león en el centro de cada estanque de la Fuente del Rey de Priego (1802-1803), lo que hace es dotar al espacio de una escenografía teatralizadora, la cual se potencia al máximo con la incorporación de bancos alrededor de su perímetro, al igual que cuando se disponen las imágenes en los centros de las máquinas barrocas, para visualizarse desde las periferias. Esa mayor relación entre la arquitectura y el ornato, se debió a finales del siglo XVIII, a Pedraxas y a del Mármol, como se puede ver en el Sagrario de la Asunción o en la fachada la iglesia del Carmen de Priego, confiriéndoles mayor escenografía que a espacios rellenos de ornamentos.

<sup>13</sup> ORS, Eugenio d': *Lo Barroco*. Madrid, Aguilar, 1964.

del plano proyectado. En el barroco la gravedad flota para estos espacios verticales, en las colgaduras, con mecanismos de palancas invisibles por fuerzas ocultas, como las mágicas, para el despiste y atracción hacia la sorpresa de la ilusión. Recordemos que no son espacios terrenales sino universales, rigiéndose con las leyes abstractas de las geometrías cósmicas, de las parábolas del renacimiento matemático, de las luces de los cuerpos celestes, de las levitaciones de la antigravedad, de los enfoques panelizados creados por el hacedor cuando hizo el mundo y el universo, y del cual el humano hace alarde, no sólo para imitarlo, sino incluso para emularlo, gracias a su contradictorio, y ambiguo intelecto. Todo lo cual es, sin duda, una caja de herramientas, como las manos de estos artesanos de la escuela de Priego de Córdoba, para realizar y trasladar un proyecto terrenal, descrito de forma precisa en el universo que nos rodea.



Interior. Iglesia de la Aurora. Priego de Córdoba.  
Juan de Dios Santaella y Roldán. 1744-1759.



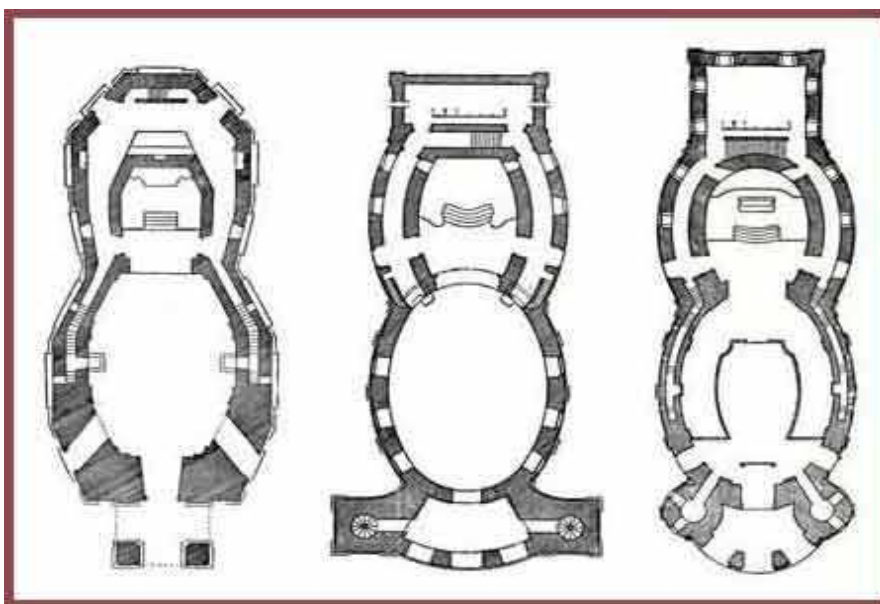
## **14.2 - LOS IDEALES ARQUITECTÓNICOS DEL PERÍODO BARROCO: LA CREACIÓN DE PLANTAS Y ALZADOS COMO MEDIOS PARA UNA NUEVA TRANSFORMACIÓN SOCIAL**

El barroco fue considerado un arte anómalo y degenerado, aun siendo una continuación y evolución del renacimiento, por su movilidad espacial para la arquitectura<sup>14</sup>, potenciada por las múltiples perspectivas visuales, y no tan uniformes y racionales como las del renacimiento. No obstante, al finalizar el renacimiento, subyace a continuación una vuelta al sentimiento, como en el gótico, surgiendo una espiritualidad en las formas, en donde el centro de gravedad ya no es el hombre, sino Dios o el Rey, alrededor de los cuales se opera los satélites que lo rodean, ciudades y estados en torno a sus vidas que conforman el núcleo de una realidad social, por ejemplo Versalles o el Escorial con Luis XV y Felipe II, y como centros de un sistema que irradian en sus universos. Pero no sólo existe una nueva organización del espacio, sino que las urbes en las que vive el espectador se programaron con sofisticados mecanismos de direccionados énfasis teatrales en Calles y colosales Plazas, a donde todo llega, de manera que el sentimiento individual, continuamente recordado en su urbe, le haga, al ciudadano, comportarse en determinadas conductas sociales. Las plantas arquitectónicas, se utilizaban dependiendo de las modas del momento. La centralizada provino del mundo romano, el Panteón, que fue usada por cristianos<sup>15</sup> por no tener en principio edificios concretos.

---

<sup>14</sup> Para Laugier, teórico del siglo XIX, los principios arquitectónicos se basan en la naturaleza, llegando a trasladarse a la época primitiva para comprender el instinto natural de las necesidades humanas, al tener que construir un refugio. Laugier, quiere reorientar la arquitectura partiendo de la premisa de que ante la necesidad se agudiza el ingenio. Para él, lo que mueve a un hombre primitivo a construir esa cabaña y su imitación de la naturaleza, es lo que hace que nazca el arte.

<sup>15</sup> BURCKHARDT, Titus: *Fundamentos del Arte Cristiano*.



Tipologías de plantas arquitectónicas del período barroco.

Las plantas de Cruz latina y griega son las más frecuentes para simbolizar la Cruz de Cristo, y cada una de sus partes poseen elementos detalladamente jerarquizados, disponiéndose con mayor énfasis aquellos que se instauran más cerca del altar con elevaciones figurativas de máximo rango: Padre Eterno, San Pedro, Rosario, San José, ciclos de la Pasión, etc... Las plantas de salón eran muy empleadas por órdenes mendicantes, como la orden del Carmen, de Remigio del Mármol, generando amplios espacios encajonados para introducir gran número de fieles, al igual que las de tipo basilical, con sentidos laterales más bajos y herederos de los templos románicos. Los alzados están también muy estudiados para la decoración, la diafanidad, y la espacialidad volumétrica, más espiritual en el gótico que en ningún otro estilo, máxime con los intentos de imitación por parte de renacentistas y barrocos, con efectismos más visuales y teatrales, que propiamente técnicos o materiales. Estar cerca de Dios, son en estos casos, las directrices, además de un empequeñecimiento de la figura humana, con efectos de potenciación de la fe ante máquinas desbordantes hacia su diminuto tamaño y condicionado este espacio por decoraciones, vidrieras, orfebrerías, yeserías, mármoles,

retablos, etc..., que irradian aún más si cabe, un sentimiento de una realidad que sobrepasa al humano, tanto racional, renacimiento, como sentimentalmente, por medio de la figuración barroca. Esta época fue sin duda de cambios en todos los órdenes, aprovechándose las artes de estas fluctuaciones e indecisiones sociales, para imponer una estética que luchara por unos cánones nuevos y transformadores de la nueva sociedad<sup>16</sup>. Tanto los diseños de plantas, de Cruz latina, Cruz griega, centralizada, de salón, basilical, o de irregularidad por cohesión volumétrica con juegos mixtilíneos, como los alzados, suponían una traslación codificada, en otros lenguajes y códigos, de las estructuraciones jerárquicas de la sociedad<sup>17</sup>, en donde los elementos secundarios, o sea no sustentantes, se manifiestan como ámbitos mundanos y cerrados que experimentan graduaciones humanas forjadas por el tiempo, y la aleatoriedad de los enfoques de cada ser.

Las obras de arte, como las remigianas, recobran en el barroco los ideales del cosmos y las leyes del universo, son como planetas y estrellas que existen en relación consigo mismas y con el todo, en un equilibrio engendrado por la razón de la creación. Sus moradores exploran esos espacios en la manera que sus límites naturales les permiten. Surge en el barroco el espacio aéreo para introducir, con mecanismos casi mágicos, al humano en circunstancias no posibles, los mecanismos de aperturas, rampas, escaleras, coros, camarines, son tratamientos para la exploración de nuevos enfoques. Ahora todo está individualizado para cada recoveco, para cada entrada de luz.

---

<sup>16</sup> Como muchos teóricos y arquitectos, Durand, Knight, Laugier, Ruskin, intentaron modernizar a través de un axioma: “Cambiar la arquitectura desde la misma arquitectura y como mecanismo para una transformación social”. El abate Laugier era un teórico francés, autor de un ensayo sobre arquitectura de 1755, que marca un punto de renovación de la teoría arquitectónica y que tuvo una gran influencia en Europa. Fue el impulsor del debate teórico y de la línea del clasicismo más depurada. Para algunos fue el padre de la arquitectura revolucionaria.

<sup>17</sup> TOVAR MARTÍN, Virginia: “Arquitectura Barroca Occidental”, *Barroco*. Madrid, 2004, pp. 251-262.

La proporción dinámica varía con la traslación, el hombre se convierte en una pluma sin apenas gravedad para apreciar la obra de la creación del hacedor, Dios, con una perspectiva a veces integrada en la decoración confeccionada, la que él mismo observa para su mente. El espacio aéreo y el área cobra auge, sin ya haber suelo o techo, pared o hueco, gravedad, porque el hombre ya no es el centro del universo, sino que lo es Dios. Sólo él dirige la mirada hacia todos los sitios porque está en todos los lados, al igual que cuando el artista diseña en el papel, no existiendo más que plantas o alzados desde la altura. Lo que encierra estas arquitecturas, como las de Remigio del Mármol, son todos los aspectos decorativos, controlados por la geometría del espacio, que traslucen los comportamientos humanos, sus instintos y necesidades, los sentimientos, los temperamentos, los pecados, las Virtudes, los modelos a imitar, con Santos e imágenes que hacen observar introspectivamente cada universo íntimo. Todo ello denota claramente una reproducción de la ambientación social de la Calle, manifestada en el escenario material del arte, lo que conlleva que podamos apreciar, en cada instante, las necesidades e inquietudes de épocas que han desaparecido, como la del barroco, a través de espacios todavía vivos en concepciones similares y evolucionadas por el tiempo de nuestra época, similar a la de los hombres y mujeres de antaño, en cuanto a una única realidad imperecedera, la del dolor y la felicidad de la existencia.



Trama urbana de Roma (Italia).

### **14.3 - EL CONTROL DEL ESPACIO EN LA ESCUELA DE PRIEGO DE CÓRDOBA ANTE NUEVAS NECESIDADES ARQUITECTÓNICAS Y DECORATIVAS (1690-1803)**

Todo tiende a ordenarse por tradición y cultura, pero la concepción de los espacios barrocos de Priego marcaron un ritmo asimétrico respecto al mundo externo. Jugaron con una evolución interna de lo que se suponía era una dinámica coherente para el resto de la nación, concebida por su aislamiento, y eso es algo que le confiere esa especial rareza por parte de algunas de sus obras, que son también las más emblemáticas como el Sagrario de la Asunción o la Fuente del Rey<sup>18</sup>. No es Priego un pueblo como cualquier otro, ya que claramente se observó a sí mismo y reprodujo en su arte lo que la sociedad aspiraba a conseguir, por eso, su universo paralelo no tuvo referencias de lo que era un ente mayor o menor, precisamente porque sólo estaban inmersos en su ámbito y enclave aislado, como si no existiera otro. A veces los espacios se parecen porque se influyen de su entorno más inmediato de una forma similar, pero los artistas de la escuela de arquitectura de Priego de Córdoba pudieron darse cuenta de que la influencia de estos entornos debía ser justa y suficiente, como un deber para que los mismos pudieran manipular introspectivamente sus experiencias espaciales en los diseños, y como objetivo para el avance del arte barroco local<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Para Cristóbal Marín Molina: “La Fuente del Rey se presenta ante el espectador de una forma sorpresiva, en el sentido de que su visión inesperada es desproporcionada al multiplicarse para el que la contempla por primera vez, en mayor medida que si fuese descubierta en una capital, ya que existe un asociacionismo entre lo elevado para lo grande y lo ínfimo para lo pequeño. Esta percepción es inicial, ya que cuando se asimila, se integra cohesionadamente con la urbe que la rodea, por su rango de entidad, correspondiente efectivamente con este monumento. El mismo, eleva la dimensión de un pueblo, como ocurre con la Catedral de Baeza, u otras arquitecturas insertadas en entornos no cosmopolitas, todo lo contrario de París, en donde esta fuente hubiera poseído una mayor grandiosidad, tanto en las dimensiones como para sus esculturas, profiriéndole, si cabe, de mayor colosalismo”.

<sup>19</sup> El barroco local de Priego de Córdoba persistió a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando en otros puntos ya estaba caduco por el auge del neoclasicismo.



Existe por tanto, en el espacio barroco de Priego de Córdoba, una variedad en plantas, alzados, decoraciones, muy variable, digna y compleja, con unas áreas comunes de unos recintos a otros, fácil de observar en las técnicas y materiales, gestados bajo similares formaciones de inicios teóricos, heterogéneos, y personales, pero con la salvedad de que sus rituales artísticos, al margen de las academias oficiales, les hizo a estos artesanos poseer gran capacidad para la innovación y la apertura hacia indagaciones diversas, y no viciadas en los mismos patrones neoclasicistas de concepciones similares, soluciones herméticas por estrictas normativas, y moldeadas por unos clonados recursos matemáticos de uso y aplicación, rutinaria, e institucional<sup>20</sup>.

De manera que en Priego podemos decir que sus recintos experimentadores forman un colorista jardín de evolución arquitectónica, necesario para entender y admirar las posibilidades a las que llegaron los espacios de arquitectura del barroco hispánico, y en qué medida influyeron y adelantaron al arte moderno. Cuando la escuela arquitectónica de Priego de Córdoba asumió la transformación del arte local, se encontró, como en muchas ciudades, templos gótico-mudéjar de claros componentes y valores medievalistas. El gótico fue una arquitectura gloriosa, sublime, y perfecta, debido a que surgió en una época en la que la sociedad poseía unos valores de profunda religiosidad que llevaron a la ejecución de estas grandes obras. Nada tiene desperdicio en un templo gótico, todo está condicionado por los grandes principios de la religión cristiana, la Cruz de Cristo que está representada por su planta, el misterio de la Santísima Trinidad, simbolizado por sus arcos y bóvedas, y la resurrección de los

---

<sup>20</sup> Un pensamiento semejante es el del arquitecto y teórico decimonónico P. Knight, siendo un ecléctico de la belleza y uno de los precedentes más importantes del funcionalismo y organicismo arquitectónico del siglo XX, debido a su imaginación sobre el placer que viene a ser para él un gran sustituto de las reglas impuestas por las academias.

muestran que tienen que ver con la altura y la elevación del alma a través de su luminosidad. Cada capitel, cada basa, están hechos de manera que representan algún misterio sacro<sup>21</sup>.



**Imagen Izquierda:** Artesonado gótico-mudéjar oculto de la Parroquia de la Asunción de Priego.  
**Imagen Derecha:** Bóveda de aristas de la Parroquia de la Asunción de Priego.

De todo esto aprendieron los artistas de Priego de Córdoba, inclusive Remigio del Mármol, que acoge este estilo como parte de su obra historicista, ya que las antiguas

<sup>21</sup> Augustus Pugin demuestra ser un enamorado del arte medieval gótico. A lo largo de todos sus discursos, aparece la idea de la superioridad de este arte por encima de cualquier otro estilo de la historia de la humanidad.

estructuras góticas las respetaron<sup>22</sup>. Este respeto hacía el gótico, se puede admirar en el templo de la Asunción de Priego, en donde se dejó el artesonado de madera, para rebajarlo a una bóveda de aristas. Se redujo por tanto la espacialidad, pero se incrementó ópticamente por la nueva bóveda blanca, por parte de Jerónimo Sánchez de Rueda, en la década de los cuarenta del siglo XVIII, y fundieron con las nuevas barrocas, rebajando los arcos ojivales a medio punto, en una paralela espiritualidad entre sus estilos. Estas remodelaciones consistieron en una nueva decoración de los muros, con rebaje en los techos y cubriendo las naves centrales con bóvedas de aristas. Los cruceros se abrieron con grandes cúpulas gallonadas sobre pechinas. Lo puramente geométrico, fue perdiendo interés al flexionarse las líneas, y lo vegetal y abstracto adquirió cada vez más abundancia y profusión<sup>23</sup>. Confundieron las estructuras anteriores con las características del nuevo arte en espacios arquitectónicos, retablisticos, etc... Se utilizaron estípites y columnas salomónicas, los paramentos se curvaron, tal es el caso del chaflán que dobla la esquina apilastrada y de arranque de la gran cúpula gallonada de la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba, y las bóvedas se cubrieron con profusión de yeserías, y adornos repletos de personajes para conseguir una nueva ilusión del espacio, como por ejemplo se puede apreciar en la fantástica y merengada techumbre, con la trama de yeserías, de la iglesia de la Aurora de Priego. Los nuevos juegos geométricos de las pilastras, forradas en las columnas antiguas de la Asunción de Priego, concibieron grandes posibilidades a la decoración barroca de interior, en donde la artísticidad de sus diseños tiene más peso que lo puramente visual<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> ALCALÁ PEDRAJAS, Ángel: “Destino: Priego de Córdoba (1ª parte)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2011, núm. 847, pp. 26-27.

<sup>23</sup> Ábalos Muñoz (1989), p 45.

<sup>24</sup> Estas novedades dieron lugar a unos capiteles abstractos y geométricos en la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. Iglesia que presenta en la portada de la capilla bautismal una intensificación y juego acurvado de la cornisa, por parte de Jerónimo Sánchez de Rueda, que llevó hasta sus últimas



**Imagen Izquierda:** Cúpula de la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Capitel, y arranque del arco, de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

Todos estos efectos y amalgamas de técnicas, materiales, estilos, y recursos, concebidos por las personalidades que las gestaron, produjeron sin duda atmósferas refinadas de comodidad, diafanidad, e intimidad espacial, por medio de coquetas formas de preciosismo ondulante y voluptuosa virtuosidad de componentes exóticos, como lo orientalizante, lo musulmán, la moralidad de la alta aristocracia afrancesada, pero sin perder nunca de vista la austeridad de la popularidad de pueblo andaluz, siendo estos toques, sin duda, únicos en la Península Ibérica, y que han convertido el arte prieguense en espacios de una definición dirigida hacia lo oxímoron, es decir, produciendo tranquilidad tumultuosa, por ejemplo en la Fuente del Rey, o con un refinamiento castizo en el Sagrario de la Asunción, recursos a mitad de caballo entre los dos extremos de alegría y realismo<sup>25</sup>. Todo lo cual confiere en estas obras veracidad y gran respeto,

---

consecuencias Juan de Dios Santaella, con las volutas pareadas de sus retablos, además de los estípites, columnas salomónicas y decoración abstracta de motivos vegetales.

<sup>25</sup> Según Jencks la arquitectura moderna debe evolucionar, siendo “mitad moderna y mitad otra cosa”, generalmente con un lenguaje constructivo tradicional y regional. Se trata de un híbrido doblemente

algo que es en el arte muy difícil de transmitir, debido a la compleja unión entre los diseños y sus materiales, gestándose algunas modas exageradas y artificiosas. Todo esto lo supieron sopesar y calcular los artistas de Priego en su justa medida, para alcanzar una exitosa belleza para sus nuevos y controlados espacios.

El fundador de la escuela<sup>26</sup>, Francisco Hurtado Izquierdo<sup>27</sup>, introdujo espacios en planta basilical, o de cajón, y esquemática, con adornos geométricos, en donde su arquitectura prima sobre todo lo demás. Su discípulo Jerónimo Sánchez de Rueda indagó en las plantas centralizadas y paramentos de juegos poligonales y alegóricos, de gran coherencia tectónica, externa e interna, trasluciendo un preciso aparato decorativo que aparta cromáticamente de la osatura estructural de vestíbulos, muros, y bóvedas de herencia Hurtadiana. Francisco Javier Pedraxas llevó la decoración a las últimas consecuencias<sup>28</sup>, además de mejorar, sin duda, la volumetría espacial con ayuda de los

---

codificado con dualidades destacadísimas. Dualismos de elitismo-populismo, siendo tarea de lo modernos resolver sus disyuntivas. Fuente: La crisis del estilo en la arquitectura. Profesor: Ángel Isac Martínez.

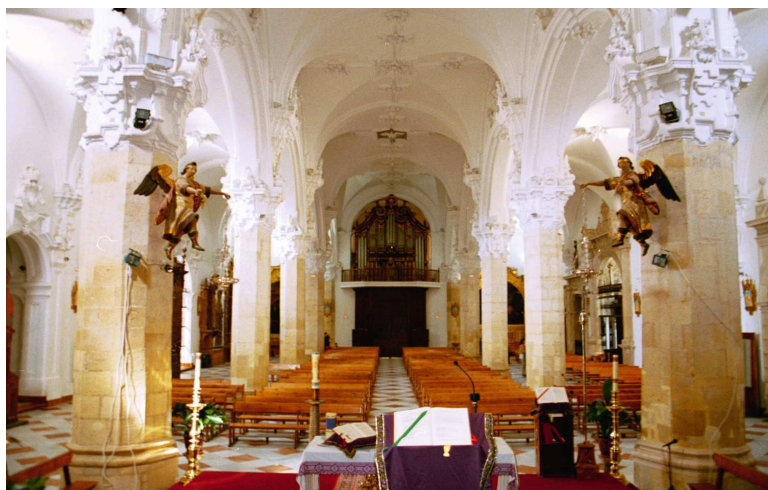
<sup>26</sup> Francisco Hurtado Izquierdo no sólo era maestro mayor de la Catedral de Granada sino que también seguía ocupando la maestría de la de Córdoba, a la que no renunciaría hasta fines de 1711. Fuente: Archivo de la Catedral de Córdoba. Cuentas de fábrica. 1713. Data, núm. 16. Era además Ingeniero Mayor de la Andalucía Oriental y Costas del Mediterráneo. Aparece con ese título por primera vez en el testamento de su madre el 31 de Julio de 1713. Fuente: Archivo notarial. Lucena. Juan Pérez Galvan. 1713. Fol. 212. Nuevamente en 1718 lo usó el prior del convento y hospital de San Juan de Dios de Priego de Córdoba con el rango de capitán de infantería del tercio de Granada. Fuente: Archivo notarial. Priego. Juan Agustín Crespo. 21 de Febrero de 1718. Ya figuraba como capitán en la escritura de obligación para hacer el retablo de Santiago en la Catedral de Granada. Fuente: Archivo de la Catedral de Granada. Leg. 8-504-7. Cuentas de fábrica. 1707. En Agosto de 1713, Hurtado fue nombrado alcaballero de Priego de Córdoba, lo que también motivó que casi nunca estuviera en Granada. Fuente: Archivo municipal de Priego de Córdoba. Actas Capitulares. 4 de Septiembre de 1713. TAYLOR, René: “Vicente de Acero en El Paular”, *Imafronte*. 1994 (1996), núm. 10, p. 136.

<sup>27</sup> TAYLOR, René: “Hurtado Izquierdo and his School”, *The Art Bulletin*. Marzo de 1950, pp. 25-61.

<sup>28</sup> “En el Sagrario de Priego Pedraxas introdujo una nueva modalidad en el manejo del elemento decorativo. No se había visto nada semejante en el pueblo con anterioridad a esta obra. Representa el punto de partida de casi todo lo que se hará después hasta el advenimiento del neoclasicismo. La esencia del cambio consiste en una renovación que afecta a casi todos sus elementos intrínsecos: la calidad de la talla, su carácter compositivo, la relación entre estructura y decoración, superficie y revestimiento entre las distintas zonas de adorno. Para hacer resaltar el carácter innovador del Sagrario nos será menester una vez más recurrir a una comparación entre Pedraxas y Santaella, en esta ocasión entre sus respectivos estilos de ornamentación. Al hacer esta comparación la impresión que uno se suele llevar es que Santaella aventaja a su contemporáneo en vigor y dinamismo. Sin embargo, esta impresión puede que sea más aparente que real. Muchas veces las obras de Santaella son toscas de factura, como el interior del camarín



bicromatismos, blancos y dorados, y de grandes efectismos lumínicos para la irradiación solar de los ambientes atmosféricos, además de permitir, como Hurtado, mayor integración de las Bellas Artes en los recintos escénicos, de gran neutralidad y uniformidad cromática.



**Imagen Izquierda:** Bóveda de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Bóveda de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

Las transformaciones barrocas de Jerónimo Sánchez de Rueda, en la década de 1740, en estos dos templos prieguenses, se basaron en encofrar bóvedas de aristas, otorgando una gran diafanidad espacial, además de lo que iba a suponer las características del barroco final de esta escuela en la segunda mitad del siglo XVIII, con elementos blancos, geométricos y luminosos, que ya implantó Hurtado en otros templos de la localidad, como en San Juan de Dios, para definir los prototipos de bóvedas y cúpulas prieguenses. Como los tableros de la Aurora, basados en los de la capilla Sixtina.

Esta confección controlada de los espacios creados se basó en una cohesión volumétrica, tanto externa como interna, que confiere a las arquitecturas de la escuela barroca prieguense, variadas unidades independientes de cara a su autonomía funcional,

---

de San Pedro, pero esto no se puede equiparar con el vigor. También siente predilección por la policromía, otro recurso que sirve para lograr un efecto de énfasis y fuerza. Pedraxas, por el contrario, rehúye el color; sus yeserías son siempre monocromáticas. No tiene que valerse de aditivos. El examen detenido de la técnica de cada cual demuestra que Pedraxas maneja las gubias con mayor soltura y es menos dado a la repetición. En sus manos la talla resulta más perfilada y rehundida, y por ende más dinámica que la de Santaella, pero paradójicamente más delicada. En el Sagrario el recuadro y el marco geométrico” (tapices rellenos de talla vegetal o chinesca, de Juan de Dios Santaella, en por ejemplo la bóveda de la ermita de la Aurora de Priego), “tienden a desaparecer o quedar relegados a un plano secundario. La rocalla se libera, pero al mismo tiempo se auto-disciplina. La ornamentación ya no se conceptúa como un vistoso agregado sino como algo que nace de las circunstancias mismas de la arquitectura”. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1988, pp. 78-79.

aunque interconectadas internamente en una misma estructura edilicia que las articula, por medio de espacios demarcados en perímetros diametralmente fusionados y accesibles, como la construcción de un organismo artificial coherente y homogéneo, basados en las reglas que la naturaleza ha concebido con geometrización y proporciones matemáticas para una resolutoria dimensión científica y divinizadora. Los bicromatismos en oro y blanco, para controlar la profundidad de las masas estucadas de las decoraciones y estructuras, se fueron volviendo más puros al desprenderse del uso de colores pastel, grises o celestes, para potenciar los relieves estucados de las bóvedas o de los paramentos, y con ello, caminar hacia una progresiva sustitución de estos mecanismos de identificación óptica para estas delimitaciones espaciales, por unos mejores y contrastados efectos luminotécnicos, naturales, y artificiales<sup>29</sup>, de mayor integración arquitectónica, conforme avanzó el barroco final de la escuela.



**Imagen Izquierda:** Plaza de Santa Ana de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

La cohesión volumétrica de las distintas reformas de este templo, se aprecia en sus exteriores, en donde se observa la simpleza externa, como en la Alhambra, no dejando descubrir las profusiones decorativas de los interiores.

<sup>29</sup> La luz natural de los ventanales estratégicos y de las aceiteras para la noche, creaban atmósferas veraniegas e invernales, pero con unos efectos en ambas franjas horarias de gran frescura, por el uso casi exclusivo del blanco refractado, el cual captura, potencia, y multiplica la luminosidad, aun siendo esta de baja intensidad.

#### **14.4 - LA ILUSIÓN DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA BARROCA PRIEGUENSE**

Imaginemos tres ejemplos de percepción espacial irreal, que nos harán comprender algunos trucos que emplearon la escuela barroca de Priego de Córdoba, y concretamente Remigio del Mármol (1758-1815), para la arquitectura.

El primer ejemplo, es muy simple, consiste en observar un espacio en donde los objetos se sitúan específicamente en un lugar, y de forma permanente. Un dormitorio, un comedor, un salón de conferencias, etc., nos puede servir para este supuesto. Cuando nos familiaricemos durante un tiempo razonable con el espacio, en donde se integran los objetos contenidos en el mismo, realizaremos un sencillo cambio. Eliminaremos algún mueble, un proyector fijado en la mitad de la sala, etc... A continuación, si observamos atentamente el espacio modificado, observaremos que este ha cambiado su esencia, formal, espacial, e inclusive sensorial, de modo que estas transformaciones, parciales o totales, nos irradian una percepción diferente, tal y como si nos hubiéramos trasladado a otra nueva área. Este ejemplo nos hace comprender como puede afectar la decoración, o la acumulación de objetos, en un espacio determinado, hasta el punto de influir en la percepción del tamaño, del uso, de la forma, y de la estética, como ocurre con el desmontante decorado efímero de un teatro barroco.

El segundo supuesto, nos lleva a un objetivo similar al anterior, aunque en este caso, el protagonista no es la decoración, sino el color, o la luz. Cojamos dos cajas de zapatos iguales. Una caja la pintamos de blanco por dentro, la otra de negro. La primera



parece más grande que la pintada en negro, ya que el blanco produce refracción de la luz, e induce en el ojo a una mayor hinchazón del espacio, sin embargo en la caja negra se produce un adelgazamiento del área.

El tercer y último ejemplo, consiste en variar la percepción de un área no por motivos decorativos, ni cromáticos, si no por contraste entre áreas, unas pequeñas y otras grandes, de forma que nos permita modificar el tamaño, de un espacio concreto a través de la introducción previa o posterior en otras áreas, y que producen un engaño en la proporción espacial real. Por ejemplo, si queremos hacer que un recinto sea más grande, a nivel psicológico, primero llevaremos al individuo a un recinto, como mínimo la mitad de pequeño, de forma que a continuación se introduzca en el espacio principal, y que al ser mayor, producirá por contraste previo con el anterior, con una modificación irreal de su proporción. Ahora es grandioso, todo lo contrario que si hiciéramos la misma operación a la inversa, es decir, pasáramos al individuo, primero por un recinto el doble de grande que el principal, para a continuación llegar a este último. La sensación en ese instante sería la de una percepción del espacio totalmente reducida.



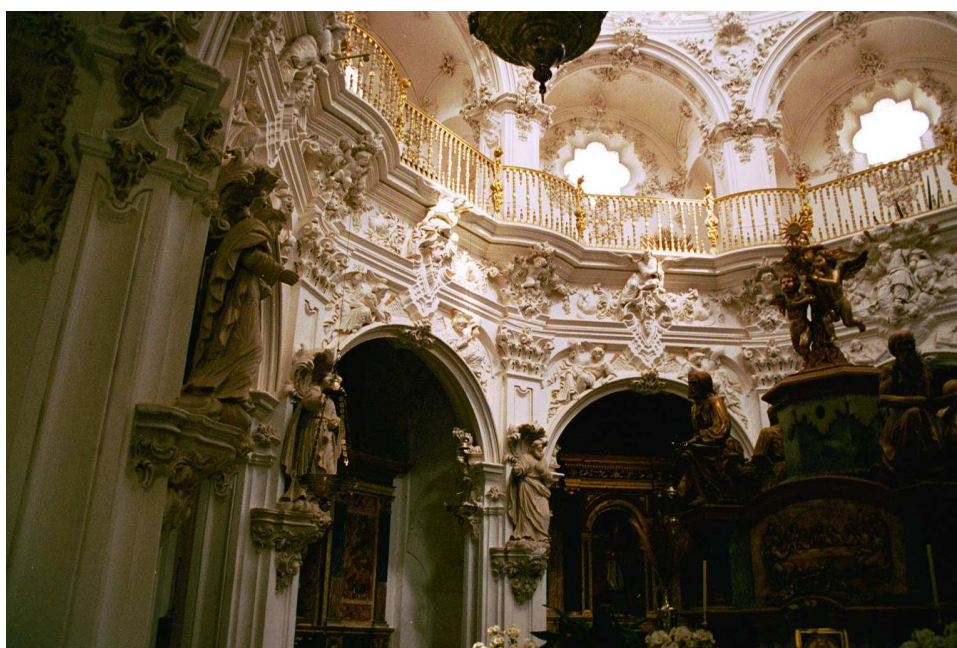
Cámara central del Sagrario de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

Estos tres supuestos resumen los efectos espaciales que emplearon para la arquitectura los miembros de la escuela de Priego de Córdoba. Sólo basta que nos pasemos por sus monumentos para comprobarlo. La decoración, a veces móvil, como la luz cambiante, en reclinatorios, barandillas, puertas giratorias, y panelizadoras, como la de la Sacristía de la Asunción, mesas de altar, sillones para la oración, imágenes móviles para la procesión y los cultos, los altares efímeros de Mayo, etc..., producen esos mecanismos de renovación en los espacios. La mayoría de ellos maquillados con un blanco que expira a modo de globo los espacios, no excesivamente grandes, como la Parroquia del Carmen de Remigio del Mármol, pero con esa ilusión, así lo parece. También, y sin darnos cuenta, muchas veces pasamos por microespacios tunelizados para acceder a minúsculos camarines, que por contraste respecto al asfixiante acceso, otorgan un respiro, casi como si estuviéramos en un campo abierto.

El Sagrario de la Asunción de Priego, o la capilla nazarena de la iglesia del Soterraño de Aguilar de la Frontera (Córdoba), son ejemplos de estos mecanismos para condicionar el espacio arquitectónico. La decoraciones son tan profusas, que los cambios de perspectivas nos llevan a una nueva ilusión espacial, caso del Sagrario prieguense. No sólo agrandada con el blanco del yeso, al igual que todo el recinto, incluida la impactante cúpula principal, sino que la mediana sala de entrada permite una transición de antichoque estético, y progresiva transformación por contraste entre el hall y el recinto principal propiamente dicho, de forma que este último va aumentando hasta llegar a producirse ópticamente una grandiosidad descomunal, debido a los vectores multiplicadores antes comentados, del blanco y del perímetro bajo o deambulatorio oscuro, y que permiten una zona central cada vez mayor respecto al movimiento



centralizado, además del efecto de lo infinito, como cuando se alza la vista hacia el cielo, y que produce la luminosidad de la cúpula, en contraste con los retoques de oro para insinuar el lujo que la naturaleza no ofrece, sino la de un universo divino y paralelo, que lleva al paroxismo anímico, por esa ilusión arquitectónica. La arquitectura prieguense presenta estas sensaciones. Son espacios que hacen grande lo pequeño y pequeño lo grande.



Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba.

El espacio, que como espejo multiplica el efecto ilusionista de la arquitectura, casi no existe, pero se siente o percibe, provocando un áurea mística que es un referente en la realidad óptica, y ese es el espacio arquitectónico real, el que otorga la visión, y no precisamente el espacial, o físico en sí mismo. El blanco que amplifica el espacio, las áreas externas que soportan los paramentos o las cúpulas, los oros de los retablos, tallados minuciosamente, hacen proliferar un mundo de ausencias métricas, que se perciben como inacotadas o abiertas. Sería como una estructura de contención del

sistema real, que se percibe para producir una ilusión de lo no existente, de lo infinito, al igual que el arte hispanomusulmán<sup>30</sup>, de donde beben estas obras de Priego, con sus infinitas perspectivas, que miran continuamente a nuevas obras proporcionadas, con diferentes mensajes conectados con la totalidad narrada para cada recinto, pero que también producen muchos edificios distintos en uno sólo polivalente<sup>31</sup>. Son efectos traslucidos, por tanto, por los trucos estéticos de la proporción y de la variedad, hechos posibles por el conocimiento de la filosofía y de la ciencia, lo cual hace que ningún elemento quede mostrado al azar, sino que todo se incorpora en un sentido uniforme, y no aislado, de la obra única y homogénea. Este es el barroco de Priego, el de la ubicación y el diseño facturado por una realidad espacial, e ilusionada, y que tiene como dueño la funcionalidad y la complejidad estética de un trabajo acotado por una ilusión de lo infinito.



Antecámara del Sagrario de la Asunción de Priego.

<sup>30</sup> En la Alhambra de Granada, existen paramentos que se ven reflejados en las fuentes de agua estática, multiplicándose la sensación de infinitud de la arquitectura.

<sup>31</sup> Una obra de arte polivalente, es aquella que reúne muchas obras en una sola. Cada perspectiva, se cuida desde el diseño original, para convertir el espacio de traslación de un espectador, en una continua sucesión polivalente de instantes diversos, y todo esto se ejecuta de cara a la estética y para la contemplación sorpresiva.

## **14.5 - REMIGIO DEL MÁRMOL Y SU PLANIFICACIÓN DEL ESPACIO PARA LAS BELLAS ARTES**

Sus recintos nos trasladan a unas atmósferas a través del espacio arquitectónico, y que podemos dividir en cinco tipologías que unificadas ofrecen como resultado una especial forma de entender su particular universo artístico.

### **14.5.1 – Espacios visuales y ópticos**

Los espacios barrocos optaron por conseguir ilusión espacial, a través de los principios de la clásica tradición grecorromana<sup>32</sup>. Sus juegos visuales de simetrías encorvadas de planos, estructuras, entablamentos, o frontones, se lograron gracias a las cadenas de relaciones de ritmos armónicos, pitagóricos, y platónicos, adaptados para el arte del espacio óptico, y para ello, tomaron como modelo las medidas visuales, dándoles más preponderancia que las puramente matemáticas y geométricas, como rasgo que dominaron los griegos para los exteriores de sus templos. Pero fueron los árabes los que transmitieron estas ideas por medio de la naturaleza de sus obras peninsulares que estudiaron artistas como Hurtado, Pedraxas, Cubero y Mármol. Estas teorías de Al-Ándalus se basaron en las directrices de la causa-efecto y de la forma-materia, reproduciendo de manera específica lo físico del ojo hasta la razón, dándole gran importancia al sentido de la vista, pero siempre retomando el principio Aristotélico de la modelación o equilibrio espacial, de manera que para percibir visualmente debe haber una luz moderada, ni deslumbradora ni en penumbra, algo que consiguieron

---

<sup>32</sup> AA.VV.: *Barroco y Neoclasicismo*. Barcelona, Daimon, 1984.

sobradamente esta escuela de Priego de Córdoba, teniendo en cuenta, como dijo Leon Battista Alberti que “las razones que son agradables a nuestros oídos deben serlo también a nuestros ojos y a nuestra mente”. La provocación de efectos en las perspectivas y en la luz<sup>33</sup>, fueron tan profundos que llegan a alcanzar engaños visuales en la proporción captada por el ojo humano, de manera que la modelación de los espacios, por parte de la escuela de Priego de Córdoba, se basó en los efectos visuales, y no tanto en los aritméticos para su confección, un ejemplo lo tenemos en la cúpula central de la iglesia de San Francisco de Priego, en donde Jerónimo Sánchez de Rueda consigue generar de un óvalo un buen círculo desde el enfoque óptico del suelo, y esto se consigue con trucos de manipulación de masas en yesos, lumínicos y puntos de fuga torcidos por descompensaciones visuales de pechinas y claraboyas. Pero donde Pedraxas y Mármol lograron un interesante control de la apariencia visual, para provocar ilusión óptica de profundidad y proporcionalidad fue sin duda en el Sagrario de la Asunción, o en la iglesia de las Mercedes y Parroquia del Carmen, de Priego.



Cúpula del altar mayor de la iglesia de San Francisco. Priego.

<sup>33</sup> La luz es la que otorga al objeto su verdadera naturaleza para el espacio en el que se inserta.

Concretamente concibieron recintos fusionados en un mismo estrato pictórico, el blanco, que no permite en principio discernir entre las diferentes estructuras, altas, bajas, o internas de los deambulatorios. Para controlar este problema óptico recurrieron a un sencillo método decorativo, las balaustradas doradas, que poseen tres funciones a tales problemas. Por un lado permiten la separación de estructuras y plantas debido a su conexión visual y unitaria por la uniformidad en el color blanco. Por otro lado, consiguen dar profundidad y volumetría arquitectónica<sup>34</sup> y decorativa. Finalmente consiguen restar verticalidad para evitar desproporciones de unas estructuras respecto otras y unificar así proporcionadamente los ámbitos separados. Remigio del Mármol llegó a tener un dominio de la visualidad muy agudizado. Las esculturas de Remigio son como si fuesen realmente pinturas en el espacio tridimensional, y en donde sus infinitos planos se articulan alrededor de los 360° de observación periférica de su núcleo matérico. Cada punto de referencia visual debe traslucir una perfección en la homogeneidad integral de la composición, sin permitir observar partes mejores que otras, como idea griega de la representación escultórica del objeto tal y como es, y no como se ve, en donde priman los enfoques parciales de plasmación. Construyendo así, enfoques de angulación visual que van definiendo y argumentándola dinámica y temporalmente, por sus continuos procesos de transformación volumétrica, lumínica, y espacial. Se trata por tanto, de cambios conscientes, controlados e integrados desde la dimensión en la que se inserta o encuadra la obra escultórica, consigo misma y con su entorno arquitectónico, urbanístico, e incluso natural<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> BENÉVOLO, Leonardo: *Introducción a la Arquitectura*. Madrid, Celeste Ediciones, 1994.

<sup>35</sup> Meyer dijo: “El construir es un proceso biológico no es un proceso estético”, al igual que un organismo vivo que nace, crece, se reproduce o muere; esto denota un auténtico pensamiento organicista que lo conecta con uno de los padres de la arquitectura moderna, Frank Lloyd Wright. La construcción sería la base de un nuevo mundo de formas. Construir es una organización consciente de los procesos de la vida, y es un proceso técnico que forma parte de la arquitectura. Fuente: MEYER, Hannes: *Construir*. 1928.



### 14.5.2 – Espacios panelizados y en perspectiva

Lo que no se deja ver, es decir, la panelización óptica, posee una función y una finalidad, como por ejemplo para no generar desproporciones enfocadas desde determinados puntos espaciales, o generar ámbitos íntimos de situaciones para la amplitud o el protocolo social.

Las observaciones de los principales monumentos prieguenses es sorprendente en su visión forzada. Por ejemplo, para llegar a estos recintos necesitamos solventar rutas que acceden a ellos de forma imprevista, y su radicalizada contemplación hacia arriba o hacia abajo, como ocurre en la gran cúpula central del Sagrario o en el carro de Neptuno de la socavada Fuente del Rey de Priego, es un rasgo de perspectivas panelizadas para dirigir enfáticamente al espectador e insinuarle que es lo que debe apreciar con detenimiento y lo que no, por sus estudiadas ubicaciones centralizadas y sus encarriladas direcciones físicas a través de recursos lumínicos o volumétricos, desde la concepción que las generó, es decir, desde dimensiones funcionales dirigidas a la colectividad.

Sólo la posibilidad de libertad que reúne una fuente como la del Rey, de una personalidad no académica, como la de su autor, lo cual hace que sus concepciones sean atípicas<sup>36</sup>, pueden engendrar una obra única y diferente a todo lo demás. Permite una articulación de plantas y cohesión de volúmenes inauditos, sería como la sucesión o fusión de muchas fuentes en una de mayor dimensión que las agrupa.

---

<sup>36</sup> FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José A.; y Otros: *Seminario de Prefabricación*. Madrid, Edicusa, 1973.

Pero lo más asombroso es esa transparencia de visualizar cada habitáculo sin tabiques que los separen ópticamente, potenciados por su factor subterráneo, pudiéndose apreciar todos en un único alzado, y es ahí donde estriba la dificultad de no poder diferenciarse, como sí ocurre en edificios clarificados por la elevación de sus plantas con paramentos de cerramiento óptico. Remigio del Mármol opta en este monumento, por un recurso que será indagado con gran estima por el movimiento moderno del siglo XX, concretamente nos referimos a los muros cortina que permiten los pilares y osaturas, y más concretamente, de la panelización de la planta con libertad de espacios cohesionados para cerramientos a cada fin. Mies van der Rohe utilizó esta planta libre de tabiques internos o muros de carga, con rectángulos clásicos, para generar paneles móviles que pudieran articularse para necesidades concretas<sup>37</sup>. Pero en el caso de la Fuente del Rey, la panelización se vuelve visual, ya que sus veinte entradas y salidas, entre los bancos de piedra, permiten que cada individuo use la misma de forma personificada o incluso desde una dimensión colectiva.

Al situarnos en un determinado banco, que nos venga mejor a nuestra comodidad, ya que los hay de múltiples tamaños y alturas, o al ubicarnos cerca de los balcones que dan acceso al interior de la fuente para beber agua, o si cabe, si nos posicionamos en un punto que nos permita obviar ciertos ángulos de visión del mismo monumento o de su entorno, lo que estamos es panelizando óptica y funcionalmente,

---

<sup>37</sup> Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), alcanzó fama universal gracias a su diseño de un rascacielos de vidrio. Tuvo una formación arquitectónica basada en la tradición clásica y académica alejada del mundo real y de los ingenieros. Se influyó por grandes arquitectos como Wright, y participó de los movimientos de vanguardia de los años veinte del siglo XX, fue director de la Bauhaus final, y de la revista alemana "G". Utilizó materiales caros y delimitaciones conscientes del espacio arquitectónico, que revela su sensibilidad por las dimensiones y medidas adecuadas, transmitiendo al espectador un peculiar sentimiento del espacio, influido por Schinkel y el expresionismo cristalino, fue neoclásico y discípulo de Peter Behrens. "Crear la forma a partir de la naturaleza de la obra con los medios de nuestro tiempo", en esto se puede resumir la filosofía de Mies.

para el uso de la misma en nuestra medida e interés, estético, social, vital, etc..., de forma que la estamos adaptando, como una vivienda prefabricada, a unas necesidades concretas en unos momentos dados, y que podemos modificar a nuestro antojo como algo propio de la personificación de los objetos de confort muy de moda en la contemporaneidad, y en donde los arquitectos nunca suelen sacrificar la bondad de la planta libre al sistema constructivo. Todo esto se debe a esa inaudita combinación de la libertad de una fuente barroca con vinculaciones clásicas, por el espacio de dimensiones arquitectónicas que permiten un uso más necesario para la sociedad, y para la personalidad de un manipulador de la materia y del arte combinado en ambiguas posibilidades, como el que nos ocupa.



La Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

### 14.5.3 – Espacios cinéticos o dinámicos

Los espacios barrocos dejan de ser los escenarios visuales de la razón y unicidad renacentista<sup>38</sup>, y se diseñan para la utilización. Las personas que a ellos acceden dejan de ser visitantes de un espectáculo visual, para transformarse en protagonistas del escenario teatral que Dios contempla como centro del universo móvil. Ahora es el hombre el protagonista de Dios y no al revés. Al insertarse en los retablos, mesas de altar para misas, camarines<sup>39</sup> de acceso para besamanos, reclinatorios para meditar y dialogar, el hombre se introduce cinéticamente en la obra de arte, y esta a su vez en la realidad del hombre, ya que la mente y la materia se funden en una misma realidad espacial, la del escenario sin espectadores, para que hombre y arte se ofrezcan como protagonistas del teatro divino, o si se quiere perpetuo o infinito, de forma que la realidad divina permanezca eternamente para el descanso del alma y del espíritu, a veces en forma de pintura o escultura, confundiéndose esos personajes con los reales y teniendo todos un papel por el paso del mundo.

Los nuevos y barrocos espacios dinámicos<sup>40</sup> comportan énfasis direccionales, que como películas pretenden una insinuación inicial de algo. Continúan con una narración gradual para presentar el espacio artístico, y por último, llegan a provocar una sorpresa de exaltación barroca, que a veces desborda al espectador en su inesperado

---

<sup>38</sup> BENÉVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1972.

<sup>39</sup> Estos camarines prieguenses son auténticos espacios escenográficos, en donde la fantasía de adornos vegetales y figurativos, provoca una profusión óptica en el espectador que no sabe en donde posar la vista ante tanta ornamentación. Destacan los camarines de las iglesias de la Aurora, San Francisco, San Pedro, las Angustias, las Mercedes, el Carmen, la Asunción, o de la desaparecida Virgen de la Cabeza. Obras de Santaella, Pedraxas o Mármol.

<sup>40</sup> Ese dinamismo barroco permite que cada perspectiva es como si fuera una nueva obra de arte. El artista cuando concibe estas obras, se pone en la piel del espectador y de sus múltiples puntos de vista, para cuidar el acabado final de cada angulación, en las áreas de la proporcionalidad, de la estética, etc...



encuentro con la obra. Un ejemplo lo tenemos cuando penetramos en uno de estos recintos con vestíbulo, capilla Nazarena del templo de San Francisco, o Sagrario de la Asunción, ambas en Priego de Córdoba. La primera tendencia es llegar a lo destacado del conjunto, con grandes cúpulas y máquinas en donde se articula todo lo demás y como espacio último del recorrido dinámico. Cuando este ha acabado volvemos al hall inapreciado y desapercibido, aun siendo de una gran belleza e importancia como para ser más espectacular que otros recintos, ofreciendo al final del circuito un deseo de darse la vuelta por la insatisfacción de lo inapreciado, algo que posee especial fuerza, también, la Fuente del Rey de Remigio del Mármol, en donde el movimiento del agua y la luz permiten cambios volumétricos para su infinita movilidad e interacción con los objetos y personas que a ella acceden. Pero cuando no se puede hacer una obra con componentes movibles, se insinúan los efectos de variación en espacios totalmente estáticos. Un ejemplo lo tenemos en la bóveda de la Sacristía del Carmen de Priego, obra del artista de este estudio. Su ondulación en oleaje pretende esos efectos de mecanismos que cambian, como los relojes, con autonomía propia, en este caso con contrastes de luz y sobre todo, con el desplazamiento y rotación del individuo que lo percibe desde múltiples enfoques dinamizadores.



La Sacristía de la Parroquia del Carmen y la gran cúpula del Sagrario de la Asunción de Priego.



#### 14.5.4 – Espacios cromatizados

La oscuridad reduce los volúmenes, la claridad los ensancha. Los retablos del deambulatorio bajo del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba, obras en su mayoría de Remigio del Mármol, y a modo de zócalos<sup>41</sup>, permiten adelgazar el área baja que delimitan, para potenciar la visión frontal ensanchada del luminoso y blanco recinto del Sagrario prieguense. El tabernáculo central, de Garnelo y Alda, década de 1940, donado por Doña Trinidad García de la Nava Ruiz de Mata, si se hubiera hecho claro para engordar el centro del recinto, hubiera ensanchado espacialmente el espacio central bajo, produciendo una visión desproporcionada del recinto y bajando visualmente la cúpula, por ello, la selección de colores y materiales distintos al yeso blanco es correcta y simétrica, jugando las figuras de los Evangelistas, al no friccionar linealmente con las de los Apóstoles, de Mármol y Álvarez Cubero para el deambulatorio, lo que permite reducir ese espacio central ópticamente desde todas las perspectivas circundantes, para dirigir la imagen hacía el contraste luminoso de la gran cúpula y deambulatorio alto.



Tabernáculo del Sagrario de la Asunción de Priego.

<sup>41</sup> Las formas, aleatorias y controladas, de los alicatados que conforman los zócalos de la Alhambra de Granada, que tanto influyeron en Pedraxas, Cubero, y Mármol, varían en la percepción óptica, concibiendo un espacio psicológico para cada mirada. Surge, por tanto, una masa interna y movediza, como el calidoscopio, penetrando visualmente en unos huecos virtuales, que producen un volumen más allá de lo que se puede apreciar en una simple pared. Se pueden introducir muchos ornamentos en espacios reducidos, todo depende de la ubicación adecuada de cada elemento con respecto al conjunto.

Algo parecido ocurre con la Fuente del Rey de Priego, obra de Remigio del Mármol. El blanco, de los paramentos encalados, engordaba el espacio interno de la fuente<sup>42</sup>, y esto se contrarrestó con la semioscuridad pétrea, que adquiere la piedra blanca con el tiempo, de los bancos y el perímetro de piedra, estilizando la línea de la planta.



**Imagen Izquierda:** Pilastrilla de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Balaustrada de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba.

Los recursos de contrastes de oros para balaustradas y relieves, como sucede en la Parroquia del Carmen y la iglesia de las Mercedes de Priego<sup>43</sup>, en donde interviene el escultor de este estudio, son la manifestación de controlar el ensanchado, y diáfano, blanco del rococó y barroco prieguense, evolucionado desde los diseños de Francisco

<sup>42</sup> Es de suponer que el suelo de la fuente era blanco, acaso de algún material reflectante, para producir ópticamente los contrastes de ensanchamiento interno de la obra, respecto al adelgazamiento de sus perímetros.

<sup>43</sup> AA.VV.: *Restauración de Nuestra Señora de las Mercedes y del Sagrario de la iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba*. Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

Hurtado y los hermanos Sánchez de Rueda, en las primeras décadas del siglo XVIII<sup>44</sup>. Esa combinación entre los cromatismos pastel, oros, y la retícula tridimensional, no son más que recursos ópticos para otorgar proporcionalidad visual y espacial a recintos refractados por el ensanche de la luz y la claridad de las yeserías<sup>45</sup>. Serían como retoques pictóricos, que cobran importancia una vez hecha la obra, para potenciar el espacio direccional, la volumetría espacial, la visión de múltiples perspectivas, o la precisión dignificada del conjunto, gracias al detalle, y controladas por los precisos mecanismos del engaño visual cromático, que ensancha o reduce, como el escenario del teatro barroco<sup>46</sup>.



Cornisa. Ermita de la Aurora. Priego de Córdoba.

<sup>44</sup> Las cornisas grisáceas o ennegrecidas de la ermita de la Aurora (1744-1759), obras del taller de Santaella, en el cual colaboraba Pedraxas, permiten dividir la zona baja de la bóveda de este templo, de forma que proporcione tridimensionalidad, volumetría y proporcionalidad al conjunto, restando verticalidad para una mayor integración de las dos áreas, alta y baja. Estas cornisas derivan de las que efectuó Jerónimo Sánchez de Rueda para la nave principal de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, entre 1748 y 1749, con un Ángel en la bóveda derivado de sus dibujos, al igual que la Asunción.

<sup>45</sup> Los templos prieguenses invitan a ser visitados por su diafanidad cromática, del blanco, produciendo ambientes de alegría en el espacio constructivo.

<sup>46</sup> Esta teoría de la reducción y expansión volumétrica que producen los cromatismos oscuros y claros, se la debo a Mario Marín Molina.

### 14.5.5 – Espacios funcionales y decorativos

Los espacios y estructuras utilizados por Remigio del Mármol fueron barrocos y clásicos, los primeros son muy decorativos, aunque no dejan de tener grandes funciones sociales y funcionales<sup>47</sup>. Los segundos usan plantas para distribución utilitaria, austera, y de gran sobriedad, más o menos funcionales, ya que se valoraba mucho esa austeridad de formas puras, a las que se unía la estética bella y decorada, no saliendo tanto a gala los lujos que eran dejados para los resaltes rococó que impregnaban los remates de sus obras.

En el proceso de elaboración de las plantas para las arquitecturas, estos artistas pudieron tener toda la documentación de situación<sup>48</sup>, de medidas, de intenciones eclesiales y públicas, etc..., para que el artista se hiciera una idea de en qué condiciones podía diseñar. Estos diseños se solían ejecutar con bosquejos preparatorios, y en el caso de que algo no convenciera, se podían volver a retomar sin compromisos. Sólo había que pagar los gastos de papel, material muy valioso hace doscientos años. Pero era sobre todo la mente la que iba abocetando lo que se quería, recogiendo el autor todos los elementos y fusionándolos para el producto definitivo, al que hay que decidirse en un momento. La repercusión decorativa de tales espacios era muy compleja en cuanto a la plasmación y su visualización definitiva. La planta podía esperar para ser plasmada en

---

<sup>47</sup> Mario Marín Marín: “Cuando un pueblo posee una riqueza, tarde o temprano este la conmemora con un monumento perpetuo y festivo, para su culto, memoria y orgullo, que siente del mismo la población. La Fuente del Rey es el necesario reflejo de las más importantes características de Priego, el agua y el barroco, y como estos protagonistas son alabados se les da un trato delicioso y cuidadoso, como una joya en su estuche o un Cristo en su trono. Al barroco, con todo el despliegue teatral que pueda tener la obra más compleja, y al agua, con un trato de majestuosidad y pulcritud, fuera de lo normal, con los precisos tiempos de estancia en cada recinto, al recrearse en su solemne desfile, y como esbelta depuradora de blanca frescura y espumosa transición por cascadas, para que su potabilidad se vuelva apetitosa”.

<sup>48</sup> Cada obra se hace para estar en un sitio, porque así lo determina el espacio que lo concibe, en un tiempo forjado por la energía de la creación.

el papel, y de ahí reproducirse fielmente en el espacio, sin embargo, una escultura, un retablo, etc..., presentaban una practicidad artística dificultosa, dependiendo más del proceso de ejecución que del diseño, y del proceso mecánico de los paramentos y bóvedas, que reproducían y seguían los alzados matemáticos. Los autores del tardobarroco prieguense, como Santaella o Pedraxas, sabían todas estas dificultades decorativas de plasmación, y por eso confiaron en Mármol para esos fines más improvisados en los acabados definitivos. Cuando este elaboró las primeras imágenes de la Asunción y la Aurora en yeso, ya contaba con grandes conocimientos para el tallado en piedra por sus inicios en Alcalá la Real (Jaén) y Priego. Pero en estos casos no era la técnica lo único, sino que también había que desarrollar la plasmación iconográfica de muchas imágenes. De esto se encargaba Francisco Javier Pedraxas, maestro de Remigio. En este punto es donde aprendería el artista de esta Tesis Doctoral, los trasfondos de los procesos decorativos, de las improvisaciones, y de los realzamientos teatrales para la contemplación de los futuros espectadores. Cada obra supondría un auténtico reto, por los tiempos de ejecución con los que se contaban, casi siempre limitados para obras de gran envergadura, y transmisoras de resultados más o menos interesantes de unas imágenes respecto a otras. Se darían cuenta, estos artistas, de lo complejo que resulta trasladar una idea a la realidad, y que no todo lo que se requiere materialmente está al alcance de la idea primigenia, por eso, la improvisación les supuso un arma de doble filo para los resultados finales.

A veces para los artistas, el tiempo y las circunstancias vencen, en ocasiones saliendo todo y a veces nada. Cuando lo primero subyace son buenos hasta los acabados que no se ven. Cuando lo segundo se trasluce y confabula contra el artista, entonces si



nos detenemos en los detalles, haciendo un examen pernicioso para el monumento, nos daremos cuenta de fallos, pero son estos, sin duda, los mejores momentos para saber la capacidad de improvisación de un artista decorativo, como el que nos abarca<sup>49</sup>. En la decoración puede salir a veces algo mal en el proceso de plasmación, cuando se dispone de tiempo, pero cuando no, el artista lo único que espera es a no recrearse en una perfección imposible e infinita, sino en el resultado final visible y digno hacía el espectador para el que vuelca toda su intención, poniéndose en el papel del mismo para la concepción visual de la obra. Estas se prueban hasta la saciedad para determinar su composición final, algo proclamado por los antiguos griegos para la confección de un arte perfeccionado en sí mismo, y como introspección de Remigio del Mármol para, por ejemplo, la confección de su carro central de la Fuente del Rey<sup>50</sup>.

Sin embargo, los yesos<sup>51</sup> que analizamos o las tallas en madera para retablos, quedan como retazos de momentos emotivos y regulares, por el tiempo imparabile. Los materiales se recrean en la idea final, y los resultados son obras que se manipulan con una distancia considerable, como a mitad de camino entre el artista-artesano y el prolijo observador de las mismas. El autor del San Elías del templo de Santa Ana de Córdoba, estuvo siempre a mitad de camino, para lo bueno y para lo malo, en la frontera de la estética, de los cambios de filosofía, de los sistemas académicos implantados, y de las

---

<sup>49</sup> En ocasiones se trasluce la necesidad del artista en crear belleza, otras veces se vislumbra la necesidad de hacerla por el oficio.

<sup>50</sup> Esta obra es un ejemplo espléndido de que a un artista no se le puede valorar sólo por una evolución de muchas obras buenas, puede que su carrera sea una sola, o varias, obras maestras, como este carro prieguense. Este puede ir buscando un momento adecuado para plasmar todo su arte y su época, compendiando todo el conocimiento que existe a su alcance, y que puede ir desarrollando a través de muchos años de observación. Como Ruiz Gijón con su imagen del Cachorro de Sevilla, volcaron en una sola obra todo su haber, sólo poseían un habitáculo en el cerebro en donde guardaron lo mejor de sus análisis de arte, para extraerlos en el momento en que la situación personal así lo precisaba.

<sup>51</sup> ARREDONDO Y VERDÚ, Francisco: *El yeso*. Madrid, Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, 1972.

mentalidades de la nueva edad Moderna. Al final las manos lo arreglan todo como pinceles orgánicos, limpian, deshacen, manipulan, ondulan trajes y cabellos, para que todo quede coherente en la visión final, siendo el proceso una mezcla de orden y caos de lo que se busca y desea. Al final la obsesión del artista, como Mármol, es la claridad y la limpieza visual, nítida y matérica de la obra y su entorno, como una necesidad de apaciguar la tensión del proceso creador, para una dignidad y desvinculación del mismo, y volver a una nueva empresa escultórica, decorativa, en suma, un nuevo objetivo que repetirá la situación anterior, por la experiencia cada vez mayor, y que intentará solventar con la búsqueda de mayores perspectivas para afrontar el futuro, de nuevas y previsibles situaciones decorativas, con arte para momentos adecuados, y solvencia instintiva para situaciones negativas de la cruda realidad. Cuando Mármol se independizó de sus maestros, su potencia escultórica, la biblioteca de su familia, los Cobo-Rincón, su eclecticismo de dibujar en distintas zonas, etc..., lo llevaron a componer grandes obras, entre las que destacan la Fuente del Rey de Priego.



**Imagen Izquierda:** Cúpula del altar mayor de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Cúpula del Sagrario de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

Estas cúpulas derivan del prototipo de cúpula prieguense, que concibió Hurtado Izquierdo en la capilla del Cardenal Salazar para la Mezquita-Catedral de Córdoba (1697-1698), y en la cúpula gallonada de la iglesia del hospital de San Juan de Dios de Priego de Córdoba (1696-1703-1717).

La espacialidad estructurada de Remigio del Mármol en la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, es diferente a la mascarada de fachadas arquitectónicas del barroco, criticadas por los depuradores como Laugier<sup>52</sup>. Remigio nos muestra un interior y exterior totalmente libre y exento. Nos muestra sus tripas y planta, es decir la realidad de la obra en sí misma, tan venerada por los arquitectos y las escuelas de vanguardia desde siglo XVIII<sup>53</sup>. Es por tanto, una obra cortada por la mitad, como un boceto de sección transversal o frontal, pero en realidad, el esqueleto y los materiales que la recubren se transforman en invisibles en la zona superior. Que mejor minimalismo y materiales ligeros que los del vacío silenciado, el cual, combinado con algo de arte produce a veces una belleza más elegante, con incidencias naturales de la luz, tan proclamadas por la arquitectura del movimiento moderno. La fuente concede los valores de autenticidad, no presenta fachadas que enmascaren, todo lo que ofrece es lo que se ve, algo que se buscó insistentemente durante los siglos XIX y XX por parte de los teóricos de vanguardia, además posee el valor del minimalismo, lo que hace que su complejidad se torne elevada, y más si cabe con la dificultad de llevarla a la realidad, a través de la simplificación pragmática, en la que nada sobra ni falta. También subyace, en esta obra, la originalidad artística del eclecticismo, o la curva experimentadora, que todavía producen artistas modernos. Por tanto, posee todos los conceptos para poder considerarla, sin dudas, obra moderna y preracionalista, con conceptos de raumplan y

---

<sup>52</sup> Laugier más que un teórico fue un filósofo de la arquitectura. Al decir que las partes de un orden de arquitectura son las partes mismas de un edificio, y que deben ser utilizadas no sólo para decorar sino para construirlo, nos hace ver su pensamiento funcionalista, de los órdenes arquitectónicos, para recuperar su lógica original constructiva, depurándolos de contaminaciones ornamentales, tal y como ocurre en el pensamiento rigorista o estructuralista.

<sup>53</sup> Se tratan pues de escuelas que se plantean los más importantes temas de debate de los siglos XIX y XX. Se declaran, al igual que Laugier, antivitrubianos. Intentan eliminar de la arquitectura todo lo que no se justifique por la razón y la función. También insisten una y otra vez en manifestarse críticos a la ornamentación arquitectónica, abusos en la arquitectura contemporánea, y sólo aceptan aquella que sea respetuosa con la naturaleza de los materiales. Respecto a la estructura, consideran que ha de realizarse mediante un uso sensato y racional del orden arquitectónico.

desornamentaciones al igual que Adolf Loos<sup>54</sup>, pero nada más y menos que en 1803, lo que la comporta en una precocidad casi sin precedentes en la historia del arte.

La adaptación<sup>55</sup> y reconversión de un espacio antiguo u obra primitiva, es algo inherente a la personalidad del autor de esta Tesis Doctoral. Es más difícil reformar, añadir, o concebir una nueva obra, a partir de espacios, diseños, y composiciones antiguas para ser adaptada a nuevas formas matéricas, como si el resultado final fuera único, homogéneo, y estilístico, que si por el contrario se diseñara todo desde un inicio, ya que las adaptaciones a los espacios concebidos, de los añadidos, deben ser casi perfectos, lo cual puede resultar mucho más complejo por los efectos visuales, y el tiempo empleado que si se efectuaran inicialmente. Y es ahí, en ese control y dominio espacial y decorativo, donde se aprecia a un habilidoso autor, dominador de la improvisación, de los trucos decorativos, de lo efímero, del dibujo, del diseño, heredado de Pedraxas y de los contornos de la fuentes domésticas y de los perfiles barrocos de los retablos, del respeto a la obra original, de la restauración, de la adaptabilidad al entorno, de los estilos históricos, en suma, un gran habilidoso para generar a partir de lo creado, en espacios caros, e imposibles de volver a rehacer, con un intento medio artístico de creación de autor, medio decorativo. Todo lo cual sirve para relucir con modernidad las obras de arte en las que interviene, y de su consciente y curiosa manera de tratar todo con primor, sin darse él mismo una importancia más que por su mentalidad de servicio hacía sus encargos, como un anónimo albañil al echarse al hombro todo el trabajo, sin unos protagonismos de los que realmente es merecedor.

---

<sup>54</sup> Adolf Loos logra junto con De Stijl influir en la Bauhaus, al crear libertad de planta, cohesión de volúmenes y funcionalismos internos y externos con una desornamentación absolutamente radical desde su concepción contemporánea, que hereda de autores decimonónicos como Laugier o Boullée.

<sup>55</sup> Uno de los aspectos más característicos de Mármol fue la adaptación estética a sus entornos de trabajo. De manera que en su obra se aprecia una absorción de formas eclécticas que fue diseñando para la misma.



Vista delantera y trasera de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

En la prieguense fuente de Poseidón, es su carro central la clave de la misma. Este grupo no es ni mucho menos dinámico como otras obras análogas, fuentes de la Cibeles o de Neptuno en Madrid, de Versalles, etc..., es muy rígido, rectangular, y pesado, como el estanque que lo contiene<sup>56</sup>. Vendría a ser un elemento clásico, como los relieves que lo encuadran y adornan, que potencia las líneas de demarcación de la planta recta en la que se sumerge, y cuyo geometrismo diseñado desde un principio, alude a la estética de la obra en su conjunto, por encima de cualquier consideración decorativa que la fuente y su creador no buscaron en sí misma. Sin embargo las figuras del mismo, Neptuno, Anfitrite, hipocampos, concha, etc..., se manifiestan como obras elegantes, estando sostenidas casi entre algodones, como en flotación o levitación para compensar la pesadez clásica del rectangular transporte, y se conciben con unos contrappostos y oposiciones simétricas o clasicistas, pero con formas suaves, elegantes y femeninas, con unas facciones curvadas y suavizadoras de tendencia rococó, de forma que se llega

---

<sup>56</sup> El Carro de Neptuno de Priego, es muy estático, como contrapunto de la planta móvil de su fuente. Este conjunto escultórico, con figuras de tamaño igual que el natural, proporciona a esta inmensa fuente, o grupo de fuentes cohesionadas, una gran homogeneidad espacial, debido a su ubicación central, proyectando un suficiente volumen y una mínima verticalidad, esta última potenciada por el salto de agua del pez de Anfitrite, que hace que esta obra arquitectónica quede proporcionada y unificada espacial y decorativamente, en sus cuatro perspectivas laterales, reflejándose, por el carro, una visión de empaque y monumentalidad, en sus puntos de vistas trasero y frontal, quizás menos lograda en sus perspectivas laterales, siendo este grupo de Neptuno un recurso y ornato mínimo y preciso que ofrece un gran vitalismo estético, no sólo a toda la fuente, sino incluso a todo el paraje.



hacia el graciosismo, como por ejemplo en los hipocampos, y un refinamiento de estética palacial. Existe en el mismo, una coherente fusión entre lo barroco y lo clásico, tanto en planta como en alzado, en todas sus facetas arquitectónicas y decorativas, que le propician un equilibrio, al igual que la cercana iglesia del Carmen, como obra unitaria en su particular estética de espacialidad vanguardista y funcional.



Grupo de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

La coexistencia de la estética decorativa escultórica, y de la modulación para el control del espacio, permitieron al autor alcalaíno un proceso de implicación de la arquitectura tradicional vernácula con el organicismo vital de un lugar campestre, para la búsqueda de una transición funcional de integración con la urbe, lográndose con estos nuevos mecanismos semiabiertos, una mayor expansión de su perímetro, pero siempre buscando, sin duda, una respetuosa convivencia con su entorno paisajístico o

urbanístico<sup>57</sup>. La armonía y proporción de su naturaleza espacial nos muestra un abanico infinito de formas, secciones áulicas de los rectángulos reproducidos con el tres, investigaciones mixtilíneas estudiadas a través de las cornisas retranqueadas de Pedraxas, o por medio de sus demarcaciones para fuentes domésticas e integradas en orgánicos patios solariegos. Estas formas se producen por múltiples combinaciones de algunas estructuras geométricas básicas, como son el triángulo o el trébol. Las leyes de la proporción y la simetría rigen sus combinaciones, desembocando, casi increíblemente, en una diversidad y belleza urbana y decorativa sin precedentes en la población. Sus delimitaciones espaciales, de las masas de las yeserías en los templos en los que intervino, remanecen de articulaciones rectilíneas en áreas delimitadas de raigambre hispanomusulmana, que encontraron una salida continental en Hispanoamérica.

Su espacialidad es sólo una amplia y acotada escena de teatro, como cadena lógica de una obra llena de espiritualidad, en donde el artista se descubre por medio de la pulverización y tenebrismos que otorga la luz solar dividida en dos mundos, el real y el mental, como misterios imprecisos de la tragicomedia social, en la que a su vez debió entrar. Aprendió que la tridimensionalidad espacial se puede conseguir con estructuras completamente neutras en los cromatismos, a través de la cohesión volumétrica dispar, y con una potenciación de la horizontalidad escalonada. Santaella<sup>58</sup> y Pedraxas<sup>59</sup> lo consiguieron con unidades compactas a través de dar profundidad en las cornisas

---

<sup>57</sup> VERA ARANDA, Ángel Luis: *Aproximación a la evolución urbana de Priego de Córdoba*. Priego de Córdoba, Asociación Cultural Adarve, 1996.

<sup>58</sup> TAYLOR, René: “¿Jerónimo Sánchez de Rueda o Juan de Dios Santaella?”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1985, núm. 13, pp. 9-11.

<sup>59</sup> BARRENA VALVERDE, José Luis: “Las rutas del Rococó”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1997, núm. 504, pp. 2-3. En 1772 Neumann edita un libro de grabados que poseía Francisco Javier Pedraxas.

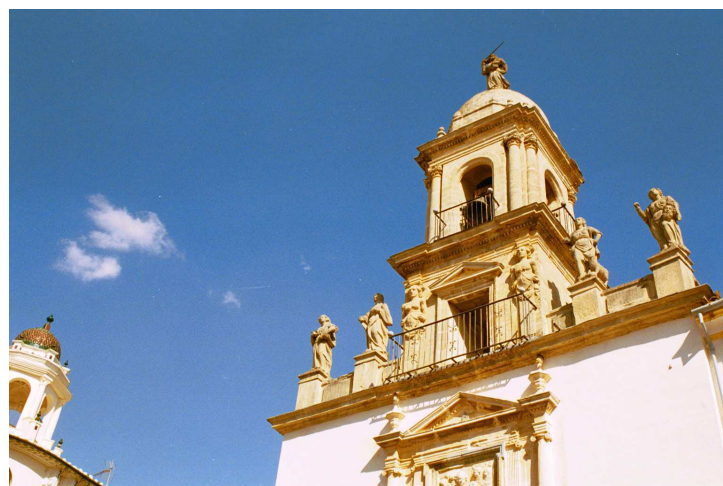
grisáceas y los colores pasteles para el bulto redondo semiexento, para enfatizar contrastadamente las graduaciones y delimitaciones espaciales de las masas que conforman las yeserías, como placas multiplicadas que rellenan el esqueleto básico de su arquitectura<sup>60</sup>, y todo esto lo experimentaron con Remigio del Mármol, el cual minimalizó estas concepciones para obtener experimentales resultados, respetando la estética predecesora del barroco prieguense.

Es como usemos la arquitectura como la consideremos, abierta o cerrada. La Fuente del Rey de Priego nos invita a entrar en su pequeño camino perimetral que nos mantiene alerta para no caer, como el que va por un sendero rural. Nos dirige hacía el carro central del Dios griego Poseidón, sin dejarnos acercarnos al mismo, al igual que un circuito cerrado o bucle de atracción, para disfrutar del instante en pleno movimiento y dinamismo lumínico, como esencia de lo andaluz, y en donde cada línea demarcada de su serpenteante perímetro, nos adentra a nuevas perspectivas para que sintamos un volver a empezar en el tiempo y en el arte. Enfoques estáticos y desenfoques del movimiento, hasta situar la visión y la mente en las situaciones más proclives a nuestra personalidad consciente e íntima. Haciéndose por tanto, una arquitectura espacial de transición de nuestro cuerpo y controlada por el camino pétreo y su diseño, haciendo consecuentemente una situación factible por los sentidos, para hacer volar la imaginación visual del interior, y permitiendo eso sí, plena libertad de angulación óptica, muy parecida a cuando apreciamos una pintura o escultura en pleno ascetismo de la soledad introspectiva, y como denotando que el arte no se puede alcanzar con el tacto sino especulando con el resto de los sentidos aéreos.

---

<sup>60</sup> Estas tramas de yeserías interconectadas unas con otras, provocan, en el espectador, un sistema decorativo propio de los modelos espaciales y ópticos del estilo rococó.





La Fuente del Rey de Priego de Córdoba (**Imagen Izquierda**). La Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba (**Imagen Derecha**). La cúpula de la iglesia de los Remedios de Cabra (Córdoba) (**Imagen de Abajo**). Obras de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758- 1815).

Remigio del Mármol multiplica las perspectivas en la Fuente del Rey, creando un espacio natural que despierta la curiosidad del visitante<sup>61</sup>. Es un paisaje que juega con las geometrías. El plano diseñado, como un retablo, es el paisaje. La Fuente del Rey se encuentra en el centro de la urbe, y a su vez en la periferia, convirtiéndose por tanto

<sup>61</sup> Según Eloy de Valverde: “La Fuente del Rey de Priego de Córdoba presenta una grandilocuencia versallesca por las cascadas y la concepción de laguna colosal para el embarque. Pero su proyección es más bien romana, por el uso de su mitología, en donde el carro del Neptuno con tridente parece viajar por un canal, en contraste con el frontal y colorista palacete veneciano de la antigua Calle del Río, cuyo curso iba descubierto tras el espectáculo de fachadas, entre las que se encontraba el estratégico hotel Fuente del Rey, cuyos huéspedes se acostaban en un pueblo y amanecían con la vista de un palacio europeo. Situándonos en el manantial de la Virgen de la Salud, su silencio medita en el mismo paraje con el trasfondo sonoro de la Fuente del Rey, barroquísima por su forma y ruido de tramoya teatral de materialización pétreo”.

en una encrucijada. El espacio plantea un ámbito para la convivencia. Siendo, estos mecanismos, una forma inaudita de casar la piedra con la naturaleza del río. Los rectángulos áureos de su diseño pertenecen a la misma naturaleza, haciendo que esta cree el plano y su perímetro, los cuales se materializan en una arquitectura real, encontrando en su diseño una cohesión volumétrica de las geometrías, que aluden a la iconografía del arte. Cohesión, por tanto, del diseño, en espacios que representan mundos de la cultura mitológica y religiosa<sup>62</sup>. El espacio global del diseño se acopla como un puzle, y se gestiona para repercutir en la efímera naturaleza, creadora de la intrínseca arquitectura. El espacio de la Fuente del Rey penetra en el diseño de la urbe, de manera que la naturaleza orgánica, de la obra acuática, intenta convertirse en un modo de vida de la población, no sólo para atraerla en la continua sorpresa barroca, por su tamaño y monumentalidad, sino para que cada persona viva en la naturaleza evolucionadora, utilizándola, y que constituye, a su vez, parte del tiempo humano, adaptándose a sus circunstancias. Remigio del Mármol no fue un minimalista en el sentido estricto de la palabra, se trata más bien de un polivalente del espacio arquitectónico, cohesionador de estructuras concebidas por plantas clásicas y personales de su modernidad, lo cual da como resultado un estilo que podríamos calificarlo de atemporal.

Su decoración se fue desprendiendo tenuemente hasta la desornamentación clasicista. Su minimalismo supuso la honestidad de alcanzar todos los complejos

---

<sup>62</sup> Santiago Sebastián: “La fuente moderna ocupa el centro de una amplia extensión, y aparece bajo el nivel del suelo. Se haya formada por tres partes en disposición muy barroca por sus grandes efectos de dinamismo, a tono con las disoluciones espaciales de este estilo en el Priego de fines del siglo XVIII. Las citadas partes de la fuente nueva tienen formas y dimensiones diversas: una es trebolada, otra rectangular, y una tercera puntiaguda, pero con trazos curvos y efectos mixtilíneos. Su derivación parece imitada de modelos de plantas eclesiales del barroco tardío.”



objetivos propuestos y requeridos para su obra, con altos componentes de necesidad física, y con los recursos esenciales que estén a su alcance, es decir, por su gran interdisciplinaridad inherente en sus arquitecturas, esculturas, e incluso, pinturas, protagonistas de muchos espacios retablisticos. Como base fundamental, un dibujo mental y de papel, para ser agraciado con el toque mágico de la plasmación real, de forma que está va transformando parcialmente la forma de vida de las personas y sociedades sucesivas a las que van dirigidas las proyecciones, algunas casi utópicas, para convertirse en parte de la realidad presente de la cultura del pueblo.

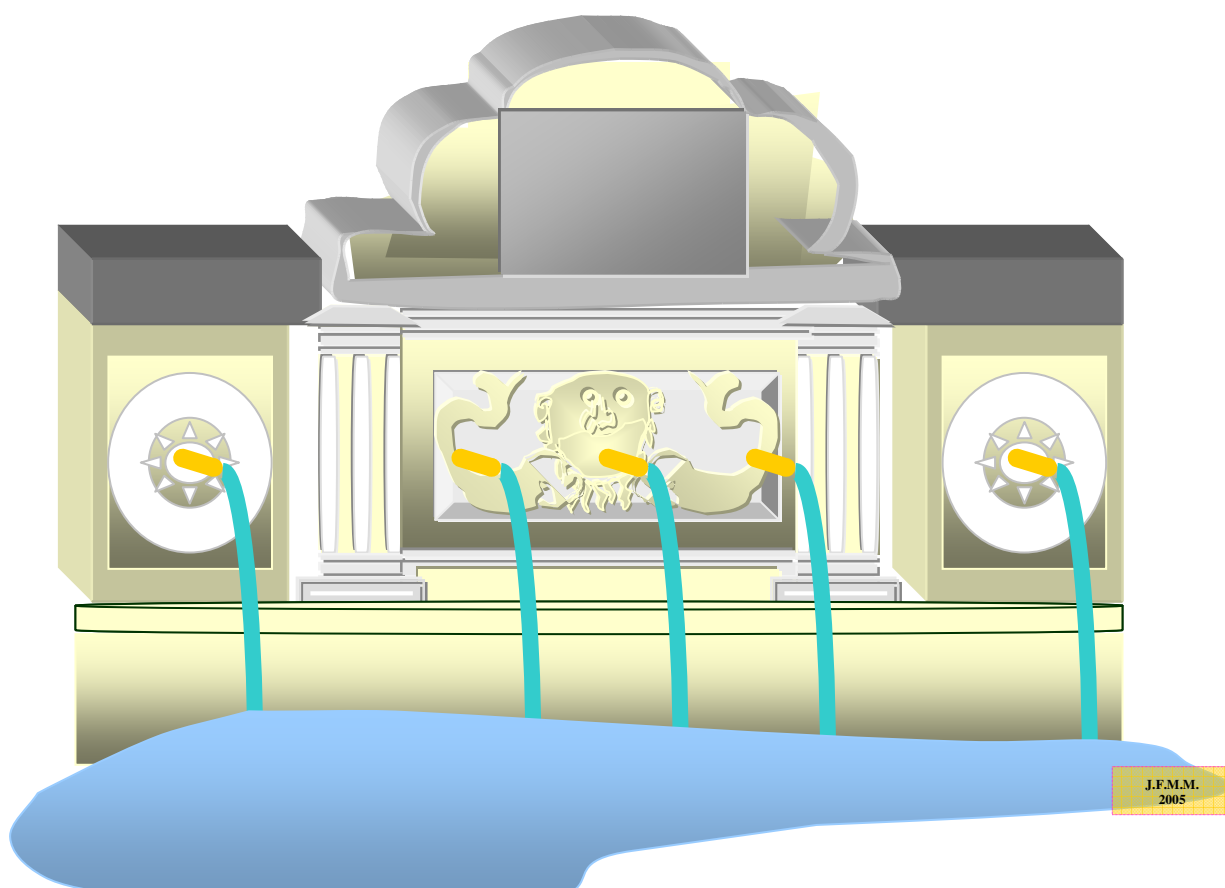
El encofrado de sus obras de arte<sup>63</sup>, es decir, lo que rellena sus espacios y vacíos, sus libertades y miedos, no son más que las circunstancias anímicas del artista, unidas a sus intereses racionales. Remigio del Mármol ordenó el desorden que le rodeaba, tanto social como moral, de forma que una vez acabada alguna de sus obras, tendió a ocuparse de su mundo externo con mayor cuidado del que le ocupaba su anterior pieza, puesto que eso se aprecia en la siguiente, siendo dispensada en el interior de su arte infinito, que debió remanecer de su ser íntegramente<sup>64</sup>, no sólo por honestidad de ofrecer lo que este es, sino porque cuando este observó algo de su obra, debió también conocer en qué circunstancias se gestó y que objetivos pretendía en todo momento. Al final, sus obras han quedado para el disfrute de generación tras generación, de su uso y contemplación. Son producto de la obra humana al servicio de la religión cristiana y la sociedad, por haber salido de la mente de artistas, que como él, han sido conscientes de lo efímero del tiempo corpóreo, y que prolongan en sus obras como extensión del espacio de su mente.

---

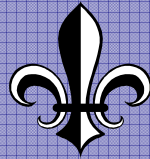
<sup>63</sup> El arte es reproducir técnicamente lo que la mente se encarga de crear por la experiencia.

<sup>64</sup> Somos lo que hacemos, y si esto último tiene como fin ser concebido para el disfrute personal, y social, entonces tendrá el rango de artístico.

El arte es sinónimo a libertad, a trabajo duro, es sin duda, la resolución inconclusa de un problema infinito, el de la búsqueda de la realidad en sí misma por medio de la limitada realidad personal. Esto último define las obras de este artista, que no son nada más que la resurrección de la mente del artista en el mundo, ofreciendo esa mente a la naturaleza que la ha creado, y esta a su vez dándole un espacio o corpus vivo, o sea sus fuentes, para ubicarlas en el cosmos. Son organismos artificiales con arterias internas de circulación, la red de agua, y un corazón, caso de la Fuente del Rey de Priego, con la lápida conmemorativa del paramento de arranque, que es el motor que distribuye su fuerza a los órganos, en este caso las estructuras conectadas. Su alma de espíritu marítimo se dirige hacia su integración con el cosmos oceánico, recreando por su longitud un esbozo o especie de línea de horizonte desde la entrada, y el oleaje de su cascada inicial, como si nos insertáramos en una playa, nos llama para sumergirnos en la búsqueda de su infinito.



# El control del espacio en la arquitectura barroca local y su repercusión decorativa



## Metodología mixta para la interpretación de las formas visuales: Un ejemplo práctico con los códigos de iconología de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba

*La metodología mixta es un compendio de múltiples métodos, estándares o individuales, de datos, conceptos, ideas, etc..., que permiten analizar cada elemento y aspecto de una obra artística de forma individual por medio de distintas perspectivas. La metodología mixta para la interpretación de las formas visuales la podemos definir como una estructuración en árbol de progresión multidisciplinar, en donde las hojas alegorizan las imágenes que sustentan las ramas, las cuales, a su vez, reflejarían la iconología que representa el tronco, el cual estaría sostenido por las raíces, que, como trípodes metodológicos, fundamentan y dan consistencia al sistema general, es decir, a un aparente árbol orgánico que nace, crece, y se desarrolla. Este sistema se comporta como un puzzle, o máquina, que permite desconstruirse hasta hacer funcionar cada elemento por sí mismo respecto a su entorno, de manera que posibilite finalizar el proceso con la activación plausible del aparato y su funcionamiento interpretativo. Este tema trata, a partir de este método, de generar una imagen unificada de todas las perspectivas de una obra artística concreta: la Fuente del Rey, obra de Remigio del Mármol, del año 1803, localizada en la ciudad andaluza de Priego de Córdoba (España). La progresión de la investigación, desde su comienzo hasta donde la hemos dejado, nos da una idea de la complejidad de este Monumento Nacional a niveles religiosos, mitológicos, culturales, antropológicos, literarios, históricos, etc... Ámbitos, todos estos, analizados de forma personalizada, lo que lleva a una interconexión, desde un área mayor o supramultidisciplinar, hecha mediante esta metodología, para ponernos como reto la activación de la gran maquinaria dinámica que representa y direccionarnos, frente al hecho de verla funcionar, con el equilibrio e interacción global que requiere para su entendimiento integrado.*

## **15.1 – INTRODUCCIÓN DE LA METODOLOGÍA MIXTA PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS FORMAS VISUALES: UN EJEMPLO PRÁCTICO CON LOS CÓDIGOS DE ICONOLOGÍA DE LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO DE CÓRDOBA**

La metodología mixta es un compendio de múltiples métodos, estándares o individuales, datos, conceptos, ideas<sup>1</sup>, lenguajes artísticos<sup>2</sup>, etc..., que permiten analizar cada elemento y aspecto de una obra artística de forma individual por medio de diferentes perspectivas. Este método representaría la Tesis completa en cada instante, ya que los elementos se interrelacionan con los múltiples enfoques mixtos, o de investigación de cada ámbito, por conexiones de datos y asociación de ideas eclécticas conjuntadas, de unas perspectivas respecto a otras, o lo que es lo mismo, cada ámbito se analiza desenfocándose del resto y al final de la composición, casi impresionista por no permitir la visión total, desde la concentración de una perspectiva más cercana, nos dispondremos a visualizar una panorámica total, donde todos los enfoques se fusionan, en una imagen única de interacción, con los elementos y métodos del sistema generado.

El cual se basa en tres fases:

A) PILARES, AXIOMAS Y PRINCIPIOS EMPLEADOS POR EL INVESTIGADOR PARA LA CONFECCIÓN DE LA TESIS.

B) CARACTERES Y REGLAS GENERALES Y PARTICULARES QUE CONCIBIERON LA OBRA A INVESTIGAR.

C) OBSERVACIÓN DE LA OBRA POR MÚLTIPLES ENFOQUES PARA SU COMPRENSIÓN GLOBALIZADORA.

---

<sup>1</sup> PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Infinito, 1970.

<sup>2</sup> FURIÓ, Vicent: *Introducción a la Historia del Arte: Fundamentos Teóricos y Lenguajes Artísticos*. Barcelona, Colección Temas Universitarios, 1991.



La primera y segunda fase dependen de las teorías para el análisis de la obra a investigar, tanto a nivel general como particular, en historia del arte y de otras ramas científicas<sup>3</sup> que ayuden a la investigación tratada. Para poder terminar la segunda fase metodológica debemos conocer, precisamente, las claves que sirven para comprender a Remigio del Mármol (1758-1815)<sup>4</sup>. Como las características más fundamentales del artista son analizadas en muchos temas de esta Tesis Doctoral, que lógicamente se irán comentando en los momentos oportunos, vamos a referir aquí sólo unos cuantos factores estilísticos que ayudaran a comprender las claves de este artista de la escuela prieguense. Concretamente tres serán los aspectos a destacar:

1) Remigio del Mármol utiliza conceptos geométricos para concebir su obra, fundamentalmente los rectángulos áureos de la cultura clásica y la triangularización. Esta última remite a lo medieval y al misterio trinitario, y está muy presente en su producción como un elemento mediador entre la divinidad y la sabiduría. Su obra se concibe matemáticamente a través de varias expresiones numéricas, pero, sobre todo, en ella es muy recurrente el número tres.

2) En su obra se puede apreciar una característica clave para saber si, efectivamente, es suya o no. Nos referimos a los quiasmos opositivos, que se consiguen distinguiendo, trazando ejes axiales, transversales o longitudinales, y que son observados como elementos que se contraponen tanto física como simbólicamente. Surge en su obra una conceptualización de ambigüedad, donde muchos de sus elementos pueden representar

---

<sup>3</sup> CEGARRA SÁNCHEZ, José: *Metodología de la Investigación Científica y Tecnológica*. Madrid, Díaz de Santos, I.S.E., 2004.

<sup>4</sup> GALERA MENDOZA, Esther (Dir.); MARÍN MOLINA, José Francisco: *Aportación de Remigio del Mármol (1758-1815) a las artes plásticas*. Proyecto de Investigación Tutelada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2003.

diferentes conceptos, atendiendo a los distintos enfoques que se utilicen en el análisis de sus obras.

3) Por último, debemos hacer referencia a sus eclecticismos y experimentaciones constantes, con el objetivo de fusionar mitología y religiosidad, funcionalismo y organicismo, barroco y neoclásico. Trilogía de binomios que se funden, en simbiosis compositiva, para la convivencia de multitud de universos.

Una vez que desarrollemos los principios científicos propios que sirven para investigar la obra analizada<sup>5</sup>, y también las características generales y particulares de la misma, la tercera etapa consistirá en su observación paciente. Ese paso, a pesar de su aparente sencillez, puede llevar meses e incluso años para la comprensión globalizadora de la obra en cuestión. La finalidad de la observación consiste en poder reproducir su imagen en nuestra mente, con todos los elementos y piezas que la componen, de manera que logremos desmontarla, parcial y totalmente, para reconstruirla como si de un puzle tridimensional se tratara. También debemos saber la función o funciones de cada pieza y su interacción con el resto de las que conforman el conjunto.

Para la investigación de esta fase hemos desarrollado un supuesto práctico, empleando como modelo la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, y así poder observar algunos de los resultados a los que hemos podido llegar en el análisis de la misma. Por supuesto, después de finalizar la explicación del método mixto para la interpretación de las formas visuales, comenzaremos a desplegar los resultados generados en esta obra,

---

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona, Anthopos, 1986.

empleando diferentes enfoques o perspectivas que la componen.

Imaginemos a un mecánico de aparatos. El artesano conoce las características generales de la maquinaria de un aparato clásico estándar, pero además puede reconocer muchos tipos y marcas, con sus distintas particularidades y diferencias. Puede ser capaz de reconstruir un aparato universal, pieza por pieza, conociendo las funciones e interacciones, de cada una de ellas, con las demás del conjunto, y de esa forma ponerlo en marcha. Sin embargo, si se le da un producto que nunca a reparado, necesitará un periodo de observación para comprender su funcionamiento. De forma que a través de su manipulación (error-acierto / ensayo y error) pueda entender la secuencia mecánica del funcionamiento integral del aparato. Cuando el mecánico observe el funcionamiento y estado de cada pieza, que movimientos generan, cuáles están rotas y hay que reponer, o cuáles son las que faltan y deben reproducirse por deducción, y su interacción con el resto de la máquina, podrá, poner el mecanismo en funcionamiento.

Traslademos ahora este supuesto al de una obra de arte, por ejemplo la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. En este caso nos tocará ser a nosotros mecánicos, en vez de historiadores. El fin será igual que el del mecánico de nuestro ejemplo, es decir, llegar a comprender íntegramente la obra, la función o funciones de cada elemento, y su relación con el entorno y con el conjunto. Las dos primeras etapas del método nos han ayudado a meternos en la piel de un técnico, como el del ejemplo anterior. El tercer paso nos llevará a la observación, durante el tiempo que sea necesario, para llegar a situarnos ante el fin que perseguimos. Y es en esta fase cuando debemos enfocar distintos puntos de vista en la investigación de la obra. Cuando enfocamos una

perspectiva, *ceteris paribus*, las otras quedan desenfocadas, al igual que cuando el mecánico se aplica en la reparación de una pieza, y desenfoca en ese momento el resto de la maquinaria. Una vez que analicemos cada enfoque interpretativo de la fuente, mitológico, cristiano, histórico, artístico, cosmológico, geométrico, filosófico, o antropológico, los fusionaremos todos en una unidad.

Si, por ejemplo, queremos identificar un mascarón de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, sabiendo que puede representar distintas concepciones atendiendo al enfoque con el que lo estudiemos y por qué puede poseer algún atributo con diferentes significados, recurriremos a contemplar muchas imágenes de iconografías<sup>6</sup> aceptadas, tanto en la época en la que se realizó la fuente como de períodos anteriores, que podrían servir de antecedentes e inspiración de dicha imagen. Si le aplicamos una función errónea sin saberlo, al poner en marcha la maquinaria de todo el sistema, observaremos como se atascará por sí mismo, avisándonos de que esa no es la finalidad concreta de ese mascarón. Si elegimos el mascarón, identificado desde la mitología, como Apolo tal y como hemos concluido en este estudio, veremos que posee una corona floral que podríamos asociar también con el Dios Baco, la Primavera, la Diosa Ceres, etc... Si nosotros lo consideramos como Baco, tarde o temprano apreciaremos como la maquinaria del sistema se atasca, ya que existe una desconexión entre el Dios del vino y el mascarón con cabeza de serpientes que tiene justo en frente, ambos separados por el león despedazando a una serpiente, obra de José Álvarez Cubero<sup>7</sup>. A lo largo del proceso de investigación le iremos asignando al mascarón floral múltiples identificaciones, por ejemplo, la Primavera que representa, según la iconología de

---

<sup>6</sup> BATTISTINI, Matilde: *Símbolos y alegorías*. Barcelona, Electa, 2003.

<sup>7</sup> GÁMIZ VALVERDE, José Luis: “Un escultor cordobés poco conocido José Álvarez Cubero”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1964, núm. 611, pp. 1, 3-5.



**Imagen Izquierda:** Mascarón interpretado como Apolo. Estanque del León. Fuente del Rey. Priego.  
**Imagen Derecha:** Mascarón de la Gorgona Medusa. Estanque del León. Fuente del Rey. Priego.

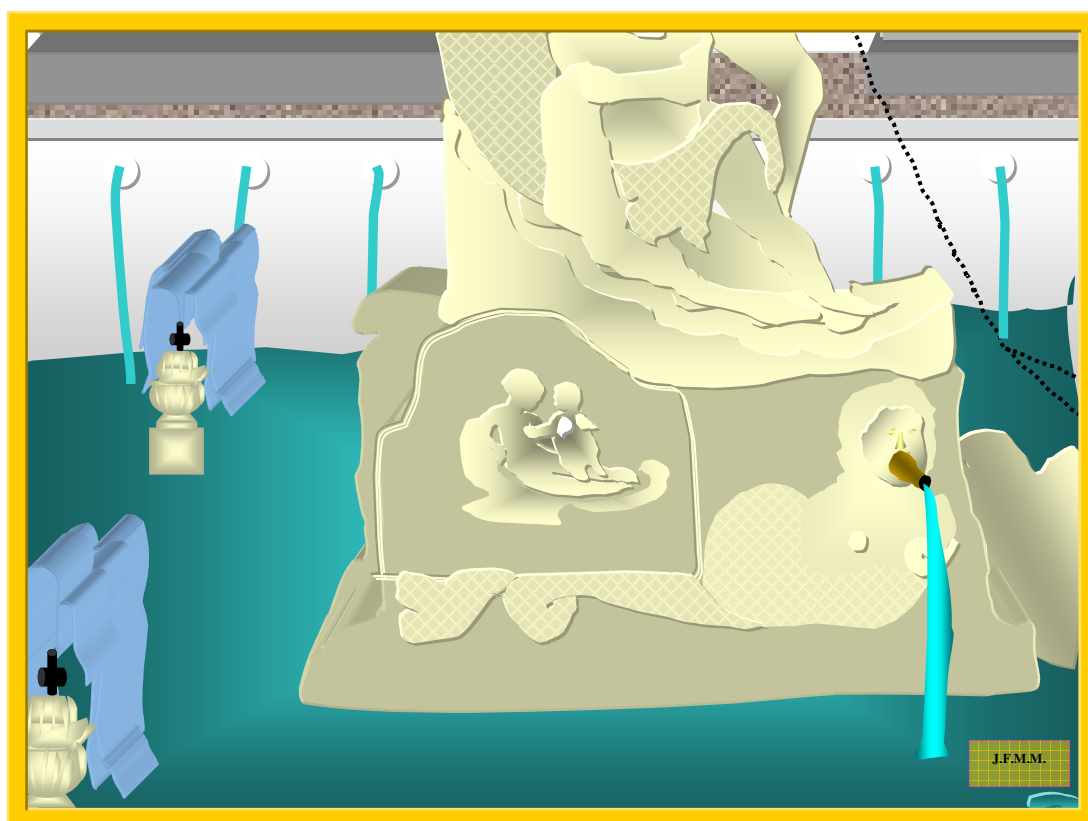
Cesare Ripa, la luz frente a la oscuridad del pecado, que bien podría estar representado en el mascarón con serpientes que tiene en oposición. En este caso apreciamos un funcionamiento parcial del sistema, en donde la luz de uno se opone a la oscuridad del otro, estando separados por la escultura de Álvarez Cubero que representaría, desde el punto de vista religioso, al Cachorro de León de Judá pisando al diablo, y todos estos elementos, a su vez, configuran un sistema escatológico que representa el Juicio Final, en el cual Cristo aparta a los pecadores de los virtuosos. Decimos funcionamiento parcial, ya que vemos que el sistema queda desequilibrado con esta interpretación. Debemos esperar un tiempo para darnos cuenta de ese desequilibrio, y en nuestra fuente hasta que nos demos cuenta que, en la interpretación barroca de la misma, no hemos incorporado la característica de la ambigüedad, en donde una misma cosa puede representar varias. La cabeza de serpientes es el pecado, según Cesare Ripa, pero



también puede personificar a la Gorgona Medusa, puesta allí como una traslación de la que hay en la alledaña y manierista Fuente de la Salud. Y precisamente nos damos cuenta de que los artistas de la escuela prieguense están preocupados también por los sistemas cosmogónicos, o sea, la representación de que Dios crea el mundo a través de la separación de la luz de la sombra, la tierra del agua, igual que ocurre en el Sagrario de la Asunción de Priego, obra diseñada por Francisco Javier Pedraxas, con esculturas de Remigio del Mármol, a través de las figuras del Nuevo y Antiguo Testamento. Estas recreaciones cosmogónicas forman parte de la cultura barroca, que difundió el manierista Miguel Ángel en la Capilla Sixtina de San Pedro de Roma, y que pudieron inspirar a su amigo Francisco del Castillo para diseños como el de la Fuente de la Salud de Priego. En esta última obra apreciamos la separación de dos pares de imágenes, por una lado Neptuno, de una figura femenina, y por otro la Medusa, de una cabeza no identificada, por gran desgaste pétreo debido al paso del tiempo. El primer binomio podría ser Neptuno y Anfitrite, y el segundo Medusa y Perseo. Pero también es factible interpretarlos como Neptuno y Ceres, como en la obra de Tiziano, y Medusa y Apolo.

Sería, pues, la representación de la separación cosmogónica del agua (que se materializa en el Dios Neptuno) y la Tierra (que se refleja en la Diosa Ceres); y por otro lado, la que se produce entre la luz solar, la belleza y la virtud (Apolo) y la sombra lunar, la fealdad, y el pecado (Medusa). Al ser la Fuente del León, de 1632-1635, y la posterior del Rey, de 1802-1803, procesos de evolución y traslación de la antigua Fuente de la Salud, de 1586-1588, es lógico observar que los dos mascarones de Apolo y Medusa, en la nueva fuente de Remigio del Mármol, representan los mismos intereses iconográficos y cosmogónicos del siglo XVI. Si nos fijamos bien, estos mascarones de

la Fuente del Rey se sitúan en posición contraria a los de la Salud. Esto se debe a que en las fuentes de 1803 y 1635 había una preocupación por la cosmología. Si nos fijamos, el sol sale por el Este, justo en la situación en donde se encuentra el mascarón de Apolo (Dios del Sol), y se oculta por el Oeste, donde se encuentra la Medusa (figura mitológica correlativa de la Luna)<sup>8</sup>. Si se hubieran colocado ambos mascarones en el orden en el que están dispuestos en la fuente de 1588, este sistema cosmológico, que se realizó así para perfeccionar la nueva fuente, se hubiese anulado completamente. Además el Sol y la Luna aparecen en el mismo orden que en los templos cristianos, correspondiendo el primero al lado, o nave si la hubiere, del Evangelio, situado, mirando hacia el altar, a la izquierda; y correspondiendo la segunda al lado, o nave, de la Epístola situada a la derecha.



Relieve de Venus. Carro de Neptuno y Anfítrite. Fuente del Rey. Priego.

<sup>8</sup> DIEL, Paul: *El simbolismo en la mitología Griega*. Barcelona, Editorial Labor, 1995.

Ahora vamos a trasladarnos a otra parte de la fuente de Remigio del Mármol, concretamente al carro central donde se sitúa Neptuno, y en el que podemos ver dos refinados relieves. Uno está dedicado a Venus, Diosa del amor, del fuego, de la Tierra y de la belleza, y que está situado a la izquierda del eje axial longitudinal de la fuente, al igual que el mascarón de Apolo ya comentado. Ambas divinidades, Apolo y Venus, son correlativas y amantes, como también lo fueron Apolo con Anfitrite, imagen situada encima del relieve de Venus. El otro relieve se dedica a Diana<sup>9</sup>, Diosa de la Luna y divinidad unida al agua y a la noche, y que se haya en la parte derecha del eje axial longitudinal de la fuente, tal y como ocurre con el mascarón de la Medusa, ser mitológico que también se identifica con la Luna, con lo nocturno, y con el elemento líquido, y por tanto, figura correlativa a Diana Cazadora. Esta última se sitúa debajo de Neptuno, Dios de los mares y las aguas, lo que enlaza con los atributos de las otras dos divinidades (Medusa y Diana), y que, desde una perspectiva cristiana, representarían el pecado y el castigo al que Dios sometió al hombre después de su expulsión del Paraíso.

El hombre sería Adán, reflejado como Neptuno, pero que ya no se representaría, desde esta óptica, como un Dios, sino que poseería una realidad que lo sobrepasa. El pecado es el trabajo, simbolizado en la función de Diana como cazadora. Con estas y otras muchas perspectivas, analizadas de forma independiente y luego fusionadas, podremos ver cómo se va reconfigurando la maquinaria a través de las funciones de cada pieza y su relación con el conjunto. Nuestro propósito es poner en marcha el

---

<sup>9</sup> Estos dos relieves de Venus y Diana del grupo escultórico central de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, se asemejan técnicamente a los existentes en la fachada de la iglesia del Salvador de Úbeda (Jaén). La fuente de Priego tiende a ser un diseño retablístico tumbado, y en donde las imágenes decrecen de las más divinas a las más mundanas. No es de extrañar que Remigio del Mármol, Álvarez Cubero y Francisco Javier Pedraxas, estuvieran en Úbeda ya que en 1787 se encontraban realizando probablemente trabajos en la provincia de Jaén, concretamente en la iglesia del Cristo del Llano de Baños de la Encina.

mecanismo íntegro, en la medida que las circunstancias así lo posibiliten. No podemos terminar este apartado sin hacer referencia de que vamos a analizar una obra barroca, y como tal y por su ambigüedad, se puede analizar por distintas perspectivas y puntos de vista, y en donde cada elemento puede representar diversos conceptos. A continuación vamos a desgarnar los diversos enfoques que componen esta obra.

## 15.2 - ENFOQUE RELIGIOSO Y TEOLÓGICO DE LA FUENTE DEL REY

El primer enfoque que hemos considerado introducir es el religioso y teológico<sup>10</sup>. Priego fue sede de una escuela formada a partir de finales del siglo XVII y 1713 por Francisco Hurtado<sup>11</sup>. Ya hemos comentado en la descripción general, las diversas interpretaciones que se han formulado sobre la planta de la Fuente del Rey. Por este motivo, pretendemos interpretar que oculta esta extraña estructura arquitectónica a través de las diferentes perspectivas con la que nos proponemos estudiarla. Nuestra primera visión, religiosa y teológica, se desarrollará panelizando otros enfoques que también afectan a la fuente, para hacer luego lo mismo con el resto de ellos, y finalizar con una unión de las diferentes perspectivas que nos harán obtener una visión global de este Monumento Nacional.

---

<sup>10</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, vol. 1, tomo 2 (Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento).

<sup>11</sup> BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1978, p. 101. En esta escuela de Priego, sobresalió el gran arquitecto lucentino Francisco Hurtado Izquierdo, que según Bonet Correa “cambió profundamente de dirección la arquitectura barroca de la Andalucía Oriental. Creador de un estilo de formas prismáticas, frente a la arquitectura del ladrillo y las decoraciones foliadas de las yeserías en las que dominaba todavía el ritmo de roleos clásicos, opuso una concepción más rica y espectacular en la que las piedras semipreciosas, los mármoles y los jaspes contrastaban con las blancas yeserías de recortados y zigzagueantes perfiles”.... “Como Leonardo de Figueroa y Vicente Acero en Andalucía, Churriguera en Castilla y Casas y Novoa en Galicia, Hurtado, cuya obra trascendió su provincia y región, fue además un artista original, una figura muy significativa de un estado de cosas, que en España duró durante todo el transcurso del siglo y que en el momento de crisis del Antiguo Régimen se intentó hacer persistir en su fijación barroca.”

Llegando al paraje de la Fuente del Rey, de Priego de Córdoba, a través de la Calle del Río, alcanzamos a tener una visión frontal del monumento y de la antigua Fuente de la Salud, que, como un altar mayor, se sitúa al final del punto de fuga. El primer estanque, que empieza en la cascada de cuatro peldaños, posee un surtidor central que eleva el agua a cierta altura. Pero realmente lo que llama la atención de este espacio es el sumidero en forma de mascarón, llamado Caño Gordo o del Clero por haberse financiado, al parecer, gracias a la institución eclesiástica. Este fantasmagórico mascarón, figura de condición zoomórfica y que tiene dos peces marinos a los lados y concha en la frente, posee un extraordinario parecido con la ventana renacentista del palacio de Zuccari en Roma<sup>12</sup>, de la cual se inspiró luego Borromini para hacer un diseño a carboncillo. Sus similitudes se pueden apreciar en la inmensa boca, en la ancha nariz, y en los ojos, que en el caso del mascarón prieguense no llegaron a perforarse, aunque sí se aprecian las incisiones que se hicieron para tal efecto. También encontramos elementos parecidos en la boca del monstruo Mayor de Bomarzo (Roma), o en la máscara grotesca de un balcón de la villa Giusti (Verona). Aunque también presenta similitudes con un sumidero que está localizado en el camino de las Cien Fuentes de la villa d'Este de la ciudad de Tívoli<sup>13</sup>, situada a unos treinta kilómetros de Roma y que para algunos es el exponente de villa renacentista más importante de Italia. Las afinidades formales y funcionales son interesantes con respecto al mascarón prieguense, sobre todo en las puntiagudas orejas que se entrevén dificultosamente por el musgo circundante. Esta fuente italiana fue realizada en torno al año 1550 para el cardenal Hipólito por los arquitectos Giacomo della Porta y Pirro Ligorio, y en ella

---

<sup>12</sup> CASTELLANI, Eugenio: *Maschere Grottesche tra Manierismo e Rococó*. Firenze, Cantini, 1991, p. 35.

<sup>13</sup> BERNER, Oliver: *Colección grandes Tesoros del Mundo (Los príncipes del Renacimiento: Las joyas del Renacimiento)*. Barcelona, Folio, 1999, pp. 33-47.



utilizaron piezas arqueológicas de la misma zona para su decoración. Posee tres canales aterrazados y caños con mascarones de gran parecido conceptual, a nivel funcionalista y organicista, con la Fuente de Neptuno prieguense. Desde antiguo el Caño del Clero ha sido muy popular en Priego. Hemos constatado, por fuente orales contrastadas, que a principios del siglo XX algunas madres advertían a sus hijos que no pasaran por la cascada entre el segundo y tercer tramo, algo que era muy habitual, incluso hoy en día pese a su prohibición, ya que si lo hacían y se caían, el demonio se los iba a llevar. No sabemos por qué el pueblo relacionaba ese mascarón con el demonio, aunque tenemos constancia de que había un dicho popular que decía simpáticamente: “Eres más feo que el mascarón de la Fuente del Rey”. Iconográficamente este mascarón se asemeja a la descripción que Louis Réau nos ofrece sobre el diablo, y el que dice textualmente: “¿Cómo ha representado el arte cristiano a Satanás y a sus acólitos? Bajo muy diversas formas, puesto que el propio demonio es el polimorfismo, la facultad de adoptar, como el Júpiter pagano, engañosas apariencias para no poner sobre aviso a sus víctimas. Cambia de forma tan fácilmente como cambia de nombre. Si Dios es el que es, el diablo es aquel que cambia”. Las metamorfosis del diablo podrían hacer juego con las metamorfosis de los Dioses del Olimpo cantadas por Ovidio. Diabólico Proteo, adopta a voluntad la forma animal o humana, antropomórfica, o zoomórfica. Para seducir a Eva se metamorfosea en serpiente con cabeza de mujer (Gen. 3:1-5); para amenazar a la mujer del Apocalipsis, en dragón de siete cabezas (Ap. 12:9). En otras circunstancias se convierte en basilisco, león, oso, lobo, macho cabrío, zorro, lagarto, escorpión, cuervo, o búho. Pero prefiere adoptar de ordinario la forma humana o semihumana. Fue la mitología griega la que proveyó al arte cristiano el modelo del diablo. Es evidente que deriva del sátiro antiguo, al que se parece por los cuernos, las orejas velludas, la nariz

chata, la cola simiesca, y las patas de cabrío. Otra reminiscencia del paganismo es la exhibición de cabezas con muecas burlescas o sarcásticas en los sitios más incongruentes y obscenos del cuerpo de los demonios. Estas máscaras no son otra cosa que la cabeza de Medusa o Gorgona. Raoul Glaber, el Cronista del siglo XI, a quien el demonio se le apareció en tres oportunidades, dio los datos siguientes: “Era de pequeña talla, tenía un pecho protuberante, la frente baja y los cabellos erizados; su gran boca, de amplias fauces, dejaba ver colmillos semejantes a los de un perro, sus movimientos eran convulsivos”. En el siglo XVIII, Lesage lo describe así: “El pequeño monstruo cojo tenía patas de chivo; mentón afilado, nariz aplastada; los ojos, que parecían muy pequeños, semejaban brasas; la boca, excesivamente grande, estaba rematada en dos puntas de bigote rojo”. En los grabados que compuso Marillier para la ilustración de la novela, *el enano cojo*, está tocado con un turbante emplumado. Los rasgos constantes del diablo son, la desnudez, arte medieval, pelo, a veces está representado con tres rostros o tres cabezas, como la Trinidad Divina: en el primer caso se llama triprosopo, en el segundo tricéfalo. Además se aplican rostros suplementarios en diferentes partes del cuerpo como vientre o grupa. Otras características son: boca grande, o cuernos de fauno, emblemas de la lujuria. Es infrecuente ver al tentador con los atributos de la Medusa y de Mercurio: “dos serpientes en los cabellos o alas en los talones”. En el siglo XIX el pintor ruso Wrubel dice que mira al Cielo con sus ojos inmensos, sin pestañear. En el Génesis aparece enrollado en forma de serpiente<sup>14</sup>.

Por lo tanto este grotesco mascarón de la fuente de Priego, bien podría ser un diablo de rostro semihumano o zoomórfico con orejas puntiagudas de animal,

---

<sup>14</sup> Réau (1996), pp. 79-86.

triprosopo (tres rostros)<sup>15</sup>, con ojos abrasadores para la abducción, boca grande con dos aparentes colmillos, nariz aplastada, frente baja, y tocado con elementos marinos. Al diablo o Satán se le sitúa en el mundo subterráneo, lo que vendría a coincidir con el nivel o estanque más bajo de la fuente. Respecto al papel de Satanás debemos decir que su nombre significa adversario, por lo que se trata de un adjetivo y no de un sustantivo. En los relatos medievales era un demonio que rondaba la Tierra propagando la codicia, el desacuerdo y la muerte. Réau dice textualmente: “El diablo se esfuerza en tentar no sólo a los pecadores y a los Santos a quienes intenta inducir al mal, sino incluso al propio Dios. Satán o Satanás no es sólo el seductor, es además el verdugo de los réprobos precipitados a las llamas del Infierno. Además, inician los incendios, desatan las tormentas marinas, rompen los mástiles de las naves en peligro, cercan la ciudad terrenal donde los Siete Pecados Capitales le preparan un fácil triunfo”. Esta descripción define casi exactamente el diseño estructural del estanque del surtidor, donde la cascada de cuatro peldaños, número simbólico de los Cuatro Bestias del Apocalipsis, simbolizaría la tormenta marina y los siete bancos que definen el perímetro septiforme de su alrededor, simbolizarían los Siete Pecados Capitales que circundan el mundo terrenal: ira, soberbia, lujuria, envidia, gula, pereza y avaricia<sup>16</sup>. El surtidor central que rellena el espacio podría asemejarse a las llamas de un Infierno al que acceden las almas perdidas por el pecado. La irregularidad estructural de la planta de este estanque, con el empleo de la curva y contracurva, vendría a definir un mundo infernal caracterizado plenamente por el caos frente al orden divino.

---

<sup>15</sup> Battistini (2003), p. 158. Cuadro del Juicio Final de la escuela de Coppo di Marcovaldo, en donde se representa a Satanás con cuernos, y salen de sus orejas dos serpientes, como los dos peces marinos del Caño Gordo de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, que representan, desde el punto de vista religioso, la bestia y el falso profeta, como acólitos de Lucifer, aunque desde la perspectiva mitológica, este mascarón, tocado por dos peces marinos, representa el Dios Océano.

<sup>16</sup> Los Pecados Capitales tienen en la pintura su cenit en la tabla redonda atribuida al Bosco, representando cada pecado a través de escenas personificadas. Dato extraído del libro *Obras maestras del Museo del Prado*. pp. 86-104.

Los diablos tricéfalos son frecuentemente representados en el arte<sup>17</sup>. Varios ejemplos de ello los tenemos en el Infierno de Juan González de la Torre de 1570, en donde Satanás sostiene en brazos al Anticristo del Juicio Final de la escuela bizantina del siglo XIII, o en el Juicio Final atribuido a Coppo di Marcovaldo. Este último posee dos serpientes en el mismo sitio de las orejas que el mascarón de la fuente de Priego. Sin embargo, uno de los rostros que más se corresponden lo hemos localizado en la obra realizada por Pablo Hurus en 1498 y titulada *Cordiale quatuor novissimorum*, en la que podemos observar los dos acólitos que tiene Satanás, la bestia y el falso profeta, que están referidos en el Apocalipsis, y que pueden ser los dos acompañantes marinos del mascarón de la Fuente del Rey de Priego. También en el *Libro de la Revelación* se dice que Satán y sus subalternos serían castigados y arrojados al abismo por el Arcángel San Miguel y sus ejércitos, empleando una llave para cerrarlo y un sello en la frente para apresarlos hasta el día del Juicio Final.



**Imagen Izquierda:** Detalle del Juicio Final. Baptisterio de San Giovanni. Florencia. Atribuido a la escuela de Coppo di Marcovaldo. Siglo XIII.

**Imagen Derecha:** Caño Gordo. Fuente del Rey. Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. 1802-1808.

<sup>17</sup> Grabado del infierno con Diablo tricéfalos. Enciclopedia Summa Artis, tomo XXXI, *El Grabado en España*. p. 114.

Este sello en la frente es el que posee el mascarón de Priego en forma de concha, ya que la fuente hace alusión constante a una estética con alusiones marinas. No obstante, la función del Caño Gordo de la Fuente del Rey posee connotaciones esotéricas, muy de moda en el arte cristiano desde el medievo. Por ejemplo, en la iglesia Mayor de Medina Sidonia se halla una carátula del diablo en la clave del arco de la Capilla Bautismal, y es similar que la que se puede observar en la portada de acceso a la iglesia de San Hipólito de Córdoba. Estas representaciones de diablos, que hacen la labor de gárgolas protectoras en los sitios sagrados, y, desde su ascendencia gótica, serán muy empleados en la época del renacimiento y el barroco. Fueron muy proclives en ponerse en algunos sitios estratégicos de edificios prieguenses, como en la estructura externa del camarín de la Aurora, o el Caño Gordo de la Fuente del Rey, por lo que lógicamente fue costeadado por la institución eclesial, a la que su autor pertenecía. De esta forma se le asignaba una función mágico-religiosa para que protegiera un elemento vital para el pueblo, el agua, ya que por entonces no había tratamientos modernos para potabilizar los suministros, y estos eran un posible foco de infección y una amenaza para la salud de la población que los usaba. De esta forma tan medievalista “podrían expurgarse” sus males para su consumo<sup>18</sup>.

La fuente literaria más importante que sirve de inspiración es la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, donde es representando Lucifer como un monstruo gigante tricéfalo, de pecho hacia arriba y sobresaliendo del hielo. Estaría en el fondo de un abismo infernal en forma de embudo hacia abajo, que tiene nueve círculos de acceso que van disminuyendo en progresión descendente hasta que el alma es engullida por Satán. Todo

---

<sup>18</sup> Enfermedades como el tifus o el cólera provenían del agua, en una época sin medicamentos modernos, y siendo Priego un pueblo sumido en la pobreza, con más de mil mendigos en la población.



esto coincide con la Fuente del Rey. Si nos fijamos bien, este estanque posee tres partes claramente delimitadas: la cascada, el círculo del surtidor y el remate final que se rebaja estructuralmente (y no a nivel del suelo) respecto al resto del estanque. Esto parece absurdo desde el punto de vista constructivo, pudiendo haberse prolongado el mismo nivel que el del resto de la estructura, ya que su bajada es insignificante incluso si se hubiera querido dar con ello más visualidad frontal a la misma, debido a que el primer banco sin respaldo se sustituyó por otro que sí tiene, con lo que tampoco se ha perdido mucha visión frontal del conjunto. ¿Por qué motivo se rebajó ese espacio final de curvas y contracurvas respecto al resto del estanque? Porque se quiso separar esta zona desde el punto de vista del diseño simbólico de la fuente. Aquí se expresa el deseo de representar el embudo que describe Dante<sup>19</sup>, y si se hubiera puesto al mismo nivel que el resto de la estructura, esto no se distinguiría.



Estanque del Surtidor. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.

<sup>19</sup> Battistini (2003), p. 222. El embudo del infierno de Dante está representado en un lienzo de Sandro Botticelli.

Se trata de una forma de embudo que primero se ensancha y luego se estrecha. Las dos formas de hacer un embudo en planimetría son: con dos líneas rectas truncadas o bien, tal y como lo diseñó Remigio para su fuente, rematar la misma para su correcta proporción. Además estas contracurvas representarían el caos infernal y el movimiento, frente a la placidez de, por ejemplo, el Paraíso Terrenal que más adelante desvelaremos. Por supuesto el embudo que narra Dante, posee nueve círculos hasta el abismo donde se sitúa Lucifer. En la fuente existen nueve caños en cada paramento, que constituirían los nueve espacios hasta llegar al mascarón y sumidero. Existen varias representaciones artísticas que han difundido la iconografía del embudo, pero una de las que se pudo basar Remigio para hacer su fuente es El Embudo del Infierno, frontispicio de la Divina Comedia de Dante, de Sandro Botticelli, de 1481, en Florencia. Las similitudes entre ambas obras, respecto al diseño del embudo, los nueve espacios y el Lucifer tricéfalo en el abismo, son asombrosas, y que pudo haber visto en libros grabados o reproducciones de cuadros que circulaban en esa época. Y ya que Mármol se inspiró de la Divina Comedia para hacer este espacio, es coherente pensar que también se basó en Dante para la cascada y el círculo del surtidor. La cascada sería el río que desembocaría en una laguna infernal donde Caronte, el barquero, trasladaba las almas de una orilla a otra.

El libro de Enoc es la principal fuente para la iconografía del Infierno<sup>20</sup>, donde fueron confinados Satanás y a los Ángeles rebeldes. El término bíblico griego que se utiliza para el Infierno es “géenna” (Gehena), que deriva del nombre del valle Hinnom, que estaba localizado en Jerusalén. En él se hacían arder fuegos constantemente para

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 222. El Infierno se representa como un abismo o un cráter que hecha fuego subdividido en nueve círculos, poblados por las almas de los condenados y por criaturas demoníacas. Además el tercer reino de ultratumba está situado en el mundo subterráneo. En el fondo del abismo infernal mora Satanás, o Lucifer tricéfalo.

eliminar las basuras de la ciudad. Este término de Gehena se encuentra doce veces en las Escrituras, y en el Apocalipsis se menciona como “el estanque de azufre” que lleva a la segunda muerte. Por tanto en el espacio donde se encuentra el surtidor (las llamas de Gehena, o infierno y purgatorio judío) se representa la laguna infernal, o esfera de fuego de Dante, y el estanque de azufre o lago de fuego de la Biblia. Por último la cascada haría referencia a las puertas del Infierno y el ya mencionado río de Caronte dantiano. Estas puertas, según las Sagradas Escrituras, estarán cerradas hasta el día del Juicio final. Todas las líneas rectas de la fuente representan lo estático, y toda línea curva refleja movimiento<sup>21</sup>. Este espacio se forma con dos líneas rectas, debido a que el Infierno está debajo de una Tierra estática, y, como está fija, con el uso de esas dos líneas lo sostienen y lo unen con el estrato superior.



El embudo del Infierno. Frontispicio de la *Divina Comedia* de Dante comentada por Cristoforo Landino. Florencia. Sandro Botticelli. 1481.

Avanzando por el camino de piedra, situado entre los bancos y el perímetro, llegaremos al gran estanque central, presidido por el tema mitológico de Neptuno y

<sup>21</sup> La recta representa la razón clásica, y la curva el sentimiento barroco, lo que se aprecia en el estanque central de estilo neoclásico y en los de los extremos de corte barroquizante, como sincretismo estético.

Anfitrite en un carro marino. Cuatro surtidores custodian al Dios Neptuno que con su tridente hace una demostración de su dominio sobre las criaturas acuáticas y sobre los mares. Llama la atención, en este gran estanque, el hecho de que los mascarones que van hacia los dos balconillos, diseñados para beber agua, están a un nivel más bajo que los que llegan hasta el último estanque del León, ya que todo este estanque central está construido al mismo nivel subterráneo. Esto nos lleva a pensar que se puede dividir en dos sub-estanques, a través de una línea imaginaria que uniera los dos balconillos. Esto se podría fundamentar, suficientemente, si atendemos a la explicación que da Louis Réau en su libro, *iconografía del arte cristiano*, sobre el tema que viene justo después del de los demonios. En su capítulo cuarto, sobre la Creación del Mundo, dice textualmente: “De acuerdo con la cosmogonía hebrea del Génesis, el primero de los cinco libros de la Torah o Pentateuco, atribuido a Moisés, Dios había creado el mundo en seis días. Por ello la creación se llama la obra de los seis días. El primer día Dios separa la luz de las tinieblas; el segundo y el tercero, separa las aguas del Cielo y de la Tierra<sup>22</sup>. Las aguas de arriba fueron retiradas a la bóveda del Cielo, y las aguas de abajo representan los mares y las nubes de nuestro planeta<sup>23</sup>. Para que las aguas se reuniesen en un lugar, y apareciese materia sólida, era de entender que se cambiasen sus niveles. La Tierra estuvo inundada de agua completamente durante los nueve primeros meses, como el estanque central de la Fuente del Rey. Desde el quinto al décimo mes fueron menguando: “At veró aquae ibant et decrescebant usque ad decimum mensem: decimo enim mense, prima die mensis apparuerunt cacumina montium”. (Gén., VIII, 5). El

---

<sup>22</sup> “Et fecit Deus firmamentum, divisitque aquas quae erant sub firmamento, ab his quae erant super firmamentum. Et factum est ita”. Traducido al castellano sería: “Y Dios hizo el firmamento y dividió las aguas que estaban debajo del firmamento de las que estaban arriba. Y así fue hecho.”

<sup>23</sup> Dixit vero Deus: “Congregentur aquae quae sub coelo sunt in locum unum, et appareat arida. Et factum est ita”. (Gén., I, 9). Traducido al castellano sería: “Dijo pues Dios: Que las aguas que están debajo del Cielo se reúnan en un solo lugar, y que aparezca lo seco. Y así fue hecho.”

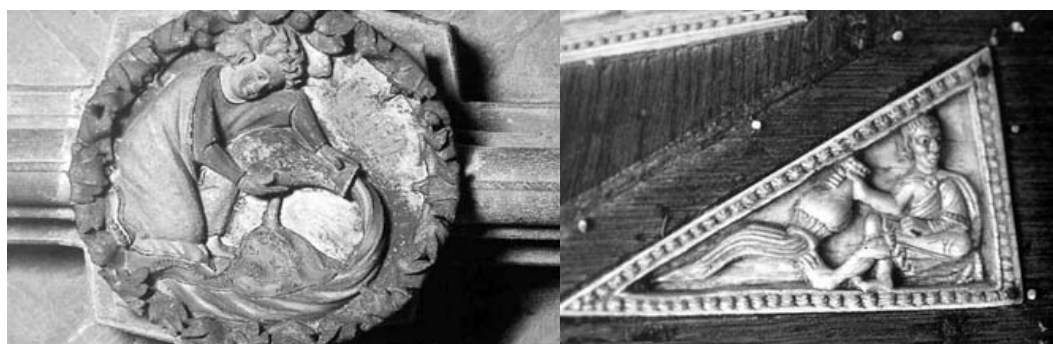
diluvio duró doce meses y diez días, desde la rotura de los manantiales del gran abismo hasta el desecamiento total de la Tierra; el cuarto día alumbra el Sol y la Luna para iluminar la Tierra y con ello hace un universo habitable. Después, el quinto y el sexto día, ya no le queda más que poblar la Tierra de seres vivientes. En el segundo capítulo que refleja, se dice que Dios crea en principio al hombre, después a los animales inferiores, y finalmente a la mujer que forma de una costilla extraída del tórax de Adán cuando este duerme. La cosmogonía del Génesis refleja en verdad el estado de los conocimientos humanos en la época en que fue redactado. Está inspirado en la creencia de una Tierra plana, inmóvil, y estando en el centro del universo. Las escenas de la creación casi siempre están yuxtapuestas y forman una serie; pero en ocasiones aparecen agrupadas en un ciclo, en el sentido literal de esa palabra, es decir, en un círculo radiante que evoca la imagen del Cielo y de sus constelaciones. A continuación Réau, en el tema del pecado y los castigos nos refiere: “Adán y Eva en el Paraíso terrenal.....Dios toma a Adán y le señala el Paraíso con el dedo.....Es un lugar de frescos, de luz y de paz.....El acceso está cerrado por una cortina de llamas que se estira hasta las nubes. En Occidente está cerrado por un muro almenado y lleno de rosales.....Cuatro ríos lo bañan: el Tigris, el Éufrates, el Pisón y el Gión.....la geografía del Paraíso está tomada de una tradición babilónica y no egipcia (por no mencionarse el Nilo).....Corren hacia los cuatro puntos cardinales.....El número cuatro se encuentra en las letras del nombre de Adán, y cada una de las letras de este nombre es la inicial de las cuatro palabras griegas que designan los puntos cardinales: analolé, dysis, arklos, mesembria. Los cuatro ríos simbolizan los cuatro Evangelios; pero pronto fueron reemplazados por los símbolos zoomórficos del Tetramorfos<sup>24</sup>, también tomados de

---

<sup>24</sup> HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I-Z)*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 244.



Oriente. En el arte cristiano primitivo, los cuatro ríos brotan de un montículo sobre el cual se levanta Cristo, a veces bajo el símbolo del cordero. Están representados en una miniatura del *Libro de las Maravillas* en forma de cuatro chorros de agua saliendo de un pilón. Más tarde se les dio forma humana, del tipo de las divinidades fluviales de Grecia y Roma.....Adán da nombre a los animales.....Dios une a Adán y Eva en matrimonio.....La tentación y el pecado original.....La serpiente tentadora (instrumento del demonio<sup>25</sup>)”.



Representaciones de los Ríos del Paraíso.  
**Imagen Derecha:** Río del Paraíso. Colegiata de San Isidoro. León.  
Arca de San Juan Bautista y San Pelayo, detalle.

Según todo lo mencionado, en la Fuente de Neptuno de Priego podemos interpretar que encima del mundo infernal<sup>26</sup>, se encuentra el Paraíso terrenal inundado<sup>27</sup>, en donde la planta cuadrangular es la dominante, ya que remite a las coordenadas terrenales (Norte, Sur, Este y Oeste) o a los cuatro elementos de la naturaleza (Aire, Agua, Tierra y Fuego); Dios creó ese espacio plano e ingravido en el centro del

<sup>25</sup> Réau (1996), pp. 87-110.

<sup>26</sup> Según el P. Gabriel (Philos. Disquis., Pisauri., 1752): “El líquido se encerró en los abismos, cuando lo sólido se elevó y compuso nuevas montañas. Quando circumdabat mari terminum suum, et legem ponebat aquis ne transirent fines suos”. (Prov., VIII, 29). Pasaje del derramamiento de las aguas al fondo del abismo.

<sup>27</sup> La tierra estuvo inundada de agua completamente durante los nueve primeros meses. Desde el quinto al décimo mes fueron menguando: “At veró aquae ibant et decresebant usque ad decimum mensem: decimo enim mense, prima die mensis apparuerunt cacumina montium”. (Gén., VIII, 5). El diluvio duró doce meses y diez días, desde la rotura de los manantiales del grande abismo hasta el desecamiento total de la tierra.

Universo (como la situación del carro en el centro del estanque), en seis días (como los seis bancos que circundan el sub-estanque de Neptuno) y en donde el hombre y los animales estarían a su servicio. La mujer y la naturaleza, como elementos más destacados, están simbolizados en el carro central del estanque como escenas mitológicas. René Taylor interpretó que los seis lados de la capilla Nazarena<sup>28</sup> de la iglesia de San Francisco de Priego, son los seis planetas, cuyo nombre deriva de los días de la creación, y los doce lados externos, extraordinariamente ineficaces desde el punto de vista arquitectónico y económico, reflejan la esfera zodiacal.



Retablo de Jesús Nazareno. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.  
Escuela Barroca de Priego. 1731-1790.

<sup>28</sup> Estos sacramentales espacios barrocos, como esta capilla Nazarena o el Sagrario de la Asunción de Priego, presentan escenografías teológicas en donde se incorporan un universo de Santos y jerarquías angelicales, con querubines y serafines, en el empíreo de las cúpulas con tambor del primer móvil celestial, en universos representativos de la Eucaristía. Estos espacios presentan un vestíbulo de entrada, elemento que se había empleado también en el Panteón de Agripa (Roma) y que sería aconsejado por Bernini como hall que evitara la ruptura visual de la planta centralizada principal. En el Sagrario prieguense se accede desde este hall a la cámara central, que supone un circuito envuelto de finísimas yeserías blancas que se encienden con la luz, la cual cae a raudales por la gran cúpula que reposa en la estructura espacial de este Sagrario.

Es un cosmos simbólico donde el círculo de la eternidad e infinidad de Dios, representado en la cúpula de la capilla, está presidida por la figura del Nazareno que centralizaba el espacio en un tabernáculo cuadrangular de carácter terrenal, o de mera corrupción, y que vendría a enlazar la doble naturaleza de Jesucristo (humana y divina). Se trata de un espacio con claras intencionalidades simbólicas para la recreación cosmológica de un carácter divino y explicación de la totalidad para la dispersión de los miedos mundanos<sup>29</sup>. Esta capilla es obra de la escuela prieguense<sup>30</sup>, siendo Remigio del Mármol su culmen final, ya que lleva heredadas estas consignas simbólicas, en donde las figuras geométricas<sup>31</sup> juegan un papel fundamental de un cosmos a nivel religioso.

En la Fuente de Neptuno, este espacio central sería el mundo del placer y la lujuria, y es aquí donde la tradición mitológica tiene una gran cabida para representar estas ideas (relieve de Diana en un lado del carro y en el opuesto el de Venus). En las alegorías medievales se oponía a Diana frente a Venus como encarnaciones de la castidad la primera y de la lujuria la segunda. Los Cuatros Ríos del Paraíso serían los cuatro pilones o surtidores que rodean el carro central (alegoría de la creación), que están representados en una miniatura del *Libro de las Maravillas* y, en el arte, a través de la fontana de los Cuatro Ríos de Bernini<sup>32</sup>. También estos cuatro ríos simbolizan correlativamente a los Evangelistas y las Virtudes cardinales. De aquí irrumpiría el tema

---

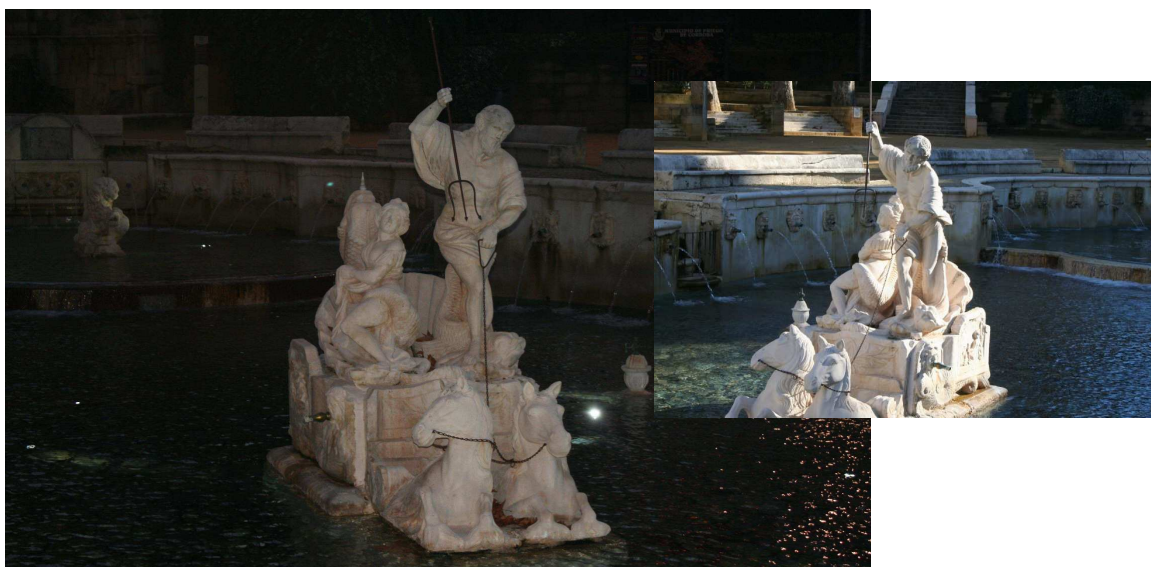
<sup>29</sup> TAYLOR, René: *Arquitectura andaluza: Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978.

<sup>30</sup> El retablo de Jesús Nazareno se hizo en partes, el primer cuerpo por Jerónimo Sánchez de Rueda y Juan de Dios Santaella, y el segundo por Francisco Javier Pedraxas y Remigio del Mármol. De hecho se trata de cuatro retablos ensamblados. Las imágenes del primer cuerpo, Ángeles de los estípites, San Miguel, etc..., pudieran ser del taller de Santaella, o bien del de Pedraxas-Mármol cuando hicieron el segundo cuerpo y generaron más escenografía al conjunto. En este retablo se confeccionaron unos juegos en las cornisas, que se volvieron más abiertos con Pedraxas-Mármol.

<sup>31</sup> Una planta que posee una correspondencia simbólica es la del Escorial, que puede representar la parrilla donde fue martirizado San Lorenzo.

<sup>32</sup> BORSI, Franco: *Bernini*. Barcelona, Stylos, 1989, pp. 30-39. Se retrata, en este monográfico, el sol de la barcaza de la plaza de España y la fuente de los cuatro ríos de Bernini.

del pecado con el mito de Adán y Eva, y es éste el que conecta el mundo terrenal con el infernal, existiendo, entre uno y otro, una transición en el Purgatorio, que es por el que accede al cuarto nivel de esa sacralidad ascendente, el mundo celestial. En el carro central vemos varias representaciones interconectadas, y, es ahora, cuando sus imágenes dejan de representarse a sí mismas para convertirse en protagonistas (modelos) de una realidad que los sobrepasa. Neptuno sería ahora Adán<sup>33</sup>, y el relieve de Diana Cazadora, que tiene debajo de él, representa el trabajo y sufrimiento para ganarse la vida que Dios impuso al primer hombre de la creación tras su expulsión del Paraíso. Anfitrite, a su lado, representaría a Eva seducida por la serpiente. El relieve de Venus y Eros (Cupido), que está debajo de la mujer, simboliza el amor y la fertilidad (reflejada en la concha) que el Creador impuso a la mujer en el Génesis. Ambas alegorías del poder (Neptuno con tridente y Diana con arco), y del amor y la lujuria (Anfitrite con serpiente-delfín y Venus con Cupido), se sitúan en un carro que representa a la Roma Imperial.



Carro central de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

<sup>33</sup> En el Génesis hay un versículo en donde Adán pisotea la cabeza de la serpiente, y en la Fuente de Priego, Neptuno, que personifica también al primer hombre, pisotea la cabeza de un pez marino. Esto es algo muy curioso para la sincretización del personaje, Neptuno-Adán, pretendida en la composición del enfoque analizado sobre la fuente, y aceptada estéticamente con el Neptuno de Madrid, de Juan Pascual de Mena, de 1780-1784.

En el libro de las Revelaciones se hace referencia a una ramera, Babilonia. En realidad esta profetización hace referencia a esta ciudad refiriéndose, en general, a todos los imperios. El profeta Daniel vaticina, dentro de su libro del Antiguo Testamento, cuatro imperios al rey Nabucodonosor, el de la cabeza de oro, en el presente, y los de plata, bronce y arcilla. Estos tres últimos los venideros, hacen referencia al cuerpo y extremidades de la figura soñada por el Rey babilonio. Jeremías también había profetizado que Babilonia sería destruida por Dios que no deseaba la existencia de imperios injustos. En el año 626 a. C. este profeta advirtió sobre la destrucción de Jerusalén a manos de la ciudad mesopotámica. Así ocurrió en el año 587 a.C. cuando los ejércitos babilónicos ocuparon la ciudad, que fue arrasada devastando el palacio real, las viviendas y las murallas destruidas. Los soldados también destruyeron el templo construido por Salomón, y el pueblo judío marchó al exilio. En aquella época eran constantes los levantamientos que se habían producido por el reino de Israel contra los babilonios.

La cultura religiosa, junto con su historia, y los intérpretes de las fuentes bíblicas, condicionaron a Remigio del Mármol para desarrollar sus ideas estéticas<sup>34</sup>. Algunas interpretaciones clásicas, en torno a la época de Cristo, advierten que la prostituta referida era la antigua ciudad de Babilonia; otras, hechas a posteriori como en el Apocalipsis, la identificarían con Roma, asociando las siete colinas romanas con los siete reyes profetizados. Todas estas interpretaciones, que debemos referirlas histórica y objetivamente, son las que han influido en una parte de la historia del arte y en muchos

---

<sup>34</sup> De hecho Remigio del Mármol y Bartolomé Cobo, tenían en su biblioteca un libro de la vida de Cristo, en donde aparecen grabados, como el de la coronación de espinas, que probablemente Remigio utilizó para su relieve de la capilla Nazarena de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba. Fuente: Libro: *Oficio de la Semana Santa, y Semana de Pascua*. Madrid, Imprenta Real, 1806, p. 63.



de sus artistas. Remigio del Mármol hace el Carro de Neptuno de la Fuente del Rey como alegoría del imperio que llegará al abismo según la tradición Bíblica<sup>35</sup>, eligiendo para esto el romano, cuyas autoridades en Palestina fueron co-responsables de la crucifixión de Jesucristo, y, además, es el ejemplo más adecuado para hacer referencia didáctica de su caída posterior, proceso constatado históricamente. Por otro lado, la crisis del imperio romano durante varios siglos produciría, en parte, la liberación y el auge del cristianismo, cuyos fieles habían sido considerados, en algunos períodos, como enemigos de Roma.

El tema enlaza con las revelaciones, ya que de Roma y de su historia, de la que es contemporánea la escritura del libro de Juan de Patmos, había más referentes culturales, artísticos y científicos que de los acontecimientos coetáneos acaecidos durante el imperio de Babilonia. De los pueblos mesopotámicos antiguos apenas sí había referencias culturales y estéticas en la Europa del siglo XVIII. Por lo tanto, su conexión es más clara con el Nuevo Testamento y el Apocalipsis que con el Antiguo Testamento, y, por ende, el tema tratado en el carro se hace acreedor de esos dos libros, para el uso artístico de sus símbolos, historias e ideas por parte del Maestro Mayor de Obras de Priego en la realización del monumento acuífero. Este carro, de la fuente prieguense, está posicionado de tal forma que se dirige directamente, por el paganismo que representa, hacia su autodestrucción y aniquilamiento, atraído por el “canto” acuático y tranquilo de las sirenas que se encuentran a sus pies, y que simbolizan la intención de extraviarlo y llevarlo hasta su caída al abismo infernal, lo cual, según los libros de Daniel y del Apocalipsis, daría paso al inicio del Juicio Final.

---

<sup>35</sup> STRAUBINGER, Juan: *Sagrada Biblia*. Chicago, La prensa católica, 1958.

Como ya hemos mencionado, el segundo sub-estanque sería el que arranca de los balconcillos hasta el estanque superior o del León. Aquí podemos apreciar una planta de tipo dualista a través de dos radianes de esfera de  $57^\circ$  aproximadamente en el paramento. El número dos es según la Biblia, en la traducción de Straubinger, un número nefasto porque representa el dualismo y la escisión entre el ser o el no ser, que es algo propio de las almas que residen en el Purgatorio<sup>36</sup>. Sin embargo, Las Escrituras no acentúan ese carácter de imperfección, y como ejemplos, dignos de mención, tenemos los dos Testamentos, las dos tablas de la ley, los dos reinos (el de Judá y el de Israel), las dos columnas del templo, los dos ladrones crucificados con Cristo, o los dos Ángeles del Santo Sepulcro<sup>37</sup>.



Vista trasera de la Fuente del Rey. Priego de Córdoba.

<sup>36</sup> Enciclopedia *Summa Artis*. Tomo XXXI, El Grabado en España, p. 172. Referente a un grabado de Córdoba sobre la temática carmelitana del Purgatorio.

<sup>37</sup> Straubinger (1958), pp. 214-215. Sobre los números sagrados de su diccionario Católico.

En este espacio de la fuente, podemos observar siete mascarones con rostro en cada paramento, que definirían los Pecados Capitales en un lado, propios de las almas corruptas, frente a su Virtud correspondiente en el otro. Esto contrasta con el estanque del surtidor donde los mascarones no poseen rostro, algo que sería propio de las representaciones artísticas de las almas perdidas en el Infierno, como se puede observar en la representación que hace de este espacio el Greco en el cuadro Alegoría de la Liga Santa, también conocido como la Adoración del nombre de Jesús o Sueño de Felipe II. El Purgatorio conecta con el Paraíso terrenal, y según Dante posee forma de cono truncado, al igual que la reducción planimétrica diseñada en el mundo terrenal de la fuente prieguense.

El Purgatorio de la *Divina Comedia* es una montaña en la que se limpian o purgan los Siete Pecados para acceder al Cielo. Su cima es tan alta que no se puede alcanzar con la vista y su subida es más empinada que el plano del horizonte, o sea mayor de 45°. Siempre cuesta trabajo empezar a subirla, pero cuanto más se asciende es menos fatigosa. Si dibujamos una montaña en un plano, las descripciones anteriores coinciden con los diseños realizados para la Fuente del Rey por Remigio del Mármol. La cascada o escalón mixtilíneo, que conecta el estanque del Purgatorio con el del león, sería el puente del Purgatorio<sup>38</sup> que sirve para que las almas, ya limpias, puedan subirlo y sean recogidas por los Espíritus Angelicales para ser conducidas al mundo celestial.

Respecto a las siete carátulas existentes en cada paramento, estas son la representación de los Siete Pecados Capitales del paramento izquierdo, frente a sus

---

<sup>38</sup> Battistini (2003), p. 217. El puente del Purgatorio aparece en la miniatura titulada, *Los Ángeles elevan las almas del Purgatorio*, de los hermanos Limbourg, de hacía 1416.

correspondientes Virtudes, del paramento derecho<sup>39</sup>. La identificación de cada una de ellas se vuelve tan compleja como la forma de representarlas en un simple rostro por parte de Remigio del Mármol. Nuestro autor optó por emplear todo tipo de argucias iconográficas para que se pudieran reconocer, siempre ateniéndose a los cánones de la iconología aceptada, y esto le permitió tomarse ciertas libertades artísticas. En estos casos Remigio jugó con las expresiones y los temperamentos, para que se pueda llegar a identificar cada carátula respecto a su entorno. Para el pecado de la gula y de la pereza, utilizó la expresión de los ojos. Al primero le puso los ojos descentrados y un rostro regordete y despeinado por un estado provocado por el abuso de alimentos y alcohol. Al segundo le puso unos ojos semicerrados, propios de la pereza. Para representar la lujuria utilizó un rostro con un gorro de bufón, tal y como hizo El Bosco en su Mesa de los Pecados Capales, que fue tomada como referencia por artistas de épocas posteriores.



**Imagen Izquierda:** Mesa de los Pecados Capales. Museo del Prado. Madrid. El Bosco. Hacia 1480-85.  
**Imagen Derecha:** Montaña del Purgatorio. Sta. María del Fiore. Florencia. Domenico di Michelino. 1465.

<sup>39</sup> En el Purgatorio dantiano están reflejadas las cuatro Virtudes Cardinales y las tres Teologales. El Infierno, en la Divina Comedia, fue creado por la Trinidad. El pensamiento religioso musulmán influyó en la obra del escritor florentino. Fuente: ASÍN PALACIOS, Miguel: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid, Hiperion, 1984. También el pintor y escritor británico William Blake (1757-1827), trató en su obra los cielos, los infiernos, Dante, la Biblia y sus profetas. Fuente: Delfín Rodríguez.

En la tabla del pintor flamenco, la pereza y la gula se manifiestan como un hombre adormilado y otro consumiendo alcohol y comida respectivamente, tal y como aparecen en nuestra fuente. El pecado de la soberbia se esculpió como una carátula sonriendo, tal y como recoge la tradición iconográfica en la que suele estar representada por una mujer que sonríe cuando se mira a un espejo. El rostro de la avaricia es una cara delgada con arrugas. En este caso la iconografía refiere a una persona vieja que como consecuencia de dicho pecado se le amarga y afea el rostro<sup>40</sup>. La ira se plasmó en la fuente en forma de un rostro diabólico que tiene una expresión iracunda debido a los ojos abrasadores con los que se esculpió. Hay varias formas de representar artísticamente este pecado, aunque muchos artistas han recurrido a representarlo como demonio, porque se le atribuye ira a su temperamento.

En otras ocasiones se hace porque, según el libro de Tobías, existía una criatura diabólica, proveniente del Zoroastrismo, llamada Ashmedai o Ashmodeo y que representaba la personificación del demonio de la Ira (Angra Manyá) que produce el vicio causante del espíritu destructor del que surgen todos los demás males. El último pecado que se representa en la Fuente del Rey es el de la envidia<sup>41</sup> y en esta ocasión se recurrió a un rostro con expresión flemática y con una concha o caracola en la cabeza, emblema del camino tortuoso que les depara a las personas que padecen este sentimiento de deseo de los bienes ajenos. Respecto al orden de los pecados, cada artista

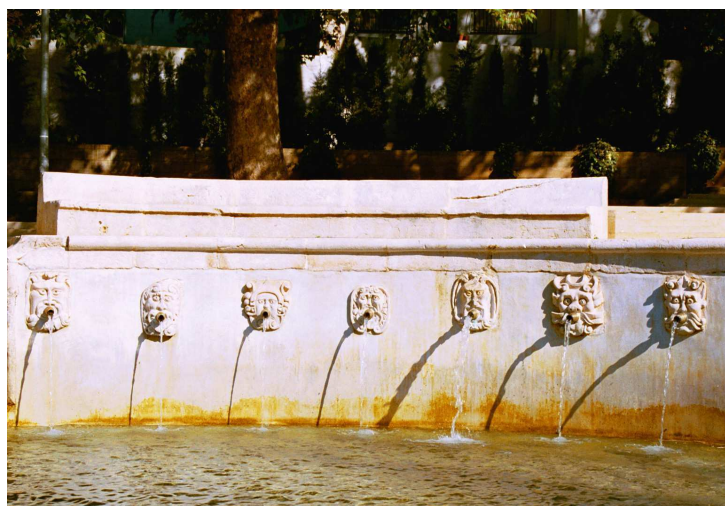
---

<sup>40</sup> En los films, series de televisión y dibujos animados que han adaptado la novela *Cuento de Navidad*, del escritor inglés Charles Dickens, suelen describir a su protagonista, Mr. Scrooge, y a su socio muerto, Jacob Marley, como hombres avaros y tacaños con rostros secos, envejecidos y afeados, con nariz ganchuda y con arrugas en la frente por tenerla todo el rato fruncida. Esto se debe a que se ha aceptado la imagen en la que un carácter avaricioso y proclive a la tacañería, amarga y afea el rostro de quien lo posee.

<sup>41</sup> Battistini (2003), p. 283. El cuadro, *alegoría de la Maledicencia o Envidia*, de 1490, realizado por Giovanni Bellini, muestra un hombre saliendo de una concha, emblema de la envidia, con una serpiente enrollada en sus brazos.



los colocaba en el lugar que le interesaba, habiendo, en este sentido, una gran libertad de composición. El primer mascarón que colocó Remigio en la fuente es el de la gula. Esto es lógico teniendo en cuenta que se sitúa al lado del balconcillo para que se pueda beber directamente de él, potenciando así su función como pecado referido a la ingesta desenfrenada de comida o bebida, tal y como ocurre en este caso. En frente se colocó su Virtud, la templanza, como una cara a la que se le centran algo los ojos y se le estiliza el rostro, por la expresión y estar peinada, y la conjunción de los dos vendría a significar posturas inversas, entre una especie de mascarón borracho frente a otro que está sereno.



**Imagen Izquierda:** Caños interpretados como Pecados. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.  
**Imagen Derecha:** Caños interpretados como Virtudes. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.

El siguiente pecado que se colocó fue la risueña soberbia frente a la humildad que es más seria. A continuación se añadió el bufón de la lujuria frente a la castidad, sin gorro e imberbe y con una corona como emblema de la Virtud. Después le sigue, en nuestra fuente, la vieja y arrugada avaricia frente a la castidad no corrompida. A continuación podemos observar la adormilada pereza frente a la despierta diligencia.

Inmediatamente le sigue la diabólica ira<sup>42</sup> a la que se opone una carátula de león. Se sabe que el león representa la fortaleza y la vigilancia, sinónimo de la paciencia, que es la Virtud contraria a la ira. Por último, Remigio situó la flemática envidia frente a su opuesta templanza, con el mismo rostro pero en estado orante. Todos los mascarones son caños de agua que aunque simbolizan los Pecados Capitales enfrentados cara a cara, contra sus inversos, las Virtudes, siguen teniendo la función constructiva de surtidores del líquido elemento, y es que, después de todo, en el mundo cristiano el agua posee una naturaleza regeneradora, por ser un fluido en continuo movimiento, y, sobre todo, de pureza y de limpieza de los pecados, como se determina en el Sacramento Bautismal.

Continuando por el perímetro de la fuente llegamos al Estanque del León, que está a un nivel superior, y donde los caños también tienen rostro como los del ya interpretado estanque del Purgatorio<sup>43</sup>, estando en la misma línea de continuidad horizontal. Entre el muro de transición de un estanque a otro, podemos apreciar otros dos mascarones en forma de león, muy parecidos a los de la Fuente de los Cien Ríos de la villa d'Este de Tívoli (Italia). Como en los mascarones anteriores, Remigio apeló a una identificación de los mismos por medio de los simbolismos conceptuales. Se trata de dos leones que guardan las puertas del Cielo. El león es una figura que se emplea para ennoblecer Plazas, pero también se utiliza en parejas para custodiar edificios importantes como, por ejemplo el Ayuntamiento de Brujas, el de Úbeda (Jaén), o el

---

<sup>42</sup> Hall (2003), vol. 2, p. 17.

<sup>43</sup> Los mascarones fantasmagóricos de este nivel superior confieren una especie de protección al carro solar, situado debajo de la lápida conmemorativa de esta zona, para que le propicie riqueza acuífera a la fuente, ya que este carro actúa como su motor. Actuarían con una funcionalidad similar a los moáis de la isla de Pascua, dispuestos a su alrededor para protegerla. El mascarón gordo de salida de agua impide que, según la superstición popular, los elementos “nocivos” lleguen a la canalización y a su distribución en la población. Sería como la cara, fauno, que hay en el dintel de la puerta del palacete carmelitano situada en la Calle del Río de Priego, o la cara de diablo en el dintel de entrada de la iglesia de San Hipólito de Córdoba y que, en su función simbólica, sirven para expulsar las influencias malignas e impedir que estas entren en estos edificios. Muchos mascarones de león son de acarreo de la anterior obra.

Congreso de los Diputados de Madrid. En el caso de la fuente de Priego sirven para velar la alegórica Jerusalén celestial allí representada. No es la primera vez que el autor recurre a estas figuras. Si nos fijamos atentamente, en la fachada que posiblemente realizó de un palacete cercano en la Calle del Río, veremos dos rostros de león, muy parecidos a la cabeza del león que José Álvarez Cubero hizo para la Fuente del Rey, y que tienen como misión vigilar la entrada de dicha mansión. Por tanto, estos leones-vigilantes, de esta parte de la fuente, son los custodios de las puertas del Cielo, que según el libro del Apocalipsis vendrían a ser Enoc y Elías, a los que se les dio poder para cerrar el Cielo (para retener la lluvia) y echar fuego por sus bocas para consumir a sus enemigos. Este último, Elías, es el padre espiritual de la Orden Carmelitana a la que perteneció Remigio del Mármol, y está representado en el centro del dintel de la casa señorial de la Calle del Río de Priego de Córdoba.



**Imágenes Izquierda y Abajo:** Figuras del dintel de la casa N<sup>o</sup>-45 de la Calle del Río de Priego. **Imagen Derecha:** León despedazando a la serpiente de la Fuente del Rey de Priego.



Según las Sagradas Escrituras, el profeta apareció de improviso como un relámpago entre nubes, y su voz como antorcha ardiente (Eccli. XLVIII, 1), tal y como se representa en la puerta de esta casa carmelitana, que es reconocida como tal por tener un escudo de dicha orden coronando el eje central de la segunda planta. Sabemos también que Elías y Enoc son guardianes de las puertas del Cielo, por la necesidad de introducir al patrón de la orden mendicante, a la que pertenecía la iglesia del Carmen, en la fuente que abastece tantas necesidades para el pueblo; y también porque Remigio del Mármol empleó a su patrón en sus edificios más emblemáticos, como la susodicha Parroquia, como símbolo de la orden y de su protección.



Caños del estanque del León. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.

En la casona de la Calle del Río aparecen otros dos rostros sosteniendo como pilares el balcón corrido principal. En esta ocasión Remigio utilizó la misma fórmula de identificación que la empleada en la Fuente del Rey. Su función de soporte decorativo de un balcón, perteneciente a una orden eclesiástica, lo podemos interpretar como la representación de los dos pilares que sostienen la iglesia, es decir, San Pedro y San

Pablo. En este caso estos padres de la iglesia están identificados, ya que uno se representa ciego e imberbe y el otro todo lo contrario. San Pablo, por un milagro divino, se quedó por momentos ciego al caerse de su caballo cuando oyó la voz de Jesús, y fue por eso por lo que se convirtió al cristianismo. El rostro de la izquierda sería San Pablo y su pareja, en la derecha, lógicamente San Pedro, ambos como sostenedores de la iglesia, a la que pertenece la orden del Carmelo<sup>44</sup>. Volviendo a la fuente de este estudio, debemos observar que la planta del Estanque del León es trebolada, lo que simboliza el misterio de la Santísima Trinidad, y que según Réau puede adoptar múltiples formas geométricas como el trébol, hoja que San Patricio utilizó en Irlanda para explicar la naturaleza divina a su grey, donde tres es igual a uno. También pueden representarlo tres círculos concéntricos que derivan de las tres representaciones antiguas del Sol, un simbolismo de origen astronómico (esta fórmula se representa en la Fuente del Rey en la lápida inscrita que está justo antes del último banco). Es una figura, en su más frecuente representación iconográfica, donde se refleja el triunfo del bien sobre el mal (San Miguel pisando una serpiente). El Sol está en el centro del Cielo y como corazón del universo, y a veces se representa en el centro de la rueda del Zodiaco<sup>45</sup>. El Sol es emblema de Apolo y de Cristo, y sus doce rayos son los Apóstoles. El tres<sup>46</sup>, número universal que expresa orden intelectual y espiritual de Dios, también se suele emplear en las llamadas Trinidades horizontales tomadas del arte imperial romano y bizantino. La yuxtaposición destaca la diversidad de las tres personas divinas, mientras que la

---

<sup>44</sup> La portada de la Parroquia de la Asunción de la Plazoleta de Santa Ana, atribuida a Martín de Bolívar, posee en las albanegas los tondos de San Pedro y San Pablo, y centralizando el ático se sitúa el escudo de San Juan de Ávila. Su distribución compositiva es similar a la del palacete carmelitano de la Calle del Río, obra de Remigio del Mármol, con las dos cabezas de los Santos pilares de la Iglesia, sosteniendo decorativamente el balcón y con el escudo de la orden del Carmelo triangularizando la composición.

<sup>45</sup> La rueda simboliza el Sol. REVILLA, Federico: *Diccionario de Iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 325.

<sup>46</sup> El tres es número de Dios y el cuarto del mundo. Se le atribuyen tres títulos a Dios: Aya o Hagia Sofía (Santa sabiduría divina), Aya o Hagia Irene (la quietud, la paz) y Aya o Hagia Dinamis (el poder sagrado.)



superposición permite mantener su unidad. En nuestra fuente la representación de la Trinidad horizontal está también representada en los tres caños centrales, justo debajo de la lápida inscrita. El caño central, con cara que irradia rayos solares, sería la representación de Dios acompañado de dos peces o delfines, atributos y representación de Cristo como pescador de hombres y como símbolo eucarístico<sup>47</sup>. Esta pared de la fuente es la piedra angular de la misma, y como tal, por ser su lugar más excelso, estaría el trono de Dios o el Carro del Sol, con el que soñó Ezequiel, y, que como característica, posee dos ruedas en los caños que custodian a la Trinidad<sup>48</sup>. En este espacio celestial todas las formas son circulares, incluso los radios de las ruedas del Carro del Sol<sup>49</sup>, pero si nos fijamos, el trébol del recinto se rompe con la línea recta de este trono, debido a que Dios es el motor fijo del universo, aunque el carro solar esté en permanente evolución o traslación por el dinamismo de sus ruedas, y esto confirma, como ya hemos comentado, que las líneas rectas de la fuente reflejan estaticidad, mientras que las curvas denotan movimiento. Por lo tanto Dios es el motor de arranque de la vida, siendo, precisamente, el caño de su trono el primero del que brota agua en la Fuente del Rey. Respecto a esto, hay que reseñar lo que dice el Libro de las Revelaciones: “Y me mostró un río de agua de vida, reluciente como cristal, que sale del trono de Dios y del Cordero. En medio de la Plaza y a un lado y a otro del río, hay un árbol de vida que da doce frutos, uno cada mes. Y las hojas del árbol sirven para curar a las naciones” (Ap. 22, 1-2). En este estanque existen veinticuatro mascarones con rostro, doce a cada lado

---

<sup>47</sup> También son representaciones cristíferas las imágenes de un león o su cabeza, en su encarnación de Cachorro de León de Judá, como las dos que existen en la cercana mansión carmelitana ya comentada.

<sup>48</sup> El círculo o rueda representa la fortuna, en este caso quizás para propiciar el agua permanentemente, ya que es fuente de vida. También representa la esfera zodiacal como un atributo cosmológico, añadido, compositivamente, desde un enfoque que hablaría de la creación del universo por el creador divino. Hay que comentar, como anécdota, que el monumento-templo de la Diosa Fortuna de Roma tenía una basa inscrita, que hoy en día se encuentra, por casualidad, en el dintel de una puerta de entrada lateral a la alcazaba de Priego de Córdoba, y que provino de la cercana localidad de Carcabuey en el siglo XVIII.

<sup>49</sup> *Fiat lux* (Genes. I, 3). La fuerza lumínica, que sería la acción de Dios en la Biblia Católica, es la manifestación de la acción divina sobre el mundo que crea.

del Carro del Sol<sup>50</sup>, que acompañarían a la Trinidad al igual que lo hacen, en el mismo número, los ancianos que están con Dios en el Apocalipsis. Esta representación sería un reflejo de la que hay en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, realizada por el maestro Mateo; o en la obra pictórica del Juicio Universal del Convento de San Marcos de Florencia, pintada por Fra Angelico, en donde aparecen Elías y Enoc y los veinticuatro ancianos, alrededor de Dios, dentro de un marco trebolado, algo similar a lo que ocurre en la Fuente del Rey de Priego. Los mascarones con rostro, como los de la zona del Purgatorio<sup>51</sup> explicarían los que no tienen en el estanque de Neptuno y del surtidor.



Juicio Universal. Convento de S. Marcos. Florencia.  
Fra Angelico.

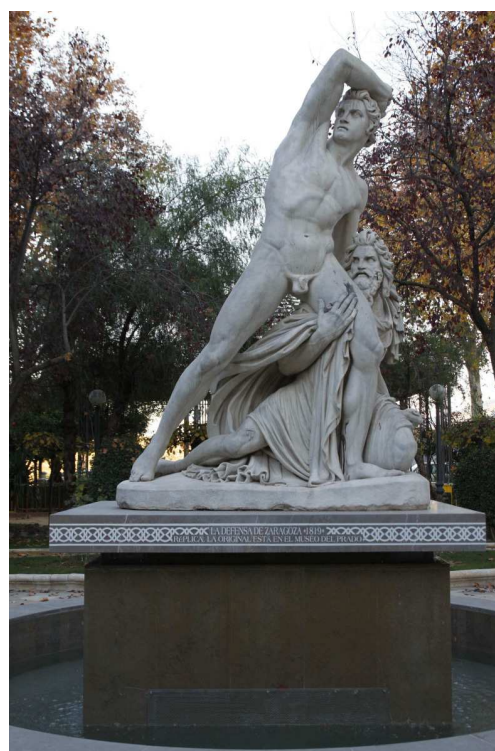
Lápida. Fuente del Rey. Priego.  
Remigio del Mármol. 1802-04.

En el primero no hacen falta ya que las figuras del carro (hombre, mujer, animales y vegetación), ya están representadas como modelo de la creación; y en el segundo por la explicación ya comentada más arriba. Podemos observar, además, numerosos símbolos trinitarios en toda la fuente, que se pueden descifrar, como

<sup>50</sup> En esta estructura existe una lápida empotrada de piedra gris, en donde se conmemora la época de ejecución de la fuente en la villa, y nombrándose a la Reina María Luisa de Borbón, esposa de Carlos IV. Por encima de esta lápida existen dos pernos de hierro forjado, que sostendrían, según Juan Jiménez, dos faroles como los del palacete carmelita de la Calle del Río. Estas iluminarías tenían la misión de dar luz de noche a la lápida inscrita y a la fuente, además de recrear lumínicamente este alegórico Carro del Sol.

<sup>51</sup> Hall (2003), vol. 2, p. 186.

jeroglíficos o criptogramas, en el tridente de Neptuno, el barco de tres velas, el arca de Noé con tres puentes, etc<sup>52</sup>... Los artistas han buscado fórmulas para poder representar el Misterio Trinitario, en una imagen en la que estuvieran las tres personas en una, pero sin estar separadas; y casi siempre han terminado haciéndolo a través de figuras simbólicas o geométricas. Aunque hubo otra forma para visualizar este misterio, en la que la Trinidad estaría representada con una cabeza de tres rostros, pero que fue prohibida en el año 1628 por el Papa Urbano VIII (a pesar de ello, nos ha llegado ejemplo de esto en una pintura de Fra Bartolomeo di Paolo, que está en la galería de los oficios de Florencia). En el centro del estanque se encuentra la escultura del León luchando con el Dragón<sup>53</sup>.



León luchando con el Dragón. Fuente del Rey. Priego.  
José Álvarez Cubero. 1792-93.

Réplica de la Defensa de Zaragoza. Priego.  
Original de José Álvarez Cubero. 1818-23.

<sup>52</sup> Réau (1996), pp.36-52.

<sup>53</sup> Encontrándose el Apóstol San Juan desterrado en la isla de Patmos tuvo una visión. Vió sentado en trono majestuoso al Rey eterno. En su mano derecha tenía un libro misterioso escrito por dentro y por fuera, y sellado con siete sellos que nadie, a excepción del León de Judá podría abrir.

El león es imagen de los poderosos: Yahveh, Jesús (Ap. 5:5), el Rey (1 Re 10:19), el enemigo (Jer 4:7; 50:17), e incluso un pueblo entero (Núm 23:24; Dan 7:4; Neh 2:12-14). La presencia del león sirve de advertencia para los peligros de la vida (Sal 91:13), para los ímpios (Sal 10:9), para el pecado (Eclo 27:10), para la venganza (Eclo 27:28), o para el diablo (1 Pe 5:8)<sup>54</sup>. Según Straubinger el león es un animal salvaje que existía en Palestina desde antes del tiempo de Cristo. Es un símbolo de majestad y de fuerza. A Judá se le compara con un león (Gén. 49:9); también a Israel (Núm. 23:24). Al Santísimo Salvador se le llama el <<León de la tribu de Judá>> (Apoc. 5:5). El diablo es comparado con un león rugiente, a causa de su ferocidad (1 Pedro 5:8)<sup>55</sup>. Louis Réau dice textualmente: “Cristo no sólo se resiste al diablo tres veces en el desierto, sino que además lo pisotea cuando desciende al Limbo y derriba las puertas de Hades<sup>56</sup>”. Según esto, este monumental surtidor de Priego representaría a Cristo pisoteando al diablo<sup>57</sup>, representado por el dragón halado, que según la imaginación, incorporaba en sí los elementos más temibles de varios reptiles y bestias feroces: cuerpo de serpiente, alas de águila, garras de león, etc... San Juan lo menciona repetidamente en el Apocalipsis<sup>58</sup>. La consecuencia de la lucha que Satanás, con creciente rabia, dirige contra Dios y su imperio (12:9. 12-18; 13) y que ya está decidida de antemano, es que sobre la Tierra no existe neutralidad posible, sólo existen los “siervos de nuestro Dios” (7:3) y los “habitantes de la tierra” (13:8). El Apocalipsis habla con figuras, imágenes, y símbolos, donde a veces un mismo símbolo representa distintos personajes o cosas, o por el contrario, distintos símbolos representan una

---

<sup>54</sup> HAAG, Herbert: *Breve diccionario de la Biblia*. Barcelona, Herder, 1982, pp. 363-365.

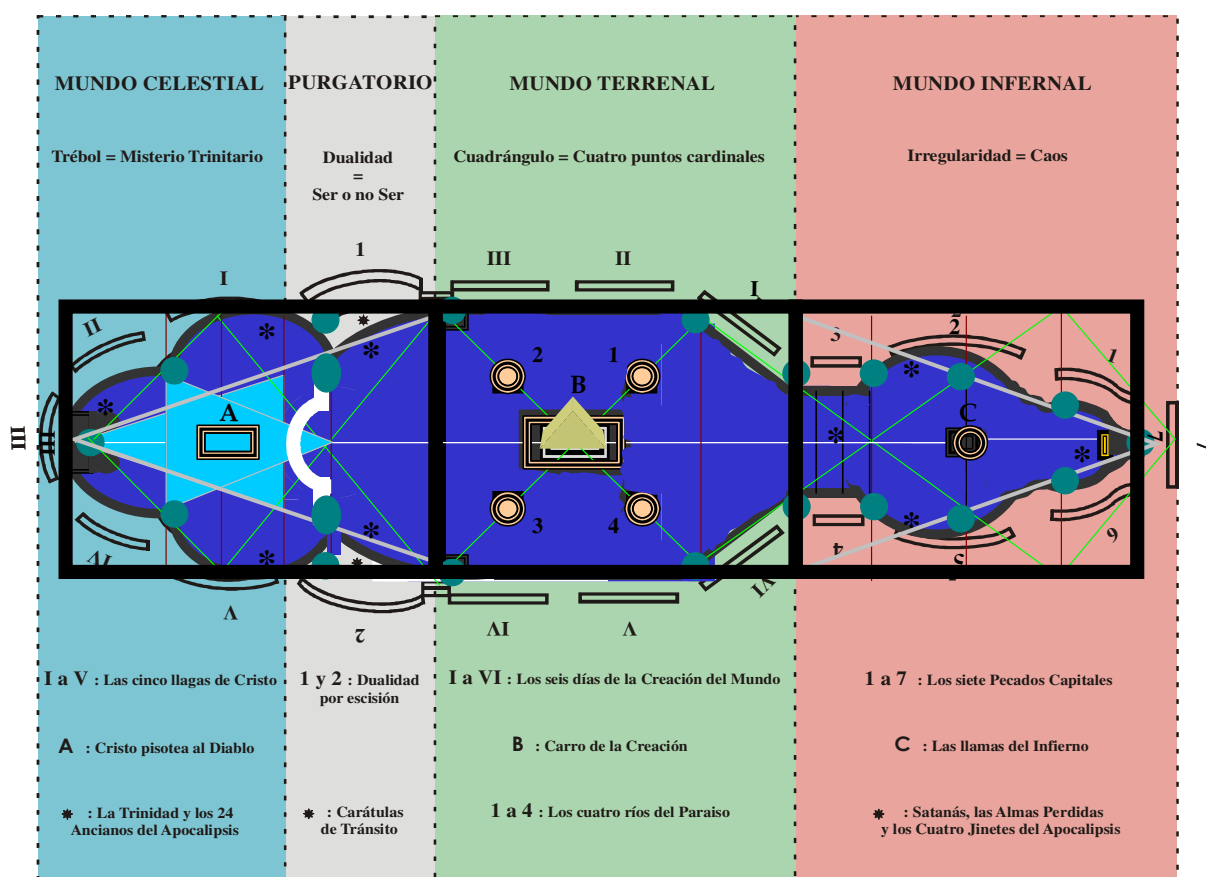
<sup>55</sup> Straubinger (1958), p. 172.

<sup>56</sup> Réau (1996), p. 82.

<sup>57</sup> Alberto Durero representa en su serie apocalíptica de grabados al diablo, entre los cuales está el grabado del combate de San Miguel y el dragón, con un parecido interesante con el dragón halado de la prieguense Fuente del Rey. HUIDOBRO, Concha: *Durero grabador*. Biblioteca Nacional, p. 16.

<sup>58</sup> El libro de Juan de Patmos considera como hecho decisivo, que la salvación de Dios está en la muerte y resurrección de Jesucristo.

misma persona o cosa<sup>59</sup>. Este texto podría identificarlo con el diablo: “el gran dragón, la serpiente antigua que se llama el Diablo y Satanás” (Apoc. 12:9; 13:2,4; 16:13; 20:2)<sup>60</sup>. Por tanto la situación de esta escultura de león, justo en el centro del estanque trebolado<sup>61</sup>, sería la alegoría del triunfo del mundo celestial sobre el infernal (del bien sobre el mal), utilizándose la figura de Cristo, como centro del universo, que redimió los pecados de la humanidad a través de su sacrificio, simbolizado en sus cinco llagas que vendrían a ser representados por los cinco bancos que circundan el estanque; y, como si de un altar de iglesia se tratase, el espacio se consagra con esos bancos, tal y como ocurre con los verdaderos altares que se consagran con cinco cruces.



Interpretación de la planta de la Fuente del Rey. Perspectiva religiosa.

<sup>59</sup> Haag (1982), pp. 41-46.

<sup>60</sup> Straubinger (1958), pp. 91-92.

<sup>61</sup> Existe un león en el centro del Cielo en una vidriera de la basílica de Saint Denis. CAGE, John: *Color y Cultura*. Madrid, Siruela, 1993, p. 65.



La Fuente del Rey, de 139 caños, podría representar, entre otras cosas, la cosmogonía y teología cristiana<sup>62</sup>. Al principio Dios como fuente de vida crea el mundo, separa la luz de las sombras (carátula de Apolo y Medusa frente al Cachorro de León de Judá de Cubero), y lo crea en seis días (como los bancos del mundo terrenal). Crea el hombre y la mujer, que es tentada por el diablo (carro de Neptuno), y Satán, arguyendo que había sido creado antes que Adán, es expulsado por Dios al abismo, siendo sellado por San Miguel en la frente, donde será acompañado de la bestia y el falso profeta (caño gordo o del Clero). A los seis milenios, según la doctrina de San Agustín, sería soltado Lucifer, tiempo que también estaría señalado por los bancos del mundo terrenal (los días de su creación y los milenios que tendrá el mundo<sup>63</sup>). Posteriormente llegará Satán a la tierra como Anticristo Escatológico (la mujer del Apocalipsis que está sentada encima de la bestia que deja escapar un río, como el carro de la fuente). Ante estos hechos, Cristo volverá para realizar el Juicio final que según las palabras de Isaías: “Aquel día castigará Yahvé con su espada dura, grande, fuerte, a Leviatán, serpiente huidiza, serpiente tortuosa, y matará al dragón que hay en el mar” (27, 1-5), (león pisando a la serpiente marina de la Fuente del Rey). Una vez que se imparta justicia divina en el senado celestial de la Jerusalén celeste, se separara a los virtuosos de los ímpios hasta la eternidad (carátula con serpientes del pecado frente a la carátula con hojas de la virtud, separadas por el león o Cristo que imparte justicia permanente frente a Leviatán). Hubo un tiempo en el que el Gobierno con sede en Jerusalén era un reino de Dios, y sus gobernantes, de la línea real de David, se sentaban sobre el trono de Jehová y estaban

---

<sup>62</sup> El número 139, representa un número importante dentro de la tradición judeocristiana, concretamente para la celebración de la Pascua.

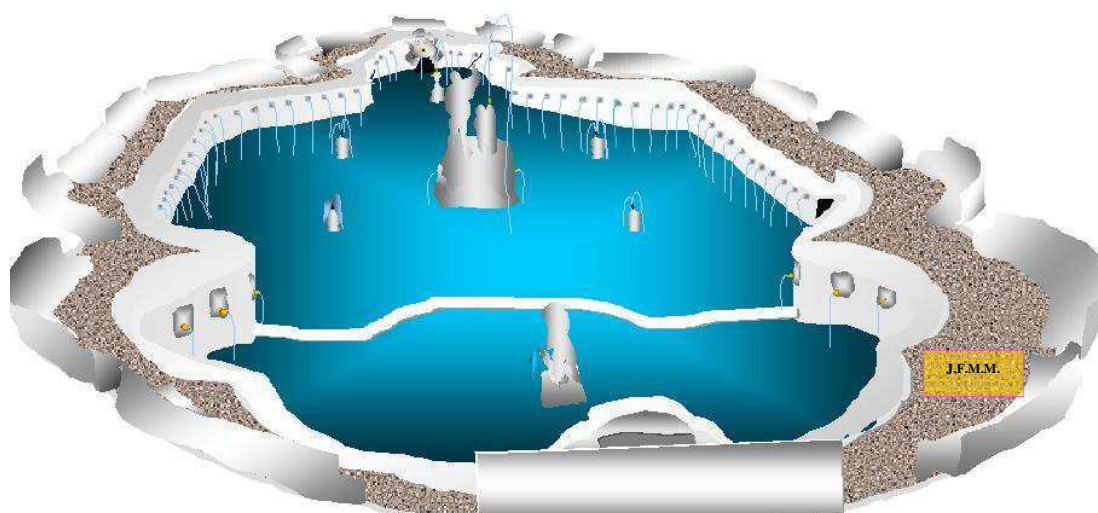
<sup>63</sup> Entre los seis mil años del fin del mundo según la teología de San Agustín, que pueden representar estos seis bancos que bordean el estanque terrenal, se encuentra el Carro de Neptuno, el cual estaría situado, su arranque, donde están las colas de los hipocampos, en el borde de los dos primeros bancos, justo en el año 1802-03, que es cuando se construyó esta fuente.

bajo el mandato de gobernar según su ley (1 Crónicas 29:23). La Jerusalén del Cielo no es una ciudad literal, sino simbólica y espiritual. Un canto medieval resume este tiempo escatológico del Juicio Final: “Cuanto nunca nacieron e fueron engendrados, cuantas almas o vieron fueron vivificados, si los comieran Hades o fueron adentrados, todos en aquel día allí serán juntados”.

Sin embargo la fuente también representa un universo moral de entidades contrarias: el embudo de Satán tricéfalo que se enfrenta al Empíreo de Dios trinitario; el estanque de azufre, con el fuego de la destrucción, que se opone a la fuente de gracia con Cristo como la luz del mundo; la cascada que desciende al Infierno que se contrapone con el ascenso del Purgatorio, a través del puente hacia el Cielo. Todo es oposición en este monumento a nivel religioso, mitológico, geométrico, cosmológico, etc... La causa de esto es su constante dimensión del triunfo de la fe frente al paganismo, de los estilos del presente en que se hizo la obra con respecto a los futuros, y, sobre todo, como una oposición simétrica de la personalidad de su autor, que supo experimentar por medio de estos conceptos.

Situándonos detrás de la lápida inscrita, o el Carro del Sol, observaremos otra perspectiva global de esta fuente monumental. Ahora todas las figuras nos dan la espalda, excepto el sumidero del Clero. La fuente presenta una clara disposición triangular (al igual que la fachada de la iglesia del Carmen o el retablo de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba) y desde este punto de vista, el énfasis direccional estaría puesto en sentido a la Calle del Río, aunque desde el énfasis visual, estaría situado desde esa Calle hacia la Fuente de la Salud, no sólo porque es el

acceso más monumental y lógico, desde el plano urbanístico, sino porque, según hemos apreciado en fotografías antiguas, el primer banco era una especie de catafalco sin respaldo<sup>64</sup>, quizás para permitir mayor visibilidad frontal de la fuente. Por lo tanto, encontramos en su programa compositivo jerarquizado, una indistinta sacralidad ascendente-descendente que dependerá de por dónde empecemos su recorrido, algo que comporta una ambigüedad gracias a esa indefinición, y que no suele ocurrir en los templos en los que ese énfasis direccional está claramente determinado<sup>65</sup>.



Fuente del Rey. Priego de Córdoba. Vista trasera.

Según Titus Burckhardt en su obra *Fundamentos del arte Cristiano*: “al igual que el Cosmos, el templo es producido a partir de un caos. El material de construcción, la madera, la teja o la piedra, corresponde a la hylé o materia prima, la sustancia plástica del mundo. El albañil que labra una piedra<sup>66</sup> ve en ella la materia, que sólo participará en la perfección de la llamada existencia, en la medida en que adopte una forma determinada por el espíritu. Tanto el mazo como el cincel, están hechos a imagen de los

<sup>64</sup> Este detalle lo podemos ver, por ejemplo, en la fotografía publicada en la revista *Fuente del Rey*, número 211.

<sup>65</sup> WOLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa Calpe, 2002.

<sup>66</sup> FUGA, Antonella: *Técnicas y materiales del arte*. Milán, Electa, 2004, p. 153.

agentes cósmicos que diferencian a la materia prima, representada aquí por la piedra en bruto; y el instrumento que corta o modela aparece como agente de un principio plenamente masculino. La maestría sería la posesión espontánea y perfecta del arte y coincide con un estado de plena libertad. La maestría consistiría en una participación consciente en el plan del gran arquitecto del universo, plan que se revela en la síntesis de todas las proporciones y que coordinaría las aspiraciones de todos los que participan en la obra cósmica, según esto los modelos geométricos representan los aspectos de la verdad espiritual”. La segunda sustancia en importancia de la fuente, después de la piedra es el agua, que sería el principio, el motor de la vida, líquido en constante movimiento como el aire, y que circunda los cuatro ejes terrenales. El agua, en la Fuente de Neptuno, sería también el alma<sup>67</sup> que fluye y sale del cuerpo corrupto, representado en los mascarones de la naturaleza humana, y de allí llega al lugar donde la justicia divina le proporciona su lugar merecido. El agua en la Tierra son los océanos y mares, y en el Cielo son las nubes. La que llega a los infiernos se torna ruidosa, violenta, y rápida, como una tormenta que avisa la llegada del ocaso, de la segunda muerte que se produce en el apocalíptico Estanque de Azufre, para colarse por el embudo dantiano y ser engullida por Lucifer en el más oscuro de los abismos.

Antes de terminar este apartado, hemos de mencionar que el análisis realizado a pesar de su carácter lineal, ha sido efectuado analizando independientemente cada parte estructural del monumento. Al unirlo todo nos hemos dado cuenta de que existe una gran homogeneidad y uniformidad alegórica, que le da a esta interpretación simbólico-religiosa una efectiva coherencia interpretativa.

---

<sup>67</sup> Diel (1995), p. 15. Así la figuración mítica, que en su origen no hablaba más que de los astros y de sus evoluciones imaginarias, como de una lucha entre las divinidades, termina por explicar los conflictos reales e intrapsíquicos del alma humana.

### 15.3 - ENFOQUE MITOLÓGICO DE LA FUENTE DEL REY

El primer estanque de la fuente, que se sitúa al lado de la Fuente de la Salud, presenta múltiples mascarones que representan figuras humanas, divinidades, y animales, leones de la antigua fuente de 1632-35 y que fueron reaprovechados para la nueva<sup>68</sup>. Los rostros humanos hacen alusión a los dioses-río, como Aqueloo que está representado con cornamenta<sup>69</sup>. Este Dios acompaña a otros dioses fluviales hasta el final de la corriente en el mascarón del Océano<sup>70</sup>, que está situado en el sumidero final y se traga el agua de toda la fuente.



**Imagen Izquierda:** Aqueloo. Fuente del Rey. Priego.

**Imagen Derecha:** Mascarón de león. Fuente del Rey. Priego.

<sup>68</sup> En una leyenda africana los dioses asumen a menudo la forma de león. Los jefes tribales usan pieles de león para demostrar su estatus. Mitológicamente a los leones se les atribuye fuerza espiritual y capacidades curativas. La utilización de un colgante de león se cree, desde un punto de vista de la superstición, que es bueno para aumentar la energía y la abundancia.

<sup>69</sup> El río Aqueloo es primogénito de los tres mil ríos que desaguan en el Océano, que en la Fuente de Neptuno es el mascarón gordo, y que se influye de la ventana del palacio de Federico Zuccaro y va decorado con sendos delfines.

<sup>70</sup> Este sumidero posee los atributos iconográficos del Dios Océano, con dos peces marinos en su rostro, y constatado por Santiago Sebastián. Battistini (2003), p. 14.



Los mascarones en forma de león, parecidos a los de la villa d'Este de Tívoli en Roma, fueron muy utilizados en la cultura clásica. El león servía, así mismo, de símbolo de todas las fuerzas ígneas, penetrantes, activas, y sujetas, así como de estar encargado de la vigilancia, que es su principal atributo junto a la fortaleza, de los manantiales (Krenophylax). Se adornaban, pues, las fuentes de la arquitectura grecorromana con una carátula de león, por cuya boca salía agua. La situación en esta Fuente del Rey, como en la de los Cien Ríos de Tívoli (obra de Della Porta, compañero de Vignola y coetáneo de Francisco del Castillo), tiene su lógica, teniendo un alto componente de recreación de la cultura clásica, a partir de recoger materiales de acarreo y por el uso de una decoración organicista en parajes naturales como estos que estamos estudiando.

El siguiente estanque corresponde al del Dios Neptuno o Poseidón, era el Dios de todo tipo de aguas, subterráneas, manantiales, fuentes, ríos, lagos, mares y océanos. Fue el primero en amaestrar caballos e hipocampos y su atributo, el tridente, servía para la pesca (como el arco que para Diana servía para cazar), instrumentos que se representan juntos en la Fuente del Rey, ya que Diana se sitúa en un relieve por debajo de Neptuno. Con el tridente, Poseidón hace brotar un manantial de agua de las rocas, o del suelo, y por eso, también se esculpió esta divinidad, creadora de agua, en la cercana Fuente de la Salud. Neptuno secuestró a Anfitrite<sup>71</sup>, por medio de un delfín, para hacerla su esposa. Esta mujer fue también pretendida por Apolo (Dios de la belleza y de la luz) junto a Venus o Afrodita (Diosa de la belleza y del amor). Anfitrite y Venus con Cupido también son representadas juntas en este monumento<sup>72</sup>. En el carro del monumento

---

<sup>71</sup> Anfitrite es nereida, hija, entre las más de cincuenta, de Nereo y Dóride. Para Roma son Ninfas, hijas de Océano y Tetis.

<sup>72</sup> El pecho que enseña la escultura de piedra que representa a Anfitrite, dentro de la fuente prieguense, simboliza el amor y la libertad, en un sentido parecido al de la imagen pagana del Manneken Pis de

de Priego, existen también dos sirenas marinas<sup>73</sup>. Según la leyenda eran tres, Leucosia, Ligea, y Parténope, aunque aparecieron por primera vez en la literatura dentro del canto de la Odisea de Homero. Las sirenas tuvieron un importante papel en el rapto de Proserpina.

Neptuno, el Poseidón griego, hijo de Saturno y hermano de Júpiter y Plutón pertenece a los grandes Dioses del Olimpo. En el reparto le fue asignado el dominio de las aguas saladas, aunque antes de señor del mar fue considerado Dios de los caballos, y en varios lugares de la Arcadia fue adorado bajo la forma equina. Neptuno enviaba castigos antitéticos, como sequías o tormentas, y otros terribles, como monstruos marinos o terremotos. Desde el punto de vista formal, Neptuno aparece caracterizado como un hombre maduro, con marcada musculatura, aprovechada para dejar traslucir entre los ropajes un desnudo parcial, barba espesa y abundante, y cabello largo, a veces se le representa coronado. Siempre porta el tridente en la mano, de mayor o menor tamaño. Gran similitud mantiene esta figura con otros personajes mitológicos como el Océano, Fuente de Neptuno de Lemoyne, Versalles, siglo XVIII, o con las alegorías de algunos ríos, Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini, Piazza Navona, Roma, o la del río Lech en la Fuente de Augusto, Augsburgo. Grandes grupos escultóricos pasaron a ser elementos fundamentales de fuentes y Plazas desde el siglo XVI o de inmensos estanques como los de Versalles, La Granja, o el Palacio de Queluz, cerca de Lisboa,

---

Bruselas, que muestra al público, en su esquina, la realización de un acto que, generalmente, se hace en la intimidad. Precisamente la Plaza Mayor de la capital de la Unión Europea, cerca de esta pintoresca esculturilla, se nos presenta tan teatral como la Fuente del Rey, mostrando entre los tejados que la rodea a tres figuras que interactúan en la misma escena argumental, de forma similar a la representación teatralizada y lineal que muestran el león, el carro central y el mascarón gordo de la obra hidráulica de nuestro estudio; y es que dichas escenografías barrocas, pretenden configurar la Calle como si de un teatro se tratara y cuyos espectadores y partícipes son, precisamente, las gentes del pueblo que se integran en estas estructuras urbanas.

<sup>73</sup> REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 2009, p. 618.

todos ellos muy del gusto francés<sup>74</sup>. El tema que nos concierne aparece casi continuamente. Ejemplos son la Fuente de Giambologna en la Piazza del Neptuno de Bolonia (1566); la de Neptuno de Ammannati en la Piazza de la Signoria de Florencia, con el colosal Neptuno, o la famosa Fontana di Trevi, de Niccolo Salvi, en Roma, y el emplazado en la Plaza Estanislao de la ciudad francesa de Nancy. Bouchardon en el siglo XVIII realiza un dibujo del carro en igual disposición que el de Priego, Anfitrite recostada sobre una gran concha, mientras Neptuno, de pie, sostiene las riendas de los caballos y el tridente. Se percibe, no obstante, cierta agitación tanto en el océano como en los hipocampos que en la representación escultórica de Priego se traduce en calma y serenidad<sup>75</sup>.

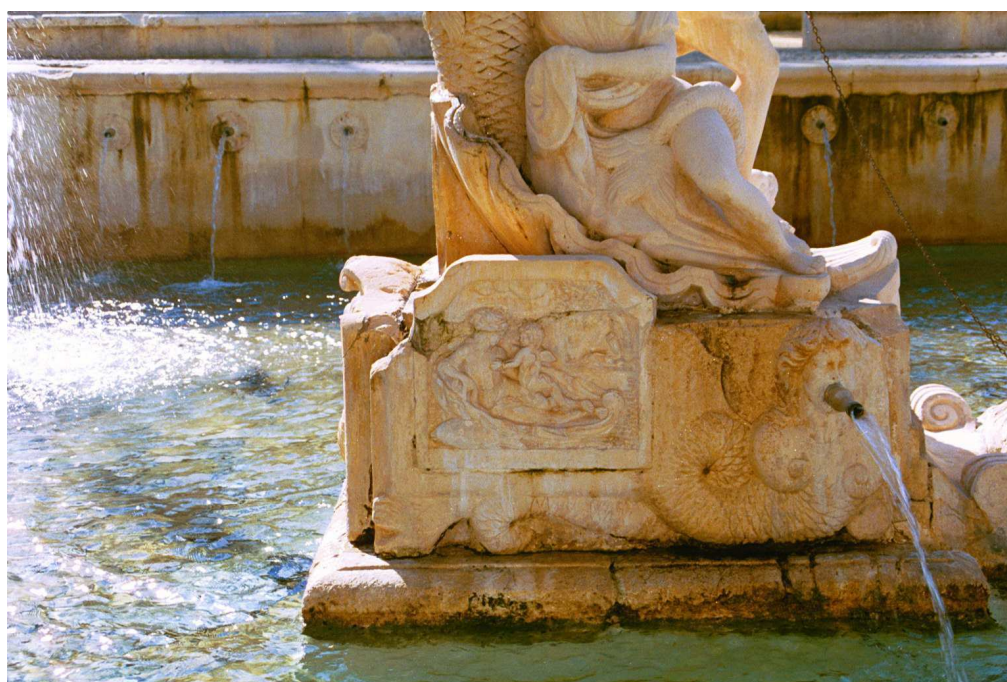


**Imagen Izquierda:** Neptuno. Fuente del Rey. Priego. 1802-1803.  
**Imagen Derecha:** Neptuno. Bolonia. 1566.

<sup>74</sup> PELÁEZ GARCÍA DE LA PUERTA, Fátima: “La mitología en la Fuente del Rey: Una aproximación desde la historia del arte”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 200, pp. 5-6.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 6. Fátima Peláez García de la Puerta: “El gran carro en el que desfilan el dios y la nereida es signo de distinción y autoridad porque así andaban los reyes y dioses antiguos para representar majestad. Este motivo era un recurso muy empleado en distintas ocasiones pero siempre como señal de dominio y elegancia. Por esta razón el carro aparece a menudo en las apoteosis de emperadores, dioses, poetas...incluso la Biblia dice que Elías fue arrebatado de la tierra por uno que lo condujo al cielo, lo que nos confirma los paralelismos de los héroes mitológicos con los personajes bíblicos”.

En este carro de Neptuno de Priego, son representados dos relieves en sus lados laterales. Se trata de Venus y Eros (Cupido) por un lado y de Diana Cazadora por otro. La iconografía de Venus y sus representaciones son amplísimas, a lo largo de toda la historia del arte. Pero fue a partir del renacimiento cuando surge la Venus en reposo o recostada. Los relatos que aluden a Eros son más bien escasos, aparece como un niño juguetón y gordezuelo próximo a su madre Venus. Normalmente está dotado de alas, aparece desnudo y se le representa acompañando a los distintos Dioses del Olimpo y con mayor frecuencia a Venus. Se convierte en un motivo ornamental, cuando aparece repetidamente en una misma escena. Entonces se les denominan amorcillos o puttis y es fácil confundirlos con geniecillos o angelitos. Si Anfitrite podía ser confundida con Galatea, Venus puede serlo con Danae, quién también goza de la presencia de Eros en multitud de obras, Corregio, Galería Borghese, Roma; Tiziano, Capodimonte, Nápoles; o con las alegorías de ríos femeninos, generalmente se les añade unos cántaros volcados bajo el brazo, de donde brota el agua constantemente.



Relieve de Venus y Eros (Cupido). Fuente del Rey. Priego.



En cuanto a Diana Cazadora del otro bajorrelieve de Priego, esta figura agarra con la mano el arco y junto a sus piernas aparece el carcaj con flechas. Dos perros la miran fijamente en actitud sumisa, en segundo plano. Las representaciones de esta Diosa recostada son muy escasas en la historia del arte. Más se aproxima a las representaciones de Venus como la Venus del Espejo de Velázquez (National Gallery, Londres). Lo más frecuente es que aparezca de pie, acompañada de dos perros y adentrándose en el bosque, Escuela de Fontainebleau, 1550, Louvre, París; escultura de Lemoyne, National Gallery, Washington; o junto a las demás ninfas durante el baño. Seguramente Remigio del Mármol se vio obligado a tomar esta determinación para adaptarlo al espacio rectangular reservado al bajorrelieve<sup>76</sup>.

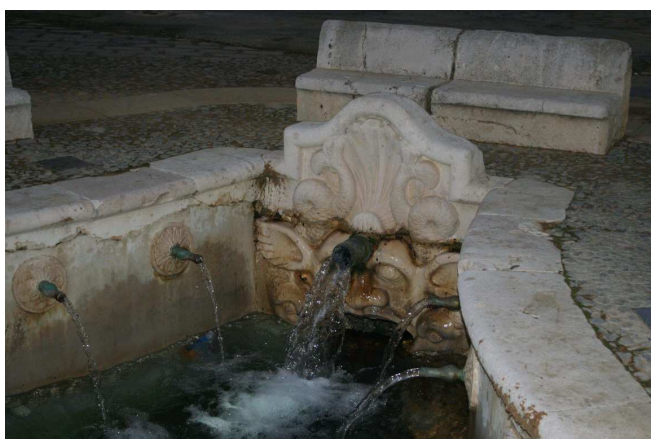


Relieve de Diana. Fuente del Rey. Priego.

<sup>76</sup> Ibid., pp. 7-8.



Por último nos encontramos un tercer estanque. La única figura que se representa en este espacio es el Dios Océano, al que desembocan todas las aguas de la fuente. Océano es uno de los Dioses primordiales, en cuanto hijo del Cielo y de la Tierra, con señorío sobre los mares. Se le prestaba la apariencia de un anciano solemne, sentado sobre las olas, junto a un monstruo marino, derramando agua de una urna. Este último atributo fue posteriormente asignado también al río Nilo y, por extensión, a las demás representaciones antropomórficas de los ríos<sup>77</sup>. El dios Océano presenta como atributo dos peces marinos, entrelazados en su rostro, concretamente en su cara. Océano es el río cósmico que circunda el universo y preside el nacimiento y la muerte de todas las cosas. Como guardián del fluir del tiempo y del devenir eterno, encierra una doble naturaleza: en su aspecto de agua primordial es la fuente de vida originaria e inextinguible; como confín del mundo simboliza el ineludible destino de la existencia (heimarmene). Su figura tiene como correlativo la de Estigio, el río del Infierno que envuelve el Reino de los Muertos. Océano ha sido sucesivamente comparado al Dios persa Zurvan, que encierra en sí dos principios temporales distintos: la eternidad (el tiempo infinito) y la necesidad (el tiempo del largo dominio<sup>78</sup>).



Océano. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.

Océano. Villa Romana. Carranque.

<sup>77</sup> REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 1990 y 2009, p. 488.

<sup>78</sup> Battistini (2003), p. 14.

## 15.4 - CONFIGURACIÓN COSMOLÓGICA DE LA FUENTE DEL REY

Una de las grandes preocupaciones del ser humano, desde la prehistoria hasta la actualidad, ha sido encontrar respuestas a los misterios que suponían el Cielo, los astros y el firmamento en general. La astronomía, dentro de las áreas del conocimiento del hombre, ha sido utilizada para dar explicaciones a los grandes enigmas de su existencia, de su procedencia y de su ubicación en el cosmos. Stonehenge o las pirámides egipcias o mayas, son buenos ejemplos, provenientes de las épocas antiguas, de cómo se han correlacionado la religión, las matemáticas y el conocimiento astronómico, convergiendo, en muchos casos, hacia concepciones de claras connotaciones mágico-religiosas, pero, que en todo caso, fueron necesarias para la comprensión del universo.

La concepción astronómica que más siglos perduró en el tiempo procedía de la madre de la cultura occidental, Grecia. El concepto del universo establecido por Aristóteles ubicaba en su centro a una tierra estática, y el Sol era uno de los cuerpos celestes que se trasladaba alrededor de ella. El nivel cósmico, el firmamento, y el nivel terrenal, eran comunicables para los antiguos. Había una creencia de alineación y comunicación entre ambos niveles. Actualmente estas concepciones, de las gentes antiguas y sus supersticiones, están mal consideradas. Pero, no obstante, hoy en día se ha demostrado categóricamente que todas esas consideraciones que tenían por las leyes cósmicas, como los ciclos planetarios y el cambio estacional de la posición de las estrellas, eran concebidas para que tuvieran su reflejo en la Tierra, pero siempre entendidas como un universo variable y estático a la vez, ya que aunque a lo largo del

año los objetos del Cielo<sup>79</sup> cambian de posición luego vuelven a su mismo lugar, en una repetición constante. El reflejo entre los fenómenos del Cielo en la Tierra consistía en una especie de relación paterno-filial con el cosmos, con el Sol como deidad suprema. El niño imita al padre, y el hombre a la deidad, simplemente para seguirla, para contentarla o por seguridad, en el conocimiento y en el orden que esta impone para que sea introducida en la vida del planeta. El universo y sus formas, tal y como las personas creían y las concebían, se recrean en la Tierra a través de los monumentos que representan los cuerpos y objetos celestes, de forma proporcionada y a escala. Este universo variable, y a la vez estático, fue imitado por distintas civilizaciones en sus obras, para recrear tales cambios y esperar su continuidad. Sería como el plano de una ciudad mutable, que tiene una vida útil o una caducidad determinada, hasta que se realiza el nuevo plano vigente. Las culturas antiguas como los chinos, los egipcios, los primitivos cristianos, e incluso los más modernos, aplicaron esta lógica con sus creencias y no hicieron nada al azar. Cada elemento se alinea respecto a un ente superior del cosmos, y a su vez se relaciona con sus edificios circundantes, como lo hacen unos cuerpos celestes con respecto a otros, o como la luz de las estrellas con respecto a la propagación de sus efectos a otros lugares del universo. La estrella clave para algunas civilizaciones era el Sol<sup>80</sup> que se representa con distintas deidades solares: Ra para los egipcios; Atón durante la época del faraón Akenatón; Inti para los incas; Helios para los griegos y romanos, identificado también con Apolo por ser el que transporta el carro solar; o Jesucristo para los cristianos, siendo concebido como la luz del mundo y el nuevo Apolo. Los efectos divinos del Sol llegan a la tierra para potenciar un equilibrio terrenal, y de esa forma reconstruir el estadio superior de la deidad. Y si hay que adorar

---

<sup>79</sup> Revilla (1990 y 2009), p. 144.

<sup>80</sup> Hall (2003), vol. 2, p. 231.

a este astro fundamental para la vida terrestre, a través de las deidades que le representan, se hará recreando en el arte todos los efectos, materiales y lumínicos, que produce, desde el punto de vista humano, en el universo visible. El poder del cosmos se basa, por tanto, para las religiones, en sus leyes, en sus objetos visibles (estrellas, Sol y planetas) y en los efectos que provocan en la vida del hombre<sup>81</sup>.

Para la Iglesia Católica la Astronomía debía ser considerada obra de Dios, por lo que se impartía en las universidades de la edad Media dentro de las siete artes liberales básicas para acceder a la filosofía y la teología. Dentro de los estudios escolásticos se encontraba la astronomía como una parte para conseguir un conocimiento de un mundo bello y eterno. Para la Iglesia existía una razón pragmática para estudiar el Cielo, ya que era concebido como calendario y, a la vez, como reloj. Tras los muros de los conventos la salida y el ocaso definían los ciclos de los rezos de la mañana y de la noche; cada primavera con el comienzo del equinoccio se plantaban los huertos; el solsticio de invierno anunciaba la Navidad, y las fases de la Luna indicaban las fechas de la Cuaresma y de la Semana Santa. La Iglesia utilizaba el calendario para dar un significado espiritual a la teoría de Aristóteles, con la Tierra como centro y las esferas celestiales como fondo, y donde el Infierno estaría situado en un estadio más abajo<sup>82</sup>; en una secuencia de creación que se alza desde lo más profundo hasta los cielos. Un

---

<sup>81</sup> La Fuente del Rey de Priego (1802-03), puede representar una especie de plano cósmico (del pasado, del presente y del futuro) en la Tierra, que realizado por Dios, y simbolizando al Sol y sus cambios, usaría al artista que lo ejecuta como instrumento de su intención; y, además, se situaría en el plano de la visión aérea, ya que la deidad, desde este punto de vista, observaría el comportamiento humano desde las alturas. Es como el arte del cosmos para reconstruir el Cielo en la Tierra. Esta perspectiva analizada sería teológica. Como es una obra barroca, se puede, por su ambigüedad, analizar por distintos puntos de vista, y en donde cada elemento puede representar varias cosas.

<sup>82</sup> Según el P. Gabriel (Philos. Disquis., Pisauri., 1752): “El líquido se encerró en los abismos, cuando lo sólido se elevó y compuso nuevas montañas”. “Quando circumdabat mari terminum suum, et legem ponebat aquis ne transient fines suos”. (Prov., VIII, 29). Pasaje del derramamiento de las aguas al fondo del abismo.

universo que sólo se puede describir con el lenguaje que le es propio, es decir, las matemáticas y las formas geométricas. Sin ellas no se puede comprender, porque es, las matemáticas, donde reside la verdad que utilizó Dios para concebirlo todo; y si él las utilizó, nosotros le imitamos, usándolas también, para realizar nuestras creaciones y para el estudio de las cosas del mundo y del cosmos. Y de esa forma se conseguirán los fundamentos seguros, a través de la observación precisa de la naturaleza, para recrear en nuestras obras artísticas los misterios de la realidad misma.

Si observamos el plano de la Fuente del Rey de Priego, con respecto a la entrada de la Calle del Río que queda abajo, comprobaremos que tiene una dirección Este-Oeste en su eje transversal, exactamente como está reflejado el sistema escolástico de Aristóteles, que sirvió de fuente de inspiración a autores como Dante y su Divina Comedia. La Tierra está en el centro y fondo del universo, concibiéndose estática, y poblada de seres vivos, porque sus líneas rectas así lo definen. Sólo debajo de ella se encontraría el Infierno y el Hades<sup>83</sup>, que en la fuente estaría clavada a la Tierra por las dos rectas de la cascada por la que se accede a la misma. Por encima de la Tierra (con sus cuatro elementos, aire, agua, tierra y fuego) se plasmarían los cuerpos celestes que se trasladan, encima de la misma, por las esferas celestes, es decir, se mueven por su trazado curvilíneo que expresan el movimiento cósmico de dichos objetos celestiales. Concretamente se trata de diez: siete astros y tres cielos. Los astros son los siete bancos curvados que circundan el espacio del estanque celestial, que por orden de izquierda a derecha son: 1º la Luna, 2º Mercurio, 3º Venus, 4º el Sol (detrás del carro solar), 5º Marte 6º Júpiter, y 7º Saturno. Pero también encima de la Tierra se hayan tres cielos,

---

<sup>83</sup> Revilla (2009), pp. 304-305. Hades es el Dios griego del mundo inferior.

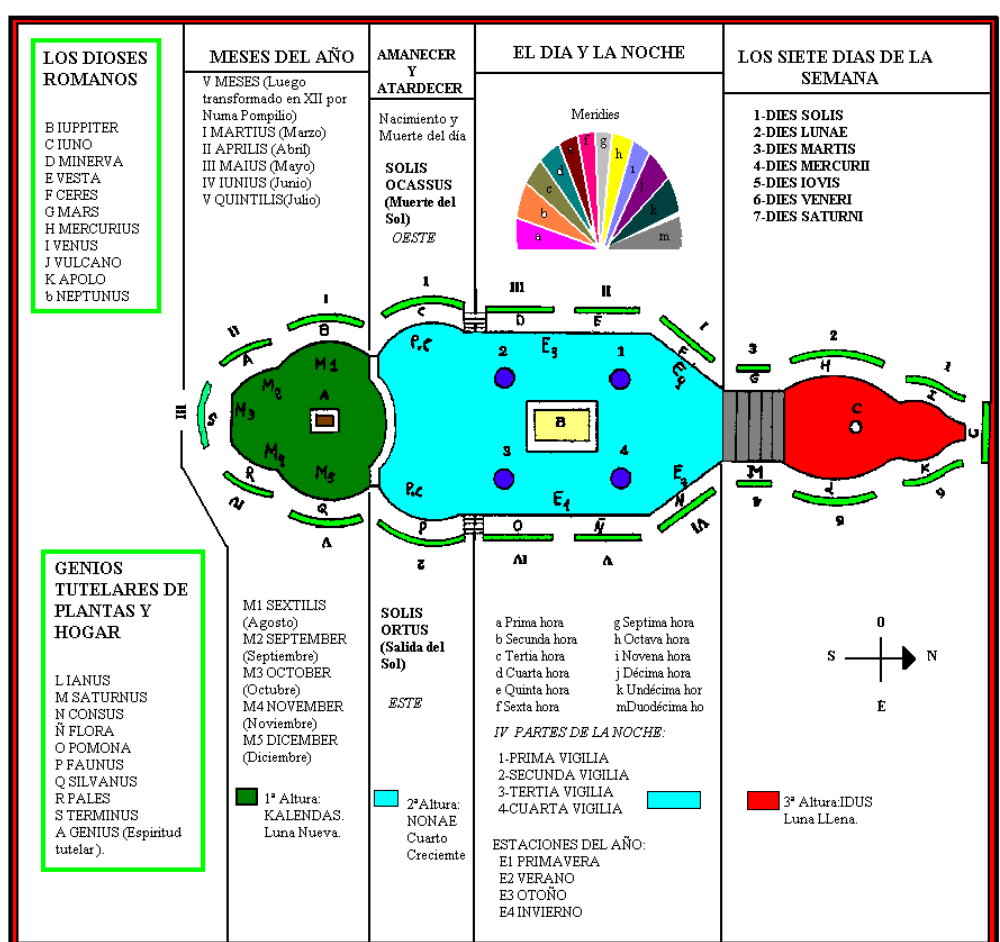


que vendrían a estar significados en las tres estancias que se localizan por encima de la misma: A) Cielo estrellado (Purgatorio del enfoque teológico); B) Cielo Cristalino o primer Móvil (fuente de Gracia del enfoque teológico, donde se sitúa el león despedazando a la serpiente), como Cielo intermedio que mueve los demás; C) Cielo Empíreo, Firmamento o Cielo tranquilo, donde se haya la sede de Dios (Carro y Trono de Dios) y la morada de los Santos. Estos diez planos o esferas del sistema Aristotélico se corresponden con un sistema científico-alegórico creado por Dante, en el cual cada uno de ellos tiene diferentes correspondencias: 1º La luna se correspondería con la gramática; 2º Mercurio con la dialéctica; 3º Venus con la retórica; 4º El Sol con la aritmética; 5º Marte con la música; 6º Júpiter con la geometría; 7º Saturno con la astrología; 8º El Cielo estrellado con la física y la metafísica; 9º El primer móvil con la moral; 10º El empíreo con la teología.

Existen otras interpretaciones cosmológicas de la Fuente del Rey de Priego, como la de Francisco Vivián Moreno Marín, el cual refiere que “la Fuente del Rey está concebida de tal manera que es una auténtica máquina de medir el tiempo, basándose en los tres elementos naturales con los cuales se ha medido desde siempre el tiempo como son: el Sol, el Agua y la Luna. La Fuente de Neptuno presenta una doble vertiente, por un lado una estructura de tres alturas en piso, una altura superior, que es la que pertenece a la Fuente del León, que representa a la Luna Nueva, una altura intermedia, que es la que pertenece el busto del Rey Neptuno y que representa el Cuarto Creciente, y la última altura que representa la Luna Llena y en las cuales nos confiere en la primera altura las Kalendas, en la segunda altura las Nonae y en la tercera y última altura los Idus (sistema preferentemente romano para calcular los días del mes), y por otro lado

una cuádruple estructura; una primera que ocuparía plenamente el primer piso, o piso superior, que consta de cinco bordes y cinco escaños que representan los diez meses del año romano, excepto los de Enero y Febrero, que en el calendario romano se añaden después gracias a Numa Pompilio. La segunda parte es la que va desde el arranque del segundo piso hasta las dos escaleras de acceso al piso de la fuente, consta de dos bordes curvos y dos escaños, o bancos, lo cual representa las dos partes del día, el amanecer y el anochecer; por un lado la salida del Sol (Solus Ortus), y por otro lado el ocaso (Solis Occassus), y que va a coincidir con los puntos cardinales del Este y del Oeste. La tercera parte arrancarían desde las escaleras hasta el inicio del tercer piso. Esta parte representa dos cosas fundamentales, por un lado las estaciones del año, Primavera y Verano, situados en el punto geográfico de la salida del Sol, y el Otoño e Invierno, en la zona Oeste, con la muerte y ocaso del Sol, que vienen representadas por los cuatro bordes de la Fuente del Rey, de ahí su disposición, la cual se va a caracterizar por ser los únicos bordes rectos de mayor longitud de la fuente”. Continúa Vivián: “Por otro lado, los seis escaños o bancos de esta altura van a representar los seis meridianos del día, que duplicados también forman las seis partes de la tarde, desde la primera hora hasta la sexta y desde la séptima a la duodécima, es decir, la división de tiempo a lo largo de un día, que junto con las cuatro fuentes-surtidor que rodean a Neptuno, representan las cuatro partes de la noche, es decir la prima vigilia, secunda vigilia, tertia vigilia y cuarta vigilia. En cuanto a la cuarta y última altura de la fuente, decir que van a representar los siete días de la semana, que viene representada por los bancos o escaños que son: Dies, Solis, Martis, Mercurii, Iovis, Veneris y Saturni. La suma total de los escaños o bancos hacen un total de veinte, y cada uno de estos representa a un Dios romano, junto con Neptunus, el Dios del agua por excelencia, con once grandes Dioses romanos: Iúpiter,

Iuno, Minerva, Vesta, Ceres, Mars, Mercurius, Venus, Vulcanus y Apolo; el resto son genios tutelares del hogar y de las plantas como son: Genius (Espiritu tutelar), Ianus (Dios de la puerta de la casa con doble cara, por tener las puertas dos paños), Saturnus (Dios de las simientes y de las plantas), Consus (Dios de las cosechas y se le solía honrar en las fiestas, Consualia), Flora y Pomona (protegían las flores y los frutos), Faunus (protegía los montes y las praderas), Silvanus (protegía las selvas), Pales (protegía a los rebaños) y Terminus (protegía las fronteras y los linderos<sup>84</sup>)”.



Interpretación cosmológica de la planta de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.  
Francisco Vivián Moreno Marín.

<sup>84</sup> MORENO MARÍN, Francisco Vivián: “La Fuente del Rey: una máquina de medir el tiempo”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 217, pp. 5-6.

## 15.5 - ESTUDIO GEOMÉTRICO-MATEMÁTICO SOBRE EL DISEÑO DE LA FUENTE DE NEPTUNO PRIEGUENSE

A lo largo del siglo XVIII se trabajó mucho para enriquecer el análisis matemático, con numerosos algoritmos y descubrimientos interesantes, como las soluciones explícitas a los problemas de geometría o de mecánica. En el siglo XIX la preocupación por el rigor se hace intensiva, y los matemáticos descubren las diferencias entre las propiedades de las funciones de variables reales y complejas.

Podemos considerar la Fuente del Rey de Priego de Córdoba como un tratado de geometría, pudiendo ser analizado su estructura, desde la sección áurea de la naturaleza, hasta la proporción humana como medida del mundo, pasando por la aritmética sagrada de los triángulos y círculos, y llegando a la geometría de correspondencia simbólica, de claras connotaciones borrominescas.

Remigio del Mármol remodela artificialmente el paraje de la Fuente del Rey, y como un jardinero trasplanta vegetación a dicho espacio, por lo que existe una manipulación humana, pero se procura efectuarla a partir de elementos propios de la naturaleza. Emplea la geometría divina (la que se considera que es empleada por Dios para hacer el universo en la creación)<sup>85</sup> a partir de las matemáticas coetáneas a su época, para generar un espacio paralelo, reflejo del universo realizado por el creador, en este caso el diseño de la fuente. Por tanto, se trata de un lugar moldeado con las esencias de la naturaleza y del cosmos. No se trataría de una manipulación aleatoria hecha con

---

<sup>85</sup> HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos I (A-H)*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 176.

normas humanas, sino de una creación racional concebida con las reglas divinas, y de esa forma es como si se pretendiera que la misma naturaleza cósmica hubiera causado dicho espacio, a través de ayuda de un elemento perteneciente a la misma: el hombre. Con la racionalidad de este y con las reglas divinas se consigue una obra que respeta el universo del creador, por un lado, y las necesidades humanas, por otro, adaptando ambos universos con la conjunción de la creación cósmica y terrenal. Varias de las cualidades y especialidades de Remigio del Mármol como artista fueron la decoración y la ejecución de retablos. Como decorador se adaptó a lo preexistente (paso del Cristo de la Columna, retablo del nazareno, en Priego, cúpula de los Remedios en Cabra, etc...), de manera que lo que añadió pareciera como si hubiera existido allí desde siempre, desde el diseño original. Remigio también mostró gran habilidad para el diseño de retablos, en donde las figuras a las que están dedicados se ponen en el eje central, mientras que las secundarias se disponen en los laterales en torno al mismo. La herencia que recibió de las cornisas retranqueadas de Pedraxas, de la correspondencia simbólica de los espacios de Bernini y Borromini, o del renacimiento y cultura general de Italia, hicieron el resto. Los diseños de Remigio se formulaban atendiendo al carácter vertical de los retablos, cuya figura más importante es la que corona el conjunto, y el resto se van degradando conforme se baja en la jerarquía cristiana, es decir, en el escalafón de importancia de personajes y temáticas<sup>86</sup>. Podemos fundamentar que Remigio del Mármol diseñó en el papel, la Fuente del Rey, con una mentalidad de retablista, para la perspectiva religiosa, situando a Dios (Carro del Sol) en lo más alto del eje axial central o longitudinal. A este le siguen en el escalafón jerárquico el león (Cachorro de Judá),

---

<sup>86</sup> Remigio del Mármol adquirió gran habilidad para el diseño de retablos y de la decoración, lo que le dio destreza y experiencia para componer la Fuente del Rey, como si fuese una arquitectura retablística. En el eje central sitúa las figuras principales, y en los laterales las secundarias. Además nos da la pista de que conoció, sin duda, el arte de Borromini y de la escuela barroca italiana y racionalista francesa.



carro de Neptuno (seres de la Tierra), llamas del Infierno (surtidor) y mascarón o sumidero en lo más bajo del diseño (Satán), desde la dimensión teológica. La misma lectura puede aplicarse, desde un enfoque mitológico, desde arriba hacia abajo: Zeus (Sol), Neptuno (carro central) y Océano (sumidero). Todas estas gradaciones se regulan en la fuente real horizontal, a través del escalonamiento de los cuatro mundos (Cielo, Purgatorio, Tierra e Infierno) aprovechando el desnivel del río, de manera que este efecto le reporte la verticalidad deseada, siempre desde una idea del diseño retablístico.

Cuando la obra hidráulica se llevó a cabo de forma material, se trasladó desde su diseño vertical, a una realidad horizontal, y es muy posible que se diera cuenta de esa desconexión, es decir, de la visión unitaria de su diseño vertical a la visión múltiple de la fuente colocada horizontalmente. Al darse cuenta de ese detalle, tenía una necesidad instintiva de potenciar la verticalidad para incrementar sus valores jerárquicos presentes en el dibujo vertical de su diseño; y, es por eso, que años más tarde de su finalización (en 1808) añade la lápida trebolada que está encima del Carro del Sol, para, de ese modo, mitigar algo la desconexión generada. Cuando Remigio diseñaba un retablo en el papel, era consciente que su punto de vista sería el que luego vería el espectador al que va dirigida la obra. Pero, ¿por qué diseñó la fuente como un retablo, sabiendo que el espectador no la iba a observar, en su contexto, como una obra vertical? Esta pregunta puede ser respondida por dos factores:

A) Remigio era un artista que se adaptaba a las circunstancias existentes para hacer sus realizaciones; por eso se convirtió en un hombre ecléctico. Como la antigua Fuente del león tenía que ser reformada debía someterse y adaptarse a la misma para

hacer la nueva. Pero para representar la complejidad cosmológica que quería plasmar, tal y como aproximadamente se había hecho en el Sagrario de la Asunción de Priego, desde una dimensión de tridimensionalidad vertical, no tuvo más remedio que optar por su diseño retablístico<sup>87</sup>, aun siendo consciente de que se iba a perder gran parte de su lectura, a la que intentó reforzar en todo lo posible a través de los escalonamientos graduales de la estructura, e incluso apoyándola, para mejorarla, con elevaciones.

B) Remigio fue un servidor de Dios y de la Iglesia; en concreto estuvo ejerciendo de sacristán y maestro de servicios y ceremonias (1785 y 1800) de la orden del Carmelo prieguense, mientras llevaba a cabo la realización del templo carmelitano del Carmen de la Calle del Río, cerca del paraje de la fuente. Cuando diseñó este edificio, puso sus manos al servicio divino como herramientas para la plasmación de este espacio sagrado, utilizando para ello la geometría y las matemáticas, es decir, el lenguaje divino de la creación<sup>88</sup>. Siguiendo esta lógica, la planta de la fuente se percibe para ser vista desde arriba, desde la óptica de Dios Padre, es decir, la fuente sería, para el punto de vista teológico, como una obra hecha por el mismo Dios en la Tierra, diseñada desde su perspectiva en el Cielo. Los seres humanos, que se mueven en torno a ella o sentándose en los bancos que la bordean, van eligiendo en vida el lado o la zona, metafóricamente hablando, al que quieren acceder (Cielo, Purgatorio, Infierno), y Dios, que vigila sus movimientos desde lo alto, observará lo que hacen para tomar una

---

<sup>87</sup> La Fuente del Rey sería un compendio entre los alzados retablísticos, en cuanto a sus distribuciones compositivas, y las plantas Eclesiales, para el punto de vista teológico: en la cabecera estaría la figura del Cachorro de León, el área del altar manifestado en la zona del carro solar, y las zonas laterales del Evangelio y la Epístola estarían representados simbólicamente el Sol y la Luna, al igual que el crucero de la cruz latina de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba. Se trata de una fusión e interrelación de plantas y alzados propias del barroco local, asimilándolos a un lenguaje particular para conferirle eclecticismos personales.

<sup>88</sup> Estos diseños arquitectónicos los deja reflejados Luca Pacioli en su obra *la Divina Proporción*.

decisión el día del Juicio Final<sup>89</sup>. La obra tiende hacia la dignidad artística, pero sin llegar a la perfección técnica debido a la búsqueda del amor de Dios. Lo que está claro es que se generó en ella un doble efecto que a la postre es lo que le da la originalidad enigmática: su sacralidad ascendente-descendente, como ocurre en los retablos y en las plantas<sup>90</sup> de las iglesias de forma definida (direccionada hacia el altar mayor), se rompe, desde la perspectiva del espectador, por centrarse la visión en el carro de Neptuno y, de esta forma, el recorrido hacia cualquier dirección es indiferente. Si miramos de frente a Neptuno<sup>91</sup> este lo eclipsa todo por su centralidad, elevación y volumen; pero si nos situamos en la lápida trebolada la concepción cambia, el carro lo veremos de espaldas y bajo, dándonos cuenta de que el Estanque del León se articula más elevado e importante por sí mismo. Y todo se debe al escalonamiento gradual de la fuente, que potencia la deseada verticalidad y hace que cada estanque se autogestione independiente y cohesionadamente con el resto del conjunto, permitiendo, al introducirnos e interactuar con cada nivel, múltiples puntos de vista, gracias a la concepción barroca en su espacio.

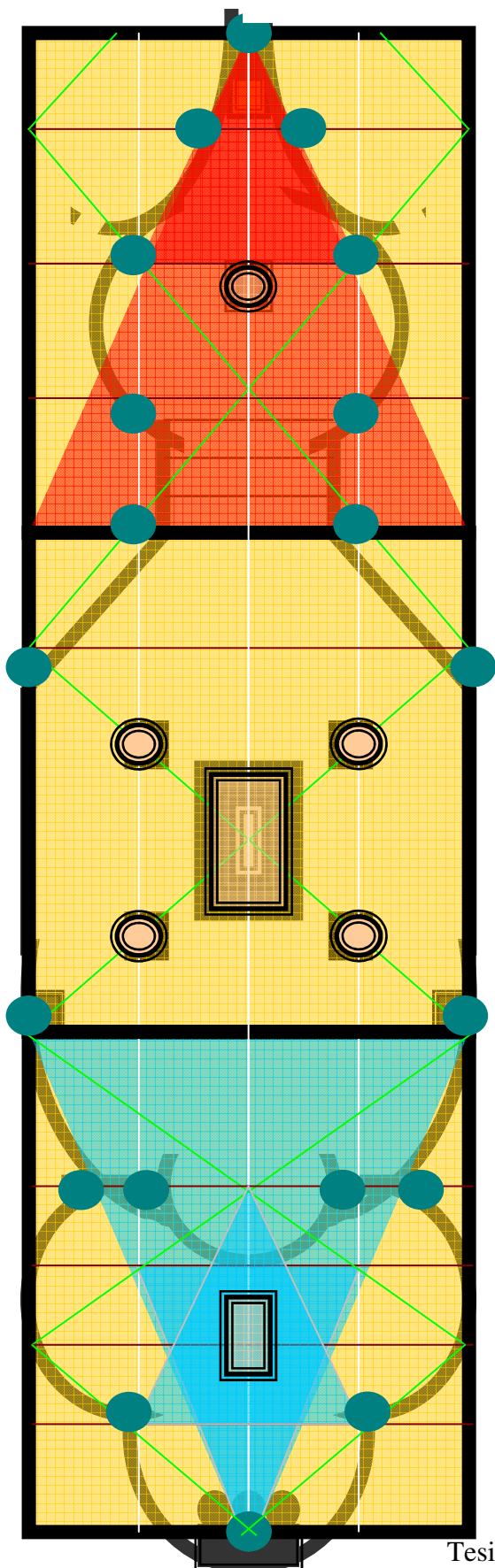
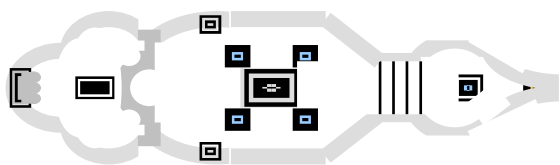
Remigio del Mármol diseñó la fuente sobre el papel a través de unas figuras simples con las que se conforman todas las líneas de su contorno. Partió de un cuadrilongo, para prolongarlo y así formar un rectángulo áureo. Esta figura geométrica fue descubierta por los griegos y está basada en el número  $\Phi$  ( $\Phi, \phi$ ) (1.618...), y el primero en emplearlo, que tengamos referencia, fue el famoso escultor

---

<sup>89</sup> Existen otras representaciones culturales que quizás fueron hechas con una intención similar como las líneas de Nazca, que han sido interpretadas como figuras que son vistas por los Dioses desde el Cielo, y que fueron hechas como ofrendas a la deidad; aunque también se han analizado como la plasmación en el suelo de los animales sagrados que los chamanes veían en sus visiones y que servían para recorrerlos en sus siluetas procesionalmente y solicitar lluvia.

<sup>90</sup> SUMMERSON: *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

<sup>91</sup> El carro de Neptuno de la prieguense Fuente del Rey, es sereno como el estilo rococó, para compensar el barroquismo teatral de la curvada fuente.



### CONFIGURACIÓN GEOMÉTRICA DE LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO DE CÓRDOBA

El autor diseñó en un plano, y con los instrumentos de pretecnología pertinentes, tales como compases o reglas, una figura geométrica compleja, repleta de intersecciones, rectas y curvas, en la que todos los elementos quedan conectados e integrados en una unidad aérea mayor que las sostiene, la cual, está regida y derivada por los principios de las matemáticas, de la geometría y de la aritmética, tal y como se venía disertando y estableciendo desde el humanismo renacentista hacia el sacro barroco, para la creación y confección de obras de arte proporcionadas por la imitación de cuerpos del universo, como el humano o el divino.

El humanista del barroco, Remigio del Mármol (1758-1815), comenzó trazando un rectángulo áureo, o de oro, como el apreciado en la parte central del gráfico, debido a que su dimensión pertenece a la naturaleza de la proporción biológica, trazando esta figura como el que recoge agua de un manantial o fruto de un árbol. A continuación, clonó otros dos rectángulos áureos, arriba y abajo, por la posibilidad que posee la sección áurea en autoreproducirse naturalmente, y consiguiéndose como resultado un gran rectángulo o receptáculo áulico mayor. Posteriormente, trazó un eje central a lo largo del mismo, que dio lugar al vértice alto de los triángulos, azul y rojo, que se contraponen en los extremos. El rectángulo del triángulo azul fue abatido por su ancho con un compás, primero dentro del rectángulo de oro central, y a continuación dentro del triángulo rojo, tal y como se aprecia en las líneas verdes discontinuas, las cuales, se prolongaron en rebote a lo largo de toda la figura, por delante y por detrás, conectándose para converger con el arranque de la figura o el vértice del triángulo azulado, en donde se situó el Carro del Sol, el astro que todo ilumina ópticamente, como a esta figura. La intersección de estas líneas de abatimiento con la base o anchura del triángulo rojo y la línea de fricción del rectángulo áureo alto, dio lugar a dos rectas paralelas y verticales que atraviesan todo el espacio junto al eje central, y que en esta recreación gráfica son de color blanco. El cruce de estas con las laterales del triángulo azul dio lugar a una línea horizontal que produce un triángulo menor, este mismo clonado e invertido para crear el centro, da lugar a una estrella de David, en cuyo intermedio se dispuso la estatua del León pisando a la serpiente, justo en el centro del espacio trebolado. Las verticales rectas blancas que friccionan con las de abatimiento en el rectángulo de oro central, dieron lugar al posicionamiento de los cuatro surtidores, siendo la X central conformada por las líneas de abatimiento de ese espacio, o cuadrado terrenal por su alegoría de los cuatro elementos, las que sitúan el carro de Neptuno y Anfritre. El surtidor del último estanque, se situó en el centro del triángulo rojo. Para terminar el autor, trazó unas líneas horizontales, que en nuestro gráfico presentan un color marrón, y que nacen del resultado de conectar la fricción, al mismo nivel, de los ejes de abatimiento, de los triángulos, azul y rojo, y de los contornos de los rectángulos, que hemos reflejado en una línea gruesa y negra, todo lo cual da lugar a unos puntos de conexión verdes entre tales ejes, y que dan lugar al contorneado de la planta sombreada que conforma la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

Como vemos cada línea nace de la derivada de la causa y el efecto que le permite su ejecución. Siendo toda la obra producto sucesivo del mecanismo inicializado con el rectángulo de oro primigenio, del cual, se van formando todas las partes de la obra, con las reglas de la aritmética, es decir, que la sección áulica, del primer rectángulo recogido del cosmos, va autogestionando y generando todas las partes, de la proporción, de las matemáticas, y de la creación, de las que el artista es un mero artesano que las ejecuta, traza y selecciona, acogiéndose a tales medidas y normas, ya que en el barroco, no es el hombre el centro de todo el cosmos, sino que es la divinidad la que, como centro, permite controlar todos los elementos del universo que engendró, desde su situación, desde arriba, tal y como el artista diseñó esta obra en el papel.

Fidias<sup>92</sup>. Se trata de un número ligado directamente al cosmos divino y toda proporción orgánica se fundamenta en ese número, lo que hizo que muchos artistas lo eligieran como proporción ideal a partir del siglo XVI con la difusión de la obra *La Divina Proporción* de Luca Pacioli. Una vez diseñado ese rectángulo áureo, Remigio lo prolongó con uno por delante y otro por detrás, formando tres rectángulos, que unidos se convierten en otro mayor, debido a que una de las características de la sección áurea es su auto-reproducción. En los rectángulos laterales se formaron dos triángulos opuestos. Las líneas de la planta de la fuente se inician con las dos rectas laterales de la Fuente del León. En sus dos vértices inferiores se prolongan dos líneas que reducen el espacio del estanque, formándose, de esta forma, un triángulo cuyo vértice pone fin a la cascada. Esta se concibe como cuadrángulo que delimita su perímetro externo e interno, y del que parte un círculo que converge en cuatro puntos con el triángulo del primer rectángulo áureo, formándose así el estanque del surtidor. El embudo final se crea a través del trazado de semicírculos, hasta llegar al vértice del triángulo, al que cortan tres puntos. Por la zona alta del tercer rectángulo áureo (al que se le hizo también un triángulo que remite a la Trinidad como patrón de la sabiduría, y que está bordeado por siete bancos que representarían, para la Teología, los siete pilares de la sabiduría del Antiguo Testamento), conecta con los extremos superiores del cuadrángulo un semicírculo de 57°, medida de la montaña del Purgatorio<sup>93</sup>, para el ámbito teológico, al que se le aplicó el puente con un semicírculo abierto, y en sus extremos se trazó un cuadrado hacia arriba. Con los dos vértices superiores de este, y el del triángulo principal, se trazó el trébol que conecta con los lados del puente. En el centro del cuadrado se situó la figura del león luchando con el dragón, y entre los dos

---

<sup>92</sup> El número Fi se produce por el cociente de uno más raíz cuadrada de cinco partido por dos.

<sup>93</sup> Hall (2003), vol. 2, p. 186.



vértices superiores del trébol, y los dos del puente, se forman dos triángulos que trazarían una estrella de David. Desde la base del carro terrenal (a los pies de la cruz de Cristo se situaba simbólicamente la carabela de Adán) hasta el Carro del Sol y desde la Medusa hasta Apolo se forma una cruz, cuyos polos son entidades morales opuestas. Todas estas correspondencias de figuras (la conexión de la cruz, el centro de la estrella y el cuadrado) convergen en un punto: el león de Judá o Cristo luchando contra Leviatán<sup>94</sup> el día del Juicio Final. Si doblamos el diseño de la fuente por la mitad del eje transversal, veremos una clara oposición entre los dos triángulos principales (el de la sabiduría divina, frente al de la incontinencia malvada). En un vértice se sitúa Dios tricéfalo y en el opuesto estaría Lucifer o Satanás<sup>95</sup>, también tricéfalo. El león o cristo se contrapone con las llamas del infierno y el puente se opone a la cascada. Todo es oposición en un universo donde el ser humano, en el centro, se encuentra con una tesitura: ¿cuál es el camino que ha de escoger? Si escoge el de la sabiduría, la verdad y la vida, habrá de ascender con esfuerzo virtuoso; si por el contrario desea el de la oscuridad, y la muerte del espíritu, podrá descender con facilidad, porque el pecado es el único agujijón para la corrupción del alma. El libre albedrío que tiene el ser humano le hará optar por el que escoja. Pero la oposición no sólo se manifiesta en contrarios morales, sino que también se puede observar en el plano físico. Por ejemplo, manteniendo doblado el eje transversal vemos que no hay ninguna coincidencia en las líneas de la planta. Existe un detalle curiosísimo empleado de forma magistral por Remigio en otras ocasiones, que consiste en que el banco de arriba (el que se sitúa detrás del Carro del Sol) es curvo y con respaldo, y sin embargo, el banco de abajo, que está detrás del mascarón (que es el único que se opone desde el eje transversal en la

---

<sup>94</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>95</sup> Ibid., p. 71.

fuelle ya que el resto no coincide), era en el diseño original, y hasta principios del siglo XX, una especie de catafalco recto y sin respaldo, o sea, el contrario físico, que al igual que los triángulos permite la simetría opositora. Si recordamos, los rostros de los Sayones de la Columna<sup>96</sup> presentan estos quiasmos físicos (por poner algún ejemplo entre otros muchos, uno tiene el bigote hacia abajo y el otro hacia arriba). Sin embargo, en el caso de que doblamos la fuente por el eje longitudinal, veremos que precisamente todas las líneas de la planta coinciden, pero aquí los bancos del Carro del Sol y del mascarón ya no tienen pareja opositora, tal y como le ocurría al resto cuando doblábamos el eje transversal.

Desde el punto de vista constructivo la fuente posee multitud de espacios cohesionados para la representación de variadas escenas que, como actos teatrales, permiten apreciarlas de forma aislada o conjuntamente. Presenta diferentes escalonamientos, o gradaciones, aprovechando la inclinación del río que atraviesa su interior. Nosotros vamos a distinguir distintos escalonamientos a través de cuatro niveles: 1) Nivel del suelo. 2) Nivel de caños. 3) Nivel de la planta. 4) Nivel de bancos.

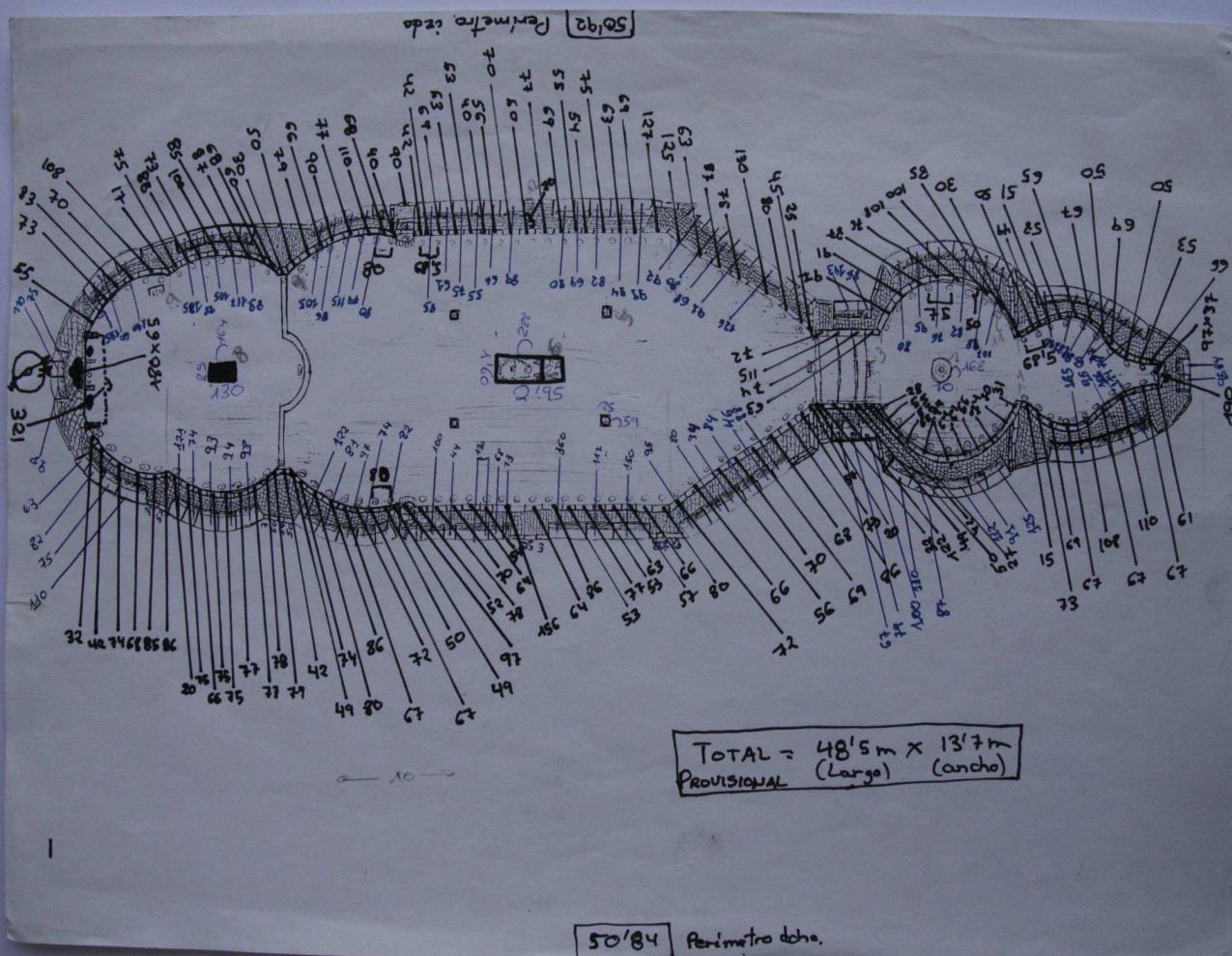
- 1) Nivel del suelo: existen tres niveles o estanques. El primero es el que va desde la cascada hasta el sumidero que recoge las aguas. El siguiente va desde la cascada hasta el escalón del trebolado Estanque del León, siendo este último el tercero.
- 2) Nivel de caños: Presenta cuatro niveles. El primero estaría en el Purgatorio y Cielo del enfoque teológico. El segundo es el que va desde el Estanque de Neptuno hasta la cascada. El tercero es el estanque del surtidor, y el cuarto es el embudo dantiano.

---

<sup>96</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Los Sayones de la Columna de Priego de Córdoba: Posibles obras del autor de la Fuente del Rey, Remigio del Mármol (1.758-1.815)”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, 2003, núm. 6, pp. 63-72.

Como dato de interés podemos observar que del primer paramento del embudo hasta el último del empíreo, se alternan números de caños impares con pares.

- 3) Nivel de la planta: Presenta cuatro partes. La primera es el embudo. La segunda el estanque de azufre y la cascada. La tercera es el Estanque de Neptuno. La cuarta es el Purgatorio y el Cielo de la perspectiva religiosa.
- 4) Nivel de bancos: Se presenta en cuatro partes y de la misma disposición que a nivel de planta.



Medición en centímetros, de cada pieza que conforma la Fuente del Rey.  
Se compone de bordillo, bancos y estatuas.  
Estudio realizado entre los años 2006 y 2010.

Desde una dimensión matemática y geométrica, la fuente se fundamenta en el número tres como medida divina (remite a la constante Trinidad buscada por Remigio del Mármol). La misma se haya en tres rectángulos áureos y en tres triángulos básicos, los que se producen en los dos rectángulos extremos, y el del carro central como pirámide jerarquizada del mundo terrenal, siendo el vértice, o la punta del tridente, el poder del hombre, la mujer le sigue por debajo en la cultura patriarcal, y en la base se sitúan los animales dominados por el humano. Por otro lado, podemos observar que cada parte tiene triples parejas de bancos. El número de caños parcial y total de la fuente remiten directamente al número tres. Si analizamos los caños del primer rectángulo (el que va de la cascada hasta el banco del sumidero), vemos que están situados en dos partes del mismo. La primera o la que denominamos desde la perspectiva religiosa “el embudo de Dante”, posee exactamente nueve caños en cada paramento, reproduciéndose las triples parejas de caños que se dieron en la totalidad de los bancos de la fuente. La segunda parte, que coincide con el estanque del surtidor, presenta ocho caños en cada paramento, que unidos a los dos que quedan en el resto del recinto (el del surtidor central y el caño gordo), hacen un total de otros dieciocho caños, o sea 6+6+6 salidas de agua, que simbolizan el número del diablo del Apocalipsis<sup>97</sup>, representado en la figura de Lucifer tricéfalo, al que también se ha introducido su caño gordo para completar dicha cifra, que se repite tres veces para potenciar su efecto destructor. El número tres también está presente en el rectángulo central, concretamente en la pirámide del carro de Neptuno, (como también se concibió en el triángulo que forma la línea en planta del estanque del surtidor o del Infierno cristiano): dos caños en el carro que salen de la boca de las sirenas que cantan, con su monótona sintonía, la destrucción

---

<sup>97</sup> Hall (2003), vol. 1, p. 79.

final de los seres que tienen encima como consecuencia de su corrupción pagana de poder y lujuria; y otro caño como surtidor que sale de la bestia marina que seduce a la mujer del Apocalipsis. El último rectángulo áureo de arriba, que conforma el triángulo de la Virtud cuya cúspide es Dios en su carro, se compone de una cantidad de caños que remiten al número de la Santísima Trinidad<sup>98</sup>. Precisamente el estanque del león y del Cielo cristiano podemos observar un total de treinta y tres salidas de agua: 24 ancianos, que remiten a las 24 horas diarias, más los de Elías y Enoc, como guardianes de las puertas del Cielo, más el de la Trinidad del carro con sus dos ruedas, más el agua que sale de las fauces del dragón pisado por el león, más la salida de agua del paramento del Empíreo. Todos hacen un total de 33 y esto no es casualidad, ya que este número rinde homenaje a los años que vivió Cristo, el cual está representado precisamente en el centro de ese estanque como el Cachorro de León de Judá pisando a Leviatán el día del Juicio Final, con el fin de separar a los virtuosos de los ímpios. Y como este estanque dedica, desde la perspectiva cristiana, su número de caños a su figura central, también podemos observar lo mismo en el estanque de Neptuno desde un enfoque mitológico. En este existen veinticinco caños en cada paramento, conformando un total de cincuenta que representa para el mundo griego el número del ser humano, representado en el carro central como medida de la tierra clásica, en la que debería de proporcionarse, por concebirse en una cultura antropocéntrica, toda obra de arte. Por lo tanto, cada espacio refleja el número que representa a la figura a la que rinde culto, para la perspectiva teológica; primero a Lucifer o Satanás<sup>99</sup> con el 666, que lo define, sin contar con los caños del embudo, como espacio separado que forman los nueve círculos;

---

<sup>98</sup> Revilla (2009), pp. 667-668. La Santísima Trinidad es misterio de la fe cristiana que propone un Dios único en tres personas distintas.

<sup>99</sup> Hall (2003), vol. 2, pp. 215-216. Según la creencia cristiana, Satanás es un ángel caído que, con los demás demonios, es enemigo de Dios y promotor activo del mal.



segundo al ser humano con el número 50, como medida del hombre, que lo relaciona con la cultura Griega, sin contar lógicamente con los tres caños del carro que pertenecen al enfoque cristiano de la jerarquía terrestre dirigido hacia el pecado (esto se hace por no mezclar los distintos enfoques, ya que todo este estudio se basa en el *Ceteris Paribus*); tercero a Cristo con la cifra 33 de su existencia humana terrenal, sin contar en absoluto con los de los pecados y Virtudes del Purgatorio, que como estanque independiente al Cielo accede. La Fuente del Rey, por todo lo anteriormente mencionado, se concibe como un gran receptáculo de infinitas correspondencias matemáticas y geométricas basadas en el número tres. Todo esto se realiza para una búsqueda constante de un infinito Trinitario, o sea de la totalidad Divina, para intentar alcanzar la comprensión de la creación.

Por si fuera poco, existe otro detalle en la fuente prieguense que permite consolidar la certeza de la continua búsqueda del Misterio Trinitario por parte de su autor. El número tres también sirve como regla para determinar el número total de caños de esta obra. La regla es sencilla, y consiste en coger el primer dígito que remite a la unidad de Dios, de forma que al multiplicarlo por tres, su resultado también pueda ser multiplicado por tres, y así sucesivamente. Por tanto, la resolución matemática se define de esta forma:  $(1), 1 \times 3 = (3), 3 \times 3 = (9)$ . Los tres primeros dígitos obtenidos tras esta sucesión progresiva son 139, que sería el número total de caños y surtidores de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Este número es la llave para la comprensión del universo metafísico de Remigio del Mármol, a través de la búsqueda de la sabiduría (determinada matemáticamente en la división infinita y continua del número tres) por medio de la conciencia, para la enseñanza altruista de su meditación a una sociedad

perdida, y por haber escogido, el ser humano, el sentido contrario del camino hacia la luz (que en la fuente se situaría a espaldas de Neptuno, representando este Dios y su carro al Imperio Romano que cayó, entre otros motivos, por la lujuria, el poder y la gula, es decir, la tríada del mal que lleva al mundo al abismo: el demonio, el mundo y la carne). Nosotros intuimos, en principio, que Remigio no realiza la fuente sólo con lo que se ve, al igual que todo se fundamenta en la realización real de tres veces tres (bancos, caños, estatuas, etc...), también debió de generar en la realidad tres veces el número de la fuente, o sea 139. Sería como hacer un trabajo completo para la tranquilidad de su filosofía, como el full-cost económico. En suma un proceso mecánico y perfecto ejecutado por la divinidad, y no por el hombre que sería como una herramienta que consumiría el proyecto en la Tierra; y es que, en definitiva, según la cultura y mentalidad en la que se desenvolvía, todo, hasta el movimiento de una hoja, estaba controlado por el ente supremo como argumento de un destino ya escrito (predeterminación), al contrario que en la sociedad actual occidental donde posee una gran influencia la aleatoriedad (la incertidumbre probabilística). Pero claro está que en la cultura barroca<sup>100</sup> lo que no se ve no se presenta, ya que todo va dirigido a la mirada del espectador. Sin embargo esto no es del todo cierto en la mentalidad remigiana, que aprendió en las escaleras del Sagrario de Priego a adornar los recovecos que nadie observaría como si formaran parte de la obra principal, por lo que demuestra el principio de la gestación de un individuo no movido por intereses personales, si no como una transformación hacia un altruista servidor de Dios y de la sociedad, para socorrerla. En las condiciones del contrato Remigio se ganó el mérito de hacer la fuente por haber reparado milagrosamente la antigua el 8 de Agosto de 1802, pagándosele la

---

<sup>100</sup> ORS, Eugenio d': *Lo Barroco*. Madrid, Aguilar, 1964.

cantidad de 13900 reales<sup>101</sup> a percibir en tres pagas y tercios iguales. Es asombroso que se ajustara la cantidad al número 139 (y dos valores nulos) para conseguir esa plasmación supersticiosa de la tríada pragmática buscada en la numerología principal de la fuente, como también resulta impactante la percepción tríptica de los emolumentos. Esta circunstancia no es en absoluto una casualidad, ya que lo lógico hubiera sido redondear hacia arriba, a 14000, o hacia abajo, a 13500, el precio estimado. Pero podemos jugar también con la posibilidad de un golpe de suerte.

La situación en la que estamos inmersos, dentro de la realidad de la obra que ha llegado hasta nosotros, es meramente la interconexión intelectual con el autor en sus intereses matemático-geométricos, tanto en los diseños reales como mentales de la obra que tenemos en frente, y la que en la realidad nos ofrece. Esto es lo que analíticamente podemos apreciar y conjugar en un resultado teñido de la cultura clásica, que acumuló los conocimientos del periodo que estamos indagando, viendo que está asentada en la curiosidad y no en la pragmatización de la óptica sensible y de los demás sentidos perceptivos. Por tanto, su geometría es el fin del análisis interpretativo de la misma, de sus postulaciones clásicas y barrocas<sup>102</sup>, y de sus alegóricas correspondencias de índole pagano-cristianas, que Remigio del Mármol heredó por tradición y asimilación de las particularidades, tanto de su cultura como de sus apreciaciones personales, y por ser un sujeto de los tiempos de la Ilustración. Esta es una fuente magistral que podemos disfrutar hoy en día; una hermosa imagen que puede ser contemplada, a través de nuestra visión, en cada uno de sus detalles reales. Sin embargo esta realidad no tarda

---

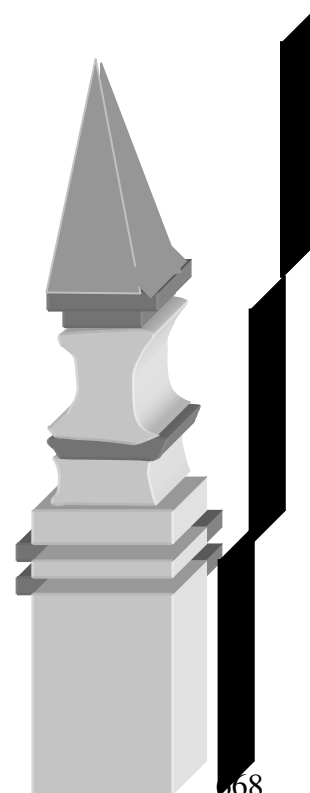
<sup>101</sup> Datos documentados en el monográfico: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *La Fuente del Rey (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1986.

<sup>102</sup> TAYLOR, René: “La obra del escultor Remigio del Mármol y el Barroco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 96, pp. 7, 10-11.

mucho en evaporarse al darnos cuenta (y percibir) de nuestra necesidad de la búsqueda de un nuevo 139 real fuera de la fuente, que se cumple a la perfección. Concretamente la misma debía de acondicionarse dentro de 120 días desde el otorgamiento del contrato, o sea, del 12 al 18 de Agosto de 1802. Y esto se hizo para que esta primera fase se acabara lógicamente antes de fin de año, es decir, cogiendo la primera fecha de otorgamiento, antes del 31 de Diciembre, sin contar con los domingos y días festivos como el de San Nicasio o la noche Buena. Se acabaría por tanto, según la teoría de acotación temporal, entre el 26 y el 30 de Diciembre de 1802. La segunda fase definitiva finalizó el 13 de Mayo de 1803. Si cogemos, como hicimos en la primera fase con la primera fecha de otorgamiento (12 de Agosto de 1802), la primera fecha de acabado de la primera fase (26 de Diciembre de 1802) podremos contar desde esa fecha hasta la forzada del 13 de Mayo de 1803, la cual hubiera resultado difícil haberla elegido incluso para una persona no supersticiosa, salen exactamente 139 días de la segunda fase, cifra que, también, Remigio forzó por la necesidad de completar la trilogía de su número secreto, y que ofrece a Dios como prueba de su amor y de su servicio para reforzar su espiritualidad triplicando su poder divino.

#### ESTUDIO MATEMÁTICO-GEOMÉTRICO EN LA OBRA DE MÁRMOL

Su obra se divide geoméricamente en tres espacios rectangulares. El primero sustenta la forma global de su concepción espacial, resultando el más compacto y abarca la estructura rectangular en su magnitud. Sus rectángulos áureos, extraídos de su mentalidad renacentista, se basan en la proporción de la mitad de la anchura respecto a la altura, producida por el doble abatimiento de la primera. El cuerpo central, como el retablistico, se desbasta espacialmente hasta perder su condición geométrica básica, para adaptarse en una formación curva y zigzagueante de movilidad barroca. El último cuerpo, o de remate, triangulariza sus formaciones estructurales para achicarse respecto a los rectángulos precedentes, siendo sin duda el espacio conceptual más ágil y movable, propiciador del remate proporcional, con reglas matemáticas de adaptación estética, al igual que los volúmenes geométricos precedentes, y dentro de un libre uso de la modulación, casi cerámica, a la que somete las fórmulas, aunque con estrictas normas básicas de estructuración del conjunto preconcebido, rígido de una obra respecto a otra, y libre en la forma artística y dibujística, casi improvisada para los adornos visuales. El resultado final consta de unas estructuras compactas y cohesionadas que combinan trazos clásicos y barrocos, no sin antes experimentar en las posibilidades de la parábola, de los escorzos, de la simetría contrapuesta, de los retranqueos, entrantes y salientes, para sustentar, como marcos, ideas marcadamente regladas dentro de un lenguaje iconológico renacentista, pero permitiendo la idiosincrasia de la parafernalia barroca, en una formalidad no contradictoria, sino ordenada y progresiva en la estética y la ideología compendiadora de los conocimientos precedentes.



## 15.6 - PERSPECTIVA ARTÍSTICO-ESTÉTICA DE LA FUENTE DEL REY

Este enfoque se dirige, en esta ocasión, en intentar desvelar cuales han sido las influencias que tuvo Remigio del Mármol en la realización de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba<sup>103</sup>. Cada época, con sus circunstancias, genera las condiciones ideales para que ciertos artistas se conviertan en adecuados e idóneos en la ejecución de determinadas actividades estéticas. Concretamente el siglo XVIII, o de las Luces<sup>104</sup>, acogió en su seno las grandes ideas ilustradas y concibió destacados sucesos históricos, reflejando en su producción artística una sociedad protocolaria y refinada que originó el delicado estilo rococó. Es una época en donde la figura femenina, la sublimación de la naturaleza y el mito clásico renovado fueron sus características más destacadas, y esto se observa indefectiblemente en la Fuente del Rey, en la que Remigio del Mármol volcó todo su ingenio compositivo para trasladar la cultura de su sociedad en ese evocador paraje, lleno del encanto y de la melancolía del viejo siglo que acababa de finalizar, para proyectar toda la ilusión en una nueva era de esperanza, ante la crisis que se cernió sobre la sociedad del antiguo régimen. El nuevo siglo XIX<sup>105</sup> conoció, con el triunfo del neoclasicismo, un ritmo muy rápido de sucesión de estilos, como el eclecticismo y los historicismos, a través de la potenciación de unas normas absolutas inspiradas del arte griego. Atrás quedó el lujo de la ornamentación y la abundancia de imágenes, que se empleaban para provocar la suspensión de las facultades racionales a través del antiguo

---

<sup>103</sup> ARJONA CASTRO, Antonio: “Las aguas de Priego y la salud de los prieguenses”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 259, p. 10. La Fuente del Rey de Priego de Córdoba, es una depuradora de agua. Este líquido elemento situado en los acuíferos subterráneos de la sierra de Horconera, llega al manantial de la Salud y a la Fuente del Rey, aquí el agua se oxigena por su caída de los caños y se mantiene estática en el estanque central para recoger luz del sol. Posteriormente se purifica en la cascada del último estanque para irse rápido por el mascarón gordo, que como gárgola intenta ahuyentar los malos espíritus, y llegar a la población de una forma lo más potable posible, para combatir enfermedades como el tifus.

<sup>104</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “Entre Barroco e Ilustración. Eusebio Valdés, arquitecto y escultor”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, 2001, núm. 32, pp. 121-146.

<sup>105</sup> DARÍAS PRÍNCIPE, Alberto: *Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Historia 16, 1992, núm. 37.



barroco, y que autores como Remigio del Mármol, no pudieron deshacerse de sus marcados códigos al cien por cien, ya que gracias a ellos habían aprendido todo las posibilidades técnicas y compositivas, que se podían desarrollar en una pieza artística. Así que esa resistencia a terminar con dicho estilo, ya caduco, les llevó a desarrollar convivencias entre varios sistemas, hasta que al final dominó el que más fuerza poseía, el estilo de la época: el neoclásico.

La Fuente del Rey se divide artísticamente, para la perspectiva teológica, en tres espacios claramente diferenciados. Si miramos el plano en horizontal, en dirección N-S, apreciaremos que el espacio del Purgatorio (potenciado como idea en el Concilio de Trento) y el del Cielo (tercer rectángulo áureo) pertenecen al barroco. Vemos una movilidad de curvas casi absoluta, y el triángulo que lo define lleva la dirección hacia el carro del Sol, es decir, hacia Dios que está en el vértice, como foco que ilumina el mundo terrenal. En el barroco Dios está en el centro y se accede a él a través de la Fe y el sentimiento, que se transmite por el arte de la retórica. Este espacio con doble curva y trébol se empleó en una fuente de Birmingham, dedicada a Joseph Chamberlain, y su disposición en planta (actualmente desaparecida) evoca a la del Rey, pero siendo ésta anterior, en unas décadas, a la fuente británica. Otro ejemplo lo tenemos también en la planta del gran refectorio de la Villa Adriana que es trebolada. No obstante la disposición en trébol, con los 24 ancianos, Elías y Enoc, y Dios, está presente en la obra pictórica “El Juicio Universal” de Fra Angelico. El Carro del Sol se ha representado en ciertas ocasiones, aunque la imagen más próxima a la estética del carro prieguense es la reflejada en el “Paño de la Creación” de Gerona, s. XI-XII, y también podemos ver la representación de un caño en forma Sol, en la fuente de la barcaza de la Plaza de España

de Roma. El león de Álvarez Cubero<sup>106</sup> se representa de una forma alejada de la realidad, y es que los antiguos no buscaban la reproducción de este animal en su forma exacta del natural, sino ateniéndose a las líneas principales interpretadas por el gusto del artista, para acentuar la expresión dramática de su fuerza y fiereza; aparte de influirse, en muchas ocasiones, de fuentes grabadas, numismática, medallas, etc..., donde los temas se minimizaban y se esbozaban, lo que influenciaba a los artistas con los rasgos esquemáticos identificativos de su imagen. Existen representaciones de leones parecidas a esta de la Fuente del Rey de Priego, concretamente la localizada en la Plaza de la casa de la Contratación de Sevilla, que tiene la cola hacia arriba, pie izquierdo elevado y la melena perforada en la crin. Pero de donde se pudo inspirar Álvarez Cubero para hacer el león, en el año 1792-93, fue en el difundido emblema de Alonso de Covarrubias, en donde el león Clemente pisa a un humano. El león matando a caballo de Peter Scheemakers, de 1741, en el Rousham Park de Oxford, es otra obra donde se puede ver la imagen del bien frente al mal, aunque la representación de león, o Cristo, pisando el diablo, o basilisco, más famosa es la realizada en el dintel de la puerta de la Catedral de Jaca. El león de Judá también es empleado en el Sagrario de San Mateo de Lucena (Córdoba). Respecto a las carátulas de león de ese espacio, hemos de avizorar influencias en las representadas en la Fuente de los Cien Ríos de la villa d'Este en Tívoli (Italia). En el espacio trebolado del Cielo prieguense se utilizan estas carátulas de acarreo de la antigua Fuente del León, junto con otras nuevas hechas por Remigio, con el deseo de representar a los ancianos del Senado de Dios, por eso se ponen en parejas alternativas. La mayoría de los rostros del Purgatorio están probablemente inspirados de fuentes artísticas como la tabla de los Pecados Capales del Bosco (como ya hemos

---

<sup>106</sup> ZUERAS TORRENS, Francisco: *Figuras fundamentales del arte cordobés (siglos XV al XX)*. Córdoba, Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1985. Biografía de José Álvarez Cubero entre las páginas 81 y 90.

comentado) y de fuentes iconológicas como la de Ripa, Covarrubias, Orozco, mitológicas, etc... Volviendo a nuestro plan para detectar los estilos que se emplean en cada espacio de la fuente, ponemos nuestro objetivo en el estanque de abajo o del Infierno cristiano.

Aquí observamos una planta clásica con la cascada y el estanque del surtidor, que pudiera estar influenciada por la realizada por Bernini para la Plaza de San Pedro de Roma y, que según un grabado antiguo, presenta la escalinata y brazos con columnata en cuyo centro está el obelisco. En nuestra fuente la escalinata es la cascada, los brazos en vez de columnas se disponen en caños, y el obelisco se transforma en el surtidor central. Por último, el embudo de Dante que conecta con el anterior espacio, está extraído de la *Divina Comedia*<sup>107</sup>, siendo el lienzo de Sandro Botticelli, El Embudo del Infierno, de 1481, la obra que más se le aproxima. Por tanto, este espacio del Infierno cristiano representa a la cultura clásica y gótica, y se opone a la barroca del otro extremo, tal y como advierte Winckelmann con su efecto pendular. Quedaría el estanque central de la fuente, que reflejaría el estilo de la época en que se construyó: el neoclásico. Sin embargo, la vieja Fuente del León, que se realizó en el estilo barroco (1632-1635), y como tal se trasladó a la nueva Fuente del León, respetando Remigio todo el material de acarreo, mejorando incluso el estilo y el universo iconográfico en el que fue concebida originariamente la antigua. El estanque central parte del arte griego, empleando lo esquemático y la mimesis, para llegar a una belleza a caballo entre lo real y lo ideal. Destaca en esta zona el humanismo que desprende, en donde los Dioses se convierten en hombres, y estos a su vez en divinidades gracias a la belleza con que son

---

<sup>107</sup> DANTE, Alghieri: *La Divina Comedia*. (Prólogo de Terenci Moix), Madrid, Millenium, 1999.

realizadas, ya que el hombre es el centro en el mundo clásico (reflejado en el Dios Neptuno). La mimesis consiste en copiar el concepto de las cosas, que es lo que la filosofía, desde Sócrates, ha definido como abstracción para llegar a la idea, a la verdad y a lo bello. El arte copia lo sensible, que es más o menos bello, para reproducir la definición y llegar a dicha belleza ideal (filosófica). En la escultura<sup>108</sup> arcaica destacan los Kore y los Korais con su ley de frontalidad. En la época clásica sobresalió Fidias y su técnica de los paños mojados para alcanzar mayor realismo (el vestido de Anfitrite de la Fuente del Rey); aunque también destacó Policleto con su canon de siete cabezas para romper la frontalidad, y Mirón para quebrar la línea hasta sus últimas consecuencias. En el Helenismo destacó Praxíteles y su curva, que posibilitó los juegos de contrapposto que se observan en las figuras y relieves del carro central de la Fuente del Rey de Priego. Si nos fijamos, las imágenes de este carro están hechas a la medida del hombre, en concordancia con la proporción del estanque en una cultura antropocéntrica, según Protágoras. Estas figuras se representan serenas e indolentes, tal y como debe ser en los estilos racionales, en los que el mundo grecorromano influyó más o menos: el románico, el renacimiento y el neoclásico<sup>109</sup>. Sin embargo, los estilos espiritualistas, como el gótico y el barroco, imprimen en sus esculturas rasgos dolientes. En el caso de la fuente esta característica la podemos observar en el león de Álvarez Cubero<sup>110</sup>, colocado en un espacio de clara intencionalidad barroca no por casualidad. Aunque también observamos esa dolencia dramática en el Satán tricéfalo, y el Dios Océano, situado en una gran estructura que se alarga y estiliza, al igual que lo hacen las arquitecturas en el gótico.

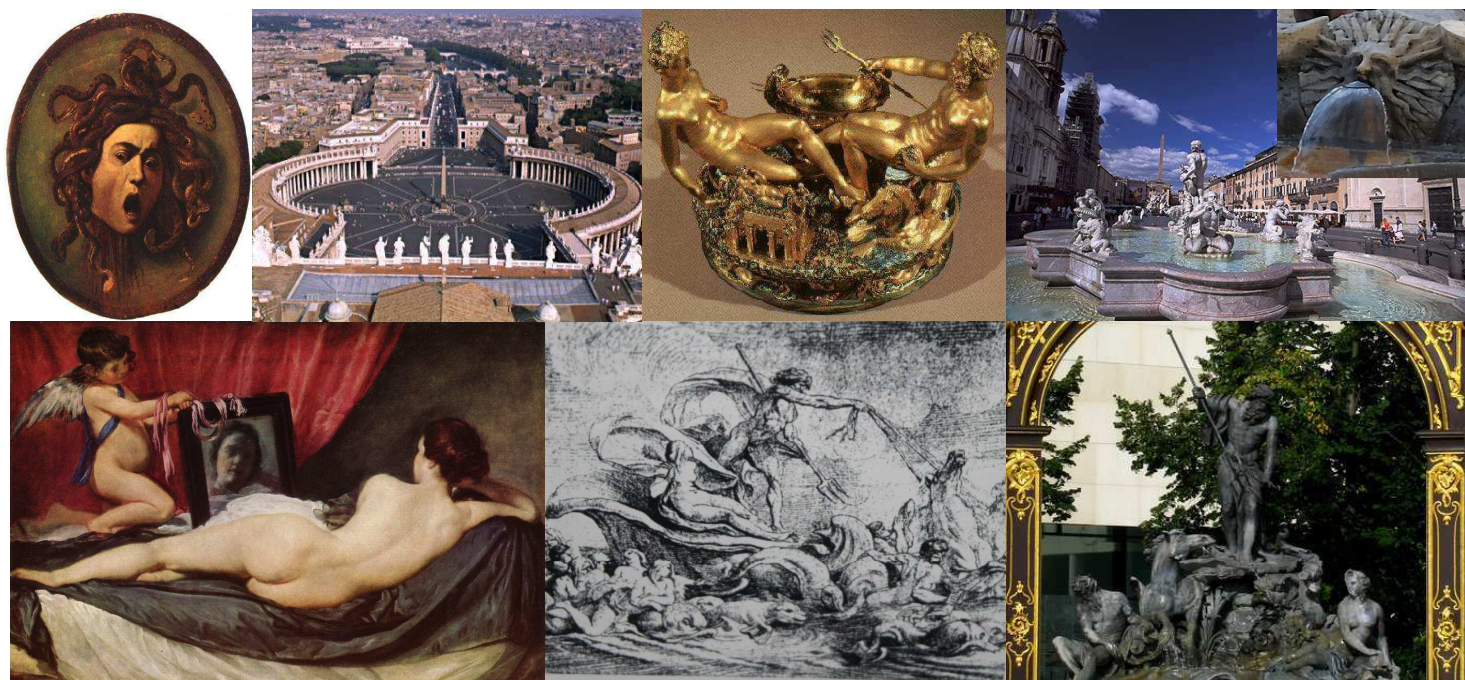
---

<sup>108</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Las claves de la escultura*. Barcelona, Planeta, 1995.

<sup>109</sup> HENARES CUÉLLAR, Ignacio; GUILLÉN MARCOS, Esperanza: *El arte Neoclásico (la época de la Ilustración)*. Madrid, Biblioteca Básica de Arte, 1992.

<sup>110</sup> ZUERAS TORRENS, Francisco: *José Álvarez Cubero*. Córdoba, Excm. Diputación Provincial de Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1986.

Por otro lado, son muchas las influencias en las que debió basarse Remigio del Mármol para concebir este espacio. En el carro central podemos observar que las disposiciones de las cabezas de los hipocampos están colocadas de forma parecida a los situados en la Fuente de Neptuno de Madrid, obra de Juan Pascual de Mena. 1782-84. La figura de Anfitrite, para el punto de vista teológico, se recoge de un pasaje del Apocalipsis, referido a la mujer encima de la bestia a la que se le escapa un río de agua por la boca. Con respecto a su diseño, Anfitrite recostada sobre una gran concha, al lado de Neptuno de pie, con el cortejo igual que el de Priego, destaca un dibujo de Bouchardon del siglo XVIII, existente en el Museo del Louvre de París.



Diferentes obras de la Historia del Arte relacionadas con la composición de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

El Neptuno pisando un pez es algo propio de los representados en las fuentes italianas, y muy parecido a la representación de la Fuente de Neptuno de Madrid y de Bolonia de Giambologna. Aunque el Neptuno que mayor semejanza guarda con el



prieguense, cabeza caída o brazo derecho con tridente, está situado en la Fuente de Neptuno de la Plaza de Estanislao de ciudad francesa de Nancy. Una obra gráfica importante en la que se aprecian muchos de los elementos que configuran este espacio central de la fuente, es la de la portada del libro *la Guerra de los Judíos*, de Flavio Josefa, en una edición flamenca del siglo XII, y que está dedicada a la creación del mundo: Principio Creavit Deuscelve Terram. Aquí podemos observar como Dios crea el mundo en seis días, rodeando la escena con seis círculos, como los bancos de este espacio de la fuente, y dentro se presentan a cuatro hombres con un pilón o vasija de la que sale agua, que son la representación de los Cuatro Ríos del Paraíso Terrenal, tal y como ocurre, dentro de la interpretación teológica, en el estanque central de Priego.

Como hemos comprobado Mármol se influyó claramente en sus obras del mundo grecorromano y de la cultura renacentista y barroca italiana<sup>111</sup>. Además recibió influencias de las plantas eclesiales del rococó alemán, y mantuvo la estética de la escuela que había fundado Francisco Hurtado Izquierdo<sup>112</sup> en Priego. Con respecto a esto último, podemos considerar que el paramento blanco con esos puntos dorados, que son los caños de cobre de la fuente, enlazan esta obra con el estilo rococó local: de lo blanco, lo geométrico y lo luminoso. Aparte estos paramentos permiten un saneamiento del agua ya que actúan como reflectantes de los rayos del Sol y mantienen la frescura de la fuente. Sin embargo, podemos considerar que la Fuente del Rey se comporta como un auténtico tratado de arte, en donde se dan cita los más emblemáticos conceptos estéticos desde la antigüedad hasta la época en la que se efectuó la misma. Y esto no es extraño

---

<sup>111</sup> El arte italiano estuvo muy de moda en el tardobarroco español, no sólo por la llegada de artistas a través de la Corte, sino por la estética clásica que impuso en el arte europeo de entonces, junto con el rococó francés de la primera mitad del siglo XVIII, y que se mantuvo en Priego hasta finales de siglo.

<sup>112</sup> TAYLOR, René: "Hurtado Izquierdo and his School", *The Art Buleting*. 1950.

ya que los autores de la escuela prieguense, como por ejemplo Francisco Javier Pedraxas<sup>113</sup>, poseían en sus bibliotecas variopintos libros para solventar los diferentes problemas formales e iconográficos a los que se enfrentaban. Por poner un ejemplo, Pedraxas, maestro de Remigio del Mármol, tenía libros como el de Neumann y tratados como el de Serlio, es decir, que estos autores se interesaron por los estilos de la antigüedad y de su época, lo que indica un interés para la comprensión de las características de diferentes modelos artísticos. Remigio los utilizaba de un modo ecléctico para la construcción de diseños e imágenes originales. Concretamente en la Fuente del Rey vemos que emplea, del arte griego, la arquitectura arquitrabada (horizontal) frente a la vertical, además de la búsqueda de la belleza óptica para conseguir unas proporciones correctas, huyendo a veces de la perfección matemática (distancias de caños, bancos, etc...), tal y como hacían los griegos para buscar la armonía visual. De Roma recoge el concepto de retrato escultórico (que previamente ellos habían heredado de los etruscos), retratando a los muertos con sus rasgos particulares, y esto lo podemos observar en el rostro de Neptuno. No obstante las influencias de Fidias (los paños mojados de Anfitrite), de Policleto (canon de las siete cabezas como la escultura de Neptuno), de Praxíteles (contrappostos de esculturas y relieves de Venus y Diana, con reposo de codos y tensiones opositoras) o de Scopas, ofrecen múltiples visiones de la obra y fundamentan la influencia de este carro del clasicismo y helenismo griego<sup>114</sup>. A continuación, debemos comentar la herencia del arte hispanomusulmán que influyó decididamente en los proyectos artísticos de los siglos XVIII y XIX, ya que, concretamente, en la Fuente

---

<sup>113</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Apuntes sobre el artista prieguense Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736-1817)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, números 821-822, pp. 50-51. Remigio del Mármol también tenía su biblioteca, como lo demuestra un libro firmado de su familia, los Cobo-Rincón, y que hemos presentado en algunos pasajes de esta Tesis Doctoral.

<sup>114</sup> HARTT, Frederick: *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid, Akal, 1989.

del Rey y el Sagrario de la Asunción<sup>115</sup>, de Pedraxas, se confirman influencias de la Sacristía de la Cartuja de Granada de Hurtado Izquierdo, del arte nazarí de la Alhambra de Granada, o la doble arcada de Mezquita cordobesa (Sagrario de Priego), en donde lo influyente no está precisamente en la decoración, sino más bien en la articulación de los espacios abiertos o semiabiertos, en la cohesión de los volúmenes (principio que preocupaba en la arquitectura rococó) y el mecanismo de adaptación espacial a los clarososcuros (como los pabellones del Patio de los Leones de la Alhambra y sus jardines<sup>116</sup>). Pero la Fuente del Rey, así como el Sagrario de la Asunción y otros lugares del barroco prieguense y andaluz<sup>117</sup>, buscan la proporcionalidad de sus espacios y de sus entornos, además de la preocupación por adaptarse al urbanismo y naturaleza circundante. No podemos dejar de lado el concepto más destacado del arte musulmán: el de infinitud. Este se puede apreciar en la decoración vegetal y en la repetición de elementos que parecen no acabar, como un círculo que no tiene principio ni fin. En el caso de la Fuente del Rey, podemos observar este recurso en los bancos y, sobre todo, en los caños que bordean la fuente para volver a repetirse. Pero en esta obra podemos encontrar la convivencia con otros estilos, a los que Remigio ya estaba familiarizado por haberlos empleado en trabajos precedentes, como el Relieve de la Coronación de Espinas del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco de Priego. Se trata del románico, del gótico, del renacimiento<sup>118</sup>, del plateresco, y del barroco. Del románico se inspira en la integridad del espacio y en su medida; en la huida del naturalismo por medio del minimalismo y la abstracción en ciertas carátulas; y, además,

---

<sup>115</sup> Recinto dedicado a la Eucaristía, a la Resurrección y a la Virgen en su advocación del Carmen.

<sup>116</sup> GALERA MENDOZA, Esther: “Los jardines de la Alhambra durante el reinado de los Austrias”, *Goya: Revista de arte*. 2010, núm. 333, pp. 288-307.

<sup>117</sup> GALERA MENDOZA, Esther: *Arquitectura civil y urbanismo en Loja desde la conquista hasta el siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada, eds. 1994 y 1997.

<sup>118</sup> Sería el tratadista Giorgio Vasari, el que acuñó el término renacimiento al estudiar el nuevo clasicismo italiano de los siglos XIV y XV.

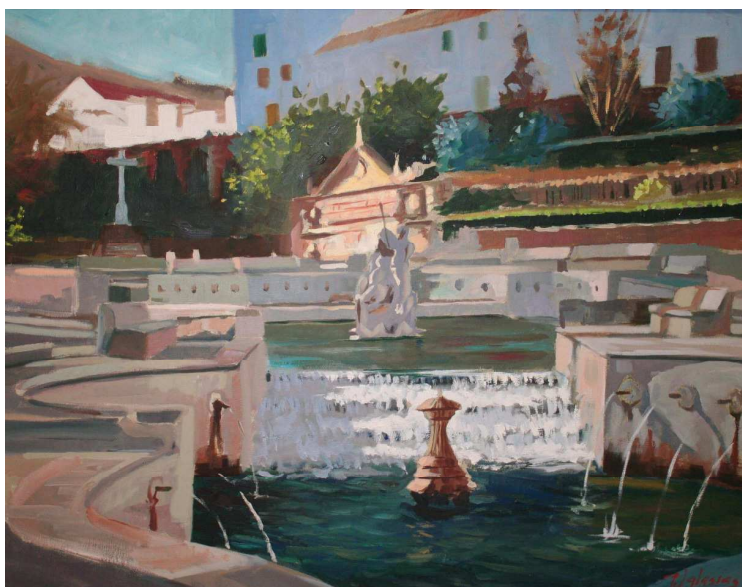
por el empleo del lenguaje apocalíptico del milenarismo para la concepción del Juicio Final en el fin del mundo. Del gótico utiliza el humanismo espiritual, como luz de esperanza, a través de la planta alargada y esbelta. También está presente en la estética marítima de la fuente (conchas, nudos, etc...), que nos evoca y nos traslada al portugués y transoceánico estilo gótico manuelino. El renacimiento lo utilizó para trasladar la idea antropocéntrica del hombre, como centro y medida de todo (escultura de Neptuno)<sup>119</sup>, además del uso de la forma cerrada en el estanque central mediante una proporción y geometría clara, recta e ingrávida, que sirve para imponer orden, equilibrio y serenidad.

También Remigio fue conocedor del plateresco, y lo utilizó como fundamento para la portada de la casa Caracuel del Compás de San Francisco de Priego, tal y como se puede ver con el empleo de heráldica y medallones. Algo de esto podemos ver en el Carro del Sol, con la lápida que cuadra la altura del último estanque de la fuente. Entre el renacimiento y el barroco se gestó el manierismo, estilo en el que puede situarse la prieguense Fuente de la Salud<sup>120</sup>, a la que Remigio recurrió para la eliminación de la simetría del eje transversal. En la escultura aplica la línea serpentinata, herencia del escultor griego Skopas, que permiten diferentes perspectivas ópticas en el carro, además de la aplicación de tamaños inverosímiles en el mascarón del Clero, recurso que aplicó también en los Arcángeles de la iglesia de las Mercedes de Pedraxas. Del estilo barroco aplicó la curva y contracurva, herencia de Borromini, en donde el espacio adquiere una

---

<sup>119</sup> La situación de Neptuno y Anfitrite, a izquierda y derecha, es un asunto de protocolo que procede del renacimiento. Ejemplos cercanos de esto los tenemos en Granada, en las tumbas de la Capilla Real, o en los tondos de la fachada trasera del monasterio de San Jerónimo. El asunto del león en las portadas es continuo en la historia del arte. La rueda, en las portadas, representa la fortuna, el león la vigilancia, los mascarones fantasmagóricos el ahuyento de malos espíritus, y la concha simboliza la fertilidad y la abundancia. Todos ellos son elementos de carácter mágico-religioso que, a modo de sortilegios, sirven para la protección y para reportar seguridad. Estos símbolos se hayan presentes en la obra remigiana de forma constante.

<sup>120</sup> La Virgen de la Salud de la hornacina central, fue realizada por el cantero local Alonso González Bailén y que según las crónicas se libraron 89 reales en piedra de filabres para su hechura.



Óleo de la Fuente del Rey de Priego.  
Autor: P. Iglesias. Expositor: Cafetería Postigo. Priego.

correspondencia simbólica. Sus formas complicadas y radicales le hacen conferirse en el ideal de un Borromini andaluz, en el estricto sentido de la palabra. Sus juegos de volúmenes y disposición ecléctica<sup>121</sup>, le hacen un ser expresivamente independiente, sensible y radicalmente diferenciador del arte tradicional. Tampoco obvió estilos contemporáneos como el imperio, neorenacimiento, neoclásico, etc..., que desarrollaremos teóricamente de forma más profunda en otras obras<sup>122</sup>, por haberles influido de cara a su proceso de evolución como artista, en las que compendió el arte tradicional para proyectarlo y evolucionarlo, a otros proyectos de futuro, en sintonía con el organicismo y el funcionalismo que tendrán una gran cabida hasta nuestros días.

<sup>121</sup> Como hemos mencionado reiteradamente en esta Tesis Doctoral, la obra artística de Remigio del Mármol, evoca una mezcla entre el clasicismo dominante de su época y diversas resonancias del barroco clásico, que heredó de la escuela dieciochesca prieguense. En la Fuente del Rey, en la cual al parecer se mandó autorización a Su Majestad en 1801 para su construcción y reforma con posibles planimetrías de 1805 que recuerdan geometrías cabalísticas, Fuente: Antonio Cano Ortiz, se observan estas mezclas estilísticas. En su escultura, renace la estética de la escuela granadina, de los Mora, como se observan en sus San José, que debió tallarlos inspirándose de obras como el San José, del Altar Mayor de la iglesia de la Magdalena de Granada, atribuido por Gallego y Burín a Diego de Mora. No finalizamos sin agradecer a Fernando Zurita, Antonio Aguilera, Cristóbal Molina, Enrique Díaz, Juan Jiménez, Antonio Budía, Rafael Álvarez, Antonio Linares, Borja Rendón, Domingo Ortega, Antonio Palomar, Rafael y Francisco Fernández, Luis Rubio, Adrián Ruiz, Antonio Ruiz-Amores y Jesús Barbero, por los datos cedidos.

<sup>122</sup> Algunas de sus obras aparecen firmadas, como la Fuente del Rey de Priego, con las siglas RM, en un bloque de piedra al lado de la lápida inscrita trebolada. Además se sabe sobre este paraje que Remigio del Mármol iba a labrar, para él, un busto del Rey Fernando VII en 1812. También está firmado el retablo del Carmen del Sagrario de Priego, con una historiada M en color azul y localizada en el banco del mismo.



Sobre esto último podemos reproducir lo que dijo Victor Horta<sup>123</sup> en 1900: “Me maravillo de lo sencillo y coherente que está construido un barco, un coche, una carretilla”. Esta frase refleja una lógica funcional y honestidad con los materiales, siendo esta la base del movimiento moderno. Y no le falta a la Fuente del Rey de Priego algo de estos principios: su uso al que le sigue la estética, fundamentan su prioridad, al igual que un barco o una carretilla, en donde nada falta ni sobra, estando al servicio de la necesidad y el confort. Todos estos son aspectos que la fuente prieguense ofrece, hasta sus últimos detalles, a las necesidades, tanto a nivel físico como espiritual, de sus espectadores y usuarios.

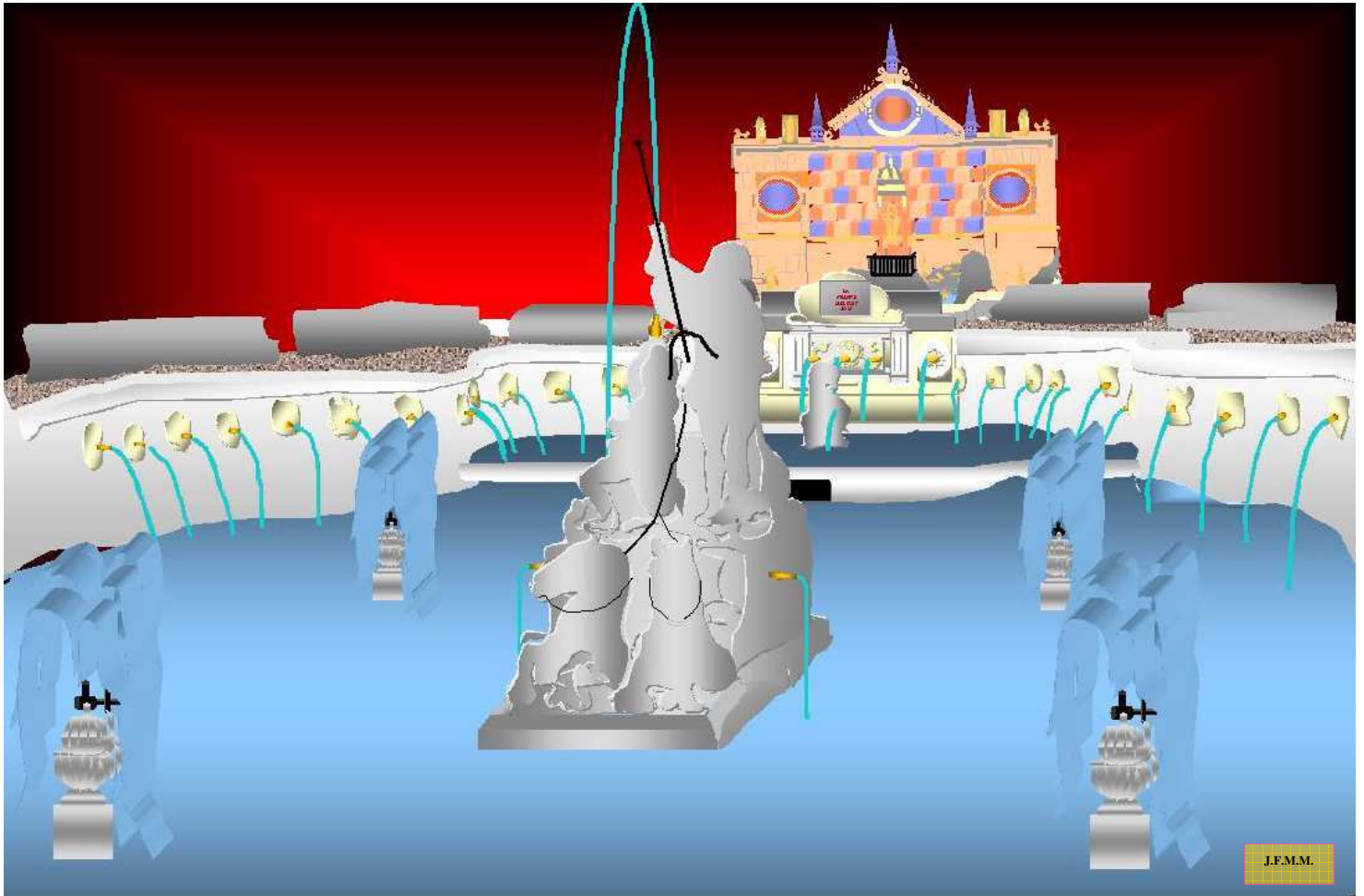


Maquetas a escala 1/10 de la Fuente del Rey y la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Propiedad: Natalia Molina García de la Nava.

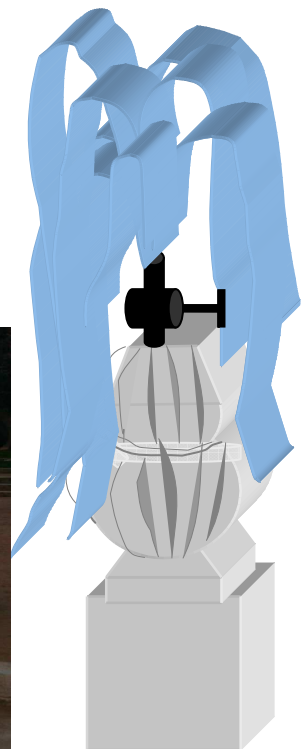
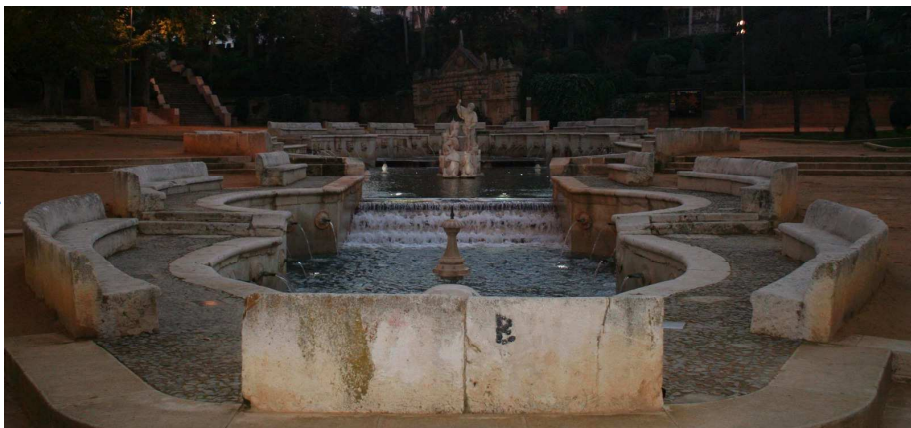
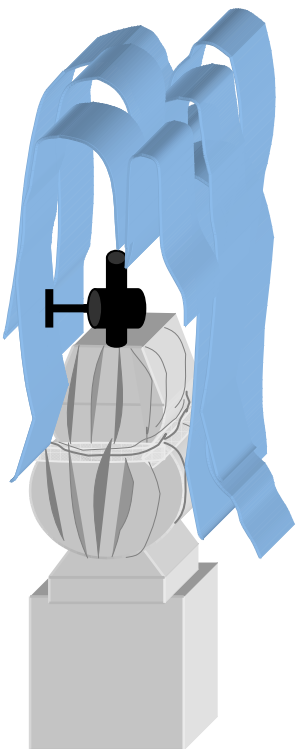
<sup>123</sup> SIRO BABORSKY, Matteo: *Arquitectura Siglo XX*. Milán, Electa, 2001.

Finalizamos este capítulo, con dos visiones sobre este Monumento Nacional, que ha inspirado obras pictóricas, poéticas, fotográficas, etc... Para Juan Jiménez Jiménez: “La Fuente del Rey se ha constituido, por ser punto de arranque vital, en el elemento definidor de la idiosincrasia de la cultura de Priego, pueblo culto y elegante, que debe preservar y recuperar ciertos detalles de categoría exquisita, como el que manifestaba su monumento más emblemático, a través de la adecuada iluminación que lograba que los surtidores que custodian al Dios Neptuno, parecieran de noche que emanaban perlas brillantes de sus gotas, que como diamantes derrochaban lujo en su caída y placer para la retina. Estas piedras preciosas hacían juego con el oro de los caños, los cuales dejan escapar una columna de plata que al estrellarse en el fondo, permite al agua pulverizarse como sifón, para potenciar la sanidad de tan noble elemento y llegar a las 365 fuentes, que como días del año necesitaba la villa”.

Para René Taylor: “Pocos monumentos en Priego han pasado por tantas vicisitudes como el complejo acuático conocido desde el siglo XIV con el nombre de Fuente del Rey. Remigio del Mármol supo sacar la máxima partida a las circunstancias existentes, transformándolas en una creación de gran empeño. El resultado es una de las fuentes exentas más encantadoras de Andalucía, por no decir, de toda España. No se trata de una fuente enclavada en jardines principescos, que tanto abundaron en toda Europa en los siglos pasados, al contrario de aquéllas, la Fuente de Neptuno carece de pretensión. En compensación respira un aire de intimidad y sosiego. Todavía más importante es el carácter mismo de la fuente, fruto de la confluencia de dos estilos muy dispares (barroco autóctono - pujante neoclasicismo), que ilustra a la perfección, junto con su dimensión humana entre hombre y creación”.



## La Fuente del Rey de Priego de Córdoba



# Capítulo 16

## Aportación remigiana al arte cordobés y su influencia hasta nuestros días

*La talla, la arquitectura clásica y moderna, los patios, las rejas, en suma, la estética de la urbe, sigue reproduciendo la obra de Remigio del Mármol, siendo su arte una de las señas de identidad de Priego de Córdoba, y que tanto ha influido e inspirado a numerosos artistas, hasta nuestros días.*

### 16.1 - INTRODUCCIÓN

Lo que ha aportado el arte remigiano a la cultura de los pueblos por donde donó sus testimonios artísticos y filosóficos, travestidos de esculturas, retablos, fuentes, arquitecturas, pinturas, mobiliarios, etc..., es algo que posee un peso de gran relevancia para aquellas personas que han tenido la fortuna de apreciarlas. Hoy en día, cualquier actividad lúdica que permita la reflexión y la visión sobre alguna obra de arte, supone algo muy serio, porque cualquier vida lo es en sí misma, con sus paradigmas circunstanciales. Estas visiones del alma, que son estas bellas obras de arte remigianas, aportan una visión recreativa, meditadora, o de contemplación para satisfacer uno o varios momentos. Para los prieguenses, algunas de sus obras suponen un parámetro más

del día a día, unas por dar habitabilidad, otras religiosidad, y una concreta, la Fuente de Neptuno y su paraje, por regalar algún que otro paseo para el deleite del cuerpo y del espíritu. También suponen una fuente de inspiración directa en los nuevos ornatos para la decoración casera, pública, o incluso, para el recuerdo turístico, de cara a los necesarios visitantes que acuden a la ciudad, y es que, en definitiva, por Priego no se pasa, aunque le suele ocurrir algo muy parecido que a los museos, es decir, cuando se eligen, casi nunca pasan desapercibidos.

## **16.2 - TIPOLOGÍA DE LA OBRA REMIGIANA Y SU HERENCIA**

La obra Remigio del Mármol ha aportado al arte prieguense, cordobés, y andaluz, una serie de principios a través de tres tipos de influencias que han perdurado hasta nuestros días.

### **16.2.1 – Los patios**

Remigio del Mármol diseñó algunos edificios, entre los que sobresalen dos palacetes del protegido casco viejo o histórico de Priego, con una distribución de articulación de espacios en planta, en torno a típicos patios de reminiscencias renacentistas y grecorromanas, de los que bien pudo inspirarse a través de los entornos inmediatos por los que se desplazó este autor. Los patios se constituyen como estructuras abiertas de medianas proporciones y dirigidas hacia fuentes<sup>1</sup> como puntos de

---

<sup>1</sup> Un conocedor y estudioso de las fuentes prieguenses, Juan Jiménez Jiménez, ha desarrollado un inventario de las que se suponen muchas fuentes domésticas hubo en Priego según las crónicas, muchas de ellas realizadas en el taller de Remigio del Mármol y seguidores, y de las que sólo damos noticia en este Tesis de unas pocas, ya que de por sí, sólo este trabajo llevaría varios años de investigación, por la



fuga frontal hacia los paramentos principales, confeccionadas por Remigio en su taller y con un sello propio. Poseen estas pequeñas obras de arte acuáticas<sup>2</sup>, pies o basamentos de estrías, heredadas de las pilas bautismales. Poseen las mismas tazas, muy trabajadas, plantas en trébol, y ovaladas, con desagües perfectamente perforados y rostros fantásticos<sup>3</sup> en el centro, con bocas con caños de cobre, u otros materiales, que expulsan agua a borbotones, como los de la Fuente del Rey de Priego, y se rematan con piezas frontales, labradas en piedra blanca, embutidas al paramento de cortes mixtilíneos y juegos de curvas y contracurvas, diseñadas como remates de la obras, y triangularizadas en forma de bajo-encuadramientos pendulares a modo de relojes barrocos de pared, tan de moda en la época, suponiendo cada uno de ellos elementos de juego y experimentación, con su unión respecto a la taza baja principal, además de presentar perímetros combinados por formas moldeadas, como ensayos o bosquejos pensados para convertirse en una obra mayor y definitiva; nos referimos a la Fuente del Rey, que supone el culmen y el elemento polarizador de la carrera de Remigio del Mármol con 45 años de edad. Estas pintorescas fuentes privadas se insertan en patios adornados con elementos, como cobres o farolería artística<sup>4</sup>, que adornan los mismos con finos zócalos de cerámica andaluza y platos, que contrastan con los paramentos irregulares por la cal, la cual irradia una explosión de color a través de las colgaduras de geranios, amapolas y demás vegetación autóctona. Este tipo de patios, sencillos y elegantes, son los que han

---

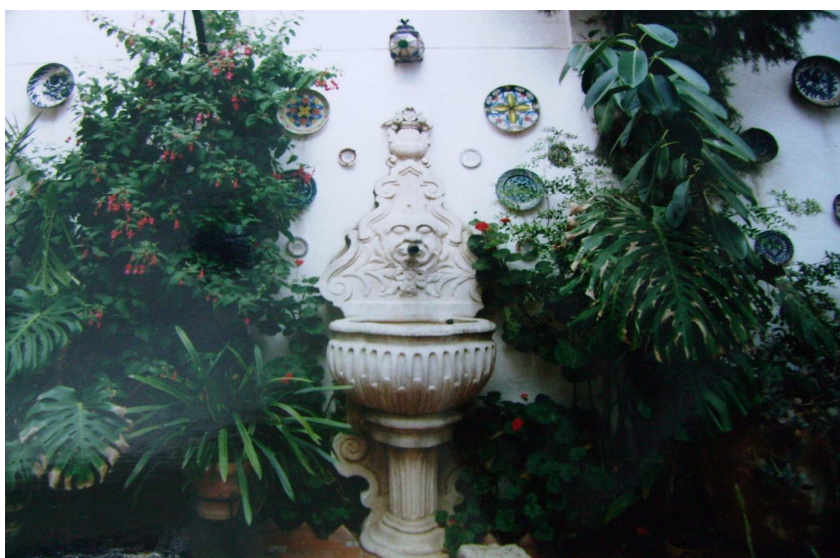
dificultad que posee el acceso privado a muchas casas de la ciudad y porque abastecerían por si mismas para la confección de una Tesis Doctoral similar a la planteada.

<sup>2</sup> Estas fuentes poseen mascarones similares a los de la Fuente del Rey de Priego. Concretamente el sincrético mascarón de Fauno-Neptuno (Fuente: Mario Marín Molina), de la fuente doméstica de la casa nº 17 de la Carrera de Álvarez posee unos bigotes, en forma de mochones, similares a los empleados por Remigio en las caras de los Sayones de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego.

<sup>3</sup> Los mascarones fantasmagóricos se han utilizado en algunas fuentes regionalistas, como la de la Plaza de España de Sevilla, obra diseñada por Aníbal González, siendo muy similares a los de la Fuente del Rey de Priego. Las máscaras para ornamentos poseen una tradición iconográfica concreta que se remonta a las decoraciones de las villas del renacimiento italiano, como reinterpretación del mundo grecorromano, de donde se popularizaron, como elementos decorativos abstractos.

<sup>4</sup> PAREJA LÓPEZ, Enrique: *Artesanía Granadina*. Granada, Caja Provincial de Ahorros de Granada.

perdurado en Priego hasta el día de hoy, sellados con algunos elementos marca de la casa remigiana, y adaptados sabiamente a los nuevos tiempos, por personas que han ido recuperando tan valiosas fuentes, debido a que hoy en día no se pueden adquirir de forma tan original, castiza y con esos empaques tradicionales que ostentan estas piezas de elaborada cantería para el uso doméstico y decorativo, y por supuesto, apreciadas y mantenidas con gusto por algunos caserones, casas solariegas y palacetes del centro histórico de la ciudad del agua y del barroco.



Fuente doméstica. Calle del Río. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1803.



Taza de fuente. Priego.  
Siglo XVIII.

### 16.2.2 – Fachadas de casas y demás estéticas para la ornamentación viaria

Sus fachadas denotan gusto y refinamiento para la estética de la urbe, concebidas con basamentos sobre plintos, en el primer cuerpo de arranque, con puertas tradicionales de cuarterones, y claveteadas siguiendo a las renacentistas, debajo de un balcón corrido

que encuadra pilastrillas finas y conexas con las bajas y sustentando frontones neorenacentistas, como coronación del remate corpóreo de tales portadas, de piedra blanca y tosco, como se puede apreciar en la Parroquia del Carmen, en el palacete carmelitano de la Calle del Río y la casa Caracuel del Compás de San Francisco de Priego. Todas se realizan con una importante economía de medios y estudiada diafanidad, con preponderancia en el lujo y privilegio austero para los dueños y moradores de tales construcciones<sup>5</sup>. Fue la gran época, finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, de embellecimiento de la urbe, siendo Remigio del Mármol el iniciador, y que un siglo después proyectaría Francisco Ruiz Santaella, dándole a la misma una gran prestancia, con sus eclecticismos regionalistas e italianizantes, de colorismos andaluces y venecianos<sup>6</sup>, y un respeto sabio de lo autóctono, por el gran conocimiento que poseía este autor de la obra remigiana, la cual en ocasiones adaptó, decoró y realizó urbanísticamente<sup>7</sup> y con los diseños de interiores de patios andaluces<sup>8</sup>, readaptando las antiguas fuentes de Remigio del Mármol, tal y como este hizo en su momento con obras más antiguas, para potenciar sus realces estéticos por la nueva moda. El art nouveau, de principios del siglo XX, se influyó del arte rococó, en relación a su insinuación con la galantería, o respecto al empleo de la curva, que obedece al sistema decorativo de la

---

<sup>5</sup> Algunas de estas construcciones poseen en sus interiores patios porticados, cúpulas en los accesos de escaleras, e incluso oratorios muy difíciles de encontrar en cualquier otro lugar. Estas casas palaciegas se encuentran en Calles como la Carrera de las Monjas o la del Río de la ciudad del agua y del barroco.

<sup>6</sup> La Calle del Río de Priego es un buen ejemplo de la primera etapa urbanística concebida por Mármol y la segunda de Ruiz Santaella, además de seguidores de Aníbal González y otras obras modernistas, respetuosas con las anteriores, realizadas por la burguesía industrial acomodada de las primeras décadas del siglo XX. Algunos detalles de los palacetes prieguenses, se observan en la Carrera de las Mercedes de Alcalá la Real (Jaén), en obras de principios del siglo XX. Algunos arquitectos alcaínos realizaron diseños para varias casonas de Priego, en la Carrera de Álvarez, Carrera de las Monjas o la Calle del Río.

<sup>7</sup> Un ejemplo los tenemos en la casa de Alférez de Priego de Córdoba, reconstruida de un edificio anterior posiblemente de Remigio del Mármol por continuar el diseño de su palacete carmelitano, justo al lado, y decorándola con adornos y cúpula, para que la proporción entre esta y la torre de la Parroquia del Carmen se ajuste a la dimensión de la Calle, y a la progresión coherente de la línea de tejados, además de permitir un buen punto de fuga frontal de ambas construcciones.

<sup>8</sup> GALERA MENDOZA, Esther: “La casa y el agua. El ejemplo granadino”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte (UGR), 2006, núm. 37, pp. 9-28.

naturaleza de la rocalla, de las conchas y de los demás exotismos, tan de moda en el modernismo organicista, no solamente de carácter estético, sino también, trasladando dichos principios del dinamismo rococó, para las estructuras de sustentación arquitectónica, y para lo figurativamente espacial. Priego de Córdoba es una ciudad que tuvo su más dignificado auge estético, en cuanto a la disciplina urbanística, en el arte modernista. Su enlace con el barroco local, lo entronca, no como un episodio aislado de esplendor, sino más bien como una continuación del período barroco y rococó<sup>9</sup>, que quedó dormido durante ocho décadas. El estilo barroco actual, toma auge en la decoración, heredera de la estética prieguense y remigiana, que enlaza con la modernista y vernácula de antaño, y se concretiza en un estilo único y excepcional, que ha tenido como base la experimentación espacial, y la fusión, casi increíble y casadera, de formas locales y árabe andaluzas, con diseños y tallados en yeso policromado.



Calle del Río de Priego de Córdoba.

<sup>9</sup> ÁBALOS MUÑOZ, Carmen: “El neobarroco como tendencia artística actual: Priego de Córdoba un exponente”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1991, núm. 360, p. 4.



En el movimiento moderno destaca la Pérgola del Paseo de Colombia de Priego de Córdoba, de 1994, que ha reproducido mascarones de la Fuente del Rey, y pueden funcionar como aspersores de agua para los calurosos días del estío. Su autor a diseñado una obra, recogiendo la tradicionalidad de la Pérgola antigua que allí se localizaba en los años cincuenta del siglo XX, y adaptándola a los nuevos horizontes de la osatura del movimiento moderno, de transparencia y minimalismo regionalista, con la combinación de diversos materiales, clásicos y modernos, de mármol y metal, y rindiendo homenaje a la escuela barroca prieguense a la que va dedicada esta estructura.



Pérgola. Paseo de Colombia. Priego de Córdoba.  
Diseño: Cristóbal Povedano Ortega. Realización: Escuela Taller Fuente del Rey. 1994.



Es por tanto, una obra funcional, por sus bancos, y bella para el esparcimiento, muy meditada por Cristóbal Povedano, su autor, logrando una pieza de artístico valor, por su ecléctica y personal ambientación donde se ubica. El autor de la Pérgola del Paseo de Colombia ha comentado sus valores simbólicos, como el número de metros de tubo para la cúpula dorada, 365, que son los días del año que la obra rinde homenaje perpetuo a los artistas del barroco prieguense, y cuyo tambor ubica unas letras con los nombres de los artistas y mecenas de la escuela de Priego, y como no, también se localizan las siguientes: Remigio del Mármol 1758-1815<sup>10</sup>.



Pérgola del Paseo de Colombia. Priego de Córdoba.  
Letras de homenaje a los creadores del patrimonio artístico de Priego.

<sup>10</sup> La obra no se pudo ejecutar mejor, en palabras de su autor, por la escuela taller Fuente del Rey en 1994. Posee una reproducción a la cera perdida del Ganimedes de Álvarez Cubero, y cuya posición frente al Adarve tiene que ver con la salida hacia la naturaleza del águila de la estatua, y también porque es el único animal capaz de posicionar su mirada a tal astro, y por tanto, a la puerta que le da el nombre a esta entrada de Priego de Córdoba. La cúpula de esta Pérgola, presenta 24 tubos paralelos o anillos dorados que son, según su autor: “Coronas a los artistas que han intervenido en el arte prieguense, formando una cúpula que está coronando a los artistas, quedando sus nombres gravados para la historia”.

### 16.2.3 – Decoración y artesanía

Las artesanías decorativas de Remigio del Mármol y de la escuela de Priego de Córdoba, con personalidades como Sánchez de Rueda, Pedraxas o Santaella, han inspirado el panorama de la talla local hasta nuestros días<sup>11</sup>. Muchos de los tronos que pueden apreciarse en la Semana Mayor de Priego<sup>12</sup>, ostentan resabios de estos motivos vegetales, esculturas de Ángeles, relieves, grutescos, rocalla, en suma, golpes de talla, con técnicas reconocibles e identificables con las de los interiores de los templos, de sus retablos, esculturas, peanas o cruces de guía, de gran labor en los campos de la artesanía de madera de los talleres locales de los siglos XVIII y XIX. Algunas cruces de guía que se procesionan se realizaron en los talleres de Remigio del Mármol y Santaella, como los de la Hermandad de la Caridad, de la Aurora, en Priego, o de algunas Cofradías de Lucena o Cabra (Córdoba), y que han influido en otras Hermandades que han reproducido sus estéticas, tal es el caso de la Hermandad de Jesús Nazareno, o la Cofradía de los Dolores de Priego. Esta última reprodujo una cruz original desaparecida de la iglesia de las Mercedes.

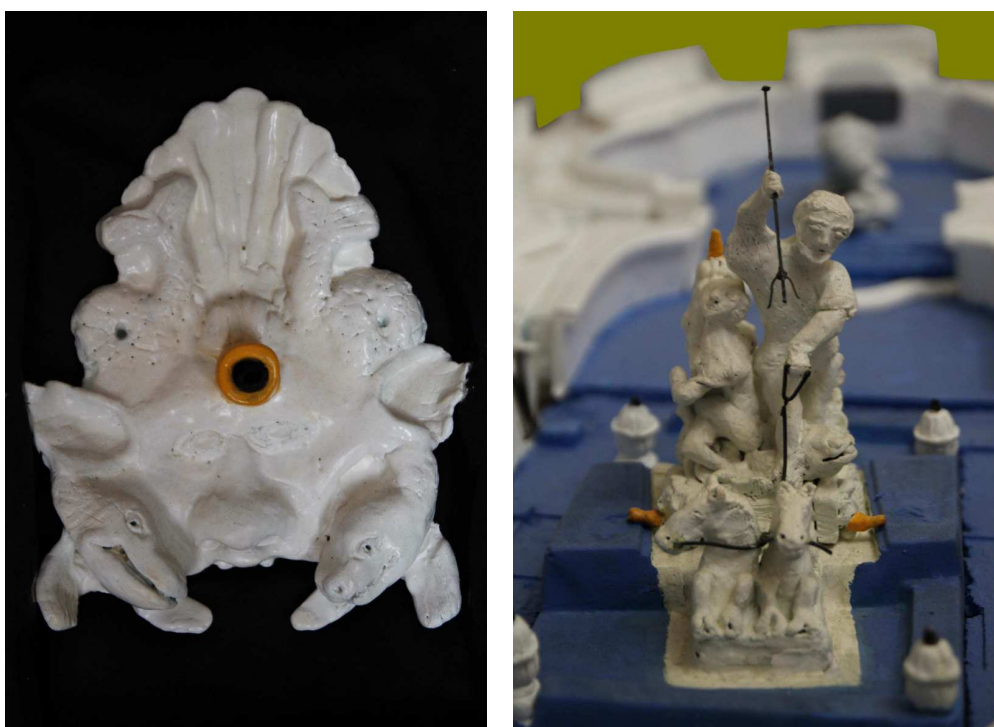
En cuanto a imaginería hay que destacar la acumulación, en tronos semanaseros, de querubines, relieves o Ángeles remanecientes de los que sirven de decoración en los interiores de la Aurora o el Carmen de Priego, obras, algunas de ellas,

---

<sup>11</sup> Un ejemplo que dio continuidad a la escuela barroca, lo encontramos en el tallista prieguense Manuel Cobo Ortiz (1843-1910), que hizo, entre otras muchas cosas, los biombos de la Sacristía de la Parroquia de la Asunción de Priego. Fuente: Archivo Parroquial de la Asunción de Priego de Córdoba. Noticia de Antonio Aguilera Jiménez.

<sup>12</sup> Como ejemplos tenemos los tronos de la Virgen de la Soledad, 1955, de Francisco P. López Muñoz; Nazareno, 1942, de Francisco Tejero Stejer; y el trono del Nazareno del 2006, de Manuel Sánchez Villena y Cristóbal Cubero; Dolores, 1974, de Antonio Serrano y E. Serrano; Angustias, 2003, de Niceto Mateo Porras, etc... Don Francisco Tejero fue un gran maestro de la escuela prieguense del siglo XX. Además de los artistas Manuel Jiménez, Niceto Mateo, Manuel Sánchez, Cristóbal Cubero, Antonio Serrano, Antonio Carrillo, Francisco Alcalá, etc..., con magníficas obras de renombre tanto dentro como fuera de Priego.

de Remigio del Mármol, y de los cuales se han realizado réplicas, como por ejemplo para el prieguense trono de 1974 de la Virgen de los Dolores del Calvario<sup>13</sup>. También hemos podido apreciar reproducciones del barroco local en casas particulares, realizadas por múltiples tallistas prieguenses de épocas recientes. Algunas fachadas, cuadros<sup>14</sup>, logotipos, etc..., de Priego de Córdoba, han sido adornados con réplicas de mascarones y estatuas de la Fuente del Rey<sup>15</sup>, además de otros de sus interesantes ornamentos, localizados en templos en donde intervino, y como símbolos apreciados por el pueblo, que ha preservado indiscutiblemente como rasgos de su identidad, individual y colectiva, para el acervo cultural prieguense y cordobés.



Mascarón y Carro de Neptuno de la Fuente del Rey de Priego.  
Reproducciones confeccionadas para esta Tesis Doctoral.

<sup>13</sup> Estos Ángeles lampareros, del antiguo trono dorado de la Virgen Dolores (1974), se pueden ver en el retablo mayor de la Parroquia del Carmen o en la bóveda de la Aurora de Priego de Córdoba.

<sup>14</sup> Existen muchas obras pictóricas desarrolladas en torno a la obra remigiana, como la fachada del Carmen o la Fuente del Rey de Priego. Catálogo que daría para la confección de un trabajo de campo.

<sup>15</sup> Como el caño gordo de esta fuente, realizado por la escuela taller Juan de Dios Santaella, o el surtidor largo de la misma hecho para un bloque de pisos del barrio del polideportivo prieguense. También se hizo en 1997 una pequeña Fuente del Rey, en La Torre de Claramunt (Barcelona), por José Medina Jiménez.

### 16.3 - IMPACTO DE LA ESCULTURA, PINTURA Y ARQUITECTURA DE REMIGIO DEL MÁRMOL EN SU ÉPOCA, Y SU REPERCUSIÓN E INFLUENCIA ACTUAL

Las obras de Remigio del Mármol<sup>16</sup>, se han caracterizado por sus transformaciones hasta el día de hoy, y aunque poseen elementos de cada estilo, presentan múltiples componentes singulares que permiten hacernos ideas de las adaptaciones topográficas, etc..., a los que se sometió su autor para dar como resultado una obra original. Remigio del Mármol se comportó como un observador y absorbedor de sus entornos, y algunas de sus obras se manifiestan como decisiones estéticas en un momento de necesidad por el trabajo, de forma que si en tal momento no hubiera visto esto o aquello, respecto a esa necesidad, esas piezas se hubieran mutado a otras formas, y por ende hubieran virado o transformado la evolución de la personalidad del pueblo, por haber recogido dichas imágenes de su entrañable cultura popular. Esta estuvo condicionada por la moda, un ejemplo lo tenemos en el impacto que tuvo la misma sobre los pasos de Semana Santa, como en el que intervino Remigio, el de la Columna con la incorporación de dos Sayones<sup>17</sup>. Hoy los vemos un tanto pintorescos, pero en su época tenían todos los potenciadores de asombro de un paso religioso, y más si cabe vestidos<sup>18</sup> de mamelucos, como mercenarios que utilizaron pueblos como el francés, para sus represiones contra los sometidos, el pueblo español, por lo que la intención de aversión popular hacia estas figuras se acentuaba de forma considerable, y

---

<sup>16</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Aproximación al estudio sobre el artista Remigio del Mármol Cobo (1758-1815)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, números 661-662, pp. 61-64.

<sup>17</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “Los Sayones de la Columna de Priego de Córdoba: Posibles obras del autor de la Fuente del Rey, Remigio del Mármol (1.758-1.815)”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, 2003, núm. 6, pp. 63-72.

<sup>18</sup> En la Parroquia de la Asunción de Priego, existen dos pinturas, una en el retablo mayor y otra a los pies del templo, en donde se pueden ver estas vestimentas de las que se influyó Remigio para realizar estos Sayones, parecidos a los existentes en la Parroquia de la Asunción de Cabra (Córdoba).



**Imagen Izquierda:** Reproducción en barro del Ángel lamparero de la iglesia de San Francisco de Priego.  
**Imagen Derecha:** Reproducción en terracota de un Sayón de Jesús de la Columna de Priego.

eran vistas como los enemigos no sólo del pueblo español sino del mismo Monarca Carlos IV. Por eso, muchas de las obras estaban pensadas para transmitir emociones directas al pueblo, sensaciones que tenían presentes en sus vidas diarias y para ello, sí había que disfrazar a estas imágenes de mamelucos, o con otro vestuario que hubiera provocado más tensión de cara a la comprensión emocional de la imagen representada y para que fuera comprendida por la vía irracional, así se hacía.

Sus pinturas son también el reflejo de la exaltación mística de los Santos y personajes presentados, con el uso de los tenebrismos, como Caravaggio, o de dualidades temáticas de raigambre flamenca, además de la incorporación de los recursos



de aparato de por ejemplo Tiziano; hacían de Remigio del Mármol un artista instruido y con recursos para en un momento solventar cualquier encargo privado o público, y conmocionar a los que encargaban las diversas formas escenográficas de composición realista, o casi impresionista, con vaporosidades más del gusto de épocas siguientes. Estas estaban condicionadas para la decoración de espacios, al igual que las esculturas de yeso o de madera, pero no cabe duda de que Mármol era ante todo un gran dibujante, al igual que Jerónimo Sánchez de Rueda, y este es el arte que articula todos los demás, quizás su valentía de echarse al hombro todos los géneros, como Alonso Cano<sup>19</sup>, lo convirtieron en un humanista del tardobarroco, casi sin pretenderlo, y también por qué no, en un aventurero de la época, porque sin duda encontró circunstancias imprevistas y que debía afrontar con invenciones eclécticas y recursos para sacar adelante las situaciones comprometidas, y esto es algo propio de su oficio, de su época de cambios permanentes, y que proyectaron su vida hacía la búsqueda de la experiencia, la cual le hizo realizar algunas obras maestras para la cultura del pueblo andaluz.



**Imagen Izquierda:** Jerónimo Sánchez de Rueda. Boceto para yesería.

**Imagen Derecha:** Yesería del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba.

<sup>19</sup> ÁLVAREZ LOPERA, José; CALVO CASTELLÓN, Antonio; HENÁRES CUELLAR, Ignacio; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel; MORENO GARRIDO, Antonio; y Otros: “En el Centenario de Alonso Cano (1601-2001)”, *El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14.

La arquitectura, nueva y pública, pretendía dejar de lado algunos aspectos negativos de la sociedad del antiguo régimen, sustituyéndose por una nueva época llena de esperanza. Estas nuevas áreas, muchas procedentes de recintos antiguos, y otras de nueva factura<sup>20</sup>, se ennoblecen en la segunda mitad del siglo XVIII que es lo que nos concierne para esta Tesis Doctoral. Los aspectos urbanísticos sobre los espacios vacíos o expectantes, delimitados en el corazón de la ciudad tradicional, e imprecisos, por situarse en las áreas difusas de las periferias, siguen hoy vigentes<sup>21</sup>. Aunque sus utilidades sociales, fundamentalmente ociosas, es algo ya planificado y configurado en los siglos XVIII<sup>22</sup> y XIX<sup>23</sup> con los salones, las zonas de esparcimiento, etc..., como por ejemplo, el salón de Écija al estilo del Paseo del Prado de Madrid, el sitio de Churrinana en Málaga, o el parque de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Estas áreas mutan de espacios problemáticos, por su función de vertederos, acotaciones imprecisas, o zonas muertas, hacía terrenos públicos o semi-privados habilitados para el confort y el esparcimiento. Son, por otro lado, áreas en donde los artistas recurren a modelos mitológicos o históricos, alameda de Hércules en Sevilla, que sirvan de modelo ejemplar de la historia, de la cultura, o de las virtudes de la sociedad barroca que a ellas accede, además de esos toques estéticos con materiales duraderos que están influidos por los sitios reales, como moda de lo lujoso y de lo cortesano, y que tienden a ilustrar directamente a la sociedad, a modo de áreas que pudieran pertenecer a las propiedades monárquicas. Sería como el regalo de tal institución al pueblo, en la época ilustrada, del

---

<sup>20</sup> Algunos sucesos, como incendios o terremotos, como el de Lisboa de 1755, propiciaron la renovación de viviendas y de los trazados urbanos.

<sup>21</sup> La ciudad antigua era denominada compacta, ya que había una delimitación entre la urbe y el campo, pero hoy en día debido a los polígonos industriales y los barrios residenciales de las periferias, la ciudad presenta un aspecto difuso en sus límites.

<sup>22</sup> Durante el siglo XVIII, la subida de los precios de los productos del campo supuso una mejora de entornos arquitectónicos.

<sup>23</sup> Durante el siglo XIX las nuevas Plazas serán el principal escenario de la renovación urbana. Espacios dedicados a héroes y personajes históricos.

lema: “todo para el pueblo, pero sin el pueblo”. El hecho de que este acceda a la estética de un palacio, o de sus jardines, tiende a democratizar al pueblo<sup>24</sup>, para que disfrute estancias al igual que un Rey, paseando por la Granja de San Ildefonso, por Aranjuez o Versalles, siendo el reflejo de una sociedad ilustrada, en donde las ciudades se embellecen y ennoblecen, para que el estado recobre la autoestima perdida y converja con la vanguardia europea, inclusive rivalizando con los estados cercanos, regidos por las mismas casas de Borbón, Francia, Venecia, y España. Las dos primeras poderosas, antes de la llegada de Carlos III, con el noble proyecto de resurgir a Hispania de sus cenizas, como el ave Fénix, y para ello la propaganda de saneamiento de las obras públicas<sup>25</sup>, y de la estética, en museos, observatorios, calzadas, parques, etc..., que sirvieran de inicio de un nuevo ciclo, y que transformara por medio de estas obras a la sociedad, para que comenzara un nuevo episodio cultural, económico, y artístico.

Hoy en día, la obra de Mármol, posee dos valores universales, el organicismo y el funcionalismo<sup>26</sup>, aparte de una especie de intemporalidad estética que produce todavía entusiasmo. Su influencia hasta nuestros días es, desde este punto de vista, clara para la ciudad de Priego de Córdoba, ya que con la Fuente del Rey, por poner un ejemplo significativo, consiguió confeccionar una naturaleza artificial que influyó, en la manera de percibirse, desde entonces, los espacios públicos, por parte de una sociedad convencional que ha buscado los criterios de confort y de bienestar físico y espiritual.

---

<sup>24</sup> En el sentido de que el pueblo pudiera acceder a espacios que estaban restringidos a las clases más privilegiadas. Con estas concesiones de la Monarquía hacía el pueblo, la Corte ganó en popularidad.

<sup>25</sup> En el siglo XVIII los monarcas ilustrados con su política de intervención directa en los gobiernos locales, promovieron la ordenación del espacio urbano y la mejora de sus infraestructuras. También, por iniciativa de la Corona, se realizaron por Andalucía importantes obras públicas, se construyeron casas de postas y carreteras, y se efectuaron mejoras en mercados públicos. Las ciudades andaluzas se hicieron, en estos períodos, más densas.

<sup>26</sup> MARÍN MOLINA, José Francisco: “El eclecticismo en Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 220, pp. 7-8.

Sus obras se comportan como un organismo vivo, por un lado deben adaptarse y por otro evolucionar con la misma naturaleza que las genera. Pero existe algo curioso en extremo, si sus espacios son naturalezas inventadas que ofrecen al humano lo que este le pide adecuado a su necesidad, esta naturaleza necesita a su vez al hombre para sobrevivir y para que su presencia le dé utilidad por sí misma. Las obras remigianas<sup>27</sup> se concibieron como obras realistas y como si estuvieran vivas, de esa forma permiten una actuación psicológicamente móvil para el espectador, con escenas que terminan para dar paso a otras, y en donde intervienen figuras, esculturas<sup>28</sup> y pinturas, que perciben sensorialmente los mismos efectos que el ser vivo que las contempla.



<sup>27</sup> TAYLOR, René: “La obra del escultor Remigio del Mármol y el Barroco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 96, pp. 7, 10-11.

<sup>28</sup> En la escultura de Remigio del Mármol, se aprecian rasgos comunes sobre todo en sus piezas religiosas. Sus rostros estilizados captan la belleza espiritual y formal, platónica y serena, y este es el canon que aplicó a sus arquetipos escultóricos.

Ante la inauguración de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, esta supuso un nuevo espacio público, novedoso y lúdico para la población, que reaccionaría con gran impacto ante la misma. Se convirtió en un nuevo entorno que producía renovados aires frescos a la estética de la urbe, para el disfrute diario de la misma, que al igual que una realización para una Exposición Universal, la consagró desde el principio como la protagonista de su personalidad y orgullo de su hábitat renovado para la posteridad, tal y como ocurrió con la Torre Eiffel de París, o el Crystal Palace de Londres, a lo largo de esa emblemática centuria decimonónica, que impregnó la vida de miles de personas, e influyó consecuentemente con estas obras en el mundo que hoy vivimos. Las mismas eran vistas como atracciones modernas para su época, pero ahora las apreciamos como valiosos testigos del pasado de sus respectivas ciudades que las gestaron. Aunque en lo artístico y urbanístico, para el caso prieguense, no es posible discernir un futuro más destacado que el que nos legaron los artistas de la escuela barroca y seguidores. Su influencia nos ha llegado como un tesoro, y como símbolo de la personalidad que el pueblo se resiste a perder, por asumir el barroco como el estilo atemporal de su estética y cultura fundamental.



Fuente del Rey de Priego. Autor Fotografía: Castellá.





## Aportación remigiana al arte cordobés y su influencia hasta nuestros días



## Puesta en valor del patrimonio cultural investigado para su futura restauración y conservación

*Fue en 1802, año en que Remigio del Mármol concebía la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, cuando por Real Cédula del Rey Carlos IV, se protegían, por primera vez en la Península Ibérica, los monumentos de la antigüedad. Durante estas dos centurias, han sido muchos los avances en este campo, inclusive en el de la disciplina de la restauración y conservación de obras de arte. Las modernas técnicas e instrumentos de la actualidad, permiten conseguir las planificaciones de intervención, tal y como ocurre con una operación médica, para asegurar la continuidad de los bienes, y devolverles, los valores preeminentes que la sociedad y la historia requieren, para su uso y disfrute, y con el máximo respeto de los materiales que concibieron dichas realidades estéticas. La obra de Remigio del Mármol ha llegado hasta nosotros en gran cantidad porcentual, por eso, este capítulo trata de averiguar qué valores prevalecen en cada una de las piezas que este artista confeccionó, para saber qué criterios hay que seguir a la hora de conservarlas, restaurarlas, y protegerlas, como legado para la posteridad.*



## 17.1 - INTRODUCCIÓN

Poner en valor una obra artística, de hace dos siglos o más, es algo muy complejo. Los historiadores solemos tender a conocer lo máximo posible del período estudiado, para sentir que podemos analizar, y, por ende, valorar dichas obras de forma certera, sin embargo, esto sigue siendo erróneo, ya que al pasar por nuestro filtro de enfoque actual, las piezas se valoran a partir de una distorsión de su cultura, interpretada por nuestros patrones presentes, o lo que denominamos, distorsión de la realidad histórica a los ojos de nuestra cultura presente. Coger, por tanto, las gafas de la cultura analizada es utópico, pero podemos realizar un ejercicio sustitutivo, consistente en tomar conciencia de los patrones presentes en nuestra civilización y que son atemporales, es decir, se mantienen inherentes en la cultura a través de los siglos o milenios. Estos patrones hacen referencia a las tendencias instintivas humanas, etc... De esta forma no podemos, por supuesto, poner en valor los síntomas estéticos de una época, porque sencillamente los nuestros son diferentes, pero sí tomar conciencia objetiva de las técnicas de las obras de arte, y de las conductas que llevaron a hacerlas a través de los patrones atemporales. Por tanto, nuestro vaso de agua a través del que miramos la realidad, no presenta la misma densidad de tinta<sup>1</sup> como para afirmar si algo antiguo es bello o no, pero en la teoría sí podemos avizorar el fondo conductual de la obra, y por tanto, su causa técnica, y atisbar, o sintonizar, su efecto estético. La objetividad en el arte no depende de un parámetro técnico o compositivo, sino que será la realidad final de su existencia evolutiva la que se valorará en conjunto, constituyéndose la obra como un medio lingüístico, o prolongado, de su ser y el artista

---

<sup>1</sup> En este caso estamos poniendo un ejemplo, en donde el prisma con el que miramos un contexto histórico, pasa por un filtro, como un vaso de agua con más o menos tinta, es decir mayor o menor objetividad.

como un fin, y este se debe valorar, según su grado, de mayor o menor objetividad, pretensión del humilde valorador que la ejecuta.

Los acontecimientos que siguieron a la Revolución Francesa, mostraron un mundo variable y de cambios. Estas transformaciones se manifiestan en las obras de arte de esta época contemporánea, ya que permiten una libertad que la escritura no admitió por la censura, manifestándose como válvulas de escape de la individualidad del artista. El aprender por uno mismo, como manifestaba la ilustración del siglo XVIII, posibilitó que las obras de arte se volvieran eclécticas.

El conocimiento de la época de Remigio del Mármol (1758-1815), es vital para poner en valor las funciones originarias de sus obras estéticas y sus derivaciones utilitarias presentes. De esta forma podremos generar una información acorde con nuestros tiempos, y poder tener más parámetros de correlación a la hora de las posibles restauraciones e intervenciones que requieren estas piezas, por parte de profesionales en conservación de bienes culturales. Por tanto, la labor de los historiadores de arte<sup>2</sup> conjuntamente con las instituciones de conservación de bienes culturales<sup>3</sup>, deben ir de la mano, y aunque se hayan hecho esfuerzos en centros públicos, o privados, museos, etc..., la profesionalización de los historiadores del arte en estas ramas prácticas y su repercusión no tienen todavía, desgraciadamente, los reconocimientos deseados y merecidos por esta profesión, que presenta más aspectos prácticos, de los que la sociedad en general no interpreta como tal, sino como ramas de tipo teórico o filosófico.

---

<sup>2</sup> HENARES CUÉLLAR, Ignacio: “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”, *Centros históricos y conservación del patrimonio*. 1998, pp. 79-92.

<sup>3</sup> BALDINI, Umberto: *Teoría de la restauración y unidad metodológica*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002, p. 23. Por consiguiente, para que la obra siga viviendo y existiendo, es preciso intervenir.

## **17.2 - TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE: DIAGNÓSTICOS PARA DETERMINAR LOS GRADOS DE PROTECCIÓN Y POSIBLES INTERVENCIONES PATRIMONIALES**

Una puesta en valor de algo es una medición humana, vinculada a una satisfacción humana y al conocimiento. Cuando un investigador, analiza una obra artística llegando a conocer sus distintos valores históricos, artísticos, antropológicos, estilísticos, etc<sup>4</sup>..., esa obra se convierte en una parte de su vida, por lo que su gusto por ella será muy superior que si por el contrario no la hubiera investigado. En esto es en donde residen los distintos grados del gusto. Sus conocimientos históricos, son valores que le hacen, al investigador, extraer conclusiones en torno al placer que proporciona una obra de arte. Pero la filosofía individual y el arte pueden comportarse como aspectos personales de curiosidad altruista y anónima, por lo que la valoración sobre la misma deberá fundamentarse, más bien, por la utilidad reportada a la curiosidad, y/o a la necesidad introspectiva del autor, que a la propiamente antropológica del otro sector productivo de la misma. Esta última se podría valorar por la relevancia que posee para el caso de que no existiera, por su fuerza cultural para la que pervive, o por su relación con la imagen que reporta a la sociedad que la requiere. La obra introspectiva, deberá valorarse a través de su recreación, como si fuéramos el autor de la misma, de esa forma nos reportará una variable repercusión positiva en nuestra forma de entender la misma, de cara a nuestra curiosidad sintonizada con la cultura del creador original de la misma y de sus puntos comunes, es decir, lo que este arte puede potencialmente aportar a

---

<sup>4</sup> Para restaurar una obra de arte hay que conocer el valor que prevalece, para actuar de una forma u otra. Si el valor predominante es el artístico, entonces hay que restaurar diferenciando lo antiguo de lo nuevo pero dándole una imagen estética como cuando se creó la obra. Si prevalece el valor histórico, en la restauración debe dominar el aspecto de la conservación.



nuestra forma de vida, física e intelectual, y la necesidad de ejecutarla en determinados parámetros circunstanciales.

Poner en valor<sup>5</sup> una obra depende, para una persona, del azar, de su encuentro con la obra, del estado anímico que posea en un momento, etc... Esto debe neutralizarse por el historiador de arte, es decir, el mismo deberá tomar conciencia de todos los parámetros que le desvían hacia la subjetividad, necesaria para el espectador pero poco favorecedora para el investigador, y en donde al final deberá prevalecer, para él, la razón neutral, por encima de su ánimo hacia la misma obra de arte. Es esto último, un recurso al que se recurrirá si la razón y la ciencia hacen, al investigador, apreciar que tal o cual sentimiento personal conecta con el del artista analizado, para sintonizar ambas entidades mediante la recreación del arte, y para así, extraer conclusiones destacadas sobre el sentido de la obra y sus objetivos introspectivos. El ser humano suele dar valor a aquello que le reporta calidad de vida, mental o física; pero la valoración es algo tan ligado a la esencia del ánimo que no podemos reducir una obra de arte a si esta es bondadosa o nociva, porque sencillamente nos guste o no. La historia del arte<sup>6</sup> es una disciplina que tiene como objetivo analizar las obras de arte y sus artistas, y no sólo por la dimensión aleatoria del gusto individual, sino para que la obra se vea reflejada por la objetiva y depurada técnica que le reportó su época, junto al lenguaje artístico o entornos que envolvieron al artista.

---

<sup>5</sup> Toda esta teoría general sobre valoración de obras de arte, es necesaria para ser aplicada al artista de esta Tesis Doctoral Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815).

<sup>6</sup> BAUER, Hermann: *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Madrid, Taurus, 1984, p. 177. La problemática de la consideración del arte como algo determinado sociológicamente tiene sus raíces en el siglo XIX. La cuestión de la relación entre el arte y la determinación social obtuvo respuestas diversas, pero generalmente orientadas en el sentido de que el arte sería un valor absoluto, expuesto, como el artista, a coeficientes de rozamiento. En este rozamiento, positivo o negativo, se produciría arte. A ello se añade la opinión utópica de que en una sociedad sin clases o sin conflictos las categorías estéticas se podrían transmitir directamente como disolución en la totalidad de la vida.

El investigador puede también transformarse en artista y restaurador, con casi todas sus implicaciones, recreaciones, y restauraciones preventivas<sup>7</sup>. Si un objeto lo identificamos con alguien, el mismo pasa a convertirse de algo material, a una prolongación del ente al que pertenece, cambiando la valoración sobre el mismo. Es por ello por lo que debemos valorar el arte neutralmente, como si no supiéramos quién lo ha hecho, para no condicionarnos el artista de la misma, aunque ciertamente la elección de un autor y su obra van ligados.

Nuestra intención en este estudio es demostrar que cada producto generado por la mente humana, se crea imbuido por una necesidad y concebido para una o varias finalidades, o usos<sup>8</sup>. A partir de este hecho podremos empezar a hablar de valores<sup>9</sup>. El aprecio de una obra determinada desde distintos puntos de vista, mentalidades, o culturas, puede llevarnos a observar una gran cantidad de valores unidos intrínsecamente a ese bien. El objetivo de este trabajo es analizar cuáles son los distintos valores que pueden encontrarse en las obras de arte, como las de Remigio del Mármol, o en cualquier actividad concebida por la mente humana, y sus repercusiones de cara a la intervención<sup>10</sup>, e identificación de las mismas. Cada valor puede interrelacionarse y tener contenidos comunes con otros valores, pero nosotros los analizaremos

---

<sup>7</sup> BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 55. Restauración preventiva es expresión tan infrecuente que incluso podría inducir al error de creer que consistiera en una especie de profilaxis que, como una vacunación, pudiera inmunizar la obra de arte en su discurrir a lo largo del tiempo.

<sup>8</sup> El uso, que supone el mejor sistema preventivo de conservación y restauración para las obras de arte, hace que los monumentos se preserven durante siglos y milenios, ejemplos los tenemos en el puente romano o la Mezquita de Córdoba, en la Alhambra de Granada o en la Fuente del Rey de Priego, este monumento marcha a caballo entre la rusticidad de la intemperie y la perfección de los detalles, lo que le otorgan una gran nobleza y funcionalidad orgánica y monumental.

<sup>9</sup> Los valores son subjetivos y objetivos, depende del enfoque positivo o negativo de la cara de la moneda real. El científico deberá darle el valor racional más justo o equitativo, y no desmedido de esa realidad ambigua, que influye al ánimo en tanta proporción respecto a la realidad analizada.

<sup>10</sup> Brandi (2003), p. 13. Restaurar es restablecimiento de la funcionalidad.

independientemente y sin tener en cuenta otros factores, *Ceteris Paribus*, ya que el análisis individual de los aspectos aislados consigue clarificar la globalidad de lo analizado. Estos valores han sido aceptados por la historiografía, pero la realidad y por tanto la valoración de la misma es dificultosa. Esto hay que tenerlo en cuenta a la hora de juzgar, interpretar y en definitiva valorar cualquier aspecto de esa realidad.

Existen valores antropológicos, artísticos, de diseño, de antigüedad, históricos, y tantos como se deseen. Una vez analizada cada valoración, debemos saber que es lo relevante de la obra de arte estudiada. Esto es algo que tiene una gran importancia a la hora de restaurar e intervenir sobre la misma<sup>11</sup>. El hecho de conocer cuál es el valor o valores dominantes es algo a destacar a la hora de acometer cualquier intervención patrimonial. Si por ejemplo en una obra prevalece el valor histórico, su intervención debe basarse en la protección y conservación de lo ya existente. Sin embargo, si el valor dominante es el artístico, la restauración debería tener como fin mantener la unidad e integridad formal de la obra, siempre diferenciándose lo original de lo añadido. Si el valor dominante es por ejemplo el antropológico, la intervención no debería incidir en aquellas partes en las que la sociedad se siente identificada. De ahí la importancia de conocer los distintos valores que presentan mayor importancia en la obra de arte a la hora de diagnosticar sus posibles grados de protección e intervenciones patrimoniales. El restaurador al conocer cuáles son los valores predominantes de la obra a restaurar, decidirá cuál será la intervención más idónea. En este punto es importante conocer la diferencia entre conservación y restauración. Según el autor Gael de Guichen “la

---

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona, Editorial Ariel, 1996, p. 7. Los historiadores de arte, olvidan que las piezas que estudian son objetos materiales, en los cuales las técnicas y procedimientos han configurado unas formas y unas figuras, y que la producción del arte, además de creativa, es productiva, y depende de los sistemas de cada momento y cada cultura.

conservación implicaría todo tipo de acciones directas o indirectas destinadas a incrementar la esperanza de vida de un ( o varios) elemento del patrimonio sano o en un estado de deterioro activo. Sin embargo, la restauración sería todo tipo de acciones directas destinadas a recuperar un estado histórico-estético de un elemento del patrimonio estable pero dañado”. Este mismo autor establece dos tipos de conservación, la curativa y la preventiva.

Existen dos reglas de oro de la restauración<sup>12</sup> científica. La primera consiste en respetar totalmente los elementos originales e incluso, a veces, los añadidos. La segunda pretende únicamente intervenir en aquellos elementos que no existan, como lagunas, reconstruyéndolos, pero siempre que se diferencien de los elementos originales por tres motivos: A) Para que el proceso de intervención sea reversible cara al futuro. B) Para no provocar engaño histórico, viéndose lo antiguo y original, y también lo nuevo. C) Para que el objeto no pierda valor patrimonial, artístico, histórico, testimonial, etc...

Los métodos utilizados hoy en día para la restauración y conservación<sup>13</sup> de obras escultóricas, base fundamental de la obra de Remigio del Mármol (1758-1815) son fundamentalmente: el espectrofotómetro, que mide colores ante la subjetividad perceptiva del ojo; la microscopia óptica, para analizar muestras de policromía; el microscopio compuesto, o lupa binocular, para cuantificar capas pictóricas; el microscopio óptico de la luz polarizada; la endoscopia, tubo con cámara de visión

---

<sup>12</sup> BALDINI, Umberto: *Teoría de la restauración*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002, vol. 1, p. 9. Cuando se emprende la restauración, el mantenimiento o la conservación de una obra, se empieza por realizar un estudio filológico que nos permita identificar la obra en el estado en que se encuentra y los elementos que aún podemos recuperar.

<sup>13</sup> MARTÍNEZ JUSTICIA, María José: *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid, tecnos, 2000, p. 21. La restauración representa un aspecto fundamental de la cultura y de los estudios histórico-artísticos, en tanto que es una actividad humana encaminada a prolongar la vida de la obra de arte, a reintegrarle parcialmente su visión y hacer posible el disfrute de la misma.

interna; las estratigrafías; la fotografía y reflectografía de infrarrojos, para dibujos subyacentes; la termovisión, para las áreas de color y cromáticas; la fotografía y fluorescencia ultravioleta, para detectar repintes; la macrofotografía; la reflectografía de infrarrojos; las técnicas radiográficas; el engatillado o embarrotado de madera, para sostener pintura en tabla; la cromatografía, para detectar compuestos orgánicos o barnices; la difracción de rayos X, para analizar compuestos de minerales; la fluorescencia de rayos X, que analiza la cantidad de elementos que existen en la escultura; y la microscopia y microsonda electrónica, que reconstruye imágenes de forma virtual. La reintegración del color o cromática para la pintura se hace por medio de tinta negra; pincel trateggio, que imita el entorno; pincel rigattino, como el trateggio pero con líneas verticales; el punteado de color para entonar lagunas pictóricas; y tratamientos de protección, con barnices de última generación para máxima reversibilidad. Para esculturas con barniz oxidado, este se elimina con huevo.

Sin embargo, nada en la conservación de bienes culturales puede sustituir el conocimiento del técnico o profesional en restauración. Sus conocimientos de restitución de diferentes materiales; yeso, madera, piedra, hierro, lienzo, vidrio, etc..., y de cómo afrontar tan delicadas intervenciones son una pauta final que sólo ellos sopesarán para ofrecer garantías de éxito. Nuestra faceta en estos casos como historiadores de arte, es ofrecer al restaurador de Bellas Artes, análisis, de conocimiento e información, tanto en los aspectos cronológicos, puestas en valor, repercusiones estéticas e históricas de la piezas en cuestión, para que su intervención tenga un apoyo documental, a la hora de decidir que intervención se ajusta más a la realidad que dichas obras requieren.



### 17.3 - METODOLOGÍA VALORATIVA PARA LA OBRA ARTÍSTICA DE REMIGIO DEL MÁRMOL

A la hora de poner en valor una obra de arte, la calificaremos imponiendo prioritariamente aquellos valores que subjetivamente consideremos como los más importantes, en detrimento de otros que objetivamente pudieran ser los mejores. Si para uno el valor iconográfico es el valioso, entonces se dejará de considerar el valor histórico o técnico, que pueden ser más destacados para esa obra concreta. Para el caso de Remigio del Mármol, cada pieza debe estudiarse personalmente para otorgarle un correcto valor marginal y de conjunto, y así direccionarnos hacia una determinada intervención<sup>14</sup> restauradora o conservacionista<sup>15</sup>.



<sup>14</sup> Ibidem, p. 23. La restauración, en sentido global, se entiende como una intervención encaminada a poner en funcionamiento un objeto producto de la actividad humana.

<sup>15</sup> Al final de este apartado 17.3 presentamos un estudio preciso de la tipología conservacionista del artista Remigio del Mármol, en un didáctico cuadro sinóptico, que ha sido confeccionado a partir de la teoría emanada en este capítulo, para la puesta en valor de las obras del artista de esta Tesis Doctoral.

Existen mucha metodología de puesta en valor de corte científico, pero sólo presentaremos tres:

**A)** El primer método que hemos confeccionado para valorar la obra remigiana, lo podríamos bautizar como sistema de sustitución valorativa. No es bueno valorar las obras, a través de una visión anímica creada, sobre todo por el lógico afecto que reporta su período de indagación. Una realidad dada por el conocimiento, el intelecto y las circunstancias, puede ser variada por una desensibilización en la realidad o en la imaginación, no neutralizándose al cien por cien cuando se observa esa obra de arte, y a la que automáticamente se nos reproducen en la mente dichas graduaciones otorgadas para diversos momentos evolutivos. Por todo ello, hemos creado un sistema para valorar de forma neutral estas obras. El mismo consiste en analizar obras de arte desconocidas o alternativas a las propiamente estudiadas, de manera que no nos despierten ninguna valoración programada de antemano. Al analizarla, le otorgaremos técnicas y elementos afines a los que debemos valorar para nuestra Tesis, y referida a la producción remigiana para nuestro caso concreto. De esta forma sustituiremos valores neutrales de estas obras ajenas a las propias, siendo esa sustitución estándar la que determine el resultado valorativo y objetivo, frente al subjetivo que hubiéramos desempeñado directamente, en la obra propiamente estudiada.

**B)** Otro método eficaz y rápido para conocer a un autor y el valor de su obra, consiste en consultar conocimientos sobre su biografía, anotar características de la época y cultura en la que se localiza. A continuación ver algunas obras seguras de su producción, y anotar características de su arte, para observar en qué medida conectan

con las características de su cultura. Todos los puntos comunes suponen la influencia de la misma en su ser, siendo los otros aspectos correspondientes a su aportación y valor como personalidad artística.

C) Sin embargo, uno de los mejores métodos, es el de desprendernos de nuestro estado anímico, como una máquina, y realizar un balance lo más neutral y objetivo posible.

Aparte de todo este tipo de argumentos metodológicos, debemos saber que en las obras de arte, hay que tener en cuenta la función y la finalidad por la que cada obra fue concebida. A estos parámetros valorativos, les hemos de sumar un plus extra, el de su repercusión o carga histórica de lo que han supuesto en el devenir de las generaciones, y su grado de influencia e implicación actual, dentro de su todavía vigencia funcional, en relación a la sociedad que las utiliza. Para el caso del artista de esta Tesis Doctoral, la puesta en valor de su obra va unida inexorablemente con sus objetivos, los cuales han superado cualquier expectativa, ya que sus fines y usos siguen siendo, en algunos casos, todavía perfectamente vigentes, lo cual les garantiza una mejor conservación futura, y presentando un funcionamiento plenamente activo.

La siguiente tabla muestra un compendio práctico de todo lo que anteriormente hemos analizado en este capítulo. Supone unas catas, como las arqueológicas, de algunas obras remigianas para poder de forma analógica saber cómo se debe actuar en la conservación, prevención y restauración de la producción artística de Remigio del Mármol, objetivo fundamental de esta Tesis Doctoral<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Remitimos al capítulo 1 de esta Tesis Doctoral, en donde van reflejados los objetivos de la misma.

Cuando se descubran más piezas del maestro alcaláino, o muchas aplicables que no hemos introducido por falta de espacio, inclusive cuando se tengan que tomar decisiones para la conservación o restauración de tales obras, podrían, los profesionales competentes, echar mano a este cuadro, de forma, que con sólo ubicar la pieza en los parámetros del mismo, en cuanto a etapas cronológicas, materiales análogos, géneros específicos, pudieran, por analogía, obtener una información mecanizada de su puesta en valor analógica o real, y de cómo podrían afrontar pertinentemente la intervención con sólo consultar el último eje de este instrumento visual. Es decir, si se trata de una restauración, por ejemplo artística exclusivamente, podría restaurarse prevaleciendo el aspecto estético global de la imagen, conservando siempre su material original, o si bien es histórica, teniendo en cuenta en no eliminar, o conservar, su material original, etc...

También no podemos olvidar el aspecto antropológico de la pieza, si lo posee realmente, y en donde el carácter conservacional de los aspectos en los que la sociedad se siente identificada debe prevalecer de forma preeminente. En muchas ocasiones el obviar este tipo de información, puede resultar negativo desde el punto de vista profesional para un técnico de la restauración de obras de arte, aunque se supone, obviamente, que está preparado para indagar en todo esta tipo de vericuetos históricos, estéticos, sociales, a la hora de decidir una intervención acorde con la realidad que dicha pieza requiere de cara a su uso presente, y devenir futuro<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Toda esta interpretación y conocimiento, puesta en valor, tiende al objetivo final de la conservación, restauración y mantenimiento de los bienes culturales, entre los que se encuentran la producción conocida de Remigio del Mármol. Siendo un deber por parte de nuestra generación ofrecer a la posteridad estas obras en las mejores condiciones para su uso y mantenimiento. Aunque Remigio del Mármol fue un autor de una cultura y época diferentes a la nuestra, en su conocimiento, no podemos dejar de aplicar el método de la objetividad, desprendiéndonos de nuestro estado anímico para reconocer su obra, y ponerla en valor para su conservación, tal y como le corresponde en relación con nuestro contexto cronológico y cultural, a veces, sin obviar, la sintonía con el sentimiento artístico del creador de la obra estética.

**PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CULTURAL INVESTIGADO PARA SU FUTURA RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN**

	OBRAS	UBICACIÓN	VALORACIÓN	INTERVENCIÓN
<b>1ª ETAPA</b> <b>(1777-1790)</b>	Yeserías. Esculturas, adornos vegetales	Priego de Córdoba, Baños de la Encina	Destacado valor decorativo e Histórico, y artístico	Restauración artística y estética
	Esculturas y relieves de las Mercedes	Priego de Córdoba	Buen valor decorativo	Restauración artística y estética
	Retablo de la Caridad en la Asunción	Priego de Córdoba	Notable valor técnico y compositivo	Restauración artística y estética
	Esculturas devocionales y Arquitectura de retablos	Granada, Priego de Córdoba, Jaén	Sobresaliente valor técnico y notable composición	Restauración estética y conservación devocional
	Relieve de la Coronación de San Francisco	Priego de Córdoba	Excelente técnica y composición.	Restauración y conservación científica
<b>2ª ETAPA</b> <b>(1790-1803)</b>	Fachadas de palacetes para la c/ río y compás de S. Francisco	Priego de Córdoba	Sobresaliente técnica y composición iconológica	Conservación histórica y preservación meteorológica
	Retablos e imaginería devocional	Provincias de Córdoba, Málaga	Notable valor iconográfico y técnico	Conservación y restauración estética
	Fachadas de templos y esculturas públicas	Priego, Aguilar, Montilla, E. Reales	Excelente valor iconográfico y estilístico	Conservación, restauración estética y mantenimiento
	Sayones de la Columna de la iglesia de S. Fco.	Priego de Córdoba	Maestría iconográfica y compositiva	Restauración artística y mantenimiento
	Fuente del Rey	Priego de Córdoba	Obra maestra de la arquitectura española	Conservación y mantenimiento preventivo
<b>3ª ETAPA</b> <b>(1803-1815)</b>	Retablos neoclásicos	Priego, Cabra, Lucena, Córdoba	Valor de culto	Conservación
	Pinturas exentas, retratos	Priego, Córdoba	Valor testimonial	Conservación
	Pinturas no exentas para retablos	Priego, Cabra, Córdoba	Notable valor técnico y compositivo	Restauración estética
	Imágenes de culto para retablos	Priego, Cabra, Lucena, Córdoba	Buen valor técnico y antropológico	Restauración estética
	Fuentes privadas y públicas	Priego, Alcalá la Real	Perfecto Valor académico, técnico e hco.	Conservación de mantenimiento por la intemperie



## 17.4 – EL USO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DIGITALES PARA EL ESTUDIO Y ANÁLISIS ÓPTICO DE LAS OBRAS REMIGIANAS

Hemos querido dejar constancia en este apartado, que coincide con la parte final del estudio evolutivo de la obra y personalidad tratada de esta Tesis Doctoral, de la ayuda que nos ha proporcionado las nuevas tecnologías digitales ópticas, las cuales permiten observar, con tratamientos computerizados y desarrolladas imágenes de alta resolución, una realidad que no puede percibirse con el ojo humano a simple vista. Recrear la historia, incluida la correspondiente al arte, a través de las nuevas tecnologías, no es exactamente igual que reproducirla por medio de imágenes reales de nuestro momento cultural, porque sí la intención del autor, de por ejemplo un film, es reproducir una realidad paralela, para ambientarla, la causa está plenamente justificada, aunque el espectador, en ocasiones, pueda confundirla con la realidad histórica en sí misma, máxime cuando ésta es imposible reconocerla al 100%.

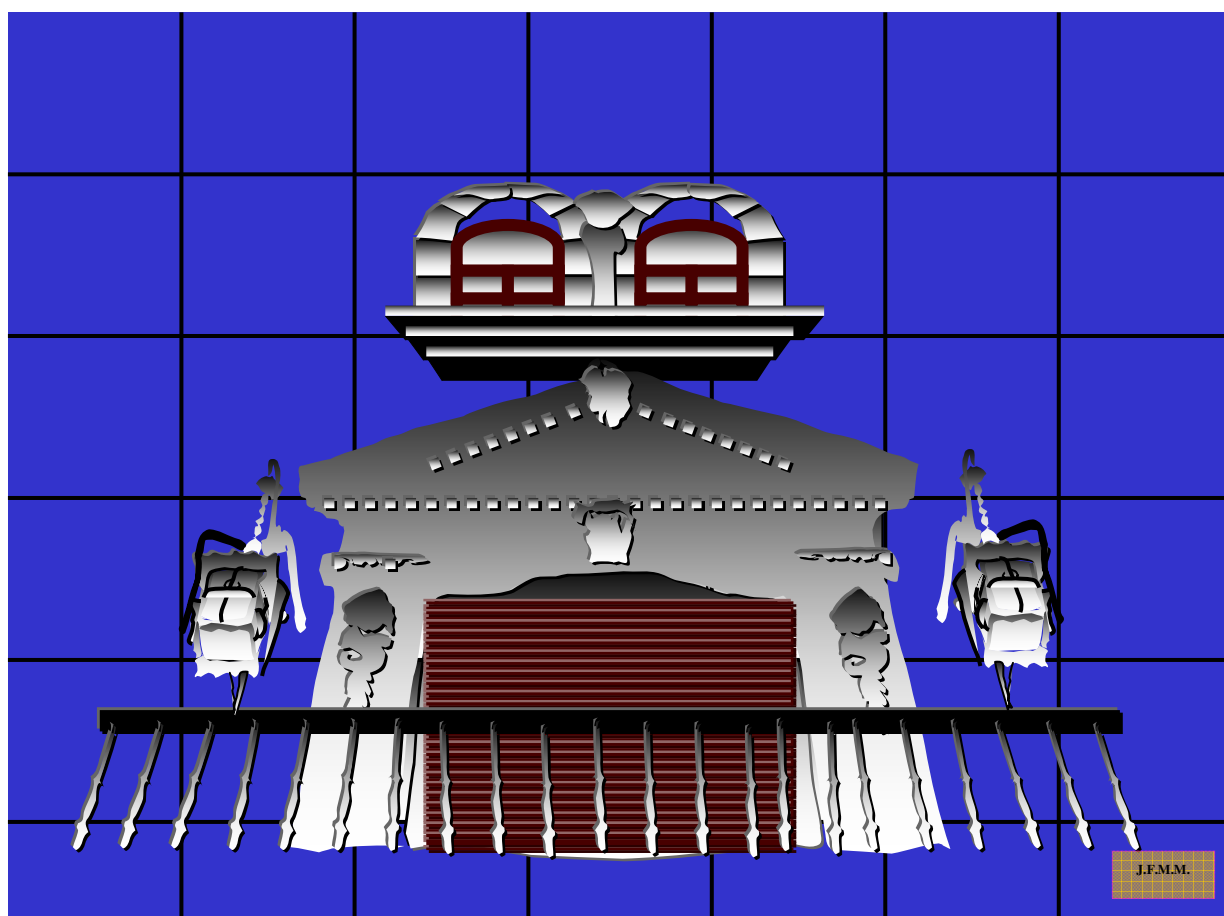
Los dibujos, o las imágenes virtuales<sup>18</sup>, como el análisis de las proporciones, estilos, estéticas<sup>19</sup>, cronologías, que dichos medios técnicos, entre los que se encuentran los medios digitales de alta resolución, fotografías, radiografías, etc..., proporcionan a esta disciplina, son útiles para la investigación que nos concierne. Estas nuevas tecnologías, tienen un gran potencial en los análisis de la reconstrucción histórica, sobre todo del arte, por lo que en la actualidad están siendo muy empleadas en los estudios de

---

<sup>18</sup> La realidad paralela que ofrecen las nuevas tecnologías, nos permite reconstruir como era un monumento, o una obra de arte, en el pasado. Como eran sus entornos, sus usos, de forma más eficaz, y menos costosa, que en la realidad. Esto nos permite, tener más parámetros para ambientar la obra en su época, analizar sus aspectos originales, a la hora de tomar una decisión en cuanto a su restauración, o poder observar aspectos que tienen que ver con la labor de los historiadores del arte.

<sup>19</sup> BAYER, Raymond: *Historia de la estética*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 7. La estética es reflexión acerca del arte.

investigación históricos, con el objetivo de ofrecer no solamente una ambientación paralela, como hemos mencionado anteriormente, sino para poder servir como instrumento de conocimiento didáctico, de cara a la comprensión del hecho histórico, y que logran generar la actuales y potentes computadoras, pudiendo reconstruir la realidad histórica de forma objetiva, aunque limitada por las fuentes de información, ofreciendo un mundo paralelo a través de unos acotados datos del conocimiento, no para reproducir la utópica realidad producida en el pasado, sino para ambientar la historia que nunca sabremos totalmente, de forma que todo el que observa estas imágenes, pueda sentir esa realidad ficticia o paralela, sabiendo que no son los hechos históricos o reales al 100%, sino aproximativos.



Palacete Carmelitano. Calle del Río. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol y José Álvarez Cubero. 1789-1795.

Estas ambientaciones<sup>20</sup> son necesarias para el conocimiento histórico, y no pretenden convertirse en dicha realidad histórica<sup>21</sup>. Éstas imágenes también se pueden modificar, mover, etc... En ellas podemos observar cómo pudo ser una pieza de arte cuando se concibió, por fuentes escritas, visuales, orales, o físicas. Además, podemos introducirnos dentro de tales obras, haciendo tridimensional lo planimétrico, y viceversa. De ésta forma podemos comprender las cualidades del artista. Esta tecnología, también nos puede posibilitar el diseñar entornos adecuados para futuras intervenciones de por ejemplo espacios urbanos. Después de todo el arte es sentimiento, como lo son éstas imágenes, y también razón, como los valores que transmiten tales manifestaciones visuales.

Este apartado nos reafirma que aunque ciertas piezas las hemos tratado como obras atribuibles a Remigio del Mármol, queremos seguir manteniendo ese sentido en distintos temas, lo cual ha sido altamente positivo para un análisis del estilo de este artista, con sus pertinentes acotaciones científicas, que no hubieran podido desarrollarse de la misma forma, sí desde el principio hubiéramos contado con las firmas ocultas y el tratamiento tecnológico que finalizamos con una gran curiosidad, aunque no hay mejor firma que el estilo y la obra del artista, con sus tendencias en las pinceladas, con sus maneras, sus gamas cromáticas, sus fusiones eclécticas, etc... A continuación vamos a presentar una infografía del retablo que Remigio del Mármol realizó en 1814 para el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba. Le hemos incorporado elementos que debió tener el mismo cuando se concibió y montó está estructura en su deambulatorio.

---

<sup>20</sup> Estas ambientaciones pueden recrearse también con la confección de maquetas, esculturas, bocetos, etc... De esta forma nos podemos poner en la piel del artista, cuando desarrolló la obra artística, pudiéndonos informar de múltiples datos, que pueden ir reseñados en el trabajo de campo.

<sup>21</sup> Estas recreaciones suelen hacerse en los campos cinematográficos y en la investigación de documentales televisivos.



Retablo de San Francisco de Paula. Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1814.

## 17.5 – HISTORIA DE LAS RESTAURACIONES DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS DE REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815)

Las obras artísticas de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), que han llegado hasta nuestros días en pleno funcionamiento, han tenido en ocasiones que ser restauradas e intervenidas, por el lógico paso de los siglos. La rehabilitación de estos entes estéticos y funcionales, es en ocasiones necesaria, para que puedan seguir sirviendo a la sociedad, como fueron proyectados en su momento. A continuación vamos a ofrecer unos trazos o pinceladas, de algunas restauraciones llevadas a cabo en sus obras más destacadas.

En el retablo de San Pedro del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba, aparece la firma Persil, que fue un artista prieguense de mediados del siglo XX. Este retablo fue restaurado, de su mano. No obstante, el Sagrario ha sido restaurado en las últimas décadas<sup>22</sup>, con el cambio de tejados, arreglo de pilares internos, como el efectuado hace algunos años para toda la Parroquia de la Asunción, y la restauración de las yeserías del Sagrario prieguense<sup>23</sup>, por parte de las Escuelas Taller de la localidad. En esta misma Parroquia también fue restaurado el retablo del Cristo de las Parrillas<sup>24</sup>, Este retablo lo hemos atribuido a Remigio del Mármol (1795-1815)<sup>25</sup>, y tuvo un arreglo el 18 de Mayo de 1919, como está inscrito en el mismo con la siglas D.L.

---

<sup>22</sup> FORCADA SERRANO. Miguel: “El Sagrario de la Asunción, en estado preocupante”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, núm. 217, pp. 6-7.

<sup>23</sup> AA.VV.: *Restauración de Nuestra Señora de las Mercedes y del Sagrario de la iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba*. Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

<sup>24</sup> Esta Capilla fue terminada en 1636, siendo su planta cuadrangular. El perizoma del Cristo de las Parrillas fue renovado en 1856.

<sup>25</sup> Los retablos que realizó Remigio del Mármol, se pueden observar en los cuadros sinópticos de esta Tesis Doctoral. Algunos de ellos han sido limpiados en ocasiones.



**Imagen Izquierda:** Inscripción. Retablo de San Pedro. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.  
**Imagen Derecha:** Inscripción. Retablo del Cristo de las Parrillas. Parroquia de la Asunción. Priego.

Las Escuelas Taller de la localidad prieguense, han tenido desde la década de 1980, una gran actividad en la rehabilitación de distintos espacios del barroco local, tema que daría por sí mismo un estudio de envergadura.

Las restauraciones llevadas a cabo en 1981-1982, y 1995<sup>26</sup>, en la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba están explicadas en el capítulo número 13 de esta Tesis Doctoral. No obstante hay que hacer referencia de que esta Parroquia Carmelitana de Priego de Córdoba, ha sufrido intervenciones importantes en su fachada, como la incorporación de pingonillos y de las molduras negras del relieve de la Virgen del Carmen, obras de Manuel Bermúdez Cuenca, el cual utilizaba el mismo tipo de material, que hace que con el tiempo no se note lo antiguo de lo nuevo.

<sup>26</sup> YEPES, José: “Restauración de la fachada de la iglesia del Carmen”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1995, núm. 459, pp. 2-4. Entrevista a Francisco Montoro y Pedro Valdivia, arquitecto y contratista de las obras.





**Imagen Izquierda:** Pingonillo. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.

**Imagen Derecha:** Relieve del Carmen. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.

Por otro lado, no podemos obviar una de las intervenciones más destacadas llevada a cabo en una obra remigiana, la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. El día 4 de Julio de 1997 se inauguró su remodelación. Se retiraron los muros de piedra que bordeaban la Fuente de la Salud, y el suelo que encuadraba<sup>27</sup> la Fuente del Rey<sup>28</sup>, además de la sustitución parcial de vegetación<sup>29</sup> y farolas<sup>30</sup>, y de la entrada que poseía un escudo de Priego realizado en empedrado granadino.

<sup>27</sup> Este suelo de adoquines que rodeaba la fuente, se sustituyó por el hecho de imposibilitar que la geometría en piedra de la fuente se dibujara. Fuente: *Adarve*, núm. 458, p. 3.

<sup>28</sup> También se concibió un sistema de iluminación de la fuente con fibra óptica en cada uno de los caños. Posteriormente se retiró y han sido varias veces implantados nuevos sistemas luminotécnicos en la fuente.

<sup>29</sup> Esta sustitución fue parcial. Se mantuvieron los centenarios plataneros del Paseo de María Cristina, y parte de la vegetación que bordea la Fuente de la Salud. También se dispusieron unos parterres con plantas detrás de los bancos de la Fuente de Neptuno, suprimiéndose posteriormente. El espacio del paraje que da con el Caminillo, se pobló de una línea de árboles altos que hacen más frondoso el mismo. Durante las últimas décadas el paraje ha sido cuidado con mimo, por Francis “El Jardinero”, artista del cante y de la jardinería, al que queremos rendir homenaje en estas líneas por el cuidado del recinto.

<sup>30</sup> Las antiguas farolas de la fuente fueron realizados por la Escuela Taller, módulo de forja, en 1989.

Se desarrolló una separación de estructuras, con piedra caliza de labrado fino, y una reintegración del suelo con arena compactada amarilla. Las obras llevadas a cabo consistieron en un arreglo necesario de la red hidráulica del subsuelo, con muros impermeables, y la restauración, también necesaria y correcta, de ambas fuentes. El tratamiento de limpieza de la piedra, de las fuentes y estatuas, consistió en una limpieza manual, no agresiva y controlada. Con una técnica de intercambio iónico que actúa más por tiempo y reiteración que por fuerza de su acción reactiva, teniendo la ventaja de hacer salir la suciedad de la piedra sin entrar en ella, ni aportarle excesiva humedad. Una vez concluido el tratamiento de limpieza se aplicó un tratamiento desinfectante. Con un biocida de amplio espectro, de esta manera se frena uno de los causantes mayores de deterioro de estos monumentos. Siendo preciso sellar las fisuras y en su caso efectuar anclajes de piezas con riesgo de desprenderse. Habiendo que reintegrar las propiedades mecánicas de esta superficie, dándole el ligante que perdió. Se utilizó un consolidante orgánico, para mejorar la adhesión entre las partes deterioradas<sup>31</sup>.

El recinto de la Fuente del Rey, ha sufrido numerosos incidentes, de los cuales se han tenido que realizar las oportunas reparaciones y realizaciones de piezas robadas. En 1987 se robó la Sagrada imagen de la Virgen de la Salud, originaria Virgen de la Cabeza, por tener la imagen del pastor de Colomera con su rebaño en el paramento del frontispicio<sup>32</sup>. La imagen actual es una copia, realizada en piedra blanca y a través de

---

<sup>31</sup> DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ, Fátima: “Proceso empleado en la restauración de las fuentes”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1997, núm. 507, pp. 12-13. La piedra. El estar continuamente sometida al ataque por parte de la naturaleza hace que sufra una serie de daños que se manifiestan a través de diferentes indicadores de alteración. La finalidad de la protección es hacer que la piedra sea menos susceptible a la acción de la intemperie, es decir darle carácter hidrorrepelente. El protector es de carácter orgánico. Con este tratamiento se ha pretendido salvaguardar la obra, respetando el carácter que le imprimieron los autores, empleando productos reversibles y ajustándonos a las normativas de las cartas del restauro.

<sup>32</sup> FORCADA SERRANO, Miguel: “Cuatrocientos años estuvo la imagen de la Virgen de la Cabeza en la Fuente del Rey”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 22-23.

fotografías, tallada por el artista y restaurador prieguense Manuel Jiménez Pedrajas. Este restaurador ha realizado también todo tipo de reparaciones en el brazo y tridente del Neptuno de la Fuente del Rey, que ha sido deteriorado, algunas veces, debido fundamentalmente a eventos deportivos. Aunque en los últimos años las autoridades han mandado cercar el recinto con cordones policiales efectivos. Otra pieza sustraída del recinto en el año 2005<sup>33</sup>, fue la de un orante del ático del frontispicio de la Fuente de la Virgen de la Salud<sup>34</sup>. En 2011, siendo alcaldesa Encarnación Ortiz, se instalaron unas cámaras de vigilancia en el recinto, para vigilarlo por las fuerzas de seguridad locales. También se ha realizado, en la entrada del recinto, una escalinata con empedrado.

Otros edificios en donde aparece la mano de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), han sido restaurados. Entre ellos hay que destacar la iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba, que ha sido rehabilitada profundamente en distintas épocas<sup>35</sup>. Concretamente en 1990<sup>36</sup> y los primeros años de este siglo XXI<sup>37</sup>, por parte de diversas escuelas taller de la localidad. En este templo destacan los dos Ángeles lampareros de la bóveda, obras atribuidas a Remigio del Mármol, y parecidos a los que ostenta el retablo mayor, de Juan de Dios Santaella y Roldán, de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba, con posible intervención

---

<sup>33</sup> AA.VV.: “Expolian una pieza del frontispicio de la fuente de la Salud de más de 400 años”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2005, núm. 695, p. 18. El orante fue repuesto en Junio de 2013 por Manuel Jiménez.

<sup>34</sup> LUNA OSUNA, Dolores; VELASCO GARCÍA, Laura: “Atentado contra el patrimonio”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2005, núm. 696, p. 7.

<sup>35</sup> La Virgen de la Aurora de la fachada del templo de San Nicasio de Priego, se restauró por la Escuela Taller Juan de Dios Santaella en 1990.

<sup>36</sup> AA.VV.: “Restauraciones de la Escuela Taller en la iglesia de la Aurora”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1990, núm. 337, p. 7. Alumnos de la Escuela Taller, dirigidos por Antonio Serrano, Francisco Alcalá y Manuel Jiménez, han limpiado la Virgen de la Aurora de la fachada, quitándole la gruesa capa de cal y yeso que la cubría haciendo que se perdieran los pliegues y formas de la imagen. Por estar situada en la intemperie esta imagen sufre un rápido deterioro y necesita periódicas restauraciones. Las manos se tallaron nuevas, en madera, y los Ángeles que la adornan se retallaron casi por completo en 1990. Etapas después, en sucesivas Escuelas Taller de Priego, se restauraron de este templo la decoración de la bóveda, el retablo mayor, desmontado y vuelto a montar, y el camarín, además de consolidar estructuras externas.

<sup>37</sup> En 2012 fue rehabilitada la torre-espadaña de este templo, junto a la Virgen de la Aurora de la portada.

decorativa de Remigio del Mármol entre 1785 y 1815. El camarín y retablo de la Aurora, fueron restaurados por las Escuelas Taller de Priego<sup>38</sup>.



Portada de la ermita de Nuestra Señora de la Aurora de Priego.

Otro templo en donde actuó Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815) fue en la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba, interviniendo en los cuatro Arcángeles de las pechinas de la cúpula central, de este templo de Cruz griega, además de los relieves de los pies, entre 1789 y 1791. En 1956 e inicios de 1957 se restauró este templo, gracias a su párroco Don Domingo. Se hizo nueva pavimentación, retocado de cúpula y paredes, y restauración de los altorrelieves de Remigio del Mármol, entre otras

<sup>38</sup> El restaurador de Bellas Artes, Manuel Jiménez Pedrajas, ha volcado gran esfuerzo en la restauración de este templo Auroro de Priego de Córdoba.

actuaciones de interés. En 1987 se intervino, de nuevo, en este templo mercedario<sup>39</sup>. Se repusieron algunas yeserías que faltaban, especialmente en la Sacristía y en la nave de la iglesia, consiguiéndose reproducir con tal exactitud las yeserías antiguas, que el trabajo ha sido elogiado por cuantos lo han contemplado. Se restauraron igualmente los Arcángeles, de Remigio del Mármol, a uno de los cuales le faltaba un ala completa<sup>40</sup>.



Arcángel. Cornisa de la cúpula. Detalle del retablo mayor. Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba. Francisco Javier Pedraxas y Remigio del Mármol.

Otros espacios en donde posiblemente trabajó Mármol, han sido restaurados en los últimos años. Entre ellos cabe destacar la iglesia del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén)<sup>41</sup>, en la cual se ha restaurado el camarín y demás espacios del templo, en

<sup>39</sup> El 29 de Enero de 1989 a las 12 h. de la mañana se celebró una misa de apertura de la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba. La restauraron el arquitecto Arturo Ramírez Laguna, el aparejador Juan Mendoza, y Antonio Serrano.

<sup>40</sup> M.F.: “La iglesia de las Mercedes, restaurada, recupera todo su esplendor”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 257, pp. 8-9.

<sup>41</sup> Durante más de un año se realizaron trabajos de limpieza de yeserías, tanto de su camarín como de los muros interiores. Este templo ha sido incluido en el catálogo de obras del programa “Andalucía Barroca”. Este programa organizó exposiciones itinerantes, como la que tuvo lugar en la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba hasta el 20 de Julio del año 2008.



donde pudieron haber intervenido Remigio del Mármol y Francisco Javier Pedraxas, cuando discurrieron por tierras jienenses en torno al año 1787.



Camarín de la ermita del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén), durante su proceso de restauración.

En cuanto a esculturas remigianas que han sufrido procesos de restauración, hay que destacar los dos sayones<sup>42</sup> que acompañan a Nuestro Padre Jesús de la Columna de Priego. La primera mención de rehabilitación sobre estas imágenes se efectúa en 1823, diciéndose que se pagan 5 reales “para los tornillos de los espinos de los sallones”. La siguiente anotación se da en 1830, en esta ocasión se le pagan a Manuel Policarpo por “la composición de un sayón” y a Domingo Mesa por “retocar los sayones”.

<sup>42</sup> Estos dos sayones fueron restaurados correctamente en 1972 por Rafael Barrientos. En la Junta General de la Hermandad de la Columna de Priego de Córdoba, celebrada en Junio de 2012, se puso como orden del día la restauración de ambas imágenes.



Otras esculturas restauradas recientemente, son San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri<sup>43</sup> del retablo lateral, de los Servitas<sup>44</sup>, de la Nave del Evangelio de la iglesia de San Mateo de Lucena (Córdoba). Además hay que nombrar la restauración que se llevó a cabo en el año 2003 sobre la imagen pétrea de la Inmaculada que existe en el Compás de San Francisco de Priego, con un presupuesto de alrededor de los 6000 Euros<sup>45</sup>. Iba, esta imagen atribuida a Remigio del Mármol, entre 1790 y 1802, pintada antiguamente en distintas tonalidades, que desaparecieron con el tiempo para quedarse en piedra blanca. Se le puso también una nueva corona y cetro, como elementos que portaba históricamente.

Otras obras que se relacionan con este artista, Remigio del Mármol Cobo-Rincón, como las Fuentes del Adarve (1801-1802) de Priego de Córdoba, han sido restauradas, con desmontaje del tosco que las sustenta, para luego montarlas y consolidarlas. Estas necesarias restauraciones hidráulicas se llevaron a cabo en Mayo del año 2011. Con respecto a fuentes domésticas realizadas por Mármol, hay que hacer notar que muchas de ellas se conservan en bastante buen estado, por el hecho de que están realizadas en nobles materiales, como la piedra blanca, y por su conservación gracias a su funcionamiento activo.

---

<sup>43</sup> El 17 de Septiembre de 2006, salieron estos dos Santos fundadores de la orden Servita en procesión, restaurados para el momento, y acompañando a la Virgen, para conmemorar el CCL aniversario de la refundación de la Congregación Servita de Lucena (Córdoba).

<sup>44</sup> La congregación de los Servitas hacen alto y devoción a la Virgen Dolorosa, y se denominan Orden Tercera de Siervos de María Santísima de los Dolores. Esta congregación se localiza en otros puntos como en la iglesia de San Felipe Neri, o de la Santa Cruz, de Málaga, cuya sede canónica se encuentra en dicho templo desde Mayo de 1740, y cuyas primeras trazas las realizó José de Bada y Navajas, dirigiendo las obras Antonio Ramos, siendo este último el autor de los planos, ambos artífices de la Catedral de Málaga. En 1771 se reanudaron las obras por Ventura Rodríguez y Martín de Aldehuela. Las obras culminaron en 1785, año en que se abrió al culto. En 1795 se culminó el tabernáculo y el altar mayor, y la fachada y portadas laterales, que responden a un diseño clásico, son de finales del siglo XVIII. Curiosamente hemos atribuido la escultura de dicho Santo de la fachada malacitana a Remigio del Mármol, que tuvo vinculación documentada con esta orden religiosa.

<sup>45</sup> GUTIÉRREZ CAMPAÑA, Francisco Manuel: “Comienza la restauración de la Inmaculada del Compás de San Francisco”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, núm. 658, p. 10.

No podemos acabar sin hacer referencia de que Remigio del Mármol fue restaurador, saliendo de su taller rehabilitaciones llevadas a cabo sobre seis gobiernos, entre 1800-1803, de la Hermandad de la Soledad, con sede en la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba, por los que cobró 75 reales por su pintado y arreglo<sup>46</sup>, como los que hizo, junto al estandarte, para la Real Hermandad de la Caridad de Priego documentados entre 1790-1791 y que se procesionan el Martes Santo siendo primitivamente azulados, y ahuecar<sup>47</sup> y reponer motivos florales del estofado de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, en los años 1802-1803.

La restauración, conservación, rehabilitación, y protección de la obra artística de Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), y por ende de todas estas estructuras y espacios del barroco prieguense y andaluz, es algo necesario para perpetuarlas a lo largo del tiempo, de manera que puedan heredarlas las futuras generaciones, para usarlas como en el pasado y en el presente. Hemos querido dejar un esbozo de la valoración y conservación de la obra del artista alcalaíno, en este capítulo de la Tesis Doctoral, para poder aproximarnos un poco en los profundos campos de la restauración de los bienes culturales. Las obras remigianas están afortunadamente declaradas, en buena parte, Bienes de Interés Cultural, y forman parte de algunos catálogos<sup>48</sup> de Monumentos Nacionales, como hemos podido reconocer en este trabajo de campo. Esperamos que este estudio sirva para contribuir a que estos bienes se conserven con los mayores medidas posibles, de cara a su protección integral.

---

<sup>46</sup> ALCALÁ ORTIZ, Enrique: *Soledad en Todos. Historia de la Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada (1594-1994)*. Priego de Córdoba, Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada, 1994, p. 146.

<sup>47</sup> Fuente: *Adarve*. Priego de Córdoba, números 619-620, p. 27.

<sup>48</sup> Como por ejemplo el Catálogo General del Patrimonio Histórico, en el cual se inscriben los edificios con la categoría de Monumento.



**Imagen Arriba:** El Sagrario de la Asunción de Priego durante su restauración.  
**Imagen Abajo:** Carro Central de la Fuente del Rey de Priego en su proceso de restauración. 15/10/1996-4/7/1997.

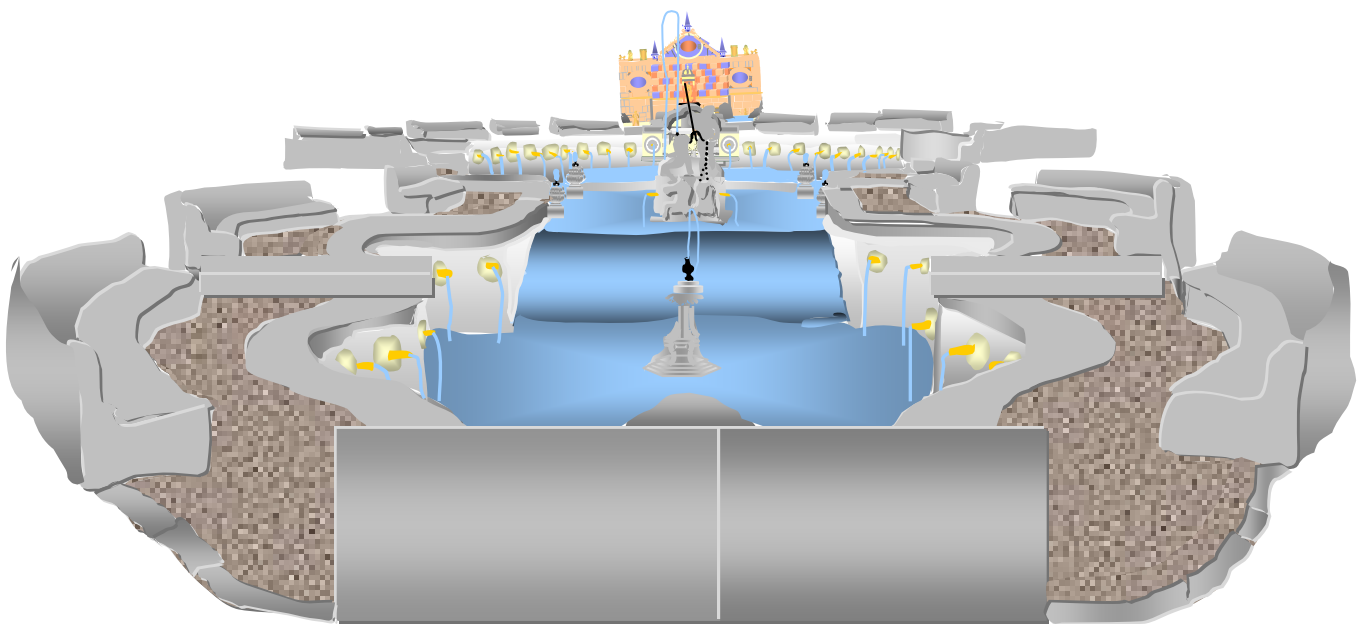


**Puesta en valor del patrimonio cultural investigado para su futura restauración y conservación**





# CONCLUSIÓN



## CONCLUSIÓN

El conocimiento de artistas como el de este estudio, Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), nos permite observar un catálogo de obras artísticas que condicionan nuestros entornos más inmediatos, de forma que podamos avizorar un poco más nuestra historia del arte. La confección de este catálogo de obras estéticas remigianas, es uno de los objetivos propuestos para la confección de esta Tesis Doctoral.

El arte posee una gran tendencia hacia lo formal, hacia unos estilos y modas que tienen mucho que ver con la cultura social, y debemos comprenderlos incluso desde una perspectiva antropológica. Cada nueva obra es un nuevo comienzo en el arte. Cada artista, cuando inicia el proceso de creación de una pieza, está logrando hacer renacer el arte de nuevo, ya que este no perece ni se agota nunca, sino que siempre se haya en un permanente desarrollo, en un continuo fluir manifestado por sus interpretaciones, y evolucionado con sus continuas y dispares emociones.

El renacimiento y el clasicismo fueron como una gran pancarta publicitaria, financiada por una empresa o un mecenas poderoso, para influir al espectador de un elevado poder desde una perspectiva única, propia de la cultura antropocéntrica. En el barroco se intenta introducir al espectador dentro de la obra, más bien teatral o fantásica, en donde el protagonista ahora no es ningún ser humano sino la divinidad, como el espacio mágico de esa obra, y en donde cada perspectiva es una nueva obra de arte. Sólo basta que nos introduzcamos en alguna de estas máquinas sensoriales, como



## Conclusión

iglesias, que presentan sorpresivamente atmósferas místicas o magníficas, con la música de los órganos, con los grandiosos retablos o Sagrarios, introducidos en el cuerpo a través de la cera o el incienso. Aunque el barroco ha querido ser visto como un arte opuesto al renacimiento, fue lo contrario, una continuación. Más abierto, con múltiples perspectivas, y en donde el espectador se introducía como elemento fundamental de la función. Andalucía recreó espacios panelizados, calvarios, ejes que se direccionaban a las Plazas y puntos principales, con humilladeros, ermitas, retablos, cúpulas, camarines, estatuas o cruces, creando en el espectador su particular forma de revivir la vida y pasión de Cristo.

Esta Tesis Doctoral se circunscribe en un periodo, en que la religión cristiana tuvo un gran poder en el mundo Occidental, y sus mensajes eran enseñados al pueblo, como transmisión de unos valores para la instrucción. El arte, los sermones, y el urbanismo, eran los elementos cruciales en torno a los que se disponía, como centro de gravedad, los comportamientos de la sociedad, reflejados en las obras de arte; ya que los financiadores, mecenas, funcionarios públicos, clero, artistas, y demás entes que participaban en hacer posible estos proyectos, transmitían sus criterios, sus impulsos, sus creencias, sus conocimientos, sus sentimientos, y por ende su mentalidad. Todo esto producía una fuerza gravitatoria para la sociedad. Hay que referirse indiscutiblemente a la cultura entrelazada para la época que analizamos (1758-1815), con sus articulados parámetros en modas, convicciones y mentalidades.

Por lo tanto el barroco, como continuación del renacimiento, no es un arte radicalmente distinto. Ambos estilos serían, por tanto, el mismo arte diferenciado por la

## Conclusión

evolución de la sociedad y de la moda. El barroco hizo del siglo XVIII un producto de la Ilustración, pero con una forma dirigida a lo social. El tardobarroco español importó motivos basados en la galantería, en donde las atmósferas, los gestos y el contraste en el color puro y vivaz de la cotidianidad, fueron sus marcadas características, las cuales articularon una unidad y coherencia para las Bellas Artes, sobre todo las referentes a las artes plásticas. Todos estos ambientes estaban influidos de la pintura rococó francesa e inglesa, en donde la sublimidad y lo místico se tornaron en las notas de vanguardia de un colorismo hispano solicitado desde la Corte, para intentar reconocer la esencia peninsular y reforzar para con ello las ideas de la Ilustración, conociendo y reformando, por medio también del arte, que fue captado por las manos de unos artistas, en las sombras y las luces de la modernidad, abriéndose paso, por su influencia social, en unos momentos de grandes cambios para el viejo continente.

El arte europeo del período que pretendemos analizar, 1758-1815, ofrece una movilidad cíclica de estilos, con suma rapidez de transformación, y gran libertad de expresión formal. Del barroco y rococó al neoclásico, en torno a 1750, con Winckelmann como difundidor teórico, pasando por el estilo imperio, el prerromanticismo y la vanguardia de figuras como Friedrich, o Gérard, y cerrándose la formación compleja del mundo artístico y cultural que se ha repetido hasta nuestros días. En esta época, los encargos realizados hacia los artistas son de carácter civil, de tipología pública o privada, o religioso. Los encargos civiles y públicos, tendían a imponer al artista una temática preestablecida, de carácter histórico o mitológico, con la exaltación de tales fenómenos, como podemos ver en los arcos de triunfo neoclásicos de las grandes capitales europeas.

## Conclusión

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el neoclasicismo se impuso por las academias de Bellas Artes en España. Las mismas exigían estrictas normas para la ejecución de los diseños arquitectónicos, lo que hizo que disminuyera la producción de obras en este período, excepto en grandes capitales, con sus ricos materiales, según el historiador George Kubler. En Priego, pueblo oculto del sur de Córdoba, la demanda de obras eclesiales aumentó de forma espectacular, paradójicamente entre 1750 y 1800, lo que hizo que no se tuviera más remedio que emplear materiales baratos, yesos o maderas, para abastecer a la población, esquivando así los controles clasicistas de las academias, y direccionándose la ciudad hacía un tardobarroco único en toda la Península Ibérica, evolucionador del estilo desarrollado por Francisco Hurtado Izquierdo, y creador de la escuela barroca de Priego de Córdoba. Un ejemplo lo encontramos en el Sagrario de la Asunción de Priego (1772-1786), obra de Francisco Javier Pedraxas, y en donde la doble arcada del recinto, como la de la mezquita cordobesa, denota esa reminiscencia hacía el exotismo hispanomusulmán, de esta tardía corriente rococó, que tuvo sus orígenes en las innovaciones de Hurtado, como las que profirió para las Cartujas de Granada y el Paular. En el mismo se direccionó un arte blanco, geométrico y luminoso, antecesor y paralelo al rococó francés.

Francisco Hurtado realizó proyectos por buena parte de Andalucía, reformas y planos para la mayoría de las Catedrales y Basílicas importantes de toda la región. El por qué eligió Priego para atender estos asuntos, pudo deberse a su situación geográfica privilegiada entre el Occidente y el Oriente de la región, y la cercanía con las costas del Mediterráneo, además de sus lazos matrimoniales, y su puesto de alcahalero de propios y arbitrios de la población, y administrador fiscal del monarca, lo cual lo mantuvieron

## Conclusión

permanentemente en la agrociedad cordobesa hasta su muerte. Su estilo lo continuaron, artistas como Jerónimo Sánchez de Rueda, Juan de Dios Santaella y Roldán, Francisco Javier Pedraxas y Remigio del Mármol, estos dos últimos maestros de José Álvarez Cubero, uno en el diseño y otro en la escultura en piedra, y que fue uno de los más destacados escultores del neoclásico mundial, siendo premiado por Napoleón Bonaparte con su obra Ganimedes (1803-1804), y para el concurso internacional de escultura de París (Francia), además fue Primer Escultor de Cámara de Fernando VII.

El punto estratégico de la población de Priego de Córdoba, hizo llegar de diversos puntos de la geografía andaluza a estas figuras, que a la postre se convirtieron en valiosas piezas para la configuración del barroco andaluz. Esta corriente fusionó el estilo rococó, la influencia árabe, la originalidad de sus artistas, y la esencia vernácula de Priego. Esta antigua agrociedad del interior andaluz logró convertirse, en estas condiciones, en unas de las industrias de talla, retablística, y arquitectura más destacadas de toda la región, abasteciendo a un vasto territorio, y generando una escuela, cuya sede se situó en la prieguense Carrera del Águila, que estaba situada cerca de la salida del pueblo. Sus obras maestras, como la ermita de la Aurora, el Sagrario de la Asunción, de Priego de Córdoba, sus excepcionales maquinarias de talla dorada para los numerosos retablos y camarines de la ciudad prieguense, y de Andalucía Oriental, y sus obras escultóricas para portadas, ornamentos, etc..., serán tomadas como referentes para definir sus diversas técnicas, materiales y estilos, los cuales, estructurados bajo unos patrones comunes del pintoresco barroco local, jugaron con unas connotaciones particulares, de unos artistas respecto a otros, para conseguir una unidad estética excepcional, con diferentes gamas estilísticas.

## Conclusión

Los motivos por los que se incrementó la demanda barroca en estas agrocidades de interior, no fueron otros que los concernientes a la red comercial y agraria de interior, siendo Priego de Córdoba una potencia en lo textil, y los latifundios que produjeron grandes fortunas, beneficiados por la subida de los precios de los productos del campo en el siglo XVIII, y en donde pudo invertir una nobleza, además de unos artistas faltos, a veces, de prestigio en las grandes capitales, direccionadas estas hacía el neoclasicismo, y que llegaron a estos pueblos resurgentes y demandantes de nuevas ciudades eclesiales, o conventuales, los cuales necesitaban escuelas de artesanos y artistas para poder levantar lo que en siglos anteriores les fue negado, por las pestes, siglo XVII, o incluso por una economía agraria poco boyante que no permitió más edificios, y decoraciones internas, que con respecto a poblaciones demográficamente mayores, como capitales de reinos; las cuales habían completado sus espacios manieristas y barrocos durante siglos anteriores, XVI, XVII y primera mitad del XVIII. Por tanto, estas agrocidades de interior se resistieron a dar entrada a un neoclasicismo poco prolífico en cuanto a cantidad de proyectos, debido a sus dificultades por las ya comentadas estrictas normas para su ejecución.

El barroco de esta escuela prieguense, se puede dividir en dos etapas. La primera con la figura de Francisco Hurtado Izquierdo y sus discípulos los granadinos hermanos Sánchez de Rueda, con Jerónimo (1670-1749) afincado en Priego y Juan de Dios Santaella y Roldán (1718-1802), discípulo de este último, en la primera mitad del siglo XVIII. Con un estilo arquitectónico, de barroco abstracto y prismático, en donde se envuelven, de barroco blanco, geométrico y lumínico, estructuras antiguas, gótico-

## Conclusión

renacentistas, como los templos de la Asunción y San Francisco, en Priego de Córdoba. No obstante también se hicieron obras de nueva planta, San Pedro y San Juan de Dios de Priego, con camarines, como el mayor de San Pedro, obra de Juan de Dios Santaella, en donde el color cobra auge, como en el barroco de los Churriguera. Mientras que la segunda etapa, continuaron los talleres de Juan de Dios Santaella, y se conformaron los de Francisco Javier Pedraxas (1736-1811-17) y Remigio del Mármol, en la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX, como evolución del estilo anterior, aunque con un rococó y barroco ilustrado, de bicromatismo blanco y oro, como el de Neumann en el norte de Europa, en producciones de nueva planta, Sagrario de la Asunción, ermitas de la Aurora y de las Angustias, en Priego de Córdoba, el templo del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén), o el camarín de la ermita de la Soledad de Bailén (Jaén), en unos espacios en donde la escenografía decorativa y ornamental es lo que predomina, como evolución del primer barroco de influencia hispanomusulmana. No obstante Remigio del Mármol, continuará la tradición decorativa de las yeserías, desembocando en el estilo imperio que impuso en la cúpula de la iglesia de los Remedios de Cabra (Córdoba), ya en los últimos años del siglo XVIII y primeros años del XIX.

Remigio del Mármol (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), era un cantero, operario, marmolista, estuquista, imaginero y escultor de piedra. No obstante, supuso la transición del barroco al neoclásico en Priego. La tarea fundamental del artista al que dedicamos esta Tesis Doctoral, fue la escultura en madera, en piedra, mármol y yeso, exentas o incorporadas en los espacios que requerían su especialización decorativa. Esto lo llevo a canalizar una faceta, para realizar diseños arquitectónicos, por su facilidad en el dibujo como tallista; y su labor pictórica tardía, no fue más que la



## Conclusión

necesidad que le permitió confeccionarla por sus conocimientos dibujísticos, y por su curiosidad en completar la integración de los espacios barrocos que el Priego barroquizado necesitaba y demandaba, inclusive en el avanzado y moderno siglo XIX. Artistas como el de esta Tesis Doctoral, Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758–1815), son ejemplos espléndidos para traducirnos, a través de sus obras, la situación y el comportamiento de los cambios de la edad Moderna a la Contemporánea, como también de los fenómenos acaecidos en su época, a la que contribuyó ilustradamente en gran medida el Rey Carlos III. El siglo de la razón, de la lucha por la libertad y del pensamiento individual, transfiere las fronteras de los documentos hacia las obras de arte, que la cultura permitía en cierto grado para los hacedores y factores de las producciones artísticas.

Remigio empezó, en la década de 1770, en ciertas obras para fachadas eclesiales de Priego de Córdoba, como posiblemente el segundo cuerpo de la portada de la ermita de la Aurora, de 1771, y contando Remigio en torno a 13-14 años, que es la edad en la que se empezaba de aprendiz para la Bellas Artes. También es posible que ejerciera en el labrado de piedra en su Alcalá natal, ciudad de nobleza arquitectónica y de ricos materiales originados en célebres canteras como la de la Mota, de piedra blanca, al igual que la que se encuentra en las postrimerías del pueblo de Carcabuey (Córdoba), colindante con Priego, llamada del Palancar, y usada para la población prieguense del agua y del barroco, para poblarla de fachadas y esculturas con tan duro material, en contraste con las yeserías baratas y dúctiles que ornamentan el interior de los templos, en un estilo rococó y barroco tardío, para las fechas en las que se incorporó el escultor alcalaíno, objeto de este estudio. Lo más probable, es que al hacerse la escultura de

## Conclusión

madera de la Virgen de la Aurora de la portada de dicho templo de Priego de Córdoba, en cuyo seno se haya una Hermandad a la que pertenecían familiares de Remigio, recordemos que su madre era natural de Priego, y que su padre lo era de Alcalá la Real, el artista, profesor de las artes de escultura y arquitectura, tallista y diseñador consagrado por esas fechas, Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736-Priego de Córdoba, 1811-17), pusiera sus ojos en Remigio para subcontractarlo para la realización del aparato escultórico en estuco del Sagrario de la Parroquia de la Asunción prieguense, comenzado en 1782 y finalizado hacia 1786, aunque las trazas se hicieran en 1772, y contando con el joven prieguense José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 1768- Madrid, 1827) como aprendiz de Pedraxas y de Remigio, en torno a 1782 y contando la edad de 14 años. Este apostolado del Sagrario prieguense, es similar a los Evangelistas que en torno a 1778 se confeccionaron para la ermita de la Aurora de la ciudad del agua y del barroco, para decorar la misma, junto a los grandes cuadros de Fernando Marín Chaves (Granada, 1737- Granada, 1818) que se instalaron en los muros de este templo. El zigzaguo berninesco de los trajes de estas figuras, los pudo ver Remigio en las dos pequeñas tallas atribuidas a Pedro Duque Cornejo que se sitúan en el retablo mayor de la Aurora (1744-1752), realizado por Juan de Dios Santaella, sin necesidad de desplazarse a la Basílica de las Angustias de Granada, para observar el imponente apostolado de Duque, y que surcan las cornisas de esta iglesia.

No obstante, en la villa prieguense, existía un taller prestigioso, el de Santaella, consolidado desde los años treinta del siglo XVIII, y heredero directo de los afamados maestros Sánchez de Rueda, que a su vez fueron los discípulos de Francisco Hurtado Izquierdo (Lucena, 1669-Priego de Córdoba, 1725), Ingeniero Mayor de la Andalucía

## Conclusión

Oriental y de las Costas del Mediterráneo, afincado en Priego, y creador, como hemos mencionado anteriormente, de la escuela barroca prieguense, además de antecesor de un estilo rococó y exótico que proyectó por diversas provincias, fusionando el arte clásico italiano con el hispanomusulmán andaluz, el califal, y que décadas después Francisco Javier Pedraxas combinaría con el arte nazarí, en una época tardobarroca en donde el neoclasicismo imperaba en la mayor parte de Europa. El maestro y tallista de este taller Juan de Dios Santaella y Roldán (Priego de Córdoba, 1718-Priego de Córdoba, 1802), subcontrató a Remigio del Mármol para diversas operaciones escultóricas y de talla, como podemos observar en la fachada de San Pedro de Priego de 1785, cuya escultura realizó Mármol sobre 1793. Era, por tanto, solicitado como obrero para la confección de imágenes, en piedra, para portadas prieguenses como la de San Francisco y la Aurora, o estuco, dentro de los diseños artísticos de los Álvarez, Santaella y Pedraxas, siendo una época, desde 1772, en donde el neoclasicismo operaba, como ya hemos reseñado, en las grandes capitales con grandes presupuestos, ingentes cánones y estrictas normas expedidas por las academias. No obstante, los diseños de las plantas prieguenses, como se puede observar en el Sagrario de la Asunción de Pedraxas, eran estructuras clásicas, en este caso similar a la del Panteón de Roma, con vestíbulo de entrada y cámara central, pero en donde todo orbita en torno a una atmósfera ultrabarroca.

Pero la demanda de obras barroquizantes, en esas fechas, en el interior andaluz, caso de Priego de Córdoba y otras agrocidades, hacía que el concepto barroco persistiera, sobre todo en relación a la exuberante decoración tradicional de estas tierras, pudiéndose levantar, por consiguiente, espacios, trátense de retablos, camarines o capillas sacramentales, de una manera rápida en oposición al mencionado neoclasicismo, y que

## Conclusión

al tratarse de puntos ocultos de la geografía, se podía esquivar a inspectores de academias de Bellas Artes, los cuales, juntos a instituciones como la Real Abadía de Alcalá la Real (Jaén) a la que pertenecía Priego de Córdoba, autorizarían las clasicistas plantas arquitectónicas, sin tener conocimientos de las barroquísimas decoraciones autóctonas. Estos talleres, como el de los hermanos Santaella de Priego, se dedicaban a la talla barroca, y estaban instruidos para la realización de retablos de madera, y decoración de yeso en los interiores arquitectónicos, edificios que solían levantar la familia Álvarez. Para dichas máquinas, subcontrataban fuera de Priego a imagineros y escultores, como se solía hacer en la población para el caso de las Hermandades y Cofradías, desde el siglo XVI, y para adornar estos espacios teatralizadores, por lo que los presupuestos se disparaban. Por ese motivo, surge la figura de Remigio del Mármol, experto en la labra de piedra, y el cual requería unos emolumentos económicos más solventes, en una época, finales del siglo XVIII, de profundo retroceso económico y demográfico de la población, por este motivo las nuevas empresas artísticas necesitaban un abaratamiento de costes. Tal es así que Francisco Javier Pedraxas, se lo llevó consigo por tierras jienenses en torno a 1787 para diversas construcciones, como es el caso, probablemente, de la decoración de yeserías del templo del Cristo del Llano de Baños de la Encina (Jaén), entre otras producciones del arte tardobarroco jienense.

Remigio del Mármol logró un taller independiente entre 1785 y 1791, de manera que ya conseguía proyectos autónomamente, como el del retablo (1790-91) y camarín de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, o como retablos y esculturas para los Carmelitas de Granada (1785), de Córdoba (1794-1795), y otros puntos de la orden en Andalucía. Ésta, los Carmelitas, fue

## Conclusión

una institución religiosa de la que Remigio fue Maestro de Servicios y Ceremonias de Priego, aunque siguió colaborando con Pedraxas en ciertas empresas retablísticas, y para ornamentaciones arquitectónicas, tanto dentro como fuera de esta villa, tal es el caso de las decoraciones de la iglesia de las Mercedes de Priego (1787-1791), del segundo cuerpo del retablo de Jesús Nazareno de la prieguense iglesia de San Francisco (hacia 1790), etc... No obstante, consiguió un estilo independiente combinando el barroco-rococó y el renacimiento, con el neoclásico, formal y teóricamente, para ciertas empresas escultóricas, como los Sayones de la Columna del templo de San Francisco de Priego de Córdoba, (1795-1796), en donde se observan unos quiasmos compositivos de colores y aspectos técnicos y anatómicos. Es aquí donde empieza a manejar con soltura las telas encoladas, material barato de gran efectismo y realismo visual, para la cromática teatralidad barroca, y que ya impuso Hurtado Izquierdo para los doseles de las esquinas del Sagrario del monasterio de la Cartuja de Granada (1709-1720), para albergar las imágenes de José de Mora y José Risueño. Es, en esta etapa de sublimación (1790-1803), cuando en sus esculturas, se va intensificando progresivamente la carga emocional y el movimiento, los cuales se lograron gracias a modelos extraídos de la realidad. Remigio alternó esculturas de dinámico movimiento con otras de estructura hierática, cuyo rasgo común es el contrapposto y la posición del brazo derecho alzado o móvil; y en cuanto al relieve escultórico, éste posee, como aspecto destacado, el que va abrochado con rocalla al paramento. También se pueden apreciar esos eclecticismos en proyectos para arquitectura de retablos, como los de la Parroquia de Santiago de Iznájar (Córdoba), de 1790-1799. Además desarrolló estilos historicistas, como el plateresco para la fachada de la casa de los Caracuel Rojas del Compás de San Francisco de Priego de Córdoba, anterior a 1794; o la fusión de los estilos, gótico, renacimiento y barroco,

## Conclusión

para el atribuido Relieve de la Coronación de Espinas del retablo de Jesús Nazareno de la iglesia de San Francisco de la ciudad del Adarve, de en torno a 1790. No obstante, los resabios clasicistas de Granada y Córdoba capital, se sienten, en producciones clásicas, como los exteriores de la iglesia del Carmen de Priego (1789-1791), en contraste con el barroco, instaurado por Hurtado Izquierdo, blanco, geométrico y luminoso, para paramentos y cúpulas de gallones del interior.

Su adquisición de conocimientos en su etapa de aprendizaje (1771-1778), en donde es un obrero de piedra inicializado en la talla de madera, estuco, y materiales vernáculos de la escuela barroca de Priego de Córdoba, contrasta con su primera etapa (1778-1790), en donde está fundamentalmente subcontratado para realizar obras escultóricas, tallas y decoraciones edilicias, y su segunda etapa, o de sublimación, (1790-1803), en la cual mezcla el barroco local, del blanco y del oro, con un neoclasicismo en auge, en obras ornamentales, escultóricas, como el atribuido Triunfo Inmaculista del Compás de San Francisco de Priego de Córdoba, obras pictóricas, decorativas, o retablísticas, de muy estudiadas composiciones introspectivas. El idioma artístico de esta etapa, producido por la mentalidad subyacente de Remigio del Mármol, es especialmente rico, ya que generó un lenguaje compositivo, innovador, y de cuyas pautas fundamentales se surtió, sin duda, como cualquier persona insertada en un determinado ambiente histórico, en su caso dentro del tardobarroco andaluz. Este artista supo transferir, unos trabajados códigos lingüísticos, de unos géneros hacia otros, gracias a su inmersión en casi todos los campos y áreas de las Bellas Artes. También cultivó muchos géneros técnicos, desde la imaginería, que tantas glorias dejó por estas tierras de Andalucía en siglos pasados, hasta el paciente cincelado de materiales duros,



## Conclusión

mármol y piedra, para púlpitos, portadas, y esculturas exentas, que formaban parte, y estaban al servicio de un espacio constructivo, o estucos ornamentales, mostrando esos detallismos que dignifican los conjuntos estéticos principales.

Es, en esta etapa de sublimación (1790-1803), cuando realiza la Fuente del Rey, o de Neptuno de Priego de Córdoba (1802-1803), nombrándosele, por el Cabildo, Maestro Mayor de las Obras Públicas de Priego, al carecer la localidad de uno, y tener la corporación municipal que contratar a un maestro de Lucena, Don Juan Pérez de Toro, para la confección de plantas y alzados, no pragmatizados, acordes con las normas clásicas que debían autorizar el consejo de Castilla y las academias estatales de Bellas Artes, como la de San Fernando de Madrid. La Fuente del Rey se pudo admitir por tratarse de una reforma de la antigua Fuente del León (1632-1635).

La prieguense Fuente del Rey es una arquitectura potente, entre la perfección de sus pulidas esculturas y la rusticidad de sus bancos, aunque dentro de su espacio de una nota de serenidad clásica, combinada con sus perfiles barrocos y renacentistas, estando en el límite de la urbe, supone una transición entre esta y la naturaleza, para la función y el recreo. Se trata de una obra realizada en un momento difícil para la población, con un tanto por ciento muy alto de mendigos en la localidad, y con la necesidad de ofrecer un recurso acuífero ante un plan hidrológico local, que desde este paraje hasta el Adarve, sustentara uno de los bienes más preciados, el agua. De esta forma la reforma de la antigua Fuente del León, en esta Fuente de Neptuno, cerca del manantial de la Salud (1586-1588), que recoge el agua subterránea de la Sierra Horconera, supone un proyecto artístico monumental, de este último canto del cisne del barroco, fusionado con el

## Conclusión

universo clásico, y que se puede interpretar a nivel mitológico, religioso, filosófico, antropológico, etc..., debido a su ambigüedad barroquizante. Se trata de una obra acuática, con un halo provinciano, y un edificio sin tejado y sin paramentos, que como una gran depuradora de agua, para dar luz y batir al agua oculta de la sierra, permita ofrecer, por los bancos de su perímetro, un espacio de ocio para la toda la población.

El camino de piedra de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, se comporta como el coro alto del Sagrario de la Asunción de la misma ciudad. Por un lado el paramento, que representarían estructuralmente los bancos de piedra de la fuente con sus respectivos respaldos panelizadores, y por otro, las paredes subterráneas encaladas, con el toque dorado de los caños cobrizos, que son el paralelo del deambulatorio bajo del Sagrario con sus retablos. Este espacio, el Sagrario, del maestro Francisco Javier Pedraxas, con estatuaria de Mármol Cobo-Rincón, de Álvarez Cubero y de su equipo de tallado, se puede apreciar la cámara central desde un punto de vista giratorio, de arriba hacia abajo, pudiendo darse un recorrido circular por el deambulatorio, para observar diferentes puntos de vista. También en la Fuente del Rey debemos dar la vuelta íntegra por el estrecho perímetro de piedra, para observarla íntegramente, interactuando con cada espacio en el que penetramos físicamente. En el Sagrario y en la Fuente del Rey para poder insertarnos en cada espacio lo debemos recorrer visualmente.

Se trata, la Fuente del Rey, de elegancia provinciana, de una obra subterránea, lo contrario de una fuente clásica situada por encima del nivel de la tierra. Este carácter de oposición simétrica clasicista, se puede observar en parte de la obra remigiana. Además Remigio diseñó esta fuente, como si se tratara de un retablo, en donde las imágenes

## Conclusión

poseen a veces una sacralidad descendente, de arriba hacia abajo. Se puede asemejar por tanto, esta fuente, a un retablo tumbado y subterráneo, denotando esa mentalidad retrablística que poseía Remigio, y en donde se hace notar la libre modulación de los perfiles de tales estructuras o de sus fuentes domésticas. Diseños y modulaciones extraídos, a su vez, de las portadas barrocas, como la de la ermita de la Aurora de Priego de Córdoba. Remigio del Mármol adorna con trajes de época sus esculturas barrocas, porque así se solían hacer, sin ningún rigor arqueológico, mientras que por el contrario cuida la composición clásica, con las reglas de la cultura grecorromana que conocía perfectamente, como elementos de fusión integradora del carácter ecléctico que posee su obra. Un curioso ejemplo lo encontramos en la prieguense Fuente del Rey. Mientras las figuras se adornan con los vestuarios zigzagueantes del barroco, que había promovido con anterioridad en sus tallas de imaginería en madera, de pura extirpe de la tradición vernácula, técnica y estilística andaluza, la barcaza de dicha fuente, que transporta a Neptuno, carece de pretensión, todo lo contrario que la más antigua Fuente de Neptuno de Madrid (1782-1784) de Juan Pascual de Mena bajo diseños de Ventura Rodríguez, y de clara estirpe barroca por sus poleas y rodamientos realistas y barroquizantes, casi extraídos de los nuevos motores de la Revolución Industrial. Remigio del Mármol era consciente de que este espacio debía tener una normativa más ajustada a las reglas clásicas, excluyendo toda parafernalia barroca, y no sólo renunciando a la mimesis de lo realista o naturalista del estilo anterior, sino convencido de admitir la razón mitológica y casi arqueológica, a través de la simplificación arcaica y basada en una fuerza motriz naturalizada por las colas de los hipocampos, que es, ciertamente, lo que la tradición grecorromana admite como una de las fuerzas acuáticas que deben dinamizar el movimiento de estos mitos, entre cuyas representaciones se

## Conclusión

encuentra este fabuloso carro de Neptuno de Priego de Córdoba. Por tanto, Remigio del Mármol, sabía perfectamente que le debía al barroco y qué al neoclásico. Con respecto a los aspectos legislativos que llevaron a la realización de la nueva Fuente del Rey en 1802-03, dudamos que sus profundas reformas fueran autorizadas por las academias de Bellas Artes, ya que excepto el estanque central del Carro de Neptuno, que se atiene a los cánones clásicos, como se puede observar en su planta cuadrangular, caños derivados de los triglifos renacentistas y grupo escultórico, el resto de estanques que se localizan en el diseño de la planta en los extremos, presentan unas estéticas barrocas y góticas, debido a las curvas, al ruido de la cascada y a la expresividad de sus esculturas. Sabemos, como hemos citado en esta Tesis Doctoral en el capítulo 13, que en esos momentos el Ayuntamiento de Priego de Córdoba estaba empeñado en la ejecución de unas Casas Consistoriales y cárcel, contratándose a Juan Pérez de Toro, Maestro Mayor de las Obras Públicas de Lucena (Córdoba). Según los informes de la Real Academia de San Fernando (Madrid), los diseños de este señor no fueron muy aceptados por los exigentes académicos, que daban prologas para su mejoramiento canónico. Estos diseños eran estrictamente neoclasicistas y se atenían a las normas que el citado estilo clásico debía imponer por las academias de Bellas Artes, ajustándose los informes y plantas a dichos cánones. Si era complejo en aquella época levantar un edificio, podemos reflexionar que una planta como la de la Fuente del Rey difícilmente pudiera ser autorizada, por este motivo pensamos que la fuente nueva pudo realizarse gracias al hecho de ser también una reforma y arreglo de la que existía con anterioridad, la Fuente del León. Al no deberse totalmente a una obra de nueva planta, pudo tener su autorización por parte de alguna institución estatal, Consejo, o academia, aunque existe la posibilidad de que ni siquiera su reforma pasara por alguna de estas instituciones, y

## Conclusión

que las autorizaciones pertinentes quedaran por el camino, ya que no se recoge dichas reformas en la documentación de estas corporaciones estatales.

Su mezcolanza estética, le llevó a un arte atemporal, con el uso combinado de la recta y de la curva, de lo clásico y lo barroco, de la razón y el sentimiento. Sus trabajos de cantería le hicieron indagar en el área funcionalista y organicista, gracias a los diseños para sus fuentes, y creando un taller para obras hidráulicas domésticas, con libre modulación para los perfiles de las mismas. Sus quiasmos de contrarios son importantes, no sólo para colores, estando presentes siempre en la teorización de colores primarios enfrentados con respecto a los neutros, para alcanzar equilibrios clásicos con los chillones cromatismos barrocos, y pasteles, estos últimos próximos al rococó. Todas estas amalgamas le hacen inventar un estilo personal, porque sus lenguajes de contrarios, sus inspiraciones neogriegas, sus rectas frente a sus curvas, los traslada al ámbito compositivo, por lo que su obra se vuelve iconográficamente compleja en su segunda etapa (1790-1803). Las conexiones iconológicas y de ambigüedad de Remigio del Mármol fueron, en esta fase de sublimación, interesantes. La Fuente del Rey de Priego posee dichas conexiones. Mientras que una obra de arte puede contener en sus figuras ese carácter anfibológico, y conectarse con otros elementos de la obra, en la fuente prieguense se detecta, no sólo una ambigüedad en cada pieza, sino hasta triples o cuádruples sentidos.

En su última etapa (1803-1815), es cuando Remigio del Mármol se vuelve más academicista, por su condición de Maestro Mayor de las Obras Públicas de Priego, direccionándose hacia estilos, como el imperio napoleónico, tal y como se aprecia en el

## Conclusión

atribuido retablo, desmontado en torno a 1942, de la capilla de la Columna del templo de San Francisco de Priego (1790-1815). También se siente, dicho estilo afrancesado, en los retablos del deambulatorio del Sagrario de la Asunción prieguense, (1790-1815), o en los atribuidos retablos de la Parroquia de los Remedios de Cabra (Córdoba) de 1785 a 1815. Se observa un arte escultórico más experimentativo, distinto de su etapa intermedia (1790-1803), en donde sus esculturas, forman parte de una decoración preconcebida, adaptándose a los entornos espaciales, e inspirándose de la imaginería clásica de los Mora, Risueño, etc...; de manera, que algunas de sus esculturas parezcan obras de estos imagineros granadinos. No obstante a partir de 1795-1796 sus esculturas se componen de formas decorativas y cromáticas muy experimentales, como los Sayones de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego.

Sus esculturas, estéticamente, presentan leves inclinaciones de las cabezas, y miradas perdidas, hacía el infinito, en aptitud reflexiva, orante, en trance místico, por lo que presentan una inspiración de la escultura clasicista, naturalista, y a veces idealizante del barroco andaluz. Estas imágenes presentan rasgos dispares, de forma que parecen realizadas por artistas distintos, aunque poseen esa característica común de rostros pensativos, con un deje de la imaginería de la escuela granadina, con coetáneos escultores como los hermanos González, que también dirigieron la estética granadina de Alonso Cano, los Mora, Risueño o Ruiz del Peral hacia un romanticismo de corte idealista, que alternó Remigio con rostros más personales y en donde las barbas y demás formas coquetas, como barbillas puntiagudas y delicados rostros, de corte rococó, para sus figuras femeninas y angelicales, como los atribuidos Ángeles lampareros de la Asunción de Priego (de en torno a 1796), o Santa Juliana de Falconieri del retablo de los



## Conclusión

Servitas del templo de San Mateo de Lucena (Córdoba) (1807-1808), son los rasgos técnicos de identificación de su obra tan ecléctica y diversa. Para investigar su obra hay que tener en cuenta las características de los retablos finales del barroco prieguense, por lo menos desde finales de la década de 1770, porque Remigio del Mármol tuvo un peso relevante para subcontratar sus estatuas a los talleres principales de la localidad, como el de Santaella o Pedraxas, que también contrataban a escultores de fuera de Priego puntualmente. También podemos tener en cuenta las características de sus obras seguras para atribuir otras, y acotar los entornos de trabajo o áreas por donde se desarrolló este artista. Además su arquitectura para retablos, se influyen del concepto de integración de las Bellas Artes, es decir, en donde esculturas, pinturas y arquitecturas, se funden en una obra original, y en la que todos los géneros están confeccionados por este mismo autor, de forma casi autodidáctica.

Con respecto a la pintura, hay que decir, que Remigio del Mármol siguió manteniendo las pautas de composición del barroco y rococó, aunque mezcladas con toques romanticistas, como influencia estética, y como se puede ver en su atribuida pintura de San Francisco de Paula, del banco del retablo que realizó en 1814, para el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba. Se inspiró de los lienzos hispanoflamencos de segundas escenas, y de las pinturas renacentistas y barrocas que fue encontrando por sus espacios de influencia, a los que se adaptó, siempre dentro de un programa de diseño preestablecido. Las técnicas pictóricas que empleó fueron: acuarela, aguada, óleo sobre lienzo, cartón, papel, o tabla, aunque sin descartar su rapidez productiva, con temples barnizados para simular óleos, y sin contar con sus dibujos para los diseños, los cuales los solía realizar en cualquier tipo de soporte.

## Conclusión

Los retablos de Remigio del Mármol, surgidos bajos los diseños amparados por su maestro Francisco Javier Pedraxas, en la década de 1780, simulan arcos de triunfo con división del espacio a través de la columna clásica, al contrario de los estípites de su también maestro Juan de Dios Santaella, el cual intensificó las volutas pareadas y las cornisas, como se aprecia en el órgano de la Parroquia de la Asunción y en el retablo mayor de la ermita de la Aurora de Priego, y que Remigio simplificó de manera elocuente en sus trabajos más de corte chinesco, con unos colores pastel, que se envolvían en estas máquinas tardobarrocas con retoques de oro, al principio con gran protagonismo de este pan de oro, como podemos apreciar en el retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba (1790-1791), inspirándose Mármol en este retablo de la Caridad de las cornisas desarticuladas que sus maestros desarrollaron en el retablo de Santa Bárbara de la ermita de la Aurora, y en donde se ve una transición entre los barroquísimos retablos de la escuela prieguense, como los de Santaella y Pedraxas (1744-1759) para la ermita de la Aurora, y los académicos retablos a estilo imperio, con decoraciones en laurel, como los que desarrolló Remigio del Mármol para el deambulatorio del prieguense Sagrario de la Asunción, y en donde el oro se va diluyendo, dejando paso a colores de corte rococó; aunque como podemos ver en los atribuidos retablos académicos de los Remedios de Cabra (Córdoba), (1795-1815), las pátinas doradas sean las que predominen totalmente. En sus retablos se distinguen tres períodos, también aplicables para la escultura y pintura, no exenta o semiexenta, incorporada en tales estructuras arquitectónicas. El primero (1785-1790), se caracteriza por imprimir en estas máquinas una estética ultrabarroca, heredera del barroco de la escuela prieguense, como podemos apreciar en el atribuido retablo de San José de la iglesia de San Antón de Granada. El uso

## Conclusión

del estípite y de la talla volumétrica barroquizante, con juegos de curvas y contracurvas decorativas, florales y abstractas, para los perfiles y las cornisas, se hace patente en esta fase. Estos rasgos se observan también en su firmado retablo de San Nicolás de Bari de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba (1785-1790). El segundo período (1790-1795), coincide con su documentado retablo para la Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba (1790-1791). Se trata de una etapa de transición en donde incorpora, cada vez más, un lenguaje clasicista, basado en la incorporación de la columna como divisor del espacio, y en la decoración a estilo imperio, con laureles que caen por los recuadros geométricos, aunque mantiene los juegos perimetrales, de las masas curvilíneas talladas o empotradas, y las cornisas a lo Pedraxas, pero de una forma más discreta que con respecto al primer período. Entre 1794 y 1795, se le puede atribuir el retablo de San Elías de la iglesia de Santa Ana de Córdoba, y en donde se puede observar cómo va eliminando el lenguaje barroco para desembocar en un clasicismo más depurado, aunque combina la recta estructural del primer cuerpo, con la curva y contracurva, volumétrica, del segundo. No obstante, mantiene la policromía en pastel verdoso, como en los atribuidos retablos de la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Benamejí (Córdoba), (1795-1799). Esta última obra pertenece a su tercera etapa de la retablística (1795-1815), en la que introduce adornos, tales como molduras, jarrones, decoración geométrica abstracta, relieves, adornos del ya comentado estilo imperio, e incluso doseles, como el del atribuido retablo del Cristo de los Parrillas de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba (1795-1815). También las composiciones se enriquecen, en este período, con óleos que hacen juego con las imágenes titulares y sus peanas, aunque ya incorporó lienzos en algunos retablos del primer período (1785-1790), como podemos ver en la firmada acuarela, con las siglas D.M., o Del Mármol,

## Conclusión

del banco del retablo de San Nicolás de Bari de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, o las pinturas que probablemente realizó y que adornan el retablo de San Antonio de la Parroquia de los Remedios de Cabra (Córdoba).

Dentro de estos retablos, se incorporan las imágenes titulares, de gran movilidad barroca, hasta 1815, aunque los vestuarios se adaptan sincréticamente a los estilos retablísticos que los envuelven. Las iconografías escultóricas que más desarrolló, fueron las concernientes a las hagiografías de San José, San Elías, San Antonio, San Miguel, y otros Santos y personajes del repertorio religioso. En pintura destacan probablemente las obras dedicadas a San Valentín, San Francisco de Paula, San Antonio, San Pedro, Jesús de la Columna, o las Virtudes, como la Fe, la Esperanza y la Caridad, que van exentas o incorporadas en las estructuras retablísticas.

En arquitectura, no podemos hablar de etapas concretas, ya que comenzó a indagar en el renacimiento andaluz y el clasicismo muy precozmente, como podemos ver en la fachada de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba (1789-1791). Este templo comparte los estilos clásicos depurados de su fachada, con un interior barroquizante y rococó, por lo que podemos deducir de que las decoraciones edilicias marchaban a un ritmo más lento en su evolución transformadora hacía los estilos neoclasicistas, que como vetas se pueden ver puntualmente en el interior de este templo, caso del camarín mayor. Por tanto, Remigio heredó un barroco prieguense local, de importantes connotaciones y lenguajes clásicos, y operó una evolución hacía un neoclasicismo en auge desde mediados del siglo XVIII. Por otro lado, debemos reseñar que la fusión de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba, en los estilos gótico,

## Conclusión

renacimiento y barroco, de sus tres niveles de estanques, supone probablemente la intención, por parte de su autor, de llegar a confeccionar la obra en un nuevo estilo, el eclecticismo. Se trata, por tanto, de un nuevo paso en la evolución de los estilos de la arquitectura local. Del barroco, al neoclásico, y al eclecticismo, estilo, este último, que no se generalizara hasta la segunda mitad del siglo XIX. Aunque la fuente, que supone por su autor llevar el arte y su ornato al exterior de la urbe, también se puede interpretar como el nacimiento, la madurez, y el ocaso final, vista desde el estanque trebolado hacia abajo, idea muy proclive en esta época romanticista. Además es una obra de prevanguardia arquitectónica, ya que indagará, como reseñamos reiteradamente, en el funcionalismo y el organicismo, como características del futuro movimiento moderno, y en una época, siglo XIX, que se planteaba en que nuevo estilo construir.

En su obra, hay que diferenciar entre los proyectos inconclusos del barroco hasta 1750, y que demandaron, para recomponerlos, ciertas órdenes religiosas a finales del siglo XVIII, a distintos artesanos, tallistas y decoradores, como Remigio del Mármol, los cuales iban completando dichos espacios, a la manera del barroco clásico, y restaurando el espacio inconcluso. En definitiva, podemos considerar a Remigio del Mármol, un artista decorador, que va influyéndose, y adaptándose, por las obras de arte de sus espacios de trabajo, de forma que sus piezas, a veces, parecen como si hubieran estado allí toda la vida, generando entornos espaciales de gran armonía visual. Él, en definitiva, realizó aquello que se le solicitaba, tanto en estilo como en material, en sus primeras etapas, dentro de un tardobarroco, que fue la evolución de la escuela prieguense, y en un estilo ecléctico que no se pudo ver en muchos puntos por el auge del neoclasicismo. De manera que esa evolución estilística, en esos momentos, es

## Conclusión

curiosa, en cuanto que estos artistas, fueron progresando el barroco, hacía unos derroteros propios de la crisis arquitectónica del siglo XIX. Por tanto, el neoclásico supuso un paréntesis, o una ruptura de la evolución del barroco, a su vez generado por el renacimiento, de manera que maestros, como el de este estudio, fueron ciertos eslabones perdidos de cómo hubiera evolucionado dicho barroco si no se hubiera impuesto el neoclasicismo; de ahí reside la importancia de estos artistas y escuelas locales, para poder apreciar esa evolución barroca, y rococó, y como desembocaron en los estilos del siglo XIX. Este período tardobarroco de Remigio del Mármol, lo hemos definido como contramanierismo, es decir, si el manierismo fue la transición entre el renacimiento y el barroco, integrando distintos elementos y lenguajes barroquizantes dentro del renacimiento; el contramanierismo sería la transición del barroco al neoclásico, al romanticismo, y al eclecticismo del siglo XIX, transición que fue interrumpida por el ya comentado auge neoclásico.

En Remigio del Mármol (1758-1815), como ideólogo y esteta, existe un conocimiento exhaustivo entre la moda barroca y neoclásica de vanguardia, y esto se manifiesta en su fusionada y particular obra, con diferentes combinaciones de ambos estilos. En uno lo adornado, lo curvado o zigzagueante es frecuente; en otro, el neoclásico, lo rectilíneo también lo es. En el barroco a las imágenes se las viste con la estética decorativa de la moda cultural de ese período, por ello, en las primeras imágenes remigianas, predominan sopesadamente, por gravedad, los adornos del estilo del que resultaba difícil desprenderse, desde una demostración social, y no tanto desde la dimensión íntima de lo privado, del barroco de antaño, el cual arrastró durante más de dos siglos, una tradición cultural en Occidente, y cuyos destellos fugaces todavía se



## Conclusión

esforzaron, por sí mismos, en dar una potente luz como para aguantar hasta el final, y exprimir hasta las últimas gotas de sus valiosas posibilidades, que el artista de esta Tesis Doctoral, dominó formalmente. La estética remigiana es el autorretrato de su autor, de sus esperanzas e inquietudes, en suma, de sus trazadas realidades. Perteneció a la orden del Monte Carmelo, en una comunidad de hermanos, centrados en un universo que recreaba la vida de sus primitivos miembros, y en donde la reflexión del Cristocentrismo y las Virtudes, influyeron en Remigio para los rasgos de su obra estética, como podemos apreciar en el retablo e imagen de San Francisco de Paula (1814), del deambulatorio del Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba. Mármol fue un hombre que conoció su momento, con referencias conscientes de obras del pasado, del Priego dieciochesco y de la historia general del arte. Su ambigüedad barroca le llevó a formular obras introspectivas, dentro de sus retrospectivas estéticas, vistas y añoradas en la Andalucía por la que sirvió. La escultura, como género que dominó, le direccionó inexorablemente al resto de las Bellas Artes, como la arquitectura, por los diseños, y hacía la pintura, para decorar sus espacios retablísticos. Su belleza estética produce un halo espiritual que llega al ánimo del espectador, y éste, a su vez, lo reverbera hacia la obra, de manera que ese efecto multiplicador, produzca la mística sublime de la obra.

En la obra de Remigio del Mármol, desde los comienzos, es posible apreciar una curiosidad, primero técnicamente y posteriormente en la composición, pero siempre con ese anhelo por encontrar algo en su ser que intenta siempre materializar de una forma u otra. Conforme madura, se observa más conocimiento y avance humilde, y los vericuetos de sus enigmas internos se van desplegando, en las composiciones

## Conclusión

matemáticas, en las parábolas del alegórico barroco, en las variaciones estéticas respecto a las tendencias de las modas, en las temáticas que cumplimentan un lenguaje, o quizás en la escritura estética que está envejecida por su personalidad autodidacta, y casi altruista.

Su ilustración de aprender por sí mismo, traslucen un interior efervescente de una obra hacía otra, sobre valores cada vez más nobles y codificados en un lenguaje generado por su evolución triangularizadora, opositora, contramanierista, clásica, barroca, funcional y organicista, que se pulen en las obras de su intermedia fase de sublimación (1790-1803). Es aquí donde se encuentra a él mismo, depurando formas, técnicas, y alcanzando composiciones nobles por los valores a los que se direcciona. Tiende a desarrollar vectores de potenciación hacía el infinito, y concluye en la contraposición de la materia limitada frente a la ilimitación de la conciencia, como única realidad a la que se dirige su ser, y también como fuga infinita de todas sus actuaciones artísticas, de sus luces esperanzadoras, de los caminos positivos para la búsqueda de la libertad, porque sólo esa realidad le hizo libre, manifestándolo magistralmente en su producción, tal vez limitada, al igual que esta conclusión general, pero la panorámica de la misma es tan infinita como la búsqueda cósmica, hasta el final, de una proporcionada, pétrea, blanca, y traslúcida conciencia.

El arte barroco, flexible y de heterogéneos lenguajes, gustó de sugerir lo infinito, como un camino que se pierde, un juego de espejos que altera los enfoques y perspectivas, o una bóveda celestial. Todo este pensamiento se puede ver en la mentalidad remigiana que irradian sus obras, como la Fuente del Rey o la Parroquia del

## Conclusión

Carmen, ambas en Priego de Córdoba, aunque además de su arte individual, frente a la moda de su cultura, también heredo de esta el gusto por la luz, como producto natural que se integra en sus obras, la curva en los elementos constructivos, sustentados y sustentantes, y los efectos escenográficos y teatrales, para concebir obras teocéntricas, en donde el individuo es espectador, y a su vez protagonista de la obra cósmica, la cual se traslada a nuestro mundo mediante una serie herramientas, que son, sin duda, el artesano o el artista. Ese vaivén entre el antropocentrismo y el teocentrismo, es el que habitaba en la época de Remigio del Mármol (1758-1815), y sobre todo en la obra remigiana, en donde ambas áreas tenían que pervivir formalmente.

Podemos sintetizar que Remigio del Mármol plasmó la realidad imperante que conoció, sin renunciar a su formación e influencia de carácter renacentista y clásica, que le otorgó su ciudad natal, Alcalá la Real (Jaén), al residir en ella, junto a Priego de Córdoba, durante su niñez. Pero, sobre todo, supo darse cuenta de que un cambio radical, en un pueblo tan barroco como Priego, le hubiera supuesto correr ciertos riesgos en la población, ya que asumir nuevas estéticas foráneas, y rechazar las locales, podría haberle llevado a sufrir, personalmente, bloqueos y rechazos en su labor como artista, no pudiendo hacerse cargo ni acreedor de otros proyectos en el futuro. Si unimos todos estos factores nos saldrá, consecuentemente, la personalidad artística remigiana, que se trasluce de forma trasparente en su variada y riquísima obra, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, y que lo convirtieron en un mediador de formas, ideas, aptitudes, modas y costumbres, progresivas y constantes, para la población y para su arte; mostrando que en sus obras unitarias debían convivir misceláneos y heterogéneos universos, en nuevas concepciones respetuosas con lo admitido, y disfrazando de barroco lo no asumido,

## Conclusión

cuya piel no tardaría en mutar para sacar, en su momento, los nuevos estilos sin sorpresas; vislumbrándose así nuevas soluciones que, siendo permitidas, causaron una evolución a través de su necesaria libertad estética. Es precisamente esta etapa sincrética, correspondiente al período comprendido entre 1790 y 1803, la más importante de las tres que pudo desarrollar en su línea cronológica y existencial. Es aquí cuando ya obtuvo conocimientos técnicos de gran prestancia, y en donde su independencia económica y de taller, le llevaron a confeccionar proyectos valientes y atrevidos, que este período le permitió “ilustradamente”, asumir parámetros importantes para las Bellas Artes en España y Europa, gracias a los ideales de la Ilustración que, como personalidad excepcional en la historia de España, fueron admitidos por los Reyes Carlos III y Carlos IV. Además debemos mencionar al mecenas de la escuela de Priego de Córdoba, el obispo Caballero y Góngora, creador de academias estatales de Bellas Artes, el cual impulsó el arte clásico, y comprendió que un pueblo tan barroco como Priego debía realizar una transición delicada del rococó al neoclasicismo. Además la financiación de Caballero y Góngora frenó la escasez de medios económicos de la época. El carácter autodidacta de Remigio del Mármol, fue otro factor que contribuyó mucho a su obra artística. Su forma de percibir el arte era la narrada a través de la materia que esculpía o pintaba. Sin duda, el carácter progresivo de sus recursos, le dieron autoridad para ensalzarse en un tipo de experimentación local hacía caminos poco trazados en la España de interior, llegando a emplear recursos estéticos anteriores, para soluciones ya dominadas, pero arriesgando con cócteles estéticos, con un áurea provinciana, en los momentos en que las nuevas soluciones se demandaban, para la confección de diferentes piezas artísticas en el ámbito prieguense. Su obra, por tanto, es propia de la crisis artística del siglo XIX, donde se combinan magistralmente estilos del

## Conclusión

pasado con simbolismos formales y numéricos, adaptados a fines estrictamente funcionales y organicistas que triunfaran en el futuro, junto con la introducción de nuevos materiales, como el hierro empleado en los sables de los Sayones de Jesús de la Columna, en el tridente y cadena de Neptuno de la Fuente del Rey o en la espada de San Elías de la Parroquia del Carmen, de Priego de Córdoba.

Remigio del Mármol trata de adaptar una obra anterior a otra nueva, a través de una reconversión que concluya en una nueva unidad artística, al igual que el paso de la Columna con la incorporación de los Sayones, o el segundo cuerpo del retablo de Jesús Nazareno de Priego de Córdoba, atribuido a él junto con Pedraxas, en el que realiza el Relieve de la Coronación de Espinas, con unos soldados del mismo estilo que los del paso Columnario, y donde la triangularidad, la simetría, la oposición, la ambigüedad, el funcionalismo y el eclecticismo, se hacen patentes dentro de un inconformismo que la crisis del estilo le impone, crisis a la que se adelanta en España plenamente, denotando sus conocimientos sobre el mundo externo. En el paso columnario intervino, por tanto, entre 1795 y 1796, momentos en los que todavía pervive el barroco en estas tierras del sur de Córdoba, corriente en donde las formas se disuelven y se moldean, se resquebrajan y se retuercen en una pura parafernalia teatralizadora, con el objetivo didáctico de asombrar a un espectador que se ve desbordado por tanta complejidad formalista, para abducirlo de forma irreversible en el alma y en la fe de la religiosidad cristiana de una manera rápida, moralizante y ejemplificadora.

Cuando el barroco se agotó, Priego lo mantuvo hasta las últimas consecuencias. Sus maravillosas posibilidades, unidas a las libertades que el artista de esta Tesis

## Conclusión

Doctoral, Remigio del Mármol, pudo encontrar en la oculta geografía prieguense, permitieron sincretizar las antiguas formas de la escuela con las nuevas posibilidades del neohistoricismo, aparte de su lenguaje personal, que lo dirigieron hacia unas obras de excepcional concreción estética, difícil de desarrollar en cualquier otro lugar, debido al control y a la censura de las academias neoclásicas. Este campo de experimentación, por parte de Remigio del Mármol, supuso un avance hacia nuevos horizontes de la escuela, para llegar a indagar en el funcionalismo y el organicismo, siendo estos, dos pilares característicos de la arquitectura del movimiento moderno. Remigio del Mármol Cobo-Rincón, se convirtió en el enlace con la centuria decimonónica, mediante una transición hacia nuevos conceptos estilísticos de su época, como los llamados historicismos de nueva moda. Se aplicó, en la teorización del eclecticismo, y, fundamentó parte de su obra en una continua labor experimentadora, gracias a la herencia de los diseños abiertos y libres del barroco entre los marcados códigos clásicos.

Remigio del Mármol evolucionó, desde un barroco tradicional y local, estilo en el que estuvo inmerso al principio de su carrera, hacia el neoclásico, momento artístico que le tocó vivir. Sus obras acusan una evolución técnica, dominando magistralmente el arte del relieve, aunque su calidad varía dependiendo de distintos factores, como la financiación de las obras, su importancia principal o secundaria en los trabajos en los que intervino, etc... Su eclecticismo se aprecia, no sólo por el empleo de diferentes estilos históricos mezclados para alcanzar una personalidad artística, sino también en la combinación de distintos materiales, ya sea madera, telas encoladas, yeso, piedra, mármol, metal, etc... En los años en que vivió se sucedieron muchos estilos y movimientos, barroco, rococó, neoclásico, eclecticismo, historicismo, no habiéndose



## Conclusión

dado en los siglos anteriores una interposición como esta. Lo dicho se puede apreciar en la personalidad artística de Remigio del Mármol, que no se fijó y encasilló en un sólo estilo, sino que se fue adaptando a las distintas corrientes que se sucedían, entrando en los diferentes debates de a dónde debía encaminarse el arte, algo que se intentará solucionar a lo largo del siglo XIX. Por tanto, la obra de Remigio, que vivió en unos momentos que fueron decisivos y precedentes de todo lo que después sucedería en la contemporaneidad, es un microcosmos de todo el arte que se ha realizado en la historia artística de Occidente, y no es un caso aislado, ya que en su época hubo obras y autores atrevidos, como Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828), que se adelantaron a las vanguardias históricas.

Del taller de Remigio del Mármol, localizado probablemente en la casa aledaña a la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de Priego de Córdoba y perteneciente antiguamente a los hermanos Carmelitas, salieron piezas artísticas de todo tipo, que sirvieron y todavía sirven para diversas funciones hidráulicas, religiosas, domésticas o civiles. Pero lo interesante es que todas sus piezas se impregnaron de su personalidad estética, la cual se fusiona con una trabajada materia esculpida. Mármol se influyó del arte andaluz, de su pasado, y absorbió en una simbiosis innata, la imaginería y retablistica andaluza, para por ejemplo sus portadas que recuerdan a las máquinas barrocas de los interiores de los templos. Fundiendo las referencias anteriores con la estética del romanticismo de su cultura ilustrada, y creando una atmósfera barroca de imaginación y fantasía, de naturalismo idealizante, y expresando, o generando, una construcción de personajes móviles, cromáticos o monocromos, que se rodean de lo vivo para integrarse en una realidad natural y teatralizadora, y cuyos escenarios y

## Conclusión

decorados se funden, a veces, con la luz, y con una labrada e inventada naturaleza espacial. La moda clásica, le hizo depurar, simplificar y controlar los artificios barrocos.

No podemos terminar esta conclusión sin advertir de que el tallista, como se menciona en la documentación, Maestro Mayor de Obras, escultor, y artista, Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758-Priego de Córdoba, 1815), fue uno de los últimos herederos de los conocimientos que la escuela barroca de Priego de Córdoba había proyectado en su conjunto artístico-monumental, durante alrededor de un siglo de existencia. Desde su fundador, Francisco Hurtado Izquierdo, pasando por los hermanos Sánchez de Rueda, Juan de Dios Santaella, Francisco Javier Pedraxas, José Álvarez Cubero, y otra nómina de artistas, algunos faltos de estudio, el arte prieguense supuso en el siglo XVIII, un antes y un después para el acervo estético de la población. El conjunto artístico que proyectó esta industria o fábrica de talla, rebasó sus fronteras para transferirse a las provincias limítrofes, generando un estilo arquitectónico y decorativo único en toda la región. Sus artistas y maestros confeccionaron, en sus obras de arquitectura y ornamentación, un escaparate, de forma que cuando se les encargaba un proyecto, las obras levantadas, con sus diversas vetas estilísticas y variadas encrucijadas formales, en cuanto a innovaciones a veces impuestas por las modas, éstas, sirvieran de modelo y de catálogo para que la institución demandante de tales proyectos artísticos, pudiera seleccionar y hacerse una idea de aquello que se quería construir.

Remigio del Mármol supuso un eslabón de la cadena del barroco prieguense, y en su taller, del que apenas salía según fuentes bibliográficas, se labraron, con gran sensibilidad, todo tipo de obras y géneros para las Bellas Artes, y en donde el grado de

## Conclusión

acabado, de las piezas artísticas, dependía a menudo de los presupuestos y de los tiempos de ejecución. Sus compañeros, discípulos y maestros, en las lindes artísticas, estaban entrelazados en una empresa común, no solamente la de la supervivencia, sino la de la imaginación y la creación de fastuosas obras estéticas, de las que todos participaban a través de sus facetas y destrezas, que circunstancialmente poseían. La mayoría de los espacios en donde intervino escultóricamente, se observan esos teatralismos barroquizantes. Sus figuras suelen diseñarse en torno a parejas decorativas, los Sayones de la Columna del templo de San Francisco de Priego, los atribuidos Ángeles lampareros de la prieguense Parroquia de la Asunción, San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri de la Parroquia de San Mateo de Lucena, etc... Estas obras buscan una simetría estética a veces en espacios ultrabarrocos, como los yesos de Sagrarios y camarines, para frenar la voluptuosa asimetría barroca, denotando una mentalidad mitad barroca, por la movilidad de la imaginería barroca andaluza desde el manierismo, mitad clásica y renacentista, que denotan esos contrapuntos rococó, y esas nuevas estéticas romanticistas importadas de capitales como Granada. Sus Hermes de la torre del Carmen de Priego, sus relieves y caños del carro de Neptuno de la prieguense Fuente del Rey, lo asoman al mundo grecorromano, muy de moda desde que el amigo de su discípulo Álvarez Cubero, nos referimos a Winckelmann, el gran teórico del neoclasicismo, proyectara en el arte una vuelta a la estatuaria y arquitectura clásica, como las pautas a seguir de los ideales de la belleza pura. Belleza que Mármol encontró en un arte de sentimiento contenido, a mitad de camino entre el declive, por la moda, del agitado paroxismo barroco, en donde la vista no reposa por la superposición de volúmenes curvados que recobran vida, y el concepto de la belleza serena, de la simetría y de la luz, que a su vez hace resaltar la convivencia de ambas estéticas.

## Conclusión

Remigio del Mármol fue entre todas sus facetas escultóricas, un gran decorador, dominando este arte con pericia, siendo una habilidad que generalmente es innata para los que la ejercen, llegándose a poseer destreza en la selección de colores, estilos, ideas, y posiciones formales de las esculturas, con eclécticas confecciones estéticas de forma intuitiva. Aunque Mármol tuvo suerte de desarrollar su ejercicio laboral en un pueblo como Priego, en donde se hallaban grandes maestros en los campos de la retablística, el ornato y el diseño, como Juan de Dios Santaella y Francisco Javier Pedraxas, y recogiendo Remigio esos conocimientos, además del estudio de las obras del pasado, como las generadas por Hurtado Izquierdo y los Sánchez de Rueda, en donde el paroxismo de la luz, los impulsos anímicos debidos a los contrastes luminotécnicos y la integración de las artes decorativas, fueron las guías para una evolución del estilo de la escuela retablística, y decorativa para el ornato de la arquitectura, que culminó sin duda el artista de esta Tesis Doctoral. Dos ejemplos que fueron estudiados por los artistas Francisco Javier Pedraxas, José Álvarez Cubero, y Remigio del Mármol, los tenemos en las Cartujas de Granada y el Paular, que producen esos estadios sentimentales derivados de la catarsis de lo barroco y de las luminotecnias decorativas, siendo auténticos alardes de integración escultórica y pictórica. Por tanto Remigio se ciñó, a un papel dentro de la decoración, composición y ejecución de producciones, ofreciendo su potente energía para la consecución de proyectos dificultosos, que se pragmatizaron de la idea a la realidad, a veces de una forma increíble, atendiendo a los útiles materiales que eran menores que los proyectados por la mente y por los recursos humanos. Por todo lo cual, los artistas que convivieron con Remigio del Mármol Cobo-Rincón, bebieron también de sus manos y de su espíritu, por lo que su aportación e influencia en el arte y en los artistas de la escuela barroca de Priego de Córdoba, es sin duda, evidente.

## **CONCLUSIÓN: SUGERENCIAS Y PARTES ORIGINALES DEL TRABAJO**

Como hemos apreciado en toda esta Tesis Doctoral, el rico tardobarroco prieguense está jalonado de matices, como autores y artistas que se relacionaron con Remigio del Mármol o con el arte de Priego de Córdoba, faltos de estudio, y que aparecen nombrados pertinentemente en algunos archivos de la esta localidad cordobesa, tanto religiosos como civiles. Es de desear que con el tiempo, se vayan trazando y profundizando estas personalidades, en futuros trabajos, de manera que el complejo puzzle de la historia del arte de Priego de Córdoba, vaya adquiriendo una mayor imagen o panorámica de conjunto, para apreciar diversas estéticas en distintos campos del arte local, que suponga una comprensión más profunda y aclaratoria de la escuela de talla y arquitectura barroca prieguense del siglo XVIII.

Nuestra labor en esta Tesis Doctoral, ha sido reconstruir objetivamente la vida y obra de un artista, Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815), maestro que realizó, según la documentación inédita consultada, muchas obras en los campos de la escultura y la retablistica, realidad que no se ajustaba al conocimiento que se tenía sobre este artista, del cual se conocían muy pocas obras documentadas y atribuidas, las cuales ciertamente han eclipsado la personalidad de su autor, debido al peso de algunas de ellas dentro de la escuela barroca prieguense. Por este motivo se necesitaba realizar ciertas investigaciones sobre él mismo, tanto artística como biográficamente, que hicieran emerger un catálogo razonado de obras remigianas, que se ajustará de la forma más precisa posible a la producción real de este artista tardobarroco, siendo el mismo uno de los objetivos finales trazados, que ha supuesto, entre otros, la originalidad de esta Tesis.



Facultad de  
Filosofía y Letras

*Remigio del Mármol Cobo-Rincón  
(1758-1815):*

Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba

# APÉNDICE DOCUMENTAL





## APÉNDICE DOCUMENTAL

*Los textos históricos que vamos a presentar, como fuentes directas e indirectas, mediatas o inmediatas, son retazos de autores y épocas que describen aspectos de la obra artística del personaje al que hemos dedicado esta Tesis Doctoral. Los mismos, relatan situaciones vividas en primera mano por Remigio del Mármol, otras lo describen por medio de su peculiar obra. Varios documentos que presentamos, algunos inéditamente, están manuscritos por personas que lo conocieron, a través de hechos manifestados por contratos, libros de cuentas, libros de fábrica, firmas, libros de obras, rúbricas, etc... Estos poseen el valor de sus testimonios coetáneos, y así determinar o reconstruir su biografía, su producción artística y su época, aspectos, todos estos, que se comportan como objetivos finales de esta Tesis Doctoral, y que pretenden otorgar más ángulos de visión para estos estudios sobre el barroco español.*

### APÉNDICE DOCUMENTAL – 1

Este documento, junto con el Apéndice Documental 2, trata de reflejar el hecho de que a finales del siglo XVIII, ningún edificio público del Reino de Córdoba, y por tanto de Priego de Córdoba, podía levantarse o repararse, sin ser ejecutado sus diseños por algún arquitecto graduado en algunas de las Academias Reales, y concretamente la de San Fernando de Madrid. En Priego no había Maestro Mayor de Obras Públicas, así que para levantar las Casas Consistoriales en 1802 el Ayuntamiento de Priego tuvo que contratar al Maestro Mayor de Obras Públicas de Lucena, Don Juan Pérez de Toro. Los diseños de este último maestro no fueron aceptados por la Academia de Madrid. Incluso vemos, que el 16 de Junio de 1803, hubo dos diseños para el intento de hacer este edificio prieguense. Ante estas circunstancias el Ayuntamiento también debía reparar la antigua Fuente del León de Priego, algo que venía realizando desde 1792, con la ejecución de un león, contratando a Mármol y Álvarez Cubero para esta obra y otras reparaciones arquitectónicas. No es de extrañar que entre 1802-1803 el Ayuntamiento de Priego contrate a Remigio del Mármol, para hacer los diseños y la ejecución de una

nueva fuente en sustitución de la del León. Al no ser Remigio Maestro Mayor, como Pérez de Toro, esta obra no podía ejecutarse, pero el Ayuntamiento prieguense parece ser que mando al Consejo de Castilla, no una reforma ni nueva obra, sino un arreglo. No obstante observamos que la fuente no se podía hacer, ni a través de reparación, pero el Ayuntamiento la realizó con desconocimiento de la Academia de San Fernando, por lo que cuando se terminó nombro, el mismo Ayuntamiento, a Remigio Maestro Mayor de Obras Públicas de Priego, en sustitución del maestro Juan Pérez de Toro, creemos que con desconocimiento de la Academia madrileña. Por tanto, si el Ayuntamiento hubiera enviado diseños de esta fuente de Remigio del Mármol a Madrid, en vez de los diseños de las Casas Consistoriales, seguramente esta Fuente de Neptuno no existiría.

\*En cumplimiento y observancia de lo mandado por S.M. en su Real Orden circular de 28 de Febrero de 1787, era nombrar un arquitecto de conocida pericia e individuo de esta R.A.B.S.F. para un Maestro Mayor. Se deberá prevenir al Reyno de Córdoba, que cuando se trate de levantar algún edificio de uso público o de repararlo en parte principal, remitan las trazas e informe facultativo para ello se ejecutaren por Arquitecto graduado en alguna de las Academias Reales, á la censura y aprobación de esta de San Fernando, como así está expresamente mandado por el Rey Nuestro Señor en su citada Real Orden.

Fuente Documental

Libro I.6.a. Civil: Arquitectura y Urbanismo. 1788-1857. Córdoba (1800 a 1815) del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

## **APÉNDICE DOCUMENTAL – 2**

\*En la junta de 28 de Julio de 1802, el contador de propios y arbitrios del Reyno Don Bartolomé de la Dehesa, remitió por acuerdo del consejo un diseño de la fachada de las Casas Consistoriales de la villa de Priego, Reyno de Córdoba, con su informe y regulación de 39 & 600 reales de vellón, hecho por Don Juan Pérez de Toro, Maestro Mayor de las Obras Públicas de la ciudad de Lucena. La junta no pudo aprobar este diseño por faltar a las reglas constitutivas del Arte; y fue de parecer que forme nuevo diseño arreglado un Académico o un Arquitecto aprobado, como corresponde a esta clase de edificios. En la junta del 16 de Junio de 1803, el académico Don Josef Miguel de Toraya presentó para su censura dos borradores de una Casa Consistorial con cárcel que se intenta construir en la villa de Priego, Reyno de Córdoba. No pudo aprobarse este proyecto; y fue de parecer la Junta, que se simplifique lo posible toda la obra, suprimiendo todo el frontispicio de la fachada, como también los resaltos en la galería de presos del piso bajo señalada con el número 6; que el balcón se haga de menos vuelo y de mejor gusto; que las entradas de los encierros número 9 en la planta baja y número 13 en la principal se dispongan de modo que tengan una total separación; que el común separador número 18 en el mismo piso principal se sitúe verticalmente sobre el del piso bajo del mismo número; que a la pared interior de la cruxía de fachada seha de algo menor grueso del que

señalan los planos, a fin de ensanchar la cruxía y disminuir el coste de la fábrica; y últimamente que presente Toraya el informe facultativo, y cálculo circunstanciado del corzo de la obra al tiempo mismo que los nuevos diseños, arreglados a las referidas prevenciones ó advertencias.

#### Fuente Documental

Libro de Actas del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (R.A.B.S.F.) de Madrid. Libro III del Archivo. Actas de la Sección de Arquitectura. Desde 1789 hasta 1805. Juntas de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando desde su fundación en 22 de Marzo de 1786 hasta fines del año 1805. Índice alfabético de los pueblos para los cuales se ha hecho proyectos de obras públicas que ha censurado la comisión de Arquitectura de la R.A.B.S.F. desde su fundación en Abril de 1786 hasta fines de 1805.

### **APÉNDICE DOCUMENTAL – 3**

Las Actas de Cabildos que vamos a presentar entre 1785 y 1815, muestran las cuentas de obras desarrolladas en la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba, edificada por Remigio del Mármol Cobo-Rincón, además de otros aspectos concertados.

\*En Cabildo de 15 de Agosto 1785 se exponen las cuentas y se acuerda aplicar a obras 1514 reales y 28 maravedíes.

\*Cabildo de 6 Agosto 1786, se da cuenta de 1117 reales y 19 maravedís invertidos en obra en esta Yglesia, Sacristía y vivienda del sacristán.

\*Cabildo 9 de Agosto 1787, 1607 reales 11 maravedís. Un cuaderno donde los diputados de obra llevan las cuentas de esta obra que tiene por cabeza el nombramiento de éstos.

\*Cabildo 17 Agosto 1788, gastos por haber enlosado nuestra Sacristía. Restan 2084 reales 31 maravedís que igualmente se han destinado para gastos de obra.

\*Cabildo 22 Agosto 1789, 4475 reales, costo causado en calera de la que se midieron 133 caizes de cal y queda líquido y en poder de nuestro Vicario para los expresados gastos de obra 1175 reales 7 maravedís de vellón a que se agregan 1152 reales 8 maravedís que han producido la cal que hasta el presente se ha vendido.

\*Cabildo 22 Agosto 1790. La cal producida en la cantera que resulta haberse hecho en las cuentas antecedentes, se ha consumido en la obra de nuestra Yglesia, 591 fanegas.

\*Cabildo 11 de Septiembre 1791, resultaron quedar existentes 10997 reales y 24 maravedíes que se le han de hacer cargo (ingreso) en las cuentas de los gastos de obra.

\*Cabildo de 30 de Septiembre de 1792, 1386 reales 7 maravedíes y 1865 reales, y sumadas otras partidas a los 10997 reales del Cabildo anterior da un fondo de 14284 reales destinados a obras.

\*Cabildo 16 Agosto 1807, 50056 reales 8 maravedíes, gastos de la obra hecha.

\*Cabildo 1809, la obra hecha en nuestra ermita, 51995 reales.

\*Cabildo 20 de Agosto de 1815, se entregan 654 reales a los albaceas para los entierros de nuestros hermanos Fco. Serrano, José de Luque y Remigio del Mármol.

\*Cabildo General y Extraordinario 13 de Marzo de 1821, para nombrar Vicario de dicho venerable Orden por fallecimiento del anterior D. José Calvo Rubio que fue por espacio de treinta y cinco años...que por su celo, actividad, cuidados y dispendios, reedificó de nuevo toda la Yglesia nombrada de Nuestra Madre y Señora del Carmen que falleció el 7 de Marzo.



Fuente Documental

Archivo Parroquial de Ntra. Sra. De la Asunción de Priego de Córdoba. Acta de Cabildos desde fecha 5 de Agosto de 1784, hasta 20 de Agosto de 1815. Celebrado el primero en la Ermita del Sr. S. José. En este cabildo D. Fernando López Hermoso, Prior, en nombre de la comunidad ruega a D. Antonio Vallejo, Vicario de las iglesias de Priego, le conceda para su uso y culto la capilla que hay en la Ermita y que contiene la imagen de Ntra. Sra. del Carmen, obligándose a cuidarla subviniendo a todos los reparos de obras. En el último, de 20 de Agosto de 1815, se nombra el entierro de Remigio del Mármol, además anteriormente se le cita en los Cabildos de 1795, 1796, 1797, 1798, 1799, con el cargo de sacristán entre los asistentes. En el Cabildo de 1800 aparece como maestro de ceremonias, y en el de 1801 y otros, nuevamente se le cita como sacristán de esta Iglesia, o actual Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba. Fuente: Caballero Cruz. *Adarve*. 1979, números 68-70, pp. 34-35.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 4**

Fundación del convento carmelita de Priego de Córdoba, al que perteneció como Maestro de Servicios y Ceremonias Don Remigio del Mármol Cobo-Rincón.

\*En decreto dado por Josephus Albertus Ximénez, Prior General y Visitador Apostólico de toda la Orden de Frailes (fratrum) de la Virgen del Carmen de fecha 30 de Diciembre de 1779, el citado erige, con el consentimiento del Ordinario del lugar, el convento (confraternitatem) de carmelitas con sede en la

ermita de San José de la Villa de Priego, otorgando las facultades de Prior a D. José Calvo Rubio.

Fuente Documental

Archivo Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de Priego de Córdoba.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 5**

Aspectos sobre la vida y obra de Remigio del Mármol Cobo-Rincón.

\*Remigio de ejercicio tallista vivió y murió pobremente.

\*La ermita del Carmen de Priego tiene el primer cuerpo de la portada dórica, y el segundo y el interior de la iglesia jónicos, aunque no sujetos a una ordenanza exacta por haber sido dirigida la obra por Remigio del Mármol, de ejercicio tallista, pero sin más conocimientos de arquitectura y escultura que los que había adquirido su genio y aplicación, sin dirección de escuela ni de maestro. Este hombre, que vivió y murió pobremente, siempre aplicado en su taller, habría sido un admirable escultor si hubiera hecho estudio en las Academias de Nobles Artes. Se ven en dicha ermita del Carmen un retrato de don José Calvo, presbítero, en pintura, de buen dibujo y otro de medio relieve en mármol

perfectamente parecido y, en las estatuas de la Fuente del Rey, la diosa Anfitrite tiene la pierna izquierda y la túnica que cubre su pecho tan bien ejecutadas que nadie dirá sino que es obra de un buen maestro, no de un aficionado que ni aún tuvo proporción por curiosidad de visitar una Academia.

Fuente Documental

ALCALÁ ZAMORA, Pedro: "Apuntes para la historia de Priego". Siglo XIX.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 6**

Restauraciones de Remigio del Mármol para la Cofradía de la Soledad de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba.

\*En 1786 se establecen nuevas constituciones en la Cofradía de Ntra. Señora de la Soledad de Priego obligadas por la Real Chancillería de Granada, aprobadas en 1792 por el Real y Supremo Consejo de Castilla. Seis gobiernos, de la Cofradía de la Soledad y Santo Entierro de Cristo de Priego, son pintados y arreglados por Remigio del Mármol, por cuyo trabajo cobró 75 reales.

Fuente Documental

Archivo de la Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad. Dato extraído de: ALCALÁ ORTIZ, Enrique: *Soledad en Todos*.

*Historia de la Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada (1594-1994)*. Priego de Córdoba, Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada, 1994. p. 146.

## **APÉNDICE DOCUMENTAL – 7**

Acerca de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

\*Una de las fuentes más notables que se hayan en España, es sin duda la llamada del Rey, con que se embellece la amena y rica villa de Priego en la provincia de Córdoba. Está situada esta población parte en terreno llano y parte sobre un escarpado cerro a cuyo pie corre el río que nombran salado y riega su campiña, como igualmente las aguas sobrantes que después de atravesar el pueblo por un canal de piedra son conducidas a los molinos y huertas. Nace el agua casi en la parte alta de la población, entre peñascos que sirven de cimienta a un frontispicio formado de sillares almohadillados de jaspe rojo y negro colocados alternativamente, el cual impide que las aguas llovedizas que descienden del cerro conduzcan inmundicia a las potables. Este frontispicio fue edificado en 1606 según se lee en una lápida por bajo de la imagen de Nuestra Señora de la Salud que está colocada en él, y delante hay un estanque de 57 pies de largo y 21 de ancho donde a grandes borbotones nace el agua por todas partes especialmente por las puntas de los peñones. Esta agua se dirige por un

conducto subterráneo a la fuente que vamos a describir. Tiene esta de largo 168 pies, y 48 de ancho y se divide en tres pilones: el primero cuyos lados se acercan a la figura semicircular, tiene 31 caños tan abundantes que cada uno de ellos arroja el grueso de la muñeca de un hombre. El agua que viene a este pilón, y no cabe a salir por los caños entra en él a raíz del suelo, por un cauce al lado izquierdo, y otro le entra por el derecho que viene de los grandes nacimientos que hay debajo del piso de la alameda contigua, y ambos cauces saliendo con fuerza empujan las aguas continuamente hacia arriba. En el centro de este pilón hay un león de mármol peleando con una serpiente, que oprimida por aquel arroja agua por la boca. Esta obra fue ensayo del célebre escultor D. José Álvarez, natural de esta villa, cuando principiaba a manifestar su inclinación a la escultura. De este primer pilón se desliza el agua por una grada al segundo que tiene 90 pies de largo y cae el agua en él por 14 caños. A cada lado tiene un balcón con balaustrada de hierro, al que se baja por tres gradas para beber en los caños con comodidad. En medio de este gran pilón se ve a Neptuno y Anfitrite figuras de tamaño natural conducidos en su carro por dos caballos marinos: la diosa tiene cogido con su brazo a un gran pez que arroja por la boca un surtidor que se eleva a 45 pies o más. Este pilón estrecha sus paredes y por una salida de 15 pies de ancho ocupada por cinco gradas forma una cascada por donde se desliza aquel gran volumen de agua. Forman el tercer pilón a donde pasa esta, dos semicírculos en su parte más ancha y recibe además agua de 18

caños. En el centro se eleva un pilar abalaustrado con un surtidor. Después de presentar dos balcones como los del segundo pilón se estrecha hasta no tener más anchura que cuatro pies. Allí el agua es absorbida por un mascarón enorme que de su frente arroja al pilón un caño del grueso de un brazo. Alrededor de esta fuente hay asientos de piedra con espaldar, y como hemos indicado una alameda que sirve de paseo. Esta obra fue hecha a fines del siglo pasado por Remigio del Mármol. La copiosa agua que sale de esta fuente baja por un canal y en todo su curso, que es muy largo, abastece más de 300 fuentes públicas y particulares y después da movimiento a varios molinos de harina y de aceite, y aun pudiera dar más utilidad.

Fuente Documental

RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, Luis María: *La Fuente del Rey en Priego*. Semanario Pintoresco Español, 19 de Noviembre de 1848, p. 373.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 8**

Cuentas para las obras del camarín y retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, entre 1788 y 1800. Contrato del retablo de la Real Hermandad de la Caridad que recayó sobre el artista Remigio del Mármol Cobo-Rincón.



\*El retablo de la Real Hermandad de la Caridad, es tratado en el libro de cuentas de dicha Hermandad (1732-Inicios del S. XIX). Tanto el retablo como el camarín soportaron un proceso de ejecución muy dilatado. En el año de 1788 aparece el primer asiento de este libro de cuentas, relacionado con el retablo. En él se detalla la datación de 190 reales que se gastaron en 23 piezas de madera de pino para el retablo. El 11 de Febrero del mismo año se entregaron 224 reales que se gastaron en madera para el mismo. El 1 de Marzo se vendieron cuatro tablas para componerlo. Dos años más tarde, el 27 de Junio de 1790, se entregaron 200 reales para pagar 50 tablas del retablo y a finales de dicho año se recibieron 8 reales de vellón del celador Diego de Arcos por unas tablas viejas del mismo. Es a finales de 1790 cuando aparece reflejado en un asiento la intervención de Remigio del Mármol, poniéndose textualmente: "A de haber 1946 reales y 26 maravedís que han importado 122 zedulas y en ellas un recibo de Remigio para a cuenta del retablo". En 1792 vuelven los asientos haciendo alusión al retablo, concretamente el 7 de Enero se acabó de pagar completamente. De todos estos asientos deducimos lo siguiente, el retablo se pensó en hacerlo por parte de la Hermandad en 1788 o en una fecha próxima, empezándose a adquirir madera de pino para el mismo, en 1790 se contrata la obra a Remigio que lo talló sin dorar para 1791 y se terminó de pagar en 1792.

\*Con respecto al dorado del retablo, podemos ver algunos asientos a partir del 10 de Julio de 1795, fecha en la que se recibió de Granada una Arroba (1@) de retal para dorarlo y una libra de pelo de brocha que costó 74 reales. El 22 de Agosto de ese mismo año D. Antonio Moreno donó 25 reales de limosnas para ayudar a dorar el retablo y se entregaron 537 reales y 17 maravedíes al Hermano Mayor para pagar 50 libras de oro a 10 % cada uno y pagar el porte a Fernando Moreno. El 19 de Septiembre de 1795 entregó el Hermano Mayor 10 reales que dio de limosna para el retablo D. Antonio Moreno y el 22 de Septiembre entregó este mismo Señor 15 reales. El 3 de Octubre del mismo año se entregó al Hermano Mayor, Manuel Antonio de la Plaza, 537 reales y medio para pagar 50 libras de oro a 10 reales y medio y más 12% reales del porte. El 19 de Noviembre de 1795 se le entregaron a D. Agustín Nadales 53 reales por una aroba(1@) de retal para dorar y por el porte de traerlo de Granada (curiosamente el oro de los talleres de Priego todavía proviene de la ciudad de la Alhambra). El 23 de Noviembre de ese mismo año, se le entregaron al Hermano Mayor 537 reales y medio que costó 50 libras de oro fino y 12% del porte de D. Fernando Moyano. El 10 de Febrero de 1796 se recibieron 21 reales de vellón de dos libros de oro que se llevó D. Candido de Vílchez. El 22 de Febrero del mismo año se entregaron 537 reales y medio de vellón para 50 libras de oro para el retablo. El 9 de Marzo del 96 se recibieron 11 reales de un libro de oro que se vendió a D. Diego de Reyna. El 6 de Abril del mismo año se

recibieron 64 reales y medio de 6 libras de oro que se llevó una devota. El 24 de Junio de 1796 entregaron al Hermano Mayor 210 reales de vellón que se gastaron en 20 libras de oro. El 15 de Agosto del 96 entregaron 139 reales y 26 maravedíes de valor de 13 libras de oro. En ese mismo año se datan 2258 reales y 26 maravedíes de vellón que importaron los peones en el dorado del retablo de María Santísima, como también los aparejos y demás que han tenido. El 2 de Octubre de 1797 se entregaron al Hermano Mayor 102 reales y 17 maravedíes para 10 libras de oro. El 19 de Febrero de 1798 se le entregaron a D. Fernando Moyano 24 reales del porte de llevar y traer las tejas viejas (del camarín) y 20 libras de oro. De todos estos detallados asientos, llegamos a la conclusión de que el dorado del retablo empieza en 1795 y finaliza en 1798. Pero la inauguración oficial no sería hasta 1800, año de finalización del camarín, como aparece inscrito en una lápida al lado del mismo para conmemorar tan especial efeméride.

\*Respecto a la obra del camarín, el diseño del mismo es obra de Remigio del Mármol. En el libro de cuentas de la Hermandad aparecen algunos asientos que nos permiten reconstruir su historia. El más importante de todos es uno de 1788 que dice textualmente: "A de haber 2234 reales y 21 maravedíes que importan 60 zedulas despachadas por Josef Alvarez, maestro de alarife y por Domingo Alvarez por quienes cayó la obra del camarín de Nuestra Señora de los

Desamparados". De este asiento podemos sacar muchas conclusiones. La primera es que la obra físicamente está realizada por Josef Alvarez y Domingo Alvarez (padre del gran escultor José Álvarez Cubero), de aquí deducimos la relación existente entre Remigio y Domingo Álvarez y posiblemente esto dé pie a pensar de que el ilustre alcalaíno fuera maestro de escultura de José Álvarez Cubero, ahijado de Pedraxas y que esto fuera el incentivo para hacer el León Luchando con el Dragón de la Fuente del Rey y la colaboración en otras obras de Remigio, pudiendo haber adquirido el interés por el arte neoclásico antes de llegar a Granada. Estos asientos de contabilidad del libro de cuentas de la Hermandad de la Caridad, que constan de pequeño texto explicatorio, con salidas y entradas, son fundamentales para la historia del arte de Priego, ya que de aquí han salido y saldrán a la luz numerosos enigmas de gran curiosidad e interés. Respecto al camarín existen más asientos de gran relevancia, como el realizado a inicios de 1791 en el cual se le pagan a Domingo Alvarez 45 reales por las puertas y demás trabajo que ejecutó en el camarín de Nuestra Señora. El 7 de Enero de 1792 consta de que se hicieron unas obras en las oficinas. El 1 de Junio de 1792 se entregaron 500 reales de vellón para el trono y andas (que hoy en día existen), que rehizo para María Santísima D. Francisco Montoro. El 20 de Junio de 1795 se compra una sacra para el altar por 4 reales. El 23 de Enero de 1796 se compraron cordeles para las lámparas. El 7 de Abril del mismo año, se entregaron a D. Juan Parreño 40 reales que llevó por hacer las zarzas, para las

vidrieras del camarín de Nuestra Señora. Ese mismo año se cargó 70 reales que importaron 7 cristales para el camarín de María Santísima. El 4 de Diciembre de 1797 se entregaron 312 reales para las 6 cornucopias que se trajeron de Granada para el adorno del camarín de María Santísima. Curiosamente estas cornucopias de estilo rococó todavía existen, concretamente tres se localizan en el camarín y dos están situadas en la Sacristía mayor de la Parroquia, custodiando el crucificado manierista atribuido a Fernández de Lara, de la otra cornucopia no se sabe nada. Continuando con los asientos del libro de cuentas, es de destacar la fecha de 19 de Febrero de 1798, ya que se le entregaron a Fernando Moyano 24 reales del porte de llevar y traer las tejas viejas. El 26 de Enero de 1800 se entregaron 200 reales a Josef de Lamas a cuenta de las losetas de jaspes blanco y negro que ha de dar, para el camarín de la Virgen. El 8 de Febrero del mismo año se entregó 300 reales a Josef de Lamas a cuenta de losetas de jaspe. Por lo tanto, el camarín de la Hermandad se empezó a realizarse en 1788 y se terminó en 1800, quedando indubitadamente determinadas la autoría y todas las obras que se realizaron para su ejecución.

\*La Hermandad para inaugurar el retablo y camarín costeó la realización de una placa o lápida, anteriormente comentada y que da a la escalera que accedía al camarín. En ella podemos leer textualmente: “Se remató esta obra y retablo del Santísimo Cristo de la Expiración y de María Santísima de los

Desamparados a devoción de Don Antonio Carrillo Serrano y de Doña Marina de Arro soltera ambos difuntos siendo hermano mayor Don Manuel Antonio de la Plaza regidor de este ayuntamiento y celadores Diego de Arcos y Francisco Roldán y Piedras. En 25 de Abril de 1800.

Fuente Documental

Archivo de la Real y Antigua Hermandad de María Santísima de los Desamparados y Santísimo Cristo de la Expiración. Hermandad de la Caridad de Priego. Libro de cuentas. 1732 - principios del siglo XIX. Lápida del Camarín de la Caridad. Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 9**

Sobre la Fuente de los Álamos de Alcalá la Real (Jaén).

\*Que en virtud de haber fallecido en la villa de Priego el maestro cantero y marmolista Benigno (Remigio) del Mármol, dejando por concluir una fuente-taza para la Plaza pública de esta ciudad (Alcalá la Real), que la fue mandada hacer antes de la entrada de los franceses (1808), y para la cual tenía tomados dos mil reales, y pasase a dicha villa el regidor Don Fernando de Tapia para poner a cobro las piezas hechas y concertar su conclusión con otro facultativo. Y según una petición que hacía a la ciudad Don Pedro de la Torre, en 20 de Julio



del propio año, en solicitud del derramen del agua de esta fuente, se decía, que en aquella fecha “se estaba poniendo la nueva fuente-taza, por lo cual está fuera de dudas que la referida fuente-taza, desde el dicho año de 1815 hasta el de 1822 en que fue trasladada al Paseo público, ocupó el centro de la Plaza”.

Fuente Documental

GUARDIA CASTELLANO, Antonio: *Leyenda y Notas para la Historia de Alcalá la Real*. Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, 2006, p. 352.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 10**

Vida (juventud) y obra del escultor prieguense Don José Álvarez Cubero.

\*José Álvarez Cubero; nació este insigne estatuario de padres honrados y escasos de fortuna en la villa de Priego, provincia de Córdoba á 23 de Abril de 1768. Instruido apenas en las primeras letras principió de muy pocos años a ayudar a su padre en la profesión de cantero y cincelador en piedra que ejercía, a la manera que Miguel Ángel manejó desde su infancia el cincel, imitando a otro tallista en piedra que era marido de su nodriza. A pesar de que así el hijo, como el padre a quién imitaba, desconocían las reglas y trabajaban por rutina o por instinto, sobresalió Álvarez entre los que profesaban la misma ocupación. Pero su genio que le llamaba a más nobles empresas le condujo a los 20 años

con permiso de su padre a Granada para asistir a la academia de dibujo a cuyo estudio destinaba todo el tiempo que podía robar al ejercicio de su profesión, necesario para adquirir la subsistencia. Muy pronto dio pruebas de sus felices disposiciones sacando en lápiz varios retratos y aun modelando algunos para esculpirlos en piedra. Volviendo después a su pueblo, hizo por encargo del Ayuntamiento un león despedazando a una serpiente, para cuyo estudio a falta de otro original, le sirvió un perro de quien tomó la musculatura y actitud en la acción de embestir. Por imperfecta que fuese esta obra, conservada en una fuente de la villa, dio a conocer el talento del escultor y le concilió la protección del Obispo de Córdoba Don Antonio Caballero y Góngora, que le llevó a su palacio para agregarle a la academia que él mismo había establecido. Allí estuvo como dos años, al cabo de los cuales, y tocando a los 26 de su edad, vino a Madrid, disgustado según parece, de aquella mansión, por maniobras de la envidia, que el favor y el mérito suscitan en los artistas vulgares, incapaces de una emulación más generosa. Llegado a la Corte se matriculó en la Real academia de San Fernando a 23 de Abril de 1794. Su anhelo de saber, hallando aquí unos medios para saciarse, solo tres días en la semana le permitía trabajar con un escultor para mantenerse con el jornal adquirido los restantes, y consagrarlos enteramente al estudio. La aplicación y progresos del andaluz (que por este nombre le conocían) le hicieron pasar rápidamente por todas las clases de la academia le adquirieron tal estimación de sus maestros, que en ella misma

se le destinó sala para trabajar por no poder él proporcionársela acomodada; le merecieron una pensión diaria del Señor Obispo de Córdoba, su antiguo protector; pensión que le continuó después el Señor Ayestarán, sucesor en aquella silla; le pusieron finalmente en estado de optar a los premios generales de la academia en 1799. Álvarez llevó el primer premio de primera clase; y fue destinado por Real orden de 21 de Julio de aquel año para viajar a París y a Roma con una pensión de 12 mil reales a extender y perfeccionar sus conocimientos en la escultura. No mucho después de su residencia en París se abrió el concurso de premios generales por el instituto de Francia; y el joven español se presentó en la palestra, sin amedrarle la novedad del teatro, ni su calidad de extranjero, ni la falta de protección que pudiera temer en un país extraño y entre gentes desconocidas. Álvarez, según la opinión de los que conocieron bien el certamen, hubiera obtenido sin embargo el primer premio, si este no fuera una pensión para pasar a Roma, reservada a los artistas nacionales. Privado del lugar que le preparaba su mérito se le adjudicó el premio segundo de escultura en sesión pública del Instituto, año X (6 de Octubre de 1802) sobre una multitud crecida de opositores por el acta de aquella sesión consta, que era entonces discípulo de Mr. Dejoux. Estas vislumbres de su futura gloria fueron nuevo estímulo para empeñar su aplicación a un estudio más profundo del arte. El joven escultor aprovechó con insaciable anhelo todas las proporciones que aquella Corte le ofrecía para dar

más corrección y belleza a sus obras, y mayor extensión y sublimidad a sus obras. Dedicase muy particularmente a la anatomía, asistiendo al curso completo de ella, frecuentando los anfiteatros de disección y disecando por sí mismo los cadáveres como un discípulo de medicina. Estudiaba de continuo los bajo-relieves del Partenón en los vaciados que trajo a Francia su Embajador en Constantinopla Mr. DeChoisenl Gonffier. Leía incesantemente los clásicos griegos en las más reeditadas versiones, recibiendo como Fidias en los versos de Homero las ideas de la grandeza para sus obras. A esos estudios alternados por largo tiempo con el ejercicio de componer y de modelar confesaba él mismo modestamente que era deudor de sus adelantos. Ya se difundía entonces su celebridad en París, y se acrecentaban las esperanzas de un genio con varios ensayos y obras particulares, de que no hemos podido adquirir una noticia individual. Los primeros artistas solicitaban verlos con ansia y los aplaudían con entusiasmo. Cuando pensó dar mayor vuelo a su genio y acometer obras más dignas de su instrucción, le proporcionaron un taller en el Colegio de las cuatro naciones. Allí empezó la estatua del Ganimedes, vaciada en yeso, que invitado por el Sr. Marques de Almenara, trasladó después a su casa para concluirla con mejor luz. Presentada al público esta obra en la exposición de 1804, arrebató la atención y el entusiasmo y aplausos de los inteligentes. David, el primer pintor de su tiempo, cerraba los ojos, y paseando la mano por la estatua para examinar con el tacto la delicadeza y morbidez de sus inflexiones y

contornos, decía que sí se enterrase ejecutada en mármol, la posteridad no la distinguiría de los más preciosos restos de la Grecia. El Jefe del Gobierno francés en aquella época, visitando la exposición por segunda vez dio en testimonio de aprecio una medalla de oro de 500 francos al escultor como uno de los más sobresalientes artistas.

Fuente Documental

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Biografías de Artistas. Gaceta de Madrid, de los días 25, 27 y 29 de Marzo de 1828.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 11**

Sobre las esculturas que Remigio del Mármol concertó para el retablo de la Congregación Servita de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba).

\*En el mes de Agosto el corrector Ramírez y Contreras da cuenta a la junta de oficiales, cómo ha tenido respuesta del escultor de Priego, y que se hacía preciso nombrar dos diputados para que se entendiesen con él en punto para la construcción de los dos Santos, San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri, y que fuesen de lo mejor que ejecutase dicho artífice. Los comisionados fueron en esta ocasión el citado padre corrector y el hermano Vicente Serrano. En las cuentas de la Congregación Servita lucentina, existe una anotación en la que se

dice que se servirá entregar nuestro hermano receptor, Juan de Dios del Valle, 1360 reales que importó de dos esculturas de San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri, para el público culto y veneración de nuestra Congregación, las que se han ejecutado por el escultor Remigio del Mármol, vecino de la villa de Priego, y para que conste damos la presente firmada de nuestra mano, del hermano prior y secretario, que da fe en Lucena a 30 de Marzo de 1808. Están las firmas del corrector Ramírez y Contreras, del prior don Francisco de Polo y Valenzuela, del secretario don Juan Cabello Veredas, y firma el corrector Ramírez y Contreras. Al dorso de esta póliza se puede leer lo que sigue: Recibí la expresada cantidad de la póliza de la vuelta por haberla yo satisfecho al maestro. Lucena, 31 de Marzo de 1808.

Fuente Documental

PALMA ROBLES, Luisfernando: “La Congregación Servita de Lucena y el taller prieguense de Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 221, pp. 7-8.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 12**

Este apartado hace referencia a una obra de 1632 en los estanques de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Se trata, por tanto de una obra de albañilería y cantería,



de lo que después se denominaría la Fuente del León, la que hubo hasta 1802, ante la nueva obra de la Fuente de Neptuno, por Remigio del Mármol.

\*El día 30 de Abril de 1631, miércoles, ante el escribano Juan Salvador del Moral, Bernabé de Puebla, maestro de albañilería y Cristóbal del Castillo, maestro de cantería, ofrecieron las fianzas para hacer la obra del río y el cauce nuevo que había de hacerse para conducir las aguas de la Fuente del Rey.

\*El día 2 de Julio de 1632, ante el escribano Juan Salvador del Moral, Cristóbal del Castillo, maestro de cantería, Esteban de Castro y Sebastián Pérez Villodres, vecinos de Cabra, otorgan una escritura de fianza a favor de Bernabé de Puebla, vecino de Cabra y Juan López Torralbo, vecino de Priego, ambos maestros de albañilería, ante el Cabildo de la villa de Priego. Teniendo fecha postura en la obra y fábrica y reparos que se han de hacer y fabricar en los estanques de la Fuente del Rey, de la villa de Priego, en precio de mil quinientos ducados, con cincuenta ducados de prometido, conforme a la postura que de ello tienen fecha ante el escribano del Cabildo de la dicha villa de Priego y condiciones con que se ha de hacer la dicha obra y fábrica, que están ante el dicho escribano. La persona en que se rematare la obra ha de dar fianzas de que hará y bien hará la dicha obra conforme a las dichas condiciones. El plazo de ejecución de las obras se establece en dos meses, a contar desde el día en que se otorgara la escritura

de obligación. La reparación de los estanques de la Fuente del Rey debía culminar la modificación iniciada el año anterior en el entorno del nacimiento para canalizar adecuadamente sus aguas.

Fuente Documental

Archivo de Protocolos de Cabra (Córdoba). MORENO HURTADO, Antonio: "Una obra de 1632 en los estanques de la Fuente del Rey", *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 198, pp. 12-13.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 13**

Este apéndice trata de transcribir la partida de bautismo de Remigio del Mármol Cobo-Rincón.

\*En dos días de Octubre de mil setecientos cincuenta y ocho, yo don Fernando Joseph del Rincón, cura de la Parroquia del Señor Santo Domingo de esta ciudad de Alcalá la Real, bauticé a un niño que nació el día de ayer, y le puse por nombre Remigio Joseph María de los Ángeles, hijo legítimo de Joseph Manuel del Mármol natural de esta ciudad y Francisca de Paula Cobo-Rincón, su mujer natural de la villa de Priego. Fueron sus padrinos Luís Manuel Gutiérrez y María Gutiérrez, su hija doncella, y testigos Francisco de la Rosa y Vicente Ballartas.

Fuente Documental

Archivo Eclesial de Alcalá la Real (Jaén). Fuente: Antonio Quesada.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 14**

Textos del artículo: “Hurtado Izquierdo and his School”, publicado por la revista *The Art Bulletin* por el hispanista René Taylor.

\*En 1699 nos encontramos con Hurtado en Priego, una pequeña ciudad no muy lejos de Córdoba, donde el 9 de Febrero fue casado con Doña Mariana de Gámiz y Escobar. Después de esto él regresó de Córdoba, donde más tarde en el mismo año supervisa la reconstrucción de la escalera conducente al camarín de la iglesia de peregrinación de la Fuensanta. En 1700 él ejecuta una serie de casas en la Calle del Baño, ahora la Calle de Céspedes, que desde entonces han desaparecido. (p. 33).

\*En 1704 el Arzobispo Azcargorta pidió a los principales arquitectos de la época sugerencias y bocetos para el trabajo propuesto (la iglesia del Sagrario de Granada). Ninguno le complace tan bien como los presentados por Francisco Hurtado, por entonces maestro en Córdoba...El escultor, José de Mora, examinó el plan y aprobado oficialmente ellos...La demolición del antiguo Sagrario comenzó a la vez. (p. 35).

\*La importancia de su expulsión a Priego se encuentra también en el hecho de que aquí Hurtado fundó una escuela de artesanos y decoradores, y es posible que algunos de sus últimos trabajos, como los púlpitos de la Catedral de Granada y de los elementos para el camarín de la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias en la misma ciudad que pudo muy bien haber llevado a cabo en Priego bajo su supervisión personal. (p. 37).

\*Hurtado sienta las actividades en Priego durante este, el último, período de su vida, debido a los numerosos documentos que quedan. La mayoría de estos registros se refieren a sus actividades para el comisionado de impuestos, procedimiento, el procesamiento de los infractores, las ventas forzadas de bienes y así sucesivamente. Queda constancia de que en 1714 un cierto Don Esteban de Armijo y Altamirano, en consecuencia de los numerosos servicios que había recibido de Hurtado, le hubiera transmitido la merced de hábito que había heredado de su tío. (pp. 37-38).

\*Tenemos que saber que refiere Ponz sobre el Sagrario de la Cartuja del Paular, que fue completado por un cierto Pedraxas, que probablemente se hizo cargo Teodosio de Sánchez de Rueda. Hay indicios de que este mismo Pedraxas, cuyos logros se discutirá más adelante, estaba trabajando también en la Sacristía de Granada durante su último período. Hay una serie de características en los

estucos que parecen pertenecer a la fase final del estilo. La más notable de ellas es la prolongación de lo que, a falta de un término exacto, que podría llamarse la intensificación de los arquivoltas, que van por encima y por debajo de la cornisa.... son obra de este arquitecto, por su tratamiento en este momento muy semejante de las cornisas de algunos edificios de Pedraxas en Priego, en particular las iglesias Las Angustias y la Aurora. (p. 44).

\*Francisco Xavier Pedraxas, había ampliado sus actividades fuera de los confines de Andalucía. Donde Ponz registró un diseño para el pavimento del Transparente y plata para el Tabernáculo del Paular. Probablemente, fue también responsable de la plata del tabernáculo de Hurtado en el Sagrario de la Cartuja de Granada, en tanto, lamentablemente estas obras fueron saqueadas por los franceses durante la invasión napoleónica de la Península, y ya no sobreviven. Ya se ha mencionado que en nuestra opinión fue Pedraxas, y no Hurtado, quien diseñó la magnífica y policromada puerta del transparente. También trabajó en la Sacristía de la Cartuja de Granada, y de esta estructura, como ya hemos visto, la izquierda impresiona muy profundamente. Pedraxas trabajó también en las cercanías de esta ciudad natal, en particular en Cabra donde en 1774 él construyó el retablo del Santo Cristo de la Caridad en el Hospital de San Juan de Dios, y en Aguilar, debió haber contratado en 1775 la construcción del Sagrario (choirstalls) para la iglesia mayor. Quizá también

diseñó el Sagrario (choirstalls) en la Catedral de Guadix. Casi con toda seguridad pone su mano es el dorado del tabernáculo de la iglesia de Santiago en Granada, un encantador espacio rococó variante del estilo que Hurtado deja en la Cartuja. Los principales logros de este arquitecto se encuentran en su lugar de nacimiento. La multiplicidad de sus iglesias y conventos, la mayoría de los bien construidos o transformados en el siglo XVIII, es testimonio de su importancia durante el período barroco. Que merecen, de hecho, ser declarados Monumento Nacional. El barroco de los edificios de Priego, está tocados en gran medida por su mano, con la excepción de la principal y retablos laterales de la iglesia de San Pedro, de la segunda mitad del siglo. Pocos son los documentos conservados sobre él, aunque, desde su notable uniformidad de estilo es prácticamente seguro que fueron diseñados por la misma mano. Afortunadamente, sin embargo, la principal labor, a saber, el Sagrario de la iglesia parroquial, lleva la firma de Pedraxas en el yeso. Desde este monumento es bastante seguro la relación con otros edificios y retablos que se describen como suyos. Dos grandes influencias predominan en la producción de este arquitecto. La primera es la del fundador de la escuela de Priego, Don Francisco Hurtado Izquierdo. La segunda es la de la influencia del rococó. Estas influencias están fusionadas para formar un estilo delicado, aún todavía con grandes recursos para el arte. Hurtado Izquierdo, Teodosio Sánchez de Rueda y



Pedraxas representan de manera muy amplia las tres fases del desarrollo de la decoración barroca en esta región. Con Hurtado el estilo se establece. Las posibilidades de su sistema de ornamentación se exploran a fondo. (pp. 48-49).

Fuente Documental

TAYLOR, René: "Hurtado Izquierdo and his School", *The Art Bulletin*. Marzo de 1950, pp. 25-61.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 15**

Este apéndice es el contrato de ejecución del altar y retablo de la Real Hermandad de la Caridad de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

\*En la villa de Priego en quince días del mes de Agosto de 1790 años ante mí, el escribano Remigio del Mármol, vecino de ésta y dijo tiene tratado de formar retablo para la Hermandad de María Santísima que está en su capilla de la iglesia Parroquial de esta villa y al efecto, mediante dicho trato celebrado con D. Manuel Antonio de la Plaza, Hermano Mayor de dicha Hermandad, y con D. Diego Arcos y D. Francisco Merino, celadores de la misma, se le fijó otorgue de ello la correspondiente escritura de dicha obligación, y dice que queda obligado a hacer un retablo para la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, sita en la iglesia Parroquial de esta villa, arreglado al diseño y planta de él, lo que

ha formado el otorgante entregado y manifestado al explicado Hermano Mayor y celadores y porque en dicho diseño y planta no están comprendidas las cinco esculturas que se le han de añadir, lo que se ha de ejecutar para el mes de Mayo del año que viene del mil setecientos noventa y un años, en precio todo ello de 5500 reales de vellón puesto y fijado, y hallándose presentes D. Manuel Antonio de la Plaza, D. Diego de Arcos y D. Francisco Merino de esta vecindad, a quienes doy fe conozco, habiéndola oído y entendido, otorgan que aceptan esta obligación y trato, así lo otorgaron y firman siendo testigos José Álvarez, Juan de Lort y Juan de Funes, vecinos de esta Villa: REMIGIO DEL MÁRMOL, MANUEL ANTONIO DE LA PLAZA, DIEGO ARCOS, FRANCISCO MERINO, ante mí: V. García Penche. Rubricadas.

Fuente Documental

Archivo de Protocolos Notariales de Priego de Córdoba. Legajo de Ventura García Penche. 1790. Escritura de 15 de Agosto. Fuente: González Vida.

**APÉNDICE DOCUMENTAL – 16**

Tres textos sobre la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

\* Pedro Alcalá Zamora (inicios del siglo XIX): “La Fuente del Rey está dotada con una bordadura de piedra blanca, cuatro dedos más alta que el suelo para

que no entre agua llovediza y a distancia de tres cuartas de la bordadura, está toda circundada de asientos con su espaldar de la misma piedra, desde donde las personas disfrutan y tienen a sus pies la placentera vista de los juegos de agua. Alrededor forma un paseo de alameda para los que quieren hacer ejercicio. Cuando se esconde el agua de la Fuente, baja por un canal de vara y media de ancho y una de alto hecho de muro sólido y cubierto por toda la calle del Río que tiene quinientas varas de largo y por la plaza, Puerta del Agua y Ribera dando, en todo su curso, cañerías para más de trescientas fuentes públicas y particulares”.

\* Rafael Ramírez de Arellano (1904): “Ocupando el centro de la glorieta y en línea con la calle se abre en el suelo la fuente propiamente dicha, que mide 40,26 metros de larga por 9,66 por la parte más ancha. La forma es estrafalaria y los caños están alrededor y en los grupos de escultura, amén de cuatro que brotan del suelo en el estanque central equidistantes del grupo de en medio. Cuatro escalones forman una hermosa cascada en la unión del estanque grande con el interior, y uno sólo para pasar el líquido del superior al central, resultando un conjunto alegre por la vista del agua corriente y por el sonido murmurante y simpático de la caída. Todos los caños salen de bocas de mascarones o de botones de flores, y el caño que cierra la fuente sale de la boca de mascarón muy grande”.

\* Antonio Bonet Correa (1987): “Entre los monumentos urbanos de España son muy pocos los que pueden igualarse en belleza con la Fuente del Rey en Priego de Córdoba. Sin rival en su género, por su rara y singular hechura y emblemático carácter, esta fuente es cifra y resumen de una ciudad que dentro de su ceñido perímetro encierra un considerable conjunto de magníficos edificios, antiguos y modernos, tanto religiosos como civiles. La Fuente del Rey, junto con la Fuente de la Virgen de la Salud, constituye un conjunto urbano de sugerente aspecto. En realidad se trata de un manantial generador de un río que con el tiempo se ha convertido en una obra de arte. Con su rico venero, el manantial ha servido para alimentar las dos fuentes que construidas en medio de la plaza, o más bien campo de traza trapezoidal, componen un conjunto de incomparable hermosura. La primera fuente, de estructura vertical o parietal, fue labrada adosada al repecho de la colina en donde brota de su abundante caudal de agua. La segunda es horizontal, a manera de una alberca o estanque con juego de surtidores. Antiguamente, de allí partía el río que, hoy cubierto, constituye la serpenteante calle que conduce al centro más vital de la ciudad. La plaza, mitad alameda y salón ajardinado, es un paraje a mitad cerrado por la parte del fondo en cuesta de la colina a la que se accede por calles con escaleras. Estancia recoleta, es también un lugar ameno de umbría vegetación. La Fuente del Rey es consecuencia, prolongación y complemento de la Fuente de la Virgen de la Salud. Obra de estilo rococó tardío, fue labrada en 1802, aprovechando, sin

duda, alguna pieza anterior. En realidad su origen procede de la ordenación de la plaza y cubrición del río convertido en calle. Solución artificiosa es, a manera de un elegante espejo que refleja la verde amenidad del paraje en que se encuentra. Quizás para comprender la actual Fuente del Rey hay que remontarse a las obras que, en 1568, se hicieron para sanear el lugar, con el fin de eliminar los lapachares y suciedades que producían las bestias y los puercos que andaban sueltos en el prado. Reparada la fuente a finales del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII, en especial bajo Carlos IV, fue rehecha totalmente a principios del siglo XIX, poco antes de la invasión francesa. Obra del maestro de obras y escultor Remigio del Mármol, en ella, según la tradición, José Álvarez Cubero, cuando todavía era un aprendiz de escultor, labró un león que lucha contra un dragón o serpiente. El gran escultor, llamado “el Canova español”, hijo del cantero Domingo Álvarez y que de muchacho colaboró con el marmolista Pedraxas, entra así con este trabajo de carácter aún artesanal, en la historia del Arte. El artista que más tarde sería en España el representante más sobresaliente de una nueva sensibilidad, con reminiscencias helenísticas y sentimientos prerrománticos, de figuras plenas de gracia y envueltas por un halo de suave melancolía, se muestra aquí todavía deudor de la cultura barroca que tanto arraigo tenía aún a finales del siglo XVIII en la ciudad en la que había nacido y dió sus primeros pasos en el arte. La Fuente del Rey está compuesta por tres estanques o compartimentos contiguos de formas diferentes y niveles

distintos. La articulación compleja de su planta recuerda todavía las obras de Borromini. Compuesta su traza de curvas treboladas, un rectángulo y dos óvalos, la fuente semeja un navío que hubiese quedado varado o bogase en medio de la alameda. Barca de piedra y espuma bajo la enramada bóveda de la arboleda. Con las tersas superficies de sus espejos, la tumultuosa caída de su cascada y los sonoros chorros de sus caños y surtidores y sobre todo con la presencia del grupo escultórico central de Neptuno con su carro conducido por caballos marinos y Anfitrite abrazada a un enorme pez, la fuente es pieza urbana de gran prestancia. Con los bancos de piedra que rodean y delimitan todo su contorno, los balconcillos y escalones que sirven para aproximar al agua a quién quiere gozar de su frescura en las horas calurosas de los días de estío, es obra no sólo de ornato urbano sino también de disfrute y goce de los ciudadanos. Detalles como el mascarón de fauno y tritones del que desde el siglo XIX es sumidero o desagüe del río, antes canalizado y abierto, hacen evidentes que a la pericia hidráulica se unió la belleza del diseño de sus partes. A las frondas siempre móviles por la leve brisa se une allí la sonoridad incesante del agua verde y espumosa dominada por el artificio del hombre. Hoy la Fuente del Rey ha perdido toda posible referencia a un primitivo abrevadero. Su conjunto es más bien el de una pieza digna de un jardín cortesano. Creada bajo el signo del ornato urbano, es el lejano y último eco del parque de Versalles. Al igual que las fuentes de los jardines del Real Sitio de La



Granja (Segovia) o de la finca de El Retiro en Churriana (Málaga), es un fruto del rococó español, la última manifestación del arte barroco del siglo XVIII. Labrada en un momento en el que ya dominaba en España el neoclasicismo, es una obra epigonal, lo que no supone una descalificación estética de la misma. Su valor artístico está encima de su discronía. Al igual que el Calvario, la Escalinata y la Terraza de los Profetas en Congonhas de Campo, en Minas Gerais en Brasil, obra del gran arquitecto y escultor mulato el Aleixaidinho, la Fuente del Rey de Priego de Córdoba es el canto del cisne del barroco. Considerados así, ambos conjuntos, a un lado y otro del Océano, alcanzan su verdadera categoría histórica. Cuando se acabaron de construir, ya se había iniciado la Edad Contemporánea y la sombra de Napoleón se cernía sobre Europa. El siglo XIX, con el fragor de las batallas y el Romanticismo, venía a cerrar el largo período del Antiguo Régimen. Testimonio de la extinta armonía del siglo de la Ilustración es la delicada y emblemática belleza de la Fuente del Rey en Priego de Córdoba”.

Fuente Documental

ALCALÁ ZAMORA, Pedro: *Apuntes para la historia de Priego*. Priego, inicios siglo XIX; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1904 (reed. 1984); BONET CORREA, Antonio: “La Fuente del Rey”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 4-7; *Adarve*. Priego de Córdoba, 1997, núm. 507, pp. 2-3.

## **APÉNDICE DOCUMENTAL – 17**

Sobre la escuela barroca de Hurtado Izquierdo.

\* Yolanda Victoria Olmedo Sánchez (2001): “Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725) ha sido considerado como una de las figuras más representativas del Barroco andaluz. En el momento en que dicho estilo se consolida plenamente en la región, el maestro lucentino se sitúa en el centro neurálgico de las conexiones e intercambios, siempre enriquecedores, del quehacer artístico de dos ámbitos geográficos: el cordobés y el granadino. Desde principios del siglo XVII, éstos habían mantenido estrechos vínculos reconocibles tanto en las actividades plásticas como en las constructivas. Si en escultura es Granada la que generosamente regala su personal tendencia, en materia arquitectónica la aportación será mutua. Durante las últimas décadas del Seiscientos se manifiesta un cierto influjo de lo canesco en los núcleos meridionales cordobeses; y desde principios del XVIII será Hurtado Izquierdo quien, con su iniciativa y creatividad decorativa, proyecte hacia el foco granadino lo más representativo del Barroco cordobés. Su sello ornamental sería continuado por un grupo de maestros cordobeses y granadinos, que contribuirán a la consolidación de una arquitectura teatral y efectista, apoyada en recursos lumínicos y coloristas. La estética del maestro, que continuaría estando en

vigor tras su muerte gracias a sus discípulos, justifica la pervivencia del Barroco en Andalucía durante la mayor parte del Setecientos. La huella del maestro rebasaría los límites temporales y territoriales en los que discurrió su vida, extendiéndose durante todo el Setecientos gracias a sus discípulos y seguidores. Figuras como las de Jerónimo y Teodosio Sánchez de Rueda, Tomás Jerónimo de Pedraxas, Juan de Dios Santaella o Francisco Javier Pedraxas, desarrollarían una labor artística en la línea por él abierta. Fiel a la tradición, Hurtado recibió la herencia de aquellos maestros que le precedieron en Córdoba y Granada, vislumbrándose además en sus creaciones ciertas influencias foráneas provenientes de Italia. Tal legado se enriqueció gracias a una sólida personalidad capaz de renovar gran parte del vocabulario artístico, ofreciéndonos una lectura única e innovadora en el panorama de la arquitectura barroca andaluza. El nexo artístico entre Córdoba y Granada había quedado trabado mucho antes de que Hurtado Izquierdo se introdujera en el escenario de la arquitectura barroca, remontándose a los comienzos del siglo XVII. La abundancia de canteras de mármol y jaspe en la Subbética cordobesa, siendo de gran calidad las existentes en Cabra, Luque, Carcabuey y Zuheros, propició las labores relacionadas con estos materiales. Por esta razón, desde mediados del Seiscientos nos encontramos con la presencia de talleres dedicados a las labores de cantería en las poblaciones de Cabra, Luque y Priego”.

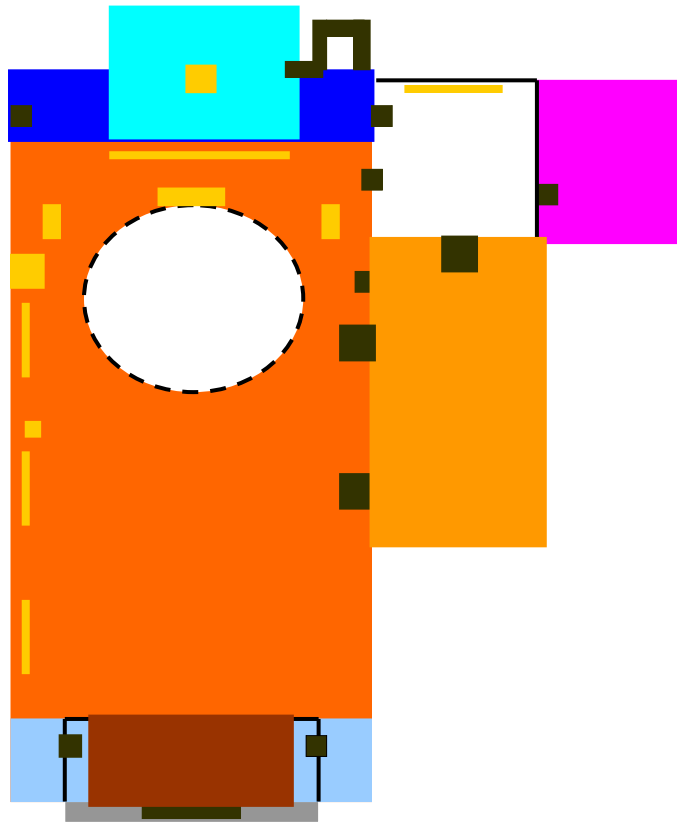
\* Manuel Bueno Carpio: “En nuestra región, Andalucía, había grandes artistas muy expertos en la construcción de camarines y retablos. De la provincia de Córdoba destacamos los pueblos de Priego, Lucena y Cabra, cuna del barroco cordobés, un importante foco artístico donde se realizaron magníficas obras de este género. La figura más importante de este barroco, fue el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725), lucentino, que trabajó como maestro mayor de las catedrales de Córdoba y Sevilla. Llegó a Priego en 1696 donde fundó la Escuela Barroca Prieguense, a la que pertenecieron algunos arquitectos, escultores y tallistas del siglo XVIII: los hermanos Jerónimo y Teodosio Sánchez de Rueda, Juan de Dios Santaella, Francisco Javier Pedrajas, Pedro Mena Gutiérrez, Remigio del Mármol y otros muchos. Estos artistas pertenecientes a la escuela de Priego, realizaron obras muy significativas en Andalucía Oriental. En la ciudad de Jaén y en numerosos pueblos de la provincia se conservan muchos retablos y camarines realizados por ellos”.

Fuente Documental

OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria: “Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 271-288; BUENO CARPIO, Manuel: El camarín barroco de Nuestro Padre Jesús. Porcuna (Jaén). Porcuna. [http:// camarindejesusporcuna.blogspot.com.es/](http://camarindejesusporcuna.blogspot.com.es/)



# CUADROS SINÓPTICOS



**CUADROS SINÓPTICOS DE LA OBRA DE REMIGIO DEL MÁRMOL Y SU TALLER**  
**O.D. (Obra Documentada). O.A. (Obra Atribuida). O.F. (Obra Firmada).**

<b>ARQUITECTURA</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>
Casa Caracuel Rojas. <b>O.D.</b>	Compás de San Francisco. Priego de Córdoba.	Antes de 1794.
Palacete Carmelitano. <b>O.A.</b>	Calle del Río. Priego de Córdoba.	1789-1795.
Parroquia del Carmen. <b>O.D.</b>	Calle del Río. Priego de Córdoba.	Exteriores: 1789-1791. Interiores: 1785-1824.
Fuente del Rey. <b>O.D.</b>	Plaza Fuente del Rey. Priego de Córdoba.	12/6/1802-13/5/1803; 1804-1808.
Parroquia de los Remedios. <b>O.A.</b>	Calle de Santa Ana. Cabra (Córdoba).	1785-1790; 1795-1815.
<b>ESCULTURA</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>
Relieve de la Coronación de Espinas. <b>O.A.</b>	Retablo de Jesús Nazareno. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	En torno a 1790.
Imágenes. <b>O.A.</b>	Retablo Mayor. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	1781; 1795-1815.
Ángeles Lampareros. <b>O.A.</b>	Altar Mayor. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	En torno a 1790.
Los Sayones de Jesús de la Columna. <b>O.D.</b>	Camarín de Jesús de la Columna. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	10/9/1795-15/8/1796.
Estatua de San Francisco. <b>O.A.</b>	Portada de la Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	En torno a 1793.
Triunfo de la Inmaculada. <b>O.A.</b>	Compás de San Francisco. Priego de Córdoba.	1790-1802.
Ángeles Lampareros y Evangelistas. <b>O.A.</b>	Ermita de la Aurora. Priego de Córdoba.	1775-1782; 1778.
Virgen de la Aurora. <b>O.A.</b> <b>Reconstrucción: Carrillo.</b>	Portada. Ermita de la Aurora. Priego de Córdoba.	1776-1780.
San Miguel. <b>O.A.</b>	Capilla Bautismal. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1790-1802.
San Nicolás de Bari. <b>O.F.</b>	Nave lateral izquierda. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1785-1790.
San Francisco de Paula. <b>O.F.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1814.
San Pedro. <b>O.F.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1795-1815.



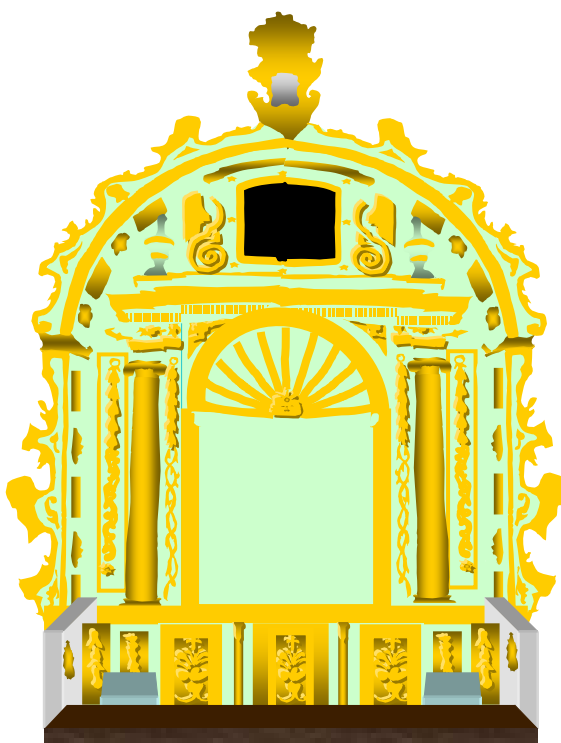
San Francisco Javier. <b>O.F.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1795-1815.
Yeserías. <b>O.F.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1782-20/8/1784-1786.
Ángeles Lampareros. <b>O.A.</b>	Altar Mayor. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	En torno a 1796.
Estatua de San Pedro. <b>O.A.</b>	Portada. Iglesia de San Pedro. Priego de Córdoba.	En torno a 1793.
San José. <b>O.A.</b>	Retablo colateral izquierdo. Iglesia de San Pedro. Priego de Córdoba.	1785-1815.
Estatua de San Juan de Dios. <b>O.A.</b>	Portada. Iglesia de San Juan de Dios. Priego de Córdoba.	En torno a 1792-1793.
Arcángeles. <b>O.A.</b>	Pechinas. Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba.	1787-1789.
Relieves. <b>O.A.</b>	Pies de la Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba.	1787-1790.
Santo. <b>O.A.</b>	Retablo derecho. Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba.	1789-1791.
Santo. <b>O.A.</b>	Sacristía. Ermita de la Aurora. Priego de Córdoba.	1777-1815.
Estatuas. <b>O.D.</b>	Fachada. Iglesia del Carmen. Priego de Córdoba.	1789-1791.
Imágenes de interior. <b>O.D.</b>	Iglesia del Carmen. Priego de Córdoba.	1791-1815.
Carro de Neptuno. <b>O.D.</b>	Fuente del Rey. Priego de Córdoba.	1802-1803.
Estatua de Santiago. <b>O.A.</b>	Portada. Iglesia de Santiago. Montilla (Córdoba).	1795-1815.
San Antón. <b>O.A.</b>	Parroquia de Castil de Campos (Córdoba).	En torno a 1793.
San Isidro. <b>O.D.</b>	Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Fuente Tójar (Córdoba).	1770-1780.
San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri. <b>O.D.</b>	Retablo lateral de la nave izquierda. Iglesia de San Mateo. Lucena (Córdoba).	1/8/1807-30/3/1808.
Yeserías. <b>O.A.</b>	Cristo del Llano. Baños de la Encina (Jaén).	1787.

San Miguel. <b>O.A.</b>	Iglesia de Zagrilla la Baja (Córdoba).	1790-1802.
San José y San Miguel. <b>O.A.</b>	Iglesia de las Angustias. Cabra (Córdoba).	1777-1790.
San Antonio. <b>O.A.</b>	Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).	1785-1790.
Santa Ana y San Joaquín. <b>O.A.</b>	Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).	1795-1815.
Santo. <b>O.A.</b>	Nave Evangelio. Iglesia del Soterraño. Aguilar de la Frontera (Córdoba).	En torno a 1799.
Virgen del Carmen. <b>O.A.</b> Atrib. a A. Zabala y Pedraxas-Mármol	Exterior de la Iglesia del Carmen. Estepa (Sevilla).	1765-Fin del Siglo XVIII.
San Elías. <b>O.A.</b>	Retablo colateral derecho. Iglesia de Santa Ana. Córdoba.	1794-1795.
San Elías y San Miguel. <b>O.A.</b>	Iglesia de Carmelitas Calzadas. Granada.	1785-1795.
San José. <b>O.A.</b>	Iglesia de San Antón. Granada.	1785-1790.
Santa Teresa y San José. <b>O.A.</b>	Parroquia de la Inmaculada Concepción. Benamejé (Córdoba).	1795-1799.
Estatuas. <b>O.A.</b>	Fachada. Iglesia de la Expectación. Encinas Reales (Córdoba).	1814.
Estatua de San Felipe Neri. <b>O.A.</b>	Portada. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga.	En torno a 1797.
San Valentín, San Antonio e imágenes. <b>O.D.</b>	Retablo de la Caridad. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1790-1791.
San José. <b>O.D.</b>	Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.	1791-1795.
<b>ARQUITECTURA DE RETABLOS</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>
Desaparecido retablo de estilo imperio de la capilla de la Columna. <b>O.A.</b>	Altar de la capilla de la Columna. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	1790-1815.
Retablo de la Veracruz. <b>O.A.</b>	Capilla de la Columna. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	1795-1815.
Retablo de Santa Rosa. <b>O.A.</b>	Capilla de la Columna. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	1795-1815.

Retablo del Cristo de los Parrillas. <b>O.A.</b>	Capilla del Cristo de los Parrillas. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1795-1815.
Retablo de la Real Hermandad de la Caridad. <b>O.D.</b>	Nave lateral derecha. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	Tallado: 15/8/1790-1791. Dorado: 10/7/1795-1798.
Retablo de San Francisco de Paula. <b>O.F.</b>	Deambulatorio del Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1814.
Retablo de la Virgen del Carmen. <b>O.F.</b>	Deambulatorio del Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1790-1815.
Retablo de San Pedro. <b>O.F.</b>	Deambulatorio del Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1795-1815.
Retablo de San Francisco Javier. <b>O.F.</b>	Deambulatorio del Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1795-1815.
Retablo de San Isidro. <b>O.D.</b>	Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Fuente Tójar (Córdoba).	1770-1780.
Retablo de San Nicolás de Bari. <b>O.F.</b>	Nave lateral izquierda. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1785-1790.
Retablo de San José. <b>O.D.</b>	Lateral izquierdo. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.	1791-1795.
Retablos. <b>O.D.</b>	Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.	1791-1815.
Retablo de San Antonio. <b>O.A.</b>	Lateral derecho. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).	1785-1790.
Retablo de Santa Ana. <b>O.A.</b>	Retablo colateral derecho. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).	1795-1815.
Retablo de San Joaquín. <b>O.A.</b>	Retablo colateral izquierdo. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).	1795-1815.
Retablos de San José, San Miguel y Neoclásicos. <b>O.A.</b>	Nave principal. Iglesia de las Angustias. Cabra (Córdoba).	1777-90; 1793; 1795-1799.
Retablo de San Elías. <b>O.A.</b>	Lateral derecho. Iglesia de Carmelitas Calzadas. Granada.	1785-1795.

Retablo de San José. <b>O.A.</b>	Lateral izquierdo. Iglesia de Carmelitas Calzadas. Granada.	1785-1795.
Retablo de San José. <b>O.A.</b>	Nave lateral derecha. Iglesia de San Antón. Granada.	1785-1790.
Retablo. <b>O.A.</b>	Pies. Ermita de Nuestra Señora del Castillo. Carcabuey (Córdoba).	1800.
Retablo. <b>O.A.</b>	Pies. Ermita de Nuestra Señora de Santa Ana. Carcabuey (Córdoba).	1800.
Retablos Neoclásicos. <b>O.A.</b>	Nave principal. Iglesia de Santa Ana. Córdoba.	1795-1815.
Retablo de San Elías. <b>O.A.</b>	Retablo colateral derecho. Iglesia de Santa Ana. Córdoba.	1794-1795.
Retablo de la Virgen de los Dolores. <b>O.D.</b>	Parroquia de Santiago. Iznájar (Córdoba).	1790-1799.
Retablo de Nuestra Señora del Rosario. <b>O.D.</b>	Parroquia de Santiago. Iznájar (Córdoba).	1790-1799.
Retablo de San José. <b>O.A.</b>	Parroquia de la Inmaculada Concepción. Benamejé (Córdoba).	1795-1799.
Retablo de Santa Teresa. <b>O.A.</b>	Parroquia de la Inmaculada Concepción. Benamejé (Córdoba).	1795-1799.
<b>PINTURA</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>
Jesús de la Columna y San Pedro. <b>O.A.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1795-1815.
La Fe. <b>O.A.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1814.
La Esperanza. <b>O.A.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1814.
San Francisco de Paula a la Deriva. <b>O.A.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1814.
Madonna, San Pedro con Ángel y otras pinturas. <b>Autor: Valverde.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1815-1830.
San Francisco de Paula con Cruz y Santo. <b>O.A.</b>	Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1814; 1790-1815.
Jesús de la Columna. <b>O.A.</b>	Estandarte de la Hermandad de la Columna. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.	1795-1815.

San Nicolás de Bari. <b>O.F.</b>	Retablo Capilla. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.	1785-1790.
San Francisco de Paula. <b>O.A.</b>	Capilla de la Soledad. Iglesia de San Pedro. Priego de Córdoba.	1795-1815.
Aparición de la Virgen a San Antonio. <b>O.A.</b>	Retablo de San Antonio. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).	1785-1790.
San Antonio dando pan a unos Mendigos. <b>O.A.</b>	Retablo de San Antonio. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).	1785-1790.
<b>OBRAS HIDRÁULICAS</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>
Fuentes del Adarve. <b>O.A.</b>	Calle Adarve. Priego de Córdoba.	1801-1802.
Fuente Neoclásica. <b>O.D.</b>	Paseo de los Álamos. Alcalá la Real (Jaén).	1804-1815.
Fuente Doméstica. <b>O.F.</b>	Carrera de Álvarez. Priego de Córdoba.	1800-1801.
Fuentes Domésticas. <b>O.A.</b>	Priego de Córdoba.	1777-1815.
Fuente Alférez. <b>O.A.</b>	Calle del Río. Priego de Córdoba.	1803.
<b>OTRAS OBRAS</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>
Escultura. San José. <b>O.A.</b>	Retablo colateral izquierdo. Parroquia de Santo Domingo. Cabra (Córdoba).	1777-1815.
Escultura. San José. <b>O.F.</b>	Colección Particular.	1777-1815.
Cruz de madera dorada. <b>O.A.</b>	Altar Mayor. Parroquia de Santo Domingo. Cabra (Córdoba).	1790-1802.





# GLOSARIO





## GLOSARIO

**Alzado:** *Dibujo* o *boceto* que reproduce la sección vertical de una obra.

**Apocalipsis:** Se trata del libro final del Nuevo Testamento, firmado por Juan en la Isla de Pastmos en el 90 aprox. D.C. como revelación divina del Juicio Final, entre otros episodios escatológicos y alegóricamente comentados en forma de *narración*.

**Arco:** Estructura sustentante de una construcción. Los etruscos fueron los que perfeccionaron el Arco de medio punto, junto a los romanos y griegos, dando lugar a bóvedas de medio cañón. Los árabes los construían con dovelas o piezas de piedra que los entrelazaban o unían, creando varios tipos como los arcos de herradura, los emirales con dovelaje subradial, o los califales de dovelaje radial. Las dobles arcadas permitieron mayor verticalidad constructiva, realizándose en la cultura grecorromana y perfeccionada en el Califato cordobés, aunque en el *gótico* el sistema de arcos de elevación se desarrolló con los ojivales y peraltados, todo lo contrario a los arquiteados del *renacimiento* y del *barroco* con los arcos de tipo carpanel y achatados.

**Arquitectura:** Considerada la más importante de las Bellas Artes durante siglos, aprovecha la construcción que el humano realiza por necesidad para su refugio y hábitat funcional y teorizándose con estética, de forma que ha sido el *arte* que ha supuesto el referente de los estilos producidos por la humanidad, desde la antigüedad para las demás artes que se han conformado hasta la actualidad.

**Arquitrabada:** Cuando una obra tiende a la verticalidad direccional en sus líneas de demarcación proporcional, se denomina *arquitectura* Arquitrabada.

**Arte:** El concepto de Arte puede o no basarse en la realidad externa o interna, en la *ciencia*, puede constituirse con una técnica o no, puede ser agraciada y valorada por la sociedad o todo lo contrario. Es quizás el más noble y elevado conocimiento humano, próximo al pensamiento filosófico y muy por encima de lo puramente descriptivo, ya que huye sabiamente de pronunciamientos interpretativos, para ser parte objetiva de la realidad. El Arte también se puede definir como la energía sobrante interna del humano producida por un parcial o total desequilibrio físico, social o mental, y que se proyecta al exterior instintiva o racionalmente, en una determinada materialización, técnica o compositiva, relativamente consciente. Destacan dentro del Arte las Bellas Artes y las artesanías.

**Arte Prieguense Contemporáneo:** Se conforma indiscutiblemente por el *arte* neobarroco y sus destellos de un magnífico esplendor en el *renacimiento* y *manierismo* tanto arquitectónico como escultórico, destacando en el arte de la *madera* autores como Cristóbal Cubero, Niceto Mateo, Manuel Sánchez, o Antonio Serrano, entre otros. En la modernidad destacan un elenco representativo de géneros y autores en las Bellas Artes. Podemos poner como ejemplos la *pintura* del siglo XX a L. Sidro, Barrientos, A. Povedano, Remigio González, Moya del Pino, Manuel Jiménez, Francisco Fernández, Valentín Lozano, Manolo Molina, A. Serrano, Pablo Altés, Rafael Valverde, Rovira o J. M. Pino. En el *grabado* destaca la labor actual del prieguense Rafael Blanco, con obras realmente únicas y personales. En la *arquitectura* y decoración son representativos

Francisco Javier Tarrías y Jesús Soldado. En el arte cofradiero, destaca la labor decorativa y el arte para Cofradías y pasos, de Antonio Aguilera. En el campo de las maquetas destaca la labor de Luis Gil, el cual ha realizado diversas reproducciones de los monumentos y templos más característicos de Priego de Córdoba y de otras poblaciones.

**Asociación de Ideas:** Consiste en conocer ideas de la obra analizada y unir las o fusionarlas con la coherencia que la rigurosidad científica requiere para reconstruir la mentalidad artística del artista, dentro de los parámetros estilísticos y lingüísticos de la cultura y del individuo analizado.

**Ático:** Parte elevada de un retablo que se haya por encima del banco y el cuerpo respectivamente. Es sinónimo de predela.

**Atribución:** Se trata de relacionar de forma general a particular, con acotaciones espacio-cronológicas y métodos científicos, autores, fechas y demás datos para una obra o hecho del que no hay constancia certera de su posible autoría. En *arte* el *método* de atribuciones de Morelli, es el empleado básicamente a partir de características marcadas por las obras artísticas, y de forma comparativa con análisis asociacionistas, entre las piezas autenticadas y las que se pretenden analizar para ser desveladas. También en la Atribución de obras artísticas se usan muy a menudo técnicas físicas y orgánicas, a través de diversos aparatos modernos que permiten comparar los materiales de las obras.

**Barroco:** Estilo artístico surgido a raíz del Concilio de Trento (1545-1563), cuya vigencia se ha desarrollado durante más de dos siglos, con grandes variedades regionales y estéticas durante dicho período. Vivió como eje de la política de Contrarreforma del siglo XVI, a través de un espectáculo decorativo y de tramoya teatral, para asombrar y así anular la racionalidad por la vía del sentimiento de lo Barroco, consiguiendo más fieles para sus objetivos religiosos. Destacó por una *técnica* de vanguardia para conseguir los más altos medios de cara al *naturalismo* y tenebrismo pictórico, el empleo de la curva para la *arquitectura* y el *realismo* en la *escultura*, con la proliferación de todo tipo de materiales y técnicas, para conseguir las composiciones iconográficas deseadas, lo cual dio una libertad extrema a los artistas, ya que estos ya no eran el centro del mundo, sino servidores de Dios, sobre el cual giró todo el teatro al que el humano recurre de forma ostentosa, e incluso científica, con la herencia del humanismo renacentista, para articular y potenciar así los ejes de las Monarquías y de la Religión Católica a las que servían con exaltación.

**Barroco Andaluz:** El *barroco* otorgó a Andalucía su esencia multicultural. Fue el estilo idóneo para expresar su pobreza y su riqueza, por medio del uso de materiales de todo tipo: baratos, caros, rápidos o lentos en su ejecución. Estas técnicas y materiales fueron posibles por la herencia de diferentes culturas ancestrales, que por estas tierras incurrieron, y sobre todo servían para decorar y sorprender, como en el teatro, a una sociedad sumida en la crisis, y en donde el barroco enmascaró o contrarrestó una realidad peor, convirtiendo este arte en la terapia del pueblo, por la activación de sus sentidos. Fueron precisamente estos sentidos los que produjeron la necesidad vital del uso de la lógica, ante el desbordamiento sentimental, y que dio lugar, sin dudas, a la

Ilustración dieciochesca, produciéndose un arte formalmente rítmico y multifocal, como la piedra irregular, barrueca, de la que deriva su nomenclatura. El barroco fue una cultura prendida por la energía de la divinidad, ante la cual todo orbitaba, y su *arte* fue confeccionado por las manos del artesano, herramientas de la misma. Estas obras nos han llegado en buen estado, y es el espíritu del pueblo el que las disfruta, porque él mismo ha sabido impregnarse de su esencia, como una manualidad única y auténtica.

**Basa:** Es la pieza cuadrangular baja que sirve para sostener el fuste del suelo en una *columna*. Le confiere mayor articulación junto a los capiteles para concebir una estructura compacta por peso, pero independiente para otorgar más flexibilidad a la construcción donde va insertada, contrarrestando así resquebrajamientos de la estructura total de la columna por movimientos terrestres. Es similar al basamento como estructura parecida al *plinto* o soporte de peana o *ménsula*.

**Bellas Artes:** Se configuran tradicionalmente por una tríada básica, la *pintura*, *arquitectura* y *escultura*, pero con el desarrollo de otras artes, se fueron incorporando progresivamente el teatro, la música, la danza, y en el último siglo se considera el cine como el séptimo arte. Otras artes como la artesanía, la orfebrería o las de tipo visual y de masas, grabado o informática, están integradas en bastantes ocasiones con las tres fundamentales, por lo que se diluye su estado secundario para convertirse en artes nobles. La escultura y la arquitectura están integradas tridimensionalmente en la realidad, mientras que la pintura es la pantalla de esta, embelleciéndola y mejorándola o lo contrario, para ser un reflejo más estético que funcional, y de esta característica han aprendido el resto de las artes visuales modernas.

**Boceto:** Es un *dibujo* preparatorio, *plano*, etc..., más comprometido que el *bosquejo*, de manera que el autor lo necesita como referente permanente para el proceso de producción de la obra artística, trasladándose la idea a la realidad. Puede incluir colores, e incluso hoy en día, se le considera un *arte* importante por sí mismo y para observar la calidad momentánea e introspectiva del artista.

**Bosquejo:** *Dibujo* de primera mano, rápido y como apunte primerizo sin ningún compromiso, como para ser desechado si el mismo no interesa.

**Bóveda:** Techumbre de cualquier construcción arquitectónica. Las más usuales en los edificios monumentales de la historia de los estilos artísticos son las Bóvedas de Cañón, las de Medio Cañón, las de Cruceña, las de Aristas, las de Terceletes, etc...

**Canapé:** Es una especie de *cornisa* entre un paramento y su cubierta, para otorgarle un vuelo más bien decorativo, con el empleo de un material rico y vistoso, para que el remate del lienzo amurallado, que corona esta estructura, confiera un mayor vuelo y resalte monumental. El Canapé es una evolución del recurso funcional de los tejados árabes y asiáticos, para la cubierta del perímetro y área de la fachada que protege.

**Capitel:** Pieza de la columna que separa la viga, del arquitrabe, del fuste. Su evolución ha estado unida a los estilos arcaicos, clásicos, helénico o *barroco*, con capiteles dóricos, jónicos, corintios y compuestos. El jónico proviene de un peinado real de la región de Jonia, con hojas de volutas; las hojas de acanto confieren un horror vacui que emplea el Capitel corintio y tan empleado para el estilo barroco y que mezclado con



los anteriores, en juegos de alternancias de alzados arquitectónicos para fachadas, da lugar a una *arquitectura* muy empleada en el período neoclásico (1750-1800).

**Ceteris Paribus:** En la *ciencia* económica se usa este término, cuando un análisis se hace independientemente a otros factores que le pueden afectar aislada o conjuntamente.

**Chaflán:** Superficie constituida al anular el ángulo en la intersección de las dos caras de un sólido.

**Ciencia:** Debe basarse en cuatro pilares muy difícil de aplicar al 100%: 1) Total libertad y neutralidad. 2) Coherencia y rigor. 3) Conocimiento remanecido del individuo y contrastado con la realidad. 4) Cualquier otro parámetro independiente (*Ceteris Paribus*), se aleja de este concepto.

**Cobre:** (copper). Material metálico cuyo símbolo químico es Cu y su número atómico 29. En caliente es un material dúctil, siendo maleable.

**Cofradía:** Es una Congregación o asociación que se circunscribe al ámbito civil, como las Cofradías de pescadores, o al religioso, dado en las Cofradías o Hermandades encargadas de custodiar, procesionar, con fines sociales y/o caritativos, a los titulares religiosos de la Iglesia Católica.

**Colosalismo:** Monumento arquitectónico, escultórico, etc..., que por sus desmesuradas proporciones, se le considera obra colosalista.

**Columna Salomónica:** Es un fuste sustentante, o decorativo, que da vueltas sobre su eje, en forma de espiral ascendente o de caracol, para ofrecer a la columna a la que pertenece máxima movilidad. Parece ser, según diferentes fuentes, que existía en el milenario templo de Salomón. La famosa columnata del Baldaquino de San Pedro de Roma, de G. L. Bernini, está compuesta de colosales Columnas Salomónicas de las que se han influenciado casi todas las estructuras barrocas de fachadas o retablos, junto con el *estípite*.

**Composición:** Estudio previo a la ejecución de una obra, en donde se reflejan las ideas de cualquier índole, que intenta organizar el autor de la misma con los diferentes elementos que la constituirán.

**Conservación:** No permitir que una pieza material o inmaterial, caiga en desuso, se pierda, se deteriore, etc... De manera que se utilicen todos los conocimientos y medios tecnológicos existentes, para preservar y prevenir, con garantías, el mantenimiento de la misma, sin alterar su materialización original de forma sistemática.

**Contexto Histórico-Artístico:** Representa, en los estudios de investigación artísticos o históricos, un tema fundamental para comprender la época, cultura, sociedad, política, economía, etc..., que han afectado a las obras y autores indagados, para el tratamiento correcto de sus objetivos e intereses, particulares y globales, a la hora de haber concebido las distintas y diversas manifestaciones histórico-artísticas en las que se encuadran.

**Contramanierismo:** Estilo artístico que hemos bautizado en esta Tesis Doctoral como el representado, casi inauditamente, por Remigio del Mármol (1758-1815). Si el *manierismo* es un estilo que se encuadra entre el *renacimiento* y el *barroco*, el Contramanierismo es aquel que lo hace entre el barroco y el neoclásico, surgiendo del primero para ir añadiendo eclécticamente conceptos clásicos, que derivan en este movimiento remigiano. El mismo posee pocos coetáneos, por su imposibilidad para la corriente neoclásica, la cual a través de las academias depuraron y censuraron toda obra para no mezclarlas con artificios barrocos o renacentistas, tal y como sí hizo este artista andaluz de una forma eficaz, para poder otorgarle la representación de dicho estilo, que pudo surgir gracias a sus experimentaciones personales, escapando increíblemente del área de influencia de la academia y llegando a soluciones inauditas y epigonales para la historia del arte de finales del siglo XVIII, paralelas y simétricas en dos siglos a la de los manieristas, de ahí deriva su nombre, debido a que el barroco sí admitió toda norma desde una mayor libertad formal.

**Contrapposto:** Es una fórmula compositiva que adquirió gran relevancia en el mundo grecorromano, como canon de belleza ideal para los grupos escultóricos en los que se disponía. Cuando un miembro del cuerpo humano está en tensión el opuesto descansa, y el que precede, o antecede, se opone, jugando en una X de contraposición anatómica, equilibradora para la pieza artística concebida. Es sinónimo de chiasmo.

**Convergencia:** Cuando distintas líneas friccionan en un punto concreto, se dice que las líneas convergen entre sí.

**Cornisa:** Encima del *friso* se coloca un vuelo, para expulsión de aguas hacía el exterior, de la zona próxima a la fachada y portada en una *arquitectura*.

**Cosmogonía:** Es la *ciencia* que estudia el nacimiento, a nivel histórico, filosófico o religioso, del universo.

**Cosmología:** Se trata de la *ciencia* que estudia el cosmos y los elementos naturales que lo integran.

**Craquelado:** Agrietamientos, resquebrajamientos y levantamientos roturados, de las superficies pictóricas, o policromadas, de las pinturas o esculturas.

**Cromatismo:** Referente a los colores, sus cualidades y tonalidades, que afectan al resultado visual, con las gamas de posibilidades y efectos de una obra. En *arte*, por regla general, se usa comúnmente para el género pictórico, escultórico y decorativo.

**Cuero Recortado:** Se trata de una *ménsula* situada en la enjuta y *cornisa* de una fachada arquitectónica, como elemento decorativo típico de las construcciones barrocas.

**Cúpula:** Forma parte de una *bóveda*, cuyo resultado es el resalte externo e interno del edificio en el que se inserta. Su verticalidad contrasta con la de la bóveda en sí, siendo, algunos tipos, las cúpulas de media naranja, las gallonadas, las peraltadas, etc...

**Diámetro:** Recta que atraviesa de un lado a otro una figura u objeto circular.

**Dibujo:** El Dibujo es el trazo con herramientas para tal efecto: lápiz, tinta, tiza, punta seca; de materiales variables para los mismos, desde la *madera* hasta el metal, y desarrollando colores múltiples con carbonillos, sanguinas, blancos, monocromáticos básicos del arco iris, etc..., que pretenden delinear e incluso rellenar las áreas que se dibujan para producir imágenes artísticas, tal es el caso de obras inscritas sobre papel, cartón, etc..., y estéticas, como las rubricas de los medievales libros manuscritos miniados. Al no haber sido el Dibujo considerado propiamente como una de las Bellas Artes, reservadas para la *pintura*, *arquitectura* o *escultura*, el Dibujo estaba al servicio de éstas, en forma de bosquejos, bocetos, estudios preparatorios, dibujo *subyacente* para lo pictórico, o también en valor de plano, o croquis, para las esculturas o arquitecturas, y con funciones de transmisión de estas nobles artes para el conocimiento de las mismas a la sociedad, o de carácter didáctico con mapas, planos, etc..., por medio de dibujos para imprentas, grabados, xilografías, etc... Los diseños de cualquier arte decorativa, como las ornamentales, mobiliarios y de cerámicas, eran tan importantes que la obra en sí, ya que el Dibujo final era lo que luego se vería con ricos materiales; se trasladaba a la obra final por medio de técnicas mecánicas y no tan directamente anímicas, tan valoradas hoy, como la obra de Dibujo original. Los casos más llamativos se examinan en los dibujos para calco, para frescos o para tapices y telares (terciopelos, mantos, vestuarios, etc...), hechos estos con telares, o artesanalmente, siendo bordados con las tramas y las urdimbres. En la historia del Dibujo debemos destacar a artistas como Alberto Durero, José de Ribera, Alonso Cano, Francisco de Goya o Pablo Ruiz Picasso.

**Diseño:** Es un estudio previo a la realización de la obra real sobre la que se lleva a cabo.

**Eclecticismo:** Movimiento decimonónico y filosófico fundado por Causin, que utiliza imágenes anteriores, que congenien, para unir las en una nueva original, procurando una armonía visual; aunque realmente cualquier concepción humana, generada por la mente, es ecléctica o fusionadora de los conocimientos desarrollados durante la vida.

**Efímero:** Cuya vida útil presenta una temporalidad muy corta. En *arte* se dice que una *arquitectura* es efímera cuando ésta es desmontable.

**Embón:** Pieza de *madera*, generalmente inferior al tamaño natural de la dimensión humana, para desbastar con gubia y producir por pasos la obra escultórica, que finaliza con el ensamblado de todas las piezas de la imagen labrada.

**Énfasis Direccional:** Tendencia marcada por un sentido o dirección determinado, a partir de ejes principales e insinuados con mecanismos luminotécnicos, volumétricos o espaciales, en obras de *arquitectura*.

**Epigrafía:** *Ciencia* que estudia las grafías de todas las épocas y estilos.

**Escalfado:** Consiste en una *técnica* en la que una vez se enyesa con algunas capas la *escultura* en *madera* se cubre con pan de oro, añadiéndose a continuación *pintura* monocroma que se raspa con punzón de madera, para relucir el pan de oro y ofrecer mayor profundidad escultórica, además de proferir decoración.

**Escatología:** Se refiere al estudio del fin de los tiempos venideros.



**Escultura:** Otra de las artes que tienen la misma antigüedad que el humano, por su deseo de reproducir el mundo que le rodea en la materia, como en la *pintura*, y reflejándola indistintamente, desde gran precisión hasta la abstracción más absoluta, con la imprescindible característica de la tridimensionalidad matérica. El relieve o el bulto redondo, no exento, es una de sus más importantes variedades técnicas.

**Esfumato:** *Técnica* inventada por el humanista Leonardo Da Vinci para la *pintura*, en donde las figuras quedan cohesionadas con los trasfondos, por medio de un contorneado de las líneas de separación, creándose una atmósfera vaporosa que integra con veracidad todo el espacio volumétrico, con sus figuras y componentes.

**Estilo Imperio:** Fundado durante el Imperio Napoleónico a principios del siglo XIX, en donde los roleos, las coronas imperiales de influencia de antiguas civilizaciones, la oposición y sustitución al estilo Luis XV, de curva y terciopelo, por la línea recta en los mobiliarios, y el *historicismo* del Imperio Romano en los Arcos de Triunfo y escenas mitológicas en la *escultura* y *pintura*, de la mano del artista de cámara Jaques Louis David o el prieguense José Álvarez Cubero, fueron las características más destacadas.

**Estipe:** Travesaño vertical de una cruz.

**Estípite:** Se trata de un soporte no sustentante y decorativo, constituido por pequeñas pirámides invertidas a lo largo y ancho del fuste, generalmente para retablos y portadas barrocas. Introducido en la Península Ibérica por el maestro de la escuela prieguense Francisco Hurtado Izquierdo, y el también arquitecto Balbás.

**Estofado:** Cuando la *técnica* del *escalfado* sirve para imitar bordados en los trajes de esculturas en *madera*, se la conoce con el nombre de Estofado.

**Estructuralismo:** Concepto estructural. Todo lo referente a estructuras, osaturas y demás soportes, que configuran esencialmente una obra.

**Estuco:** *Yeso* que imita *mármol* con vetas, por su barato coste respecto a tan noble y duro material.

**Filosofía:** *Ciencia* y *arte* de dar respuesta a las preguntas más enigmáticas.

**Fluctuación:** Término muy empleado en el campo de los grafismos, para hacer ver los movimientos o variaciones de los parámetros que navegan geoméricamente por las coordenadas analizadas.

**Friso:** Viga no funcional, como si lo es el arquitrabe situado debajo del Friso. Su misión es decorativa y la de elevar la construcción otorgándole mayor proporción y esbeltez a la *arquitectura* clásica *arquitrabada*. El más famoso Friso fue el que labró Fidias para el Partenón de la Acrópolis ateniense.

**Frontón:** Es un ahuecamiento triangular, frontal y transversal, que otorga una construcción a doble agua. Se rellena con un paramento, para evitar entrada de agentes atmosféricos, y suele ir aprovechado para trama escultórica y en relieve en los estilos clásicos. Se ha aprovechado los frontones para adornar los áticos de ventanas en las

fachadas, con el uso de fórmulas geométricas triangulares, partidas, curvadas, etc...

**Fuente:** De lo que se genera o nace algo. Existen fuentes bibliográficas, documentales, orales, físicas, etc..

**Génesis:** Primer libro de la Biblia, en el que se narra la historia del nacimiento del mundo por Dios y la *cosmogonía*.

**Gótico:** Estilo artístico creado en el siglo XII, por la Orden francesa del Cister. El abad Suger de Saint Denis, concibió un templo en donde la austeridad decorativa y de ornatos, las vidrieras de colores y las técnicas constructivas basadas en la verticalidad de las ojivas, o formas de hojas puntiagudas, remanentes de antiguas técnicas de elevación con cañas flexibles, son sus elementos fundamentales, para generar con los arcos apuntados, bóvedas de crucerías, contrafuertes, arbotantes; una *técnica* constructiva compleja para generar la atmósfera requerida de elevación mística y humanística hacia donde esta clase de obras pretendían dirigirse, hacia el mundo celestial y Divino.

**Grabado:** Procedimiento técnico y artístico que tiene como finalidad la reproducción masiva de una obra pictórica, y/o bidimensional, de *dibujo* como *arte* de medio de masas, para la difusión de los planteamientos estéticos. Surgido en el siglo XVI, ha tenido un gran éxito hasta la actualidad como arte propio e independiente. Los artistas Alberto Durero, Francisco de Goya o Pablo Ruiz Picasso, han dado fama internacional a esta *técnica*, que ha logrado, junto con la imprenta, que las obras de arte lleguen a todas las manos por su posibilidad de expansión, siendo, a su vez, una *fuentes* directa de

inspiración para muchos artistas y sus obras de arte. Los grabados se pueden hacer por medio de planchas de metal, por xilografía, o planchado en *madera*, etc... Su uso quedó algo eclipsado por la técnica decimonónica de la *litografía*.

**Hagiografía:** Historia de los Santos.

**Hierro:** (iron). Sustancia en metal extraída de minerales. Su símbolo químico es Fe, y el número atómico es el 26.

**Hipocampo:** Animal de la *mitología* grecorromana, mitad superior de caballo y mitad inferior de pez marino.

**Historicismo:** Motivo artístico que recurre a estilos y recursos de índole histórica.

**Horror Vacui:** Ornato recargado. La obra ofrece algo nuevo con cada punto de vista.

**Iconografía:** *Ciencia* que estudia la historia de las imágenes bajo cualquier soporte.

**Iconología:** *Ciencia* que estudia el significado de las imágenes bajo cualquier soporte.

**Imaginería:** *Arte* para la realización de imágenes escultóricas en *madera*. Los primeros indicios de talla en madera, para copiar imágenes de la naturaleza, se observan en las culturas prehistóricas, aunque no será hasta la egipcia cuando se localice algún tipo interesante por sus aplicaciones pictóricas. No se consideraba género independiente,

porque a lo largo de la historia era preferida la piedra como un material artístico mayor y preponderante. Aunque su máximo desarrollo y plenitud, como para considerarlo un género aparte, el de la Imaginería, se ejecutaría sin duda en Andalucía, ya que fue en este área, donde cobró un auge y un dinamismo sin par a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y reconociéndose como la zona más destacada de esta técnica por antonomasia, quizás heredada de la escultura italiana del *mármol*, de ahí los primeros intentos en el siglo XVI por Pietro Torrigiano, Jacobo Florentino o Pablo de Rojas, en reflejar miméticamente una *policromía* marfileña en la madera, hasta que por motivos realistas, para los pasos didácticos de Semana Santa, recobraron estas imágenes carnaciones realistas, inclusive con postizos de pelucas, ojos de cristal, uñas, elementos pasionales, y vestiduras, sobre todo puestas de moda para conmover a la masa en el siglo XVIII, y en donde destacaron las escuelas sevillana y granadina, o las poco estudiadas gaditana, jienense, o cordobesa, con grandes talleres a base de industrias de Santos, como las que cultivaron desde el siglo XVII hasta el XIX las firmas de Montañés, Ocampo, Mesa, Sterling, Pimentel, Roldán, Cano, Mena, Mora, Risueño, Ruiz del Peral, Vera Moreno, los hermanos González, Astorga, etc..., y que han sobrevivido hasta las postrimerías actuales, en un todavía poco conocido tardobarroco clasicista. Otras regiones españolas y europeas también cultivaron este género desde el siglo XVI, aunque no tan prolífico como para el caso andaluz, hay que destacar las figuras de Francisco Salzillo en Murcia, y Gregorio Fernández en Castilla, que son los artistas modelo para comprender la Imaginería desarrollada en sus respectivas comunidades, aunque también son dignos de mención Juan de Juni, Berruguete, o ciertos artistas de Flandes o Alemania, que amplían la nómina de este arte, el cual va unido al de la arquitectura de retablos, y que lograron conjuntamente, por estas tierras, gran plenitud en el período manierista.

**Lineal:** Se refiere a un segmento de la *ciencia* de la geometría correspondiente a lo puramente Lineal. En *arte*, hace referencia a toda obra basada en el *diseño*, *boceto* o *dibujo*, de delineación como valor máximo, tal es el caso del cubismo o neoplasticismo.

**Litografía: Técnica** iniciada a finales del siglo XVIII y depurada en el siglo XIX por Aloys Senefelder, en la que con el uso de maquinaria en serie y el empleo de colores básicos combinados, se pueden realizar todo tipo de cartelería, la cual ha adoptado condición artística a partir de los trabajos de Toulouse Lautrec para los eventos del París decimonónico.

**Madera:** Material orgánico que produce la vegetación de arbustos, árboles, etc... Usado desde antiguo para todo tipo de útiles: mobiliario, herramientas, *arquitectura*, etc... De los troncos también se han aprovechado resinas, sabias, etc... Para el tallado en Madera de imágenes son preferidas las variedades más dúctiles o maleables, que ofrecen los árboles frutales, pinos, etc...

**Manierismo:** Estilo artístico del siglo XVI que supone una incorporación sucesiva de elementos y formas que utilizará de forma masiva el estilo *barroco*. Se asocia el Manierismo con una época de transición entre el *renacimiento* y el barroco, pero sin duda surgió de la mano de genios que trabajaban a la manera o manera de los clásicos, de hay deriva su nombre, y que lograron por su libertad, efectos nuevos de alargamiento y distorsión de figuras, ruptura del equilibrio, ejes compositivos en *serpentinata*, y demás movilidades en decoración curvada propios de modernas formas prebarrocas. Su estilo, paralelo y simétrico dos siglos después, es el remigiano o *contramanierismo*.



**Mármol:** Material extraído de canteras, formado por minerales y cristalización. Ha sido empleado preferentemente para la *escultura*, pavimentos, zócalos, etc..., que confieren a los espacios en donde se hace visible, gran riqueza cromática y durabilidad. Una imitación económica del Mármol es el *yeso* estucado.

**Mascarón:** Cara o rostro decorativo, o constructivo, que adorna cualquier tipo de obra arquitectónica o *fuente*.

**Ménsula:** Peana elevada en un paramento, para sostener una imagen, o como decoración. En la *arquitectura*, la ménsula para el adorno de las enjutas en fachadas, se suele conocer por la historiografía como *cuero recortado*, disponiéndose generalmente por debajo de la *cornisa*.

**Metodología:** Cualquier proceso de elaboración por pasos es un método. Todo método admitido por la *ciencia* se considera científico.

**Mihrab:** Sala principal de una Mezquita situada delante del muro de la Quibla, y que se direcciona generalmente hacía la Meca. Posee una *cúpula*, y es el recinto Sagrado a donde se dirigen las oraciones en los templos musulmanes.

**Mitología:** *Ciencia* que estudia los mitos de la historia, y en especial de las antiguas civilizaciones, entre la que destaca la grecorromana, con la vida de sus míticos héroes y deidades.

**Modelo Pendular:** Creado por el historiógrafo alemán Winckelmann en el siglo XVIII, para hacer ver didácticamente que tras un estilo clásico sigue uno *barroco* o invertido, al igual que el proceso seguido por los péndulos mecánicos.

**Modernismo:** Estilo de finales del siglo XIX, cuya estética basada en el *gótico* floral y en la teoría anti-industrial y artesanal de las arts and crafts del británico William Morris, fueron sus elementos más destacados, para concebir tan deseado estilo moderno, desvinculador con los movimientos del pasado y de los denominados historicismos. Un gran ejemplo lo tenemos en el arquitecto catalán Antoni Gaudí.

**Monograma:** Figura constituida por líneas curvadas y rectas, cuyas intersecciones se basan en relaciones geométricas y matemáticas específicas.

**Movimiento Moderno:** Nuevo estilo de vanguardia del siglo XX, con manifiesto de Hitchcock y Johnson, que empleó nuevos materiales y concepciones orgánicas y funcionales para redefinir la *arquitectura* moderna y desvincularla de cualquier estilo del pasado, cuyo triunfo ha llegado hasta nuestros días con la seriación de la Bauhaus de Walter Gropius y las figuras decimonónicas, precursoras y preracionalistas de Joseph Paxton, Peter Behrens, Adolf Loos y Muthesius, y las personalidades de Frank Lloyd Wright, Rietveld, Le Corbusier, Alvar Aalto, Kenzo Tange o Mies van der Rohe, entre otros arquitectos.

**Multidisciplinaridad:** Cuando varias y misceláneas disciplinas se fusionan en objetivos de investigación y estudios de campo específicos.

**Narración:** Alude a lo narrativo. En el *arte* es aquella serie de imágenes que narran una historia concreta a través de diversos pasajes escenográficos.

**Naturalismo:** Referido al estudio del natural y reproducción veraz del mismo.

**Neoclasicismo:** Este estilo artístico (1750-1800) no quiso volver, después de pasar de moda la longeva etapa barroca, hacia el mundo renacentista, como reinterpretación no exacta de la cultura grecorromana. Desde el siglo XVIII, o de la Ilustración, los descubrimientos de civilizaciones antiguas, como Pompeya o Herculano, propició una vuelta al mundo clásico de forma objetiva, con el uso de las mismas piezas arqueológicas para la decoración de palacios y ostentación de nuevos y afortunados adquirentes. De forma que se fue poniendo de moda estas nuevas, pero muy antiguas formas, para desplazar lo que la nueva corriente clásica consideraba un arte degenerado y anómalo, es decir el *barroco*, cuando hoy en día se considera que esta idea es errónea por el gusto de la moda y su subjetiva valoración y desprecio de lo antiguo de forma desmedida. Con el Neoclasicismo se quería transformar la sociedad y llegar hacia un nuevo mundo ideal de recreación de las sociedades de las cultas y ricas polis griegas, a las que se admiraron de forma fidedigna para las artes, y que las reproducían fielmente con idénticas formaciones, en nuevos Fidias o Policletos, como así lo fueron el prieguense José Álvarez Cubero, y Antonio Canova en la escultura, o J.L. David para la pintura. Las grandes transformaciones vividas en la segunda mitad del siglo XVIII, con la Revolución Francesa o la Revolución Industrial de Gran Bretaña, logró vía libre para nuevos cambios, y por tanto la entrada del Neoclasicismo como reinterpretación del antiguo clasicismo, instigado por autores como Winckelmann, pero sobre todo como

respuesta del antiguo universo barroco, el cual llevaba en activo durante más de dos centurias. En la segunda mitad del siglo XVIII, se gestaron y generaron nuevas imágenes transformadoras y renovadoras, como el neoclásico, que no tuvo el éxito de tiempo esperado, precisamente porque estos cambios se volvieron en contra debido a más líneas de opción y libertades únicas aprovechadas por algunos maestros, como Francisco de Goya y Lucientes, para inspeccionar y experimentar nuevas posibilidades de gran modernidad y vanguardia que han perdurado como jardín variado hasta la actualidad.

**Obra de Arte:** Si un individuo o colectivo aprecia una realidad, física o inmaterial, como tal, entonces será, para ese ente concreto, una obra artística. Aunque erróneamente siempre se han considerado obras de arte los diseños más o menos complejos formalmente y pragmatizados, en la actualidad y a partir de Marcel Duchamp y sus Readymades, pueden ser considerados como tal, aquellos objetos utilitarios y/o conceptuales y/o abstractos.

**Óleo:** Técnica pictórica inventada en el siglo XV en Flandes, por el uso del aceite de linaza y difundida por los hermanos Van Eyck. Se basa en un *temple* con más aceite para potenciar los valores cromáticos, el detallismo, la profundidad de las veladuras y grisallas, e incluso dotar de protección la obra para su mejor perdurabilidad.

**Óvalo:** Forma circular estirada por dos extremos, con efecto de abombamiento interseccional.

**Paleografía:** *Ciencia* para el estudio de la escritura manuscrita o mecánica de cualquier periodo histórico y su traducción.

**Panelización:** En *arquitectura* la Panelización es la manera de utilizar muros cortina y desmontables para jugar con las posibilidades funcionales de los alzados reconvertibles.

**Panorámica:** Visión de un espacio desde una posición elevada o contrapicada para su apreciación íntegra y de conjunto.

**Paroxismo:** Cuando una *obra de arte*, o natural, provoca un estadio de conciencia mística, evocando la meditación y la exaltación de los sentimientos religiosos, o divinos, se dice que provoca una ambientación adecuada para el Paroxismo del espectador.

**Patíbulo:** Travesaño horizontal de una cruz.

**Perímetro:** Lo que rodea o bordea un núcleo.

**Perspectiva:** Es una parte de la *ciencia* de la geometría basada en los cálculos matemáticos, ópticos y científicos, para conferir tridimensionalidad en las pinturas, los dibujos, o cualquier tendencia artística y de diseño eminentemente bidimensional por su soporte. Han sido muchos siglos los que han ido desarrollando y perfeccionando sus leyes, unidas a los intereses pictóricos de la proporción, el color, la luz y la atmósfera. Uno de los trucos básicos para conseguir tridimensionalidad arquitectónica, es el de la

denominada Perspectiva caballera, con un eje vertical, otro horizontal y un tercero angular, que profiere dicha profundidad. Sin embargo, la habilidad de cada artista en los sombreados, las reglas de colores en contraste, de frontalidad, de perspectivas aéreas, oblicuas o paralelas, de los manejos de los puntos de fuga, de los ilusionismos del *esfumato*, de los perfiles, escorzos o relieves, etc., han logrado que esta ciencia este consolidada desde la etapa renacentista, en donde surgieron los mejores tratados, como el de Luca Pacioli con su *Divina Proporción*, o los de Piero della Francesca y demás artistas contemporáneos, y que investigaron para la resolución de todos los problemas y obstáculos que ofrecen las artes del *diseño*, de la *pintura*, del *dibujo* y últimamente de la infografía informática.

**Pigmento:** Polvos de mineral que se usan para la realización de gamas cromáticas y colores, para su aplicación en una pieza pictórica.

**Pintura:** *Arte* que refleja la artísticidad más inmediata como el *dibujo* de un artista plástico. Género que ha gozado de mayor prestigio, al igual que la *arquitectura* o *escultura*, cada uno con un lenguaje propio, pero caracterizándose la Pintura por la bidimensionalidad matérica del soporte. Su historia no se puede desvincular de la memoria del ser humano, y a los más importantes genios universales del *arte*, siempre se les ha asociado con este género, que ha influido en los demás desde antiguo, hasta el teatro, la música, la poesía, la danza, o más recientemente el cine. Existen muchas técnicas de Pintura, como la del fresco, o arte de pintar en pared o muro enyesado, y que se hace con calcos de líneas y aplicación de pinturas en corto espacio de tiempo, siendo la *técnica* que más perdurabilidad tiene en buenas condiciones y habiendo alcanzado



algunas obras los dos mil años en buen estado. Una variedad del fresco es la Pintura de cuadratura, que imita arquitectura, o cualquier tipo de tridimensionalidad mediante la técnica del *estuco* o el fresco pictórico. También destacan el *temple* y el *óleo* sobre lienzo, la acuarela y aguadas sobre papel o cartón, etc...

**Plano:** Cuando un *dibujo* bidimensional reproduce métricamente, o a escala, una *planta*, se dice que se trata de un Plano; cuando no se mide estamos ante un croquis.

**Planta:** Es la reproducción espacial de un espacio constructivo, urbanístico, o natural, de la base, o ras del suelo, de los elementos que lo organizan, lo separan y lo conforman distributivamente, de manera que se puedan apreciar de forma clara y precisa como se forman y constituyen. Las plantas se realizan con planos, croquis, o dibujos lineales y áreas geométricas cohesionadas, para la realización de un diseño o proyecto, o para el análisis métrico y distributivo del espacio analizado.

**Plateresco:** Es una variedad arquitectónica del *renacimiento* español del siglo XVI, basado en el orden y unicidad de obras, que están constituidas por estructuraciones cuadrangulares cerradas y decoradas con relieves, y heráldicas, de una forma similar al arte de la platería, remaneciente del estilo *gótico*, y de ahí deriva su nombre de Plateresco, o arte de los diseños en plata u orfebrería.

**Plinto:** Es una estructura baja y cuadrangular de sustento, que permite elevar las columnas en las portadas o en la arquitectura de retablos, además de servir como peana para monumentos, Triunfos, etc...

**Policromía:** Cualquier añadido pictórico a una pieza de *madera* o *mármol*, para la *escultura* o el relieve, se la considera Policromía pictórica de la imagen. Se menciona también para las capas pictóricas de cuadros.

**Punto de Fuga:** Es el punto al que convergen las líneas verticales de visión aérea en una *composición*.

**Quiasmo:** Oposición de rasgos y elementos de una figura respecto a otra.

**Realismo:** Es la inspiración artística de la realidad, que no parte de la idealización ni del *naturalismo*, sino la que manifiestan los sentimientos y psicologías materializados en las aptitudes, comportamientos y temperamentos más extremos.

**Recreación del Arte:** Para intentar apreciar y reconstruir lo que podía haber sido; para generar lo que se ha realizado y contemplamos en las obras de arte del pasado.

**Remanecer:** Se utiliza cuando nos referimos a un sujeto que por su experiencia y pensamiento, llega a conclusiones personales de forma consciente, precisa y real, que le permiten la toma de decisiones propias.

**Renacimiento:** El término Renacimiento deriva de la expresión italiana rinascita, vocablo usado por primera vez por el literato Petrarca y revalorada por el arquitecto y teórico Giorgio Vasari. Será a partir de este momento cuando ya cobrará fuerza el redescubrimiento del hombre como individuo, el redescubrimiento del mundo como

armonía y realidad que rodea al hombre liberado de todas las preocupaciones. Se trata de un estilo de orden, claridad y unicidad, que reinterpretó el mundo grecorromano. Nacido en Italia en el Trecento, como época de clara connotación humanística y científica, que concebía al humano como el centro de todo, al igual que la idea antropocéntrica de Protágoras para la cultura griega. El *arte* del Renacimiento vivió hasta mediados del siglo XVI, con la entrada de la Contrarreforma para captar más fieles en las luchas de religión, y la consiguiente entrada del *barroco*, que es una continuación clara del Renacimiento y no un arte contrario como se ha creído hasta el siglo XX. Lo científico, el orden, la luz plana, lo recto, lo cerrado y la visión única del Renacimiento tendente a lo arquitectónico y sus reglas, se transforma en lo literario, lo ambiguo, el claroscuro, lo curvado, lo abierto y las múltiples perspectivas para lo barroco, más bien decorativo y de ahí su triunfo en la *pintura* o *escultura*.

**Restauración:** Reintegración de una obra deteriorada con una intervención acorde con sus valores preeminentes. Si prevalece el valor artístico la intervención debe basarse en devolver la integridad a la pieza restaurada, conservando lo existente y reponiendo lo que falte, con leves diferencias para que se diferencie lo nuevo de lo original, y de esa forma hacer una intervención reversible de cara al futuro. Si predomina el valor histórico, ha de prevalecer la *conservación*; y si es muy importante el valor antropológico, entonces la intervención no deberá afectar a los sentimientos de la sociedad con restauraciones totales, sino más bien con conservaciones y reposiciones no relevantes, para evitar transformaciones de cara a lo que se necesita mantener para el colectivo. Los grandes teóricos de la Restauración y conservación fueron los decimonónicos Viollet-le-Duc o John Ruskin. La Restauración moderna la configuró

Camillo Boito; y la científica Gustavo Giovannoni, aunque destacaron también Cesare Brandi, Ricardo Velázquez Bosco y Torres Balbás, entre otras figuras de la *ciencia* de la Restauración y conservación de obras de *arte*.

**Retícula Tridimensional:** Son elementos geométricos compuestos de colores básicos: azul, rojo, amarillo, etc..., que intentan introducirse en espacios para potenciar los efectos volumétricos de la tridimensionalidad y la *perspectiva*. Aunque la Retícula Tridimensional es una regla básica de la perspectiva, y de los correctos usos de combinaciones de colores para crear tres dimensiones. Fue sin duda Rietveld en los años de 1920, el que logró aplicarla de forma profunda para la *arquitectura* con su casa Schroder, debido a las reglas del neoplasticismo pictórico que generó el pintor Piet Mondrian.

**Retranqueo:** Cuando un elemento arquitectónico, como una *cornisa*, se quiebra y rompe por cualquier parte y continúa por otro nivel, entonces se considera que existe Retranqueo de dichos elementos partidos.

**Ritmo Palladiano:** Consiste en un recurso de los diseños de alternancias compositivas surgidos desde el siglo XVI, proyectados por artistas como Andrea de Palladio al que le da nombre. Recurso o ritmo en donde a un *frontón* triangular de un edificio le sigue otro curvo, siendo a su vez el de debajo de este último triangular, de forma que el zigzagueo surgido, conforma un rompimiento quebrado de la línea o eje principal de la fachada, como *retranqueo* visual, para así otorgar un antinaturalismo y distorsión manierista en la *arquitectura*, al igual que los juegos de colores alternativos que logran

efectismos opositores junto con los del propiamente Ritmo Palladiano.

**Rocalla:** Nombre derivado del vocablo francés *rocaille*. Concha asimétrica utilizada para la decoración del estilo *rococó*.

**Rococó:** Estilo creado bajo el monarca francés Luis XV (1715-1775), caracterizado por la grandilocuencia barroca pero con ambientes íntimos, coquetos y de gran lujo y esplendor por ser insertados en los palacios a los que se destinaba el carácter selecto y de primera categoría ostentada por este estilo. Sus motivos decorativos en *rocalla* asimétrica, la preeminencia de los colores pastel y los temas exóticos o femeninos, lo hicieron triunfar fuera de la corte para transformarse en un estilo propio e independiente del arte *barroco*, en el que se sumerge esta variedad tipológica, que al mezclarse con el *estípite* de los retablos y otras formas clásicas le confieren un carácter especial. En Europa destacaron los artistas Neumann o Zimmermann en Baviera, los de las regiones eslavas y de la República Checa, etc... En la Península Ibérica son dignos de destacar los decoradores y arquitectos de la corte de Carlos III, como Sachetti, provenientes de Italia. También se exportó este *arte* desde Francia, y cuya seña de identidad más notoria son los soportes y ornatos curvados, cabriolés, del mobiliario aterciopelado de la corte versallesca. Aunque a nivel eclesial destaca la escuela de Priego de Córdoba, fundada por Francisco Hurtado Izquierdo, y concibiéndose en ella un Rococó único por la herencia del exotismo árabe, fusionándose con las artes decorativas y la *imagería* secular y vernácula del *barroco andaluz*, destacando los artistas Sánchez de Rueda, Santaella, Pedraxas o Remigio del Mármol. En Murcia triunfó Francisco Salzillo con sus esculturas dieciochescas, en Valencia Jaime Bort fue el más famoso arquitecto, en

Galicia Fernando de Casa Novoa transformó la fachada de la Catedral de Santiago de Compostela, y en Madrid y Castilla destacaron los arquitectos Mora o José de Churriguera, de este último se derivó el recargado y colorista estilo churrigueresco.

**Románico:** Estilo artístico de la edad Media (siglos IX-X), que intenta relanzar los recursos del arte romano clásico, de ahí su denominación. El Románico generó unas sofisticadas plantas que surgieron por necesidades místicas en la era del esperado fin del mundo, y que hacía presagiar que el año 1000 sería el venidero tiempo de la *escatología* universal. No fue una época de tanto oscurantismo como se a hecho famosa, puesto que la tecnología surgida en ese período es tan destacada como para hablar de tiempos de esplendor, dentro de la preocupación por la hecatombe que se avecinaba con cambios y plagas. Por otro lado, en la mitad sur de la Península Ibérica los árabes organizaron Al-Andalus y el Califato cordobés, logrando unas técnicas constructivas y una sofisticación funcional y decorativa, que hicieron posible la creación de un *arte* novedoso, por ello, los reinos cristianos emplearon de esta civilización algunas cuestiones que les ayudaron a mejorar sus cualidades técnicas para sus templos románicos. El *arco* de herradura y de medio punto dovelado, la elevación vertical y los materiales pétreos, fueron algunas ideas que desarrollaron sistemáticamente para sus edificios, los cuales se basaban en plantas de tipo basilical, con nave central de mayor énfasis o altura y laterales más bajas con doble planta o trifolios, cabeceras con iconostasis, contrafuertes en los exteriores y anexos, para tesoros y claustros que lograron una evolución de la *arquitectura* occidental de cara al posterior y renovador estilo *gótico* (siglos XI-XII) o el mudéjar de la Península Ibérica, repleto de *sincretismo* vernáculo, cristiano y mozárabe. Una de las cumbres más importantes de la arquitectura y *escultura* románica la tenemos con el



maestro Mateo, autor del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

**Romanticismo:** Movimiento artístico y literario del siglo XIX, en donde la sublimidad mística de la naturaleza, dominó y embriagó la conciencia de los autores que indagaron en su mundo. Ejemplos espléndidos los tenemos en el alemán Caspar David Fiedrich en la *pintura* o el español Espronceda en la poesía.

**Sección Áurea:** Área rectangular que se obtiene como resultado de multiplicar sus dos lados por 0,618, operando a partir de los cuatro vértices.

**Serpentinata:** La línea en espiral que se usa como eje principal en las composiciones dadas en el *manierismo*.

**Simbolismo:** Movimiento del siglo XIX en donde la conceptualización alegórica es de marcada prioridad y valor en las artes plásticas. Destacaron pintores como Puvis de Chavannes, Odilon Redon o Willian Blake.

**Sincretismo:** Simbiosis de áreas, disciplinas, culturas, estilos, etc..., aun pudiendo ser aparentemente antagónicas.

**Subyacente:** Lo oculto. En *arte* una *pintura* suele presentar un *dibujo* Subyacente, que de forma preparatoria aboceta el cuadro. Se puede observar en múltiples casos con las radiografías de rayos X o las estratigrafías.

**Técnica:** Estudio que permite hacer conseguir una determinada habilidad física para el dominio de una disciplina.

**Temple:** Técnica pictórica de gran antigüedad histórica basada en el uso de huevo, aceites y pigmentos, para conferir color a los cuadros. Es más rápida de ejecución y secado que el *óleo*, por lo que este último se suele confundir con un Temple bien barnizado al final del proceso de ejecución de la obra.

**Tratado:** Compendio, receta o manual de una disciplina, para ser comprendida en la teoría y en la práctica. En el *arte* los más destacados tratados fueron los realizados por Vitruvio, Luca Pacioli, Piero della Francesca, etc..., para geometría, *arquitectura*, *pintura* o filosofía.

**Utilidad:** En la *ciencia* económica se define este término como el grado de satisfacción que produce el consumo de una unidad adicional de un bien.

**Valor de Arte:** Grado de *utilidad* o satisfacción que produce el conocimiento o consumo de un bien considerado artístico. Su medición es subjetiva por el gusto y es ese el parámetro que debe conocer el científico y alejarse del mismo a través de un distanciamiento neutral, para que tal valoración sea precisa y relativamente objetiva, con un tratamiento coherente, tal y como se razona con las ciencias exactas.

**Vanguardias Históricas:** Las Vanguardias Históricas han constituido la revolución más importante en las artes, tal y como se puede considerar para la economía la

Revolución Industrial del siglo XVIII. Los precedentes en la vanguardia, caracterizada por libertad total de técnicas y materiales paralelamente a estilos y modas pasajeras, los tenemos en el género pictórico desde antiguo, pasando por el Bosco en el siglo XV, Alberto Durero en el siglo XVI, Velázquez o Rembrandt en el siglo XVII, Goya o Turner en el siglo XIX, y toda la revolución pictórica y escultórica desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, con el expresionismo, impresionismo, dadaísmo, cubismo, futurismo, abstracción, neoplasticismo, hiperrealismo, body-art, pop-art, kitch, etc.

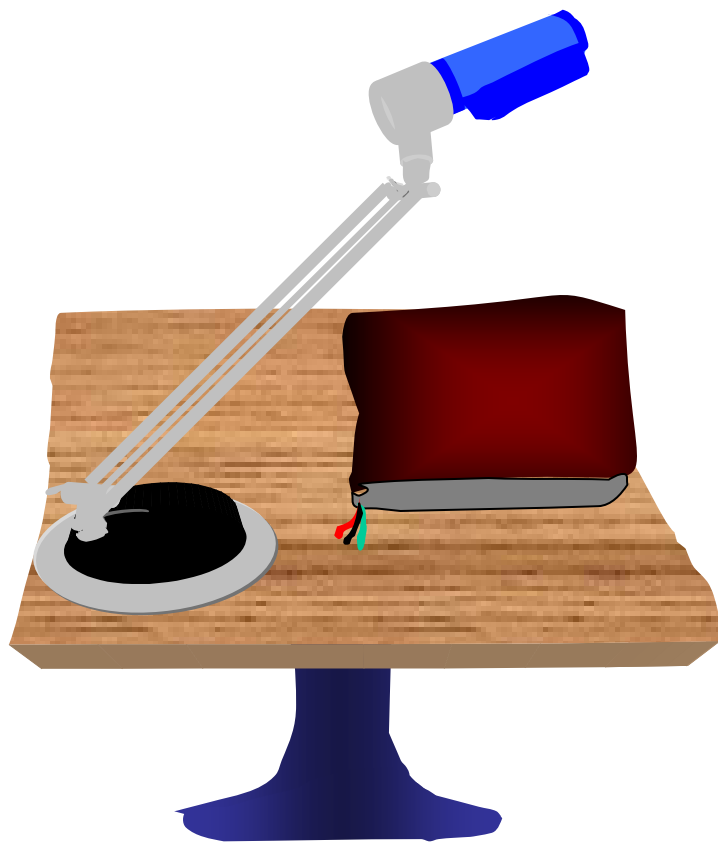
**Volumetría Cohesionada:** Figuras geométricas unidas y conectadas en una obra mayor.

**Yeso:** Material arenoso y blanco que tratado con aguada, permite una masa que se endurece para la realización y tallado de esculturas y demás elementos decorativos en una *arquitectura*. Los yesos estucados imitan mármoles.

**Zócalo:** Se trata de decorar los muros constructivos hasta una altura no muy elevada y generalmente por debajo de la mitad del paramento, de forma que permita enriquecer cromática y decorativamente la sala donde se ubica. Los zócalos suelen hacerse de *estuco*, de *mármol*, de cerámica vidriada árabe como la del alicatado y rescatada de los sistemas de construcción de mosaicos romanos, etc...



# BIBLIOGRAFÍA



## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, Universidad de Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984.

– *Barroco y Neoclasicismo*. Barcelona, Daimon, 1984.

– “Gerald Brenan paseó por Priego en 1949”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 258, pp. 8-9.

– “Restauraciones de la escuela taller en la iglesia de la Aurora”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1990, núm. 337, p. 7.

– *Restauración de Nuestra Señora de las Mercedes y del Sagrario de la iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba*. Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

– *Los pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993.

– *Homenaje a los creadores del patrimonio artístico de Priego de Córdoba*. Priego de Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Priego, Escuela Taller Fuente del Rey, 1994.

## Bibliografía

– *Guía Artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995.

– “Las obras de ordenación del recinto de la Fuente del Rey marcarán el final de siglo”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1995, núm. 458, pp. 2-5.

– *Priego de Córdoba: Guía multidisciplinar de la Ciudad y su territorio*. Priego de Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Museo Histórico Municipal, Diputación provincial de Córdoba, Cajasur, 1997.

– *Los Siglos del Barroco*. Madrid, Ediciones Akal, 1997.

– *Inventarios históricos y actuales de la Pontificia y Real Cofradía y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de los Dolores y San Juan Evangelista de Priego de Córdoba*. Priego de Córdoba, Pontificia y Real Cofradía y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de los Dolores y San Juan Evangelista, 1999.

– *Historia Contemporánea de Andalucía*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 2000.

ÁBALOS MUÑOZ, Carmen: *Arquitectura Barroca de Priego de Córdoba 1696-1803*. Baena, Escuela Taller Juan de Dios Santaella, Adisur S.A., 1989.



## Bibliografía

– “El neobarroco como tendencia artística actual: Priego de Córdoba un exponente”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1991, núm. 360, p. 4.

ACOSTA GARRIDO, María L.: *Aprender Discurriendo*. Madrid, Paraninfo, 1987.

AGUAYO RUIZ-RUANO, Consuelo: “La estética barroca en Jesús en la Columna”, *Columna*. Priego de Córdoba, núm. 9, p. 10.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la escultura española*. Madrid, Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, 2005.

ALBERT, Greg: *Técnicas básicas de pintura al óleo*. Barcelona, Idea Books, 1996.

ALCALÁ ORTIZ, Enrique: “Una obra menor de Remigio del Mármol”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1990, núm. 328, p. 19.

– “José de Mora, autor de cuatro imágenes de la iglesia San Pedro”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1990, números 342-343, pp. 77-78.

– *Soledad en Todos. Historia de la Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada (1594-1994)*. Priego de Córdoba, Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad Coronada, 1994.

## Bibliografía

– *Historia de Priego de Andalucía*. Priego de Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 2002, tomo 2.

ALCALÁ PEDRAJAS, Ángel: “Destino: Priego de Córdoba (1ª parte)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2011, núm. 847, pp. 26-27.

ALCALÁ ZAMORA, Pedro: *Apuntes para la historia de Priego*. Priego, inicios del siglo XIX. Reed. Córdoba, 1976.

– “La fuente de la Salud en 1798”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, p. 25.

ALCOLEA, Santiago: *Escultura española*. Barcelona, Polígrafa, 1969.

ALFÉREZ MOLINA, Candelaria: “Difusión de portadas siloescas fuera de Granada: Priego de Córdoba y Carcabuey”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1994, números 445-446, pp. 51-52.

– “El Ecce-Homo de la Iglesia de San Francisco y el Misterio de la Santa Espina”, *Columna*. Priego de Córdoba, 1997, núm. 4, pp. 6-7.

– “Estudio científico e iconográfico de la flagelación de Jesús”, *Columna*. Priego de Córdoba, 2001, núm. 8, pp. 30-33.

– “Aproximación a las tipologías conventuales prieguenses en el siglo XVII”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Archivo Municipal, 2003, núm. 6, pp. 27-36.

– *Priego de Córdoba en la Edad Moderna: Epidemias, Hermandades y Arte Devocional*. Priego de Córdoba, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 2005.

ALONSO, Javier: “La Cábala”, *Historia*. Barcelona, National Geographic, 2014, núm. 128, pp. 66-75.

ÁLVAREZ LOPERA, José: “Alonso Cano: La leyenda del artista”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 5-7.

ANGUITA CANTERO, Ricardo: “Las Ordenanzas Municipales como instrumento de control de la transformación urbana en la ciudad del siglo XIX”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1992, núm. 23, pp. 463-482.

– “La concepción teórica de la idea de ciudad en la Ilustración española: la policía urbana y los nuevos fundamentos de orden, comodidad y aspecto público”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1996, núm. 27, pp. 105-120.

## Bibliografía

– “La planimetría urbana como instrumento para la transformación de la ciudad en el siglo XIX: la incidencia de los planos geométricos de población en España”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 1998, núm. 169, pp. 563-590.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Historia del Arte*. Madrid, Raycar, 1984, tomos 1 y 2.

ANTEQUERA, Marino: *Pintores Granadinos (I, II y III)*. Granada, Obra Cultural de la Caja General de Ahorros de Granada.

ARANDA DONCEL, Juan: “Una visita pastoral del Obispo Caballero y Góngora”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1989, números 318-319, p. 69.

– “El obispo Caballero y Góngora y la escuela de Bellas Artes de Córdoba”, *Antonio Caballero y Góngora, arzobispo de Santa Fe de Bogotá, obispo de Córdoba*. Córdoba, 1989.

– “Evolución de la Semana Santa de Priego de Córdoba”, *La Pasión de Córdoba*. Sevilla, Ed. Tartessos, S.L., 2000, tomo 5.

ARANDA HIGUERAS, Antonio: “San Valentín no es invento moderno”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2001, núm. 206, pp. 8-9.

ARAUJO GÓMEZ, Fernando: *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVIII y causas de su decadencia*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1885.

ARGAN, Giulio Carlo: *La arquitectura barroca en Italia*. Buenos Aires, Nueva visión, 1960.

– *Borromini*. Madrid, Xarait, 1980.

ARJONA CASTRO, Antonio: “Las aguas de Priego y la salud de los prieguenses”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 259, p. 10.

AROCA LARA, Ángel: “Antecedentes iconográficos del Bautista en José Risueño. El San Juanito de Priego”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1986, números 247-248, pp. 44-46.

– *El crucificado en la Imaginería Andaluza*. Córdoba, Cajasur, 1987.

– “Aspectos formales de las imágenes de Jesús de la Columna”, *Fuente del Rey*, Córdoba, 1987, núm. 40.

– “La elocuencia de las imágenes. El mensaje de la Soledad de Priego”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1988, números 284-285, pp. 29-30.

## Bibliografía

– “Iconografía de San José en sus imágenes de Priego de Córdoba”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1988, núm. 50.

– “Escultura de Priego de Córdoba”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1329-1334.

ARREDONDO Y VERDÚ, Francisco: *El yeso*. Madrid, Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, 1972.

ASENJO SEDANO, C. : *Guadix: guía histórica y artística*. Granada, 1974.

ASENSIO CERVER, F.: *El color, los materiales*. Barcelona, Atrium, 1996.

ASÍN PALACIOS, Miguel: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid, Hiperion, 1984.

ÁVILA MORENTE, José: *Historia de la pintura universal*. Madrid, Alhambra, 1986.

– *Historia de la escultura*. Madrid, Alhambra, 1988.

AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel: “Introducción General del Siglo XVIII”, *Gran Historia Universal: Ilustración y Revoluciones Burguesas*. Madrid, Najera, 1987, vol. 7.



## Bibliografía

BALDINI, Umberto: *Teoría de la restauración y unidad metodológica*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002.

BALL, Philip: *La invención del color*. Madrid, Turner, 2003.

BALLESTEROS, Eduardo: *Historia del arte español. Escultura barroca andaluza*. Madrid, Hiares, 1980.

BALLESTEROS, Ernesto: *El Neoclasicismo*. Madrid, Hiares, 1980.

BARÓN, Concha: "Priego de Córdoba: el barroco que vive entre olivos", *De Viajes*. Madrid, 2008, núm. 113, p. 38.

BARRENA VALVERDE, José Luis: "Las rutas del Rococó", *Adarve*. Priego de Córdoba, 1997, núm. 504, pp. 2-3.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel: "Alonso Cano y Granada: La ciudad en los años del reencuentro", *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 8-9.

BATTISTINI, Matilde: *Símbolos y alegorías*. Barcelona, Electa, 2003.

BAUER, Hermann: *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Madrid, Taurus, 1984.

Bibliografía

BAYER, Raymond: *Historia de la estética*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965.

BECKETT, Wendy: *Historia de la pintura*. Barcelona, Blume, 1995.

BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón, Editorial Trea, 2001.

BENÉVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1972.

– *Introducción a la Arquitectura*. Madrid, Celeste Ediciones, 1994.

BERRALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán: Maestro de escultura (1624-1699)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1992.

BERNER, Oliver: *Colección grandes Tesoros del Mundo (Los príncipes del Renacimiento: Las joyas del Renacimiento.)* Barcelona, Folio, 1999.

BERNIER, J: *Córdoba, tierra nuestra*. Córdoba. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979.

BERTOS HERRERA, María Pilar: *Imaginería y platería de la Semana Santa de Granada*. Granada, 1994.

## Bibliografía

BITOSSI, Sergio: *Pintura al óleo*. Madrid, Susaeta, 2009.

BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1978.

– “La Fuente del Rey”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 4-7.

– *La Historiografía urbana en España*. Cáceres, Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura, 1987.

– “Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVII y XVIII”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1989, núm. 69, pp. 29-62.

– *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al Barroco español*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1990.

– *El urbanismo en España e Hispanoamérica*. Madrid, Cátedra, 1991.

– “La arquitectura efímera del Barroco en España”, *Norba-arte*. 1993, núm. 13, pp. 23-70.

– *Las claves del urbanismo*. Barcelona, Planeta, 1995.

BRIONES GÓMEZ, Rafael: *Prieguenses y Nazarenos: Ritual e Identidad Social y Cultural*. Priego de Córdoba, Ministerio de Educación y Cultura, Cajasur, Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1999.

CABALLERO CRUZ, Juan José: “Breve síntesis histórica de las obras de Ntra. S. del Carmen de Priego”, *Adarve*. Priego, 1979, números 68-70, pp. 34-35.

CABRERA GARCÍA, María Isabel: “La fiesta en la ciudad de Jaén a lo largo de los siglos XVIII y XIX: su desarrollo y consecuencias urbanas”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén, 1991, núm. 143, pp. 83-109.

– *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1999.

CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada, Diputación Provincial, 1982.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: “Barroco y Rococó: arquitectura y urbanismo”, *Historia del Arte* (la Edad Moderna). Coord. por Adolfo Gómez Cedillo; Juan Antonio Ramírez. 1996, vol. 3, pp. 162-215.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario; ROMERO BENÍTEZ, Jesús: “Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII”, *IMAFRONTA*. 1987, 1988 y 1989, números 3, 4 y 5, pp. 347-366.

## Bibliografía

CAMÓN AZNAR, José; MORALES Y MARÍN, José Luis; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Arte Español del Siglo XVIII", *Summa Artis*. Madrid, Espasa Calpe, 1984, tomo 27.

CANDIL BERGILLOS, Francisco; CANDIL BERGILLOS, Antonio; VIGO MEDINA, Pedro; ADAME SERRANO, Francisco; MOLINA SERRANO, Manuel; AA.VV: *Revista Columna*. Priego de Córdoba, Pontificia y Real Archicofradía Sacramental de la Santa Veracruz, Nuestro Padre Jesús en la Columna y María Santísima de la Esperanza, Anual.

CANO QUESADA, María S.: *Fuentes para la Historia del arte andaluz; noticias de escultura (1700-1720)*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, tomo 3.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola: *Artes plásticas en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada, Universidad de Granada, 2001.

CAPEL, H; SÁNCHEZ, J. E.; MONCADA, O.: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones del Serbal/CSIC, 1988.

CARMONA AVILA, Rafael: "Un pionero decimonónico de la arqueología prieguense: Francisco Julián Madrid Caballero", *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Archivo Municipal, 2000, núm. 3, pp. 23-40.

## Bibliografía

CASADO RAIGÓN, J.M.; y otros: *Estructura económica y renta municipal*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1986.

CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco granadino*. Almería, Zéjel editores, 1992.

– “Los epígonos de Cano en la pintura granadina”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 32-34.

– “La pintura de perspectiva en la Escuela Barroca Granadina”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2003, núm. 34, pp. 37-44.

CASTELLANI, Eugenio: *Maschere Grottesche tra Manierismo e Rococó*. Firenze, Cantini, 1991.

CASTILLO RUIZ, José: *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural: concepto, legislación y metodologías para su delimitación: evolución histórica y situación actual*. Granada, Universidad de Granada, 1997.

– “Modernismo y patrimonio histórico: convergencias en la dialéctica antiguo-nuevo”, *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*. 2000, pp. 73-82.



Bibliografía

CASTILLO OREJA, Miguel A.: *La pintura barroca europea*. Madrid, La Muralla, 1987.

CAVEDA, José: “Valoración conjunta de la obra escultórica más significativa de Álvarez Cubero (1768-1827)”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 198, pp. 7-9.

CEÁN-BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Historia de la pintura en España*. Madrid, Academia: anales y boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol. 1, núm. 2, pp. 209-243.

CEGARRA SÁNCHEZ, José: *Metodología de la Investigación Científica y Tecnológica*. Madrid, Díaz de Santos, I.S.E., 2004.

CHUECA GOITIA, Fernando: “El desarrollo arquitectónico en los siglos XIX y XX”, *Historia 16*. Madrid, 2000, núm. 289, pp. 72-85.

CINOTTI, Mia: *Arte del renacimiento, barroco y rococó*. Barcelona, Teide, 1973.

CLEMENTE RUBIO, Simón de Rojas: *Viaje a Andalucía. 1805-1809 (Historia Natural del Reino de Granada)*. Barcelona, G.B.G., 2003.

COBO CALMAESTRA, Rafael: “La túnica rica de Nuestro Padre Jesús Nazareno”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2006, números 716-717, pp. 34-35.

## Bibliografía

COGNIAT, Raymond: *Historia de la pintura*. Barcelona, Vergara, 1958.

COLORADO CASTELLARY, Arturo: *Introducción a la historia de la pintura: de Altamira al Guernica*. Madrid. Síntesis, 1991.

CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: *Patrimonio artístico y ciudad moderna. El conjunto jesuítico y Colegio de San Pablo entre los siglos XVI y XVII*. CD-ROM. Granada, Universidad de Granada, 2005.

CRUZ, Dolores; UTRERA, Carmen: *Cronología de la Historia de España: Siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid, Acento Editorial, 1989, vol. 2.

CRUZ CABRERA, José Policarpo: *Las fuentes de Baeza*. Granada, Universidad de Granada, 1996.

CUADROS CALLAVA, Jesús (Dir.): *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Publicación del Archivo Municipal de Priego de Córdoba.

DANTE, Alghieri: *La Divina Comedia*. (Prólogo de Terenci Moix), Madrid, Millenium, 1999.

DARÍAS PRÍNCIPE, Alberto: *Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Historia 16, 1992, núm. 37.

## Bibliografía

DAVAL, Jean-Luc: *La pintura al óleo: Historia de un arte*. Barcelona, Carroggio, 1998.

DÍAZ VAQUERO, M. D.: *La virgen en la escultura cordobesa del Barroco*. Córdoba, 1987.

DIAZ-PLAJA, Fernando: *La vida española en el siglo XVIII*. Barcelona, 1946.

DIEL, Paul: *El simbolismo en la mitología Griega*. Barcelona, Ed. Labor, 1995.

DÍEZ JORGE, M<sup>a</sup> Elena; GALERA MENDOZA, Esther: “Venerables ancianos y viejas alcahuetas: imágenes pictóricas en la Edad Moderna”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2004, núm. 35, pp. 29-40.

DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ, Fátima: “Proceso empleado en la restauración de las fuentes”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1997, núm. 507, pp. 12-13.

DURÁN ALCALÁ, Francisco: “IV centenario de la Fuente del Rey”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 8-10.

– “La industria de tafetanes en Priego de Córdoba en el Antiguo Régimen. Siglos XVII y XVIII (I)”, *Encuentros de Historia Local. La Subbética*. Córdoba, 1990.

## Bibliografía

ECO, Umberto: *La definición del Arte*. Barcelona, Martínez Rosa, 1970.

– *Obra Abierta*. Barcelona, Ariel, 1979.

– *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, Gedisa, 1993.

ELLIOT, J.H.: *El mundo Hispánico*. Barcelona, Crítica, 1991.

ESPINOSA VILLEGAS, Miguel Ángel: “El concepto de belleza y la teoría medieval del emanatismo en el pensamiento y el arte hebreos”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, 2005, núm. 36, pp. 281-296.

ESTEPA JIMÉNEZ, J.: *El Marquesado de Priego en la disolución del régimen señorial andaluz*. Córdoba, 1987.

FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio: *La fachada del palacio de Comares*. Granada, Patronato de la Alhambra, 1980.

– “La mezquita aljama de Granada”, *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*. 2004, vol. 53, pp. 39-76.

FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona, Anthropos, 1986.

## Bibliografía

– *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona, Editorial Ariel, 1996.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael: “Priego, hace 150 años y II”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1992, núm. 375, pp. 16-17.

– “La sociedad económica de Amigos del país de Priego. 1779”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1996, núm. 491, pp. 17-18.

– “Álvarez Cubero, en el museo del Prado”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2008, núm. 760, p. 25.

– *José Álvarez Cubero. Figura cumbre de una saga de Alarifes, escultores (José Álvarez Bouquel) y arquitectos (Aníbal Álvarez Bouquel, Manuel Aníbal Álvarez Amoroso y Ramón Aníbal Álvarez y García de Baeza)*. Priego de Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”, 2011.

– “La ermita de la Virgen de las Angustias en el Llano de la iglesia”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2013, núm. 883, pp. 22-23.

– “Algunas incógnitas sobre la flagelación de Jesús”, *Columna*. Priego de Córdoba, 2013, núm. 20, pp. 9-10.

## Bibliografía

FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José A.; y Otros: *Seminario de Prefabricación*. Madrid, Edicusa, 1973.

FERRER DEL RÍO, Antonio: *Historia del reinado de Carlos III en España*. Madrid, 1856, 4 volúmenes.

FLORES MUÑOZ, Antonio: “La imprenta en Priego de Córdoba”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Archivo Municipal, 2000, núm. 3, pp. 123-132.

FORCADA SERRANO, Miguel: “El estado de nuestro patrimonio”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, núm. 216, pp. 9-10.

– “El Sagrario de la Asunción, en estado preocupante”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, núm. 217, pp. 6-7.

– “Las Angustias: Otra restauración privada”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, núm. 219, p. 7.

– “Balance de la economía prieguense en 1776”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, números 223-224, pp. 59-60.

– “Cuatrocientos años estuvo la imagen de la Virgen de la Cabeza en la Fuente del Rey”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 22-23.



## Bibliografía

– “Un Río de casas señoriales y jardines”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1319 y 1321.

– “Sobre la crisis de la seda en el siglo XVIII”, *Diario Córdoba*. Córdoba, 20/09/1996, p.36.

– *Historia de la Hermandad de la Santa VeraCruz y Ntro. Padre Jesús en la Columna*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000.

– “Escultura pública en Priego de Córdoba”, *Temas toledanos y temas varios*. Córdoba, 2008, pp. 305-320.

FREEDBERG, S. J.: *Pintura en Italia 1500/1600*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

FREIXA, Mireia: *Introducción a la historia del arte*. Barcelona, Barcanova, 1990.

FRIDE R. CARRASSAT, Patricia: *Maestros de la pintura*. Barcelona, Larousse, spes Editorial, 2005.

FRIDE R. CARRASSAT, Patricia; MARCADÉ, Isabelle: *Movimientos de la pintura*. Barcelona, Larousse, 2008.

FUGA, Antonella: *Técnicas y materiales del arte*. Milán, Electa, 2004.

FURIÓ, Vicent: *Introducción a la Historia del Arte: Fundamentos Teóricos y Lenguajes Artísticos*. Barcelona, Colección Temas Universitarios, 1991.

GALERA MENDOZA, Esther: *Arquitectura civil y urbanismo en Loja desde la conquista hasta el siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada, 1994.

– “La construcción de un puente sobre el Genil en Loja a comienzos del siglo XVI”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1995, núm. 26, pp. 361-369.

– “La calle del Zacatín y el río Darro: Un peritaje de Diego de Siloé para el Cabildo de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1999, núm. 30, pp. 67-80.

– “Las Actas Capitulares como fuente para el estudio de la Historia Urbana”, *Actas de las I Jornadas de Archivos Históricos*. Granada. 1999.

– “Poder municipal y poder judicial: la Plaza Nueva de Granada en el siglo XVI”, *Emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica: Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 1999*. 2000, vol. 1, pp. 169-182.

## Bibliografía

- “Herman van Swanevelt y la pintura de paisaje en la colección real española del siglo XVII”, *Goya: Revista de arte*. 2001, núm. 280, pp. 21-29.
  
- *Loja, Historia y Arte*. Granada, Diputación Provincial, 2001.
  
- “Granada: estructura urbana y arquitectura en el siglo XVII”, *La Granada del siglo XVII. Arte y Cultura en la época de Alonso Cano*. [Catálogo de la Exposición]. Granada, Ayuntamiento, 2001.
  
- “Rejas, puertas y cancelas”, *El Libro de la Catedral de Granada*. Granada, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005, vol. 1, pp. 691-708.
  
- “La Basílica de Nuestra Señora de las Angustias y las riberas del Genil”, *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, vol. 1, pp. 109-134.
  
- “La casa y el agua. El ejemplo granadino”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2006, núm. 37, pp. 9-28.
  
- “Los jardines de la Alhambra durante el reinado de los Austrias”, *Goya: Revista de arte*. 2010, núm. 333, pp. 288-307.

## Bibliografía

GALERA MENDOZA, Esther (Dir.); ÁGUILA GARCÍA, Lucía: *La Arquitectura del agua: fuentes y pilares de la edad moderna en Granada*. Proyecto de Investigación Tutelada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2002.

GALERA MENDOZA, Esther; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2003.

GALERA MENDOZA, Esther (Dir.); MARÍN MOLINA, José Francisco: *Aportación de Remigio del Mármol (1758-1815) a las artes plásticas*. Proyecto de Investigación Tutelada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2003.

GALERA MENDOZA, Esther; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: “La medina musulmana”, *La Ruta del Califato. Un recorrido histórico-monumental de Córdoba a Granada*. Granada, El Legado Andalusí, 2005, pp. 491-502.

GALERA MENDOZA, Esther; HENARES CUÉLLAR, Ignacio: “Patrimonio Artístico y Universidad”, *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*. Granada, Universidad de Granada, Vicerrectorado de Patrimonio, Editorial Universidad de Granada, 2006, vol. 1, pp. 15-61.

GALERA MENDOZA, Esther; CRUZ CABRERA, José Policarpo; DÍEZ JORGE, Elena; GÓMEZ ROMÁN, Ana María; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel; GUILLÉN MARCOS, Esperanza; HENARES CUÉLLAR, Ignacio; HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel; RUBIO LAPAZ, Jesús; RUIZ GUTIÉRREZ, Ana; SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel: *Guía artística de Granada y su provincia I y II*. Granada, Fundación José Manuel Lara, 2006.

GALLEGO ARANDA, Salvador: "Arquitectura y comercio: la Reconquista", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1996, núm. 27, pp. 187-197.

– "Fuentes de información arquitectónica: La sección de obras de los Archivos Municipales", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2002, núm. 33, pp. 247-257.

– GALLEGU ARANDA, Salvador; MOLINA SERRANO, Maria Czestochowa: "La reseña como fuente de documentación e información para el estudio de la Historia del Arte", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2003, núm. 34, pp. 243-252.

Bibliografía

GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Guía Histórica y Artística de Granada*. Granada, 1931.

– *El Barroco Granadino*. Madrid, 1956.

GALTON, Jeremy: *Enciclopedia de técnicas de pintura al óleo*. Singapur, Editorial Acanto, 2005.

GÁMIZ VALVERDE, José Luis: “Un escultor cordobés poco conocido José Álvarez Cubero”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1964, núm. 611, pp. 1, 3-5.

GAMONAL TORRES, Miguel Ángel: “Avatares de una vida novelesca: Una biografía de Cano”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 14-16.

GARCÍA GAÍNZA, María Concepción: *Escultura cortesana del siglo XVIII*. Madrid, Historia 16, 1993, núm. 92.

GARCÍA JIMÉNEZ, Bartolomé: “Edad Moderna de Priego de Córdoba”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1312-1314.

– “Antonio Caballero y Góngora, arzobispo y virrey”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1354-1355.



## Bibliografía

GARCÍA MERCADAL, Fernando: *Parques y Jardines su historia y sus trazados*. Zaragoza, ÉNTASIS, Institución Fernando el Católico C.S.I.C., Excma. Diputación de Zaragoza, 2003.

GARCÍA RAMOS, María Dolores: "Arquitectura y devoción en la Córdoba barroca: Sagrarios y capillas", *Arte, arqueología e historia*. Córdoba, 2008, núm. 15, pp. 107-115.

GARCÍA TAPIA, Nicolás: *Ingeniería y Arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

GARRIDO ESPINOSA DE LOS MONTEROS, D.: *Historia de la Abadía de Alcalá la Real*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1996.

GILA MEDINA, Lázaro: "La iglesia Parroquial de la Asunción", *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, números 85-86, pp. 13-15, 18-22.

– *Arte y artistas del renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada, Universidad de Granada y Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1991.

– "Manifestaciones artísticas en torno a la Eucaristía en la Granada Moderna: ciborios, tabernáculos y manifestadores", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 191-208.

## Bibliografía

– *Alhama de Granada. Patrimonio artístico y urbano*. Maracena (Granada), Excmo. Ayuntamiento de Alhama de Granada, 2003.

GILA MEDINA, Lázaro; GILA MEDINA, María Josefa: “Tres obras inéditas del patrimonio artístico de Alcalá la Real: La Custodia del Corpus, la campana de la capilla de la Virgen de las Mercedes y el San Francisco de Alonso de Mena”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1994, núm. 25, pp. 165-182.

GILA MEDINA, Lázaro; GALISTEO MARTÍNEZ, José: *Pedro de Mena (Documentos y Textos)*. Málaga, Clásicos Universidad de Málaga, 2003.

GOMBRICH, E.H.: *Ideales e ídolos: ensayo sobre los valores en la historia y en el arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

– *La Historia del Arte*. London, Phaidon Press Limited, 2010.

GÓMEZ Y GÓMEZ, Tomás: *Vida y Obra de Don Antonio Caballero y Góngora*. Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Iltmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba.

GÓMEZ-MORÁN CIMA, Mario: *Historia de la Arquitectura Española: Arquitectura del siglo XIX*. Zaragoza, Planeta, 1987, tomo 5.

GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: "Fiesta y propaganda en la Granada Barroca: celebraciones en el Colegio de los jesuitas durante el siglo XVII", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 209-227.

GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel; RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Ángel; ALAMO FUENTES, Inés María: "Francisco del Castillo, autor de la fachada de la Chancillería de Granada", *Archivo español de arte*. 1989, tomo 62, núm. 247, pp. 364-371.

GÓMEZ ROMÁN, Ana María; FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael: "El escultor José Álvarez Cubero y su formación en la escuela de dibujo de Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2007, pp. 135-155.

GRICE-HUTCHINSON, Marjorie: *Aproximación al pensamiento económico en Andalucía: de Séneca a finales del siglo XVIII*. Málaga, Editorial Librería Ágora, 1990.

GUARDIA CASTELLANO, Antonio: *Leyenda y Notas para la Historia de Alcalá la Real*. Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, 2006.

## Bibliografía

GUILLÉN MARCOS, Esperanza: “La Sociedad Económica de Granada en el s. XVIII. La Escuela de Dibujo”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1988, pp. 107-113.

– “Los bienes muebles de la Universidad de Granada”, *Universidad y Ciudad. La Universidad en la historia y la cultura de Granada*. Granada, Universidad de Granada, 1994, pp. 355-380.

GUTIÉRREZ CAMPAÑA, Francisco Manuel: “La Fuente del Rey cumple 200 años”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, núm. 647, pp. 14-15.

– “Comienza la restauración de la Inmaculada del Compás de San Francisco”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, núm. 658, p. 10.

GUZMÁN MORAL, Salvador: “Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús amarrado a la Columna y azotes y Nuestra Señora María Santísima de la Caridad” (Patrimonio Artístico), *La Pasión de Córdoba*. Sevilla, Ed. Tartessos, S.L., 2000.

HAAG, Herbert: *Breve diccionario de la Biblia*. Barcelona, Herder, 1982.

HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos 1 (A-H)*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

## Bibliografía

– *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I-Z)*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

HARTT, Frederick: *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid, Akal, 1989.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte I (desde la prehistoria hasta el barroco)*. Barcelona, Debolsillo, 2004.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1977.

– “Lo barroco granadino: el siglo XVII”, *Granada*. Granada, Diputación Provincial, 1981, vol. 4, pp. 1214-1278.

– “Arte tardobarroco”, *Granada*. Granada, Diputación Provincial, 1981, vol. 4, pp. 1279-1308.

– “Historicismo y crisis de la Ilustración en el pensamiento artístico de Jovellanos”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1985, núm. 17, pp. 199-206.

## Bibliografía

- “La escultura en la sociedad y el pensamiento barrocos”, *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte. 1628-1688*. [Catálogo de la Exposición]. Málaga, Junta de Andalucía, 1989, pp. 21-31.
  
- “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”, *Centros históricos y conservación del patrimonio*. 1998, pp. 79-92.
  
- “Alonso Cano y la modernidad artística”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 2-4.
  
- “Ciudad y arquitectura: el conjunto catedralicio de Granada en la edad moderna”, *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado: [Santiago de Compostela, 2000]: [Encuentros sobre Patrimonio]*. Santiago de Compostela, 2001, pp. 85-128.
  
- *Historia del arte, pensamiento y sociedad*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2003.
  
- “La literatura artística en la metodología histórico-artística: reflexiones sobre el relato historiográfico”, *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte: Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002*. Málaga, 2003, vol. 2, pp. 589-596.



## Bibliografía

HENARES CUÉLLAR, Ignacio; GUILLÉN MARCOS, Esperanza: *El arte Neoclásico (la época de la Ilustración)*. Madrid, Biblioteca Básica de Arte, 1992.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio; GALLEGO ARANDA, Salvador (Eds. Y Coord.): *Arquitectura y Modernismo: Del Historicismo a la modernidad*. Granada, Universidad de Granada, 2000.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio; DÍEZ JORGE, M<sup>a</sup> Elena: “Los ideales de la Ilustración y filantropía en el Patrimonio histórico artístico de la Universidad de Granada. Una lectura eirenista”, *Cultivar la Paz. Perspectivas desde la Universidad de Granada*. Granada, Ed. F. Javier RODRÍGUEZ ALCÁZAR, Universidad de Granada, 2000.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio (Ed.): *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. [Catálogo de la Exposición]. Madrid, Junta de Andalucía, TF Editores, 2001.

HENS PÉREZ, Ignacio: “Procesos de trabajo tradicionales y organización de las labores agrarias en Priego de Córdoba (ss. XVIII-XX)”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Archivo Municipal, 2001, núm. 4, pp. 27-54.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque de Cornejo y Roldán*. Sevilla, Diputación Provincial, 1983.

## Bibliografía

HOPKINS, Adam: “El barroco de Priego en el Financial Times”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2002, núm. 627, p. 21.

ILLESCAS ORTIZ, M.: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”, *Córdoba y su provincia*. Sevilla, 1986, vol. 3.

ISLA MINGORANCE, Encarnación: *Hospital y Basílica de San Juan de Dios en Granada*. León, Everest, 1979.

– *El Sagrario de la Catedral de Granada*. Granada, Anel, Caja Granada, 1979.

JENNINGS, Simon: *Taller de arte: guía esencial de técnicas de pintura y habilidades creativas*. Barcelona, Blume, 2000.

JIMÉNEZ, José: *Teoría del Arte*. Madrid, Tecnos, 2010.

JIMÉNEZ PEDRAJAS, Manuel: “Proceso empleado por la escuela taller Obispo Caballero en la restauración de la Inmaculada del compás de San Francisco”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, números 661-662, pp. 42-43.

JIMÉNEZ PEDRAJAS, Manuel; y Otros: *Priego de Córdoba: Guía multidisciplinar de la Ciudad y su territorio*. Priego de Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Museo Histórico Municipal, Diputación provincial de Córdoba, Cajasur, 1997, pp. 205-241.

Bibliografía

JIMÉNEZ PEDRAJAS, R.: “Notas para el estudio de la Guerra de la Independencia en la comarca de Priego”, *Omeya*. 1971, núm. 18.

JUNQUERA, Juan José: “El siglo de las Luces: ilustrados, neoclásicos y académicos”, *Historia del Arte Español*. Barcelona, Planeta, 1996.

JÜRGEN TIETZ: *Historia de la arquitectura del siglo XX*. Colonia, Könemann, 1998.

KIUCKERT, Ehrenfried: *Grandes jardines de Europa*. Colonia, Konemann, 2000.

KUBLER, George: *Historia Universal del Arte Hispánico: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Plus Ultra, 1957, vol. 14.

– *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ars Hispaniae, Plus Ultra, 1959.

LACARRA, María del Carmen: “Bartolomé Bermejo, fulgores medievales”, *Descubrir el arte*. Madrid, Arlanza Ediciones S.A., 2003, núm. 49, pp. 68-72.

LEÓN ALONSO, Aurora: *El museo: teoría, praxis y utopía*. Cátedra, 1986.

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*. Granada, Instituto Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta, 1988.

– “Venus entre el cielo y la tierra: imágenes sublimes y degradantes para una diosa”, *Historia del arte y mujeres*. Coord. Sauret Guerrero. 1996, pp. 123-152.

– “La escultura en Alonso Cano: El silencio se hizo imagen...”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 24-28.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Arquitectura mudéjar: del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Madrid, Cátedra, 2000.

– “Los espacios de la monarquía: Granada en los albores del Renacimiento”, *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana: [Encuentros sobre Patrimonio]*. Sevilla, 2001, pp. 145-166.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUARDIA OLMEDO, José J.: “Marcas de canteros en la Chancillería de Granada”, *Actas del Coloquio Internacional de Gliptografía de Pontevedra, julio, 1986*. 1988, vol. 2, pp. 825-837.

LÓPEZ MORA, Fernando: “Edad Contemporánea de Priego de Córdoba”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1314-1315.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “Del barroco avanzado al neoclasicismo en la retablística granadina del setecientos: apuntes para una monografía”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1998, núm. 29, pp. 89-106.

– *José de Mora*. Albolote (Granada), Comares, 2000.

– “El antiguo convento franciscano de Consolación (Alcalá la Real) y el retablo barroco altoandaluz”, *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del V Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte español (Priego de Córdoba, 1 a 8 de agosto de 1999)*. Priego de Córdoba, 2001, pp. 81-100.

– “Seguidores de Cano en la escultura: Distintos temperamentos para una misma herencia”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 35-37.

– “La huella de Alonso Cano en la arquitectura de retablos granadina”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2002, núm. 33, pp. 53-73.

– *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Atrio, 2008.

## Bibliografía

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis: “Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. 1996, núm. 9, pp. 157-188.

LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás: *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana*. Guadix, Ayuntamiento de Valle del Zalabí, 2008.

LOSOS, Ludvík: *Las técnicas de la pintura: el arte y la práctica*. Madrid, Libsa, 1991.

LUIGI, Gilbert: *La arquitectura en Europa*. Fuenlabrada (Madrid), Acento Editorial, 1997.

LUNA OSUNA, Dolores; VELASCO GARCÍA, Laura: “Atentado contra el patrimonio”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2005, núm. 696, p. 7.

LUQUE REQUEREY, José: “La capilla del Sagrario”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1983, números 175-176, pp. 13-14.

LYTTELTON, Margaret: *La arquitectura barroca en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal, 1988.

MADOR, Pascual: *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico y Catastral España y sus Posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849.



MANZANO BELTRÁN, Pedro E.: “Intervención de restauración en la imagen de San Juan Evangelista”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2013, números 884-885, pp. 40-43.

MARCOS Y BAUSÁ, Ricardo: *Manual del Albañil*. Madrid, Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, 1879. 3ª Edición, Maxtor, 2003.

MARÍN MOLINA, José Francisco: “Los Sayones de Jesús de la Columna”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1999, núm. 185, pp. 7-8.

– “Arte prieguense fuera de Priego: Aproximación a su estudio”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 195, pp. 13-15.

– “Iconografía del niño Buen Pastor: Notas sobre la identidad de una imagen del arte barroco prieguense”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 201, p. 8-9.

– “El eclecticismo en Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 220, pp. 7-8.

– “Los Sayones de la Columna de Priego de Córdoba: Posibles obras del autor de la Fuente del Rey, Remigio del Mármol (1.758-1.815)”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Archivo Municipal, 2003, núm. 6, pp. 63-72.

## Bibliografía

- “Aproximación al estudio sobre el artista Remigio del Mármol Cobo (1758-1815)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2003, números 661-662, pp. 61-64.
  
- “Análisis Estético-Iconográfico del Retablo y Camarín de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba”, *Martes Santo*. Priego de Córdoba, 2004, núm. 2, pp. 18-20.
  
- “La Semana Santa y sus sonidos: La ambientación como patrimonio ancestral”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2005, números 690-691, p. 26.
  
- “Remigio del Mármol: Influencias estéticas”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, núm. 810, pp. 20-21.
  
- “Los caballos del Poseidón”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, núm. 815, pp. 22-23.
  
- “Apuntes sobre el artista prieguense Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736-1817)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2010, números 821-822, pp. 50-51.
  
- “El ingeniero de las costas del Mediterráneo Francisco Hurtado Izquierdo”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2011, núm. 832, p. 20.

MARÍN MOLINA, José Francisco; MORENO MARÍN, Francisco Vivián: “Pablo de Rojas y el Yacente de Priego”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2006, números 716-717, pp. 38-40.

MARÍN TOVAR, Cristóbal: “Aportaciones para el estudio del retablo barroco madrileño”, *Revista de arte, geografía e historia*. Madrid, 1998, núm. 1, pp. 381-428.

MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación: *Los capiteles del palacio de los leones en la Alhambra*. Granada, Universidad de Granada, D. Provincial, 1996.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: “El programa artístico-ornamental de los Pilares de agua de Granada”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1998, núm. 29, pp. 31-50.

– “La Iglesia Parroquial del Sagrario de la Catedral de Granada”, *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*. Córdoba, Imprenta San Pablo, S.L., 2007, pp. 439-446.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura Barroca en España (1600-1770)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

– *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993.

MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel Antonio Isac: *Eclecticismo y pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.

– “La ciudad de Granada y el palacete de los Mártires a mediados del siglo XIX”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1993, núm. 24, pp. 215-242.

– “Tradición ecléctica, modernismo y regionalismo: una cuestión crítica”, *Arquitectura y Modernismo: Del Historicismo a la modernidad*. Granada, 2000, pp. 55-71.

MARTÍNEZ JUSTICIA, María José: *La vida de la virgen en la escultura granadina*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

– *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid, Tecnos, 2000.

MARTÍNEZ MEDINA, Javier: “Arte y teología en Alonso Cano”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 10-13.

MARTÍNEZ RUIZ, Enrique; MARCO SALVI, José Alfonso: *Breve Historia del Comercio*. Madrid, Editorial Alhambra, 1986.

## Bibliografía

MARTOS ESPEJO, Antonio: "Sistema hidrogeológico del nacimiento de la Virgen de la Salud", *Adarve*. Priego de Córdoba, 2001, núm. 599, pp.19-20.

MAYER, Ralph: *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Tursen: Hermann Blume, 1993.

MENDOZA CARREÑO, Manuel: *Apuntes sobre Priego de Córdoba*. Córdoba, Ediciones el Almendro, 1982.

– José Luis Gámiz Valverde. *Priego, historia de una época (1902-1968)*. Priego de Córdoba, Cajasur, 2002.

MENDOZA PANTIÓN, Luis: "Paseo por Priego de Córdoba", *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1316-1322.

MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *Villanueva y la arquitectura neoclásica*. Madrid, Historia 16, 1992, núm. 73.

MONREAL Y TEJADA, Luis: *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona, El Acantilado, 2000.

MORALES Y MARÍN, José Luis: *Pintura y escultura españolas en el siglo XVIII*. Madrid, Summa Artis, 1984, vol. 27.

– *La pintura: técnicas, materiales y estilos*. Madrid, Cipsa, 1987.

MORENO CUADRO, Fernando: *La pasión de la Virgen*. [Catálogo de la Exposición]. Córdoba, Cajasur, 1994.

MORENO CUADRO, Fernando; MUDARRA BARRERO, Mercedes: *Escultura barroca en Priego de Córdoba*. [Catálogo de la Exposición]. Priego de Córdoba, Ilustrísimo Ayuntamiento de Priego de Córdoba, Área de Cultura, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Universidad de Córdoba, Instituto de Historia de Andalucía, 1993.

MORENO GARRIDO, Antonio: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

– “Alonso Cano dibujante y grabador”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 22-24.

MORENO HURTADO, Antonio: “Una obra de 1632 en los estanques de la Fuente del Rey”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 198, pp. 12-13.

MORENO MARÍN, Francisco Vivián: “Descripción formal de la fachada de la Iglesia de la Aurora de Priego de Córdoba”, *Aurora*. Priego de Córdoba, 2001, núm. 2, p. 42.



## Bibliografía

– “La Fuente del Rey: una máquina de medir el tiempo”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 217, pp. 5-6.

– “Configuración cosmológica y divina del sagrario de la Asunción: Arte y magia”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 220, pp. 5-6.

– “La arquitectura de la Sacristía del Carmen y su belleza artística”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 223, pp. 5-7.

MORENO MARÍN, Francisco Vivián; MARÍN MOLINA, José Francisco: “La artesanía barroca de la Semana Santa de Priego: Las cruces de guía”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2005, números 690-691, p. 43.

– “Arte prieguense en el retablo de la cripta de la iglesia de las Reliquias de Arjona”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2005, números 690-691, pp. 44-45.

MORENO MENDOZA, Arsenio: *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén, 1984.

– “La obra de Francisco del Castillo en Priego de Córdoba”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1985, núm. 22,.

– “Francisco del Castillo y la Fuente de la Salud”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 16-17.

Bibliografía

MORENO MENDOZA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel; JODAR MENA, Manuel: *Guía artística de Jaén y su provincia*. Jaén, Fundación José Manuel Lara, 2005.

MOSHE, Barasch: *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

MUÑOZ MORAL, Manuel: "El agua de la Fuente de la Salud", *Adarve*. Priego de Córdoba, 1984, núm. 187, pp. 6-7.

MURCIA ROSALES, Domingo: *Alcalá la Real, llave de Castilla en la frontera de Granada*. Granada, Obra Cultural de la Caja General de Ahorros de Granada, 1981.

MURO MORALES, J. I.: *Ingenieros militares en España en el siglo XIX. Del arte de la guerra en general a la profesión del ingeniero en particular*. Barcelona, Universidad de Tarragona, 2002.

NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

NIETO CUMPLIDO, M.: *Historia de Córdoba II. Islam y cristianismo*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid, Aguilar, Asuri, 1989.

OLLERO LOBATO, Francisco: *Fuentes de Andalucía y la arquitectura barroca de los Ruiz Florindo*. Fuentes de Andalucía, Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía, 1997.

OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria: "Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 271-288.

– "José de Bada y Navajas (Ca. 1691-1755)", *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo Humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco. Arquitectos*. Coord. Jesús Rubio Lapaz. Tomo 35, pp. 79-113.

OROZCO DÍAZ, Emilio: "Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas", *Archivo Español de Arte*. 1971, núm. 199, pp. 233-257.

– *La Cartuja de Granada: el Sagrario*. Granada, Obra Cultural de la Caja General de Ahorros de Granada, 1972.

– *El museo de Bellas Artes. I. Escultura*. Granada, Obra Cultural de la Caja General de Ahorros de Granada, 1975.

## Bibliografía

– *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada, Universidad, 1989.

OROZCO PARDO, José Luis: *San José en la escultura granadina: estudio sobre la historia de una imagen artística*. Memoria de Licenciatura, Granada, Diputación Provincial, 1983.

ORS, Eugenio d` : *Lo Barroco*. Madrid, Aguilar, 1964.

ORTEGA LÓPEZ, Margarita: “Demografía y Sociedad”, *Gran Historia Universal: Ilustración y Revoluciones Burguesas*. Madrid, Najera, 1987, vol. 7.

OSUNA RUIZ, Manuel: “Se inaugura la Fuente del Rey tras su remodelación”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1997, núm. 507, p. 16-17.

PÄCHT, Otto: *Historia del arte y metodología*. Madrid, Alianza, 1993.

PALENCIA CEREZO, José María: “Una Concepción tradicionalmente atribuida a Castillo en las Mercedes”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1988, núm. 296, p. 11.

– “El arquitecto Manuel Álvarez y Amoroso”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1989, núm. 324, pp. 12-13.

– “Pintura de Priego de Córdoba”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1334-1336.

Bibliografía

PALMA ROBLES, Luisfernando: “La Congregación Servita de Lucena y el taller prieguense de Remigio del Mármol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 221, pp. 7-8.

PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *Museo pictórico y escala óptica*. 1715 y 1724, 2 volúmenes.

PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Infinito, 1970.

– *Idea. Contribución a la historia de la Teoría del Arte*. Madrid, Cátedra, 1977.

PARDO CANALÍS, Enrique: *Escultores del siglo XIX*. Madrid.

– *Francisco Salzillo*. Madrid, 1965.

– “Ganímedes de Álvarez Cubero”, *Goya. Revista de Arte*. Madrid, 1975, núm. 124.

PARRAMÓN, José M.: *El paisaje al óleo*. Barcelona, Parramón Ed., 1990.

PAREJA LÓPEZ, Enrique: *Artesanía Granadina*. Granada, Obra Cultural de la Caja General de Ahorros de Granada.

## Bibliografía

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel: "La Fuente del Rey", *Adarve*. Priego de Córdoba, Agosto, 1958.

– "El retablo del altar mayor de la Parroquia de la Asunción", *Adarve*. Priego de Córdoba, 1976, extra Feria.

– "Los Álvarez: Una familia portuguesa vecindada en Priego de Córdoba desde el siglo XVII", *Adarve*. Priego de Córdoba, 1978, núm. 46, pp. 9-10.

– "La Fuente del Rey", *Fuente del Rey*. Córdoba, 1984, núm. 1, pp. 10-12.

– "Antiguo y Nuevo Testamento en el Sagrario de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Priego", *Fuente del Rey*. Córdoba, núm. 8.

– "El retablo del Rosario de la Parroquia de la Asunción", *Fuente del Rey*. Córdoba, 1986, núm. 25.

– "El retablo de la Asunción en Priego", *Diario Córdoba*. Córdoba, 12 de Octubre, 1989.

– *Historia de la Real y Pontificia Cofradía y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Priego (1593-1993). Cuatro siglos de historia nazarena*. Córdoba, 1993.



## Bibliografía

- “Clave para la datación y autoría de la imagen de Jesús de la Columna”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1993, números 111-112, pp. 8-15.
  
- “Parroquia de Ntra. Señora del Carmen y Mercedes: Notas bibliográficas para una guía histórica-artística” (en col. con A. Villar Movellán), *Fuente del Rey*. Córdoba, 1996, núm. 150, pp. 5-8.
  
- “La devoción prieguense a la Virgen del Carmen y la fundación de su ermita a principios del siglo XVIII”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1998, núm. 175, pp. 8-9.
  
- “Fundación moderna y proceso constructivo de la Iglesia y Convento de San Pedro apóstol”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1998, núm. 178.
  
- “Noticia histórica sobre la ermita de San Antonio Abad (Hoy iglesia de Ntra. Sra. de las Mercedes)”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1999, núm. 181, pp. 5-9.
  
- “La capilla del glorioso Arcángel San Rafael en la Parroquia de la Asunción”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1999, núm. 190, pp. 5-8.
  
- “Algo más sobre la atribución al escultor granadino Alonso de Mena de la imagen de Jesús de la Columna: Nuevas consideraciones”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 198, pp. 4-6.
  
- “Los Cobo-Rincón”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 200, p. 9.

## Bibliografía

- “Apunte biográfico de Fernando Marín (1737-1818), maestro granadino de Álvarez Cubero”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 201, pp. 5-7.
  
- “La casa solariega de los Caracuel Rojas, en el compás de San Francisco”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 201, p. 15.
  
- “Una fundación docente de San Juan de Ávila y de la Condesa de Feria: El Colegio de San Nicasio de Priego (1552-1733)”, *Legajos: Cuadernos de Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Archivo Municipal, 2000, núm. 3, pp. 61-68.
  
- “Sobre los premios obtenidos por Álvarez Cubero en Granada, Madrid y París”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 202, pp. 5-7.
  
- “Un crucificado atribuido al escultor Alonso de Mena: El Cristo de las Parrillas. Consideraciones sobre su tipología”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2001, núm. 205, p. 5.
  
- “Juan de Dios Santaella, terciario franciscano”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2001, núm. 215, p. 7.
  
- “Algo más sobre Francisco Javier Pedrajas, autor de la capilla del Sagrario de la Parroquia de la Asunción”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2001, núm. 216, p. 8.

## Bibliografía

– “La Fuente del Rey de Priego de Córdoba”, *Andalucía en la Historia*. Sevilla, 2005, núm. 8, pp. 90-95.

– *La Fuente del Rey de Priego de Córdoba*. Córdoba, El Almendro, 2005.

– *La Calle del Río de Priego de Córdoba*. Córdoba, El Almendro, 2005.

– *La Hermandad del Buen Suceso de Priego de Córdoba*. Córdoba, 2008.

– *Biografía de Priego de Córdoba*. Córdoba, El Almendro, 2008.

– *Fundaciones Conventuales de Priego de Córdoba*. Córdoba, Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2011.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; QUINTANILLA RASO, M.C.: *Priego de Córdoba en la edad media*. Salamanca, Universidad Pontificia, 1977.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; JIMÉNEZ PEDRAJAS, R.: *Cancionero popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una historia mariana de Andalucía*. Salamanca, Instituto de historia de Andalucía, 1978.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: Guía Histórica y Artística de la Ciudad*. Salamanca, 1978.

## Bibliografía

– *Priego de Córdoba: Guía Histórica y Artística de la Ciudad*. Salamanca, 1980, 2ª Ed.

– *Priego de Córdoba: Guía histórica y artística de la Ciudad*. Córdoba, Tip. Católica, 1986, 3ª Ed.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; TAYLOR, René; SEBASTIÁN, Santiago: *La Fuente del Rey (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1986.

– *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1988.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; VILLEGAS RUÍZ, M.: *Historia del Convento de San Pedro de Alcántara*. Priego de Córdoba, 1994.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; MARÍN MOLINA, José Francisco: “El escultor Granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: Una incógnita despejada”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 199, pp. 5-8.

– *Cancionero popular de las coplas de los hermanos de la Aurora*. Priego de Córdoba, DIGITAL ASUS, 2001, pp. 3-9.

## Bibliografía

PELÁEZ GARCÍA DE LA PUERTA, Fátima: “La mitología en la Fuente del Rey: Una aproximación desde la historia del arte”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 200, pp. 5-8.

– “El rapto de Ganímedes en la literatura clásica y en el arte (I y II)”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2001, números 205 y 206, pp. 8-9 y pp. 12-14.

– “Algunos enigmas descifrados del retablo de la Virgen del Buen Suceso de la iglesia de San Francisco”, *Fuente del Rey*. Córdoba, núm. 221, p. 6.

PÉREZ ARJONA, Juan Ángel; TORO CEBALLOS, Francisco: “Las obras del nuevo Ayuntamiento”, *Programa de la Virgen de las Mercedes. A la Patrona*. Alcalá la Real, 1992, pp. 70-71.

PÉREZ CABELLO, Juan C.: “El Sagrario de la Asunción: 2º centenario de su construcción”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1984, números 199-200, pp. 24-25.

PÉREZ MORAL, L.: “Francisco Javier Pedrajas en Cabra: El retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción y San Francisco de Asís, en la Parroquia de Asunción y Ángeles”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2001, núm. 214, p. 9

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Lecturas de Historia del Arte, III*. Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1992.

Bibliografía

– *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Cátedra, 2000.

PITA ANDRADE, José Manuel: *La Capilla Real de Granada*. Granada, Obra Cultural de la Caja General de Ahorros de Granada.

PITA ANDRADE, José Manuel; MENA MARQUÉS, Manuela; BUENDÍA, José Rogelio: *Goya en San Antonio de la Florida*. Madrid, Museos Municipales de Madrid, 1999.

POCHAT, Götz: *Historia de la estética y la teoría del arte: de la antigüedad al siglo XIX*. Madrid, Akal, 2008.

PONZ, Antonio: *Viaje por España*. 1787, tomo 10.

PRADOS, José María: *El Rococó en Francia y Alemania*. Madrid, Historia 16, 1989, núm. 32.

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel: *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990.

– *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal, 1997.



Bibliografía

PUIG, Arnau: “De la sensación al símbolo”, *Blanco y Negro Cultural, ABC*. Madrid, 23-4-2005, p. 31.

PULIDO, Emilio: “Aguas, prensa y política: la canalización de las aguas en Priego (1915-1929)”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1989, números 318-319, pp. 82-86.

PULIDO JIMÉNEZ, Manuel (Dir.): Periódico *Adarve*. Priego de Córdoba, Asociación Cultural Adarve.

RAMALLO ASENSIO, Germán: *Salzillo*. Madrid, Historia 16, 1993, núm. 84.

RAMÍREZ, Arturo: “Las Fuentes de Priego”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1987, núm. 269, pp. 20-21.

RAMÍREZ, J. A.: *Como escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona, Serbal, 1996.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1904 (reed. 1984).

RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María: *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba, 1842.

Bibliografía

– *La Fuente del Rey en Priego*. Semanario Pintoresco Español, 1848, p. 373.

RAMOS FAJARDO, M. C.: “Columnas y estípites en el retablo barroco granadino”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1984, pp. 241-264.

RAYA RAYA, M. A.: *El retablo de Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980.

– *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

RÉAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, vol. 1, tomo 2 (Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento).

REQUEREY BALLESTEROS, Rafael: “Pablo de Rojas y Pedro de Raxis”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 2007, números 739-740, pp. 41-43.

REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 1990 y 2009.

RINCÓN GARCÍA, Wilfredo: *Plazas de España*. Madrid, Espasa, 1999.

## Bibliografía

– *La escultura del siglo XIX*. Madrid, Historia 16, 1992, núm. 66.

RIVAS CARMONA, Jesús: “Priego y sus artistas en el siglo XVIII”, *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978.

– “Estudios de Arquitectura barroca II: las nuevas poblaciones de Andalucía”, *Axarquía: revista de estudios cordobeses*. Córdoba, Diputación Provincial, Servicios de Publicaciones, pp. 43-68.

– *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.

– “La obra de Remigio del Mármol, autor del grupo escultórico central de la Fuente del Rey”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1984, núm. 1, pp. 14-15.

– “Artistas prieguenses del Barroco”, *El Barroco en Andalucía (I)*. Córdoba, 1984.

– “El Rococó en Priego”, *El Barroco en Andalucía (I)*. Córdoba, 1984.

– “Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía”, *El Barroco en Andalucía (III)*. Córdoba, 1986.

## Bibliografía

- “Notas para el Neoclásico cordobés”, *Imafronte*. 1986, núm. 2, pp. 25-56.
  
  - “Los tabernáculos del Barroco andaluz”, *Imafronte*. 1987, números 3-5, pp. 157-186.
  
  - *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, Diputación Provincial, Área de Cultura, 1990.
  
  - “Arquitectura Religiosa y civil de Priego de Córdoba”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1325-1329.
- RODRÍGUEZ, A.; RODRÍGUEZ, R.; GALLEGO, J.L.: “Parques y jardines de Priego”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1992, números 389-390.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “La Inmaculada de Juan de Sevilla de la Universidad de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 305-317.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel; GÓMEZ ROMÁN, Ana María; BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús: “La Fuente de los Leones en la Alhambra como símbolo de Poder”. *Cuadernos de la Alhambra*. 1992, núm. 28, pp. 167-198.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII entre tradición y academia*. Madrid, Silex, 1992.

– “Alonso Cano y el retablo”, *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. 1999, pp. 251-270.

– “En torno a Alonso Cano, arquitecto”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, núm. 32, pp. 85-103.

RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis R.: “Aplicación del examen científico al estudio de las pinturas de Alonso Cano”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 38-40.

RUIZ BARRIENTOS, M.C.: “La industria de tafetanes en Priego de Córdoba en el Antiguo Régimen. Siglos XVII y XVIII (II)”, *Encuentros de Historia Local. La Subbética*. Córdoba, 1990.

RUIZ CALVENTE, Miguel: “Juan de Dios Santaella y Roldán y los contratos de obligación de cuatro retablos para la iglesia del Convento de Santa Clara de Martos (Jaén)”, *Elucidario*. 2008, núm. 5, pp. 159-165.

RUIZ-BURRUECOS SÁNCHEZ, Máximo: “La instrucción primaria en Priego durante el siglo XIX y primer tercio del XX”, *Legajos: Cuadernos de*

## Bibliografía

*Investigación Histórica del Sur de Córdoba*. Priego de Córdoba, Archivo Municipal, 2000, núm. 3, pp. 69-92.

RUMEU DE ARMAS, A.: *Ciencia y tecnología en la España Ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Ed. Turner, 1980.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *La policromía en las esculturas de Cano*. Granada, Estudios del Centenario de Alonso Cano en Granada, 1969.

– *Técnica de escultura policromada granadina*. Granada, Universidad de Granada, 1971, Col. Monográfica, núm. 13.

– *José Risueño: Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad de Granada, 1972.

– *El arte en Andalucía*. Barcelona, 1981, Tomo 5 de la Historia de Andalucía.

– *El retablo barroco entre la máquina y el espectáculo*. Córdoba, 1984.

– “Significaciones y contenidos de la escultura barroca andaluza”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1984, núm. 16.



## Bibliografía

- “La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura”, *Cuadernos de arte e iconografía*. Madrid, 1988, tomo 1, núm. 1, pp. 39-54.
  
- “Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen: el valor de la imagen como elemento de persuasión”, *Cuadernos de arte e iconografía*. 1991, tomo 4, núm. 7, pp. 167-185.
  
- “Sobre los tres retablos de la Capilla de S. Cecilio de la Catedral de Granada y el Barroco Atemperado. Puntualizaciones estilísticas y documentación (1774-1787)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1992, núm. 23, pp. 269-296.
  
- *El arte del barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*. Sevilla, Editorial GEVER, 1998.
  
- “La escultura en el retablo: sobre el Romanismo de Pablo de Rojas”, *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 1999, tomo 82, núm. 249, pp. 231-250.
  
- “Lo múltiple en Alonso Cano escultor”, *Archivo español de arte*. 2001, tomo 74, núm. 296, pp. 345-374.

## Bibliografía

– “Mística y plástica franciscana entorno a la imagen de Jesús de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2002, núm. 219, pp. 5-12.

– “Alonso Cano: arte e iconografía”, *Restauración y rehabilitación*. 2002, núm. 66, pp. 38-39.

– “Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: nuevas obras de Alonso de Mena”, *Juan de Mesa (1627-2002): visiones y revisiones: actas de las III Jornadas de Historia del Arte, Córdoba-La Rambla, 28, 29 y 30 de noviembre de 2002*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003, pp. 151-168.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, José Antonio: *Tesoros de España: Fuentes*. Espasa Calpe S.A., 2000.

SANZ CABRERA, Jerónimo: *Restauración de San Francisco de Priego de Córdoba: Metodología y obra*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 2001.

SARAZÁ Y MURCIA, Antonio: “Priego de Córdoba”, *Andalucía Revista Regional Órgano del Turismo*. Córdoba, Enero 1927, pp. 25-31.

SCHLOSSER, J. Von: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid, Cátedra, 1976.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

SEQUEIROS PUMAR, Candelaria: “Artes Decorativas de Priego de Córdoba”, *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993, vol. 4, pp. 1335.

SOBRADOS PAREJA, Antonio J.: “La obra de Remigio del Mármol a análisis en una actividad del Ateneo de Priego”, *Priego Digital*. Priego de Córdoba, Domingo, 22 de Mayo, 2011.

SOUTO, Juan Antonio: “Arquitectura y Estado Omeya”, *Córdoba, Cuadernos del Sur*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, pp. 29-31.

STRAUBINGER, Juan: *Sagrada Biblia*. Chicago, La prensa católica, 1958.

TARIFA CASTILLA, María Josefa: “San Francisco Javier predicando”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. [Catálogo de la Exposición. Ficha Catalográfica]. Pamplona, F. Caja Navarra, 2006, p. 304.

– “Fuentes gráficas de inspiración y modelos de difusión de la arquitectura granadina del Renacimiento”, *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca. Relaciones e influencias*. Granada, Ed. Universidad y Departamento de Bienes Culturales de la Universidad de Palermo, 2014, pp. 23-56.

## Bibliografía

TAYLOR, René: "Hurtado Izquierdo and his School", *The Art Bulletin*. Marzo de 1950, pp. 25-61.

– "La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores", *Archivo Español de Arte*, 1962.

– "The Facade of the Chancillería of Granada", *Actas XXII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1973.

– "El arquitecto José Granados de la Barrera", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1975, núm. 12, pp. 5-23.

– *Arquitectura andaluza: Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

– *Una obra española de yesería: el Sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena*. México, 1978.

– "Símbolo y teurgia en el Sagrario de la Catedral de Granada", *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados a Emilio Orozco Díaz*. 1979, vol. 3, pp. 437-452.

– *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid, Instituto de España, 1982.

## Bibliografía

- “¿Jerónimo Sánchez de Rueda o Juan de Dios Santaella?”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1985, núm. 13, pp. 9-11.
  
- “La familia Primo: retablistas del siglo XVIII en Andalucía”, *Imafronte*. 1987, números 3-5, pp. 323-346.
  
- “El altar mayor de San Pedro”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 90, pp. 12-13.
  
- “La obra del escultor Remigio del Mármol y el Barroco de Priego”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1991, núm. 96, pp. 7, 10-11.
  
- *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid, Siruela, 1992.
  
- “Vicente de Acero en El Paular”, *Imafronte*. 1994 (1996), núm. 10, pp. 135-150.
  
- “El Sagrario de la catedral de Granada y la Junta de Maestros de 1737”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1995, números 7-8, pp. 149-180.
  
- THUILLIER, Jacques: *Teoría general de la Historia del Arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

TORO CEBALLOS, Francisco: "Bibliografía para una historia de Alcalá la Real y su Abadía", *Elucidario*. 2008, núm. 6, pp. 287-330.

TOVAR MARTÍN, Virginia: "El arquitecto Juan Gómez de Mora iniciador del Barroco en España: Proyecto del templo de San Antonio de los Portugueses", *Goya: Revista de arte*. 1983, núm. 174, pp. 338-342.

– "La arquitectura de José y Manuel de la Ballina: entre el Barroco y el Neoclasicismo", *Archivo español de arte*. 1985, tomo 58, núm. 230, pp. 127-138.

– *Madrid, Arquitectura Civil*. Madrid, 1988.

– *El siglo XVIII español*. Madrid, Historia 16, 1989, núm. 34.

– "Arquitectura suburbana en los sitios reales (siglo XVIII)", *Arquitectura popular en España*. 1990, pp. 257-270.

– *El real sitio de el Pardo*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1995.

– "La burguesía y la arquitectura doméstica barroca en Francia: la vivienda común y señorial como obra de arte", *La burguesía española en la Edad Moderna: actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid y Soria los días 16 a 18 de diciembre de 1991*. 1996, vol. 3, pp. 1177-1188.



## Bibliografía

– “Espacios de devoción en el barroco español: arquitecturas de finalidad persuasiva”, *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. 1999, pp. 143-168.

– “Arquitectura barroca occidental”, *Barroco*. Madrid, 2004, pp. 251-262.

– “Aranjuez: el plan urbano de 1750”, *Los Reales Sitios*. 2005, vol. 2, pp. 11-22.

TOVAR MARTÍN, Virginia; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El arte del Barroco I. Arquitectura y escultura*. Madrid, Taurus, 1990.

UREÑA UCEDA, Alfredo; PERAGÓN LÓPEZ, Clara Eugenia: “Notas para el estudio del arte y la literatura en la España ilustrada: Baeza en los libros de viajes”, *Cuadernos de arte e iconografía*. 2004, tomo 13, núm. 25, pp. 215-250.

ULIERTE VÁZQUEZ, M. Luz de: “La aportación de Alcalá la Real al retablo giennense”, *Programa de la Virgen de las Mercedes*. Alcalá la Real, 1980.

– “Del Manierismo al Barroco en la escultura giennense”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1985-86, núm. 17, pp. 339-351.

– *El Retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986.

## Bibliografía

VALDIVIESO, Enrique; SUREDA, Joan: *Historia del Arte Español, La época de las Revoluciones: De Goya a la Modernidad*. Barcelona, Planeta, 1996.

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel: *La Navidad en las artes plásticas del barroco español. La escultura*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

VALVERDE MADRID, José: “Francisco Javier Pedrajas, el escultor del rococó”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1961, núm. 467, pp. 1 y 5.

– “El arquitecto y pintor lucentino Leonardo Antonio de Castro”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1967, núm. 763, pp. 1 y 5.

– “El platero Tomás Jerónimo de Pedrajas”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1967, núm. 771, pp. 1 y 5.

– *Ensayo Socio-Histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974.

– “Remigio del Mármol”, *Programa de la Virgen de las Mercedes. A la Patrona*. Alcalá la Real, 1981.

– “El retablista prieguense del siglo XVIII Marcos Sánchez de Rueda”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1985, núm. 220, p. 11.

Bibliografía

VELASCO BAYÓN, Balbino: *Artistas carmelitas en el solar ibérico*.

– “La orden carmelitana de misioneros recoletos en Priego y Carcabuey: una fundación del siglo XVIII”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 1998, núm. 179, pp. 12-13.

VELASCO GARCÍA, Laura: “La Fuente del Rey de Priego, obra del alcalaíno Remigio del Mármol”, *Avatar*. Alcalá la Real, 2000, núm. 0.

VENTURI, L: *Historia de la crítica de Arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

VERA ARANDA, Ángel Luis: *Aproximación a la evolución urbana de Priego de Córdoba*. Priego de Córdoba, Asociación Cultural Adarve, 1996.

VERA ARANDA, Ángel Luis; CRUZ COBO, M. Carmen; ROPERO COMINO, María L.: “El terremoto de 1884”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1989, núm. 322, pp. 15-17.

VERGARA, Alejandro (dir.): *Diccionario de arte español*. Madrid, Alianza Dictionaries, 1996.

VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio Ángel: “La arquitectura de Alonso Cano o el triunfo del diseño barroco”, *Separata El Fingidor*. Granada, Universidad de Granada, 2001, números 13-14, pp. 29-31.

## Bibliografía

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "Arquitectura cordobesa del Neoclasicismo al Postmoderno", *Córdoba y su provincia III*. Sevilla, Gever, 1986.

– "Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y Mercedes", *Fuente del Rey*. Córdoba, núm. 150.

– "Modernismo y regionalismo en la arquitectura prieguense", *Fuente del Rey*. Córdoba, 1984, núm. 3, pp. 10-11.

– "Pontificia y Real Cofradía de la Santa Vera Cruz, Ntro. Padre Jesús en la Columna y María Stma. de la Esperanza" (Patrimonio Artístico), *La Pasión de Córdoba*. Sevilla, Ed. Tartessos, S.L., 2000, tomo V.

W. FLINN, Michael: *El Sistema Demográfico Europeo, 1500-1820*. Barcelona, Crítica, 1989.

WITTKOWER, Rudolf: *La escultura: Procesos y principios*. Madrid, Alianza Forma, 1984.

WOLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa Calpe, 2002.

YEPES, José: "Cerca de 500 edificios incluidos en el catálogo de elementos de interés", *Adarve*. Priego de Córdoba, 1988, núm. 289, pp. 7-8.

## Bibliografía

– “Restauración de la fachada de la iglesia del Carmen”, *Adarve*. Priego de Córdoba, 1995, núm. 459, pp. 2-4.

ZUERAS TORRENS, Francisco: *Figuras fundamentales del arte cordobés (siglos XV al XX)*. Córdoba, Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1985.

– José Álvarez Cubero. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1986.

– “Hurtado Izquierdo y su aportación a la arquitectura barroca”, *I Encuentro de investigadores sobre Lucena*. Lucena (Córdoba), Ayuntamiento de Lucena (Córdoba), 1991, pp. 189-201.

ZURITA PÉREZ, Fernando; MARÍN MOLINA, José Francisco: “Las Caretas del Prendimiento”, *Fuente del Rey*. Córdoba, 2000, núm. 196, pp. 12-13.

– “La Virgen de la Esperanza como posible retrato de una persona real”, *Columna*. Priego de Córdoba, 2007, núm. 14, pp. 12-13.

– (Coordinador: Francisco Ríos): “Juan Fernández de Lara: Un artista ecijano en el primerizo barroco prieguense”, *Soledad*. Priego de Córdoba, 2014, núm. 25, pp. 25, 27, 29-30.

## HEMEROTECAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS

Hemeroteca de la Revista Fuente del Rey de Priego de Córdoba.

Hemeroteca de la Asociación Cultural Adarve de Priego de Córdoba.

Revistas Aurora, Martes Santo, Columna y Nazareno de Priego de Córdoba.

Archivo Municipal de Alcalá la Real (Jaén).

Archivo Eclesial de Alcalá la Real (Jaén).

Archivo de la Excma. Diputación Provincial de Granada.

Archivo Histórico Provincial de Granada.

Archivo Notarial de Granada.

Archivo y Hemerotecas de la Universidad de Granada.

Archivo de la Excma. Diputación Provincial de Córdoba.

Archivo Histórico Provincial de Córdoba.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Archivo Parroquial de la Asunción de Priego de Córdoba.

Archivo Parroquial del Carmen de Priego de Córdoba.

Archivo de la Real Hermandad de la Caridad y Santísimo Cristo de la Expiración de Priego de Córdoba.

Archivo de la Real Cofradía del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad de Priego de Córdoba.

Archivo de la Pontificia y Real Archicofradía de Ntro. Padre Jesús de la Columna de Priego de Córdoba.

Archivo de la Pontificia y Real Cofradía y Hermandad de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Priego de Córdoba.

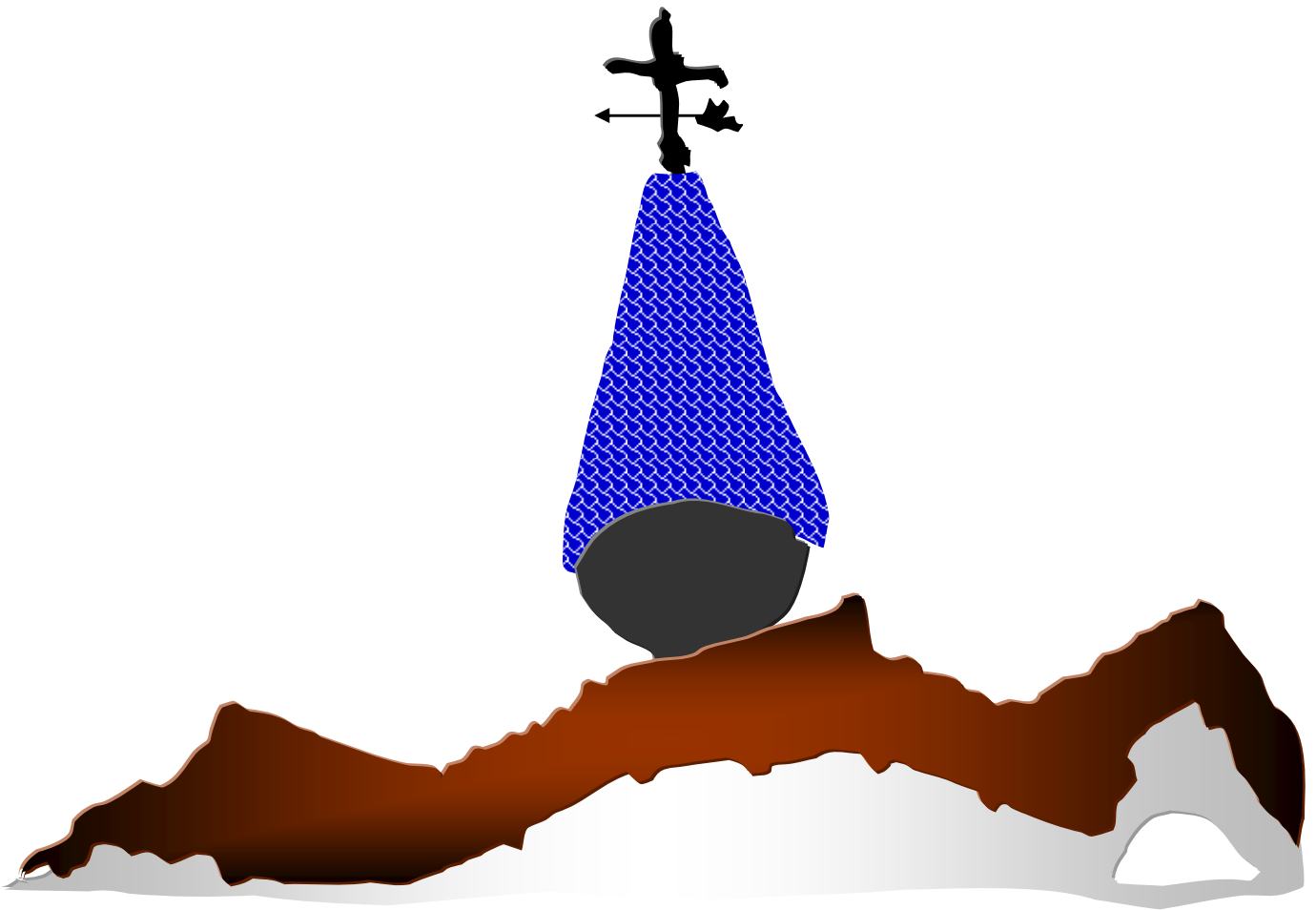
Archivo de la Venerable Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora de Priego de Córdoba.

Archivos Municipal y de Protocolos de Priego de Córdoba.

Archivos Privados de Priego de Córdoba. Fernando Zurita; José Molina García.



# ÍNDICE





## ÍNDICE

**Introducción.** pp. 7-10.

**Capítulo 1:** Metodología aplicada para la resolución de esta Tesis Doctoral. pp. 11-30.

**1.1 - HERRAMIENTAS Y FUENTES DE INVESTIGACIÓN PARA EL ESTUDIO DE ESTA TESIS DOCTORAL.** pp. 12-15.

**1.2 - PROCESO TEÓRICO PARA LA INVESTIGACIÓN DE ESTE TRABAJO DE CAMPO.** pp. 16-19.

**1.3 - MÉTODOS DE APLICACIÓN PARA ESTA TESIS DOCTORAL.** pp. 20-25.

**1.4 - OBJETIVOS PLANTEADOS PARA ESTA TESIS DOCTORAL.** pp. 25-29.

**Capítulo 2:** Priego de Córdoba en la edad Moderna y Contemporánea. pp. 31-45.

**2.1 - PRIEGO DE CÓRDOBA EN LA EDAD MODERNA: DEL SIGLO XVI AL BARROCO.** pp. 32-39.

**2.2 - PRIEGO DE CÓRDOBA EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA: LA INFLUENCIA DE REMIGIO DEL MÁRMOL (1758-1815). NEOCLASICISMO. SIGLOS XIX-XXI.** pp. 40-44.

**Capítulo 3:** Los artistas de la escuela de Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1827). pp. 46-78.

**3.1 - INTRODUCCIÓN.** pp. 47-48.

**3.2 - FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO (LUCENA, 1669–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1725).** pp. 49-51.

**3.3 - JERÓNIMO SÁNCHEZ DE RUEDA (GRANADA, 1670–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1749).** pp. 52-54.

**3.4 - JUAN DE DIOS SANTAELLA Y ROLDÁN (PRIEGO DE CÓRDOBA, 1718–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1802).** pp. 55-57.

**3.5 - FRANCISCO JAVIER PEDRAXAS (PRIEGO DE CÓRDOBA, 1736–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1811-17).** pp. 58-60.

**3.6 - REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (ALCALÁ LA REAL, 1758–PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815).** pp. 61-66.

**3.7 - JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO (PRIEGO DE CÓRDOBA, 1768–MADRID, 1827).** pp. 67-72.

**3.8 - OTROS ARTISTAS VINCULADOS A LA ESCUELA PRIEGUENSE.** pp. 73-76.

## **Capítulo 4: Arte barroco prieguense fuera de sus fronteras.**

pp. 79-94.

**4.1 – INTRODUCCIÓN.** pp. 80-82.

**4.2 - ARTE QUE PROYECTÓ LA ESCUELA DE TALLA Y ARQUITECTURA DE PRIEGO DE CÓRDOBA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA, Y SU INFLUENCIA EN HISPANOAMÉRICA.** pp. 83-93.

## **Capítulo 5: Contexto y ambiente histórico-artístico en el período 1758-1815.**

**5.1 - DISERSIÓN SOBRE LA ESTÉTICA DEL SIGLO DE LAS LUCES.** pp. 96-98.

**5.2 - EL SIGLO XVIII Y SU REPERCUSIÓN EN EL PANORAMA INTERNACIONAL.** pp. 99-101.

**5.3 - ESPAÑA Y EUROPA EN EL SIGLO XVIII.** pp. 101-107.

**5.4 - ANDALUCÍA Y PRIEGO DE CÓRDOBA: MODELOS ESPECÍFICOS DEL PERÍODO ANALIZADO (1758-1815).** pp. 108-120.

## **Capítulo 6: Estudio biográfico sobre Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758–Priego de Córdoba, 1815).**

**6.1 - LA BIOGRAFÍA DE REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN.** pp. 123-136.

**Capítulo 7: La producción artística de Remigio del Mármol: Obras, etapas cronológicas y análisis descriptivos de sus procesos evolutivos.** pp. 138-287.

**7.1 - INTRODUCCIÓN.** pp. 139-141.

**7.2 - EL ARTISTA REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN Y SU OBRA.** pp. 141-144.

**7.3 - LA EVOLUCIÓN PROFESIONAL: DE REMIGIO EL TALLISTA A MAESTRO MAYOR DE ARQUITECTURA.** pp. 145-150.

**7.4 - LA OBRA ARTÍSTICA DE REMIGIO DEL MÁRMOL.** pp. 150-244.

**7.4.1 – Remigio del Mármol: Entre Alcalá la Real (Jaén) y Priego de Córdoba (Córdoba).** pp. 151-156.

**7.4.2 – La iglesia de la Aurora de Priego y su relación estética con el artista Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815).** pp. 156-167.

**7.4.3 – Obras para la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.** pp. 168-173.

**7.4.4 – El retablo de la Real Hermandad de la Caridad de Priego de Córdoba. Historia, arte e iconografía.** pp. 174-195.

**7.4.4.a – Introducción y método empleado en el estudio.** pp. 174-175.

**7.4.4.b – Historia.** pp. 175-183.

**7.4.4.c – Arte.** pp. 184-186.

**7.4.4.d – Iconografía.** pp. 186-195.

**7.4.5 - Obras para la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba.** pp. 196-201.

**7.4.6 – La Parroquia del Carmen, la Fuente del Rey y la iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba.** pp. 201-204.

**7.4.7 – Otras piezas de Remigio del Mármol en Priego de Córdoba.** pp. 205-221.

**7.4.7.a – El relieve de la coronación de espinas.** pp. 205-210.

**7.4.7.b – La portada de la casa solariega de los Caracuel Rojas.** pp. 210-214.

**7.4.7.c – El desaparecido retablo de estilo imperio de la capilla columnaria de San Francisco de Priego, y sus retablos laterales.** pp. 215-219.

**7.4.7.d – Otras piezas remigianas en Priego de Córdoba.** pp. 219-221.

**7.4.8 – Obras de Remigio del Mármol en Cabra (Córdoba).** pp. 222-230.

**7.4.9 – Remigio del Mármol en las provincias de Córdoba, Jaén, Málaga y Granada.** pp. 231-244.

**7.5 – REMIGIO DEL MÁRMOL: ETAPAS CRONOLÓGICAS, ANÁLISIS DESCRIPTIVOS DE SUS PROCESOS EVOLUTIVOS Y ESTÉTICA DE SU ICONOGRAFÍA POR GÉNEROS ARTÍSTICOS.** pp. 245-274.

**7.5.1 – Introducción.** p. 245.

**7.5.2 – Etapa de aprendizaje (1771-1778).** pp. 246-248.

**7.5.3 – Etapas cronológicas desde el punto de vista técnico y compositivo.** pp. 248-256.

**7.5.4 – Etapas cronológicas de la arquitectura, escultura y pintura.** pp. 257-258.

**7.5.5 – Etapas cronológicas de la arquitectura de retablos.** pp. 259-262.

**7.5.6 – Estética de su iconografía por géneros artísticos.** pp. 263-274.

**7.6 - APUNTES SOBRE ATRIBUCIONES DE LA OBRA DE MÁRMOL.** pp. 275-286.

**Capítulo 8: Proyectos, técnicas, soportes, materiales y herramientas, empleadas en los siglos XVIII y XIX para las artes plásticas: Sus objetivos, usos y aplicaciones, para la configuración del patrimonio artístico de Priego de Córdoba.** pp. 288-340.

**8.1 – EMPRESAS ORGANIZADORAS PARA LA EJECUCIÓN DE PROYECTOS ARTÍSTICOS DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX: UN MODELO REPRESENTATIVO EN TORNO A REMIGIO DEL MÁRMOL.** pp. 289-291.

**8.2 – LOS TALLERES DE ANTAÑO.** pp. 291-295.

**8.3 – EL PROCESO ARTÍSTICO: DE LA IDEA A LA MATERIALIZACIÓN.** pp. 296-301.

**8.3.1 – Boceto.** pp. 296-297.

**8.3.2 – Proyecto.** pp. 297-298.

**8.3.3 – Maqueta.** p. 299.

**8.3.4 – Composición.** pp. 300-301.

**8.3.5 – Modelado.** p. 301.

**8.4 – LA ESCULTURA.** pp. 302-322.

**8.5 – LA PINTURA.** pp. 323-329.

**8.6 – LA ARQUITECTURA.** pp. 330-339.

**Capítulo 9:** Reminiscencias del arte hispanomusulmán y antecedentes simbólicos y estéticos, que heredaron y proyectaron los últimos miembros del barroco prieguense. pp. 341-357.

**9.1 – INTRODUCCIÓN.** pp. 342-343.

**9.2 – LO BARROCO ARRAIGADO A LO POPULAR Y LOCAL.** pp. 344-345.

**9.3 - INFLUENCIAS DEL ARTE HISPANO-MUSULMÁN Y COMPONENTES SIMBÓLICOS QUE CONFIGURARON EL TARDOBARROCO PRIEGUENSE.** pp. 346-354.

**9.3.1 – La integración de las artes.** p. 346.

**9.3.2 – Elementos estructurales y decorativos.** pp. 346-352.

**9.3.3 – Las funciones de los espacios simbólicos.** pp. 352-354.

**9.4 – INFLUENCIA DEL ARTE HISPANOMUSULMÁN EN LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA.** pp. 354-356.

**Capítulo 10:** Los Sayones de la Columna de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba. pp. 358-393.

**10.1 – INTRODUCCIÓN.** p. 359.

**10.2 - LOS SAYONES DE LA COLUMNA DE PRIEGO: OBRAS DEL AUTOR DE LA FUENTE DEL REY, REMIGIO DEL MÁRMOL (1758-1815).** pp. 360-392.

**Capítulo 11:** Remigio del Mármol: Estética de su obra; Línea cronológica; Influencias iconográficas. pp. 394-455.

**11.1 - RETAZOS DE LA MENTALIDAD ILUSTRADA DEL SIGLO XVIII.** pp. 395-398.

**11.2 – REMIGIO DEL MÁRMOL: ESTÉTICA DE SU OBRA.** pp. 399-430.

**11.2.1 - Finalidad vital y visual en la producción estética de Remigio del Mármol.** pp. 405-421.

**11.2.2 – Nuevos horizontes y retos para el estilo de la escuela de Priego: El compendiador eclecticismo de Remigio del Mármol ante un período de transiciones y cambios que se avecinaron en el siglo XIX.** pp. 422-430.

**11.3 – REMIGIO DEL MÁRMOL: LÍNEA CRONOLÓGICA.** pp. 431-442.

**11.4 – REMIGIO DEL MÁRMOL: INFLUENCIAS ICONOGRÁFICAS.** pp. 443-454.

**Capítulo 12:** La pinacoteca virtual de Remigio del Mármol: Introspección por su universo metafísico. pp. 456-486.

**12.1 – INTRODUCCIÓN.** p. 457.

**12.2 – PROGRAMA PICTÓRICO DESARROLLADO POR REMIGIO DEL MÁRMOL PARA LA DIFUSIÓN DE SU COSMOVISIÓN METAFÍSICA.** pp. 458-469.

**12.3 - UNA OBRA MAESTRA DE LA PINTURA: SAN FRANCISCO DE PAULA A LA DERIVA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO DE PRIEGO DE CÓRDOBA.** pp. 470-477.

**12.4 - LAS GAMAS CROMÁTICAS EN LAS POLIFÓNICAS PINTURAS REMIGIANAS.** pp. 478-480.

**12.5 – REMIGIO DEL MÁRMOL Y SU PINTURA.** pp. 481-485.

**Capítulo 13:** Noticias históricas sobre la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y la Fuente del Rey de Priego de Córdoba: Obras declaradas Monumento Nacional. pp. 487-538.

**13.1 – INTRODUCCIÓN.** pp. 488-489.

**13.2 - NOTICIAS HISTÓRICAS SOBRE LA PARROQUIA DEL CARMEN Y LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO DE CÓRDOBA.** pp. 490-503.

**13.3 - LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO DE CÓRDOBA: DESCRIPCIÓN, HISTORIA Y CONCEPTUALIZACIÓN.** pp. 504-520.

**13.3.1 – Descripción de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.** pp. 504-508.

**13.3.2 – Retazos históricos de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.** pp. 508-516.

**13.3.3 – Conceptualización de la Fuente de Neptuno de Priego.** pp. 517-520.

**13.4 – DESCRIPCIÓN ESTÉTICA DE LA PARROQUIA DEL CARMEN DE PRIEGO DE CÓRDOBA.** pp. 521-535.

**Capítulo 14:** El control del espacio en la arquitectura barroca local y su repercusión decorativa. pp. 539-592.

**14.1 – LA TEATRALIDAD Y LA AMBIENTACIÓN EN LA ARQUITECTURA BARROCA LOCAL: LA ESCENOGRAFÍA ESPACIAL DE LOS DISEÑOS ALEGÓRICOS Y LOS RECURSOS ORNAMENTALES.** pp. 540-549.

**14.1.1 - Lo ilusorio en la simbología espacial: La ornamentación y la luz.** pp. 542-545.

**14.1.2 – Los espacios arquitectónicos remigianos: Sus tipologías funcionales y estéticas.** pp. 546-549.

**14.2 - LOS IDEALES ARQUITECTÓNICOS DEL PERÍODO BARROCO: LA CREACIÓN DE PLANTAS Y ALZADOS COMO MEDIOS PARA UNA NUEVA TRANSFORMACIÓN SOCIAL.** pp. 550-553.



**14.3 - EL CONTROL DEL ESPACIO EN LA ESCUELA DE PRIEGO DE CÓRDOBA ANTE NUEVAS NECESIDADES ARQUITECTÓNICAS Y DECORATIVAS (1690-1803).** pp. 554-561.

**14.4 - LA ILUSIÓN DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA BARROCA PRIEGUENSE.** pp. 562-566.

**14.5 - REMIGIO DEL MÁRMOL Y SU PLANIFICACIÓN DEL ESPACIO PARA LAS BELLAS ARTES.** pp. 567-591.

**14.5.1 – Espacios visuales y ópticos.** pp. 567-569.

**14.5.2 – Espacios panelizados y en perspectiva.** pp. 570-572.

**14.5.3 – Espacios cinéticos o dinámicos.** pp. 573-574.

**14.5.4 – Espacios cromatizados.** pp. 575-577.

**14.5.5 – Espacios funcionales y decorativos.** pp. 578-591.

**Capítulo 15: Metodología mixta para la interpretación de las formas visuales: Un ejemplo práctico con los códigos de iconología de la Fuente del Rey de Priego de Córdoba.** pp. 593-682.

**15.1 – INTRODUCCIÓN DE LA METODOLOGÍA MIXTA PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS FORMAS VISUALES: UN EJEMPLO PRÁCTICO CON LOS CÓDIGOS DE ICONOLOGÍA DE LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO DE CÓRDOBA.** pp. 594-603.

**15.2 - ENFOQUE RELIGIOSO Y TEOLÓGICO DE LA FUENTE DEL REY.** pp. 603-638.

**15.3 - ENFOQUE MITOLÓGICO DE LA FUENTE DEL REY.** pp. 639-645.

**15.4 - CONFIGURACIÓN COSMOLÓGICA DE LA FUENTE DEL REY.** pp. 646-652.

**15.5 - ESTUDIO GEOMÉTRICO-MATEMÁTICO SOBRE EL DISEÑO DE LA FUENTE DE NEPTUNO PRIEGUENSE.** pp. 653-668.

**15.6 - PERSPECTIVA ARTÍSTICO-ESTÉTICA DE LA FUENTE DEL REY.** pp. 669-681.

**Capítulo 16:** Aportación remigiana al arte cordobés y su influencia hasta nuestros días. pp. 683-700.

**16.1 – INTRODUCCIÓN.** pp. 683-684.

**16.2 - TIPOLOGÍA DE LA OBRA REMIGIANA Y SU HERENCIA.** pp. 684-692.

**16.2.1 – Los patios.** pp. 684-686.

**16.2.2 – Fachadas de casas y demás estéticas para la ornamentación viaria.** pp. 686-690.

**16.2.3 – Decoración y artesanía.** pp. 691-692.

**16.3 - IMPACTO DE LA ESCULTURA, PINTURA Y ARQUITECTURA DE REMIGIO DEL MÁRMOL EN SU ÉPOCA, Y SU REPERCUSIÓN E INFLUENCIA ACTUAL.** pp. 693-699.

**Capítulo 17:** Puesta en valor del patrimonio cultural investigado para su futura restauración y conservación. pp. 701-730.

**17.1 – INTRODUCCIÓN.** pp. 702-703.

**17.2 - TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE: DIAGNÓSTICOS PARA DETERMINAR LOS GRADOS DE PROTECCIÓN Y POSIBLES INTERVENCIONES PATRIMONIALES.** pp. 704-709.

**17.3 - METODOLOGÍA VALORATIVA PARA LA OBRA ARTÍSTICA DE REMIGIO DEL MÁRMOL.** pp. 710-714.

**17.4 – EL USO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DIGITALES PARA EL ESTUDIO Y ANÁLISIS ÓPTICO DE LAS OBRAS REMIGIANAS.** pp. 715-718.

**17.5 – HISTORIA DE LAS RESTAURACIONES DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS DE REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815).** pp. 719-729.

**Conclusión.** pp. 731-766.

**Sugerencias y Partes Originales.** p. 767.

Índice

**Apéndice Documental.** pp. 768-808.

**Cuadros Sinópticos.** pp. 809-815.

**Glosario.** pp. 816-849.

**Bibliografía.** pp. 850-923.

**Hemerotecas y Archivos.** p. 924.

**Índice.** pp. 925-935.

**Resumen.** pp. 936-938.

*Remigio del Mármol Cobo-Rincón  
(1758-1815):*



*Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba*

***Tesis Doctoral. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada***  
***Título: Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815):***

*Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba*

***José Francisco Marín Molina***

***Dirección: Doctora Esther Galera Mendoza***

Esta Tesis Doctoral, trata de ofrecer una visión panorámica, entrelazada y fusionada, de todas las áreas posibles: culturales, sociales, estéticas, contextuales e introspectivas, analizadas minuciosamente y que se circunscriben alrededor del artista Remigio del Mármol Cobo-Rincón (Alcalá la Real, 1758–Priego de Córdoba, 1815); y de su prolífica obra artística, la mayoría de la cual permanece inédita en la actualidad; y de la misma, daremos oportuno conocimiento a lo largo del desarrollo de este trabajo.

El conocimiento de un punto específico del arte, como el pretendido por esta Tesis Doctoral, nos hace apreciar una pieza más, del complejo puzzle de la historia, de forma, que nos permitirá avizorar la realidad de la misma desde más enfoques, usando la multidisciplinaridad, y con el objetivo indiscutible de alcanzar la objetividad permanente, que nos lleve a una mayor conciencia del artista analizado, de su cultura, de su sociedad y de la evolución de la historia general del arte por medio de su obra.

En el panorama de la historia del arte de Priego de Córdoba, existen varios puntos que requieren de investigaciones, para seguir avanzando en el conocimiento de su amplio legado. Aunque se ha avanzado bastante en los campos de la imaginería, arquitectura o retabística, aún existen géneros de relevante importancia, como el de la pintura o urbanismo, los cuales ostentan algunas lagunas de datos analíticos. Nuestros objetivos se centran en reconstruir, poniendo como eje central la figura del maestro barroco Remigio del Mármol, el mayor campo posible de rastreos históricos y artísticos.

El punto estratégico de la población de Priego de Córdoba, hizo llegar de diversos puntos de la geografía andaluza a unas figuras, que a la postre se convirtieron en valiosas piezas para la configuración del barroco andaluz. Los granadinos hermanos Sánchez de Rueda, los prieguenses, Juan de Dios Santaella, Francisco Javier Pedraxas y José Álvarez Cubero, o el alcalaíno Remigio del Mármol, además de otros personajes desconocidos, fueron los partícipes de unos conocimientos de vanguardia para llevar a cabo un barroco único en toda la región. Esta corriente fusionó el estilo rococó, la influencia árabe, la originalidad de sus artistas y la esencia vernácula de Priego. Esta antigua agrocuidad del interior andaluz logró albergar, en estas condiciones, una de las industrias de talla y arquitectura más destacadas de toda la región, abasteciendo a un amplio territorio, y generando una escuela, cuya sede se situó en la prieguense Carrera del Águila. Los motivos de tales fenómenos, no fueron otros que los concernientes a la red comercial y agraria de interior, y los latifundios que produjeron grandes fortunas y en donde pudo invertir una nobleza, además de unos artistas faltos de prestigio en las grandes capitales, direccionadas éstas hacia un estricto, caro y normativo neoclasicismo, y que llegaron a estos pueblos resurgentes y demandantes de nuevas ciudades eclesiales, o conventuales, las cuales necesitaban escuelas de artesanos y artistas para poder levantar lo que en siglos anteriores no pudo construirse.



Sus obras maestras; sus excepcionales maquinarias de talla dorada, para multitud de retablos y camarines, destinadas a diversos puntos de Andalucía Oriental; y sus producciones escultóricas para portadas, ornamentos, etc..., serán tomadas como referentes para definir sus diversas técnicas, materiales y estilos, los cuales, estructurados bajo unos patrones comunes del tardobarroco local prieguense, jugaron con unas connotaciones particulares, de unos artistas respecto a otros, para conseguir una unidad estética excepcional dentro del amplio patrimonio histórico-artístico andaluz.

Artistas como el de esta Tesis, Remigio del Mármol (1758–1815), son ejemplos espléndidos para traducirnos, a través de sus obras, la situación y el comportamiento de los cambios; como también de los fenómenos acaecidos en su época. En este contexto, hay que destacar los logros desarrollados por el Rey ilustrado Carlos III, en fechas donde vivieron estilos misceláneos. El siglo de la razón, de la lucha por la libertad y del pensamiento individual, transfiere las fronteras de los documentos hacia las obras de arte, ya que éstas manifiestan esos cambios surgidos entre la edad Moderna y la Contemporánea, que la cultura permitía en cierto grado de conciencia para los hacedores y factores de las producciones estéticas. Los espacios y urbes del barroco se diseñaron para el asombro. La nueva sociedad barroca comenzó a ver estos recintos con gran admiración, y tras abrumarse, se introdujo en el espectáculo teatral que dicha cultura propició. La escuela barroca prieguense, donde se inserta del Mármol, regeneró antiguos espacios con nuevos de vanguardia. Sus patrones de cohesión volumétrica, de efectismos luminotécnicos y de sencillez externa, repercutieron en la elegante riqueza del interior, en los cromatismos, blanco y oro, en las decoraciones profusas del yeso y de la madera; y todo para lograr un control mental de lo arquitectónico.

Vamos a relatar cuatro motivos por los que hemos considerado realizar esta Tesis Doctoral en torno al artista andaluz Remigio del Mármol. El primer motivo se debe a la intervención, de este maestro, en casi todos los edificios emblemáticos de Priego de Córdoba, con sus esculturas, retablos y relieves, que han proyectado la decoración de estos monumentos reformados en el rococó y en el neoclásico. El segundo motivo hace referencia, a que Remigio del Mármol generó dos de los edificios más exquisitos del ámbito cordobés, declarados con todo merecimiento Monumento Nacional. Se tratan de la Parroquia del Carmen y la Fuente del Rey de Priego de Córdoba. Sólo basta pasarse por la Calle del Río para contemplarlos, y comprender que si estos monumentos no se hubieran proyectado, Priego de Córdoba hubiera perdido parte de su idiosincrasia. Remigio del Mármol también diseñó otros edificios y fuentes propias de su estética, por esta causa el estudio de su obra nos permite abrir un campo de análisis urbanístico y de los planes hidrológicos locales del periodo tardobarroco. El tercer motivo reside en su desconocida labor pictórica, que como parte de la prieguense, permite ayudarnos a esclarecer, un poco más, este género artístico local. Estas pinturas remigianas van, en un alto porcentaje, insertadas en las estructuras de algunos de sus retablos, por lo que el estudio de estos géneros hemos de desarrollarlo conjuntamente. Por último debemos anotar, entre los motivos anteriores, que Remigio del Mármol desarrolló una prolífica y desconocida actividad artística en los géneros de la imaginería, la estatuaria o la retablística, y por tanto, es misión de esta Tesis Doctoral emerger toda esta producción a través de indagar en diversas fuentes documentales, bibliográficas o archivísticas, y de realizar los pertinentes rastreos geográficos, a la hora de atribuir y sopesar, razonadamente, cuáles fueron las obras que desarrolló por los distintos lugares en los que se desarrolló a lo largo de su vida.



Remigio del Mármol Cobo-Rincón fue el último eslabón de la escuela que fundó Francisco Hurtado Izquierdo (Lucena, 1669–Priego de Córdoba, 1725), a finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, y se convirtió en el enlace con el nuevo siglo XIX mediante una transición hacia nuevos conceptos estilísticos de su época, como los llamados historicismos de nueva moda. Se aplicó en la teorización del eclecticismo y fundamentó toda su obra en una continua labor experimentadora, mediante indagaciones funcionalistas y organicistas que han perdurado hasta nuestros días.

Remigio del Mármol provenía de una saga de la vecina y renacentista ciudad de Alcalá la Real, y llegó a Priego de Córdoba para decorar, entre otros edificios religiosos, el Sagrario de la Asunción en torno a 1782-1784. Su dominio técnico de la piedra, le llevaría a confeccionar maderas y yesos con suma facilidad, pero al principio estaba aprendiendo, al lado de Francisco Javier Pedraxas (Priego de Córdoba, 1736–Priego de Córdoba, 1811-17), las artes estéticas, cromáticas, espaciales y compositivas de la obra. En múltiples ocasiones colaboró con este artista, y con José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 1768–Madrid, 1827), antes de la marcha de este último a las academias de Córdoba, San Fernando de Madrid, París y Roma, con Cánova, y consagrándose, este discípulo de Mármol, como gloria de la escultura neoclásica internacional. No obstante, Remigio del Mármol operó en taller propio, estando alrededor de un cuarto de siglo trabajando sin descanso, según fuentes documentales, logrando, como vemos en las fotografías y dibujos que se ofrecen en esta Tesis Doctoral, diferentes imágenes, retablos, pinturas, arquitecturas, esculturas, etc... Pocos artistas cultivaron todos los trucos, materiales, diseños y géneros de forma tan prolífica. Sin duda, entre 1790 y 1803, ya caduco el barroco, lo reclamaron de diversos puntos de la región, para ejecutar obras inconclusas de este estilo en sus artes decorativas. Es por tanto esta fase, que denominamos de sublimación para toda la Tesis, intermedia entre la primera (1778-1790) y la etapa final (1803-1815), cuando se le puede considerar, como un maestro de gran preparación estética y decorativa en el ámbito cordobés y andaluz, para afrontar todo tipo de proyectos. Vendría a ser, en esos trece años, un esmerado artista, por este motivo tampoco es casualidad que fuera el maestro de José Álvarez Cubero, apodado por la crítica como el Fidias español. Mármol fue uno de los últimos herederos de los conocimientos que la escuela barroca de Priego de Córdoba había proyectado en su conjunto artístico-monumental, durante alrededor de un siglo de existencia. Desde su fundador, Hurtado Izquierdo, y otra nómina de artistas, algunos faltos de estudio, el arte prieguense supuso en el siglo XVIII, un antes y un después para el acervo estético de la población. El conjunto artístico que proyectó esta industria o fábrica de talla, rebasó sus fronteras para transferirse a las provincias limítrofes, generando un estilo arquitectónico y decorativo único en toda la región. Sus maestros confeccionaron, en sus obras de arquitectura y ornamentación, un escaparate, de forma que cuando se les encargaba un proyecto, las obras levantadas, con sus diversas vetas estilísticas y variadas encrucijadas formales, en cuanto a innovaciones a veces impuestas por las modas, éstas, sirvieran de modelo y de catálogo para que la institución demandante de tales proyectos artísticos, pudiera seleccionar y hacerse una idea de aquello que se quería construir. La Tesis Doctoral, pretende recopilar toda la bibliografía que cita a Remigio del Mármol, desde su época hasta la actualidad. Otro objetivo es el de descifrar su lenguaje artístico. Si logramos analizar los caracteres conectados de su producción, podremos ir aprendiendo progresivamente el vocabulario personal de este artista. De esta manera, traduciremos su obra conectada por la cronología, posibilitando así la atribución de distintas piezas indocumentadas, y que nos irán permitiendo asimilar un lenguaje de tendencias estéticas, técnicas y compositivas, dentro de su especial y variado arte.



**Dibujos, Maquetas y Reproducciones:**  
José Francisco Marín Molina

**Fotografías:**  
Cristóbal Marín Molina  
José Francisco Marín Molina

**Apoyo Técnico:**  
Mario Marín Molina





REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815):  
SU APORTACIÓN E INFLUENCIA EN EL ARTE Y EN LOS ARTISTAS DE  
LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA



**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
UNIVERSIDAD DE GRANADA**



MMXIV-MMXV

R

M

Tesis Doctoral

REMIGIO DEL MÁRMOL

Departamento de  
Historia del Arte de la  
Universidad de Granada

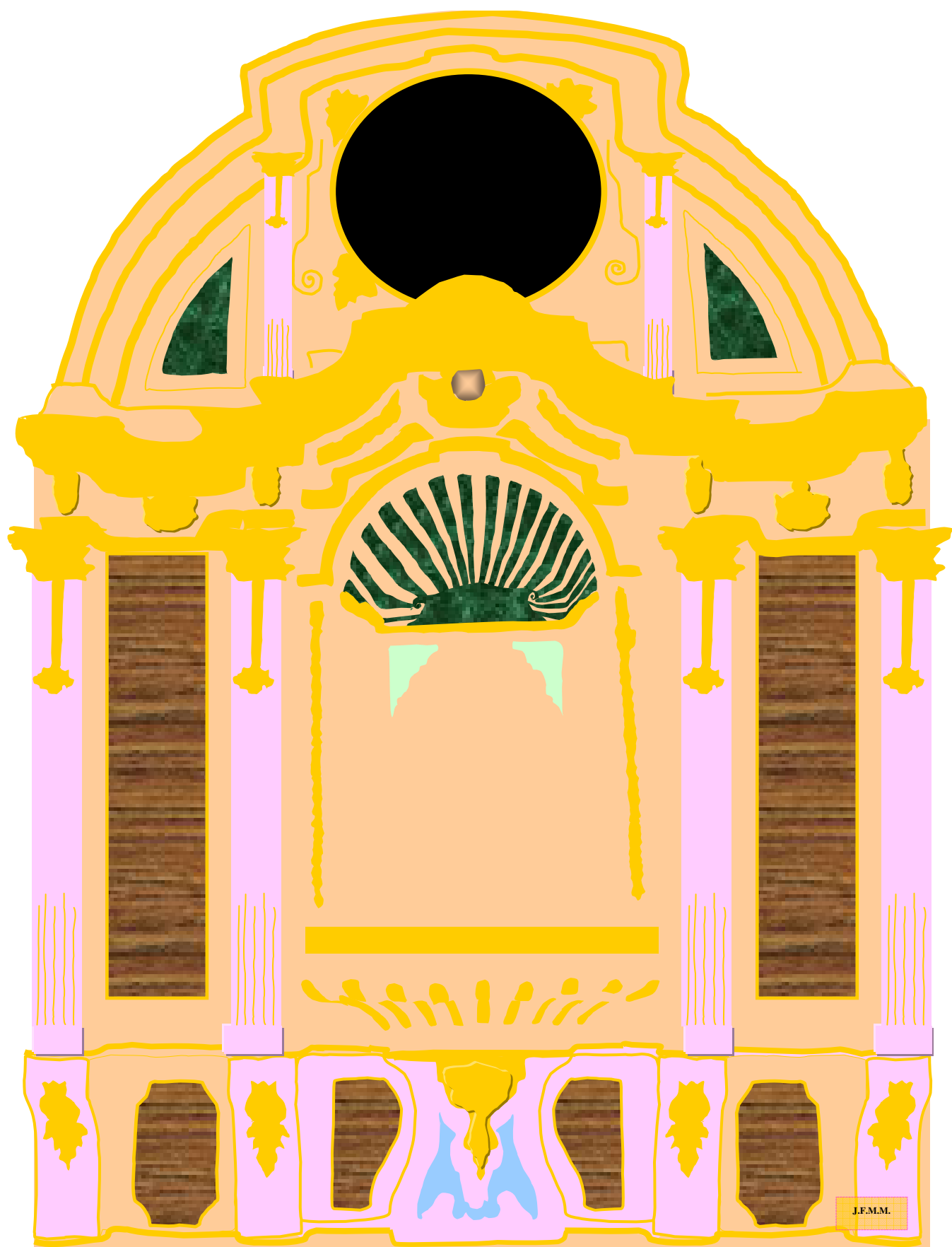




Ángel Lamparero. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



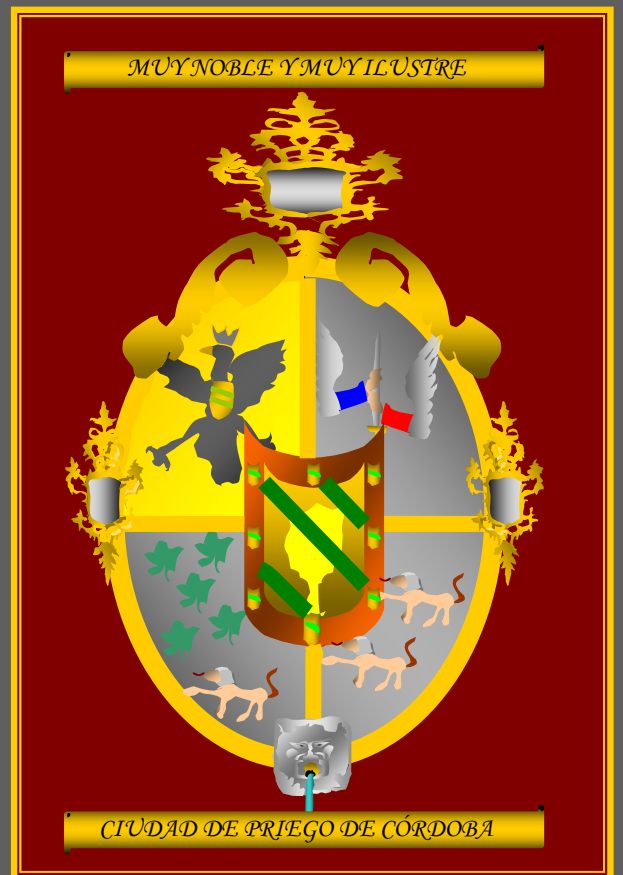
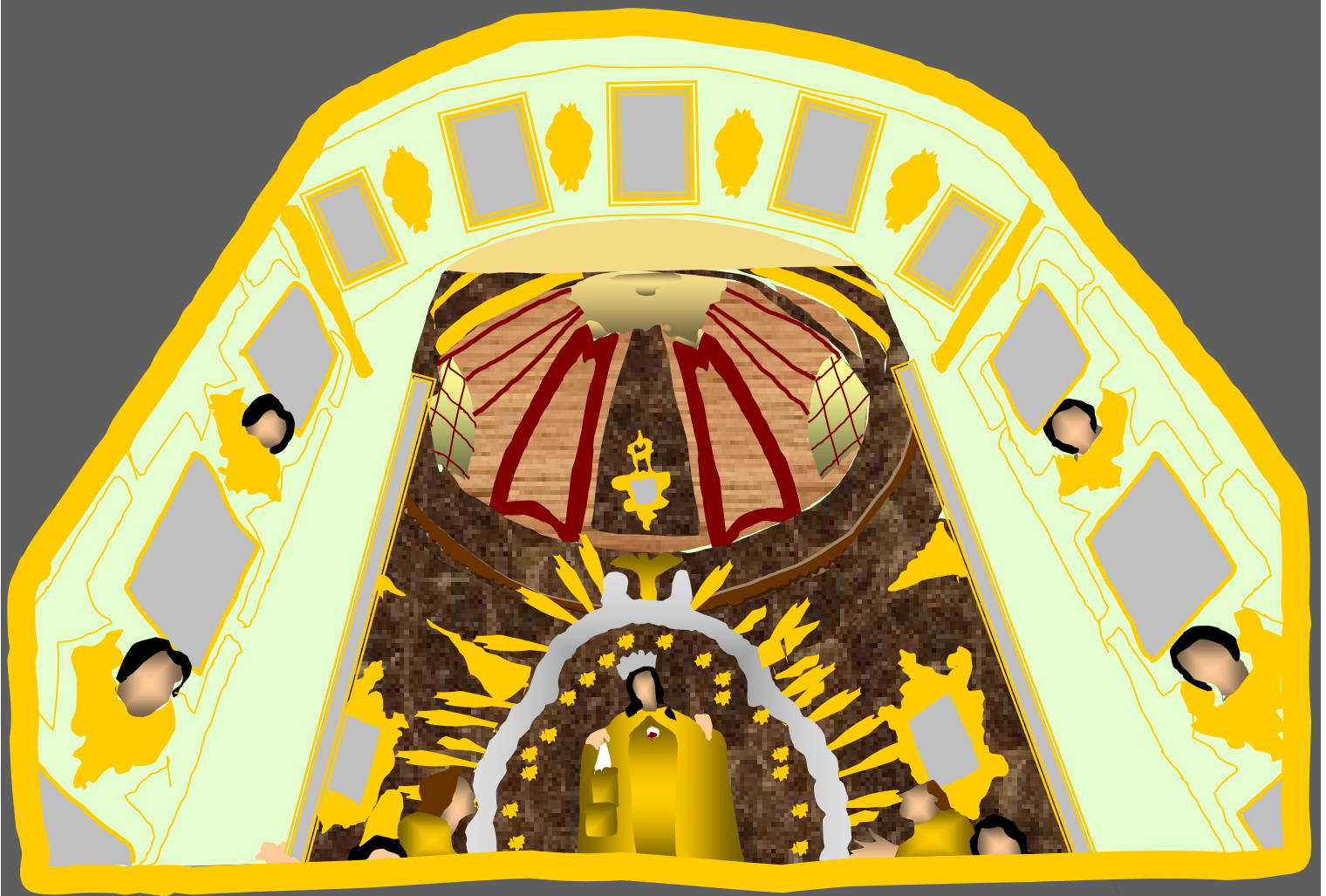
Ángel Lamparero. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



Retablo de la Virgen del Carmen. Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1790-1815.










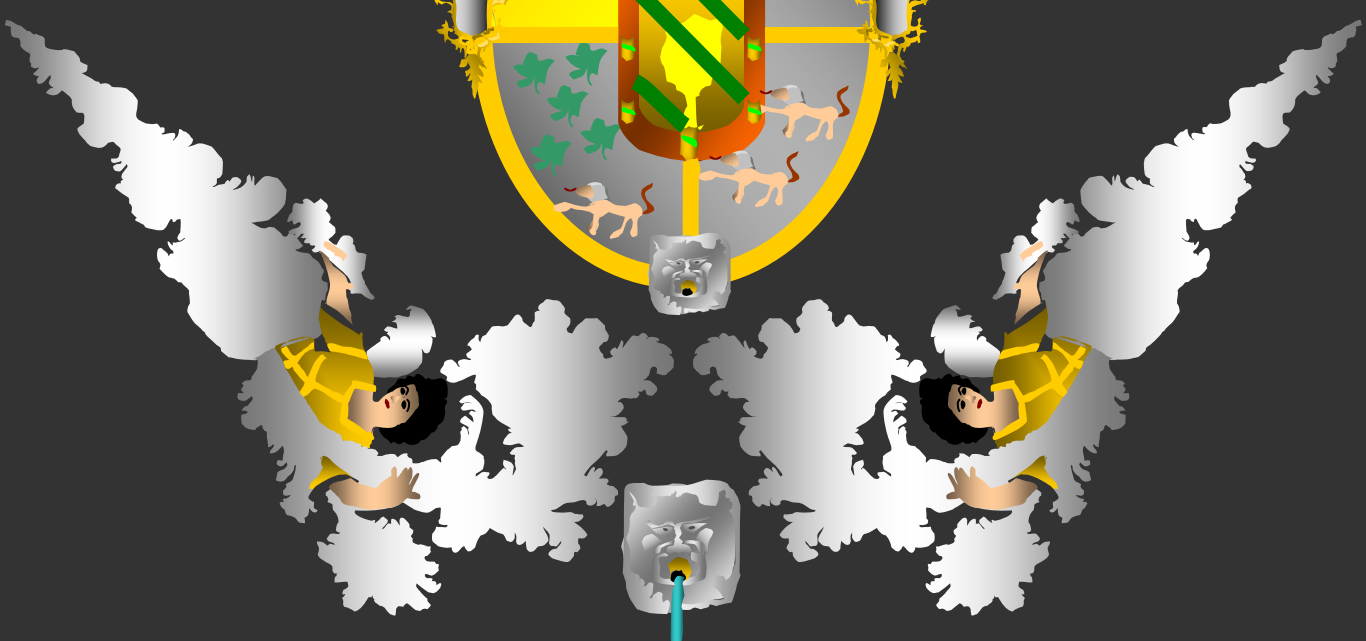
**Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815):  
Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba**



**Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Granada**



Remigio del Mármol  
y la Escuela Barroca de  
Priego de Córdoba





Francisco Hurtado Izquierdo

Jerónimo Sánchez de Rueda

Teodosio Sánchez de Rueda

Juan de Dios Santaella

Francisco Javier Pedraxas

Remigio del Mármol

José Álvarez Cubero





DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

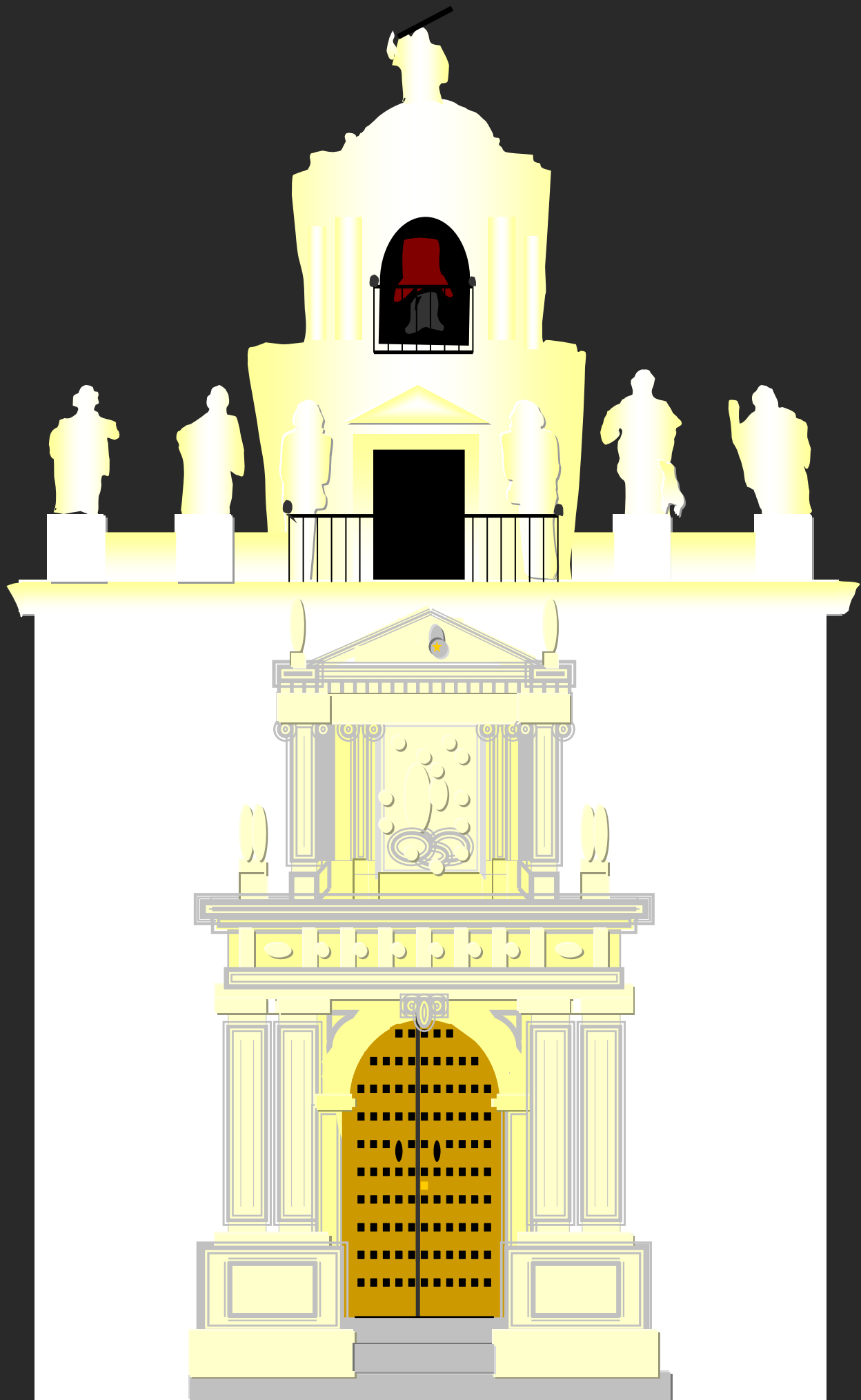


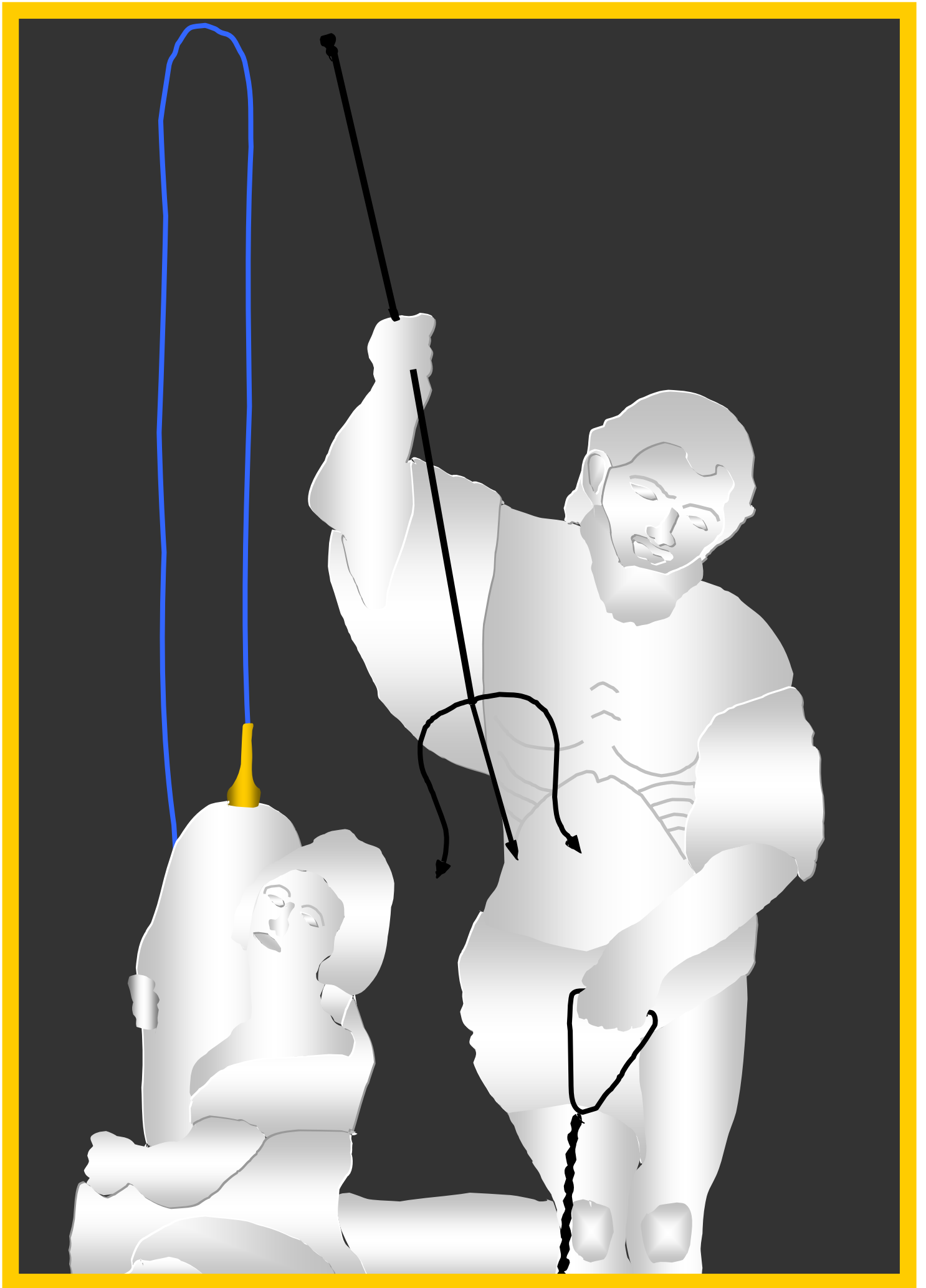
UNIVERSIDAD DE GRANADA

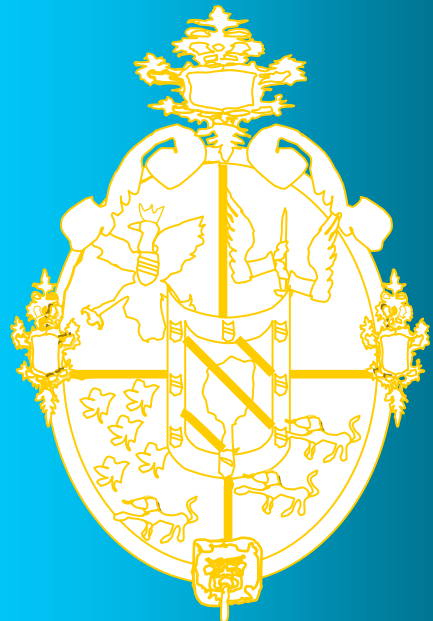
MUY NOBLE Y MUY ILUSTRE



CIUDAD DE PRIEGO DE CÓRDOBA





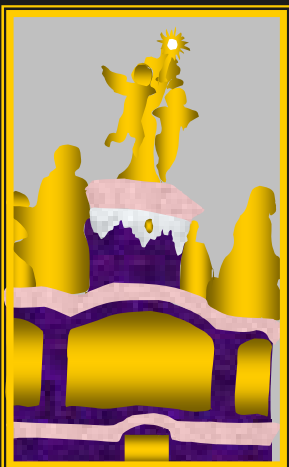
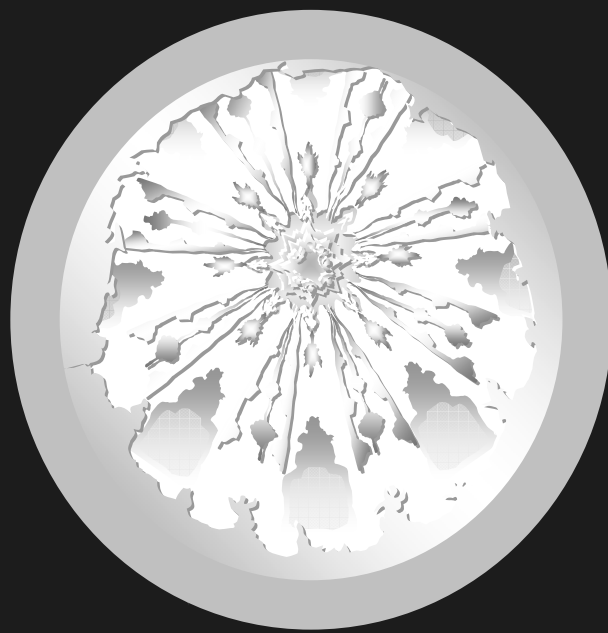




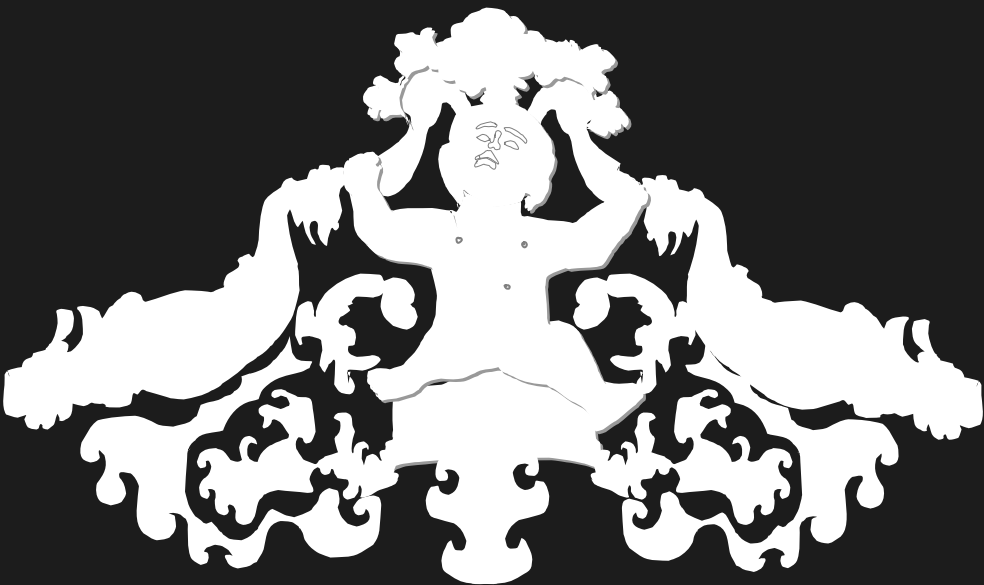
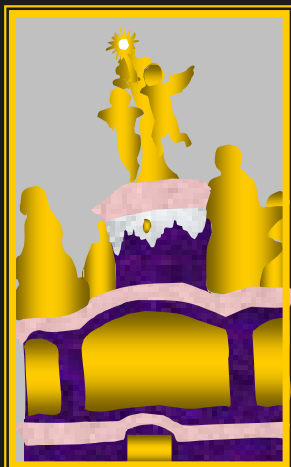






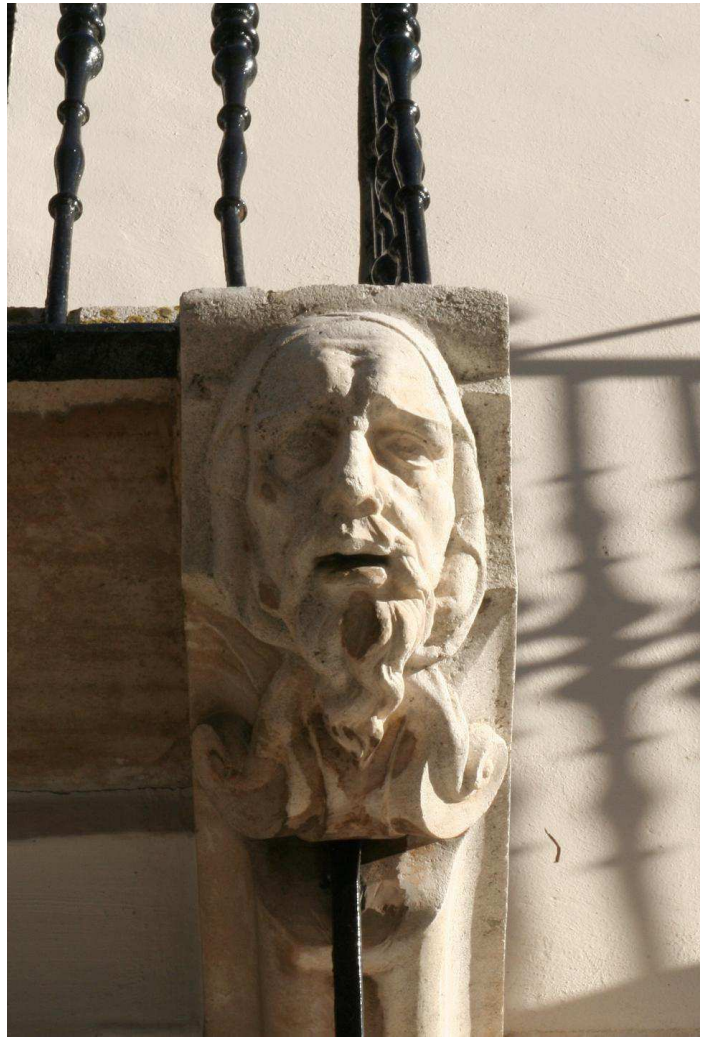


BARROCO  
PRIEGO DE CÓRDOBA

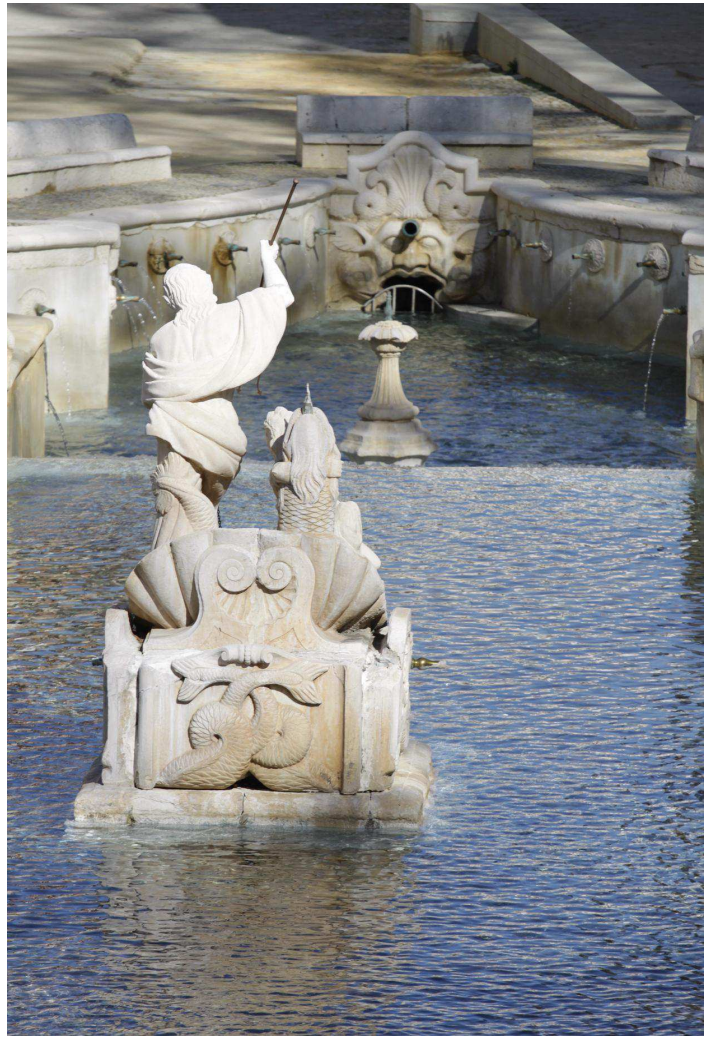




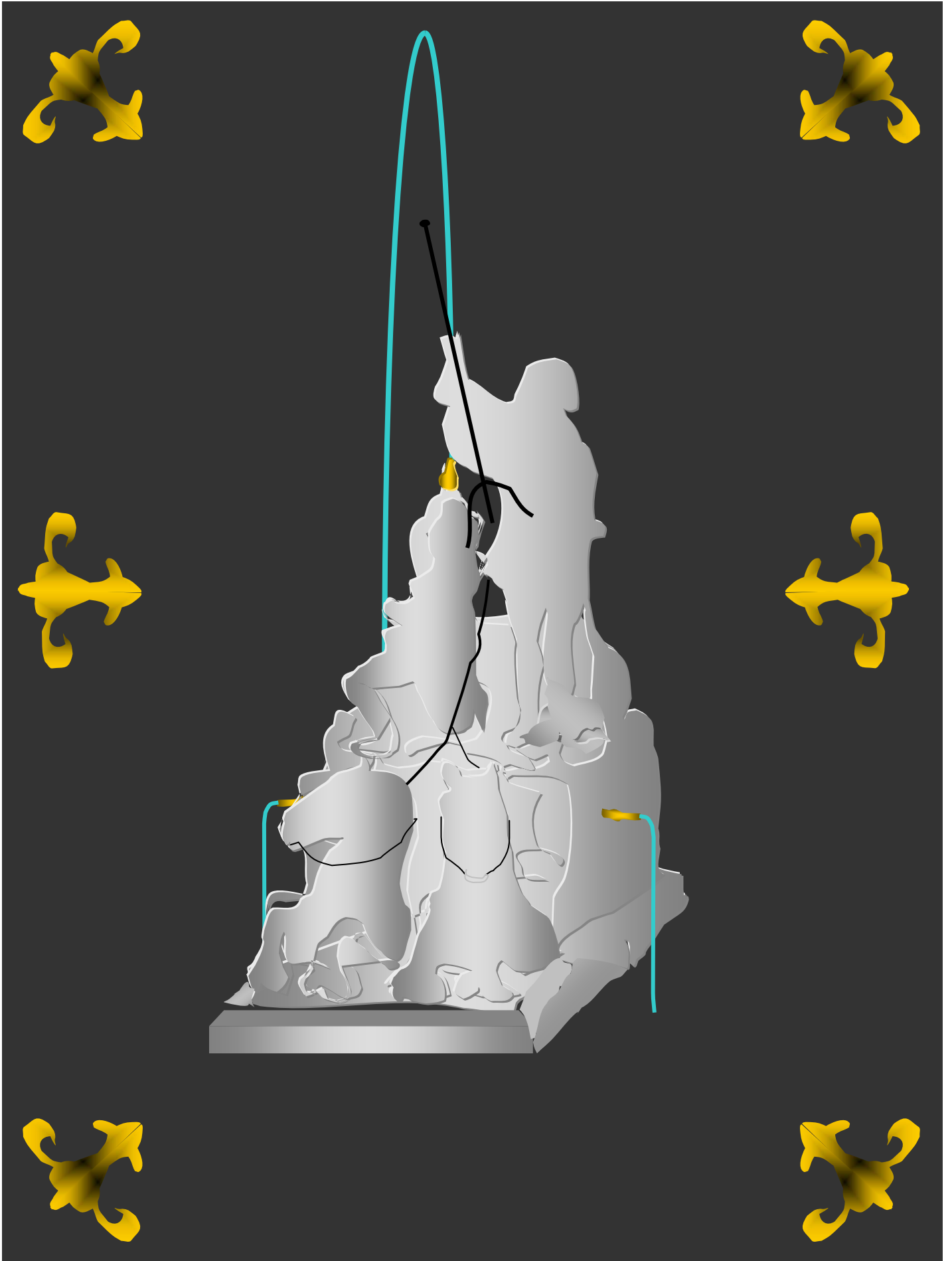


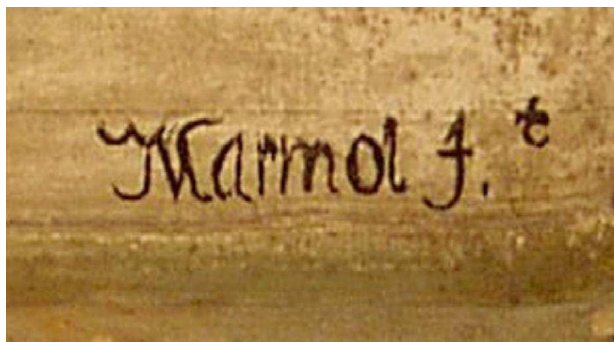
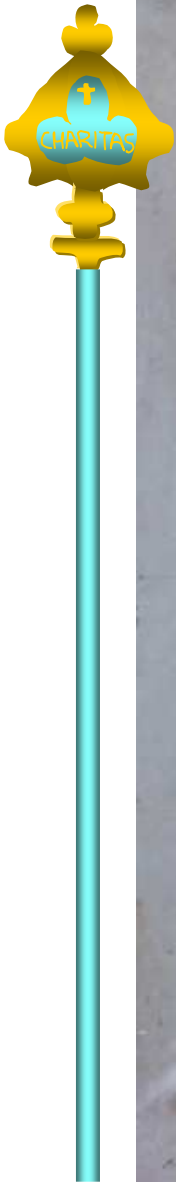


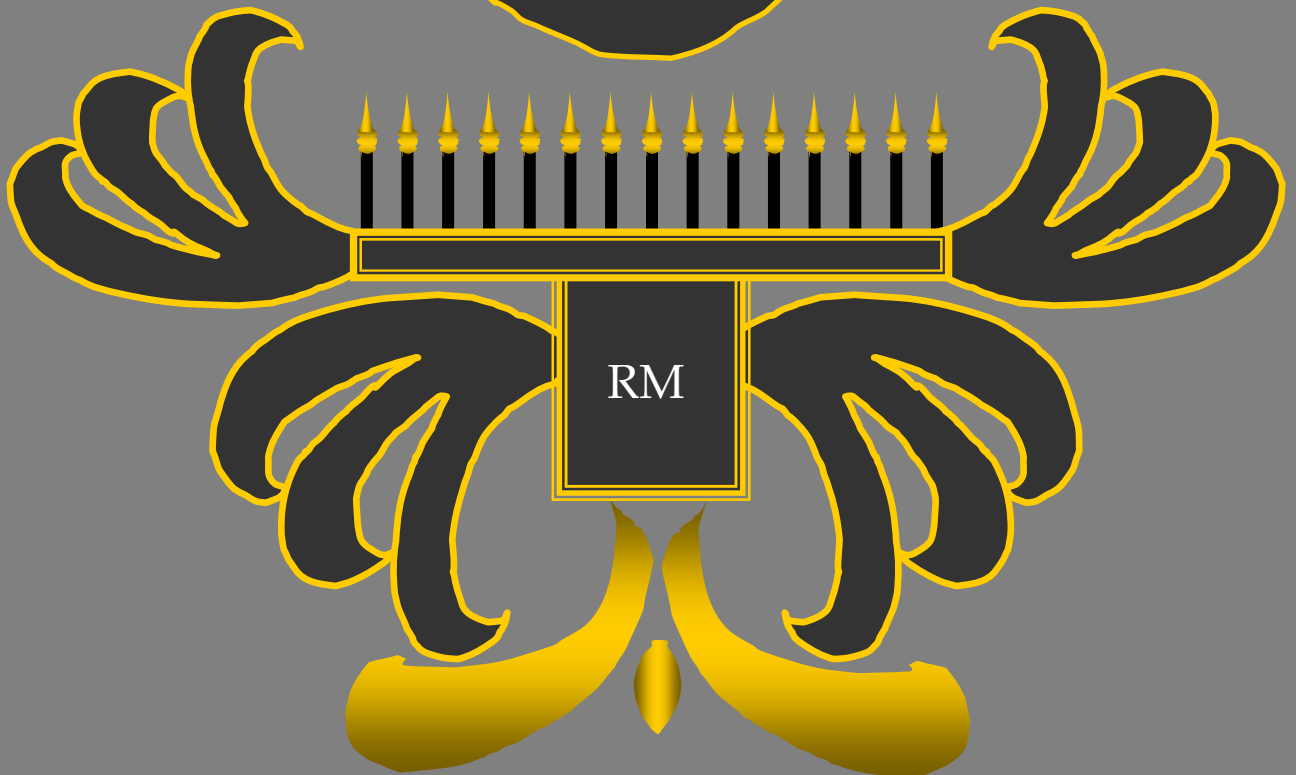
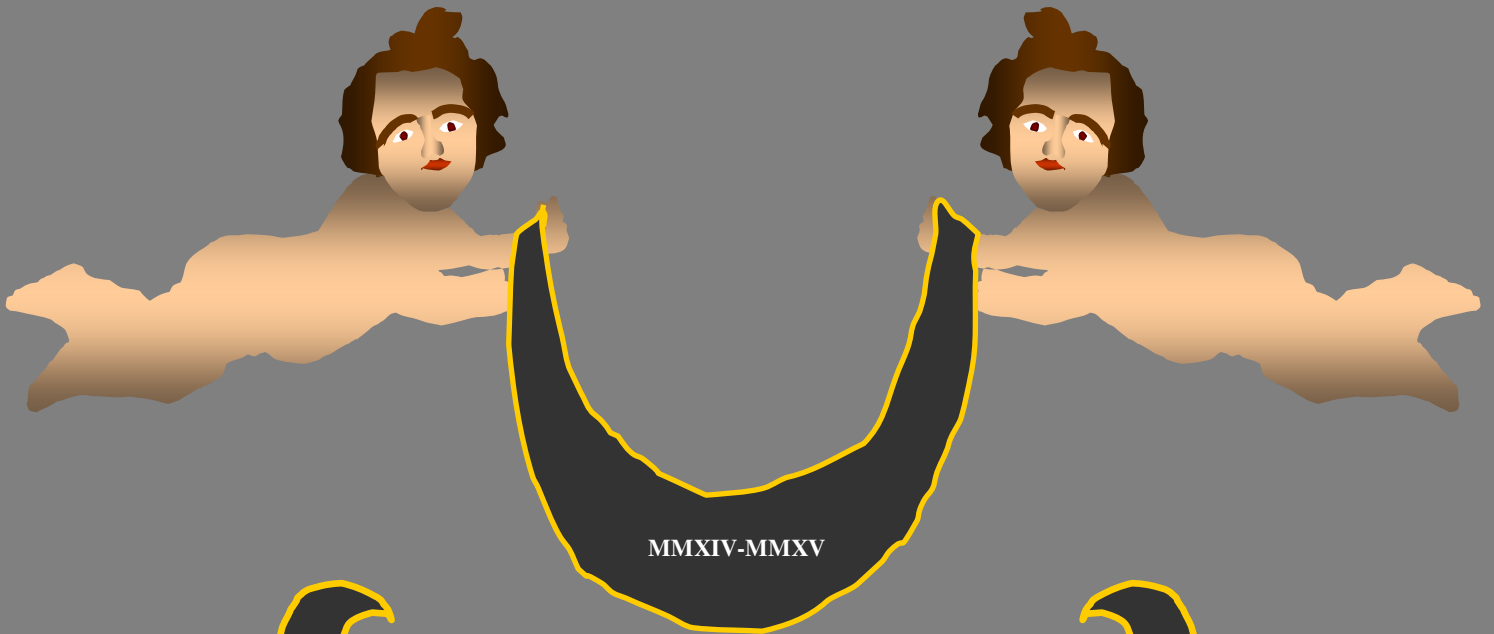
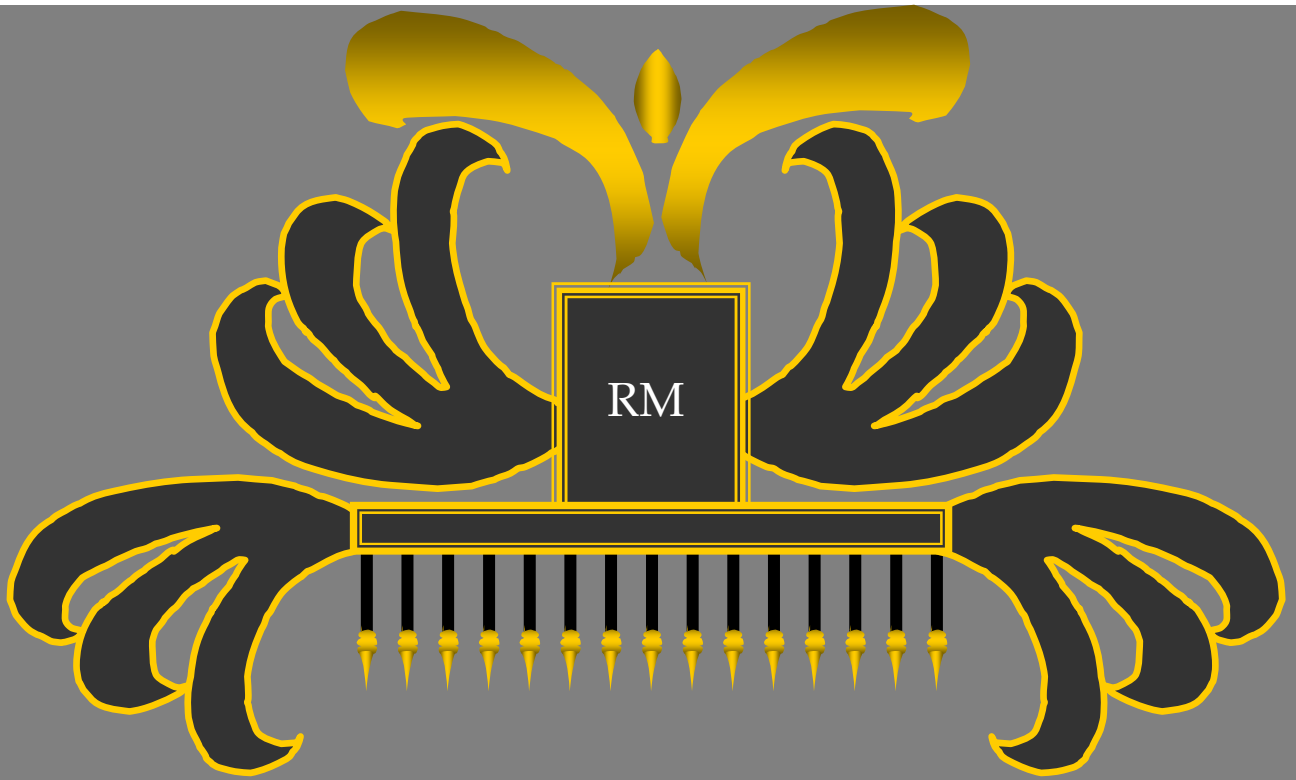














# APÉNDICES GRÁFICOS

José Francisco Marín Molina

TESIS DOCTORAL

*Remigio del Mármol Cobo-Rincón  
(1758-1815):*



*Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba*

# TESIS DOCTORAL

**Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815):  
Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba**

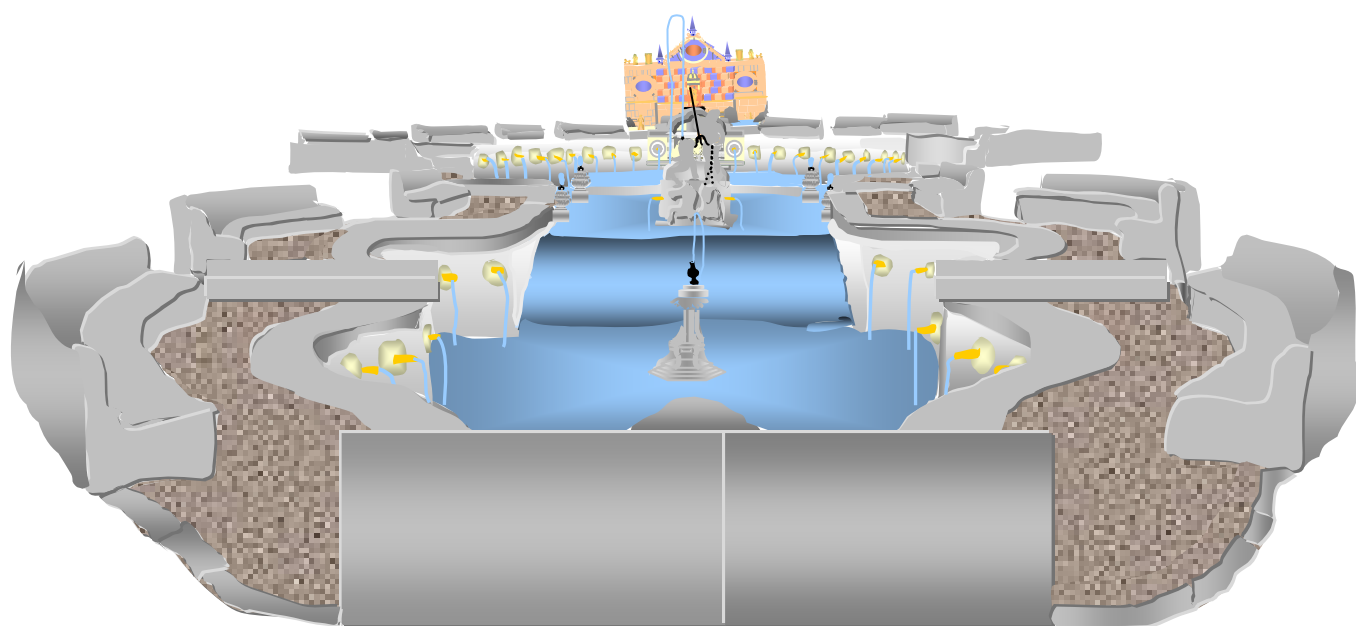
**José Francisco Marín Molina**

Licenciado en Historia del Arte

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Departamento de Historia del Arte**

**Universidad de Granada**



MMXIV-MMXV





**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**Departamento de Historia del Arte**

**Historia del Arte: Investigación  
y Conocimiento del Patrimonio (321/4)**

**TESIS DOCTORAL**

**REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815):  
SU APORTACIÓN E INFLUENCIA EN EL ARTE Y EN LOS ARTISTAS DE  
LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA**

**José Francisco Marín Molina**

**Directora:**

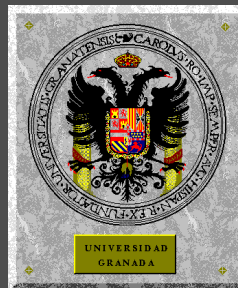
**Dra. Esther Galera Mendoza**

**MMXV**





TESIS DOCTORAL DEL  
DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA DEL ARTE  
DE LA UNIVERSIDAD  
DE GRANADA.  
FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS



HISTORIA DEL ARTE:  
INVESTIGACIÓN Y  
CONOCIMIENTO DEL  
PATRIMONIO (321/4).  
Coord.: ÁNGEL ISAC  
MARTINEZ DE  
CARVAJAL

### TESIS DOCTORAL

JOSÉ FRANCISCO MARÍN MOLINA

DIRECTORA

DRA. ESTHER GALERA MENDOZA

**REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815):  
SU APORTACIÓN E INFLUENCIA EN EL ARTE Y EN LOS ARTISTAS DE  
LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA**





*Remigio del Mármol Cobo-Rincón  
(1758-1815):*



*Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba*

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



UNIVERSIDAD DE GRANADA



# APÉNDICES GRÁFICOS

*FICHAS TÉCNICAS*

*CUADROS SINÓPTICOS*

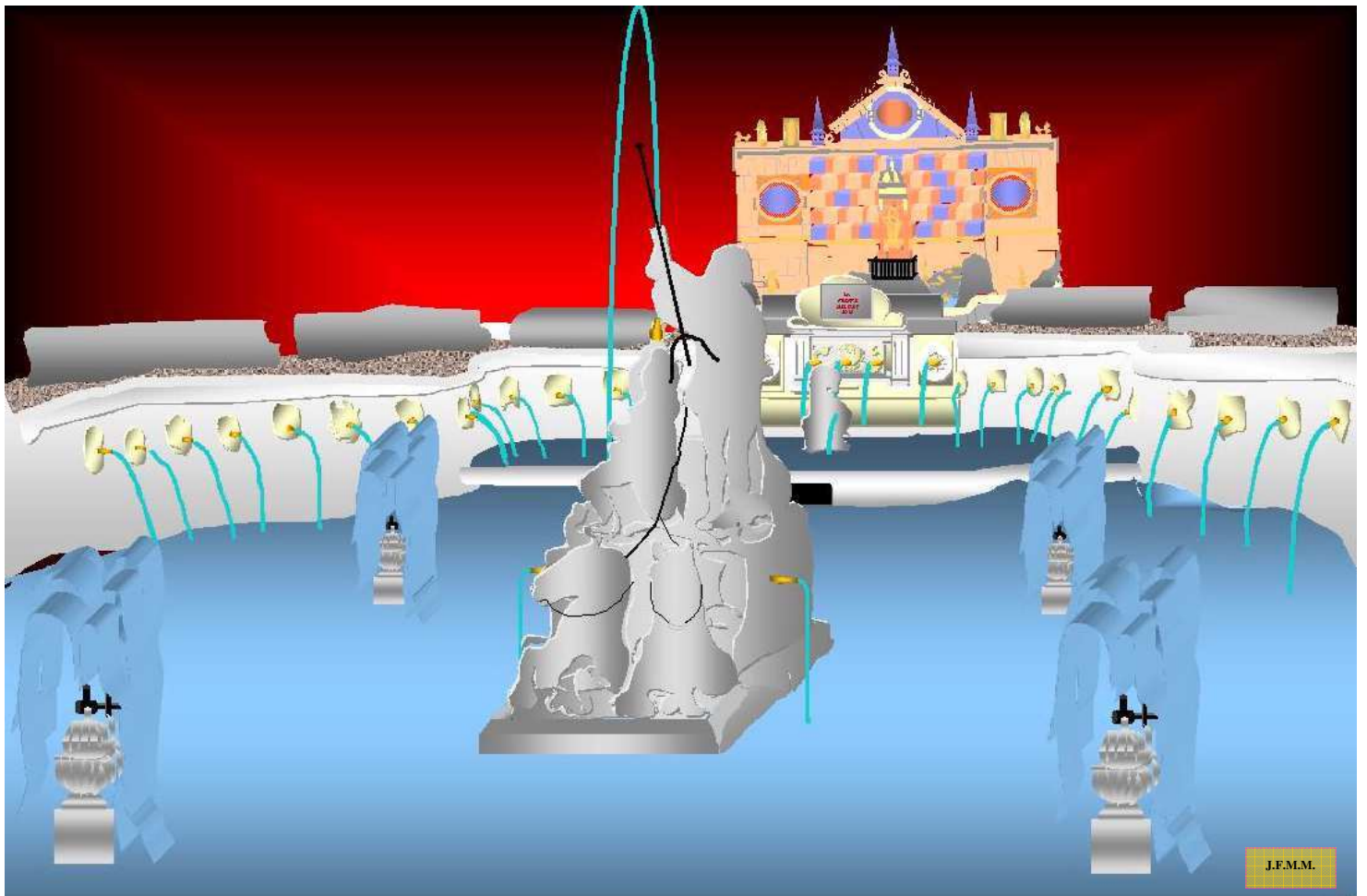
*PLANTAS DEL BARROCO*

*APÉNDICE DE DIBUJOS*

*APÉNDICE FOTOGRÁFICO*



# FICHAS TÉCNICAS





## FICHAS TÉCNICAS I: GÉNEROS ARTÍSTICOS CULTIVADOS POR REMIGIO DEL MÁRMOL

J.F.M.M.

### Escultura en piedra



Muy pocos artistas se dedicaron a la talla en piedra, sobre todo cuando sabían que si el último cincel erraba había que olvidarse de la pieza con casi toda seguridad, por falta de recursos de reconversión y reconstitución de la misma. Algo que sí era más factible para la madera y el estuco. Remigio del Mármol fue uno de los que se atrevió, y demostró su valía para este duro pero satisfactorio arte, al igual que los frescos murales, como se puede comprobar en sus esculturas del Carmen, o su portentoso carro de la Fuente del Rey, ambas obras realizadas para Priego. Aunque puedan verse tan resistentes piezas por otros puntos de la geografía andaluza, como en la ciudad de Montilla.

J.F.M.M.

### Imaginería



Remigio del Mármol indagó constantemente en el arte de la escultura en madera, la importante imaginería, que tantas glorias ha dado al arte y la cultura del barroco andaluz. Las imágenes en madera eran frecuentemente empleadas para fines más devocionales que decorativos, y sobre todo, para la potenciación de la Fe en retablos, en altares, e inclusive en pasos de Semana Santa. Áreas, todas éstas, en donde intervino el autor de la Fuente del Rey, tanto dentro como fuera de Priego. A diferencia de la escultura en piedra, las imágenes de madera eran talladas por piezas, ensambladas, y policromadas, o estofadas, siguiendo los cánones y modas del tardobarroco andaluz.

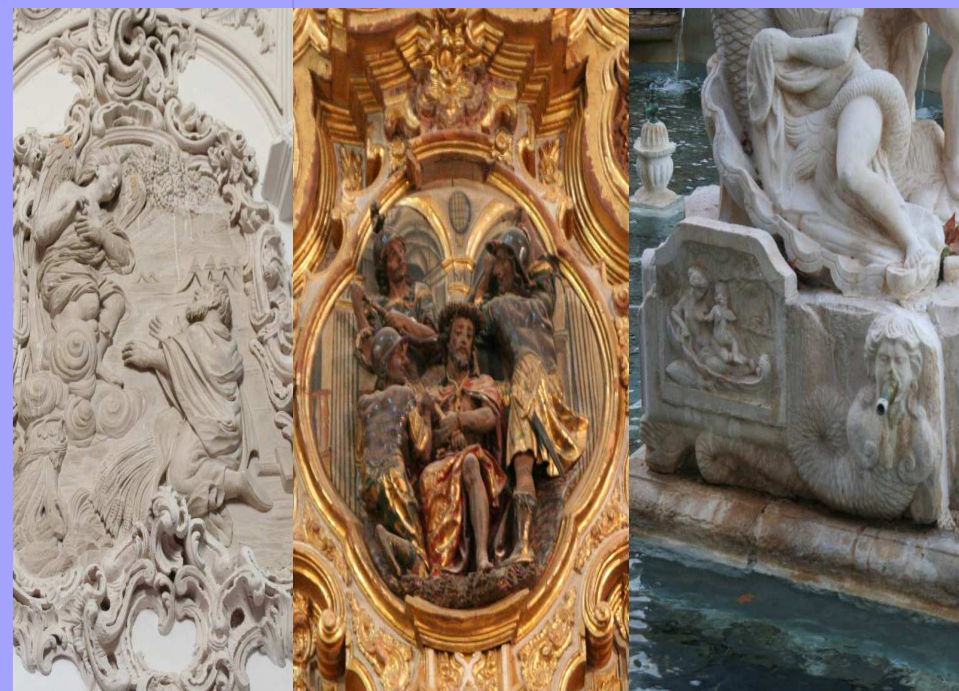


J.F.M.M.

**Modelado en yeso**

Las primeras esculturas que realizó Remigio del Mármol en Priego, con seguridad, para adornar varios recintos de importancia, fueron obras hechas en yeso, o estuco. Los estucos de sus esculturas para la iglesia de la Aurora, o para el Sagrario de la Asunción, se tallaban en los mismos recintos y encima de mesas de madera, o tabloneros que también servían de andamios para ahorrar. Cuando se terminaban sus distintas partes, se unían al muro, también enyesado, lo cual, facilitaba una unión más compatible, con pernos de madera, de hierro, e incluso colas de agarre de dicho material, eliminando de esta singular forma las uniones, y restregando, o alisando espátulas, con el propio estuco.





J.F.M.M.

**Relieve escultórico**

Es un arte de influencia grecorromana, que tuvo una gran cabida en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando con las excavaciones arqueológicas de Pompeya y Herculano, y la nueva reinterpretación del mundo clásico con el neoclasicismo vigente, permitieron integrar estas piezas en espacios arquitectónicos, retablisticos, escultóricos, aún sincretizándolos con el barroco, que derivó del renacimiento, en zonas en donde todavía no se había desarraigado. Esto sucedió en Priego a finales del siglo XVIII. Todavía es posible contemplar estas maquinarias edilicias repletas de relieves en madera, yeso, o piedra, y que del Mármol y Cubero fueron los encargados en ejecutar.



J.F.M.M.			
<b>Artes decorativas</b>			
			<p>Las artes decorativas cultivadas por Remigio del Mármol demuestran, como en las tramoyas de los teatros, que no se pueden considerar obras menores, sino que aún estando al servicio del espacio que decoran, muestran esos detallismos que dignifican los conjuntos estéticos principales. Resuelven los mecanismos direccionales de la visión, a través de sus cromatismos, provocan un elegante horror vacui que requiere la visión abierta de lo barroco, y penetran en las múltiples perspectivas que confieren la complejidad técnica y compositiva del conjunto al que sirven, siendo, por tanto, piezas de arte por su diseño, y otorgando unas funciones más precisas.</p>

J.F.M.M.			
<b>Ebanistería</b>			
			<p>La ebanistería no se considera un arte, ni tan siquiera decorativo. Pero es difícil imaginarnos una Sacristía sin sus muebles de estilo, o una sala para guardar un tesoro eclesial sin sus armarios, o el acceso a un camarín o Sagrario sin sus biombos o puertas, las cuales, en Andalucía, poseen unos diseños geométricos equiparables a los ejecutados para las artes menores y decorativas. Estas piezas, que forman parte esencial del conjunto monumental, otorgándole una gran dignidad, eran obras ejecutadas por tallistas, como Remigio del Mármol, y permitían decorar, dentro de lo posible, aquellos recovecos no accesibles, o enmarcando unos lienzos para el realce de un despacho.</p>



J.F.M.M.

## Arquitectura



La arquitectura de Remigio del Mármol, presenta el testimonio de su esencia autodidacta, aunque llegara a convertirse en Maestro Mayor de Obras de Priego. Estas edificaciones recogen todos los secretos técnicos de la evolución de la escuela que iniciara Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725), y además poseen los materiales básicos de la arquitectura vernácula local, lo que hace que nuestros objetivos de plasmación del uso de estos componentes, para efectuar estas obras, puedan reconocerse, sin duda, en el resto de construcciones edilicias que los compañeros y antecesores de Remigio del Mármol, efectuaron para Priego y otros lugares de la geografía andaluza.

J.F.M.M.

## Arquitectura de interior



El interior de un edificio religioso o civil, público o privado, es el espacio que cumple una función social, o individual. La estética debe acomodarse a esas funciones, a través de las modas, o por la personalidad mental del diseñador. Remigio del Mármol fue hijo de su tiempo, por eso sus interiores muestran esa época cultural que ya no existe. Pero por encima de todo, sus interiores muestran una belleza en sí misma, con el uso de los bicromatismos, blanco y oro, para sus balaustradas, o colores pastel. Impuso perfección en las tallas de yeso, o mármol, para las partes, en una integración naturalista de las Bellas Artes, que a pesar de las modas han logrado una belleza atemporal al servicio de la luz.



J.F.M.M.

## Fuentes domésticas y públicas



Una de las facetas más desconocidas del alcalaíno Remigio del Mármol, es el hecho de que en su taller se concibió un arte de fabricación de fuentes y piezas hidráulicas, privadas y públicas, y que supusieron probablemente el sustento financiero y económico más consolidado para ejercer su profesión. Muchas piezas de arte no suponían una fuente monetaria destacable para su supervivencia, aunque sí del todo necesarias, como escaparate visible a su potencial clientela privada, que demandaba esta clase de obras hidráulicas para sus patios, y sobre todo, para una mayor calidad de vida. No existe censo sobre cuantas hizo, pero deben ser muchas, y de una altísima calidad.

J.F.M.M.

## Tallas



La talla exenta, o incorporada en un espacio arquitectónico, fue la base del oficio más destacable que profirió Remigio del Mármol. En la documentación de archivo, se le suele mencionar como Remigio el tallista, y es que en esa época un tallista, o artesano, lo hacía todo, desde un marco para un lienzo, hasta una barandilla, pasando por una cornucopia, una cruz de guía, o la peana para una imagen privada. Estas tallas con conexiones con las artes decorativas, aunque teniendo la posibilidad del traslado, fueron las que posibilitaron a este maestro del barroco andaluz, el dominio del boceto, de la pintura, del diseño arquitectónico, retablistico, y sobre todo escultórico, como artesano o trabajador polivalente.



J.F.M.M.

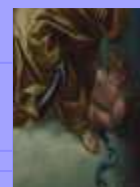
## Arquitectura de retablos



La arquitectura de retablos, o la retablística religiosa barroca, fue una evolución de formas técnicas e iconográficas, ya existentes en Priego desde el siglo XVI. El retablo mayor de la Asunción, gloria del renacimiento español, fue un argumento de calidad, para convertir la nuevas iglesias barrocas, en espacios retablísticos de una gran categoría. Priego conserva una de las mejores colecciones de retablos de la región, y en esto tuvo buena parte de culpa el artista Remigio del Mármol, que logró concebir una integración de artes escultóricas, pictóricas, y decorativas, gracias a su multidisciplinaridad. Inclusive enriqueciendo máquinas antiguas que necesitaban dicha integración.

J.F.M.M.

## Pintura

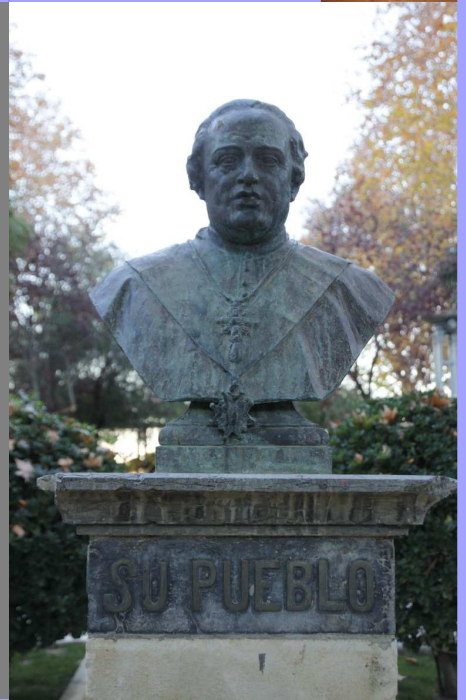


La pintura de Remigio del Mármol fue una necesidad producto de sus conocimientos dibujísticos, y por su curiosidad en completar la integración de los espacios barrocos que Priego demandaba. Son pinturas muy minimalistas, similares a las de Turner, Goya, o Fiedrich. Sus óleos, tablas, o acuarelas, se inspiran de los grabados bibliográficos; de la escultura; de lo italiano; de lo flamenco; del barroco conventual andaluz; del naturalismo clasicista. No obstante, alcanzó ha desarrollar el tema romántico del misterio natural y de lo místico, con unas pinceladas de vanguardia, debido a la faceta dibujística de sus diseños y bosquejos, para diversos espacios eclécticos y de vanguardia.

## FICHAS TÉCNICAS II: PERSONALIDADES DE LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA

J.F.M.M.

### El Obispo Caballero y Góngora



Don Antonio Caballero de Góngora y Espinar (Priego de Córdoba, 26/5/1723-Córdoba, 24/3/1796), fue una figura de extraordinaria relevancia en el siglo XVIII. Virrey de Nueva Granada, no sólo impulsó el comercio con la España de Carlos III, sino que fue un mecenas de la cultura, propiciando expediciones botánicas, como la de José Celestino Mutis, por su presencia en Santa Fe de Bogotá, o creando escuelas de Bellas Artes, como la de Córdoba. Siendo también mecenas de artistas como Miguel Verdiguier, al que le financió el Triunfo de San Rafael de Córdoba, por su condición de Obispo de dicha capital, o de su paisano el prieguense José Álvarez Cubero. Caballero donó en 1794 un buen tesoro a la Parroquia de su pueblo natal, Priego de Córdoba, en posición de la Gran Cruz de Caballero de la Distinguida Orden Española de Carlos III. En su estancia en España, en torno a 1750, fue encargado, un año, de dar los sermones en Madrid ante los Reyes. En 1777 es nombrado Obispo de Chiapas y Yucatán, en la región remota de Nueva Granada (hoy Colombia). Como Arzobispo de San Fe, tuvo una doble faceta, cultural y política. De la primera fue uno de los máximos exponentes de la ilustración española en América, tratando incluso de fundar una universidad pública. Dotó a Nueva Granada de una serie de instituciones docentes, fiscales, militares, navales, misioneras, etc..., de tal forma que cuando se independizó Colombia, la mayoría de estas instituciones, que Caballero y Góngora puso en marcha, siguieron vigentes. Su compromiso con la cultura y el arte, no sólo se debió a sus magníficas colecciones de arte pictórico, contó con obras de Carreño, Alonso Cano, Murillo, Antonio del Castillo, Herrera el Viejo, Rubens, etc..., sino que proyectó una escuela de dibujo en Córdoba, a su llegada a España en 1790, contratando a profesores como Francisco Agustín para la pintura, Joaquín Arali para la escultura, e Ignacio Tomás para la arquitectura, estos dos últimos individuos de mérito de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Su relación con su pueblo, Priego, siguió patente, orientando las reformas rococó de sus iglesias antes de su muerte acaecida en 1796.



J.F.M.M.

**José Álvarez Cubero**

José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 23/4/1768-Madrid, 1827) manejó desde su infancia el cincel, imitando a otro tallista en piedra que era marido de su nodriza. En Priego había pocos tallistas de piedra, uno de ellos era Remigio del Mármol, el que sería maestro de Álvarez junto con su padrino Francisco Javier Pedraxas en el Sagrario de la Asunción de Priego, entre los años 1782 y 1786. Hijo de Domingo Florencio Álvarez (cantero) y Antonia Juana Cubero, su primera morada se situó en la Carrera del Águila de Priego, donde décadas antes Francisco Hurtado labró los mármoles de los Tabernáculos de las Cartujas de el Paular y de Granada. Prodigio técnico con la gubia de herencia barroca, y el mejor artista formado de la escuela de Priego, por sus estudios en las Academias de Bellas Artes de Granada, Córdoba y San Fernando (Madrid), que lo hicieron alzarse en 1804 con el primer premio internacional de escultura de Francia, siendo coronado, según la historiografía, por el mismísimo Napoleón Bonaparte, el cual le concedió una medalla de oro, como premio, valorada en 500 Francos. Admirado por el pintor J.L. David, el cual tocó el Ganimedes por sus inflexiones y contornos, llegando a decir que si se enterrase la posteridad no la distinguiría de las obras grecorromanas. Álvarez Cubero fue escultor de cámara, de los Papas, y compartió amistad en Roma con Antonio Canova, el cual se repartiría las glorias de la escultura neoclásica con el andaluz, y también con el alemán Thorvaldsen, entre un elenco reducido de artistas de primera categoría a nivel mundial. José Álvarez Cubero, perteneció a una familia de artistas, los Álvarez, que procedentes de Portugal se radicaron en Priego, y trabajaron en muchos de los edificios barrocos prieguenses. Desde que Álvarez Cubero labrara en 1792-93, el León luchando con el Dragón de la Fuente del León de Priego, sustituyendo el deteriorado león de campanillas de dicha obra hidráulica, su carrera posterior en Granada, haciéndose con varios premios, Córdoba, Madrid (Academia de San Fernando), París o Roma, lo ensalzaron como una de las figuras del neoclasicismo internacional, dominando no sólo lo escultórico sino el arte del diseño y del dibujo. Tuvo además descendientes destacados a lo largo del siglo XIX.

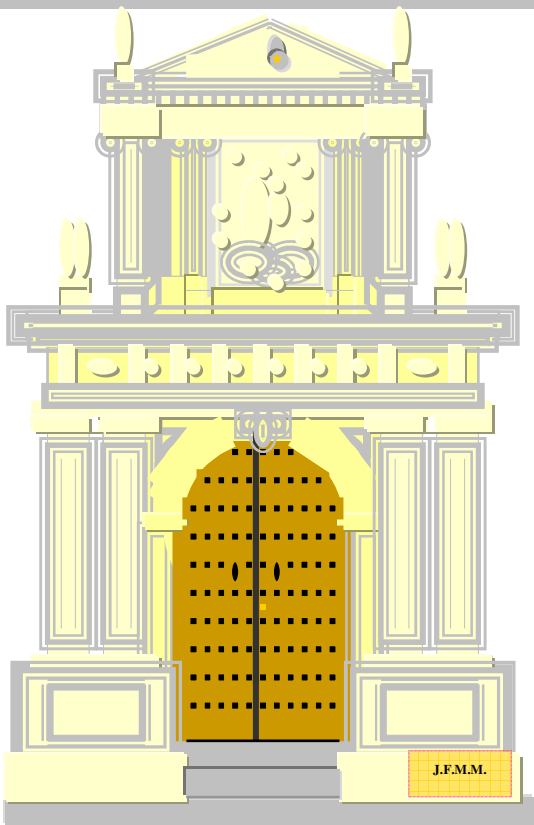


# CUADROS SINÓPTICOS





## CUADROS SINÓPTICOS DE LA OBRA ARTÍSTICA DE REMIGIO DEL MÁRMOL



### GÉNERO

ARQUITECTÓNICO  
ARQUITECTURA RELIGIOSA

### NOMBRE DE LA OBRA

PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN

### AUTOR

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

### UBICACIÓN

CALLE DEL RÍO  
PRIEGO DE CÓRDOBA

### CRONOLOGÍA

EXTERIORES: 1789-1791. INTERIORES: 1785-1824  
OBRA DOCUMENTADA

### MEDIDAS

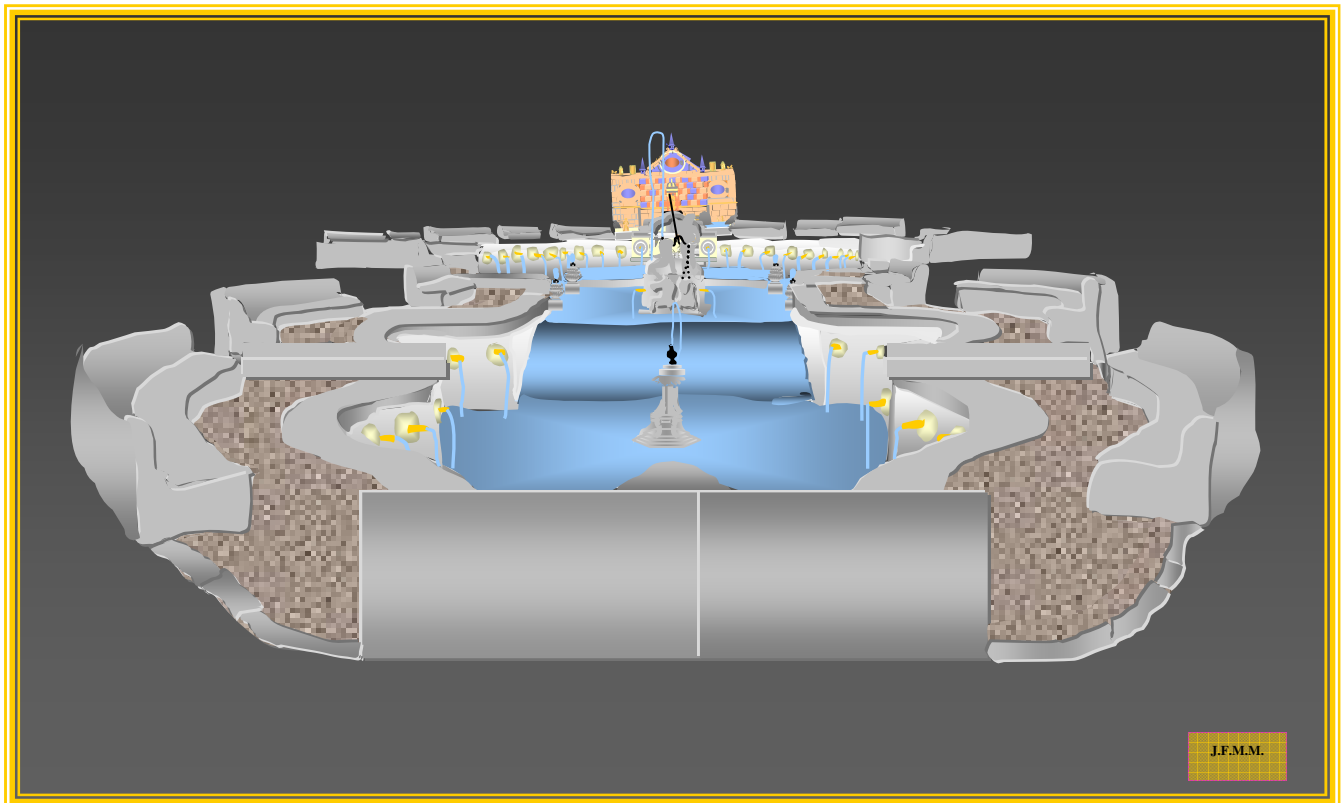
41 METROS DE LARGO POR 12 METROS DE ANCHO

### ESTILO ARTÍSTICO

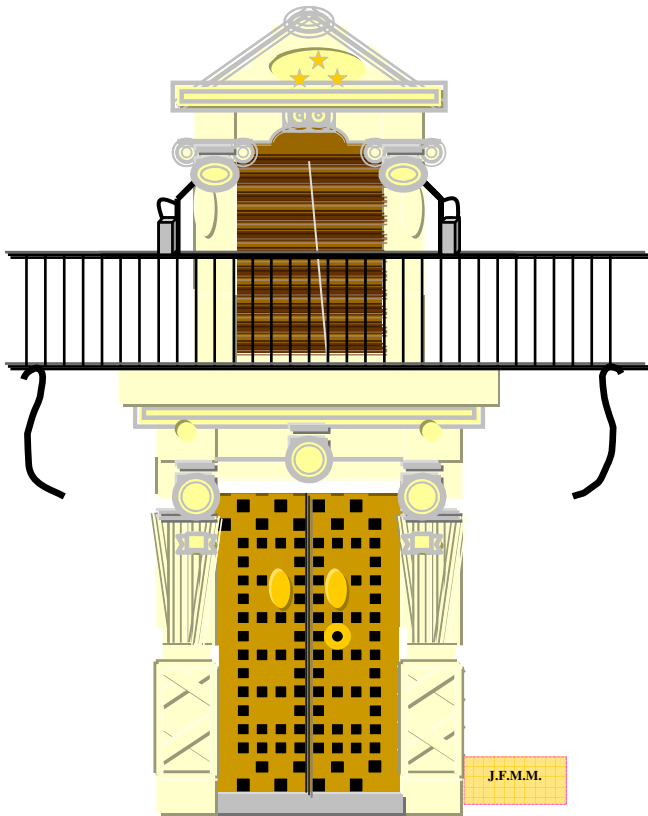
EXTERIOR DE ESTILO NEOCLÁSICO CON REMINISCENCIAS DEL RENACIMIENTO ANDALUZ, E INTERIOR DE ESTILO ROCOCÓ Y CLÁSICO

### MATERIALES Y TÉCNICAS

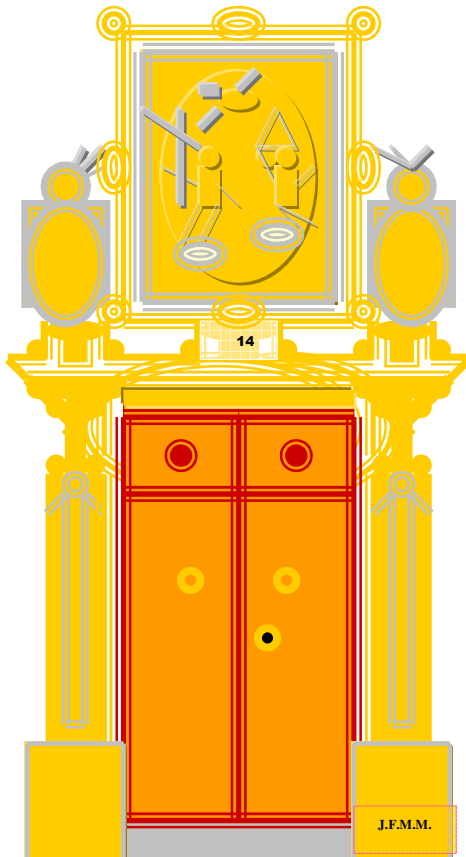
LA FACHADA POSEE TRES TIPOS DE MATERIALES. EL PRIMER CUERPO, CON EL RELIEVE DEL CARMEN, ES DE PIEDRA BLANCA, SIENDO LAS MUJERES BÍBLICAS ALTAS, DE TOSCO Y ENLUCIDAS CON MORTERO DE CAL Y ARENA, Y PINTADAS ANTIGUAMENTE AL FRESCO. LA TORRE ES DE PIEDRA ARENISCA. EL INTERIOR SE RECUBRE DE YESO CON RETABLOS DE MADERA, SIENDO EL CAMARÍN DE RICOS MÁRMOLES



<b>GÉNERO</b>	ARQUITECTÓNICO ARQUITECTURA CIVIL DE INGENIERÍA HIDRÁULICA
<b>NOMBRE DE LA OBRA</b>	LA FUENTE DEL REY O DE NEPTUNO
<b>AUTOR</b>	REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)
<b>UBICACIÓN</b>	PLAZA FUENTE DEL REY PRIEGO DE CÓRDOBA
<b>CRONOLOGÍA</b>	12/6/1802-13/5/1803 OBRA DOCUMENTADA
<b>MEDIDAS</b>	48,5 METROS DE LARGO POR 13,7 METROS DE ANCHO
<b>ESTILO ARTÍSTICO</b>	ECLECTICISMO, CON FUNCIONALISMO, ORGANICISMO, Y FUSIÓN DE LA CULTURA BARROCA Y CLÁSICA
<b>MATERIALES Y TÉCNICAS</b>	LAS ESCULTURAS, MASCARONES, BANCOS Y CANAPÉS, SON DE PIEDRA BLANCA. LOS SUBTERRÁNEOS PARAMENTOS RECTOS, SON DE MAMPUESTOS, Y LOS CURVOS, DE LADRILLO Y OBRA, JUNTO A LAS CANALIZACIONES INTERNAS. LOS MUROS SE BLANQUEAN A LA CAL. LOS CAÑOS DE COBRE PROVENÍAN DE GRANADA, LOS ACTUALES VIENEN DE LUCENA. EL PAVIMENTO ES DE EMPEDRADO Y PIZARRA



<b>GÉNERO</b>	ARQUITECTÓNICO ARQUITECTURA CIVIL
<b>NOMBRE DE LA OBRA</b>	PORTADA. PALACETE CARMELITANO
<b>AUTOR</b>	REMIGIO DEL MÁRMOL (ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO, 1815) JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO (PRIEGO, 1768-MADRID, 1827)
<b>UBICACIÓN</b>	CALLE DEL RÍO, Nº-45 PRIEGO DE CÓRDOBA
<b>CRONOLOGÍA</b>	1789-1795 OBRA ATRIBUIDA
<b>MEDIDAS</b>	-----
<b>ESTILO ARTÍSTICO</b>	NEOCLÁSICO
<b>MATERIALES Y TÉCNICAS</b>	SE TRATA DE UNA PORTADA LABRADA EN PIEDRA BLANCA, TÍPICA DE LA ZONA, E IDÉNTICA A LA EMPLEADA EN LA FACHADA DE LA PARROQUIA DEL CARMEN, TANTO TÉCNICA COMO ESTILÍSTICAMENTE. EL FRONTÓN RENACENTISTA ES IGUAL AL DEL VECINO TEMPLO CARMELITANO. ESTÁ EJECUTADA POR PIEZAS, ENLAZADAS PARA UNA UNIDAD MAYOR, Y DISEÑADA PREVIAMENTE

**GÉNERO**

ARQUITECTÓNICO  
ARQUITECTURA CIVIL

**NOMBRE DE LA OBRA**

PORTADA. CASA CARACUEL ROJAS

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

COMPÁS DE SAN FRANCISCO, Nº-14  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

ANTERIOR A 1794  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

NEOPLATERESCO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

SE TRATA DE UNA PORTADA LABRADA EN CALCARENITA BIOCLÁSTICA, O TOSCO, QUE SE ENCALABA. ESTÁ REALIZADA POR PIEZAS ENTALLADAS EN SILLARES, QUE VAN ADOSADOS AL PARAMENTO DE LA FACHADA, LA CUAL, POSEE ARCADAS DE MEDIO PUNTO EN LA PLANTA ALTA, Y QUE REALZAN LA CONFIGURACIÓN MONUMENTAL DEL COMPÁS FRANCISCANO DE PRIEGO DE CÓRDOBA



**GÉNERO**

ARQUITECTÓNICO  
ARQUITECTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

CÚPULA. PARROQUIA DE LOS REMEDIOS

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

CALLE DE SANTA ANA  
CABRA (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1795-1815  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

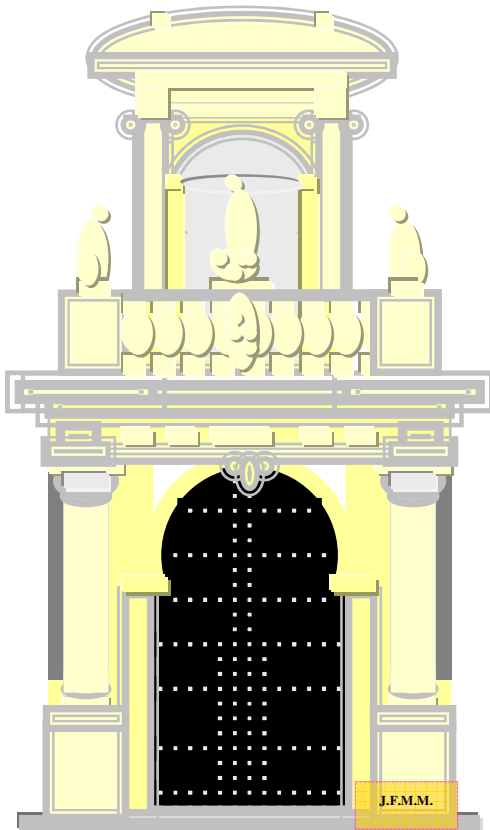
-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

ROCOCÓ  
ESTILO IMPERIO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

SE TRATA DE UNA CÚPULA EN LA QUE SE COMBINAN YESERÍAS BLANCAS Y DORADAS ANTIGUAS, PARA TAMBOR Y PECHINAS, CON PINTURAS MURALES QUE REFLEJAN SIGNOS DE LA PASIÓN DE CRISTO Y MARIANOS. ALREDEDOR DE SU ANILLO SE INCORPORAN UNOS HERMES DE ESTILO IMPERIO, CON CORONAS DE LAUREL, TODO INTEGRADO CON UN AZUL ROCOCÓ. CÚPULA REFORMADA

**GÉNERO**

ARQUITECTÓNICO  
ARQUITECTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

PORTADA. PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA EXPECTACIÓN  
ENCINAS REALES (CÓRDOBA)

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

CALLE DE LA PLAZUELA, Nº-18  
ENCINAS REALES (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1814  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

NEOCLÁSICO  
BARROCO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

PORTADA REALIZADA EN PIEDRA. PRESENTA SIMILITUDES CON LA PORTADA DE LA PARROQUIA DEL CARMEN DE PRIEGO, SOBRE TODO AL INCORPORAR, EN AMBAS, ESTATUAS QUE SE ASOMAN AL ALERO DEL SEGUNDO CUERPO. ESA COMBINACIÓN ENTRE EL BARROCO DEL SIGLO XVII, COMO SE OBSERVA EN EL FRONTÓN SEMICIRCULAR, Y EL NEOCLASICISMO, NOS HACE SOSPECHAR EN UN DISEÑO REMIGIANO



**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA CIVIL

**NOMBRE DE LA OBRA**

CARRO DE NEPTUNO  
FUENTE DEL REY

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PLAZA FUENTE DEL REY  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

12/6/1802-13/5/1803  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

2'88 x 1'60 x 2'95 METROS  
(ALTO x ANCHO x LARGO)

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
NEOCLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

EL GRUPO ESCULTÓRICO ESTÁ REALIZADO EN PIEDRA BLANCA. PROBABLEMENTE DE LA CANTERA DEL PALANCAR (CARCABUEY), CERCANA A PRIEGO. EL GRUPO ESTÁ TALLADO POR PARTES. EL CARRO ESTÁ UNIDO PARA CADA UNO DE LOS RELIEVES Y FIGURAS QUE SE INCORPORAN AL CONJUNTO. EL MINUCIOSO TALLADO SE PUEDE OBSERVAR EN LOS DETALLES VEGETALES Y FIGURATIVOS

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA CIVIL

**NOMBRE DE LA OBRA**

CAÑO GORDO O DEL CLERO  
FUENTE DEL REY

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PLAZA FUENTE DEL REY  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1802-1808  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

190 x 97 x 37 CENTÍMETROS  
(ALTO x ANCHO x LARGO)

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
NEOGÓTICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA IMAGEN ESTÁ TALLADA EN PIEDRA BLANCA. PRESENTA DOS PECES MARINOS, Y CONCHA TALLADOS EN EL MISMO MATERIAL. LA IMAGEN VA EMBUTIDA AL PARAMENTO. EL CAÑO GORDO ESTA REALIZADO EN COBRE, COMO EL RESTO DE CAÑOS DE LA FUENTE. LA IMAGEN SE TALLÓ EN DOS PARTES, COMO MUESTRA EL CRAQUELADO. LA CONCHA CON LAS DOS COLAS, Y LA SIGUIENTE, EL RESTO DE LA CARA

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
RELIEVE ESCULTÓRICO RELIGIOSO

**NOMBRE DE LA OBRA**

RELIEVE DE LA CORONACIÓN DE ESPINAS

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

RETABLO DE JESÚS NAZARENO. IGLESIA DE SAN FRANCISCO  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

EN TORNO A 1790  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

-----

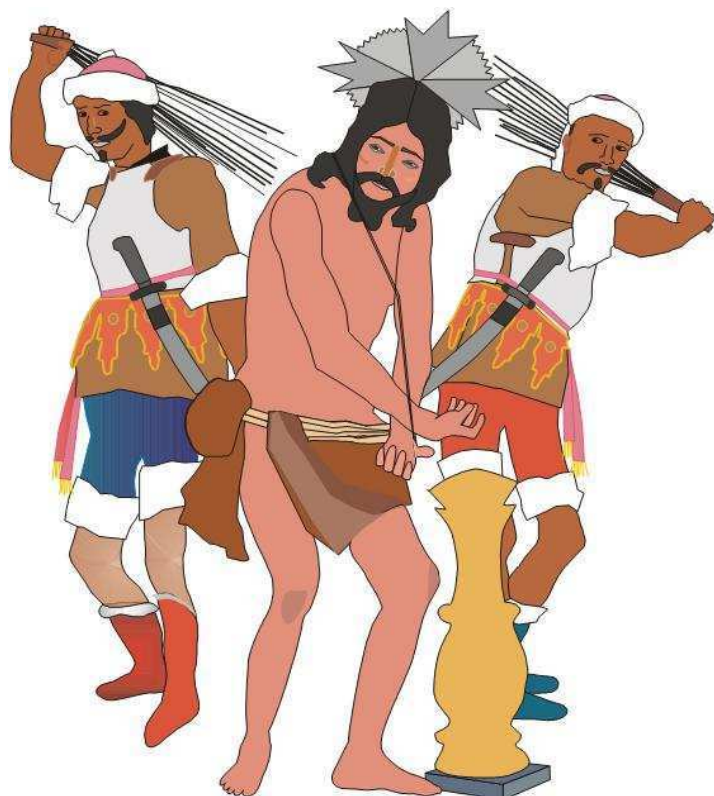
**ESTILO ARTÍSTICO**

GÓTICO. RENACIMIENTO  
BARROCO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

EL RELIEVE ESTÁ TALLADO EN MADERA. ESTÁ EMPOTRADO EN EL SEGUNDO CUERPO DEL RETABLO NAZARENO DE PRIEGO. EL RELIEVE FUE UNA TÉCNICA MUY EMPLEADA POR DEL MÁRMOL PARA ADORNAR ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS, TAL Y COMO SE PUEDE VER EN LA IGLESIA DE LAS MERCEDES, SAGRARIO DE LA ASUNCIÓN, O EN EL CARRO DE NEPTUNO DE LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO



**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

LOS SAYONES DE JESÚS DE LA COLUMNA

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

CAPILLA DE LA COLUMNA. IGLESIA DE SAN FRANCISCO  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1795-1796  
OBRAS DOCUMENTADAS

**MEDIDAS**

TAMAÑOS IGUAL QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO. ROCOCÓ  
NEOCLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LAS ESCULTURAS SON DE MADERA TALLADA. LA TÉCNICA DE PONER LAS MANGAS ANCHAS DERIVA DE LOS RECURSOS DE MODELADO FÁCIL DE LAS TELAS ENCOLADAS, ALGO QUE TAMBIÉN SE PUEDE VER EN SU SAN FRANCISCO JAVIER DEL SAGRARIO DE LA ASUNCIÓN DE PRIEGO. LA MODA DE INCORPORACIÓN DE CORAZAS, ESPADAS Y ESCOBILLAS PROVIENE DEL REALISMO DIECIOCHESCO

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN PEDRO

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

SAGRARIO. PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1795-1815  
OBRA FIRMADA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
ROCOCÓ

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA IMAGEN ES DE MADERA TALLADA Y POLICROMADA. TANTO LA CAPA COMO EL VESTUARIO SON TELAS ENCOLADAS, RECURSO QUE TAMBIÉN EMPLEÓ REMIGIO EN LOS SAYONES DE JESÚS DE LA COLUMNA DE PRIEGO. EL DETALLISMO Y LA PERFECCIÓN EN ROSTRO Y MANOS ES UN DESEO DE COMPENSAR LAS IRREGULARIDADES DEL APOSTOLADO QUE AÑOS ANTES HIZO PARA ESTE SAGRARIO

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN FRANCISCO JAVIER

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

SAGRARIO. PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1795-1815  
OBRA FIRMADA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
ROCOCÓ

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

ESTA ESCULTURA DE MADERA TALLADA Y POLICROMADA, PRESENTA UN CORRECTO ACABADO DE LA POLICROMÍA, CONFECCIONADA POR EL MISMO AUTOR. DE AQUÍ SOSPECHAMOS QUE REMIGIO DEL MÁRMOL FUE TAMBIÉN DIBUJANTE Y PINTOR, PUESTO QUE EN SIGLOS PASADOS A SU ÉPOCA ERAN ACREDITADOS PINTORES LOS QUE POLICROMABAN EN EL CAMPO DE LA IMAGINERÍA ARTÍSTICA



**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN FRANCISCO DE PAULA

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

SAGRARIO DE LA PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1814  
OBRA FIRMADA

**MEDIDAS**

135 x 65 x 44 CENTÍMETROS  
(ALTO x ANCHO x LARGO)

**ESTILO ARTÍSTICO**

NEOCLÁSICO  
BARROCO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA IMAGEN ES DE MADERA TALLADA Y POLICROMADA. LA TÚNICA ESTÁ ESTOFADA SIGUIENDO LOS CÁNONES DEL BARROCO, CON CAPAS DE YESO, BOLJ, Y ORO PARA ADORNOS VEGETALES QUE SE REITERAN A LO LARGO DEL TRAJE DEL SANTO. LA TALLA ESTÁ ENSAMBLADA POR PIEZAS Y VAN PEGADAS CON COLA, TÉCNICA MUY USUAL EN EL MUNDO DE LA IMAGINERÍA RELIGIOSA ANDALUZA Y ESPAÑOLA

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN JOSÉ CON NIÑO JESÚS

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DEL CARMEN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1791-1795  
OBRAS DOCUMENTADAS

**MEDIDAS**

TAMAÑOS MENORES QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO. ROCOCÓ  
NEOCLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LAS ESCULTURAS SON DE MADERA TALLADA Y POLICROMADA. LAS MISMAS PRESENTAN UN APARATOSO ESTOFADO EN LOS TRAJES DE ELEMENTOS GEOMÉTRICOS Y VEGETALES. REMIGIO SE INSPIRA AQUÍ DE LA ESTÉTICA GRANADINA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. ESTA IMAGEN ES CLAVE PARA SABER EL ESTILO IMAGINERO DE ESTE AUTOR A LA HORA DE ATRIBUIRLE OTRAS OBRAS PRIEGUENSES Y FORÁNEAS

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

ÁNGEL LAMPARERO

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DEL CARMEN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1785-1815  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

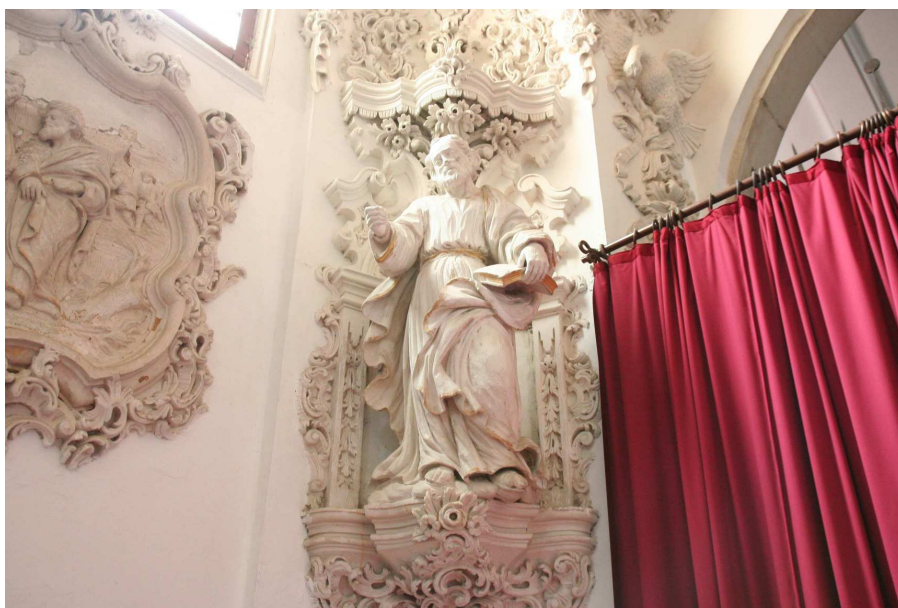
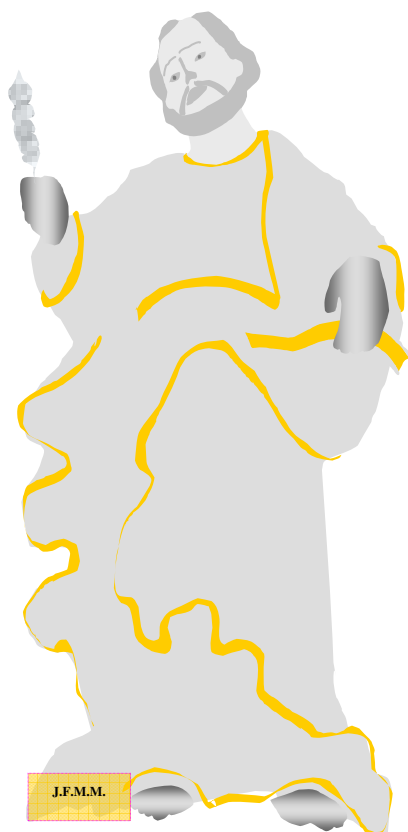
**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO. ROCOCÓ  
NEOCLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA IMAGEN ES DE MADERA TALLADA, POLICROMADA Y ESTOFADA. FORMA PAREJA CON OTRO ÁNGEL QUE TIENE EN FRENTE. AMBAS IMÁGENES POSEEN LA MISMA TÉCNICA Y ESTILO, CONFIGURÁNDOSE EN POSTURAS OPUESTAS Y SIMÉTRICAS, TAL Y COMO HIZO REMIGIO DEL MÁRMOL CON LOS SAYONES DE JESÚS DE LA COLUMNA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE PRIEGO DE CÓRDOBA



**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

APÓSTOL

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL (ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO, 1815)  
JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO (PRIEGO, 1768-MADRID, 1827)

**UBICACIÓN**

SAGRARIO. PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1782-1786  
OBRA FIRMADA

**MEDIDAS**

TAMAÑO IGUAL QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
ROCOCÓ

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA IMAGEN ESTÁ LABRADA CON YESO. POSEE RETOQUES DORADOS A JUEGO CON EL BICROMATISMO DEL SAGRARIO, BLANCO Y ORO. LA ESCULTURA ESTÁ INFLUIDA DE LA MOVILIDAD DE LOS VESTUARIOS DEL BARROCO CLÁSICO. AL SER DE LAS PRIMERAS OBRAS DE REMIGIO Y ÁLVAREZ POSEE IRREGULARIDADES, QUIZÁS POR EL NUMEROSO NÚMERO DE TALLAS QUE DEBÍAN EJECUTAR EN POCO TIEMPO

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

ÁNGEL LAMPARERO

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

EN TORNO A 1796  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

ROCOCÓ  
ROMANTICISMO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

ESTA IMAGEN ESTÁ REALIZADA EN MADERA TALLADA Y POLICROMADA. REMIGIO TALLÓ PROBABLEMENTE ESTAS PAREJAS DE ÁNGELES LAMPAREROS PARA LA ASUNCIÓN, EL CARMEN, SAN FRANCISCO, Y LA AURORA, DE PRIEGO DE CÓRDOBA, CUANDO EN LA LOCALIDAD NO HABÍA COSTUMBRE DE FORMAR ESTAS PAREJAS EN SUS TEMPLOS. LA CALIDAD DE LOS ESTOFADOS DE SUS TRAJES BARROCOS ES ELEVADA

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN MIGUEL

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

IGLESIA DE SAN RAFAEL  
ZAGRILLA LA BAJA (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1790-1802  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA IMAGEN ESTÁ TALLADA EN MADERA POLICROMADA. ES PROBABLE QUE SEA EL MODELO A TAMAÑO INFERIOR DEL NATURAL DEL SAN MIGUEL EXISTENTE EN LA CAPILLA BAPTISMAL DE LA PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN DE PRIEGO DE CÓRDOBA. LA CALIDAD TÉCNICA DE LA PIEZA SE APRECIA EN LOS DETALLES ANATÓMICOS. AL SER DE REDUCIDAS DIMENSIONES LA DIFICULTAD DEL TALLADO ES MÁXIMA



**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN JOAQUÍN

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE LOS REMEDIOS  
CABRA (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1795-1815  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

TAMAÑO IGUAL QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
ROCOCÓ

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

IMAGEN DE MADERA TALLADA, POLICROMADA Y ESTOFADA. PROBABLEMENTE UNA DE LAS OBRAS ATRIBUIDAS A DEL MÁRMOL DE MAYOR CALIDAD TANTO TÉCNICA COMO COMPOSITIVAMENTE. EL ALARDE Y MINUCIOSO DETALLISMO TANTO EN EL TALLADO COMO EN EL DIBUJO DEL VESTUARIO SON PRUEBA DE ELLO. TODA SU ESTÉTICA, BOTAS, MANGAS, ROSTRO, NOS HACEN DUDAR POCO DE SU AUTORÍA

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN JOSÉ

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

IGLESIA DE LAS AGUSTINAS  
CABRA (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1777-1790  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
ROCOCÓ

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

ESCULTURA DE MADERA TALLADA Y POLICROMADA. PRESENTA UNA GRAN MOVILIDAD ZIGZAGUEANTE EN EL MANTO Y EN LA TÚNICA, DERIVADA DE LA MODA BERNINESCA QUE PROYECTARON ARTISTAS BARROCOS COMO PEDRO DUQUE CORNEJO EN SEVILLA Y GRANADA. LA TÚNICA PRESENTA UNOS TRABAJADOS ADORNOS VEGETALES, DESTACANDO UNA CALIDAD INTERESANTE EN LAS CARNACIONES

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN JOSÉ

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN  
BENAMEJÍ (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1795-1799  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
NEOCLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

IMAGEN DE MADERA TALLADA, POLICROMADA Y ESTOFADA. LA ESCULTURA SE ADAPTA SINCRÉTICAMENTE AL RETABLO EN QUE VA SUSTENTADA, CON UNA MEZCOLANZA DE BARROCO DE TRANSICIÓN CON UN NEOCLÁSICO EN AUGE. TÉCNICAMENTE PRESENTA MUCHAS SIMILITUDES CON EL SAN JOSÉ DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE PRIEGO, POSIBLEMENTE HECHOS CONJUNTAMENTE



**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SANTA JULIANA DE FALCONIERI

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE SAN MATEO  
LUCENA (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1807-1808  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

NEOCLÁSICO  
ROMANTICISMO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

IMAGEN DE MADERA TALLADA Y POLICROMADA. LA MISMA, SITUADA EN EL RETABLO QUE LA ORDEN DE LOS SERVITAS POSEE EN LUCENA, PRESENTA UN TRATAMIENTO DEL VESTUARIO MUY CLÁSICO. REMIGIO DEL MÁRMOL EN SU ÚLTIMA ETAPA FUE REPLEGANDO LOS ÚLTIMOS ATISBOS DEL BARROCO, PARA DESEMBOCAR EN UNAS FORMAS MÁS DEPURADAS TANTO TÉCNICA COMO ANATÓMICAMENTE

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN FELIPE BENICIO

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE SAN MATEO  
LUCENA (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1807-1808  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

NEOCLÁSICO  
ROMANTICISMO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA IMAGEN ESTÁ REALIZADA EN MADERA TALLADA Y POLICROMADA. EN SAN FELIPE BENICIO SE OBSERVA COMO REMIGIO SE RESISTE A PERDER LA MOVILIDAD BERNINESCA DE LOS TRAJES, EN UNAS FECHAS EN DONDE SE IMPONE UN MARCADO HIERATISMO CLASICISTA. ESTAS MOVILIDADES LAS ADQUIRIÓ EN SUS PRIMERIZAS ESTATUAS DE YESO DERIVADAS DE LA IMAGINERÍA DEL SIGLO XVII

**GÉNERO**

ESCULTÓRICO  
ESCULTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN ISIDRO  
SAN ANTÓN

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE FUENTE TÓJAR (CÓRDOBA)  
PARROQUIA DE CASTIL DE CAMPOS (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1770-80. EN TORNO A 1793  
OBRAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIDAS

**MEDIDAS**

TAMAÑOS MENORES QUE EL NATURAL

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
CLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LAS IMÁGENES ESTÁN REALIZADAS EN MADERA TALLADA Y POLICROMADA. SE TRATAN DE ESCULTURAS DEVOCIONALES Y PROCESIONALES, POR LO CUAL SU GRADO DE ACABADO TÉCNICO ES INTERESANTE. SAN ISIDRO DE FUENTE TÓJAR SE SITÚA EN UN RETABLO DOCUMENTADO ENTRE 1770 Y 1780, REALIZADO POR FRANCISCO JAVIER PEDRAXAS, CON EL CUAL COLABORÓ MÁRMOL



**GÉNERO**

RETABLÍSTICO  
ARQUITECTURA DE RETABLOS RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

RETABLO DE SAN NICOLÁS DE BARI

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

CAPILLA DE SAN BUENAVENTURA. PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1785-1790  
OBRA FIRMADA

**MEDIDAS**

-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO PURO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

EL RETABLO ESTÁ TALLADO EN MADERA. PERTENECE A LA PRIMERA FASE DE PRODUCCIÓN DE RETABLOS DE REMIGIO DEL MÁRMOL (1785-1790). ESTA FASE SE CARACTERIZA POR UNA PROFUSIÓN Y ACUMULACIÓN DECORATIVA INFLUIDA DEL ARTISTA PRIEGUENSE JUAN DE DIOS SANTAELLA, EN DONDE SE PUEDE OBSERVAR LAS DISTINTAS MOLDURAS VEGETALES Y ROCALLAS QUE RELLENAN LOS RECUADROS

**GÉNERO**

RETABLÍSTICO  
ARQUITECTURA DE RETABLOS RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

RETABLO DE LA REAL HERMANDAD DE LA CARIDAD

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

TALLADO: 15/8/1790-1791. DORADO: 10/7/1795-1798  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

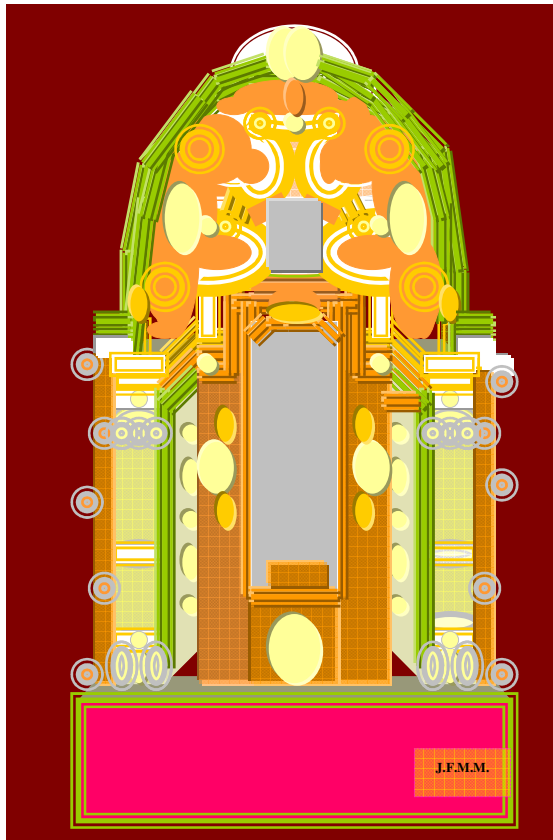
-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO DE TRANSICIÓN

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

RETABLO DE MADERA DE PINO TALLADA Y DORADA. PERTENECE A LA SEGUNDA FASE RETABLÍSTICA DE MÁRMOL (1790-1795), QUE SE CARACTERIZA POR UNA TRANSICIÓN DIRIGIDA HACÍA POSTULADOS NEOCLASICISTAS, AUNQUE MANTENIENDO EL BARROCO DE LOS PERFILES. LA CORNISA ESTÁ REALIZADA AL ESTILO DE FRANCISCO J. PEDRAXAS. SE INCORPORAN ESTATUAS Y LA COLUMNA PARA DIVIDIR

**GÉNERO**

RETABLÍSTICO  
ARQUITECTURA DE RETABLOS RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE SANTIAGO  
IZNÁJAR (CÓRDOBA)

**CRONOLOGÍA**

1790-1799  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

-----

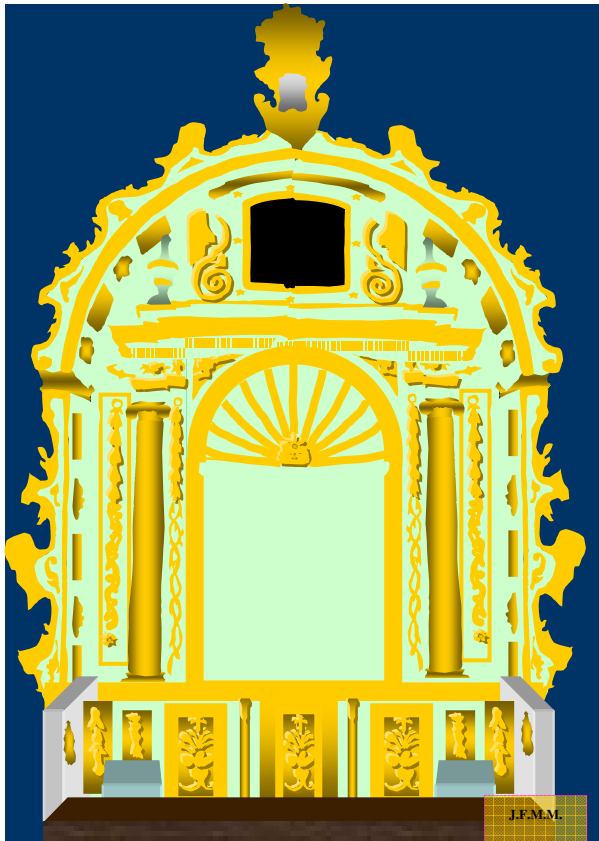
**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO DE TRANSICIÓN

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

RETABLO DE MADERA TALLADA Y POLICROMADA. RELIEVES EN MÁRMOL. LA CORNISA ES SIMILAR A LA QUE POSEE EL RETABLO DE LA REAL HERMANDAD DE LA CARIDAD DE PRIEGO DE CÓRDOBA. EN ESTE CASO LA ESCENOGRAFÍA DEL RETABLO SE BASA EN RELIEVES ESCULTÓRICOS. EL RELIEVE CUADRILOBULADO DEL ÁTICO ES SIMILAR AL DE LA CORONACIÓN DEL RETABLO NAZARENO DE PRIEGO



**GÉNERO**

RETABLÍSTICO  
ARQUITECTURA DE RETABLOS RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

RETABLO DE SAN JOSÉ

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1791-1795  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

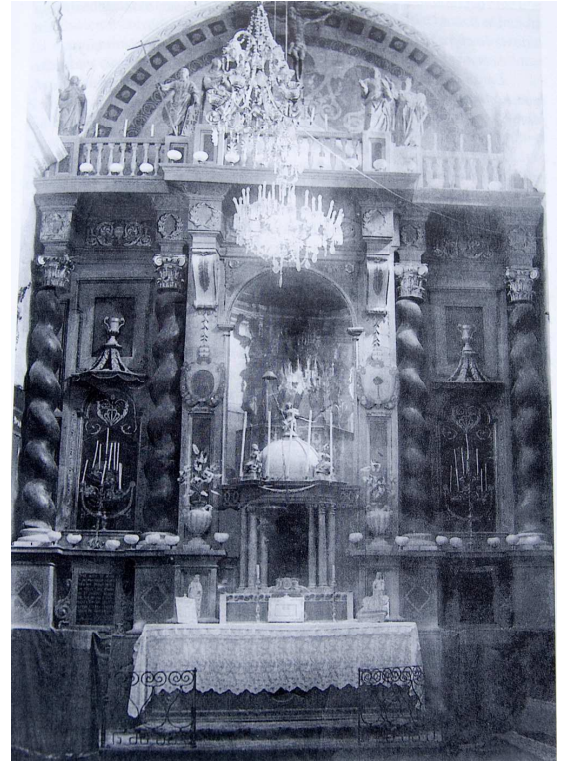
-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO DE TRANSICIÓN

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

RETABLO DE MADERA TALLADA Y DORADA. LAS SIMILITUDES CON EL RETABLO DE LA CARIDAD DE PRIEGO, EN CUANTO AL TALLADO BARROCO DE LOS PERFILES, Y ESA SUAVE TRANSICIÓN HACÍA EL NEOCLASICISMO Y ESTILO IMPERIO, NOS HACE ATRIBUIR SU FECHA A LA SEGUNDA FASE DE LA RETABLÍSTICA REMIGIANA (1790-1795), EL RETABLO PRESENTA RECUADROS GEOMÉTRICOS COMO ADORNO

**GÉNERO**

RETABLÍSTICO  
ARQUITECTURA DE RETABLOS RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

RETABLO DE ESTILO IMPERIO DE LA COLUMNA

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

CAPILLA DE JESÚS DE LA COLUMNA. IGLESIA DE SAN FRANCISCO  
PRIEGO DE CÓRDOBA. DESAPARECIDO

**CRONOLOGÍA**

1790-1815  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

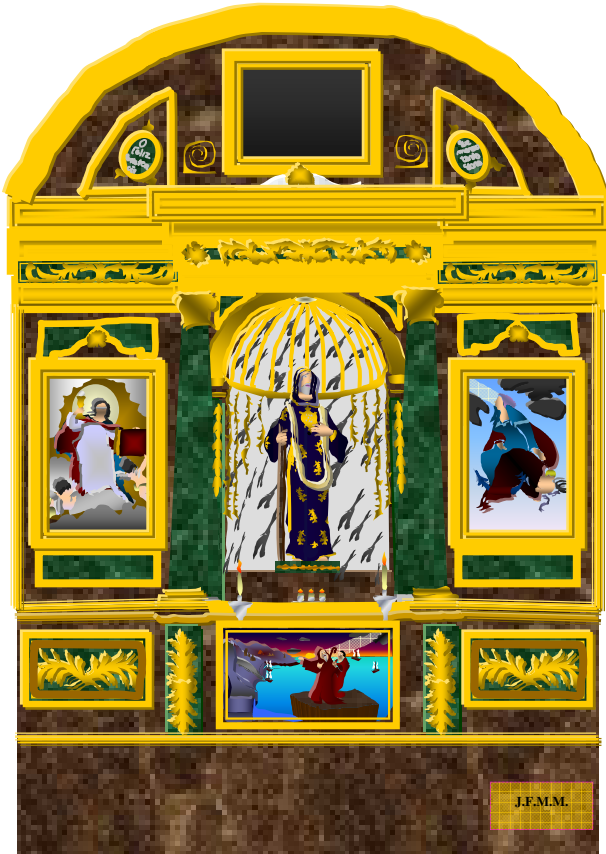
-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

NEOCLÁSICO  
ESTILO IMPERIO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

SEGÚN LA FUENTE FOTOGRÁFICA DE ESTE DESAPARECIDO RETABLO, SE TRATABA DE UNA MÁQUINA TRABAJADA EN MADERA TALLADA. EN EL BANCO SE INSTALÓ UN BALDAQUINO, Y EL CUERPO SE DIVIDÍA CON COLUMNAS SALOMÓNICAS. DEL ÁTICO DE MEDIO PUNTO, CON BALAUSTRADA, SOBRESALÍAN ESTATUAS COMO EN EL CARMEN DE PRIEGO. EL CUAL ESTABA ADORNADO CON CORONAS IMPERIALES

**GÉNERO**

RETABLÍSTICO  
ARQUITECTURA DE RETABLOS RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

RETABLO DE SAN FRANCISCO DE PAULA

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

SAGRARIO. PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1814  
OBRA FIRMADA

**MEDIDAS**

-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

NEOCLÁSICO  
ESTILO IMPERIO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

RETABLO DE MADERA TALLADA. LOS MARCOS, CAPITELES. MOLDURAS Y ADORNOS, GEOMÉTRICOS Y FLORALES, VAN CROMATIZADOS CON PAN DE ORO. LA SUPERFICIE PLANA VA PINTADA EN COLORES VERDE Y MARRÓN, SIGUIENDO UN DISEÑO DE PINCELADA SUELTA, COMO IMITANDO LOS CROMATISMOS DE LAS PEANAS ESCULTÓRICAS. PRESENTA UNA INTEGRACIÓN DE LAS BELLAS ARTES



**GÉNERO**

PICTÓRICO  
PINTURA RELIGIOSA

**NOMBRE DE LA OBRA**

SAN FRANCISCO DE PAULA A LA DERIVA

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

SAGRARIO. PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1814  
OBRA FIRMADA

**MEDIDAS**

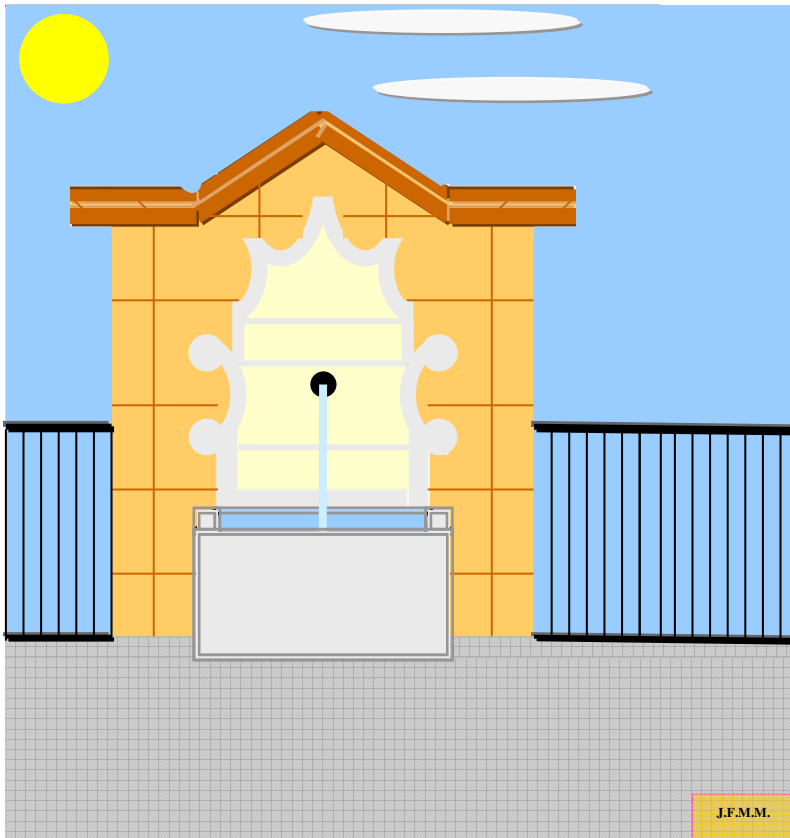
-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

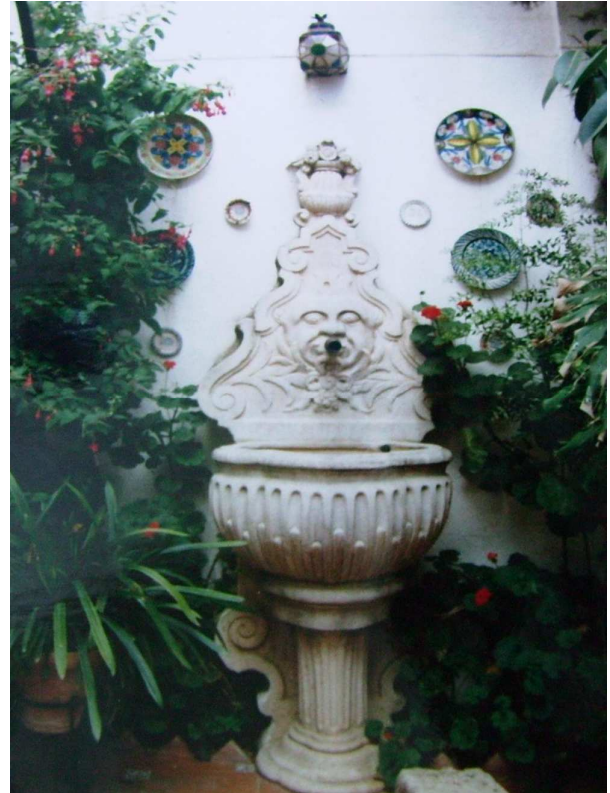
BARROCO  
ROMANTICISMO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

ESTA PIEZA RESUME EL QUEHACER PICTÓRICO DE ESTOS RETABLOS REMIGIANOS DEL SAGRARIO DE LA ASUNCIÓN DE PRIEGO. LA MISMA SE INFLUYE DE LOS DOBLES FONDOS CON NATURALEZA DE LA PINTURA FLAMENCA. LAS PINCELADAS SUeltas RECUERDAN A LAS ABSTRACCIONES DE LAS PEANAS DE LAS ESCULTURAS BARROCAS Y CONECTAN CON LA VANGUARDIA ROMANTICISTA DE LA ÉPOCA



<b>GÉNERO</b>	HIDRÁULICO OBRA CIVIL
<b>NOMBRE DE LA OBRA</b>	FUENTES DEL ADARVE
<b>AUTOR</b>	REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)
<b>UBICACIÓN</b>	CALLE ADARVE PRIEGO DE CÓRDOBA
<b>CRONOLOGÍA</b>	1801-1802 OBRAS ATRIBUIDAS
<b>MEDIDAS</b>	250 x 120 x 230 CENTÍMETROS APROX. (ALTO x ANCHO x LARGO)
<b>ESTILO ARTÍSTICO</b>	CLÁSICO BARROCO
<b>MATERIALES Y TÉCNICAS</b>	ESTAS FUENTES, DE TOSCO Y CON VASO Y PARAMENTO DE PIEDRA, POSEEN UNOS DISEÑOS QUE RECUERDAN EL QUEHACER DE LOS PERFILES BARROCOS DE MÁRMOL. EL TALLER DE OBRAS HIDRÁULICAS QUE POSEÍA ESTE MAESTRO EN ESA ÉPOCA, NOS HACE PENSAR QUE FUERAN DISEÑADAS Y LABRADAS EN TAN DURO MATERIAL POR ÉL MISMO. CADA PIEZA PRESENTA UN LABRADO PERSONALIZADO

**GÉNERO**

HIDRÁULICO  
OBRA CIVIL

**NOMBRE DE LA OBRA**

FUENTE DOMÉSTICA  
PROPIEDAD PRIVADA

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

CALLE DEL RÍO, N°- 47  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1803  
OBRA ATRIBUIDA

**MEDIDAS**

-----

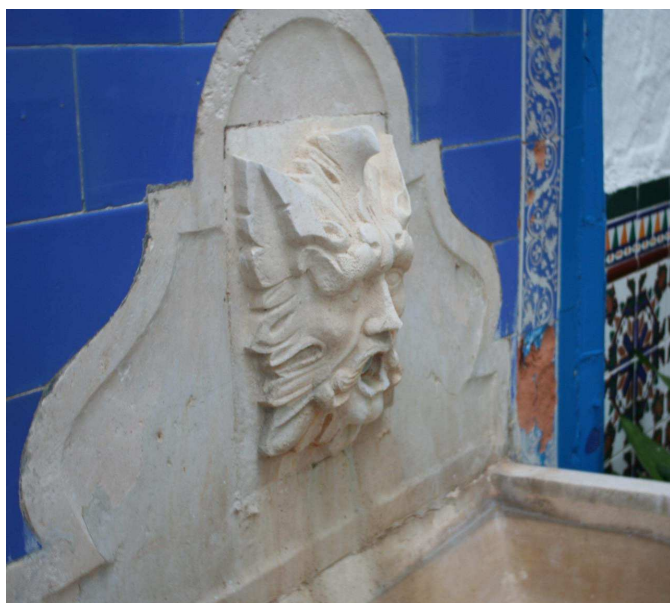
**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
CLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA PIEZA, ES DE PIEDRA BLANCA, EL MISMO MATERIAL QUE UTILIZÓ EN 1803 MÁRMOL PARA EJECUTAR LA ALEDAÑA FUENTE DEL REY. LA FUENTE SE COMPONE DE UN PIE CON ESTRÍAS, QUE SOSTIENE EL VASO TREBOLADO, ALGO HABITUAL EN LA PRODUCCIÓN REMIGIANA. EL PARAMENTO CENTRAL, DE COMPLICADAS FORMAS GEOMÉTICAS Y VEGETALES SE CENTRALIZA POR UN GROTESCO MASCARÓN



**GÉNERO**

HIDRÁULICO  
OBRA CIVIL

**NOMBRE DE LA OBRA**

FUENTE DOMÉSTICA  
PROPIEDAD PRIVADA

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

CALLE CARRERA DE ÁLVAREZ, Nº-17  
PRIEGO DE CÓRDOBA

**CRONOLOGÍA**

1800-1801  
OBRA FIRMADA

**MEDIDAS**

151 x 67 x 92 CENTÍMETROS  
(ALTO x ANCHO x LARGO)

**ESTILO ARTÍSTICO**

BARROCO  
CLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA FUENTE ESTÁ LABRADA EN PIEDRA BLANCA, PROBABLEMENTE DE LA CANTERA DEL PALANCAR, CERCANA A CARCABUEY. EL VASO TREBOLADO, SOSTENIDO POR UN SENCILLO PIE, DA PASO AL PARAMENTO PRINCIPAL DE FORMAS GEOMÉTRICAS QUE RECUERDAN A LA PLANTA DE LA FUENTE DEL REY. EN EL MASCARÓN DE FAUNO APARECE LA MARCA RM, DEL MAESTRO ALCALAÍNO

**GÉNERO**

HIDRÁULICO  
OBRA CIVIL

**NOMBRE DE LA OBRA**

FUENTE NEOCLÁSICA

**AUTOR**

REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN  
(ALCALÁ LA REAL, 1758-PRIEGO DE CÓRDOBA, 1815)

**UBICACIÓN**

PASEO DE LOS ÁLAMOS  
ALCALÁ LA REAL (JAÉN)

**CRONOLOGÍA**

1804-1815  
OBRA DOCUMENTADA

**MEDIDAS**

-----

**ESTILO ARTÍSTICO**

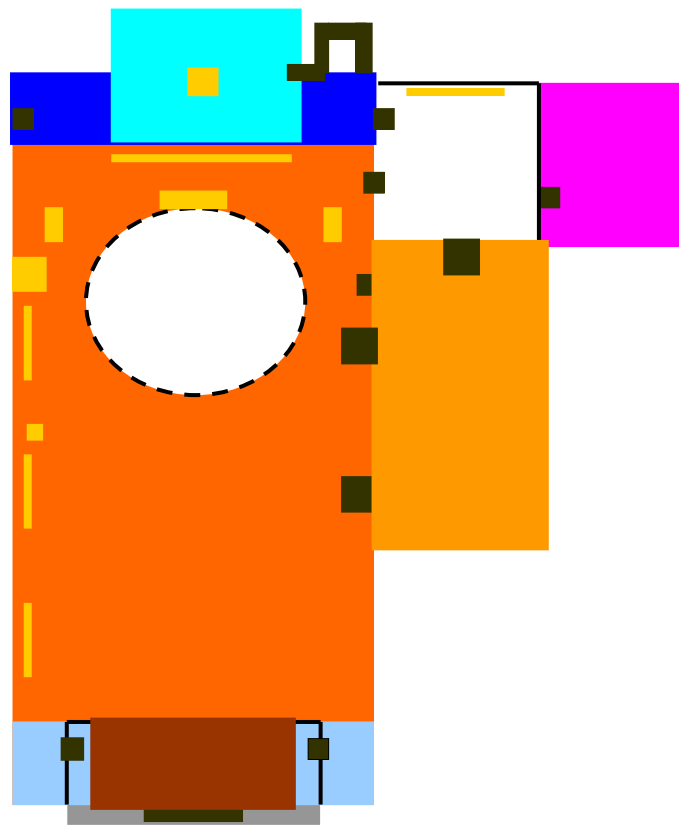
NEOCLÁSICO

**MATERIALES Y TÉCNICAS**

LA FUENTE DOCUMENTADA, LA CUAL MÁRMOL NO LLEGÓ A FINALIZAR POR SU MUERTE ACAECIDA EN 1815, PRESENTA EN EL CONJUNTO ESCULTÓRICO CENTRAL, UN PIE Y VASO CON HENDIDURAS ESTRIADAS REALIZADOS EN PIEDRA GRISÁCEA. SE REMATA EN SU PARTE ALTA POR CUATRO PECES MARINOS Y SE CORONA CON UN REMATE DE PIEDRA BLANCA, COMO LA USADA EN EL TALLER DE MÁRMOL

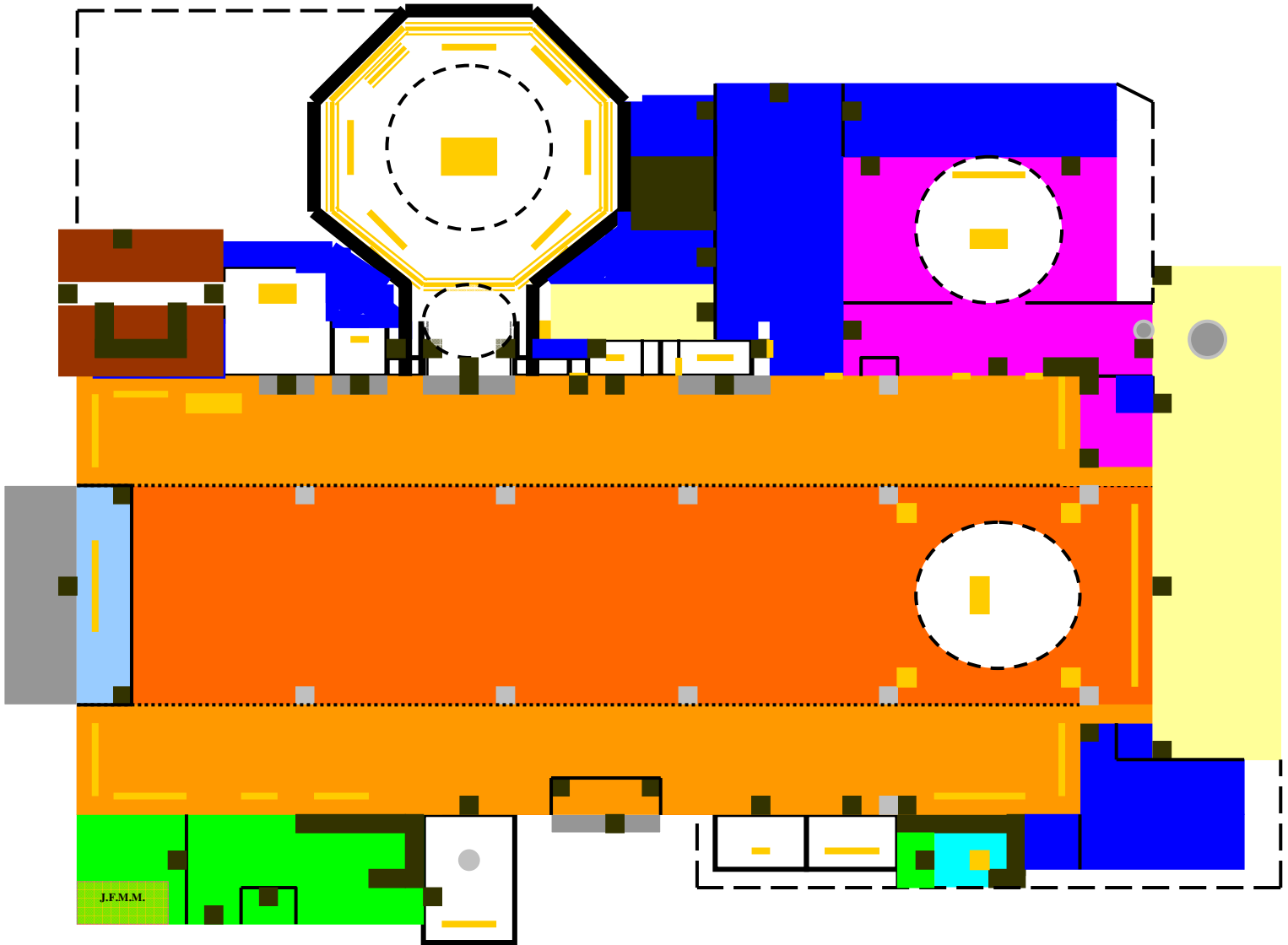


# PLANTAS DEL BARROCO





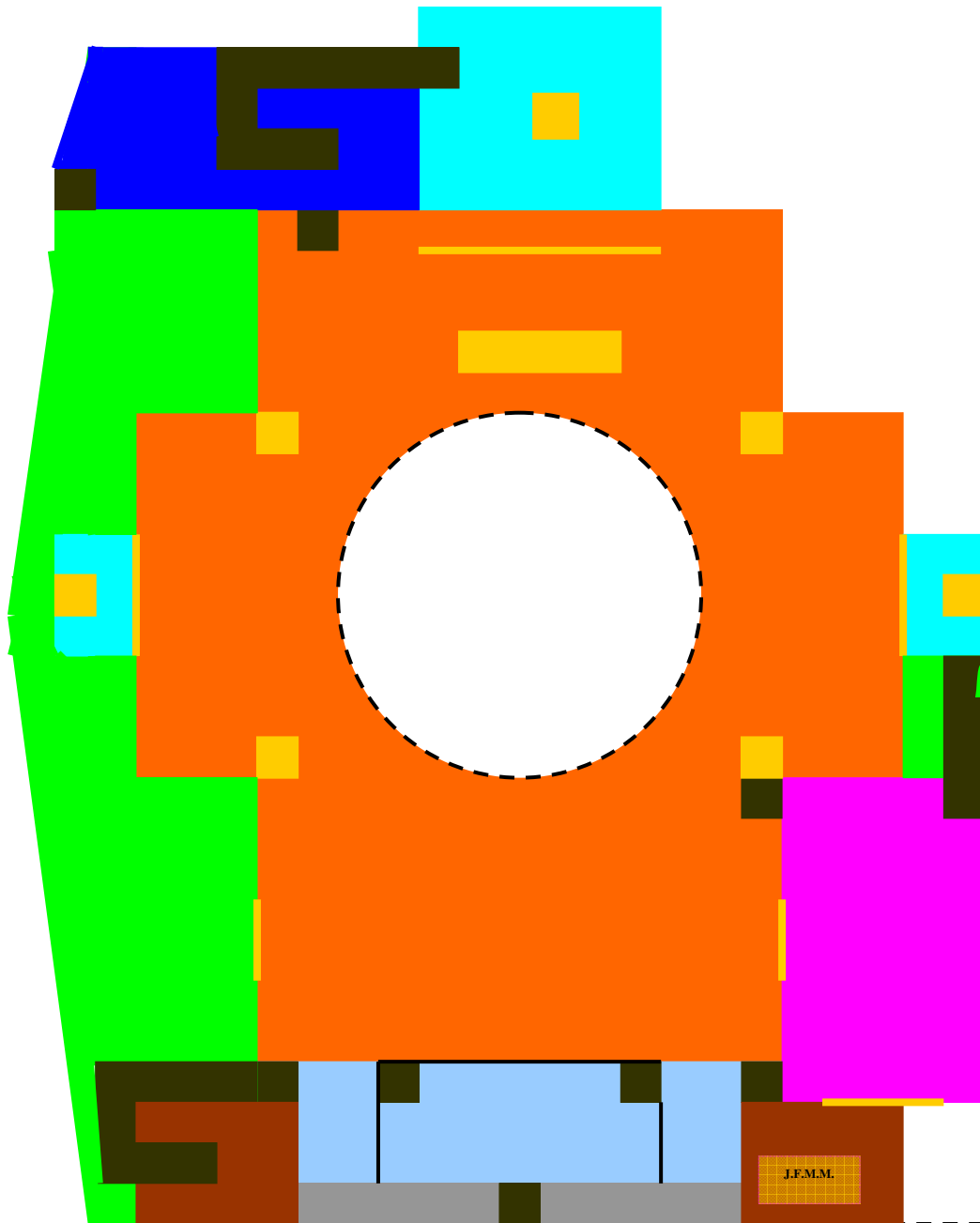
PLANTAS DEL BARROCO:  
PRIEGO DE CÓRDOBA



**Planta de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba**

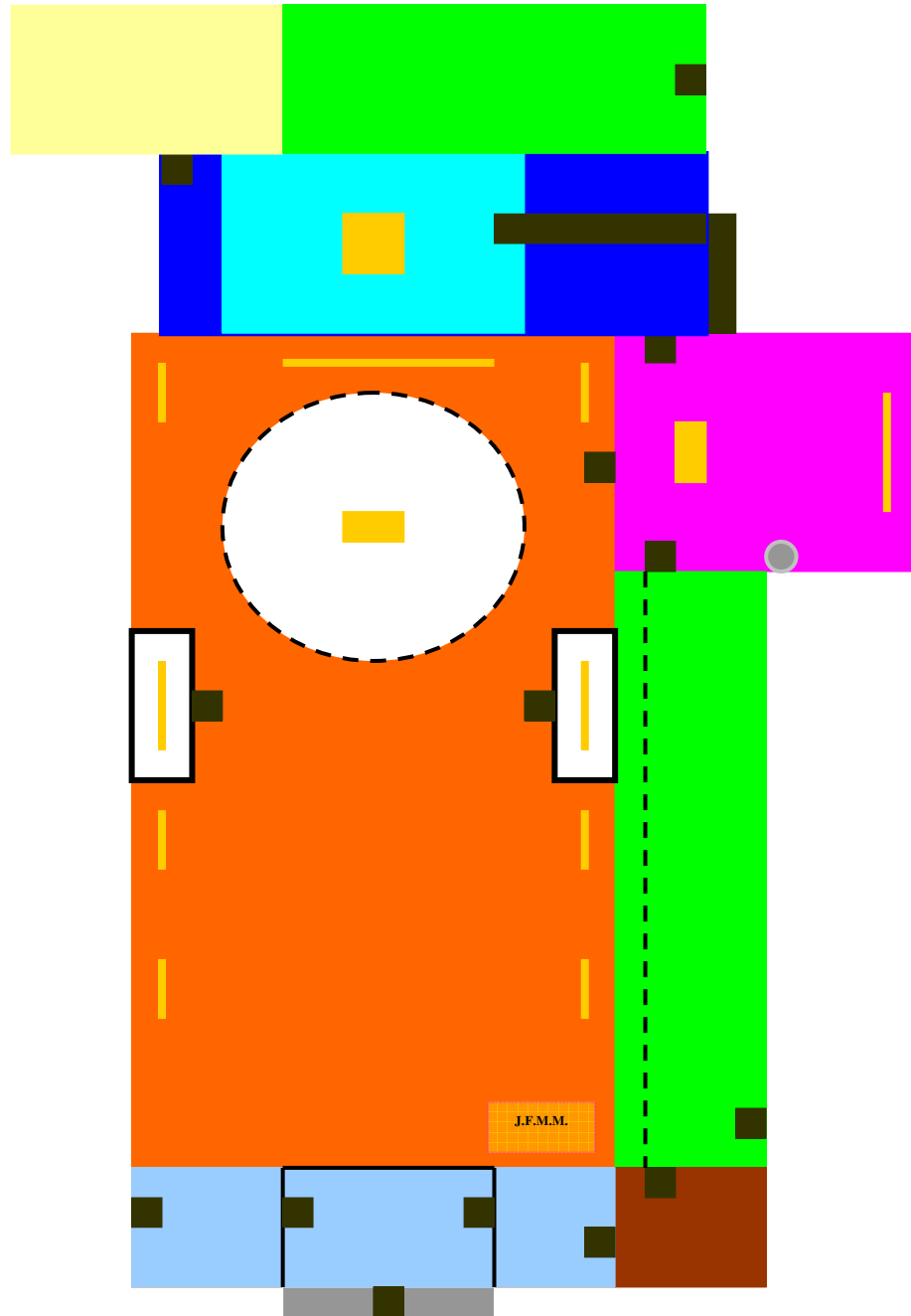
- CAMPANARIO
- CAMARÍN
- CORO
- SACRISTÍA
- ANEXO
- PATIO
- NAVE LATERAL
- NAVE PRINCIPAL
- CAPILLA/CÚPULA
- ALTAR/IMAGEN
- ACCESO/PORTADA
- DEPENDENCIAS
- CLAUSTRO/PILAR





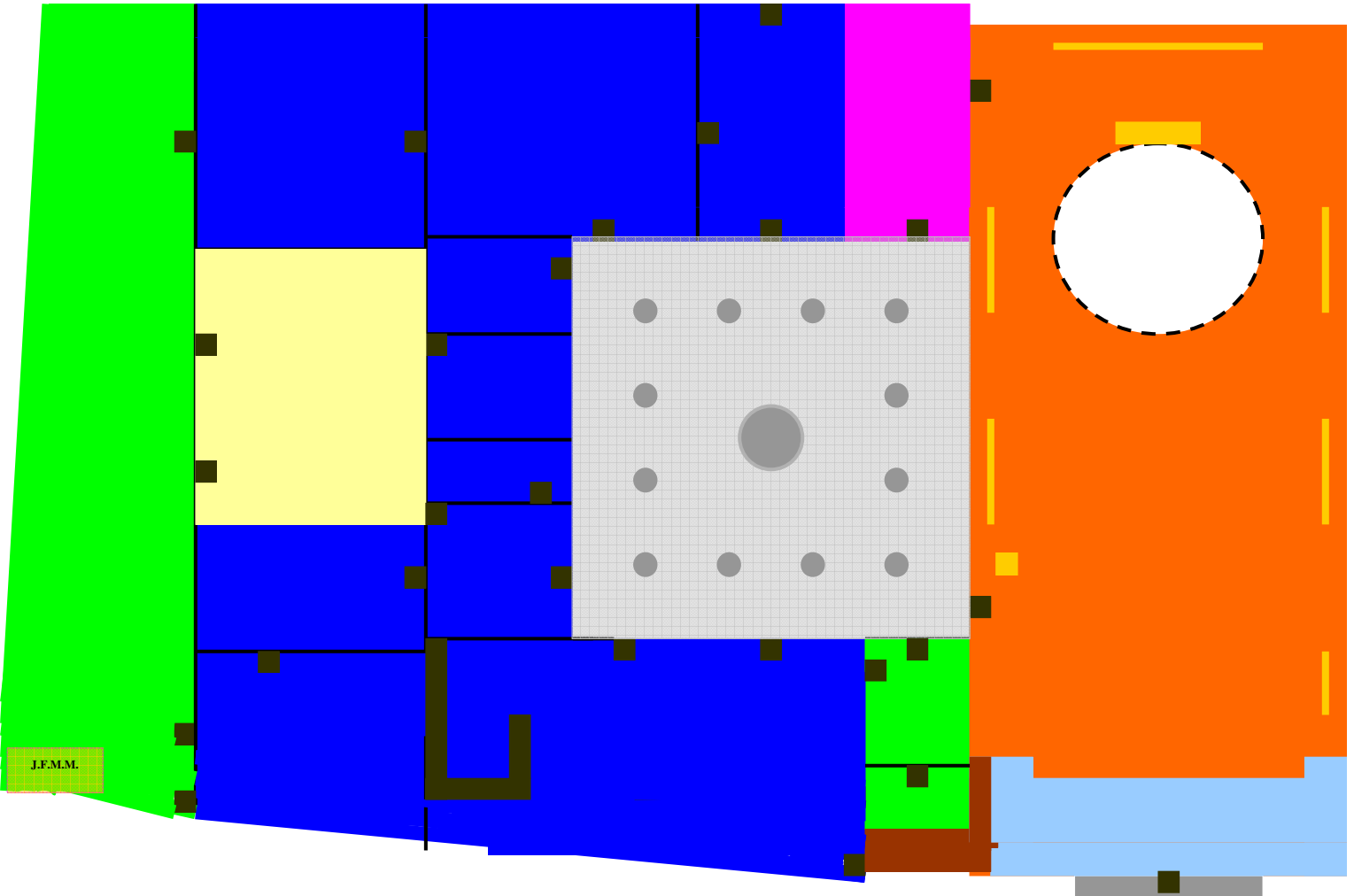
**Planta de la Iglesia de las Mercedes de Priego de Córdoba**

- CAMPANARIO
- CAMARÍN
- CORO
- SACRISTÍA
- ANEXO
- PATIO
- NAVE LATERAL
- NAVE PRINCIPAL
- CAPILLA/CÚPULA
- ALTAR/IMAGEN
- ACCESO/PORTADA
- DEPENDENCIAS
- CLAUSTRO/PILAR



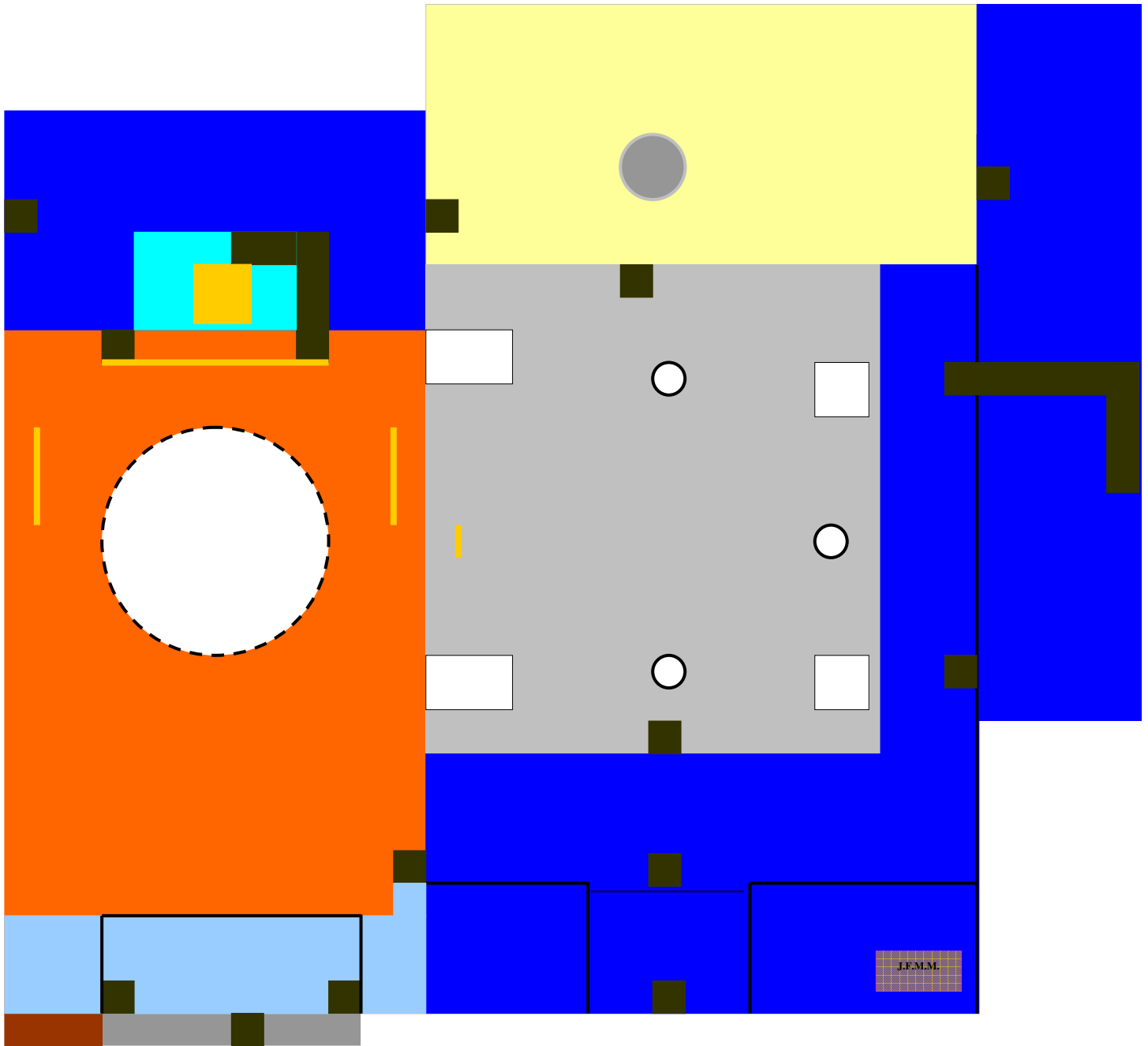
Planta de la Ermita de la Aurora de Priego de Córdoba














- CAMPANARIO
- CAMARÍN
- CORO
- SACRISTÍA
- ANEXO
- PATIO
- NAVE LATERAL
- NAVE PRINCIPAL
- CAPILLA/CÚPULA
- ALTAR/IMAGEN
- ACCESO/PORTADA
- DEPENDENCIAS
- CLAUSTRO/PILAR



	→ CAMPANARIO
	→ CAMARÍN
	→ CORO
	→ SACRISTÍA
	→ ANEXO
	→ PATIO
	→ NAVE LATERAL
	→ NAVE PRINCIPAL
	→ CAPILLA/CÚPULA
	→ ALTAR/IMAGEN
	→ ACCESO/PORTADA
	→ DEPENDENCIAS
	→ CLAUSTRO/PILAR

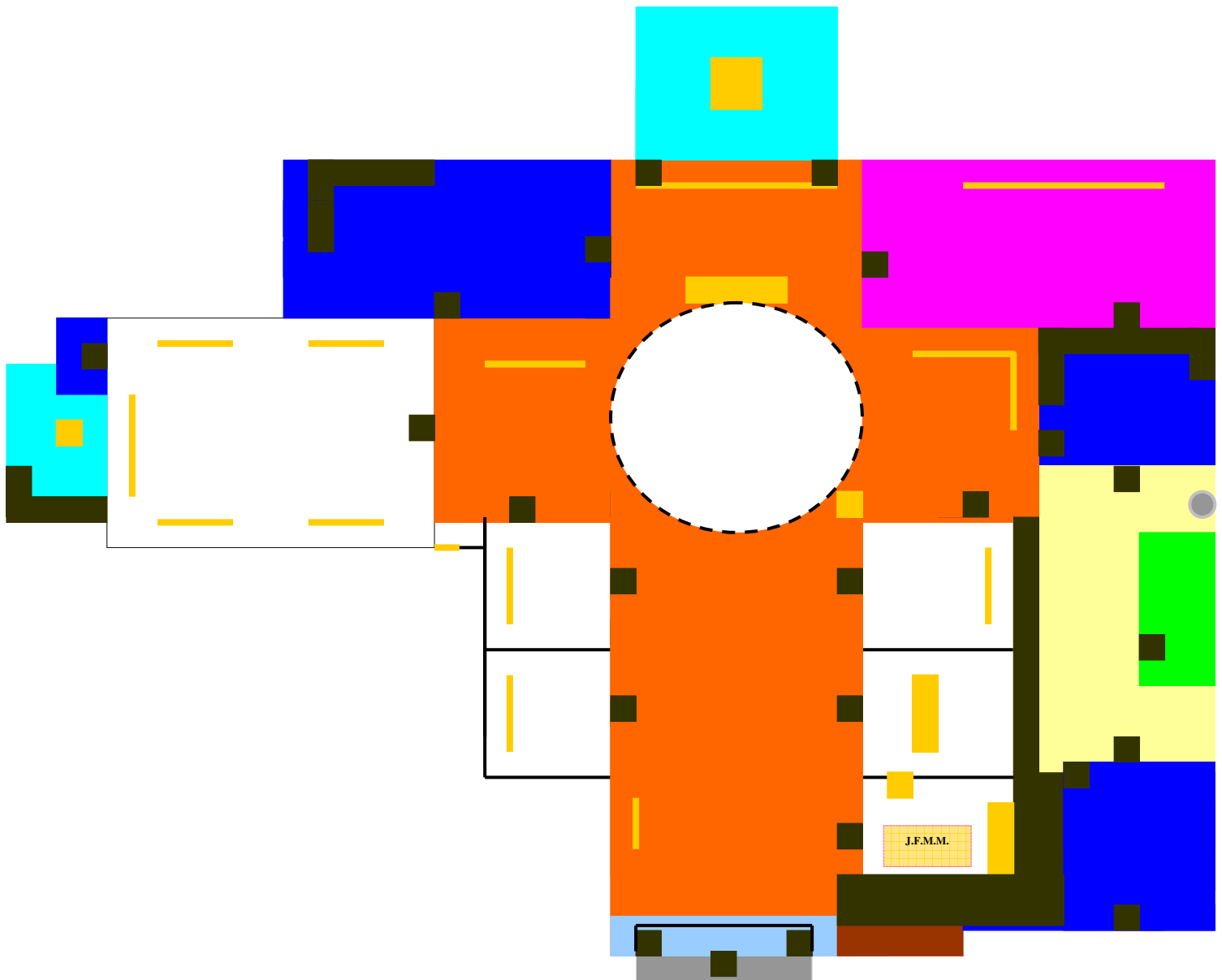
**Planta de la Iglesia y Hospital de San Juan de Dios de Priego de Córdoba**



	→ CAMPANARIO
	→ CAMARÍN
	→ CORO
	→ SACRISTÍA
	→ ANEXO
	→ PATIO
	→ NAVE LATERAL
	→ NAVE PRINCIPAL
	→ CAPILLA/CÚPULA
	→ ALTAR/IMAGEN
	→ ACCESO/PORTADA
	→ DEPENDENCIAS
	→ CLAUSTRO/PILAR

**Planta de la Ermita y Colegio de las Angustias de Priego de Córdoba**

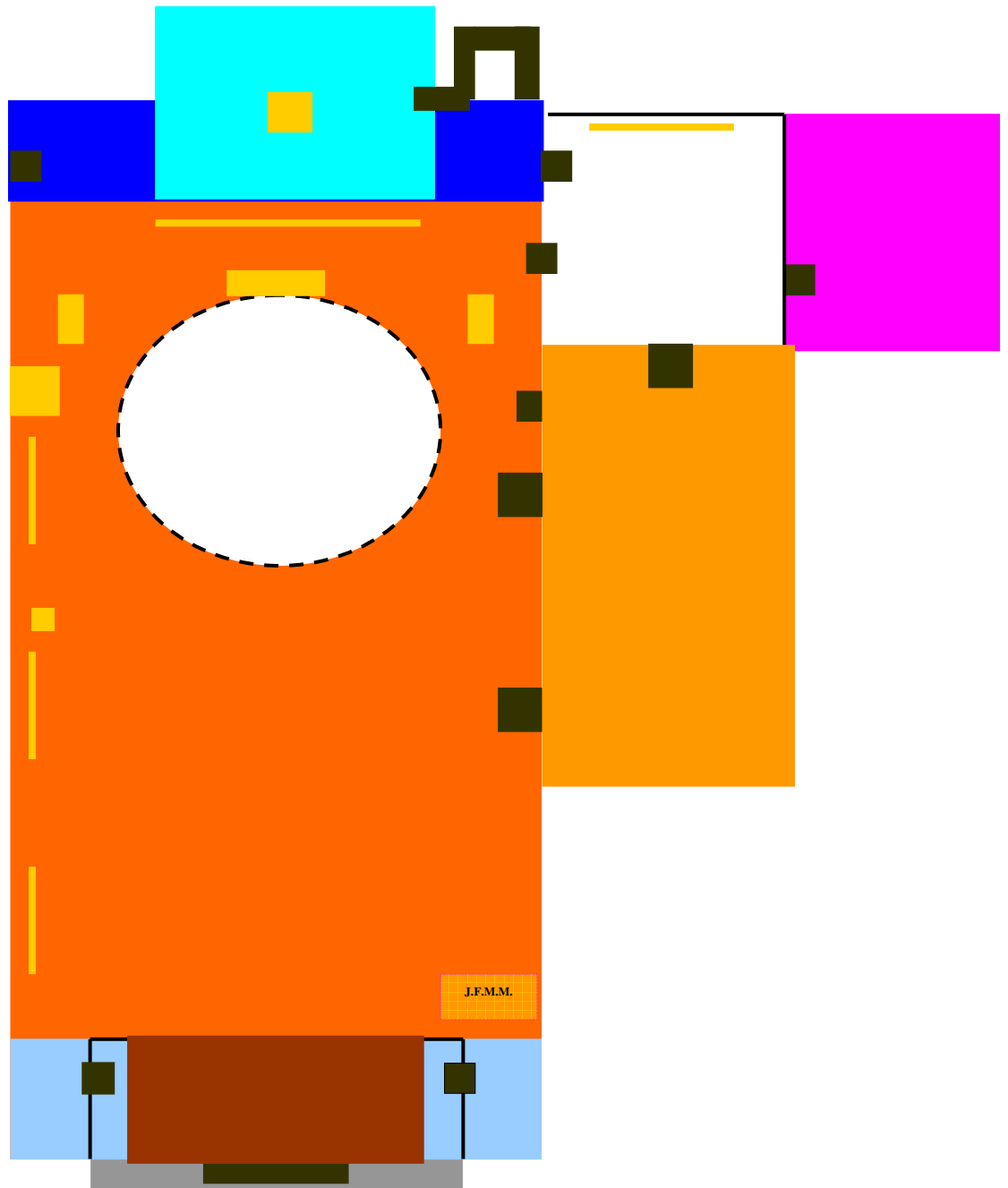
















	→ CAMPANARIO
	→ CAMARÍN
	→ CORO
	→ SACRISTÍA
	→ ANEXO
	→ PATIO
	→ NAVE LATERAL
	→ NAVE PRINCIPAL
	→ CAPILLA/CÚPULA
	→ ALTAR/IMAGEN
	→ ACCESO/PORTADA
	→ DEPENDENCIAS
	→ CLAUSTRO/PILAR

**Planta de la Iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba**



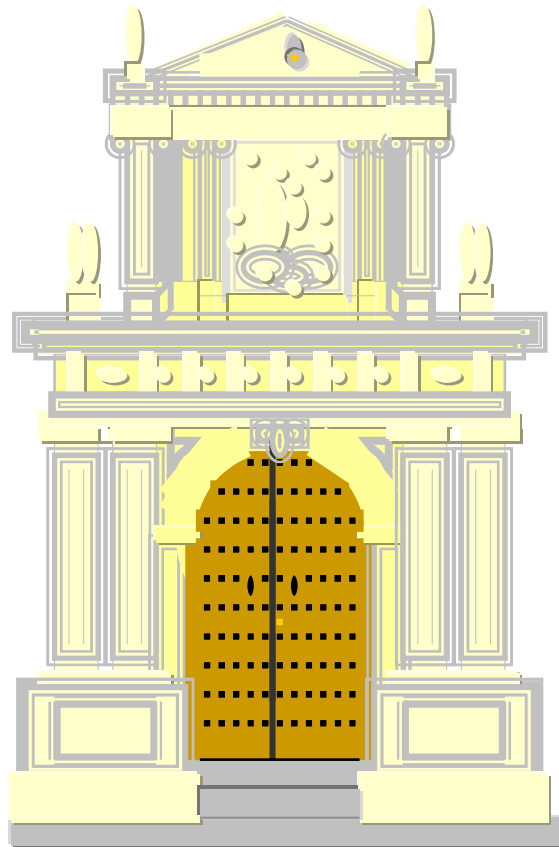


-  → CAMPANARIO
-  → CAMARÍN
-  → CORO
-  → SACRISTÍA
-  → ANEXO
-  → PATIO
-  → NAVE LATERAL
-  → NAVE PRINCIPAL
-  → CAPILLA/CÚPULA
-  → ALTAR/IMAGEN
-  → ACCESO/PORTADA
-  → DEPENDENCIAS
-  → CLAUSTRO/PILAR

**Planta de la Parroquia del Carmen de Priego de Córdoba**

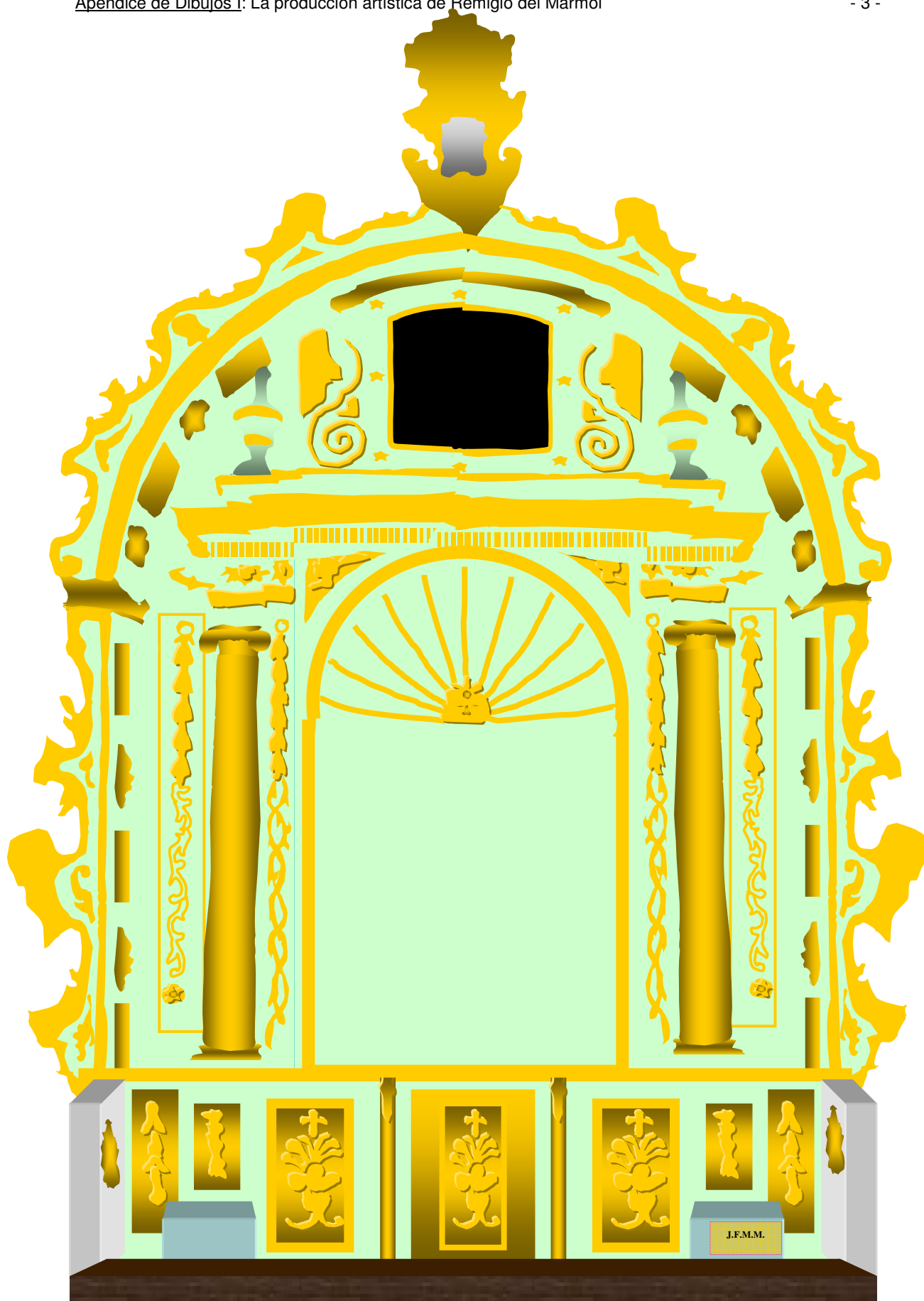


# APÉNDICE DE DIBUJOS



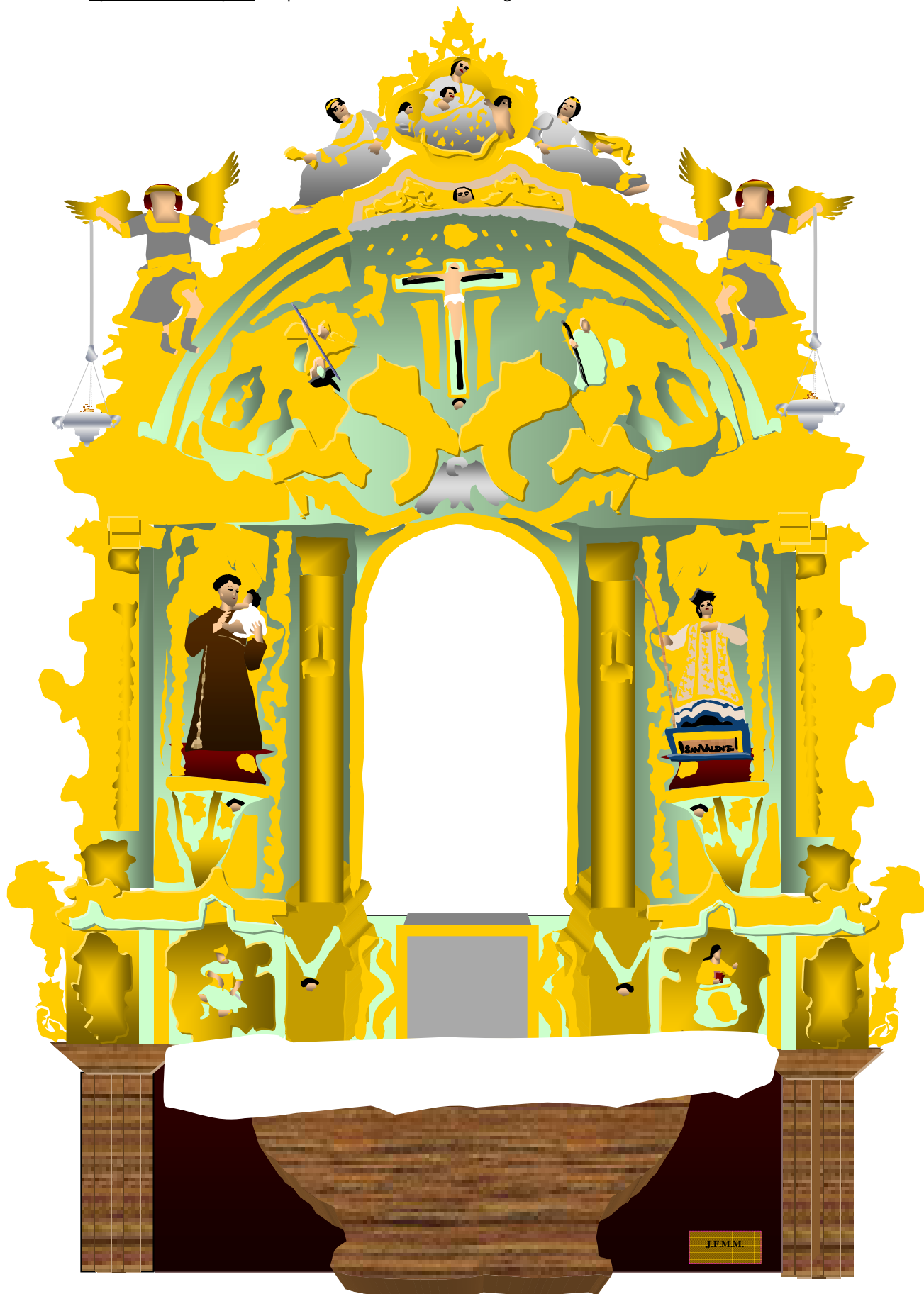


Antiguo retablo de la Archicofradía de la Columna. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Remigio del Mármol. 1790-1815.



Retablo de San José. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1791-1795.





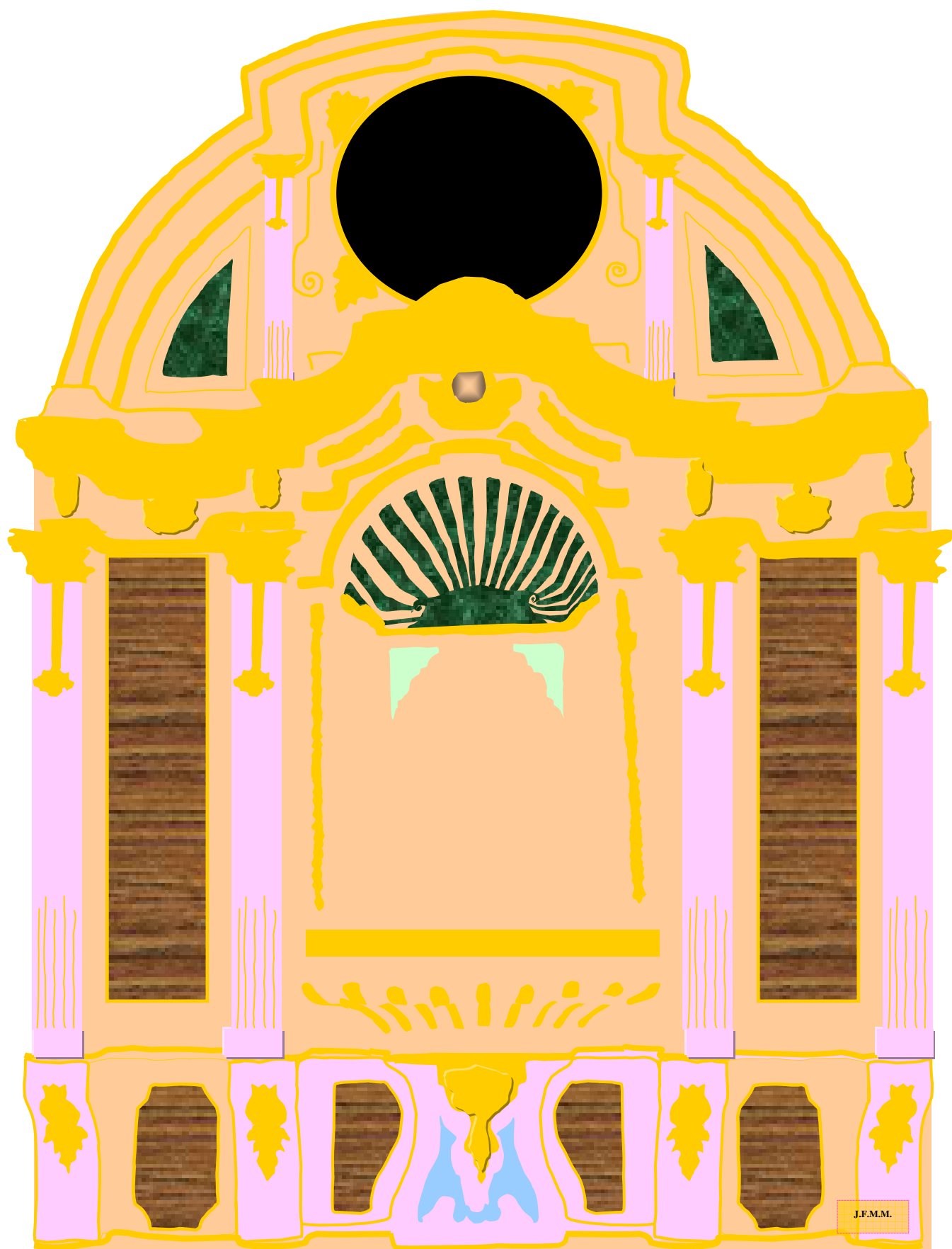
Retablo de la Real Hermandad de la Caridad. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1790-1791.



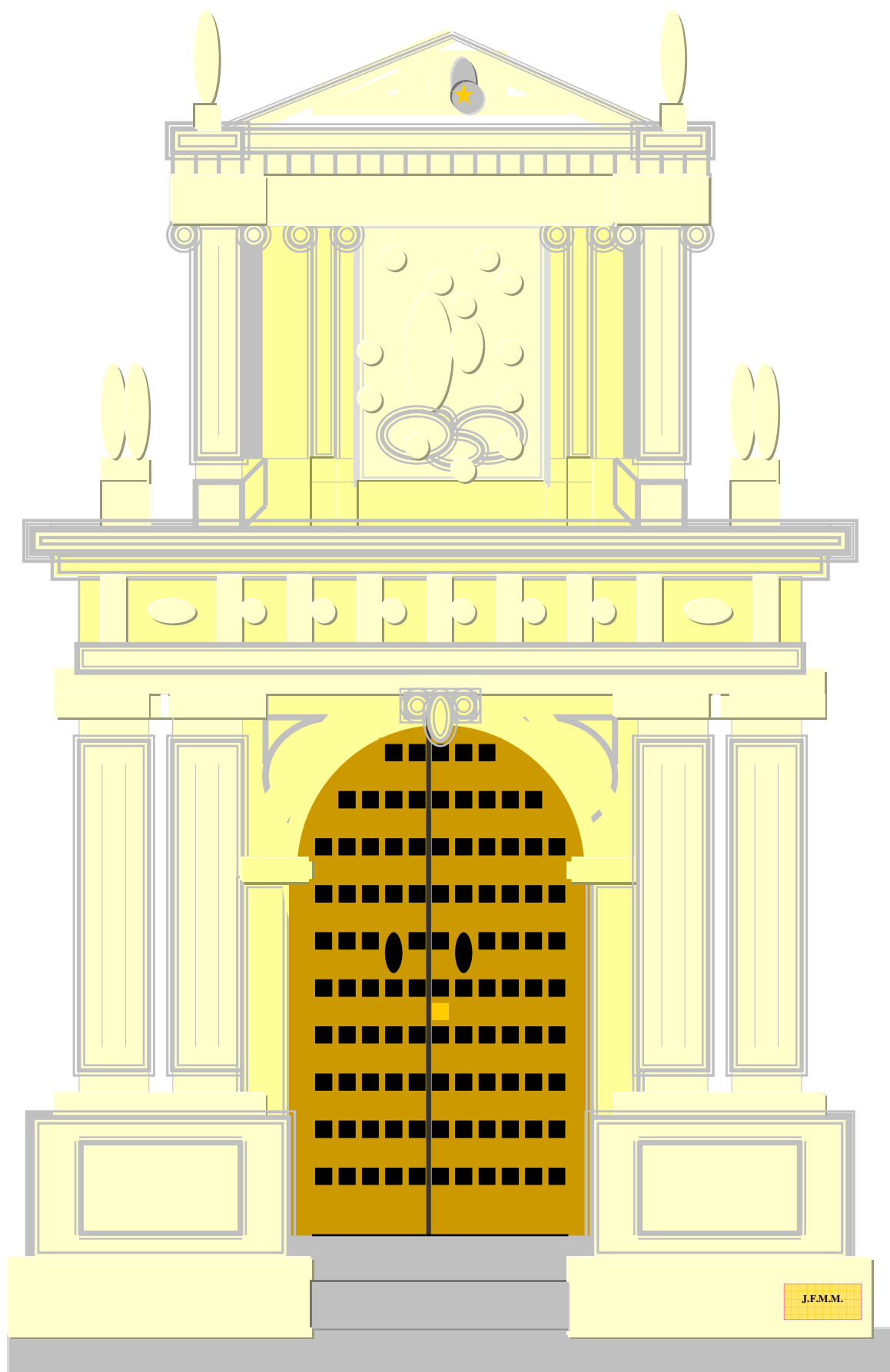
Retablo de San Francisco de Paula. Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1814.



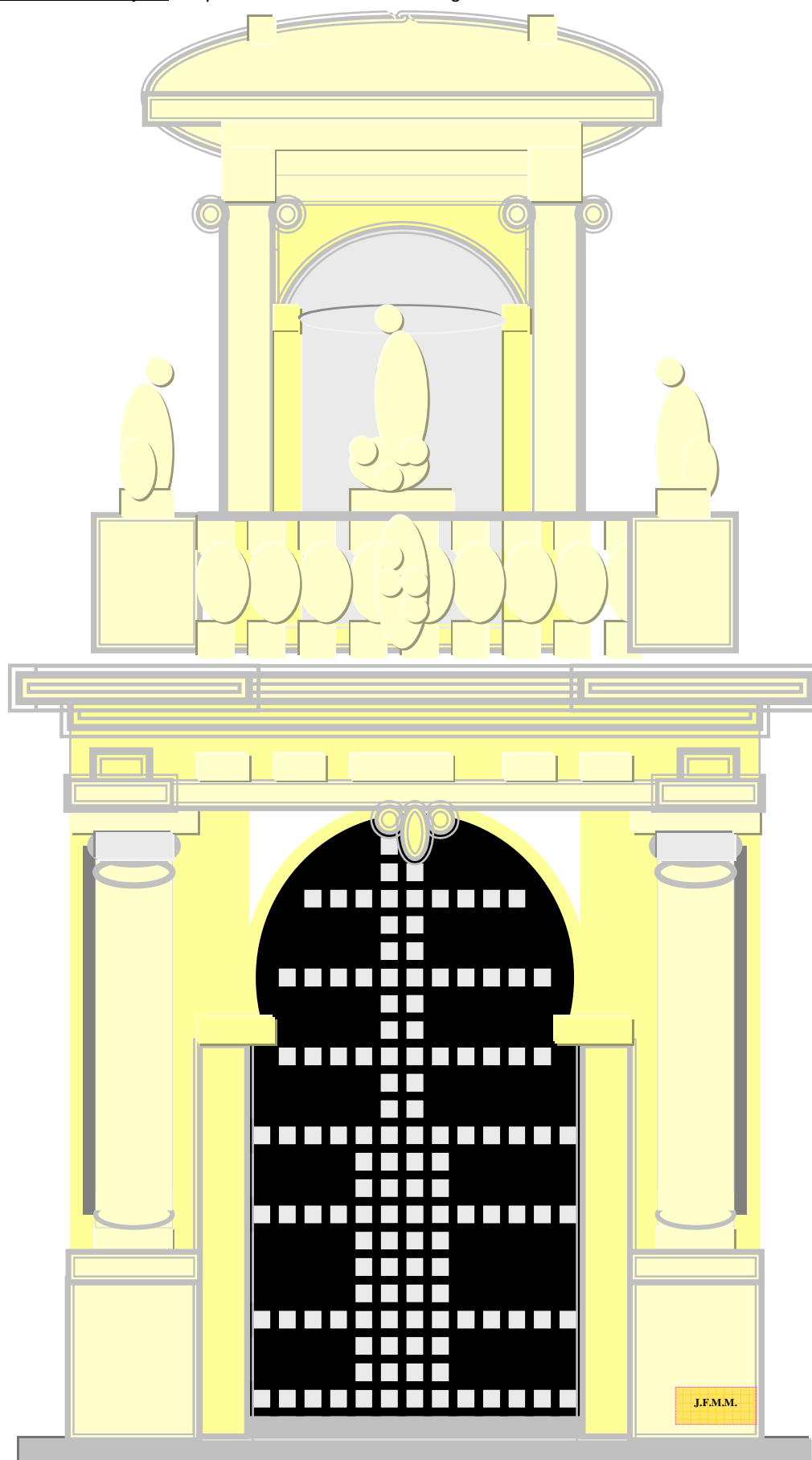
Retablo del Cristo de los Parrillas. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Remigio del Mármol. 1795-1815.



Retablo de la Virgen del Carmen. Sagrario de la Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1790-1815.

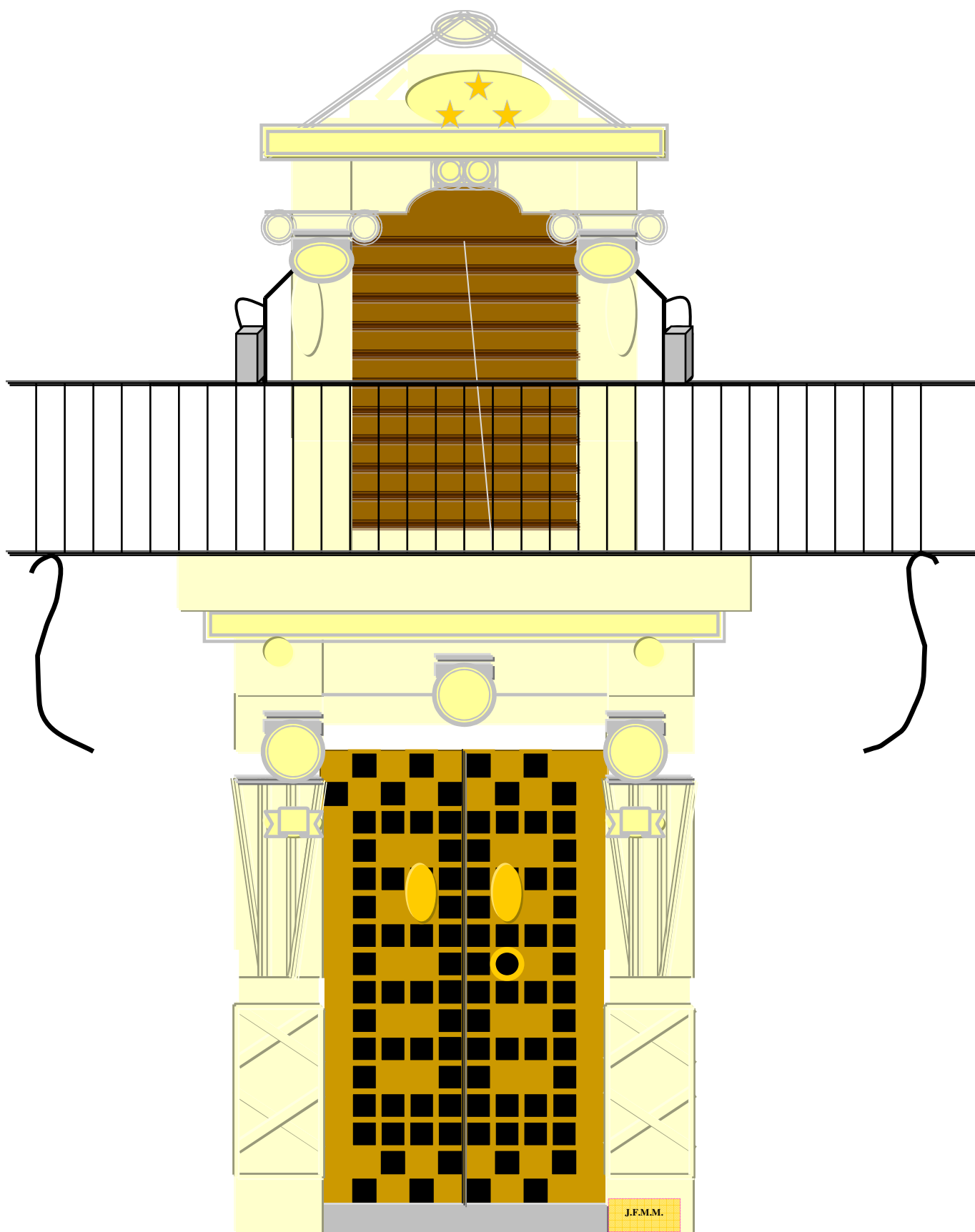


Portada. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1789-1791.

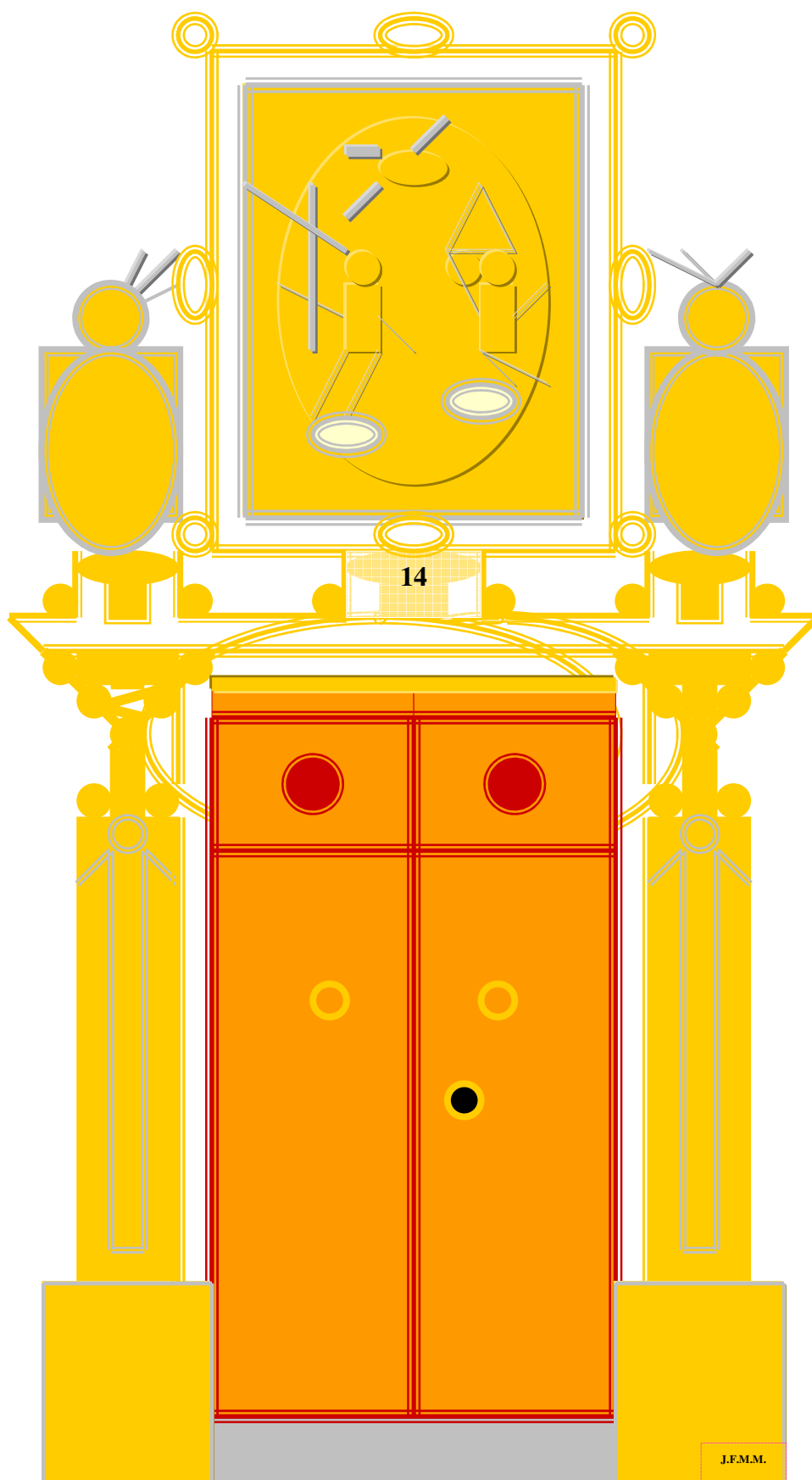


Portada. Iglesia de la Expectación. Encinas Reales (Córdoba).  
Atribuida a Remigio del Mármol. 1814.

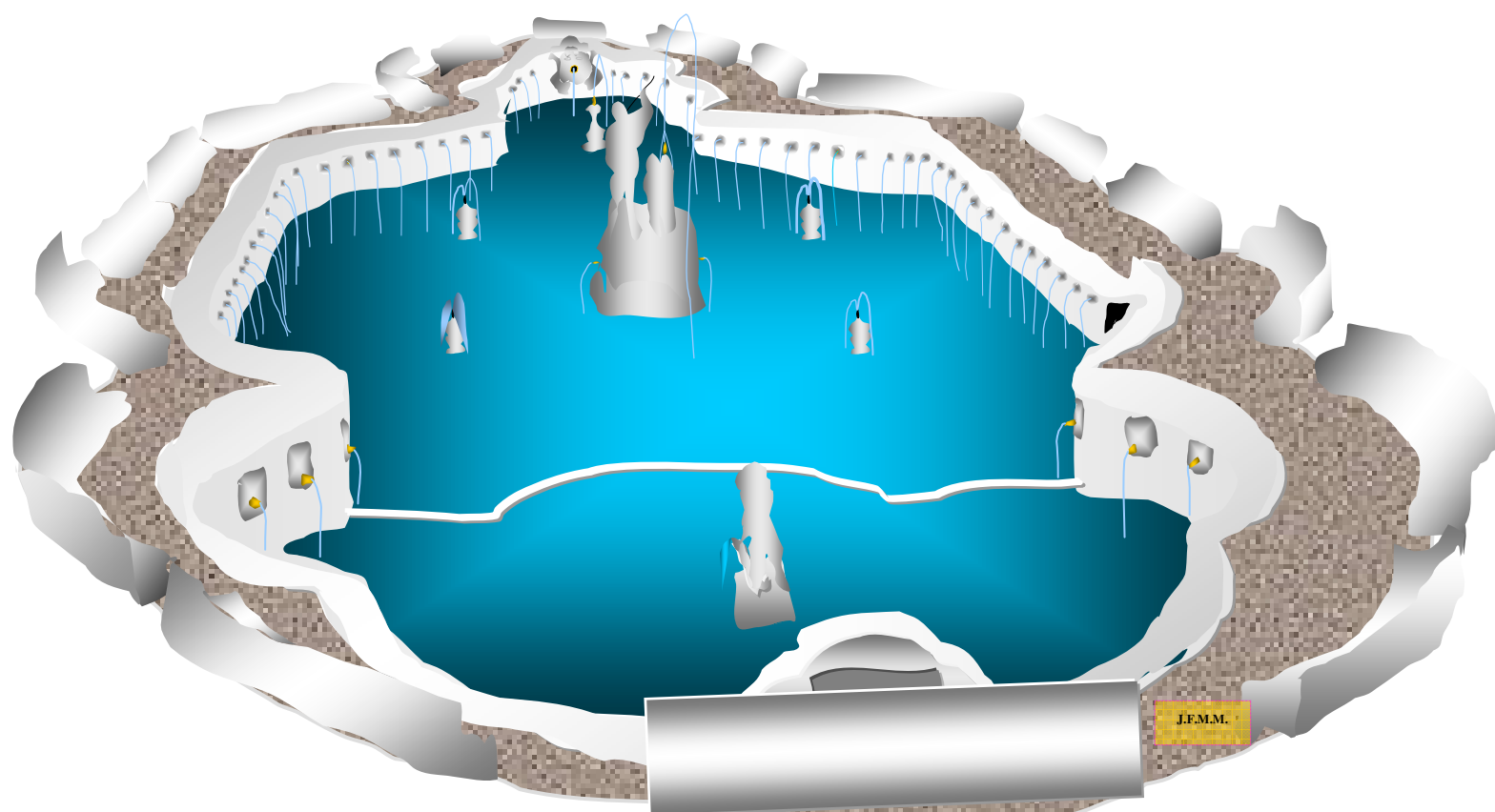
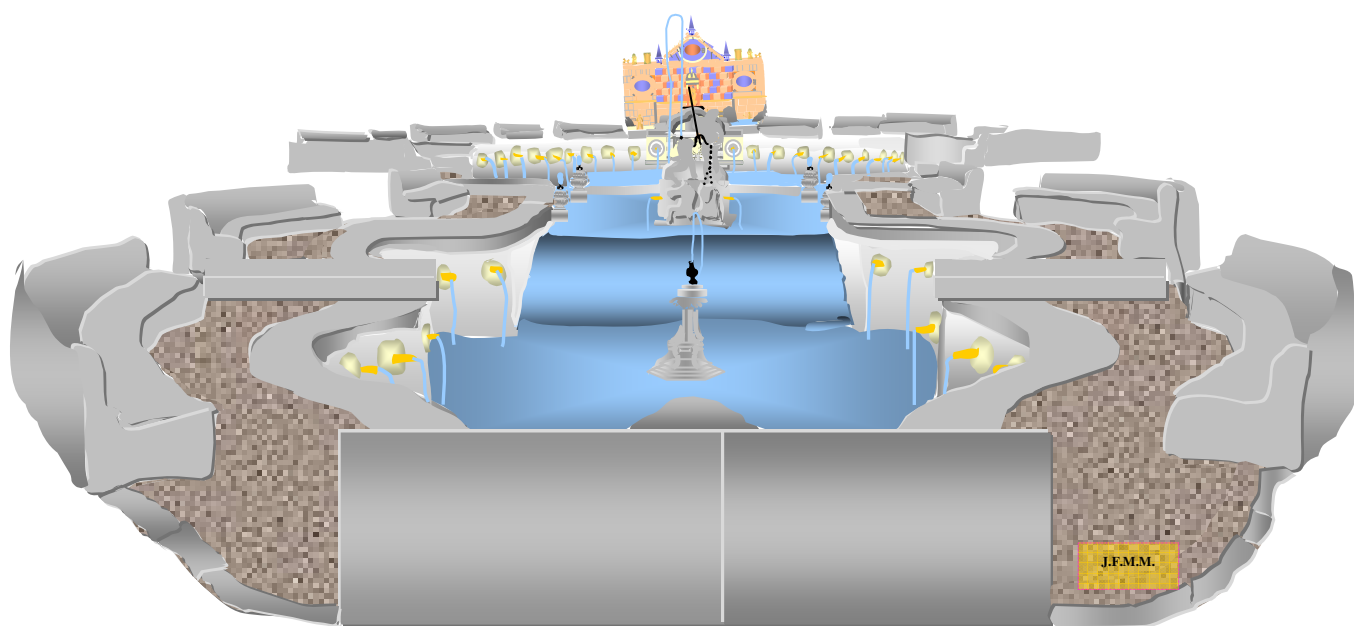




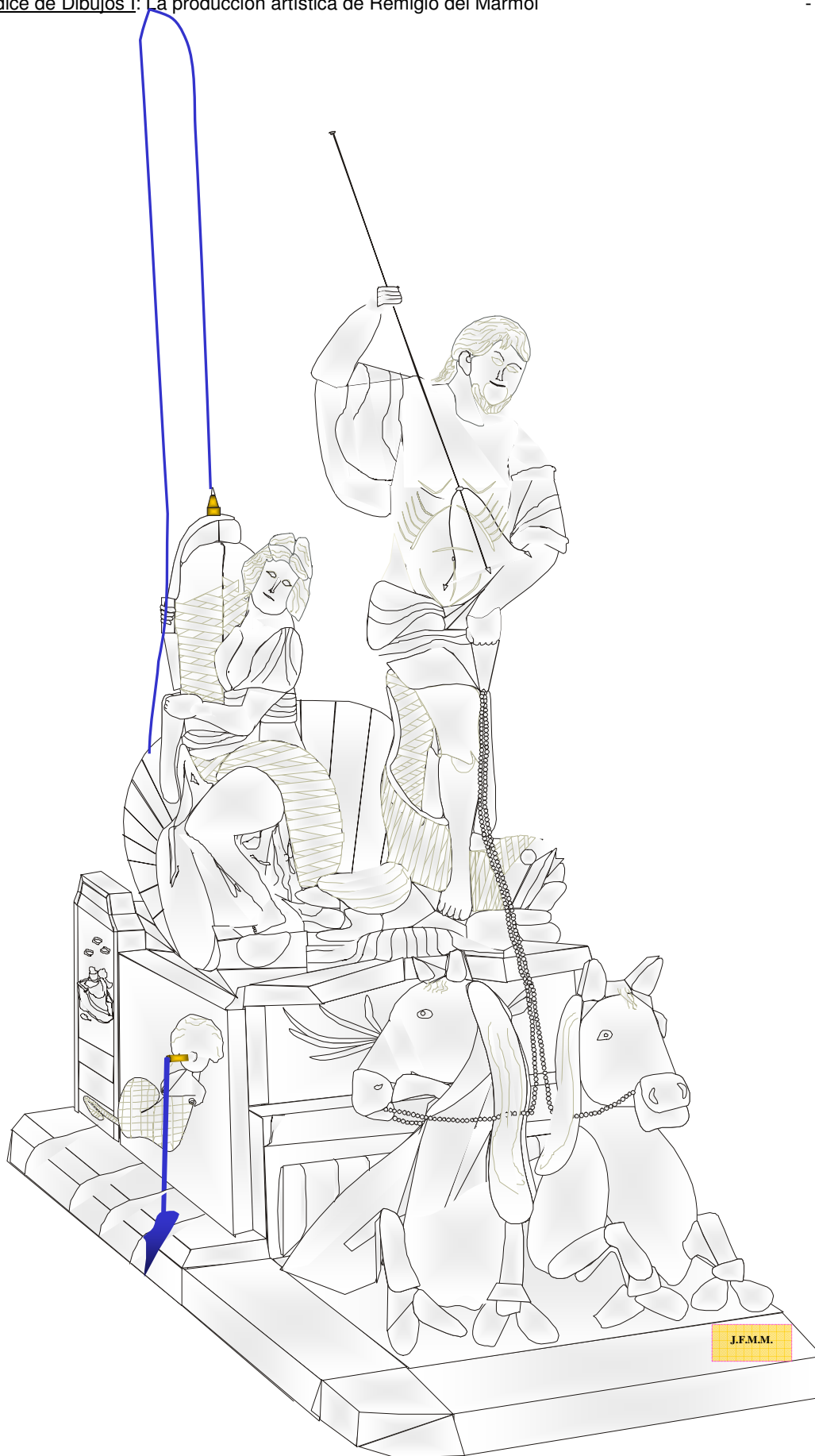
Portada. Palacete Carmelitano. Priego de Córdoba.  
Atribuida a Remigio del Mármol y José Álvarez Cubero. 1789-1795.



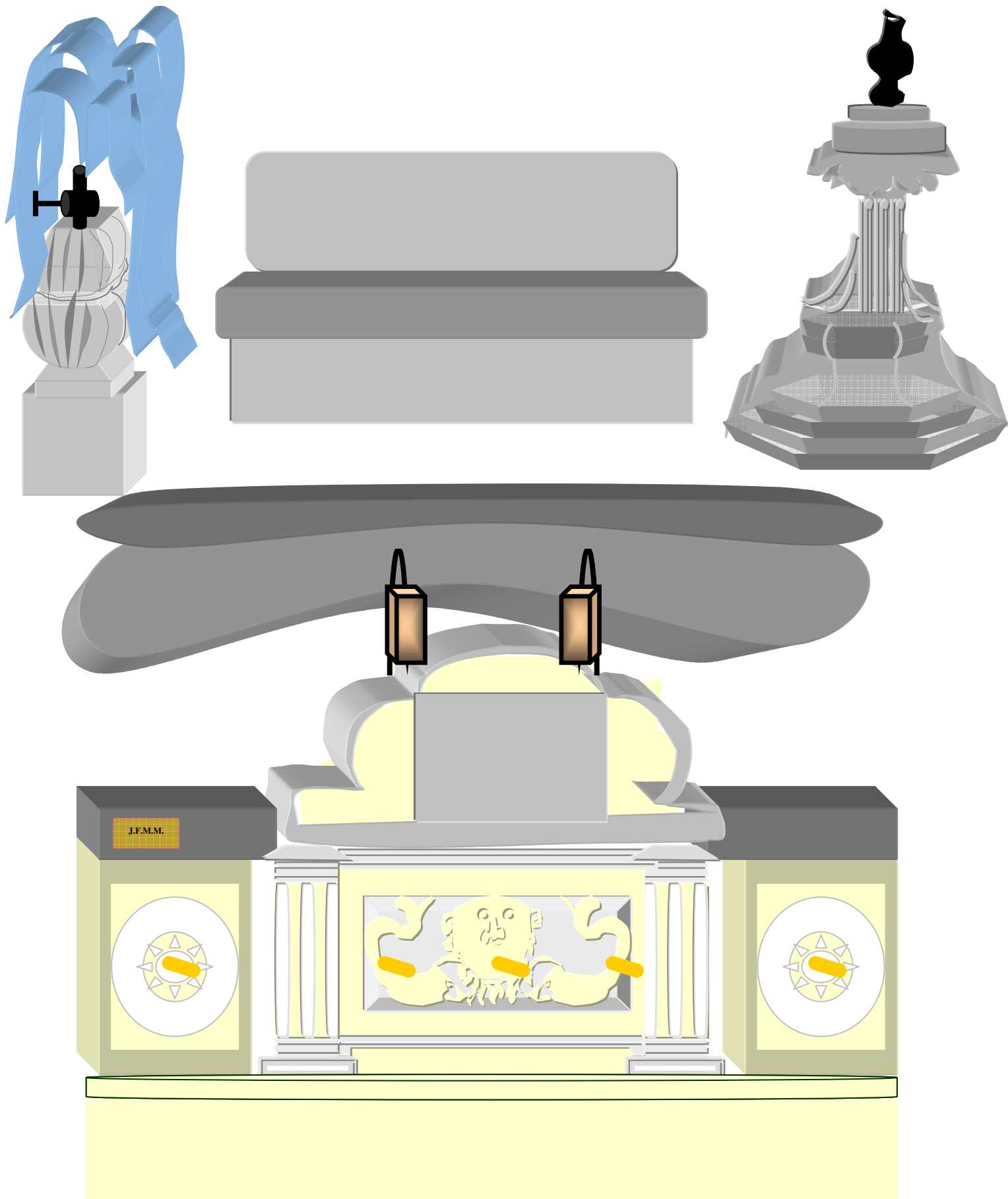
Portada. Casa Caracuel Rojas. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol y José Álvarez Cubero. Anterior a 1794.



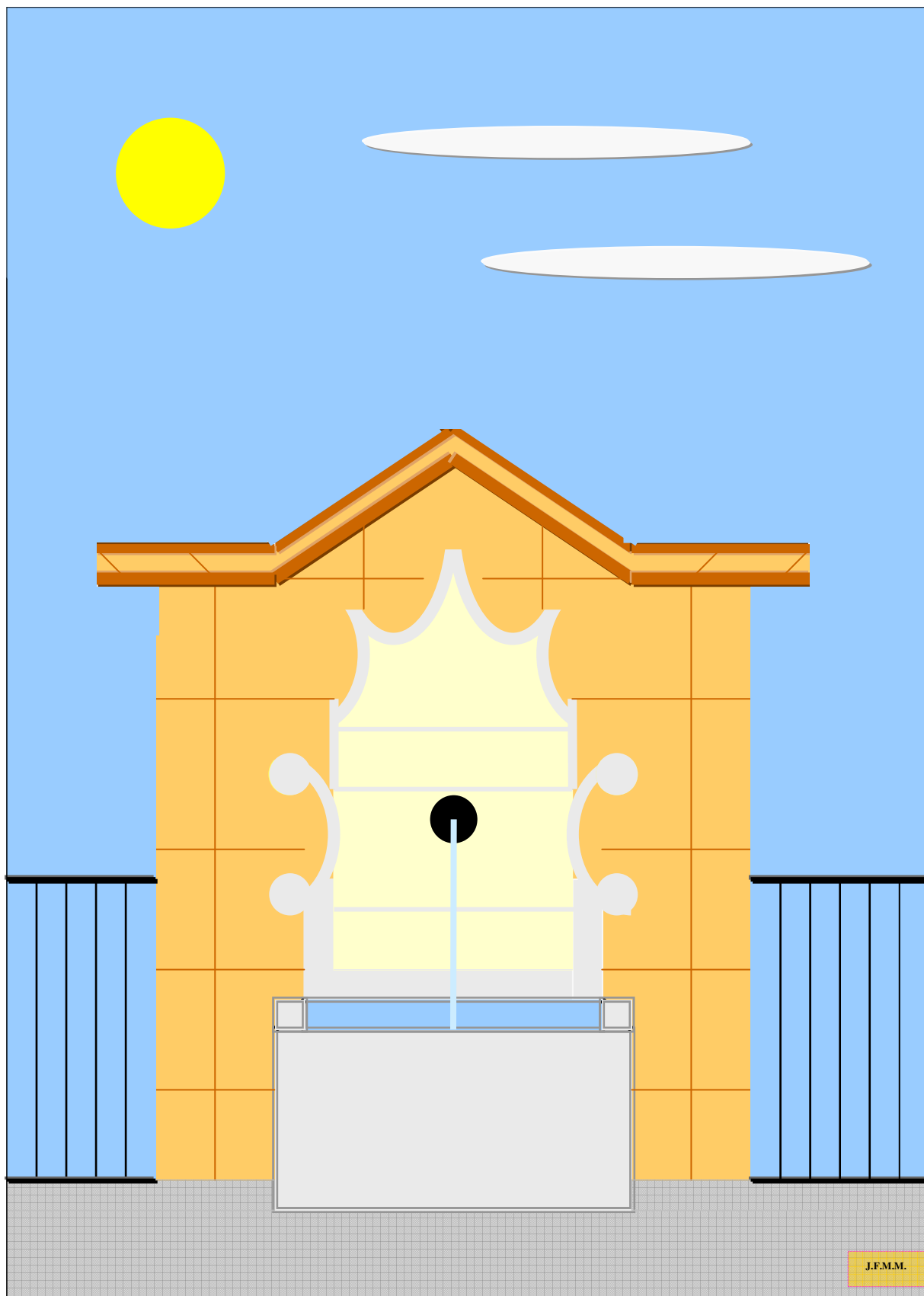
La Fuente del Rey. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1802-1803.



Grupo de Neptuno. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1802-1803.

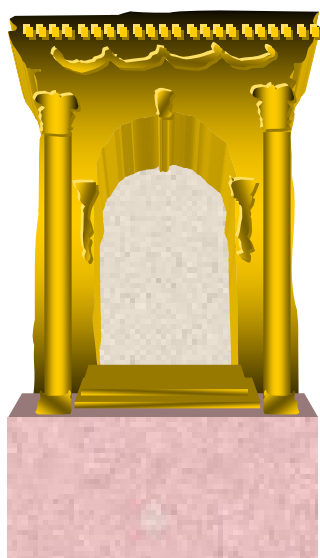


Elementos constructivos de la Fuente del Rey. Priego de Córdoba.  
Juan Vázquez y Remigio del Mármol. 1802-1803.

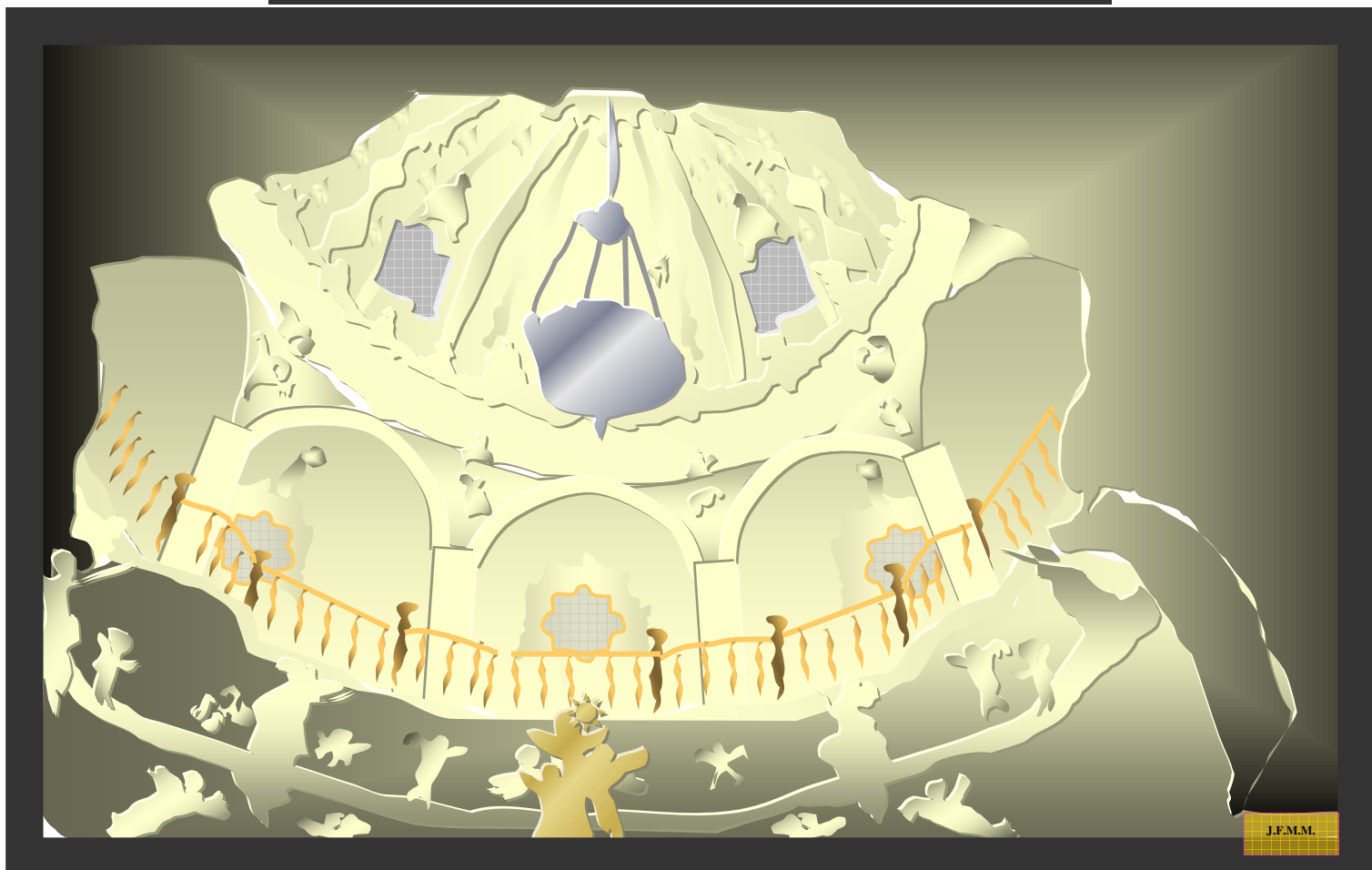
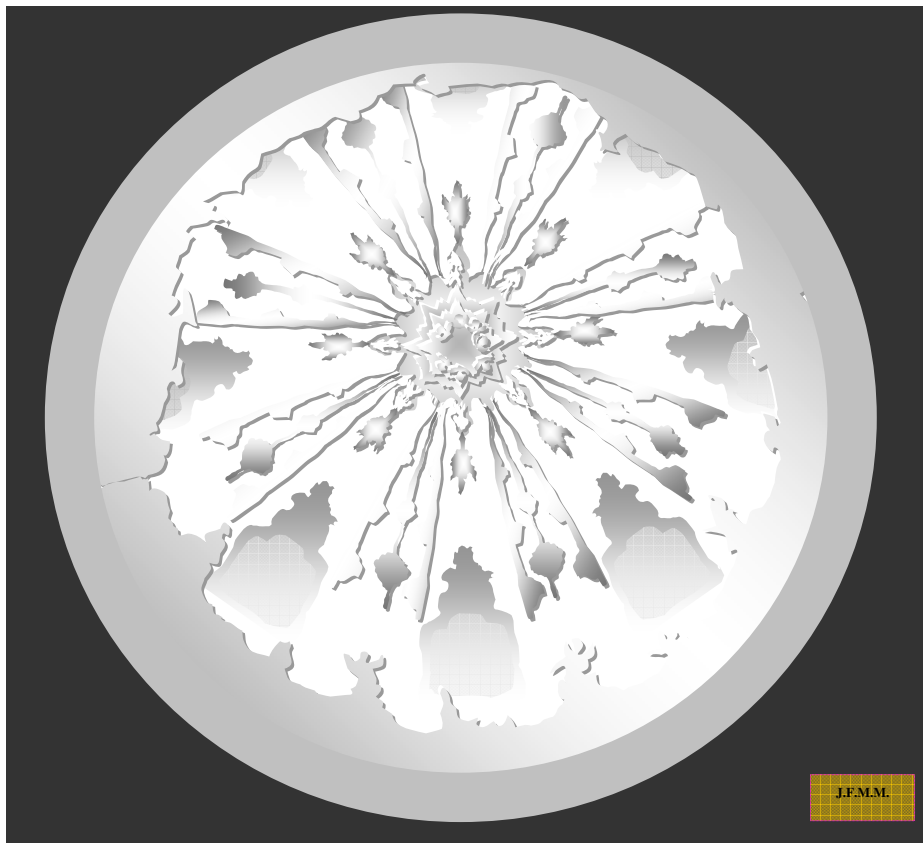


Fuente del Adarve. Priego de Córdoba.  
Diseño atribuido a Remigio del Mármol. 1801-1802.





Cúpula y retablos. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).



Cúpula y Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.



Nuestro Padre Jesús de la Columna con Sayones. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.  
Sayones de Remigio del Mármol. 1795-1796.



Arcángel San Rafael. Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Remigio del Mármol. 1787-1789.



Ángel Lamparero. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.  
Atribuido a Remigio del Mármol. En torno a 1796.



San Miguel. Capilla Bautismal. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.





Ángel Lamparero. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.  
Remigio del Mármol. 1785-1815.



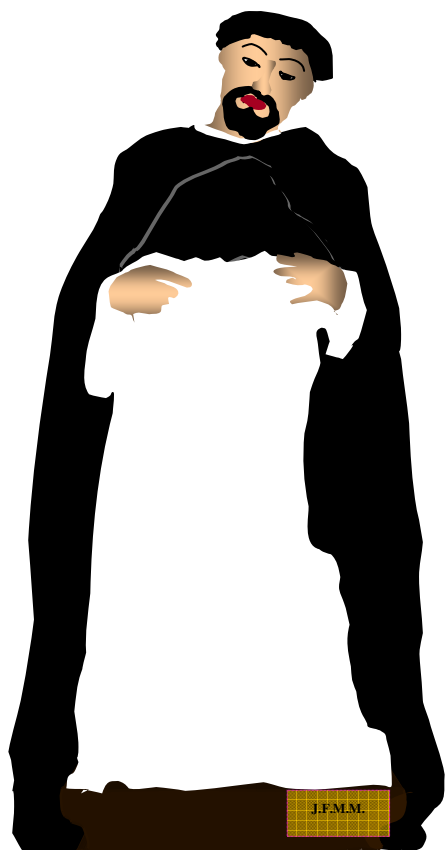
San José. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba. Remigio del Mármol. 1791-1795.  
San José. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba. Atribuido a Remigio del Mármol. 1785-1815.



San José. Parroquia de la Inmaculada Concepción. Benamejí (Córdoba). Atribuido a Mármol. 1795-1799.  
San José. Iglesia de las Agustinas. Cabra (Córdoba). Atribuido a Remigio del Mármol. 1785-1790.



San Felipe Benicio y Santa Juliana de Falconieri. Parroquia de San Mateo. Lucena (Córdoba).  
Remigio del Mármol. 1807-1808.



Imágenes. Retablo Mayor. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba. 1781; 1795-1815.  
San Francisco de Paula y San Joaquín. Parroquias de la Asunción y de los Remedios. Priego y Cabra.  
Remigio del Mármol. 1814; Atribución. 1795-1815.



Pinturas del retablo de San Francisco de Paula. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.



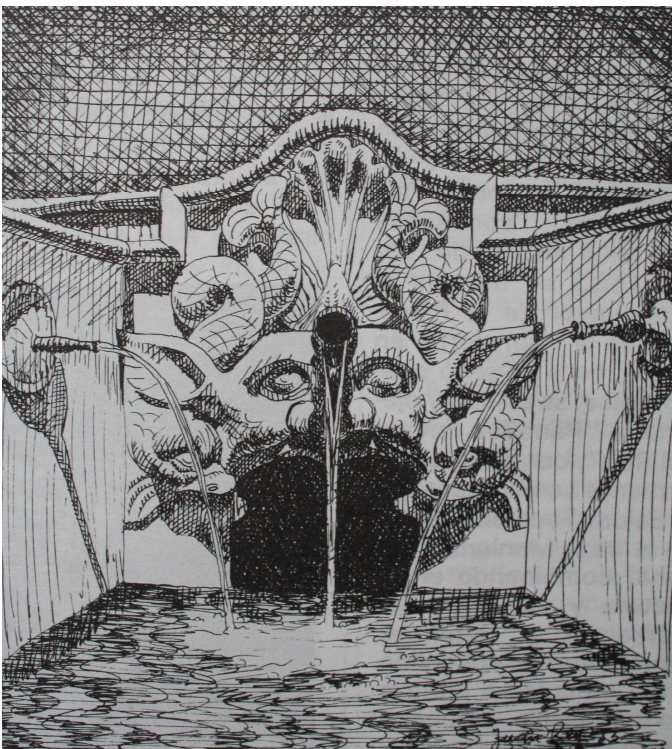
APÉNDICE DE DIBUJOS II: DIBUJOS DEL PARAJE DE  
LA FUENTE DEL REY DE PRIEGO DE CÓROBA



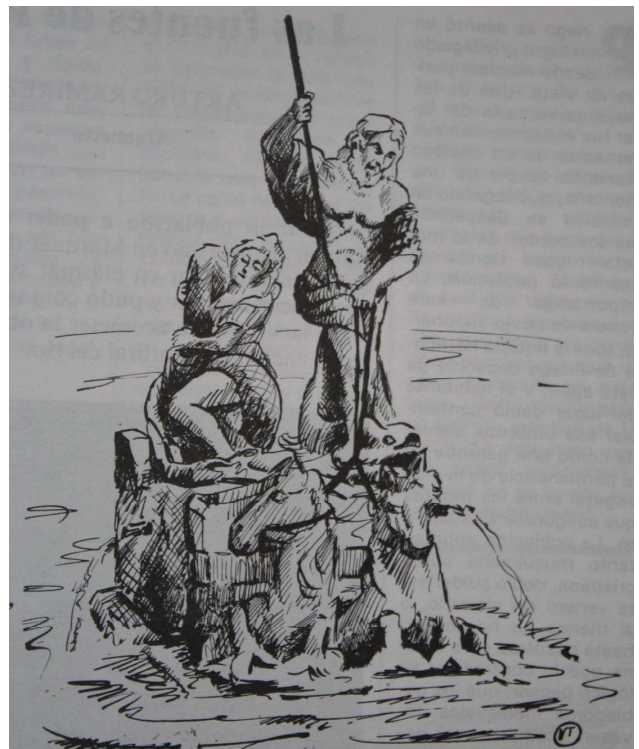
Neptuno. Fuente de la Salud. Priego.  
Dibujo: Manuel Jiménez Pedrajas.



Virgen. Fuente de la Salud. Priego.  
Dibujo: Remigio González Callejo.



Caño Gordo. Fuente del Rey. Priego.  
Dibujo: Juan Rey.



Neptuno. Fuente del Rey. Priego.  
Dibujo: Vicente Torres.





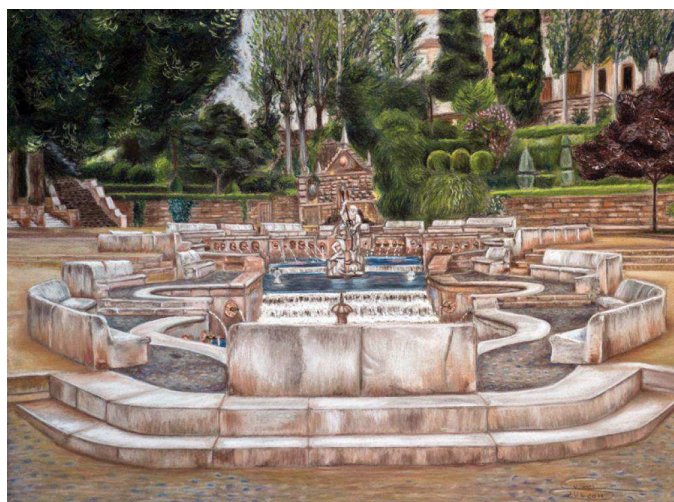
**Imagen de Arriba:** Fuente del Rey. Priego. Dibujo: Cristóbal Povedano.  
**Imagen de Abajo:** Cartel Feria de Priego 1983. Dibujo: Ricardo Anaya.





Caño. Fuente del Rey. Carmen Castillo.

Caño del Clero. Manuel Jiménez Pedrajas.



Fuente del Rey. Pastel. Francisco Rivera.

Fuente del Rey. Óleo. Juan María Vargas.



Relieve del Carmen. Papel. Valdivia.

Fuente del Rey. Papel. Sara Menduiña.





J.F.M.M.

# APÉNDICE DE DIBUJOS

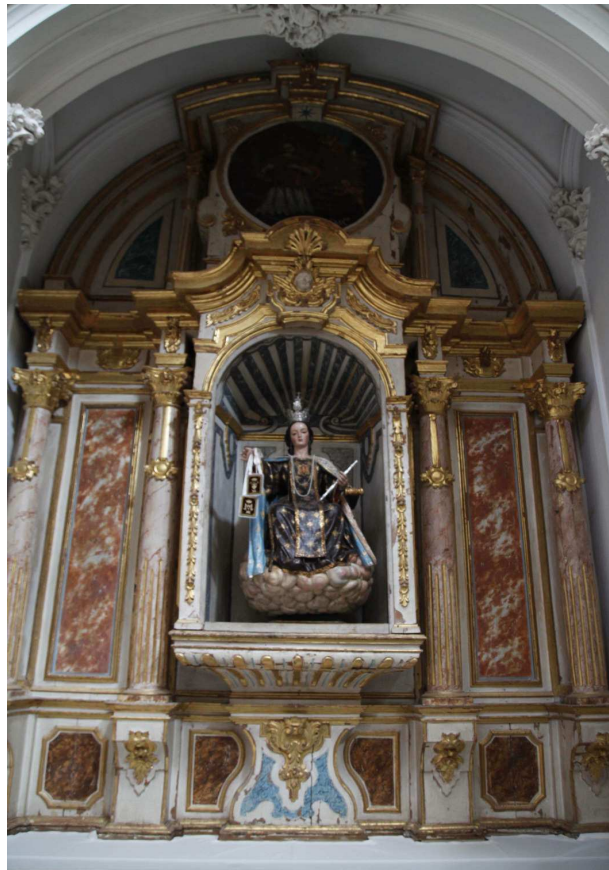


MUY NOBLE Y MUY ILUSTRE  
CIUDAD DE PRIEGO DE CORDOBA

J.F.M.M.



# APÉNDICE FOTOGRÁFICO

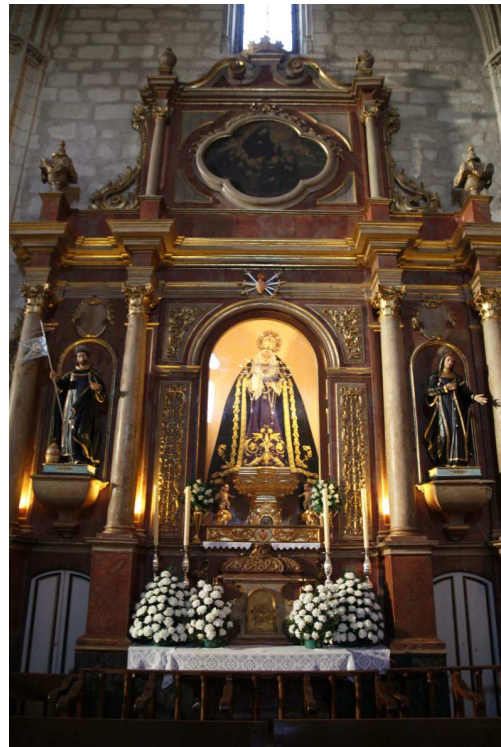




## APÉNDICE FOTOGRÁFICO



La Fuente del Rey. Priego de Córdoba. Detalle del Caño Gordo.



Retablos de San Miguel y de los Servitas. Parroquia de San Mateo. Lucena (Córdoba).





Ángel Lamparero. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.





Portada. Iglesia de Nuestra Señora de la Aurora. Priego de Córdoba.





Portada. Iglesia de San Pedro. Priego de Córdoba.



Interior. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.





Ángel Lamparero. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



Ángel Lamparero. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.





Cúpula. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



Camarín de la Virgen del Carmen. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



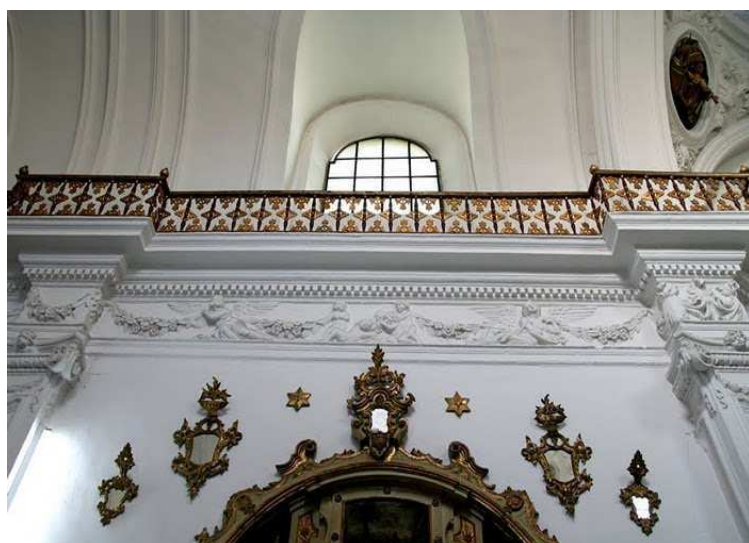


Fuente del Rey. Priego de Córdoba.



Neptuno y León. Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Priego de Córdoba.





Sagrario. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.



Sagrario y Tabernáculo. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.





Apóstol. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



Apóstol. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.





Relieve. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



Relieve. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.





Retablo de la Real Hdad. de la Caridad. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.



Retablo de la Real Hdad. de la Caridad. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.





San Antonio. Retablo de la Caridad. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.



San Valentín. Retablo de la Caridad. Parroquia de la Asunción. Priego de Córdoba.





Retablo de Nuestra Señora del Carmen. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.

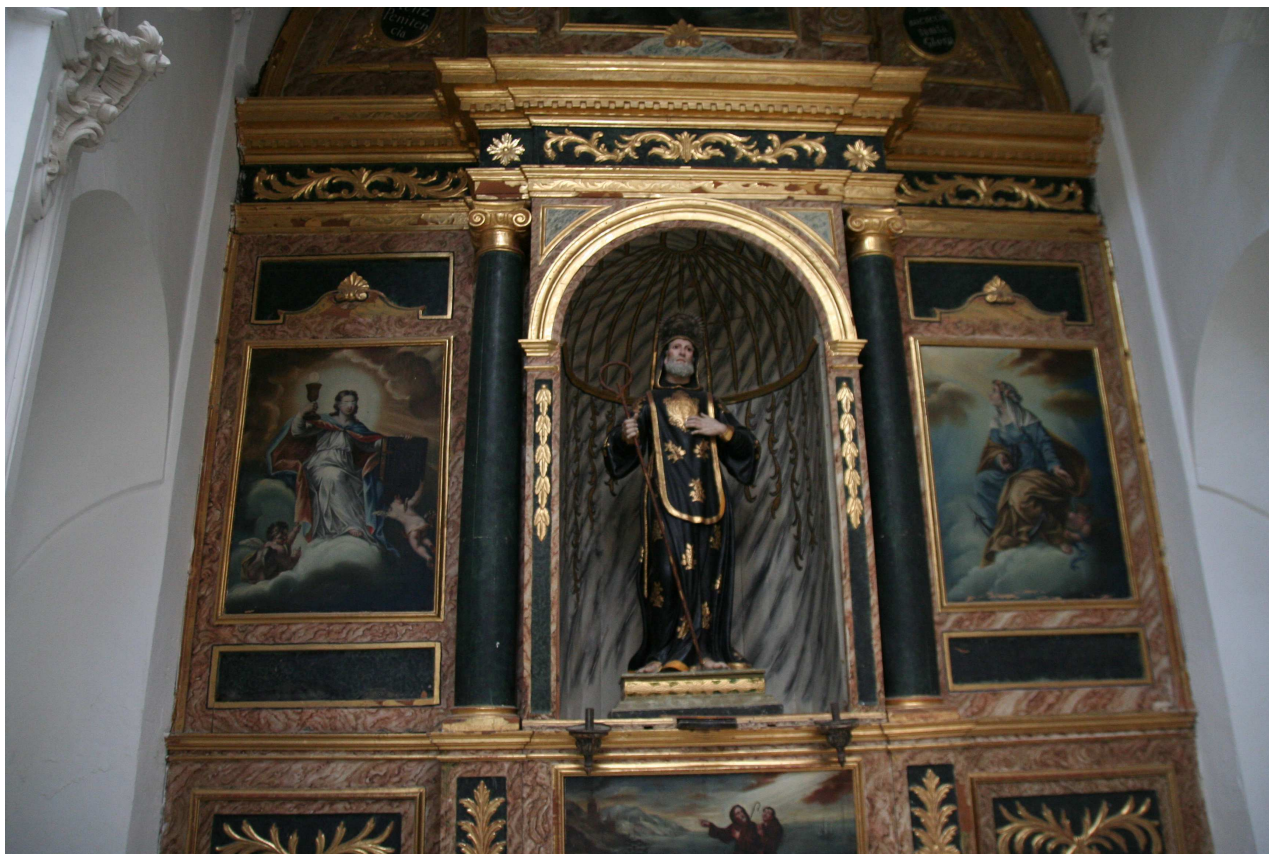


Retablo de San Francisco Javier. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.





Retablo de San Pedro. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



Retablo de San Francisco de Paula. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.





San Francisco Javier. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



San Pedro. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



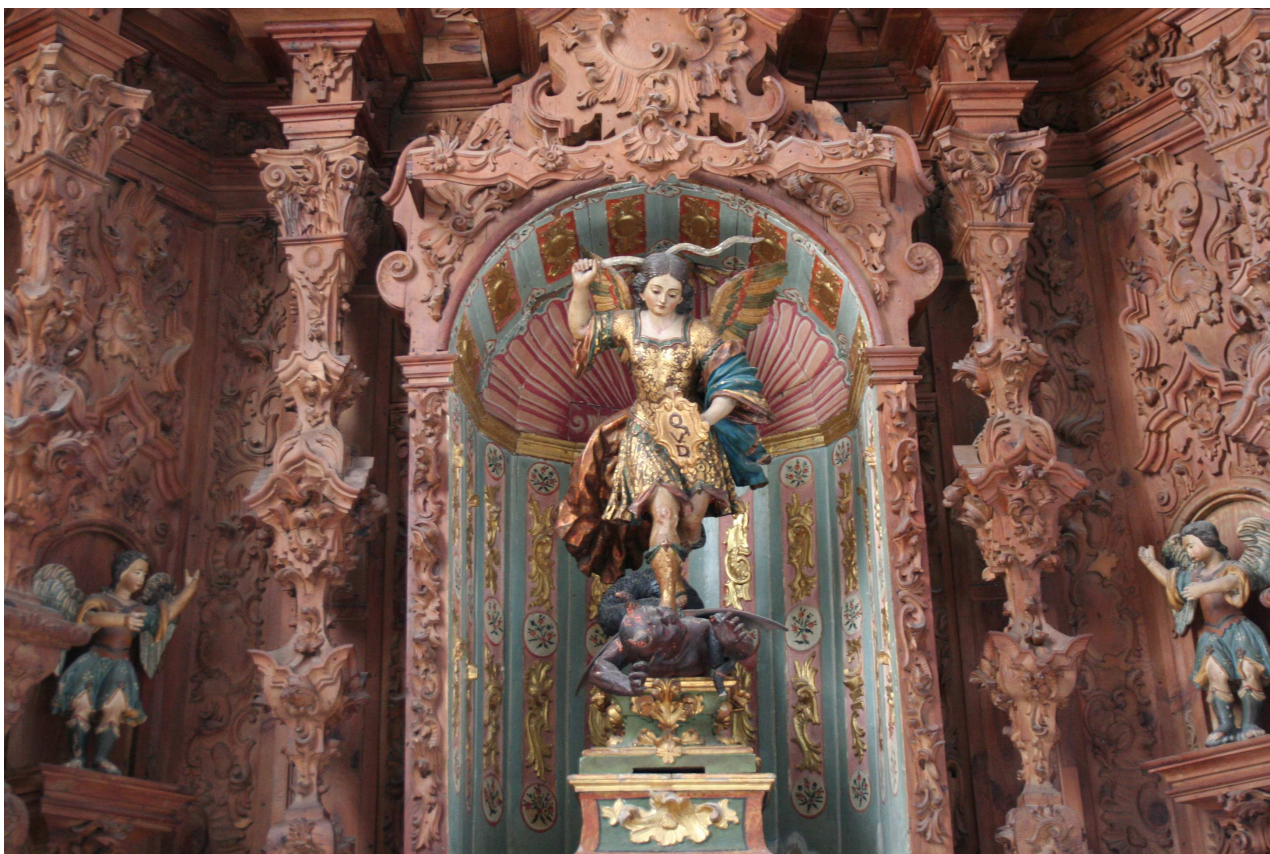


Cúpula. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



Antecámara. Sagrario de la Asunción. Priego de Córdoba.



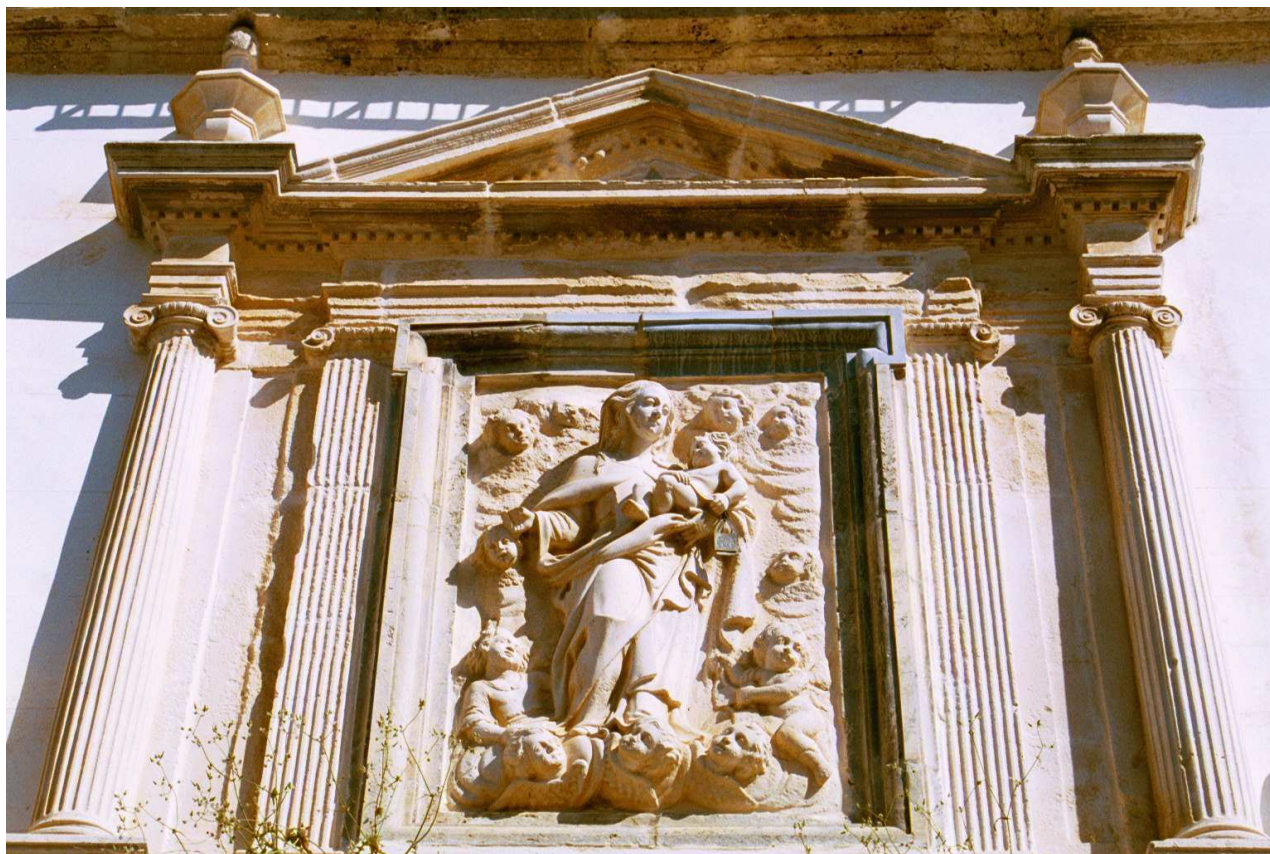


Retablo de San Miguel. Capilla Bautismal de la Asunción. Priego de Córdoba.



San Miguel. Capilla Bautismal de la Asunción. Priego de Córdoba.





Relieve de Nuestra Señora del Carmen. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



Portada y Torre. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.





Palacete Carmelita. Calle del Río. Priego de Córdoba.



Palacete Carmelita. Calle del Río. Priego de Córdoba. Detalle del segundo cuerpo.





Casa Caracuel Rojas. Compás de San Francisco. Priego de Córdoba.





Fuente Neoclásica. Paseo de los Álamos. Alcalá la Real (Jaén).



Cúpula. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).





Retablo de Jesús Nazareno. Iglesia de San Francisco. Priego de Córdoba.

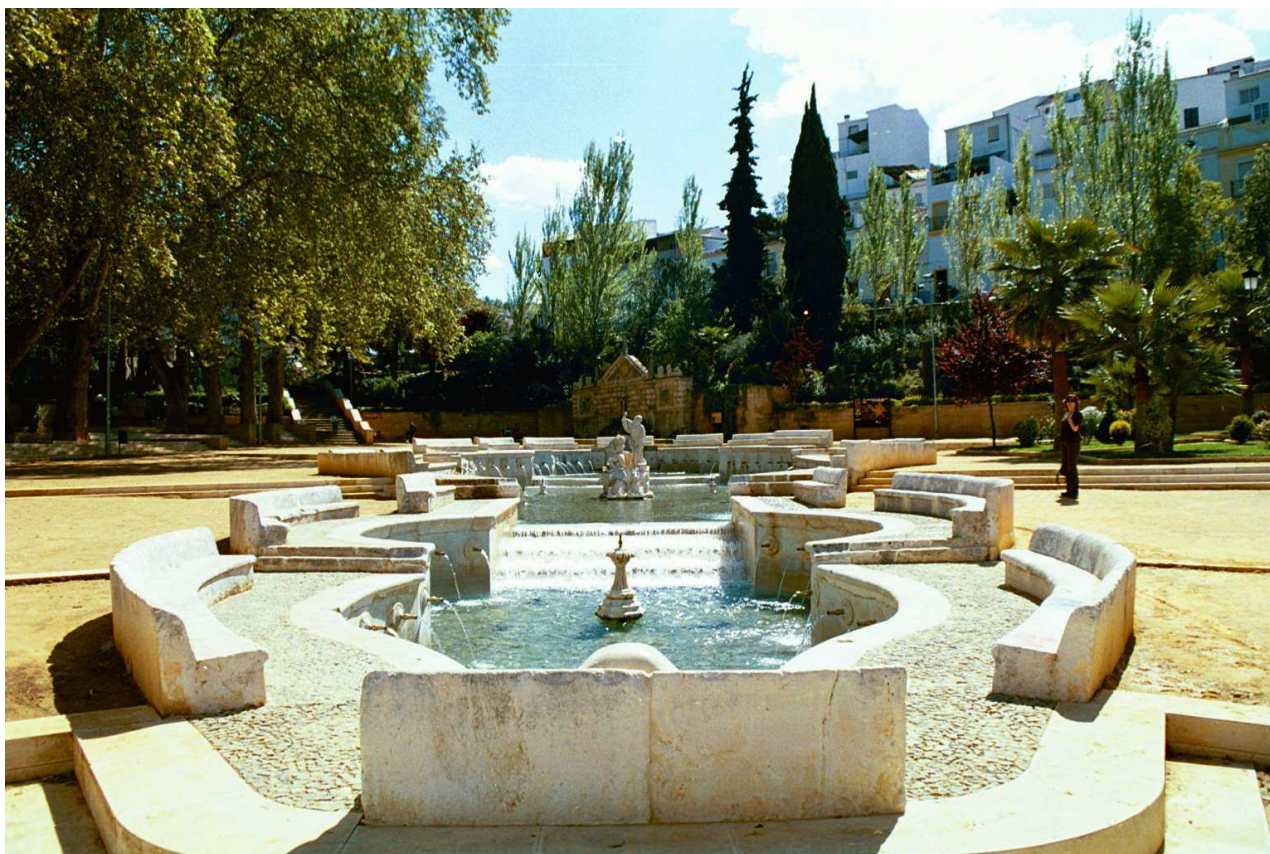


Arcángel y Cúpula. Iglesia de las Mercedes. Priego de Córdoba.





Fuente del Rey. Priego de Córdoba.



Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





Retablo de San José. Iglesia de las Angustias. Cabra (Córdoba).



San Joaquín. Parroquia de los Remedios. Cabra (Córdoba).





Parroquia del Carmen. Priego. Parroquia Expectación. Encinas Reales (Córdoba).



Paso de la Columna. Priego. Sayones. Iglesia de San Francisco. Priego.



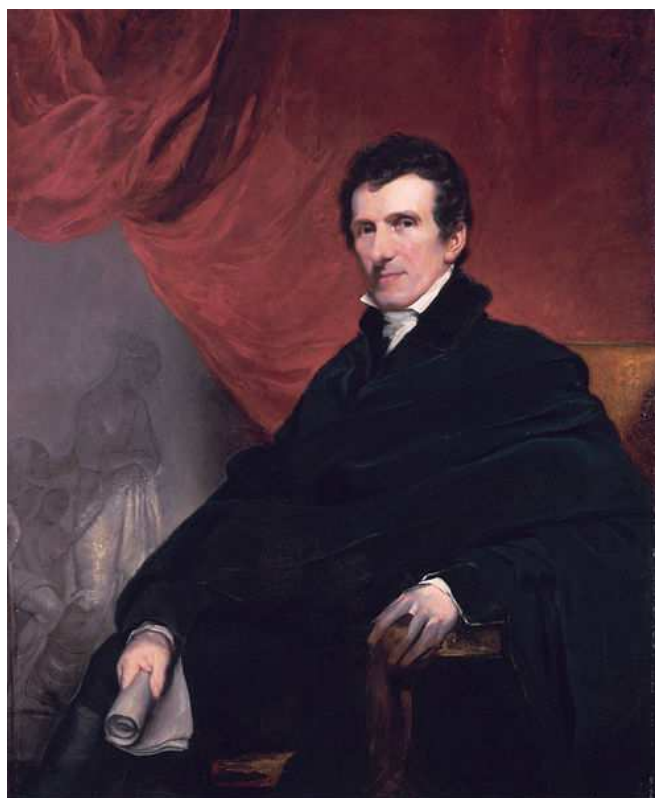


Real Abadía de Alcalá la Real en sus sedes alcalaína y prieguense, como polos artísticos entre los que se desplazó el artista Remigio del Mármol (1758-1815).





Dos escultores alcalaínos paisanos de Remigio del Mármol. Pablo de Rojas y Martínez Montañés.



Dos escultores contemporáneos de Remigio del Mármol. Antonio Canova y Bertel Thorvaldsen.





Yeserías del camarín del templo del Cristo del Llano. Baños de la Encina (Jaén).



Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





Fuente del Rey. Priego de Córdoba.



Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





Fuente del Rey. Priego de Córdoba.



Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





Calle del Río y Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





El barroco de Priego de Córdoba.



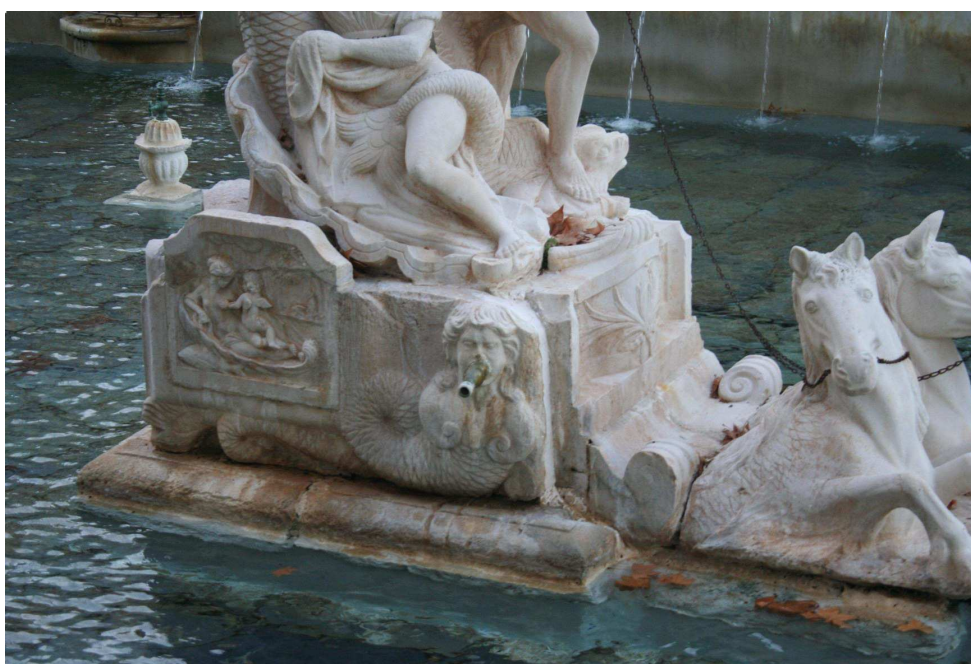
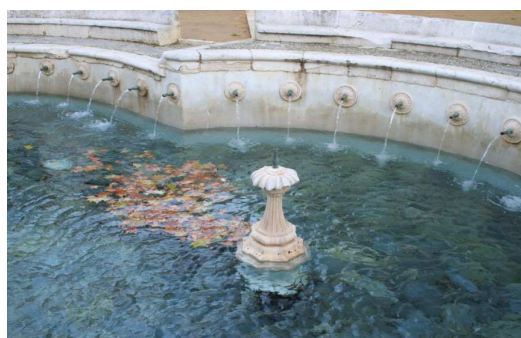


Retablo de San José. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.



Hermes. Parroquia del Carmen. Priego de Córdoba.





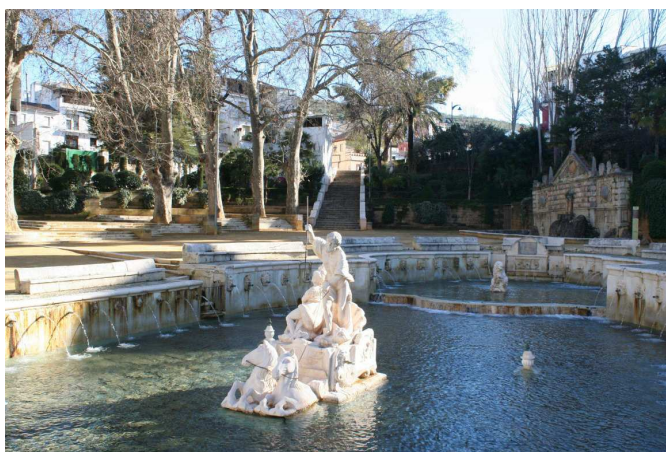
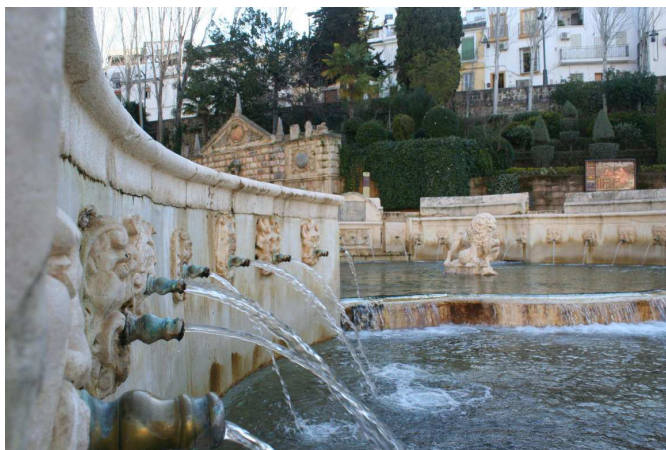
Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





Fuente del Rey. Priego de Córdoba.





Fuente del Rey. Priego de Córdoba.













# APÉNDICE FOTOGRÁFICO







**REMIGIO DEL MÁRMOL COBO-RINCÓN (1758-1815):  
SU APORTACIÓN E INFLUENCIA EN EL ARTE Y EN LOS ARTISTAS DE  
LA ESCUELA BARROCA DE PRIEGO DE CÓRDOBA**





**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
UNIVERSIDAD DE GRANADA**



**Dibujos:**

José Francisco Marín Molina

**Fotografías:**

Cristóbal Marín Molina  
José Francisco Marín Molina

**Apoyo Técnico:**

Mario Marín Molina  
Aurelio Cabello Martín



# APÉNDICES GRÁFICOS

MMXIV-MMXV

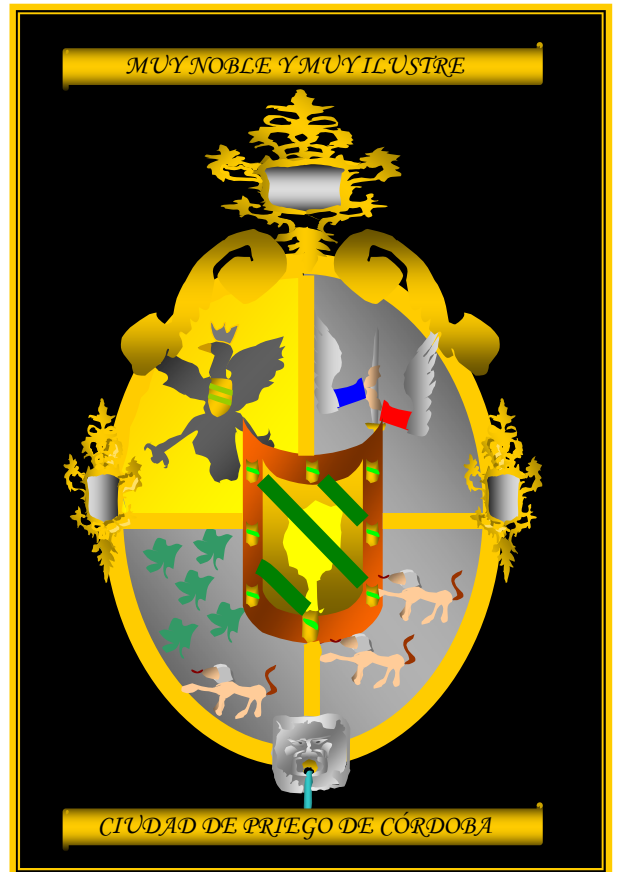
R

M

Tesis Doctoral

# REMIGIO DEL MÁRMOL

Departamento de  
Historia del Arte de la  
Universidad de Granada





**Remigio del Mármol Cobo-Rincón (1758-1815):  
Su aportación e influencia en el arte y en los artistas de  
la escuela barroca de Priego de Córdoba**



**Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Granada**