

IDENTIDADES Y REDES CULTURALES



V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

Identidades y redes culturales

V Congreso Internacional de
Barroco Iberoamericano

Identidades y redes culturales

V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

Granada, 2021



eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

© YOLANDA GUASCH MARÍ, RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, IVÁN PANDURO SÁEZ (Editores)

© LOS AUTORES, de sus textos

Edita:

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

Secretaría General Técnica

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

NIPO: 822-21-010-0

ISBN(e): 978-84-8181-759-1 (Ministerio de Cultura y Deporte)

ISBN(e): 978-84-338-6830-5 (Universidad de Granada)

Maquetación: Raquel L. Serrano / atticusediciones@gmail.com

Diseño de cubierta: Adrián Contreras Guerrero

Con la colaboración de la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Proyecto I+D+i Relaciones culturales entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil (HAR2017-83545P)

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com: 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

PRESIDENTE DEL COMITÉ DE HONOR

S.M. Felipe VI, Rey de España

COMITÉ DE HONOR

Excma. Sra. Dra. María del Pilar Aranda Martínez. Rectora de la Universidad de Granada.

Excmo. Sr. Dr. José Manuel Rodríguez Uribes. Ministro de Cultura y Deporte. Gobierno de España.

Excmo. Sr. D. Juan Manuel Moreno Bonilla. Presidente de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. Dr. Javier García Fernández. Secretario General de Cultura. Gobierno de España.

Excma. Sra. Dra. María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. Directora General de Bellas Artes. Gobierno de España.

Excmo. Sr. Dr. Miguel Ángel Castro Arroyo. Presidente de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado.

Excmo. Sr. Dr. Antonio Bonet Correa. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Excma. Sra. Dña. Patricia del Pozo Fernández. Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. Dr. Rogelio Velasco Pérez. Consejero de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. D. Luis Salvador García. Alcalde de Granada.

Excma. Sra. Dña. María Lucía Garrido Guardia. Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Granada.

Excmo. Sr. Dr. Ignacio Henares Cuéllar. Catedrático Emérito. Universidad de Granada.

Excma. Sra. Dra. María Elena Martín-Vivaldi Caballero. Presidenta CajaGranada Fundación.

Excma. Sra. Dña. Rocío Díaz Jiménez. Directora del Patronato de la Alhambra y Generalife.

PRESIDENTE DEL CONGRESO

Sr. Dr. Rafael López Guzmán, Universidad de Granada

COMITÉ CIENTÍFICO

Olga Acosta Luna, Universidad de los Andes (Colombia)

Luisa Elena Alcalá Donegani, Universidad Autónoma de Madrid (España)

Adalgisa Arantes Campos, Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Inmaculada Arias de Saavedra Alias, Universidad de Granada (España)

Juan Benito Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Javier Azanza López, Universidad de Navarra (España)

Ángel Bañuelos Arroyo, Centro UNESCO de Andalucía. Granada (España)

Cristóbal Belda Navarro, Universidad de Murcia (España)

María Luisa Bellido Gant, Universidad de Granada (España)

Joaquín Bérchez Gómez, Universidad de Valencia (España)

Beatriz Blasco Esquivias, Universidad Complutense de Madrid (España)

Jaime Humberto Borja Gómez, Universidad de los Andes (Colombia)

Angela Brandao, Universidade Federal São Paulo (Brasil)

Jonathan Brown, Institute Fine Arts de Nueva York (EE.UU.)

Antonio Calvo Castellón, Universidad de Granada (España)

Norma Campos, Fundación Visión Cultural (Bolivia)

Miguel Ángel Castillo Oreja, Universidad Complutense de Madrid (España)

Alberto Corradine Angulo, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)

José Manuel Cruz Valdovinos, Universidad Complutense de Madrid (España)

Jaime Cuadriello, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luis Javier Cuesta Hernández, Universidad Iberoamericana (México)

Ricardo Estabridis Cárdenas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima (Perú)

Marcello Fagiolo, Università di Roma La Sapienza (Italia)

Marta Fajardo de Rueda, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)

Mercedes Fernández Martín, Universidad de Sevilla (España)

Yolanda Fernández Muñoz, Universidad de Extremadura (España)
Pedro Flor, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)
Elisa García Barragán, Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Concepción García Sáiz, Museo de América de Madrid (España)
Ricardo González Marchetti, Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Ramón Gutiérrez, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Argentina)
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada (España)
Víctor Hugo Limpas Ortiz, Universidad Privada Santa Cruz de la Sierra (Bolivia)
María del Pilar López Pérez de Bejarano, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)
Fátima Halcón Álvarez-Osorio, Universidad de Sevilla (España)
Juan Antonio Jiménez Villafranca, Instituto de América de Santa Fe (España)
Richard Kagan, Johns Hopkins University (EE.UU.)
Alexandra Kennedy Troya, Universidad Nacional de Cuenca (Ecuador)
Fernando Marías Franco, Universidad Autónoma de Madrid (España)
Germán Mejía Pavony; Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)
Miguel Molina Martínez, Universidad de Granada (España)
Magno Moraes Mello, Universidad de Belo Horizonte (Brasil)
José Miguel Morales Folguera, Universidad de Málaga (España)
Alfredo J. Morales Martínez, Universidad de Sevilla (España)
Ramón Mujica Pinilla, Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)
Sandra Negro, Universidad Ricardo Palma (Perú)
José de Nordenflycht Concha, Universidad de Playa Ancha. Valparaíso (Chile)
Francisco Ollero Lobato, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)
Alfonso Ortiz Crespo, Universidad de las Américas. Quito (Ecuador)
Adriana Pacheco Bustillos, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Ecuador)
Francisco Javier Pizarro Gómez, Universidad de Extremadura (España)
Paula Revenga Domínguez, Universidad de Córdoba (España)
Willian Rey Ashfield, Universidad de la República (Uruguay)
Myriam Ribeiro de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)
Alena Robin, Western University de Ontario (Canadá)
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (España)
Walter Rossa, Universidade de Coimbra (Portugal)
Mario Sartor, Universidad de Udine (Italia)
Ramón Serrera Contreras, Universidad de Sevilla (España)
Nelly Sigaut, El Colegio de Michoacán (México)
Teresa Suárez Molina, Instituto Nacional de Bellas Artes (México)
Miguel Taín Guzmán, Universidad de Santiago de Compostela (España)
José Antonio Terán Bonilla, Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Rodolfo Vallín Magaña, Taller de Restauración de San Agustín (Colombia)
Fernando Vela Cossío, Universidad Politécnica de Madrid (España)
Magdalena Vences Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Graciela Viñuales, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Argentina)
Ana Zabía de la Mata, Museo de América de Madrid (España)

DIRECCIÓN CIENTÍFICA CEIBA (CENTRO DE ESTUDIOS DE BARROCO IBEROAMERICANO)

María de los Ángeles Fernández Valle, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)
Carme López Calderón, Universidad de Santiago de Compostela (España)
Víctor Manuel Mínguez Cornelles, Universidad Jaume I. Castellón (España)
Juan Manuel Monteroso Montero, Universidad de Santiago de Compostela (España)
Fernando Quiles García, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)
María Inmaculada Rodríguez Moya, Universidad Jaume I. Castellón (España)

COORDINACIÓN GENERAL ORGANIZACIÓN

Yolanda Guasch Marí, Universidad de Granada

COMITÉ ORGANIZADOR

Antonio Camacho Ruiz, Universidad de Granada

Lola Caparrós Masegosa, Universidad de Granada

Adrián Contreras Guerrero, Universidad de Granada

Gloria Espinosa Spínola, Universidad de Almería

Ignacio José García Zapata, Universidad de Granada

Edgar Antonio Mejía Ortiz, Universidad de Granada

Elena Montejo Palacios, Universidad de Granada

Francisco Montes González, Universidad de Sevilla

Iván Panduro Sáez, Universidad de Granada

Guadalupe Romero Sánchez, Universidad de Granada

Ana Ruiz Gutiérrez, Universidad de Granada

Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Universidad de Granada

ACTIVIDADES CULTURALES

PASEOS VIRTUALES

San Juan de Dios. Adrián Contreras Guerrero

La Fiesta del Corpus en Granada. José Policarpo Cruz Cabrera

Basílica de Nuestra Señora de las Angustias. Juan Jesús López-Guadalupe

El monasterio de Cartuja. José Antonio Díaz Gómez

La Abadía del Sacromonte. José María Valverde Tercedor

Desarrollo urbano y crecimiento de la Universidad de Granada. Ángel Isac Martínez de Carvajal. Séptima Dirección.
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio.

OBRA DE TEATRO “Acta Hospitalaria”

Francisco Benítez-Aguilar Yfo (Guión)

Adrián Contreras Guerrero y Francisco Benítez-Aguilar Yfo (Investigación original)

Rosa Onieva López (Voz en off)

José Martín Ruiz González (Actor)

Fray Juan José Hernández Torres (Rector de la Basílica de San Juan de Dios)

CONCIERTO

Pedro Bonet. Grupo de música barroca La Folía

PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

Natividad López Molina

Directos con móvil

PLATAFORMA DIGITAL

Ángel Moreno. Si2 Soluciones informáticas

Fernando Moyano. Si2 Soluciones informáticas

STREAMING

José Antonio Barrionuevo. Directos con móvil

Nino Galdón. Directos con móvil

Juan Luis Albea. Directos con móvil

El Camarín de la Virgen de los Remedios de Estepa: fuentes, modelos e iconografía para una exaltación mariana

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael
Universidad de Granada

SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén
Centros Culturales del Ayuntamiento de Madrid

1. El Camarín de los Remedios. Exaltación de María

En el contexto de la sociedad estepeña del setecientos, una de las principales construcciones que se llevaron a cabo fueron las fábricas del Camarín de la Virgen de los Remedios, una estructura pensada para exaltar a María como uno de los principales pilares del orbe cristiano. Sabemos que los preparativos de tan magna obra comenzaron antes de 1752, momento en que se consiguió el permiso para ocupar los terrenos de una calle alledaña. Las obras fueron comenzadas en 1754 por el alarife Cristóbal García, quien solo debió concluir la sacristía, aunque por razones que se nos escapan fue sustituido por Nicolás Bautista de Morales, en 1758, quien junto con el carpintero Antonio Crespo, dio por finalizado el camarín en 1790¹. Respecto a la decoración interior escultórica (yeserías, relieves y esculturas) fue encomendada al escultor antequerano Diego Márquez², quien trabajaría en ella,

entre 1776 y 1778³, años en los que se documenta unos pagos al escultor por el estofado de las piezas, con un importe de 11.600 reales⁴. Sospechamos que este pago se refiere a las obras en madera, pues conocemos la presencia de otro profesional policromado, Salvador Romero, a quien le correspondería el estofado de las piezas arquitectónicas⁵. Finalmente el pavimento de colores fue realizado entre 1781-1782 por Juan Antonio Blanco y Andrés Zabala, a base de formas romboidales creando un efecto tridimensional⁶.

Desde el punto de vista tipológico y, siguiendo la catalogación de Kubler, el resultado es un característico camarín torre, con precedentes en el camarín

1. DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel; MARTÍN FERNÁNDEZ, Manuel y MATEOS LLAMAS, José Javier. *Cuadernos de la Estepa Monumental. Iglesia de Ntra Sra de los Remedios*. Estepa: Ilmo. Ayuntamiento de Estepa. 2000. págs. 64-71.

2. Sobre el escultor Diego Márquez: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "La autarquía artística de una ciudad: Historia de la Escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela". En: *Escultura barroca andaluza. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga: ExLibric, 2016, págs. 147-207; FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. "La fortuna crítica del escultor Diego Márquez y Vega (1724-1791)". *Pregón*,

2016, págs. 39-54; FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, "El hijo prodigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera". *Revista de Estudios Antequeranos* (Antequera), 16 (2013), págs. 123-152 y ROMERO TORRES, José Luis. *La Escultura del barroco. Historia del Arte de Málaga*, 10. Málaga: SUR, 2011.

3. Sobre la policromía en la obra de Diego Márquez: PRADO CAMPOS, Beatriz. *Estudio comparativo de la policromía aplicada a la escultura exenta en madera de los siglos xv al xviii en Antequera. Málaga: Motivos ornamentales y técnicas de ejecución*. Tesis doctoral. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2011

4. AGUILAR y CANO, Antonio. *Memorial ostipense*. Tomo I. Estepa: Antonio Hermoso Cordero [s.n.], 1886-1888, pág. 89.

5. DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel, MARTÍN FERNÁNDEZ, Manuel y MATEOS LLAMAS, José Javier. *Cuadernos...* Op. cit., pág. 67.

6. AGUILAR y CANO, Antonio. *Memorial...* Op. cit., pág. 89 y DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel; MARTÍN FERNÁNDEZ, Manuel y MATEOS LLAMAS, José Javier. *Cuadernos...* Op. cit., pág. 67.

acereño de Guadalupe, pero sobre todo en el de la Victoria de Málaga⁷. Si bien las tres alturas del malagueño (panteón de los condes de Buenavista, sacristía y camarín) quedan reducidas a solo dos alturas en el ejemplar estepeño, constatándose la sacristía y camarín. El camarín⁸ presenta una planta octogonal, forma geométrica de enorme simbolismo al encontrarse entre el cuadrado, como símbolo de la tierra, y el círculo como símbolo celeste. Los lados del octógono interior se curvan siguiendo formas borrominescas, creando un interesante juego de curvas y contra curvas⁹.

Sobre un basamento de mármoles y piedras de colores, se alza un primer nivel, en el que se encuentran los cinco relieves de los misterios Gozosos del Rosario de Diego Márquez, ordenados desde el lado derecho de la embocadura del camarín, siguiendo el sentido de las agujas del reloj. Los cinco misterios de Márquez están realizados en madera policromada y estofada, delimitados por marcos de profusa decoración rococó, anclados en la pared por piezas metálicas. Los marcos, si bien son similares no son iguales entre sí, y están emparejado dos a dos, (Anunciación y Jesús entre los Doctores) y (Visitación y Presentación), quedando suelto el de la Natividad el eje principal. El resto de primer cuerpo se completa con pintura mural, de flores, frutos, rocallas, lazadas, guirnalda y catorce grandes medallones en trampantojo con símbolos marianos. Esta simbología hunde sus raíces en la literatura patristica, como metáforas y prefiguraciones visuales de María, extraídas en su mayoría del antiguo testamento, si bien con el tiempo se fueron incorporando otras muchas. Durante la Edad Media se fueron incorporando a las llamadas Letanías de la Virgen, siendo las Lauretanas, creadas en el santuario italiano de Loreto, las que gozaron de una mayor popularidad desde el siglo XVI. Fue tal su éxito, que el papa Clemente VIII en la bula *Quoniam multi* del 6 de septiembre de 1601, únicamente permitió las Lauretanas y aquellas incluidas en el breviario y misal de la Iglesia Católica. Paralelamente y de la mano del desarrollo de la emblemática y de la mariología se multiplicaron durante el barroco la edición de libros, y series de estampas que popularizaron estas metá-

foras¹⁰. Estos emblemas se emparejan enmarcando los relieves del rosario. Están ubicados linealmente desde la puerta de acceso al camarín, la embocadura del retablo y la ventana. El orden establecido es el siguiente: Anunciación: “Fuente Secreta”¹¹ y “Arca de la Alianza” (el Arca como receptáculo immaculado de Dios, en paralelo con María lo encontramos ya en el siglo IV y V en los escritos exegéticos de San Máximo Obispo de Turín¹², y Hesiquio de Jerusalén “Dado que eres tú la perla, ella es el arca”)¹³; puerta de acceso, “Torre de David”¹⁴ y “Escalera de Jacob”¹⁵; Visitación: “Palmera en el oasis de Engadí”¹⁶ y “Azuzena del Valle” o “Azuzena entre las Zarzas”¹⁷, Natividad: “Ciprés en las cumbres de Hermón”¹⁸ y “Rosal en Jericó”¹⁹; Presentación en el templo: “Pozo de Aguas vivas”²⁰ y “Árbol “Un rebrote saldrá del tocón de Jesé, y de sus raíces brotará un renuevo”²¹; ventanas: “arco entre las nubes” en la alianza de Noé con Dios²² y

10. DE LA IGLESIA. Nicolás. *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra, escrito por el cartujo Fray Nicolás de la Iglesia*. Burgos: por Diego de Nieva y Murillo: a costa de la Real... Cartuxa de Miraflores, 1659; MARIOPHILO, Theophilo. *Stella Jacob Orta María*. Viena: Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Francisci Andrea Groner, Bibliopaei Viennensis, 1680; SFONDRATI, Coelestino. *Innocentia vindicata, in qua gravissimis argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur, angelicum doctorem pro immaculato conceptu Deiparae Sensisse & Scripsisse*. Pars prior theologica; pars posterior symbolica, S. Galli: Typis Monasterii, 1695; AGUILAR, Fray Francisco de. *Hieroglyphica sive symbola mariana, quibus Matris Dei mysteria laudantur, cum novenario de misterio Conceptionis*. Salamanca: Eugenio García de Honorato. 1724 y REDELIO, A. C., *Elogia Mariana Olim*; A. C. Redelio Belg; Mechl: S.C.M.L.P. *Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa in Martino Engelbracht Chalcographo Augustano, Augsburg: 1732*.

11. Cantar de los Cantares. 4: 12. Para las citas bíblicas hemos usado: *La Biblia*. Biblia traducción interconfesional. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. Editorial Verbo Divino. Sociedades Bíblicas Unidas, 2008

12. SAN MÁXIMO DE TURÍN “Sermo CIV”, En: *Patrologiae cursus completus, sive biblioteca universalis, integra, Uniformis, commoda, oaeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque Ecclesiasticorum*. Patrología latina. Tomo LVII. San Maximi Taurinensis. Paris: Jacques-Paul Migne. 1847, pág 739.

13. HESQUIO DE JERUSALÉN: “Sermones” En: *Patrologiae cursus completus, sive biblioteca universalis, integra, Uniformis, commoda, oaeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque Ecclesiasticorum*. Patrología graeca. Tomo XCIII. Paris: Jacques-Paul Migne. 1860, pág. 1463.

14. Cantar de los Cantares. 4: 4.

15. Génesis 28: 10 y ss.

16. Eclesiástico 24: 13-14.

17. Cantar de los Cantares. 2: 1-2.

18. Eclesiástico 24: 13-14.

19. Eclesiástico 24: 13-14.

20. . Cantar de los Cantares. 4: 15.

21. Isaías 11:1.

22. Génesis 9: 13.

7. KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII-XVIII”. En: *Ars Hispaniae*, Tomo. XIV. Madrid: Plus Ultra, 1957, págs. 286-291.

8. Sobre los camarines antequeranos: ROMERO BENÍTEZ, Jesús, “Camarines antequeranos del siglo XVIII”. *Jábega* (Málaga), 13 (1976), págs. 25-29.

9. RIVASCARMONA, Jesús. *Arquitectura Barroca Cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, pág. 96



Fig. 1. Camarín de Nuestra Señora de los Remedios. 1754-1790. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa. Sevilla.

“Cardo Mariano” (prefiguración de la Pasión de Cristo y los Dolores de María, surgido de las leyendas medievales de la Huida a Egipto); y Jesús entre los doctores, Vaso (aparece con tres invocaciones de las lauretanas: “Vaso espiritual”, “de honor” e “insigne de devoción” en las escrituras se asocia a los hombres como vasos creados por Dios, destacado la figura perfecta de María²³ y ciudad de Dios²⁴).

Sobre esta estructura se alza un segundo nivel mucho más desarrollado, articulado por dieciséis estípites de orden compuesto, con una decoración muy sobria, a través de placas recortadas y amplios

espacios sin decoración. Esta tendencia a la depuración (alejada de aquella decoración tupida y carnosa de épocas anteriores) se extiende también en los entrepaños mediante amplias molduras doradas que se curvan creando amplias volutas. Similar decoración que se encuentra también a la cúpula del camarín. No sería nada nuevo el influjo de los diseños de la familia Primo²⁵, Márquez y Antonio Palomo en Estepa²⁶, donde se conservan importantes muestras

23. Según Santo Tomas de Aquino, los hombres son llamados vasos en las escrituras por cuatro causas: por la constitución, por el contenido, por el uso para el cual sirven y por el fruto que traen. AQUINIO, Santo Tomas. *Comentario a la Epístola a los Romanos*. México: Editorial tradición, 1982.

24. Libro de los Salmos. 87 (86): 3.

25. Sobre los Primo: TAYLOR, René. “La familia Primo. Retablistas del siglo XVIII en Andalucía”. *Imafronte* (Murcia), 3-5, (1987-1889), págs. 323-346.

26. HERRERA GARCÍA, Francisco J., “Estepa como centro demandante de retablos. La dependencia del entorno durante los siglos XVII y XVIII”. En: *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa 1998 y RECIO MIR, Álvaro. “Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII”. *Cuadernos de Estepa* (Estepa), 4 (2014), pág. 59-83.

de realística antequerana²⁷, con repertorios decorativos similares. Es más, podíamos considerar que la decoración de este camarín, con el del Cristo de las Penas del Carmen en Antequera, serían el canto del cisne de los camarines barrocos antequeranos. Las citadas hornacinas están ocupadas por las esculturas de bulto redondo y tamaño académico de Márquez: San José y los padres de la Virgen, formando una triada, a las que se contraponen los tres Arcángeles, y quedando aparentemente descolgada la imagen de San Antonio de Padua. El segundo nivel, continua el ciclo del Rosario con los misterios Gloriosos que se extienden por todo el perímetro. A semejanza de los gozosos estos también muestran unos marcos dorados similares y distintos entre sí; salvo los del eje norte y sur (Ascensión y Asunción de la Virgen) que son iguales. Cierra el programa iconográfico de esta parte las inscripciones latinas de alabanza a María del friso del entablamento. El ciclo se componía de ocho inscripciones, y aunque dos se han perdido, se transcribía el himno mariano *Salve Maris Stella* recogido en el Breviario Romano, por lo que podemos recomponer las perdidas²⁸.

La cúpula queda fragmentada por ocho gajos o gallones y rematada con una estrella de ocho puntas. Además de la profusa decoración dorada, destaca sobre todo la importancia de las representaciones pictóricas. Sin duda, el ciclo más importante lo conforman los lienzos de los cuatro evangelistas (en los ejes principales) y los padres de la iglesia (ejes diagonales). Todas estas representaciones repiten un mismo modelo figura de dios cuerpo con su correspondiente cartela identificativa en la parte inferior. Los evangelistas con una mayor vinculación a María, aparecen en el eje oeste este. Frente a la Virgen de los Remedios aparece San Lucas, el llamado evangelista mariano pues es él quien recoge los pasajes de infancia de Cristo, incluso según la tradición llegó a retratar a la Virgen, y tras el San Juan evangelista. Además de ser pariente directo de María (según la tradición su madre, María Salomé era hermana de la Virgen), fue a quien Cristo encomendó desde la cruz hacerse cargo de su madre, y el escritor de la prefiguración más destacada de la Inmaculada con su imagen de la Mujer Apocalíptica. En el otro eje, el Norte y Sur, encontramos a San Mateo y San Marcos respectivamente. Si bien la presencia de los evangelistas en espacios consagrados

a la Virgen es habitual en el contexto de camarines o capillas marianas, no lo es tanto la presencia de los padres de la iglesia en las diagonales del octógono (San Jerónimo, Noroeste, San Gregorio, noreste, San Ambrosio Sureste y San Agustín Suroeste), más habituales en espacios dedicados a Cristo. Sin embargo, su presencia está plenamente justificada. Por un lado por su labor de defensa de la virginidad de María, en épocas de confusión doctrinal, iniciándose en ese momento el debate de la Concepción Inmaculada de María²⁹, con afirmaciones como la de San Ambrosio de Milán: “la Virgen no fue únicamente incorrupta sino la Virgen a quien la gracia ha hecho intacta, libre de cualquier mancha de pecado”³⁰; y por otro como pilares doctrinales de la Iglesia católica (sagradas escrituras y literatura patristica) iglesia por entonces plenamente asociada a la figura de María. El resto de las pinturas más pequeñas y murales, continúan con los símbolos marianos, añadiendo ocho nuevos. Sobre la embocadura del retablo frente a la virgen y hacia su derecha encontramos los siguientes: “espejo sin mancha de la actividad de Dios”³¹, Puerta del Cielo³², Casa de Dios³³, “Bella como la luna”³⁴, “radiante como el sol”³⁵, “Estrella del Mar”³⁶, o “lucero de la mañana”³⁷, Templo del Espíritu Santo³⁸, y barco o carabela³⁹.

2. Las esculturas de Diego Marquez

Además del Crucificado que adorna la sacristía inferior, el escultor antequerano Diego Márquez se encargó de toda la decoración escultórica del camarín. El primer grupo y más importante, se encuentra dispuesto en las tres hornacinas del fondo del camarín con un claro significado inmaculadista, con la presencia

29. MARTINO ALBA, Pilar. “Iconografía de los Padres de la Iglesia entorno a la Inmaculada Concepción”. En: *La Inmaculada Concepción en España religiosidad, historia y arte: actas del simposio*. Tomo II. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005, págs. 717-734.

30. *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. Vol. LXII Sancti Ambrosii Opera, In psalm CXVIII Expositio, Sermón XXII, pág. 504.

31. Sabiduría 7:26.

32. Génesis 28: 10 y ss.

33. Génesis 28: 10 y ss.

34. Cantar de los Cantares. 6: 10.

35. . Cantar de los Cantares. 6: 10.

36. Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini. Lieja: Officina Typographica clementiz Plontoux, pág. 113.

37. Apocalipsis 2:28.

38. San Pablo. Corintios I. 6:19.

39. Libro de los Proverbios 31:14.

27. Cfr: ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El retablo durante el barroco*. Málaga: Prensa Malagueña, 2012 y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, y ROMERO BENÍTEZ, Jesús. “Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII”. *Imafrontera* (Murcia), 3-5 (1987-89), págs. 347-366.

28. Breviarium Romanum... Op. cit., pág. 113.

de San José con el niño en brazos y acompañado por San Joaquín y Santa Ana, quien concibió a María sin pecado en su vientre según recoge en el Protoevangelio de Santiago⁴⁰. Las figuras de los padres de María de Diego Márquez, evocan claramente las del grupo escultórico de María con sus padres del convento de los Capuchinos de Antequera. San Joaquín viste de manera similar, sus ricas vestiduras repiten cierto gusto orientalizante “a la turca”. Mientras, a Santa Ana se la envuelve con túnica y manto atemporal. En cambio, la figura de San José viene a subrayar la propia virginidad de María. Al respecto de esta cuestión, el propio San Agustín afirmaba que

La acción del Espíritu Santo recayó sobre los dos. Siendo, dice, un hombre justo. Justo era el varón, justa la mujer. El Espíritu Santo, que reposaba en la justicia de ambos, a ambos les dio el hijo⁴¹.

Además, con la presencia de San José se subrayaba las dos ramas de la genealogía de Cristo, que entroncaban con el linaje del rey David. Debieron gustar las versiones de San José que salieron del obrador de Diego Márquez pues la reinterpretó hasta al menos cinco ocasiones (entre atribuciones y obras seguras) pero insuflando a cada un aire diferenciador. Mientras los de Pedrera (Sevilla) y San Roque (Cádiz) están sugestionados por la imagen de Nicola Fumo que entró al convento de las carmelitas descalzas de Antequera en 1779, este de Estepa, obra anterior, no la refleja, aproximándose al desaparecido de Fernando Ortiz de la iglesia malagueña de Santa Cruz y San Felipe Neri, como tampoco el otro de la parroquia San Juan de Antequera, que muestra al santo acompañando al niño en sus primeros pasos.

La otra gran triada del camarín, son las esculturas de los “Tres” que se colocan en los tres lados del frente a la imagen de los Remedios, como guardia privilegiada de María, “Reina de los Ángeles” como reza la Letanía Lauretana. Estilísticamente evocan sus obras angélicas del retablo mayor del Carmen de Antequera⁴², pero mucho más depuradas, acercándose al Márquez más clásico. Destaca en el centro de la figura de San Miguel, jefe del ejército celestial triunfante sobre el maligno, que como María Inmaculada

triunfo sobre el mal. Esta correlación del Arcángel y María, quedo recogida en el Apocalipsis, cuando San Miguel junto al ejército celestial, protege a la mujer apocalíptica, del dragón⁴³. Es una imagen de gran dinamismo siguiendo el esquema de la talla de obrador anónimo napolitano del convento de las Carmelitas descalzas de Anquera. A la izquierda encontramos a San Gabriel con el brazo izquierdo levantado, en actitud declamatoria, creando una anunciación con la imagen de los Remedios. Aunque a Gabriel se le ha identificado con el ángel que acompañaba a Daniel, su importancia radica en su papel como mensajero de Dios, anunciando los nacimientos de Cristo y San Juan bautista⁴⁴, además de la muerte de la Virgen, pasaje ajeno a los evangelios, y que quedó recogido en la *Leyenda Dorada*⁴⁵. Cierra la triada San Rafael, que aunque es únicamente citado en el antiguo testamento, como compañero de Tobías⁴⁶, se ha identificado con el ángel que removía las aguas de la piscina de Bethesda, haciéndola sanadora⁴⁷. Por el primer pasaje se le considera uno de los tres patronos de los peregrinos, de ahí el bordón de peregrino que porta la imagen de Márquez, mientras que por el segundo le viene la faceta de santo sanador.

A priori resulta sorprendente la presencia de San Antonio de Padua. Sin embargo, tal sorpresa no sería tal. Tanto él como su orden de los franciscanos, destacaron por su defensa de la virginidad de María y de su Concepción Inmaculada. Aunque no fue el único (ni el más destacado) defensor del posterior dogma, fue sin duda el más popular dada su fama de taumaturgo. Las oraciones devocionales a él dirigidas, sobre todo el responsorio, eran tan conocidas, que acompañaban al Rosario y el Vía Crucis, en los muy leídos compendios de oraciones que se editaban, recuérdese uno de las más populares, el *Jardín Florido del Alma*, del capuchino José de Caravantes, que desde su primera edición en 1672, vivió otras cuatro ediciones más⁴⁸. Además, su ubicación sobre la puerta de acceso al camarín no sería gratuita, el santo portugués serviría como modelo para los fieles, a modo de puerta de acceso a la gloria, prefigurada en el camarín.

40. Protoevangelio de Santiago. *En Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, págs. 59-61

41. SAN AGUSTÍN. “Sermón LI: 30” *En: Obras de San Agustín, X, Sermones 2º. Traducción de Lope Cilleruelo, Moisés María Campelo, Carlos Morán y Pio de Luis*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983, pág. 42.

42. ROMERO BENITEZ. Jesús. “El Escultor Diego Márquez en el retablo mayor de la iglesia del Carmen”. Pregón. Antequera, 1991. s/p.

43. Apocalipsis 12:7.

44. Lucas 1:11 y 1:26 y ss.

45. VARAZZE, Iácono da. *La Leyenda de los Santos. Introducción, transcripción y anotaciones por Félix Juan Cabanes*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas e Institutum Historicum Societatis Iesu, 2007, pág. 405.

46. Tobías 5: 4 y ss.

47. Juan 5: 7.

48. CARAVANTES. José. *Jardín Florido del Alma*. Valladolid: Imprenta de Valdivielso, 1972.



Fig. 2. Diego Márquez. San Antonio de Padua. Madera policromada. 1776-1778. Camarín de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa. Sevilla.

3. El Rosario de Diego Marquez

No es de extrañar que la cofradía del Rosario, la cual sufragó toda la obra del camarín, tuviera como prioridad la exaltación Inmaculadista de María, usando como vehículo aquellos misterios del Rosario donde María tuvo una mayor trascendencia, los Gozosos y los Gloriosos. Para darle una mayor relevancia se decidió que fueran de escultura a modo de relieves, encargándose todos ellos al escultor Diego Márquez, sobradamente preparado y que sabía manejarse bien en el género del relieve. Márquez manejó sabiamente la capacidad decorativa de los relieves en el conjunto del camarín, reservando la riqueza de los estofados, así como las composiciones más complejas y elaboradas, a los misterios gozosos de la parte más baja.

El ciclo de los misterios Gozosos arranca con la Anunciación, composición sencilla en formato triangular. La Virgen arrodillada con las manos cruzadas sobre su pecho y el dinámico Arcángel, evoca la Anunciación de Tiziano en Scuola Grande de San Rocco de Venecia, seguramente conocida por las estampas que se tiraron de ella. Conocemos al menos dos, ambas

venecianas, la de Valentín Lefebre en 1682 y Johann Gottfried Seuter en 1749. No obstante, no es una copia servil, todo el mobiliario está transformado: el sobrio reclinatorio, se convierte, en manos de Márquez, en una gran rocalla, a la vez que introduce tras María un sillón, puro anacronismo pues representa un tipo de asiento, típico de la producción mobiliaria andaluza de finales del siglo XVII.

Más elaborada es la composición de la Visitación. Además de María e Isabel, la presencia de San José en el pórtico llevando un asno, y Zacarías en el dintel del edificio parece extraída de la visitación que Jacques Callot grabó para la serie: *Variae tum Passionis Christi tum vitae beatae Mariae Virginis* editada en 1631. Sin embargo, Márquez, pudo tener otras referencias directas, como la del pintor flamenco Guillaume van Herp, especialista en pintura sobre cobre (en series o no), con numerosa obra conocida en España, por su fácil transporte dadas sus reducidas dimensiones. Estas piezas fueron muy requeridas desde España, entrando por Sevilla, y no sería de extrañar que Márquez pudiera conocer alguna. Debió de gustar tal representación, puesto que disponemos de bastantes ejemplos de este tema, ya sean de su mano, atribuidos o de algún seguidor, dos en España (en las Comendadoras de Santiago de Madrid⁴⁹ y otra en Centro Cultural El Rincón, Tordesillas). No obstante, no queremos dejar de destacar, el enorme parecido del Relieve de Márquez, con la Visitación de Francisco Rizi, del Museo del Prado. No es el único parecido en la serie, algo similar ocurre con el relieve de Jesús entre los Doctores, por lo que podemos esperar la existencia de una fuente común, hasta el momento no localizada, o la propia admiración del Diego hacia la obra de Rizi.

Por su parte la composición de la Natividad es sumamente sencilla y geométrica, evocando la disposición de las figuras del Misterio en los tradicionales Nacimientos o Belenes. Aunque Márquez manejaba perfectamente el barro⁵⁰ (material más usual para estas piezas), incluso como material definitivo (San Francisco de la portada del convento antequerano de San Zoilo), no tenemos localizados ningún ejemplo salido de su mano. Cercano a este género, aunque no formaba parte de ningún Nacimiento, es la huida a Egipto de la iglesia de Nuestra Señora del Reposo de Campillos, atribuida a su hijo Miguel. Haciendo

49. SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. "Sobre una serie de cobres flamencos de pintores en la estela de Rubens". *Anales de Historia del Arte* (Madrid), Volumen Extraordinario (2011), págs. 483-505.

50. La pieza está firmada y fechada: "Diego Márquez me fecit, año de 1755".

están puntualizaciones, la evocación de los misterios de Luisa Roldán "La Roldana" (pastor arrodillado, y el que se quita el sombrero, Museo de Artes Decorativas de Madrid) o los del sevillano, y estrictamente contemporáneo suyo, Cristóbal Ramos, son evidentes. Sin embargo, la estructura arquitectónica que cobija a las figuras, un híbrido entre establo y templo clásico en ruinas, la extrae de la Adoración de los Pastores de la citada serie de Jacques Callot.



Fig. 3. Diego Márquez. Nacimiento de Jesús. Madera policromada. 1776-1778. Camarín de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa. Sevilla.



Fig. 4. Diego Márquez. Presentación de Jesús en el Templo. Madera policromada. 1776-1778. Camarín de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa. Sevilla.

De la Presentación del Niño en el templo podemos encontrar ecos en la presentación que Alonso Cano entregó a la Catedral de Granada, si bien, se aproxima más a determinadas fuentes grabadas. El grupo principal con la virgen arrodillada entregando al niño, se ajusta plenamente a la estampa de igual tema de la Serie de los Misterios del Rosario de Raffaello Schiaminossi, fechable hacia 1609; si bien, el desarrollo completo de la escena, parece derivar de la grabada por el francés Remy Vivera fechada en 1640. Incluso la figura que coloca Márquez portando el cesto de pichones, encontraría paralelismos con la figura que porta una jarra en la estampa.

Cierra la serie de los misterios gloriosos, la escena de Jesús entre los doctores, que parece derivar, de la estampa de igual tema que Georg Pencz incluyó en su serie de la vida de Cristo, editada entre 1534 y 1535. Si bien, la imagen del niño sentado y aislado sobre el graderío evoca claramente la imagen ideada por Veronés, para su enorme lienzo del museo del Prado, conocida seguramente de manera indirecta.

Por contraste la serie superior de los misterios gloriosos, siempre ha gozado de menor interés historiográfico, incluso atribuyéndose algún oficial de taller⁵¹. Ciertamente es que no llega a la calidad de los otros misterios, mucho más cercanos al espectador, y quizá sería esto, la circunstancia de estar a una considerable altura y la escasa luz natural del recinto (la ventana principal iría cubierta con una cortina, aun apreciable la galería, y los otros dos óculos, colocaría algunos relieves a contraluz), lo que llevaría a Márquez a ajustar las composiciones, haciéndolas más sencillas y legibles, sintetizando volúmenes y prescindiendo del estofado, usando policromía mate, con el fin de hacer su lectura mucho más limpia.

Comienzan los cinco misterios gloriosos con la Resurrección de Cristo. La imagen de Jesús, desnudo con amplia capa roja y portando un estandarte, que se alza sobre el sarcófago bien pudo tomarla Márquez de una estampa de la resurrección de Antonius Wierix sobre composición de Marteen de Vos, fechable a finales del siglo XVI. Sin embargo, la resolución de la soldadesca es más libre. Si, la figura derribada de la derecha presenta una gran semejanza con el citado grabado, el resto, partiendo del grabado, son transformadas por Márquez, distribuyéndolas por el espacio de forma diferente, o cambiándole el punto de vista.

La Ascensión es un buen ejemplo de esa limpieza visual pretendida por Márquez. Tomado como eje la piedra, desde la cual, Cristo ascendió a los cielos, se

51. ROMERO BENITEZ, Jesús. *El Escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Antequera: Chapitel, 2014. pág. 58.



Fig. 5. Raffaello Schiaminossi. *Presentación del Niño en el Templo*. Fuente: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-17-4. [Fecha de acceso: 20/10/2020] y Remy Vuybert (Impresor). *Presentación del Niño en el Templo*. Fuente: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1989-0930-225. [Fecha de acceso: 20/10/2020].

distribuyen a cada lado el colegio apostólico destacando en primer término las figuras arrodilladas de San Pedro y María, a la izquierda, y San Juan de espaldas a la derecha, en un intento de dar profundidad al relieve, escena que pudo inspirarse en la estampa de Johann Sadeler I, sobre composición de Maarten de Vos, grabado entre 1585 y 1588, no así la imagen de Cristo, que asciende a los cielos, que es mucho más dinámica inspirada en el grabado de la resurrección del italiano Martino Rota fechado en 1565 y 1583, sobre posible composición de Federico Zuccaro.

Paras Pentecostés, vuelve a recurrir a Jacques Callot. Resulta particularmente interesante que en la misma lamina donde figura la Pentecostés, incorporo el francés, las escenas de la Natividad y Visitación, usadas también por Márquez. Si bien para definir las figuras más destacadas del relieve, uso una estampa de Johann Sadeler I del mismo tema. Así encontramos a los dos apóstoles del primer plano (el de la izquierda con las manos abiertas y el de la derecha cruzadas sobre el pecho), la virgen con una mano sobre el pecho y otra extendida, o el apóstol que la acompaña a su derecha. Sin embargo, para el resto del apostolado y por exigencias del encuadre, usa una composición realmente simple colocándolos en dos planos en profundidad.

Respecto al misterio de la Asunción, Márquez parte de una estampa del mismo tema de Cornelis Galle "El Joven", que se basa aunque de manera más simplificada en el cuadro original de Rubens para los jesuitas de Amberes, en el boceto de las colecciones reales británicas, o bien en las estampas

Schelte Adamsz Bolswert. Sin embargo, Márquez en el desarrollo de su proceso creativo introduce matices diferenciadores. Así la Virgen genuflexa del original se transforma en arrodillada, quizá por influencia de la Asunción de Alonso Cano, para la Cabecera de la Catedral de Granada, o la versión que de Juan Niño de Guevara de la Capilla de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga; o el apostolado que aunque sigue la estampa de Galle, recrea completamente, reduciendo el número de apóstoles, completando su anatomía (Galle los represento de medio cuerpo), recolocándolos en el espacio, si bien conservando su gestualidad diferenciadora.

Finalmente, cierra el ciclo de los misterios gloriosos la Coronación de María, en la que Márquez sigue con leve variantes, a la estampa diseñada por Maarten de Vos y grabada por Hieronymus Wierix hacia 1500, del mismo tema.

4. Conclusiones

A tenor de lo expuesto el camarín, funciona como una gran metáfora visual, que subraya la triple condición de la Virgen María, como Virgen Perpetua, concebida sin pecado, e intercesora de los hombres, que preside todo el conjunto desde su centro, elevada es una imponente peana dorada. Gracias a la presente investigación, hemos podido identificar tanto las fuentes literarias como la pictóricas y grabadas en las que se inspiró Diego Márquez para la realización del programa iconográfico del camarín de la Virgen de los Remedios de Antequera.