

ENTRE EL BARROCO Y EL CLASICISMO, LA CONFIGURACIÓN DEL ESTILO DEL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ Y VEGA (1724-1791)

ANTONIO RAFAEL FERNÁNDEZ PARADAS¹¹⁶

1. INTRODUCCIÓN

Durante el Quinientos y el Seiscientos la ciudad de Antequera vio como se construían una gran cantidad de edificios que hubo que amueblar en las centurias siguientes. Será durante el Setecientos cuando la ciudad se haga verdaderamente "barroca" desde el punto de vista artístico. Será en esta centuria cuando se amueblen todos estos edificios religiosos, civiles y nobiliarios que se habían levantado en los decenios anteriores. Iglesias, conventos, palacios y casas, se convirtieron en el espejo de una población con unos profundos valores devocionales. En todo este proceso de decoro, decoración y amueblamiento, influyó decididamente la amplia nobleza local y el clero, que conjuntamente levantaron la "ciudad conventual" en la que se convertiría (Sanz Sampelayo, 2011, p. 112).

En Antequera se produce a lo largo de la época moderna, una particularidad que marcará el devenir artístico a lo largo de los tiempos. Durante todo el periodo la ciudad invertirá y fomentará un arte netamente autárquico, fomentando las producciones locales en detrimento de los artistas foráneos, cuyas obras serán muy limitadas en relación a las propias aportaciones de la ciudad¹¹⁷. Ésta fue la tónica prácticamente general desde que el enclave fue tomado por los cristianos hasta finales del siglo XIX. Muchas de las creaciones artísticas que en Antequera florecieron lo hicieron de manos de artistas de la casa, o de individuos que allí se asentaron, sin olvidar algunos otros que estuvieron de paso. Esta situación, la defensa y promoción del arte local, conllevó que Antequera se viese inmersa en una autarquía artística¹¹⁸, contando con un nutrido círculo propio de artistas: pintores, entalladores, plateros, estuquistas, escultores, bordadores, etc. De esta nutrida nómina de oficios artísticos, desde el punto de vista historiográfico será el arte de los plateros quien haya recibido más miradas por parte de los investigadores, seguidos por los pintores y escultores.

¹¹⁶ Antonio Rafael Fernández Paradas. Doctor por la Universidad de Málaga. Profesor en la U. de Granada (España).

¹¹⁷ El siglo XVIII fue una época de bonanza y desarrollo económico para la Ciudad. Véase: (Parejo Barranco, 1987), (Parejo Barranco, 1993), (Escalante Jiménez, 2011), (Sanz Sampelayo, 1991), y Sanz Sampelayo y Sánchez-Lafuente, 1995).

¹¹⁸ "Sin dejar de mostrarse receptiva a las aportaciones foráneas, Antequera mostraría, y desde el Quinientos, una inequívoca tendencia a satisfacer y cubrir la ingente demanda de las Órdenes Religiosas, Hermandades, clero secular, instituciones civiles y particulares por la vía de la autarquía y la producción autóctona, lo cual explica el temprano desarrollo de los talleres locales". (Sánchez López, 2010 p. 424).

El maestro de la escultura Diego Márquez y Vega (Llordén Simón, 1982, pp. 17-18) (nacido en 1724 y fallecido en el año 1791) (Fernández Paradas, 2016), fue el cabeza de familia de un saga de escultores que se perpetuará hasta mediados del siglo XIX. Su hijo Miguel Márquez (1767-1826) y su nieto Joaquín Márquez Angulo (Escalante Jiménez, 1996, pp. 49-54) continuaron el estilo del patriarca aportando a los modelos familiares su propia personalidad. Diego Márquez conforma junto a Andrés de Carvajal (1709-1779), los Primo y los Ribera, la élite escultórica dominante en el siglo XVIII. Márquez y Carvajal serían para Antequera lo que Fernando Ortiz (1717-1771) (Fig.1) y los Asensio de la Cerda¹¹⁹ para Málaga en el Setecientos.

El presente trabajo tiene entre sus pretensiones evidenciar la repercusión del escultor Diego Márquez y Vega dentro de la realidad de la imaginería religiosa andaluza del Setecientos, así como dignificar y reivindicar su producción escultórica por medio del análisis de su catálogo de obras, tanto de aquellas manifestaciones seguras salidas de sus gubias, como aquellas obras que se le atribuyen en función de unos valores formales, estilísticos, etc.

X.2. CATÁLOGO DE OBRAS DEL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ

La producción del escultor Diego Márquez. Propuesta de Catalogación

ANTEQUERA:

Obra fechada:

- Cristo de la Expiración.** 1754. Museo de las Descalzas. Iglesia de San José.
Arcángeles San Gabriel y San Rafael. 1755. Iglesia del Carmen. Retablo principal (Romero Benítez, 1991, pp. 25-29).
San Francisco de Asís. 1755. Portada. Convento de San Zoilo. Barro cocido. Dolorosa. 1757. Parroquia de San Sebastián.
La Trinidad de María. San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña. C. 1760. Convento de los Capuchinos.
Trinidad Terráquea. Virgen. San José y el Niño. Circa 1760. Convento de los Capuchinos.
Virgen del Carmen. 1787. Iglesia de la Encarnación.
Obra de Diego Márquez. Sin fechar¹²⁰:
Santo Carmelita. Iglesia del Carmen.
Santo Carmelita. Iglesia del Carmen.
Santa Efigia. Iglesia del Carmen.
San Elesbán. Iglesia del Carmen.
Santa Teresa. Iglesia del Carmen.
San Francisco. Iglesia de Belén.
Virgen del Rosario. Santa Catalina.
San Luis Rey de Francia. Iglesia de la Victoria.
Inmaculada. Iglesia de Madre de Dios.

¹¹⁹ El escultor Pedro Asensio nació hacia 1707 y falleció entre 1771-1775; de Antonio no se conocen los datos del nacimiento y muerte, mientras que Vicente vino al mundo en 1731 y falleció en c. 1790. (Sánchez López y Ramírez González, 2005-2006, pp. 283-316).

¹²⁰ Dentro de este inventario de obras, todas aquellas entradas precedidas de un asterisco proceden de las informaciones suministradas por (Prado Campos, 2011).

Atribuidos (Prado Campos, 2011-2012):

Cristo de la Misericordia. Hacia 1770-1790. Parroquia de San Pedro.

Cristo de los Milagros. Parroquia de San Sebastián.

Policromía de los Márquez. **Virgen de la Antigua.** Parroquia de San Sebastián.

Taller de los Márquez. **Virgen del Rosario.** Museo de las Descalzas.

San José con el Niño en brazos. Coro bajo. Iglesia de San José.

Jesús Nazareno. Iglesia del Carmen. Antequera.

Camarín del Cristo de las Penas. San Joaquín, San Elías, La Virgen del Carmen, San José, Santa

Ana, San Juan Bautista y el Padre Eterno. 1760. Iglesia del Carmen (Romero Benítez, 1976, pp. 25-29).

San Nicolás de Bari. Iglesia del Carmen.

Rasgos estilísticos. **San Juan Evangelista.** Iglesia del Carmen.

Atribuido. **Inmaculada.** Iglesia del Carmen.

Taller de los Márquez. **San Luis Rey de Francia.** Iglesia de Belén.

Atribuido. **Crucificado de la colección Espinosa-Moreno.**

San José. Iglesia de San Juan.

CASARABONELA:

Virgen del Carmen o de la Flor. Desaparecida. Iglesia Parroquial.

ESTEPA (Escalera Pérez, 2007, pp. 541-568):

Obra fechada (Herrera García, 1998, pp. 515-544):

Medallones de la Vida de la Virgen. 1762-1763. Camarín de la Virgen de los Remedios. Iglesia de los Remedios.

Cristo de la Humildad y Paciencia. 1772. Iglesia de los Remedios.

Virgen de los Dolores. 1787. Iglesia del Carmen.

Ntra. Sra. del Rosario. 1780. Iglesia de San Sebastián.

Santísima Trinidad. 1784. Iglesia de San Sebastián.

Obra sin fechar:

Cristo del Amor. Iglesia de San Sebastián.

Blas. Iglesia de San Sebastián.

Virgen del Mayor Dolor. Iglesia del Carmen.

San Juan Nepomuceno. Iglesia del Carmen.

Atribuida:

Diego Márquez y Vega y Juan de Espinal. Atribuido. **Tríptico de la Piedad.** 1765. Convento de San Francisco.

Atribuido. **Cristo de la Sangre. Dolorosa y San Juan Evangelista.** Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

Ntra. Sra. de las Angustias. Ermita de Santa Ana. Atribuida a José de Medina.

San Juan Bautista. Iglesia de Santa María.

<p>HERRERA:</p> <p>Sto. Cristo de la Misericordia de Herrera. Iglesia Parroquial. Procedente de Estepa. Atribuida. Virgen de los Dolores. Iglesia de Santiago.</p> <p>LORA DE ESTEPA:</p> <p>Nazareno. 1786. Iglesia de San Miguel.</p> <p>LUCENA:</p> <p>Jesús a su entrada a Jerusalén. 1769. Iglesia del Carmen (Guzmán Moral, 2001, pp. 40-47).</p> <p>MARINALEDA:</p> <p>Jesús Nazareno de Marinaleda. Iglesia Parroquial de nuestra Señora de la Esperanza. Procede del convento de la Victoria de Estepa.</p> <p>OSUNA:</p> <p>Atribuida. Inmaculada. 1771. Colegiata. Atribuida. San Agustín. Hacia 1772. Iglesia del Espíritu Santo. Atribuida. San Blas. Hacia 1772. Iglesia del Espíritu Santo.</p> <p>PEÑAFLOR:</p> <p>Escultura para el retablo. Iglesia parroquial.</p> <p>SAN ROQUE:</p> <p>San José con el Niño en brazos. 1790. Iglesia de Santa María Coronada.</p> <p>PEDRERA:</p> <p>Atribuida. San José. Parroquia.</p>

Tabla 1. Propuesta de catálogo de la obra del escultor Diego Márquez y Vega

3. LA CONFIGURACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL ESTILO DE DIEGO MÁRQUEZ. ANÁLISIS CRÍTICO

3.1. *El ideal masculino*

Antes de adentrarnos en el estilo del escultor Diego Márquez, cabe mencionar que su arte en esencia refleja las invariables castizas de la propia escuela escultórica antequerana, esto es, existe un total predominio del clasicismo en todo tipo de obras,

que se manifiesta por medio de composiciones frontales, poco movimiento, paños sin airear¹²¹, una expresividad contenida sin alardes de patetismo y obras ricamente encarnadas y estofadas donde la calidad y los alardes técnicos son la nota característica de la escuela barroca antequerana (Fernández Paradas, 2015).

En la producción de Diego Márquez, aunque hacia 1770 le cambie el estilo y pasemos de un Diego Márquez barroco a uno clásico, tenemos que entender que esa etapa "barroca", está impregnada de un clasicismo de corte antequerano y se inspira en las piezas emanadas de la propia ciudad, mirando particularmente al escultor manierista antequerano José Hernández. Dentro de la amplia producción de Diego, quizás sean los crucificados y las dolorosas donde mejor se ejemplifique el estilo de Diego Márquez.

La aproximación holística al conjunto de crucificados relacionados con Diego, en función de un análisis estilístico, nos permite establecer dos grandes grupos bien diferenciados, los barrocos y los clásicos, aunque con un mismo ideal en la forma de proceder¹²².

Desde el punto de vista cronológico, nos estaríamos moviendo entre una serie de piezas cuyas fechas de realización oscilarían entre 1754 y 1786¹²³ (no debemos olvidar que Márquez fallece en 1791). Para aproximarnos al estilo de Diego Márquez, comenzaremos por ofrecer una valoración de la cosmovisión que el escultor tenía sobre la sangre y la policromía.

A nivel general, tanto el Cristo de Humildad y Paciencia, como los Cristos de la Parroquia de San Pedro de Antequera, como el crucificado académico de la colegiata antequerana, así como el de colección particular antequerana, presentan idéntica disposición de los latigazos repartidos por todo el cuerpo. Estos se extienden de manera más o menos paralela por piernas, tronco y brazos. Tanto en piernas como en tronco, se distribuyen de manera equidistante, simétricos y uno sobre otros. El mismo esquema se repite en los brazos. Estos modos de resolver la sangre y los latigazos pueden observarse también en la imagen de la Sangre y el Amor de la localidad sevillana de Estepa.

El uso de la sangre, presenta una constante en todos los crucificados de Diego. A la hora de resolver la sangre que cae desde los clavos de las manos por el antebrazo, lo hace presentando una mancha recta, continua, con un ancho de en torno a dos y cuatro centímetros que se extiende desde las muñecas hasta las axilas en el crucificado del Museo de las Descalzas (1754) y los Cristos del Amor y Sangre de Estepa, que además presentan caracteres formales semejantes al custodiado en el Museo de las Descalzas de Antequera, por lo que pensamos que debieron estar realizados en torno a la década de los cincuenta del siglo XVIII. El crucificado de la Misericordia como el homónimo académico de San Sebastián son mucho más delicados y exquisitos que

¹²¹ Entiéndase por paños aireados los que, por ejemplo, presenta el Cachorro de Sevilla, algo totalmente imposible de encontrar en la escuela antequerana.

¹²² Véase (Fernández Paradas, 2012, p. 16).

¹²³ En la actualidad se desconoce cuál es el estilo de Diego Márquez antes de los 30 años.

los otros tres anteriores, la mancha de sangre, más comedida, llega aproximadamente hasta la zona del codo. Esta manera de resolver la sangre en los antebrazos en Misericordia y Milagros, refleja el trabajo del Cristo de la Paz de José Hernández, tallado en 1592 y que pensamos es el referente inmediato de nuestro escultor.

Otra de las constantes en la producción de Diego, y que podemos encontrar tanto en los crucificados como en el Cristo de la Humidad de la Iglesia de los Remedios de Estepa, es el pronunciado hematoma que estas imágenes reflejan en la parte derecha de la cara, por debajo de la cuenca ocular. Aunque menos evidente, esta cuestión se repite también en el Nazarenos de Marinaleda.

La obra de Diego Márquez destaca por encima de todo por su excepcional acabado en la policromía y las estofas, que son de unas calidades excepcionales y además terriblemente estables al paso del tiempo. Un análisis detallado de policromías, pone de manifiesto multitud de matices que hacen de la obra un lienzo pintado en tres dimensiones. Las carnaciones de sus obras, especialmente representativo en sus crucificados, el Cristo de Humildad y el Nazareno de Marinaleda, presentan una total integración entre las texturas de la piel y la sangre, consiguiendo unos medios tonos rojizos característicos de su producción. Los rostros aparecen sutilmente contorneados por un reguero de sangre que enmarca toda la cara, perfilando también la barba en sus partes inferior y superior. Además de esta sangre, el escultor matizó toda esta zona con un tono rojizo que perfila la frente, la parte superior e inferior de la barba, labios, nariz, y cuenca de los ojos, y perfil de las orejas. Esta característica que es tremendamente delicada en los crucificados de San Pedro y San Sebastián, así como en el Cristo de Humildad y Paciencia, se presenta también en el Cristo del Amor y el de la Sangre, y en menor medida, debido al tamaño del mismo, en el crucifijo de las Descalzas de Antequera (Fernández Paradas, 2016).

Los conjuntos de los crucificados junto con el de las dolorosas y los santos son el más nutrido entre la producción del escultor. Los crucificados destacan por una serie de caracteres formales que se repiten constantemente. Esencialmente, los ocho crucificados son clásicos, en el concepto granadino del término, donde prima la frontalidad, la serenidad y la ausencia de paños aireados. Salvo el pequeño ejemplo del Museo de las Descalzas, que se presenta vivo y expirante, todos los demás recogen el momento de Cristo fallecido en la Cruz. La escultura del Museo de las Descalzas es una pieza de gran interés por dos razones importantes. La primera, es que nos encontramos ante una talla fechada y firmada, y la segunda es su propia naturaleza estilística, que se repetirá en producciones posteriores como los Cristos de la Sangre, Amor y el Calvario de los carmelitas de Estepa, que pensamos fueron tallados entre 1750 y 1770. Este primer conjunto destaca por lo duro de su modelado, y con una anatomía excesivamente definida en el torso y abdomen. Pensamos que el crucificado del Museo, es deudor de la anatomía del Cristo de las Penas, conservado también en la Parroquia del San Pedro de Antequera, y que fue realizado por Juan Bautista del Castillo en 1653. Diego Márquez era feligrés de la Parroquia de San Pedro por lo que conocía a la perfección el Cristo crucificado con los brazos en "V" de Juan Bautista del Castillo, tomándolo como modelo para determinadas cuestiones, como, por ejemplo, el tratamiento anatómico del torso. Este primer conjunto de crucificados vendrían a

ser los cruci
el corte clas
formas. No q
serva un lie
similar al Cr

El segun
la antequer
el ejemplar
retablo de
cementerio
sentan los
esencia, su
el Cristo de
más delicad
un arte má
de la gubia
estrecha re

Cuando
ciclo de lo
lado como
mencionar
Marinaled
su modela
con el gru
manifesta
ciscanos d
con los ra

El aná
En genera
ra, presen
la clavicu
el cabello
una impr
la cara, s

Un se
toda la s
hecho d
relieve,
forma m

Las i
tes, cue

ser los crucificados "barrocos" de Diego Márquez, entendiéndolo aquí el barroco bajo el corte clasicista de la ciudad. Estas piezas son más expresivas y marcadas en sus formas. No queremos dejar de apuntar que en la propia parroquia de San Pedro se conserva un lienzo que representa a un crucificado, cuya composición resulta bastante similar al Cristo del Amor de Estepa.

El segundo grupo de Cristos crucificados, estaría compuesto por el crucificado de la antequerana parroquia de San Pedro, y el propio de la parroquia de San Sebastián, el ejemplar conservado en colección particular y el Cristo crucificado que preside el retablo de la capilla del cementerio municipal de la ciudad¹²⁴. El primero y el del cementerio de tamaño natural y los otros dos de tamaño académico. En general, presentan los mismos rasgos estilísticos y de policromía que el grupo anterior, pero en esencia, su principal característica y rasgo definitorio, especialmente apreciable en el Cristo de San Pedro y en el de San Sebastián, es su tratamiento anatómico mucho más delicado que las obras anteriormente mencionadas. Por estas razones, se trata de un arte más avanzado, más clásico, donde Márquez muestra un mejor dominio del uso de la gubia. Pensamos que este segundo grupo de crucificados, habría que situarlo en estrecha relación con el Cristo sentado de Estepa fechado en 1772.

Cuando ponemos en relación al Cristo de Humildad y Paciencia de Estepa con el ciclo de los crucificados, encontramos notables relaciones formales tanto en el modelado como en la policromía y la manera de resolver los paños. En este sentido, cabe mencionar que los reportajes fotográficos previos a la intervención en el Cristo de Marinaleda reflejan también todos estos caracteres, tanto en la policromía como en su modelado y paños, además de presentar el mismo concepto de serenidad en la cara, con el grupo de crucificados y el Cristo de Humildad y Paciencia. A este conjunto de manifestaciones tenemos que añadir el Tríptico de la Piedad custodiado en los franciscanos de Estepa, y datado en 1765, cuyo tratamiento anatómico del Cristo coincide con los rasgos mencionados.

El análisis de los cabellos también ofrece una importante fuente de información. En general, los crucificados, Humildad y Paciencia y el Cristo de la Columna de Herrera, presentan un mechón de pelos que cae sobre el hombro izquierdo, por encima de la clavícula, resolviendo el lado derecho, que es lo característico, con una onda donde el cabello tapa aproximadamente el tercio superior de la oreja derecha, detalle que da una impronta muy particular en el rostro de las imágenes, ya que la mitad derecha de la cara, se presenta totalmente despejada.

Un segundo detalle que no queremos dejar de citar, y que de nuevo se repite en toda la serie de crucificados, Humildad y Paciencia y el Cristo de la Columna, es el hecho de colocar en la patilla derecha de la barba, un mechón de pelo, con cierto relieve, que se extiende unos cinco centímetros sobre la barba, y que presenta una forma más o menos similar en todos los ejemplares.

Las imágenes coinciden también en el tratamiento de la barba, con ligeras variantes, cuenca de los ojos, y perfil de la nariz.

¹²⁴ Este último presenta una capa de pintura sobre su policromía.

Los paños de todas estas piezas, son dignos continuadores de la propia tradición antequerana, esto es, poco aireados y en los que predomina la rigidez y los pliegues acartonados, entre dos y tres en el lateral derecho, en donde el nudo aparece en la parte superior, a la altura de las caderas. Estos paños coinciden en líneas generales, por ejemplo, en Misericordia, Milagros, Expiración, Amor y Sangre y en el Calvario. Menos evidentes, aunque en la misma línea son los del Nazareno de Marinaleda. Reconocibles también en el Cristo de la Humildad, con la salvedad que aquí, por razones formales, los pliegues se desarrollan en el lado derecho, en lugar del izquierdo como es habitual.

De todo esto se desprende que contamos con un buen número de imágenes que presentan un gran parecido físico entre ellas y que en lo relativo a la policromía y las formas se resuelven de la misma manera.

3.2. *El eterno femenino*

Este mismo proceso de depuración de formas lo podemos extrapolar a los santos y las dolorosas. En relación a éstas, el punto de arranque, desde el grado de conocimiento que actualmente disponemos de la figura y obra de Diego Márquez, sería el busto de la Colegiata de San Sebastián que anteriormente hemos comentado, que viene a ser una de las grandes piezas de Diego Márquez. En este busto de la colegiata, se define todo el ideario de Diego Márquez sobre el arte de la escultura, iniciándose con ella los rasgos que lo definirán como escultor. En ella predomina la perfección de trazo y el golpe de gubia preciso, donde el óvalo adquiere entidad propia y la expresión se funde con la alta calidad técnica de la ejecución, en parte conseguida por la capacidad que el autor tiene al aplicar las carnaciones. En este sentido, y así queda de manifiesto en su producción, el escultor debió de sobresalir por su capacidad de dibujo que es evidente en sus estofas y la calidad de su pintura aplicada a rostros y manos. Aunque en esencia esta obra resume todo el imaginario mariano de Diego, las obras que realizará posteriormente difieren de ella en la cuestión de la composición, ya que aquí inclina la cabeza ligeramente hacia derecha y hacia abajo con la mirada baja, mientras que posteriormente la mirada suele ser hacia el cielo, no sólo con la disposición de los ojos sino con el propio cuello, que siempre se compone por medio de una masa uniforme, casi cónica, ligeramente torcido y con la cabeza hacia atrás y minúsculamente alzada¹²⁵.

El ciclo de las imágenes de la virgen, tenemos que entenderlo como un todo en el que unas se relacionan con las otras. La Inmaculada atribuida de la Iglesia del Carmen de Antequera, la propia Virgen del Carmen (1787) de Antequera y la Virgen Niña del grupo de la Trinidad de la Virgen de los Capuchinos de Antequera muestran una Virgen voluptuosa, con el particular deje que hemos comentado en el cuello, que también presentan Rosario de Estepa (1780), Afligidos y Dolorosa del Carmen de Estepa (1787).

¹²⁵ Menos en la Virgen de los Afligidos donde la talla queda más definida.

Vistas en esta secuencia: Dolorosa, 1757 (Antequera, San Sebastián¹²⁶); Virgen Niña de los Capuchinos (datada hacia 1760); Virgen del Rosario, 1780 (Estepa); Inmaculada del Carmen (atribuida, Antequera); Virgen del Carmen, 1787 (Antequera); Dolorosa, 1787 (Estepa), y Virgen de los Afligidos, hacia 1787-1789 (Antequera), podemos visualizar ese proceso de "refinamiento" al que hemos aludido en varias ocasiones y en el que en los dos últimos ejemplares las formas quedan muchos más definidas que en los anteriores y con golpes de gubia más expresivos.

La manera de trabajar las cejas es igual en la Dolorosa de 1757, la Inmaculada y la Virgen del Carmen pero difiere en la Dolorosa de 1787 y la Virgen de los Afligidos, cuestión que también comparte la Virgen de la Iglesia San Sebastián de Antequera, que de momento dejamos en un limbo artístico y de dudosa clasificación¹²⁷. Semejante modo de resolver encontramos en la nariz, parpados y labios de la mayoría de los ejemplares. Tanto la representación de la Inmaculada conservada en la iglesia del Carmen de Antequera como la Virgen del Carmen del Convento de la Encarnación (1787) de la misma ciudad, presentan un tratamiento en los cabellos similar al aplicado en la serie de los crucificados. La Dolorosa de San Sebastián presenta el pelo tallado mientras que su homónima de San Pedro está pensada para colocarle pelo natural.

Las imágenes realizadas en 1757 y 1787 comparten la disposición de las manos, cerradas y cruzadas y una estrecha relación en sus bustos, que formalmente parecen casi idénticos además de presentar la misma toca, en la misma disposición. Ahora bien, la primera la podríamos definir como más "barroca", en contraposición a la segunda que conceptualmente es más "clásica". Si bien, ambas presentan caracteres formales vinculantes, la concepción intelectual de los mismos es totalmente diferente. En la primera el manto envuelve la cara con un movimiento conformado a base de curvas y contra curvas, muy expresivas y agresivas. El plegado, a la altura del codo es espeso dando la sensación de ser una tela real. En cambio, en la dolorosa de 1787 la solución es totalmente diferente, el manto sobre la cabeza prácticamente no tiene movimiento y se compone a base de una larga honda en su lateral izquierdo, y una forma de S, en el derecho, pero muy discreto. Igual pasa con el plegado de las mangas, mucho más rígido y menos definido.

No queremos dejar de mencionar una cuestión que se produce en la Virgen de San Sebastián y que posteriormente no será una constante ni en Diego ni en Miguel, nos referimos al hoyuelo en el mentón que presenta esta imagen.

El ciclo de las Dolorosas presenta la misma constante en la policromía que reflejan los crucificados y otras imágenes. Las policromías del ciclo mariano y del santoral se relacionan las unas con las otras. Así, por ejemplo, la Virgen de los Afligidos de Antequera, la Dolorosa del Carmen de Estepa (1787) y el San Juan Nepomuceno de la misma iglesia estepeña presentan unas policromías resueltas de la misma manera en los tres casos, con los mismos tonos, usos del color y matices. Las carnaciones son

¹²⁶ No confundir con la dolorosa de vestir de la misma iglesia, arrodillada, sin fecha y sin autor (podría tratarse de obra de Diego Márquez, al igual que la Virgen de los Dolores de Herrera).

¹²⁷ Nos referimos a una imagen arrodillada de vestir, no al busto que se conserva en la misma parroquia.

rosáceas y presentan un tono más fuerte tanto en el mentón, como en las mejillas y las cuencas de los ojos. Todas en general, pero en particular la Virgen de 1787 y la Virgen de los Afligidos, presentan un tono de color, y una integración de las carnaciones que nos llevan directamente al mismo procedimiento que podemos vislumbrar en Misericordia, donde las texturas de la sangre se integran magistralmente en el acabado tonal de la cara¹²⁸.

Un caso paradigmático en la producción de Diego será la Virgen de los Afligidos de Antequera. Dicha imagen ha sido tradicionalmente atribuida a su hijo Miguel pero la realidad es que su universo artístico refleja todo el ideario de Diego Márquez¹²⁹. Esta pieza camina en una línea totalmente diferente a los que será el arte de Miguel, especialmente en lo que se refiere a lo formal y la calidad de factura. Hay que relacionarla con el proceso de depuración y búsqueda hacia el clasicismo de la producción de Diego que se inicia aproximadamente en 1772 con el Cristo sentado de Estepa y que finalizaría con el Cristo de la Misericordia y la propia Virgen de los Afligidos. Este proceso de economía de medios¹³⁰ le llevará a una estilización de las formas y a una limpieza conceptual que no se aprecia en sus obras de los años 50 y 60.

Se da la circunstancia también de que en el abandono progresivo de un lenguaje barroco, donde predomina la psicología, la calidad de la talla y los valores de intimidad y pulcritud en las formas, donde los paños a diferencia de, por ejemplo, Sevilla, parecen haber quedado al refugio de los vientos por la inmensa masa corpórea del Torcal¹³¹. Diego también purificará su propio ideal de belleza femenino trabajando en unos personalísimos modelos en los que predominará una mujer voluptuosa en sus formas, pero con el paso del tiempo lo que eran volúmenes redondeados y curvilíneos adquirirán "un peso justo" con una "gracia" y calidad de talla exquisita. A continuación, presentamos una propuesta de catalogación

4. CONCLUSIONES

Gracias a este trabajo, *El escultor Diego Márquez y Vega (1724-1791), una visión holística de su vida y su obra*, hemos podido ofrecer una primera visión de conjunto de su formación, relaciones laborales y profesionales y de su producción. Diego Márquez,

¹²⁸ Podemos leer en diversos trabajos que tal o cual imagen presenta una policromía de Miguel Márquez, como por ejemplo, la Virgen del Consuelo titular mariana de la Cofradía que venera al Cristo de la Misericordia en Antequera. En este caso, nosotros pensamos que la policromía de la Virgen del Consuelo, la que actualmente podemos observar, es obra de Diego Márquez en lugar de Miguel que gustará de un color más uniforme y con menos contraste. En Diego en cambio, los contrastes son más evidentes, a la par que delicados y contrastados, que hacen que la mancha de color adquiera una textura muy particular potenciando los valores expresivos de la imagen. Las carnaciones de la Virgen del Consuelo coinciden con las de la Virgen de Afligidos y la Dolorosa de 1787.

¹²⁹ Véase, (Fernández Paradas, 2014, pp. 139-161).

¹³⁰

¹³¹ Se refiere al Torcal de Antequera.

en función de la cantidad de obras documentadas, se nos antoja como un escultor relevante en la España del Setecientos. Fue coetáneo a los grandes escultores españoles del siglo XVIII, fundador de una larga saga de escultores y el puente entre el barroco y el clasicismo en Antequera.

Fue una figura clave en el panorama artístico de la Andalucía del siglo XVIII, su obra se encuentra en diferentes puntos de la geografía andaluza, especialmente en la zona centro. También participó en alguna de las grandes empresas artísticas de su época. Un claro ejemplo son las piezas que dejó en el monumental retablo de los carmelitas de Antequera.

A la hora de construir la dimensión profesional y personal de Diego Márquez, también hemos tenido en cuenta su importante labor como restaurador y su versatilidad en cuanto a los materiales y tipos producidos. Diego Márquez supone la asimilación total del clasicismo en la ciudad de Antequera, pudiéndose encontrar en obras como la monumental imagen de la Virgen Dolorosa de la Estepa (Iglesia del Carmen), realizada en 1787, justo 30 años después de la ejecución del busto de la Virgen de la Parroquia de San Sebastián de la ciudad antequerana. La comparación de ambas piezas permite apreciar el salto del barroco al clasicismo en la producción de Diego Márquez. Asimismo y tras verificar la pertinente revisión historiográfica y la visión crítica sobre su figura y su obra, pretendemos sentar las bases para una catalogación conclusiva y concluyente de su producción (con 53 piezas/conjuntos constatados, de momento, entre obra documentada/atribuida), por lo demás siempre abierta a las nuevas incorporaciones que las sucesivas investigaciones vayan determinando.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Escalante Jiménez, J. (Coord.).(2011). *600 años de Historia*. Ayuntamiento de Antequera.
- Parejo Baranco, A. (1985). *Antequera en el siglo XVIII: población, economía sociedad*. Diputación provincial, 1985.
- Escalante Jiménez, J. (1996). Joaquín Márquez y Angulo, maestro escultor. Notas biográficas. *Pregón*, 49-54.
- Escalera Pérez, D. R. (2007). La iconografía del Nazareno en el marquesado de Estepa: arte y devoción". En *La advocación de Jesús Nazareno: Actas del Congreso Nacional*, Vol. 2, (pp. 541-568). Ayuntamiento de Estepa.
- Fernández Paradas, A. R. (2013). El hijo pródigo 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*, 15, 123-152.
- Fernández Paradas, A. R. (2014). ¿La hija pródiga de una paternidad deseada? Aplicaciones prácticas del método del conocedor en la Sociedad de la desinformación. *Revista de Estudios Antequeranos*, 17, 139-161.
- Fernández Paradas, A. R. (2015). La gramática corporal en los crucificados del escultor Diego Márquez y Vega. Aires clásicos en medio de la jungla Barroca. En *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo* (pp. 647-663). Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo".

- Fernández Paradas, A. R. (2013). 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*, 16, 123-152.
- Fernández Paradas, A. R. (2016). La Virgen de la Paz: La construcción de un mito historiográfico. En *Nuestra Señora de la Paz, Memorial de una devoción*. (pp. 119-144). Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Paz, 2016.
- Fernández Paradas, A. R. (Coord.). (2016). *Escultura barroca andaluza. Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Vol. 3. ExLibric.
- Fernández Paradas, A. R. (2016). La autarquía artística de una ciudad: Historia de la Escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela. En *Escultura barroca andaluza. Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento* (pp. 147-207). ExLibric.
- Guzmán Moral, (2001). Sobre la recuperación de la Pollinita del Carmen. *Carmelo de Pasión*, 7, 40-47.
- Herrera García, F. J. (1998). 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* (pp. 515-544). Ayuntamiento de Estepa.
- Llordén Simón, A. (1982). El escultor antequerano Diego Márquez y Vega. *El Sol de Antequera*, 17 de enero, 17-18.
- Parejo Barraco, A. (1987). *Historia de Antequera*. Caja de Ahorros de Antequera, 1987.
- Parejo Barraco, A. (1993). *Una lectura simbólica de la Antequera barroca*. Ayuntamiento de Antequera y Fundación Unicaja.
- Prado Campos, B. (2011). *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.
- Prado Campos, B. (2011-2012). La policromía de Andrés de Carvajal". *Boletín de Arte*, 32-33, 207-221.
- Romero Benítez, J. (1976). Camarines antequeranos del siglo XVIII. *Jábega*, 13, 25-29.
- Romero Benítez, J. (1991). El escultor Diego Márquez en el retablo mayor de la iglesia del Carmen. *Pregón* 25-29.
- Sánchez López, J. A. y Ramírez González, S. (2005-2006). Proyección social, endogamia y continuismo artístico: Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga Ilustrada. *Boletín de Arte*, 26-27, 283-316.
- Sánchez López, J. A. (2010). Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga. La difusión de una manera. En *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580-1635* (pp. 411-454). Arco Libros.
- Sanz Sampelayo, J. (2011). La Antequera del Cuarto Centenario (1710-1810). Crisis y fortuna de una población del interior malagueño. En *Ciclo de conferencias. 600 años de historia. Antequera: Ayuntamiento de Antequera*.
- Sanz Sampelayo, J. y Sánchez-Lafuente Valencia, J.L. (1995). Crisis y fortuna de una población del interior malagueño. Factores demográficos de Antequera en los siglos XVII y XVIII. *Revista de Estudios Antequeranos*, 2, 281-364.
- Sanz Sampelayo, J. (1991). Cambios estructurales y evolución de la población malagueña en el siglo XVIII: los modelos de Antequera y Málaga. En *Andalucía Moderna: actas del II Congreso de Historia de Andalucía*. Vol. 7 (Historia Moderna I) Córdoba.

PRINCI
MEDIA

Esta in
red de
perso

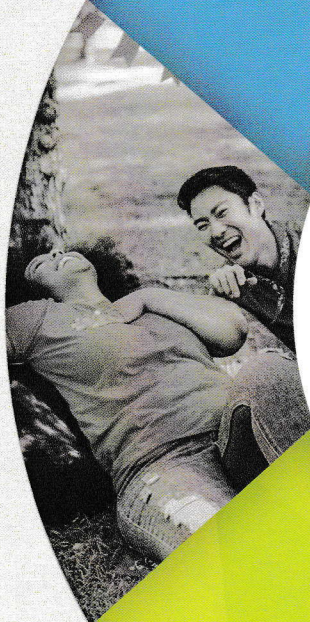
Esta in
metodolog
contiene l
borar instr
El primer
Posteriorm
diferentes
2012) y en
Shi, 2015)
logía (Cab
científicas
sobre una

El mét
y Tuoff (1
juicios su
por resúm
respuesta
mite inici
los demás

132 Profe
una
nal d

 CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

+ Lectura
GRATIS
en la nube

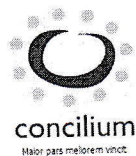


**LAS CIENCIAS
SOCIALES
COMO EXPRESIÓN
HUMANA**

 Guadalupe Romero-Sánchez
Daniel Becerra Fernández
Teresa Piñero Otero

 **tirant**
humanidades

Copyright © 2020



- © FÓRUM XXI, 2020
Editor: David Caldevilla Domínguez
Primera edición, 2020, Madrid

- © TIRANT LO BLANCH
Calle Artes Gráficas nº 14
46010 Valencia (España)
TELF.S.: 96/361 00 48 - 50
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del titular del Copyright, bajo las sanciones establecidas de las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento de difusión y copia, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, para su uso comercial. Dichas leyes contemplan penas de prisión, multas e indemnizaciones por daños y perjuicios para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o publicaren el contenido de este libro, o alguna parte del mismo, sin permiso explícito del titular de los derechos de reproducción (Fórum XXI).

Fórum XXI no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores en los textos recogidos en el presente libro ni éstas representan la postura oficial de Fórum XXI sobre los temas tratados, quedando bajo exclusiva responsabilidad legal de los autores las consecuencias que sus afirmaciones pudieran comportar.

Maqueta:
Disset Ediciones

ISBN: 978-84-18534-56-0
Depósito legal: V-2694-2020

Impreso en España
Printed in Spain