

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO CREATIVO EN LA OBRA DEL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ Y VEGA (1724-1791). BIOGRAFÍA, FORMACIÓN Y DISCÍPULOS

Antonio Rafael Fernández Paradas¹

1. INTRODUCCIÓN

El escultor Diego Márquez (1724-1791), fue coetáneo a Andrés de Carvajal², quien le llevaba 15³ de años de diferencia. Falleció 12 años después de la muerte de su homónimo⁴. La cuestión de las fechas de nacimiento y muerte, resultan interesantes ya que Diego vino a coincidir en un tiempo histórico con importantes figuras del arte de la escultura como, por ejemplo, José de Medina y Anaya (1709-1783), quien trabajó en la ciudad y con el que Márquez tuvo una estrecha relación; con el malagueño Fernando Ortiz (1717-1771); con el propio Luis Salvador Carmona (1708-1767)⁵; con Francisco Salzillo (1707-1783) o con el granadino Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), entre otros.

La figura del escultor Diego Márquez, se nos antoja como una personalidad principal en el panorama escultórico andaluz del siglo XVIII. Además de ser coetáneo a los grandes escultores del momento, son dignas de resaltar otras cuestiones que ponen

¹ Antonio Rafael Fernández Paradas. Doctor por la Universidad de Málaga. Profesor en la U. de Granada (España).

² Durante el Setecientos, Andrés de Carvajal fue una de las personalidades escultóricas más importantes de época, recibiendo el elogio de sus coetáneos. Entre sus piezas más afamadas destacan el conjunto de la *Virgen de los Ángeles*, en la Iglesia conventual de la Virgen de los Remedios, la *Virgen del Mayor Dolor* y la *Magdalena penitente*, ambas en la Colegiata de San Sebastián, o el *Cristo del Mayor Dolor* también en la Iglesia Colegial, realizado en el año 1771, y que es un compendio de virtudes y buen hacer escultórico, además de una obra de ulterior repercusión, ya que sobre ella se basaron la mayoría de los Cristos recogiendo sus vestiduras que se realizaron en la parte central de la actual comunidad autónoma andaluza, durante la segunda mitad del Setecientos y los primeros años del Ochocientos. Es Carvajal y su obra quien ha despertado la curiosidad entre los investigadores (Fig. 2). Aun así, y aunque disponemos de algunos artículos y estudios sobre el mismo, hoy en día sigue siendo necesaria una puesta en valor de su obra. Coetáneo a Carvajal, fue nuestro artista, otro antequerano, desconocido por la crítica, que vino a escribir una de las páginas más brillantes del arte de la escultura.

³ Se ha podido documentar que Andrés de Carvajal vino al mundo en 1709. Por su parte, Diego lo hizo unos años después, en 1724.

⁴ El escultor Andrés de Carvajal pereció en el año 1779, mientras que Márquez lo hizo en 1791.

⁵ Para profundizar en la obra de Luis Salvador Carmona, véase: (Martín González, 1990), (Meléndreras, 1985) y (Rivera de las Heras, 2011).

de manifiesto su importancia. Al igual que las grandes sagas familiares de la centuria anterior, como los Mora o los Mena, él fue el patriarca de una nutrida saga de escultores que perpetuarán su arte hasta bien entrado el siglo XIX. Es importante mencionar, que Diego trabajó en alguno de los encargos más importantes de la Andalucía del siglo XVIII, como, por ejemplo, el retablo mayor de los carmelitas de Antequera. Su producción destaca por trabajar diversos momentos de la pasión de Cristo, la representación de la Virgen y la talla de santos de diferentes órdenes. Fueron, además muy importante sus aportaciones a la decoración de camarines por medio de relieves en madera. Su obra presenta una notable calidad artística, aunque lo más sobresaliente son sus policromías y estofados de calidad suprema y una de sus señas de identidad (Prado Campos, 2011) y de la escuela escultórica antequerana en general. Nos encontramos ante un artista que recibió encargos de un nutrido número de poblaciones andaluzas, lo que hace que su obra se encuentre dispersa, manifestando la importancia del autor. Podemos encontrar piezas de Márquez en Peñaflores, San Roque, Pedrera, Estepa, Lucena, Antequera Lora de Estepa, Alora, etc. En la obra de Diego de Diego Márquez, se puede vislumbrar a la perfección su evolución desde el barroco al clasicismo, apostando por una economía de medios y dejando atrás las curvas y contra curvas.

Nos parece oportuno recopilar aquí todas aquellas noticias que hasta el momento se han vertido sobre el "antequerano", apelativo éste sobre el que volveremos, con el objetivo, sino de esclarecer, sí por lo menos de poner en orden todos aquellos acaecimientos biográficos, económicos y sociales de los que hasta el momento hemos tenido constancia, amén de leer entre líneas sobre algunos de los datos que sobre él se vienen mencionando, con el objetivo de poner de relieve su dimensión social como artista.

2. EL UNIVERSO BIOGRÁFICO Y SOCIAL DEL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ

2.1. El perfil humano y profesional

En relación a las noticias documentales que tenemos sobre la vida de Diego, desde pronto se dieron a conocer las fechas de su venida al mundo y su fallecimiento (1724-1791). Los datos de sus progenitores tuvieron que esperar para ver la luz. Nuestro escultor fue bautizado bajo el nombre de Diego José del Patrocinio Márquez y Vega, el 15 de noviembre de 1727⁶ en la parroquia de San Pedro de la que será feligrés a lo largo de su vida, y donde dejará dos de sus obras más emblemáticas, la Virgen de los Afligidos y el Cristo de la Misericordia. Sus progenitores fueron Bartolomé Márquez y Doña Francisca de Vega⁷, vecinos de la calle Juan Adame, en la colación de la Parro-

⁶ Llama la atención que la partida de nacimiento de Diego Márquez, presenta una fecha tres años posteriores al nacimiento del escultor. Dato que nos hace pensar, por cuanto no hemos podido encontrar de donde proviene la fecha de 1724, si realmente no nació en esta fecha.

⁷ En el año 1982, el padre Llordén propuso a un habitante de la cercana localidad de mollina como padre Diego, llamado también Diego Márquez y a doña Teresa Vicenta Muñoz. Estos da-

guía de San Pedro⁸. En esa misma parroquia contraerá nupcias con Juana García en 1755, cuando el escultor contaba con la edad de 31 años. Para poder casarse con Juana, tuvo que solicitar una dispensa eclesiástica ya que ambos eran parientes en tercer grado de consanguinidad⁹. Es importante recalcar que cuando Diego contrajo matrimonio, ya era una figura importante en la ciudad, coincidiendo además el momento de su boda con las primeras obras documentadas de las que tenemos constancia¹⁰

Los cónyuges integrantes de este matrimonio fueron padres de Miguel Márquez (1767-1826)¹¹, Manuel Vicente José de San Rafael y Francisco José Manuel. Estos dos últimos fueron apadrinados por el retablista Francisco Primo, a Francisco José Manuel en 1765, y a Manuel Vicente el 25 de enero de 1721 (Romero Benítez, 1991, p. 75). Muchos años después, en relación al nieto de Diego, Joaquín Márquez y Angulo, Escalante ha sugerido que su formación debió pasar por el taller del abuelo y el propio paterno,

sin olvidar las enseñanzas y consejos de un buen amigo de la familia y también excelente escultor, Francisco Primo, íntimamente relacionado con su abuelo Diego. Hecho del que nos da constancia por primera vez el investigador padre Andrés Llordén, quien al elaborar una biografía sobre Diego Márquez aporta las partidas de nacimiento de sus hijos, apareciendo Francisco Primo como padrino de casi todos ellos (Escalante Jiménez, 2009, pp. 49-50)

El tercer vértice de este fructífero triángulo lo conforma el también escultor José de Medina, quien con sus múltiples relaciones con los Primo y los Márquez, escribirán una de las páginas más excepcionales del arte escultórico andaluz. Romero Benítez ha puesto de manifiesto que

la llegada de Antonio Primo, en compañía de su familia (padre y hermano, también constructores de retablos (...), debió obedecer a una llamada de la comunidad de frailes Carmelitas Calzados, quienes pretendían enriquecer la capilla mayor de su convento con grandes retablos, acorde con la importancia de este convento dentro de la provincia Bética. Del conjunto de los retablos, el de San Elías, que es el primero en levantarse en el lateral del Evangelio, parece de la mano del padre, Mateo, mientras que el mayor es

tos han sido rectificadas por Escalante Jiménez al localizar la partida matrimonial de nuestro escultor.

⁸ Este dato de la Parroquia de San Pedro nos es de gran importancia, ya que muchos años después trabajará en dicha parroquia realizando el Crucificado de la Misericordia.

⁹ Escalante Jiménez, transcribe el documento completo. (Escalante Jiménez, 2009, pp. 49-52)

¹⁰ En el año 1754, fecha y firma el pequeño crucificado de las Descalzas de Antequera; del mismo año de su matrimonio son los Arcángeles Gabriel y Rafael del retablo mayor del Carmen de Antequera; en este mismo año realiza el San Francisco de la portada del convento de San Zoilo, en terracota, por lo que en sus años de formación debió adquirir los conocimientos necesarios; y ya en 1757 esculpe el afamado busto de la Virgen María de la Colegiata de San Sebastián de Antequera, para hacer pareja con el Ecce Homo atribuido a Pedro de Mena.

¹¹ Que sería padre del también escultor Joaquín Miguel José María de los Dolores Márquez Angulo, quien recibió el sacramento del bautismo en la colegiata antequerana el 23 de agosto del año 1803, por el párroco de la Iglesia de Santiago. Había venido al mundo el día 23 y fue amadrinado por su abuela, la viuda del Diego Márquez, que en esta fecha todavía seguía con vida.

con toda seguridad de Antonio, y el del Cristo de las Penas, enfrentado al de San Elías, obra de Francisco, cuando ya habían fallecido los dos anteriores¹².

Hasta el año 1763 encontramos obras documentadas de Francisco Primo, repartidas por Antequera, Estepa¹³ y Archidona. A la hora de esclarecer el universo profesional y personal de Diego, todas estas relaciones son de suma importancia, ya que los Márquez, los Primo y José de Medina, trabajaron en varias ocasiones conjuntamente, pudiéndose incluso confundir sus manos en casos puntuales. Actualmente se desconoce si existían alguna relación entre el padre de nuestro escultor, los Primo y Medina. En cualquier caso, la aparición de éstos en el contexto antequerano transformó el arte de Diego Márquez. Sabemos que Medina,

trabajó varias veces para los dos ramas de la Orden del Carmelo, realizando esculturas para los retablos que construyó el ensamblador Antonio Primo, como el retablo mayor del convento de monjas carmelitas descalzas de Lucena y el convento de Carmelitas Calzadas de Antequera (Romero Torres, 2011, p. 116).

Este dato es importante, ya que puso en contacto a Diego Márquez con unos de los más importantes mecenas de la Andalucía del siglo XVIII, la Orden del Carmelo. Los trabajos de Diego en la maquina lignaria de los carmelitas antequeranos y la ejecución de las piezas del retablo del Cristo de las Penas¹⁴ junto con el programa iconográfico escultórico del mismo camarín, debieron ser la mejor carta de presentación que Diego

¹² (Romero Benítez, 2012, pp. 67-69). Este mismo autor, fecha el retablo mayor del Carmen entre los años 1741 y 1746, apuntando que en abril de 1747 ya estaban en su lugar las esculturas de José de Medina. Los arcángeles, Rafael y Gabriel, "colocados en los lunetos del cascarón una década después de la terminación del conjunto, están firmados en su interior por Diego Márquez en .

¹³ "También está documentada la presencia de Francisco Primo en la villa de Estepa, más concretamente en la iglesia de San Sebastián, donde en 1763 realiza la sillería de coro, y en la antigua ermita de la Vera-Cruz o de los Remedios. En el mismo año de 1763 sabemos que le pagaron los dos retablos colaterales del presbiterio de este último templo, pero además, según René Taylor, también había intervenido el taller familiar hacia 1744-1745 en el retablo mayor, iniciado en 1733 por el tallista ecijano Juan José Cañero y que los Primo modificaron totalmente por indicación de José de Mediana, autor de todas las esculturas. Este retablo, que tantos nexos tiene con el del Carmen de Antequera, fue dorado finalmente en el año . (Romero Benítez, 2012, pp. 76-77).

¹⁴ Diversos autores entre ellos, Romero Benítez y Prado Campos, han venido considerando las esculturas de este retablo como obra de Diego Márquez. Romero Benítez, las sitúa a mediados de la década de los sesenta, (Romero Benítez, 2012, p. 73). Nosotros por nuestra parte, en consonancia con los dos autores mencionados anteriormente, nos sumamos a las opiniones favorables a la autoría de Diego Márquez de las esculturas tanto del retablo como del camarín. Nos basamos en un profundo análisis comparativo de la propia obra de Márquez, así por ejemplo, el relieve del Padre Eterno, se encuentra en total consonancia con el San Joaquín de la *Trinidad de María*, analizado, como ya hemos dicho, por el profesor Sánchez López en (VV.AA, 2004, pp. 136-138). El mencionado profesor sitúa además este pequeño grupo escultórico entre los años 1760 y 1710 del Setecientos, coincidiendo con Romero Benítez. Mencionar también, las relaciones de este pequeño grupo, en este caso la Virgen y Santa Ana. La Virgen es un claro precedente, sobre todo en los particulares de la hechura y disposición del cuello, de la *Virgen del Carmen* de la Iglesia Conventual de la Encarnación de la población antequerana, datada en

podía ofrecer. Estepa es un caso paradigmático de acumulación de obras de Márquez. Habitualmente encontramos trabajando a Diego prácticamente en los mismos sitios en los que lo hicieron los Primo y Medina, previsiblemente de la mano de éstos, con lo que mantenían viejos lazos de amistad y profesionales, y que a buen seguro le abrieron las puertas en la contratación de obras.

Anteriormente hemos mencionado el apelativo que parece ser que recibió Diego Márquez, "el Antequerano". Hasta donde nosotros podemos documentar, es el padre Martín Recio, en "Dos imágenes del escultor Antequerano Diego Márquez" (Recio, 1976, pp. 346-347), en donde se resuelve tal cuestión. Recio, en los comentarios que hace sobre el Nazareno de Lora de Estepa, partiendo del documento que encontró dentro de la imagen Manuel Escamilla y Macías en el interior, que "esta imagen la hizo Diego Márquez el Antequerano". No hemos podido detectar más proyección sobre esta cuestión en obras posteriores.

2.2. Los inicios como escultor

Mucho se ha dicho y nada se ha recogido en documentación histórica sobre el periodo de formación de Diego Márquez. A comienzos de la década de los setenta, Fernández reseña que

Márquez de la Vega debió formarse en Granada, y lo escaso de su labor en Antequera nos hace sospechar que el artista no tuvo asiento fijo y sólo trabajó accidentalmente. Claro que la falta casi absoluta de datos, nos fuerza a mantenernos en el terreno de lo puramente conjetural (Fernández Rodríguez, 1971, p. 186).

Estas afirmaciones tendrán un larguísimo recorrido historiográfico hasta la actualidad, ya que sistemáticamente se afirma categóricamente que todos los escultores antequeranos se forman en talleres granadinos. Esta afirmación, choca con el hecho de que en la ciudad de Antequera había equipamientos artísticos y talleres perfectamente asentados desde 1550, siendo el siglo XVIII una centuria con un gran número de maestros dedicados al arte de la escultura. En relación a esto, tanto para Márquez como Carvajal u otros, no debemos olvidar que la ciudad de Antequera poseyó círculo de escultores propios por los menos desde el siglo XVI hasta el XIX, sin olvidar la ascendencia antequerana de los Palma ya en el siglo XX. Es sabido también que Antequera vivió un clima artístico y espiritual que favoreció en demasía la producción y artífices locales, y que las producciones foráneas son mínimas, tanto de autores de fuera de la ciudad como internacionales, en relación al amplísimo conjunto local. Con esto queremos decir que Antequera disponía de suficiente infraestructura para formar a sus propios maestros en cualquiera de sus talleres, y que antes de pensar en una formación para nuestros escultores en los exteriores de la ciudad, deberíamos tener en cuenta y calibrar en su justa medida estas cuestiones mencionadas. Algunos investigadores han puesto de manifiesto que la

1787. Mientras, Santa Ana es un calco prácticamente idéntico al relieve con Dolorosa atravesadas por puñales del ático del retablo del Cristo de las Penas del Carmen de Antequera.

producción de Diego Márquez se observa una marcada influencia de la escuela granadina (...) De ahí que algunas de sus obras se hayan atribuido a escultores de Granada. Tal es el caso de una bellísima Virgen Dolorosa, que se veneraba en la Iglesia colegial de Antequera. Se sospechaba que fuera de Torcuato Ruiz del Peral, pero don Manuel Cascales (...) ha demostrado ser de Márquez, fechada en 1757 (Recio, 1976, 346-347).

El que se haya atribuido la obra de Márquez al granadino Torcuato Ruiz del Peral (nacido en 1708 y fallecido en 1773), viene a evidenciar la excepcional calidad que puede llegar a presentar nuestro escultor. Romero Torres ha recalcado en diversas publicaciones que

aunque no se ha documentado el nombre del escultor con el que inició el aprendizaje a partir de los once años (1735), sus primera obras conocidas reflejan la influencia de José de Medina, artista con el que, sin duda, terminó de formarse, perfeccionando sus conocimientos y adquiriendo los rasgos formales de su estilo personal. (...) Los conocimientos técnicos y artísticos aprendidos con José de Medina permanecieron en sus obras durante algo más de una década, aunque su estilo evolucionó desde su característico plegado, quebrado y de superficie agitada, heredada de Medina, a un tratamiento más suave y menos airoso (Romero Torres, 2011, pp. 122-123).

Debemos de tener en cuenta que José de Medina estuvo en Antequera en los años cuarenta (Romero Torres, 2011, p. 116), no se sabe cuándo llegó exactamente, realizando gran parte de las obras del retablo mayor de los carmelitas de la ciudad. Durante estas fechas, Diego tendría sobre los veinte años, edad suficiente para haber adquirido la formación necesaria y comenzar a desarrollar un estilo propio. Las primeras referencias documentales que tenemos de Diego son las menciones que se realizan en la magna obra del Catastro del Marqués de la Ensenada (1750-1752)¹⁵ y sus primeras piezas documentadas del año 1755. En Antequera se conservan diversas obras que podrían corresponder al primer Diego Márquez. El primer candidato a maestro de Márquez sería el propio Andrés de Carvajal, la principal figura de la ciudad¹⁶, y con el que también mantiene relaciones tanto formales como de la policromía. No queremos dejar de mencionar en este sentido una curiosa relación causa-efecto. Mucho se ha dicho de la conocida como "trilogía de Carvajal" (Fernández Paradas y Sánchez Guzmán, 2012), conformada por Jesús atado a la Columna, imagen venerada en la Iglesia Conventual de Belén de Antequera, el *Cristo que recoge sus vestiduras después de la Flagelación* en la colegiata de la ciudad y el desaparecido¹⁷ *Cristo del Perdón* de los Capuchinos de la misma localidad¹⁸.

Nos interesa detenernos en el nazareno de la Colegiata, obra que Carvajal, que en un compendio de virtudes y buen hacer de la Historia del Arte, donó a la Colegiata

¹⁵ En 1750, Márquez tenía 26 años.

¹⁶ Téngase en cuenta el posible error de tres años en la fecha de nacimiento del escultor, ya que Márquez sería mucho más joven que Carvajal, de lo que se venía considerando, por lo que aumentaría las posibilidades de haberse formado con él.

¹⁷ Francisco Palma Burgos fue el encargado de realizar una nueva imagen.

¹⁸ En la actualidad se ha podido documentar que esta imagen fue realizada por su hijo Miguel María de Carvajal. (VV. S/F).

en el año 1771. De las muchas cualidades de la que presume la obra, una de ellas, es sin lugar a dudas su espalda encarnada en demasía, pero de una ejecución impoluta. Un año después, en 1772 (Fig.5), Diego Márquez realiza el *Cristo de la Humildad y Paciencia*, titular de la Cofradía del Dulce Nombre Jesús de Estepa, y expuesto en la iglesia de los Remedios. Resulta ser una obra particularmente importante, porque en ella se visualiza un cambio en el estilo de Márquez, abandonando la dureza del modelado de los años cincuenta y sesenta, por ejemplo de los Crucificados, y apostando por obras más plásticas en su ejecución. Además, lo que nos interesa de esta obra es su espalda encarnada, a imagen y semejanza de lo realizado por Carvajal poco antes. De esta relación, que evidentemente no es casual, podemos establecer dos conjeturas. La primera, que quiso realizar una obra igual o mejor a la de Carvajal, opción por lo menos a considerar, o que sus intereses realmente fuesen hacer un "homenaje" a Carvajal, que en pocos años fallecería, y con el que es posible que tuviese un trato más cercano de lo que se venía considerando.

Volviendo al tema de la formación antequerana de Márquez, tenemos que tener en cuenta que el escultor Antonio del Castillo¹⁹ había falleció en 1704 y que a Miguel de Zayas le llegó su hora en 1729²⁰. En estos primeros 20 años del siglo XVIII, se desconocen personalidades escultóricas importantes trabajando en Antequera. En estas fechas entran en juego los Ribera, concretamente en el año 1724²¹ Antonio de Ribera había realizado las decoraciones en estuco del camarín de devota imagen de la Virgen del Socorro y el retablo principal del Portichuelo (Iglesia de Santa María de Jesús). Antonio de Ribera²², trabajó el arte de la escultura, los retablos y estucos, concentrándose gran parte de su producción en Antequera entre 1710 y 1730. Con respecto al maestro Antonio de Ribera, tenemos que mencionar que Diego conocía las artes del barro, dejándonos como muestras el San Francisco de Asís de la portada de acceso al patio del convento de San Zoilo, realizado en 1755. En relación a los Ribera, hay que poner de manifestó que Márquez realizó diversos camarines (Estepa, Antequera, etc.), cuyo arte podría venir de Antonio de Ribera. Ahora bien, normalmente los camarines de los Ribera están realizados con estuco, presentando una gran ornamentación vegetal, mientras que los de Diego Márquez suelen ser relieves en madera con escenas o figuras aisladas.

¹⁹ En relación a Antonio del Castillo, debemos apuntar que la obra escultórica de Márquez presenta gran afinidad con la suya. Por ejemplo, en sus vírgenes gloriosas. Un ejemplo del hacer de Antonio del Castillo sería la Inmaculada del Convento de los Capuchinos de Antequera. Asimismo, el Crucificado de la iglesia parroquial de Humilladero, pendiente de revisar, y que se considera obra de Antonio del Castillo, cabría observar en él una posible intervención de Márquez, ya que el cuerpo del mismo se asemeja más a las producciones de Márquez, no así la cabeza. (Romero Benítez, 2013).

²⁰ Málaga (1661-1729), escultor y discípulo de Pedro de Mena. En el padrón de 1683 de la parroquia del Sagrario de Málaga, se menciona que era "discípulo" de Pedro de Mena.

²¹ A propósito de estas cuestiones relacionadas con el estucado, no debemos de olvidar, que José de Medina y Anaya también estaba versado en el arte de las yeserías.

²² Para una mayor profundidad en la figura de Antonio de Ribera véase: (Escalante Jiménez, 1994, pp. 73-76).

Hasta el momento no se han puesto en relación a Diego Márquez y al escultor Francisco Medina, prácticamente un desconocido, del que se sabe que en 1741 realizó los titulares de la Hermandad de la Vía Sacra, un Nazareno²³ y una dolorosa ubicados en la parroquia de San Juan de Antequera. Este nazareno, mantiene ciertos puntos de contacto con la Pollinita de Lucena, realizada por Diego en 1769, presentando ambas imágenes un modelado similar.

2.3. Un punto de encuentro entre la escultura antequerana y malagueña

La producción de Diego Márquez presenta una calidad similar a la del malagueño Fernando Ortiz, con quien comparte una determinada cosmovisión artística del mundo, especialmente en los estofados y las encarnaduras. El maestro malagueño nació en el año 1717, mientras que Diego en 1724, siete años después. Fallece en 1771, mientras que Márquez lo hace en 1791. Unos ejemplos harto ilustrativos de estas mutuas relaciones son el Cristo de la Misericordia de Antequera (Márquez) (Fig. 7), y del Amor de Ortiz. Ambos crucificados muestran una manera de resolver la policromía semejante. Se ha puesto de manifiesto, aunque sin citar la fuente, que Fernando Ortiz y José de Medina se carteaban²⁴. Recordemos que Diego Márquez tenía múltiples relaciones con José de Medina. Tampoco debemos de olvidar que tanto Medina como Ortiz fueron académicos en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, Ortiz en 1756, y Medina en 1773. Entre ambos, un escultor antequerano que hizo suyos los preceptos del clasicismo abandonando el barroco imperante hasta los años sesenta.

Aunque venimos citando de manera reiterada a diversos autores que han puesto de manifiesto las relaciones conceptuales-formales entre las esculturas de Márquez y Medina, no queremos dejar de mencionar que en algunos tipos iconográficos, por ejemplo, las dolorosas o las vírgenes gloriosas, en cualquiera de sus acepciones, inmaculadas, Rosario, o del Carmen, no sólo no muestran relaciones estilísticas, sino que además conceptualmente son totalmente divergentes. Tanto en Ortiz, como en Carvajal y Medina hay un gusto manifiesto por los paños aireados, pero siempre contenidos, en las representaciones marianas, cuestión más sosegada en la obra de Márquez. Cuatro ejemplos serían la desaparecida *Virgen de la Paz* que fue venerada en la Iglesia de la Trinidad de Málaga, y de la que sólo se conserva la cabeza; la *Virgen de Monteagudo*, en la Iglesia de Madre de Dios de Antequera, de Medina; la *Virgen de los Ángeles* tallada por Andrés de Carvajal, en la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Antequera; y la imagen de *Nuestra Señora del Carmen* en el convento antequerano de la Encarnación, realizada por Márquez en 1787. Las Vírgenes de Márquez son además más robustas, esto se aprecia especialmente en el modelado del cuello y del rostro, amén de la propia volumetría de la imagen. Mientras que en los casos anteriores predomina la ligereza compositiva, a pesar de lo aparatoso de los vestidos de la *Virgen de la Paz* de Ortiz, las esculturas de Diego son pesadas, bien asentadas

²³ Para el Nazareno se le encargó una cabeza a Andrés de Carvajal que nunca llegó a realizar.

²⁴ Romero Torres menciona esta cuestión, pero no incluye la fuente. (Romero Torres 2011, p. 118.)

y monumentales; sin olvidar la cuestión ya mencionada de las particularidades de su policromía, estudiadas por Prado Campos. Mencionamos todas estas apreciaciones estilísticas, porque vienen a poner de manifiesto un cúmulo de relaciones personales que marcan el devenir de la trayectoria artística de nuestro escultor, manifestando un estilo propio a partir de las relaciones formales y estilísticas con sus coetáneos.

Según Romero Torres,

en el siglo XVIII los principales escultores antequeranos y malagueños realizaban la policromía, como dejó constancia el escultor Fernando Ortiz en el contrato del Santo Entierro de Málaga, cuando declaró que era “escultor, tallista, y dorador. La policromía de sus obras conservadas tiene homogeneidad de técnica y repertorio ornamental, como también sucede en las obras de los antequeranos Andrés de Carvajal, Diego Márquez y su hijo Miguel, que presentan un tipo de estofado muy particular, lo que dota a este centro artístico de una personalidad propia y diferenciada (Romero Torres 2011, p. 32.)

Partiendo de estas consideraciones acerca de la policromía, parece evidente afirmar, tras un análisis comparativo, que si Diego Márquez y Vega fue quién policromó el *Cristo de la Humildad y Paciencia* de Estepa, tallado durante el año 1772 (Romero Torres 2011, p. 87), fue también el que aplicó las carnaciones al *Cristo de la Misericordia* de Antequera (Fernández Paradas, 2013, pp. 123-152), y al conocido como *Cristo de los Milagros* de la Iglesia Colegial antequerana. Asimismo, presenta una estrecha relación con la policromía de estas obras los *Crucificados del Amor y de la Sangre*, conservados en Estepa²⁵, cuyas policromías son menos delicadas y de las que desconocemos el estado real de su conservación.

En relación al precio de las esculturas de Diego Márquez, disponemos de escasas referencias documentales. En el Catastro del Marqués de la Ensenada²⁶ se mencionan lo que cobraban los escultores por sus piezas “ganando todos cinco reales diarios frente a los ocho que obtiene Fernando Ortiz en la capital” (Romero Torres, 1984, p. 849), por lo tanto, los escultores antequeranos eran más baratos que los de la capital. En relación a esta cuestión económica, evidentemente no se sostiene sobre una base de calidad de las obras, ya que ambos círculos escultóricos presentan las mismas altas cotas de calidad²⁷. Debemos recordar que sobre estas fechas, principios de la década de los cincuenta, Fernando Ortiz, había sido nombrado académico de San Fernando, cuestión que quizás sumó un valor añadido al coste de sus obras. O, por el contrario, simplemente nos encontramos ante las estimaciones gremiales del momento.

²⁵ El crucificado titulado del Amor, recibe culto en la Iglesia de San Sebastián, mientras que la imagen del Cristo de la Sangre recibe veneración en la Iglesia del Carmen.

²⁶ Catastro de la Ensenada, 1750-1754. <http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ImageServlet> (Sanchez López, 2014, pp. 465-496. Véanse también los trabajos de (Sanchez López, 2014, 17-58) y (Sanchez López y López-Guadalupe Muños, 2007, pp. 81-97).

2.4. Las constantes en la firma y aproximaciones a sus discípulos

Un capítulo importante dentro de la dimensión social de Diego Márquez es su manifiesto gusto por firmar y datar sus obras. En relación a este aspecto, algunos autores como Romero Torres han querido ver un simple acto de vanidad en la personalidad de Márquez, afirmando que

cuando dos años después le encargaron la dolorosa de la Colegiata de San Sebastián, el artista demostró el alto nivel de su calidad artística. Se convirtió en el principal competidor del escultor Andrés de Carvajal. En la insistencia de firmar sus obras denotamos el deseo del artista, quince años más joven que Carvajal, por destacar y hacerse conocer en el entorno de influencia antequerana (Romero Torres, 2011, p. 123).

Insistimos, de nuevo, que estas aparentes tensas relaciones entre ambos maestros carecen de fundamento documental alguno. Por otro lado, el que Márquez firmara y fechara su obra es una cuestión que nos permite trazar las líneas procedimentales de su producción, revelando que el autor era un hijo de su tiempo, donde los escultores comenzaron a desprenderse de las ataduras gremiales, y poner de manifiesto su propia personalidad artística.

Dentro de estas posibles desavenencias entre los dos, tenemos que tener en cuenta que la Antequera del Setecientos, estaba inmersa en un profundo proceso de amueblamiento y decoración de la misma, tanto en sus interiores privados, civiles como religiosos, así como en sus exteriores, y en la que a buen seguro había trabajo suficiente para mantener a ambos escultores entretenidos con las gubias. Situación semejante se daba en poblaciones colindantes.

Debemos tener en cuenta además, que la cuestión de la firma se generaliza particularmente en el siglo XVIII, y que Márquez debía conocer, por ejemplo, tal inclinación en la figura de Pedro de Mena. No queremos dejar de mencionar, según las informaciones suministradas por Escalante Jiménez, lo inhabitual de encontrar contratos de encargos a Diego Márquez. Firmar su obra, habitualmente con un documento en el interior de la misma, sería una forma procedimental de legitimar su producción, además de entrar a formar parte del imaginario social. De cualquiera de las maneras, tenemos que agradecer tales hábitos, que además inculcó en su hijo Miguel, ya que poco a poco nos van permitiendo ampliar el catálogo de obras de la saga de los Márquez.

La cuestión de la firma de su obra, y un estudio formal de la misma, nos ha permitido trazar un mapa geográfico de la amplia difusión de su producción: Antequera, Marinaleda, Estepa, Herrera, Lucena, San Roque, Peñaflor, Osuna, Casarabonela, etc., fueron los principales centros receptores de su arte escultórico. Como podemos observar, prácticamente las principales villas y ciudades del centro de Andalucía demandaron su arte. Desde aquí pensamos que tal difusión es representativa de dos cuestiones: la primera, la alta calidad de sus tallas, y la segunda, la importancia de su figura en el contexto de los grandes escultores andaluces del siglo XVIII. Por aportar algunos datos en relación a la cuestión de la geografía de la obra de Márquez, podemos mencionar que actualmente se conservan 13 obras firmadas y fechadas, 15 si tenemos en cuenta los dos grupos escultóricos de la iglesia de los Capuchinos de Antequera que se vienen datando hacia 1770. La obra fechada segura se reparte entre

Antequera, Estepa, Lora de Estepa, Lucena y San Roque. Si tenemos en cuenta la obra documentada, pero sin fechar, el número de piezas se incrementa considerablemente, hasta 37²⁸. Además en Antequera se le atribuyen, relacionan con su taller o policromía unas 12 obras²⁹. En Estepa sobre las tres obras que se le atribuyen en principio hay consenso sobre la autoría del mismo sobre ellas³⁰.

Una última cuestión a la que queremos hacer mención dentro de este universo biográfico y social que venimos trazando sobre la personalidad del antequerano Diego Márquez y Vega, fue el taller que debió regentar. Prácticamente poco o nada podemos aportar sobre el mismo. Se desconoce si miembros ajenos a la unidad familiar llegaron a conformar parte del mismo, ni en qué grado, ni la obra de éstos. Lo que sí parece evidente es que debió de existir, debido a la gran producción de obras relacionadas con él. Con total seguridad fue miembro del mismo su hijo Miguel Márquez (1767-1826), que participó en algunos de los proyectos por lo que su padre había pasado, por ejemplo, la Iglesia del Carmen de Antequera, donde en 1799 realizó el púlpito, amén de obras realizadas para Estepa y otras localidades. Del conjunto de la unidad familiar pocas afirmaciones se pueden realizar, aunque es de esperar que el futuro ponga de manifiesto su participación activa en el taller familiar, y que probablemente se especializaron en diferentes tareas relacionadas con las labores del arte de la escultura. Así, por ejemplo, cabría entender las diferencias de calidades que encontramos en multitud de angelitos relacionados, o posicionados en la obra de Márquez.

El arte de los Márquez, según ha puesto de manifiesto Escalante Jiménez (Escalante Jiménez, 1996, pp. 49-52), fue continuado por Joaquín Márquez y Angulo, el mencionado hijo de Miguel, y nieto de Diego. El citado autor ha mencionado algunos datos relacionados con su biografía, y su quehacer artístico, documentando diversas intervenciones en la Colegiata de San Sebastián, o dorando los filetes del palio de los Servitas, donde además retocó los ángeles de la peana.

Finalmente, queremos poner de manifiesto dentro de las múltiples actividades laborales que hemos venido reseñando en la vida y producción de nuestro escultor, una faceta, que en principio parece secundaria, pero que nosotros pensamos que es importante reseñar. Nos referimos a las importantes labores que los Márquez, Diego, Miguel y Joaquín realizaron como policromadores y restauradores de esculturas. Por citar un ejemplo del abuelo, Prado Campos afirma que la *Virgen de la Antigua*, venerada en la Colegiata antequerana fue policromada por Diego Márquez³¹. Y muy conocidas son las intervenciones de Miguel en las *Virgenes del Socorro* de Antequera

²⁸ Estos datos deben ser considerados como aproximados. Los grupos escultóricos se han contado como una única obra.

²⁹ Dentro de las imágenes atribuidas, algunas han sido recientemente bien fundamentadas, como son los Cristos de la Misericordia y Milagros; el discutido Nazareno del Carmen, o la Inmaculada de la misma iglesia, todos conservados en Antequera, y piezas representativas de su estilo.

³⁰ Nos referimos al Tríptico de la Piedad, atribuido a Diego Márquez y Juan de Espinal, realizado en 1765, conservado en el convento de San Francisco; el Cristo de la Sangre, la Dolorosa y el San Juan Evangelista, del Carmen; y el mencionado y discutido conjunto de la Virgen sosteniendo a Cristo Muerto de Estepa, todas ubicadas en Estepa.

³¹ (Prado Campos, 2011, p. 282).

(1792), y de los *Remedios*, de Antequera en 1816, y Estepa en 1820. Con respecto a la intervención en la *Virgen del Socorro* de Antequera, nos preguntamos si tal encargo recayó en Miguel tras el fallecimiento de su padre, acaecido un año antes. En 1792, Miguel contaba con 25 años, y la *Virgen del Socorro* era una de las grandes devociones históricas en la ciudad, un encargo que se nos antoja de grandes pretensiones para un escultor relativamente joven, y cuyas primeras obras documentadas son de las década de los noventa del siglo XVIII.

Con respecto a Joaquín, continuó la tradición familiar de restaurar imágenes, interviniendo en 1831 la Virgen de la Soledad conservada en el antiguo convento de los agustinos de Antequera, y que su padre talló en 1796.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Escalante Jiménez, J. (1994). El escultor Antonio de Ribera. *Revista de Estudios Antequeranos*, 1, 117-132.
- Escalante Jiménez, J. (1996). Joaquín Márquez y Angulo, maestro escultor. Notas biográficas. *Pregón*, 49-54.
- Escalante Jiménez, J. (2009). *Fragmentos para una historia de Antequera*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- 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. y Sánchez Guzmán, R. (2012). *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (Siglos XV-XX)*. Sociedad Latina de Comunicación Social.
- 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 Rodríguez, J. M. (1971). *Las iglesias de Antequera*. Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera.
- Martín González, J. J. (1990). *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico*. Al Puerto.
- Meledreras Gimeno, J. L. (1985). La personalidad artística de Luis Salvador Carmona: su obra en Salamanca. *Salamanca: Revista de estudios*, 18-19, 291-304.
- 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. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura.
- Recio, M. (1976). Dos imágenes del escultor Antequerano Diego Márquez. *Archivo español de Arte*, 195, 346-347.
- Rivera de las Heras, J. A. (2011). Nuevas obras atribuidas al escultor Luis Salvador Carmona y su taller en la ciudad de Zamora. *Anuarios del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 28, 267-292.
- Romero Benítez J. (1991). El escultor Diego Márquez en el retablo mayor de la iglesia del Carmen. *Pregón*, 25-29.
- Romero Benítez, J. (2013). *Antonio del Castillo. Escultor antequerano 1635-1704*. Chapitel.
- Romero Benítez J. (2012). *El retablo durante el Barroco. Historia del Arte de Málaga*, T. 11. Prensa Malagueña.

- Romero Torres, J. L. (1984). La escultura de los siglos XV a XVIII. En *Málaga, Arte*, T. III. Editorial Anel.
- Romero Torres J.L. (2011). *La Escultura del barroco, Historia del Arte de Málaga*, T. 10. Prensa Malagueña S.A.
- Sánchez López, J. A. y López-Guadalupe, J. J. (2007). Renovarse o morir. Panorámica de la escultura andaluza y mediterránea en la época de José Luján Pérez (1756-1815). En *Luján Pérez y su tiempo*. Gobierno de Canarias.
- Sánchez López, J.A. (2014). Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental. En *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. (pp. 465-496). Editorial Universidad de Granada.
- VV.AA. (S/F). *Capuchinos, Memoria agradecida*. Audiolis.
- VV.AA. (2004). *Tota Pulchra. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Catálogo de exposición. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

▶ CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

+Lectura
GRATIS
en la nube



LAS BELLAS ARTES HOY

▶ Álvaro Pérez García
Juan Manuel Corbacho Valencia
Moisés Selfa Sastre
Coordinadores

 **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: 978-84-18534-60-7
Depósito legal: V-2698-2020
Impreso en España
Printed in Spain