

LA GRAMÁTICA CORPORAL EN LOS CRUCIFICADOS DEL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ Y VEGA. AIRES CLÁSICOS EN MEDIO DE LA JUNGLA BARROCA

Antonio Rafael Fernández Paradas, Universidad Internacional de
Andalucía (UNIA)

Introducción

“No os preocupéis. En la actualidad, en la zona tenemos algunos santeros excepcionales. Conocen el gusto de las gentes del pueblo. Sus esculturas son muy emotivas pero carecen de calidad anatómica. Por el contrario, este Cristo tiene un cuerpo perfecto. Parece real. Sin embargo, no tiene el dramatismo descarnado que imprimen los artistas locales”¹.

Diego Márquez y Vega (1724-1791) fue un escultor de la periferia artística del siglo XVIII que nació, vivió e hizo de la ciudad conventual de Antequera su centro de operaciones desde la que suministró obras a un gran número de poblaciones del centro de Andalucía. A pesar del buen número de piezas documentadas, el autor ha pasado prácticamente desapercibido para la crítica, atribuyéndose sus obras a la escuela granadina o a otros escultores antequeranos.

Dentro de su abundante producción cobra especial significado la secuencia de los crucificados que legó a la Historia del Arte, aportando en ellos una particular visión en su manera de entender la gramática corporal, amén de hacer propios los preceptos del clasicismo aplicados a la imagería.

Con la presente comunicación pretendemos poner en valor la obra del escultor Diego Márquez, así como sistematizar su catálogo de obras documentadas, armonizando sus piezas documentadas con aquellas que podemos relacionar con él desde el punto de vista del peritaje. En función a esta metodología proponemos una clasificación de los crucificados de Diego Márquez en dos categorías, los denominados “crucificados barrocos” y los “crucificados clásicos”, de cada una de cuáles proponemos sus fuentes de inspiración y el conjunto de ejemplares que componen la categoría, incluyendo ejemplares que podemos atribuir directamente a Diego o su círculo más inmediato.

¹ GONZÁLEZ MADROÑO, Félix. *La sangre de los crucificados*, Navarra: Algaída Editores, 2010, págs. 32.

La atribución de los crucificados a Diego Márquez. Las constantes de su producción

El análisis del conjunto de la obra documentada de Diego Márquez nos permite establecer invariables constantes a lo largo de su producción. En este sentido, disponemos de obras documentadas, prácticamente en todas sus etapas creativas, desde los años 50 del siglo XVIII, hasta poco antes de su fallecimiento en 1791. El estudio y catalogación de las mismas nos permite extraer y elaborar todo un corpus procedimental de caracteres que le son propios que nos permiten relacionar con él, y con su círculo, obras anónimas hasta el momento².

Dentro de estos caracteres vinculantes, cabría mencionar: el concepto formal predominante en la toda la producción de Diego Márquez; la policromía, tanto de las carnaciones como de los paños, a lo cual sumamos su concepción del sentido y plasticidad de las estofas; el uso de la sangre, y la aplicación de veladuras; las dos variantes en el desarrollo de la sangre del antebrazo; la aplicación y disposición de los latigazos, el hematoma en el rostro; cabello y patillas; en la barba; la disposición de los paños...

Policromía. Si por algo destaca Diego Márquez fue por aplicar una de las policromías más particulares del panorama artístico español del Siglo de la Ilustración, amén de que las mismas presentan una calidad suprema. Sus tonos oscilan entre los blancos y marfiles con tonos rosados que imprimen a su obra una impronta muy particular. Sus fondos presentan colores planos con una paleta amplia y, asimismo, gusta del uso abundante del color, sobre el que se asientan sus estofados, que son signo de su exquisita calidad y muestra de su capacidad de dibujo. A medida que va evolucionando, las formas van pasando a un lugar secundario consiguiendo la carga expresiva por medio de policromía³.

² Para profundizar en esta cuestión véase: 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”, en *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 16, 2013, págs. 123-152.

³ Dentro de la cuestión del color en la producción de Márquez, susceptible de hecho de un estudio monográfico en exclusiva, cabe mencionar como obras paradigmáticas la Dolorosa de la Colegiata de San Sebastián de Antequera (1757); los medallones con la vida de la Virgen (1762-1763), en el camarín de la Virgen de los Remedios de Estepa; el Cristo de Humildad y Paciencia, de la Iglesia de los Remedios de Estepa. (1772); la Virgen del Carmen del Convento de la Encarnación de Antequera (1787); la Dolorosa de Estepa, de la Iglesia del Carmen (1787), el San Juan Nepomuceno, de la misma Iglesia y el San Blas de la Iglesia de San Sebastián de Estepa. Entre los ejemplos mencionados, nos interesa ahora especialmente el Cristo de Humildad y Paciencia, por dos razones: la primera, porque si Diego Márquez policromó el mismo, obligatoriamente tuvo que policromar el Cristo de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera, y el de los Milagros de la Colegiata de San Sebastián de Antequera. En segundo lugar, porque en esta figura comienza a denotarse cómo su lenguaje expresivo comienza a depurarse formalmente hacia un lenguaje más claro, que como veremos posteriormente, es en realidad un pseudo-manierismo inspirado en las propias esculturas antequeranas del siglo XVI.

Antonio del Castillo y Diego Márquez. ¿Problemas o relaciones formales?

En una reciente publicación⁴ se afirma categóricamente que los crucificados de la Misericordia y Milagros de Antequera, son obra del escultor Antonio del Castillo (1635-1704), hijo de Juan Bautista del Castillo, ambos vecinos de la collación de la parroquia de San Pedro de Antequera, al igual que Diego Márquez. En su argumentación, el autor pone en relación estos dos crucificados con el que se supone que realizó Antonio del Castillo en 1689, actualmente en la Iglesia parroquial de Humilladero, procedente de la Iglesia de los Remedios de Antequera. “En realidad, la autoría de la escultura se conoció gracias a un documento que, al parecer, aún permanece en el interior de la misma. En un libro de cuentas de la Hermandad de la Vía Sacra de 1820 se dice que “*Al retocar el Stmo. Cristo, se halló dentro del cuerpo un papel que dice así: “el Stmo. Cristo de la Vía Sacra, se hizo en el año 1689, por el profesor D. Antonio Castillo, Clérigo de Menores Órdenes, y fue encargado por el su primo don Antonio Hernán. Y en el mismo año fue construida la Capilla, reynando Carlos II de Austria y Doña Luisa María de Borbón; siendo obispo de Málaga D. Fr Alonso de Santo Tomás. Cuyo papel se volvió a dejar donde estaba anotado el año de sus restauración. Antequera 21 de Mayo de 1820. Salvador González Mesa, (firmado)”*”⁵. El dato fue publicado por Artacho López⁶.

Es aquí donde comienzan los problemas. Ya en el año 1995, este mismo autor proponía, pasando totalmente desapercibidas sus afirmaciones, que el Cristo de la Misericordia debía ser una obra realizada en el siglo XVIII⁷. Siendo Artacho precisamente el autor que dio a conocer los datos del Cristo de la Vía Sacra, él nunca se cuestionó que el Cristo de la Misericordia fuera obra del siglo XVII, ni de Antonio del Castillo.

Es evidente que existen ciertas relaciones formales entre el cuerpo del Cristo de la Vía Sacra y Misericordia, no así entre los paños, la policromía y sobre todo la cabeza. No debemos olvidar que Diego Márquez, al igual que Antonio del Castillo, era vecino de la Parroquia de San Pedro, y que, como pone de manifiesto el análisis vertido sobre toda la obra conocida de Márquez, conocía perfectamente tanto la producción de Antonio del Castillo, como la del padre de éste, Juan Bautista del Castillo, dándose además la circunstancia, que ha pasado desapercibida por parte de la crítica, que la obra de Diego también muestra importantes puntos de contacto con la

⁴ ROMERO BÉNITEZ, Jesús. *Antonio del Castillo. Escultor Antequerano 1635-1704*. Antequera: Chapitel, 2013, págs. 121-132.

⁵ *Ibidem*, pág. 123.

⁶ ARTACHO LÓPEZ, Rafael. “Ermita de la Vera-Cruz en el cerro del Infante”, en *Sol de Antequera*, 1982.

⁷ ARTACHO LÓPEZ, Rafael. “Apuntes para una protohistoria de la Hermandad”, en *Misericordia-95*, 1995, págs. 5-14.

de Antonio del Castillo. En función a todo esto, caben plantearse una serie de cuestiones: 1. Que Antonio del Castillo creara un prototipo de cuerpo que posteriormente fuera utilizado como modelo por Márquez; 2. que la obra identificada no sea la realizada por Antonio del Castillo; 3. o que cabeza y cuerpo no correspondan al mismo autor.

Se hace necesario realizar otra mención: en el documento mencionado se refieren dos datos significativos: “retocar”, y “1820”. Nos sabemos quién retocó el crucificado, ni porqué, ni sobre todo cual fue el grado de la intervención sobre el mismo. También desconocemos si la pieza había sufrido otras intervenciones formales y pictóricas en épocas anteriores. Podría darse el caso, que el “retoque” del Cristo de la Vía Sacra modernizara su apariencia, y que ésta además se realizara al estilo de Diego Márquez. Con todo ello queremos poner de manifiesto la problemática que plantea esta imagen en relación con el Cristo de la Misericordia.



Fig. 1. En la imagen podemos ver una secuencia de obras de Diego Márquez y las relaciones formales que mantienen entre ellas. De arriba abajo, y de izquierda a derecha tenemos: Cristo del Amor, Iglesia de San Sebastián. Estepa (Sevilla). Diego Márquez, Siglo XVIII; Cristo de Humildad y Paciencia. Iglesia de los Remedios, Estepa (Sevilla). Diego Márquez, 1772; Pollinita de la Lucena. Iglesia del Carmen, Lucena (Córdoba). Diego Márquez. 1769; Nazareno, Marinaleda (Sevilla). Diego Márquez (atribuido), Siglo XVIII; Cristo de los Milagros, Iglesia de San Sebastián, Antequera (Málaga). Diego Márquez (atribuido). Siglo XVIII; Cristo de la Misericordia. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Diego Márquez, Hacia 1789. Fotos del autor.

Nosotros por nuestra parte, y en sintonía con Artacho, consideramos que tanto el Cristo de la Misericordia como el de los Milagros, fueron realizados por Diego Márquez (Fig. 1), y que

el de la Misericordia debió ser ejecutado en la década de los ochenta del siglo XVIII para la cofradía que en este momento se funda, cuya titular mariana también fue realizada por nuestro escultor⁸. En la propuesta de atribución que en su momento realizamos, situamos a Misericordia y Milagros en relación a toda la obra documentada del escultor Diego Márquez, analizando todos los crucificados del mencionado autor, Humildad y Paciencia, Pollinita de Lucena, Nazareno de Marinaleda, producción mariana y santos, y otras tantas obras. Se tuvieron en cuenta tanto las particularidades de la policromía como un análisis pericial de todas las obras mencionadas, partiendo además de un vaciado documental del contexto social religioso en el que se ve inmerso el Cristo de la Misericordia, la cofradía para la que se encargó; la problemática de su retablo y capilla, cuya realidad no se corresponde con la que se había venido contando⁹; amén de analizar el proyecto frustrado de traslado de la colegial desde san Sebastián a San Pedro en fechas cercanas a la ejecución el crucificado, cuya cuestión es de vital trascendencia ya que la capilla de Cristo no aparece en los planos que se dan para tan ambiciosa reforma arquitectónica.



Fig. 2. Llama la atención la total diferencia formal entre el Nazareno de Benabejé, Misericordia (al centro) y el crucificado de la Vía Sacra. *Nazareno*. Iglesia Parroquial, Benamejé (Córdoba). Antonio del Castillo, 1695; *Cristo de la Misericordia*. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Diego Márquez, Hacia 1789; *Crucificado*. Iglesia Parroquial, Humilladero (Málaga). Antonio del Castillo, 1689; *Nazareno*. Ermita de la Virgen de la Piedad, Iznájar (Córdoba). Antonio del Castillo, 1702. Fotos de Antonio García Borroso, Juan Manuel Morales y Antonio Fernández Paradas.

⁸ Pensamos que la debió realizar entre 1787 y 1789. Véase FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. “¿La hija pródiga de una paternidad deseada? Aplicaciones prácticas del método del conocedor en la Sociedad de la desinformación”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2014 (en prensa).

⁹ Véase, FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. “El hijo prodigo de una paternidad deseada...”, *op. cit.*, págs. 141-142.

En relación a esta cuestión, hay que mencionar que algunas de las obras propuestas como de Antonio del Castillo, en lo que se refiere a los cristos, no tienen ningún tipo de relación entre sí, tal es el caso del Nazareno de Benamejé (1695), el Nazareno de Iznájar (1702), el Crucificado de la Vía Sacra, que hemos comentado anteriormente (1689), Misericordia y Milagros (Fig. 2). Igualmente obvia de nuevo las relaciones entre Misericordia y el mencionado Cristo del Amor de Fernando Ortiz de Málaga, cuestión sobre la que volveremos nuevamente, ya que creemos que el clasicismo le llega a Diego Márquez bajo el tamiz de José de Medina y Fernando Ortiz. Con el primero, además, Diego trabajó en las principales empresas constructivas de la época.



Fig. 3. Los nazarenos de Marinaleda y Benamejé, muestran dos estilos totalmente diferentes entre sí. Misericordia se ha relacionado formalmente con el Nazareno de Benamejé, que alude a las formas de los Mora, cuestión de a que adolece totalmente Misericordia, cuya estilo es partícipe del que presenta el Nazareno de Marinaleda. *Nazareno*. Marinaleda (Sevilla). Diego Márquez (atribuido), Siglo XVII; *Nazareno*. Iglesia Parroquial, Benamejé (Córdoba). Antonio del Castillo, 1695. Fotos de Juan Manuel Morales y Antonio Fernández Paradas.

Hay una última cuestión que no queremos dejar de mencionar en relación a la figura de Antonio del Castillo. En el mencionado libro se utiliza como hilo argumental las profundas dependencias estilísticas tanto de Pedro de Mena, como de José de Mora sobre el mismo, “nuestro artista supo beber de diferentes fuentes, eligiendo modelos diversos en la búsqueda de un estilo propio”¹⁰. La cuestión de los Mora es de singular trascendencia para el análisis que estamos vertiendo, ya que en los nazarenos propuestos en esta publicación presentan una acusada

¹⁰ ROMERO BÉNITEZ, Jesús. *Antonio del Castillo...*, op. cit., pág. pág. 66.

dependencia artística del afamado taller granadino, y que al igual que una multitud de piezas repartidas por toda la geografía andaluza, adolecen de un dolor proyectado formalmente que en ningún caso alcanzan la introspección característica de José de Mora, a ese punto de “locura” o “desequilibrio psíquico” –por llamarlo de otra manera- que muestra por ejemplo el Crucificado de la Misericordia de Granada, y que nos permiten relacionar todas estas obras con los escultores granadinos. Ahora bien, tanto en el antequerano Crucificado de la Misericordia como en el de los Milagros no se detecta la más mínima influencia de los Mora, que como hemos dicho, debió de ser característica en Antonio del Castillo, ni en sus formas, composición, volúmenes, paños, policromía, matices ni estilemas. Si situamos Misericordia al lado del Nazareno de Benamejí, nos encontramos ante dos obras donde el único punto de contacto que mantienen entre sí, es reflejar un momento de la Pasión de Cristo (Fig. 3). La cuestión cambia de manera exponencial cuando este mismo ejercicio lo realizamos situando Misericordia con el nazareno de Marinaleda o con la Pollinita de Lucena (1769), revelándose ahora importantes conexiones estilísticas entre tales esculturas.

Los crucificados de Diego Márquez. Problemas, propuestas y clasificación

El ciclo de crucificados del escultor Diego Márquez se encuentra entre los más nutrido de su producción, amén de personalizar las cuestiones más definitorias de su estilo.

Establecemos aquí una clasificación en función de los caracteres formales imperantes en las obras. En la misma se ha tenido en cuenta la depuración formal que se va produciendo en la obra de Márquez a partir de la obra documentada¹¹. El conjunto de las esculturas que Diego Márquez talló a lo largo de su vida denotan que su estilo, poco a poco, fue depurándose del barroco, ya de por sí contenido en Antequera, hacia un lenguaje más clasicista donde se observa un menor movimiento y las curvas y contracurvas que podemos observar en las obras de los 50 y 60 van convirtiéndose en líneas más limpias, menos sinuosas y más alargadas.

¹¹ No queremos dejar de insistir en que la obra de Diego Márquez documentada es muy abundante y que en función a ello y las conclusiones sacadas de su análisis proponemos relacionar determinadas piezas con él y su círculo más inmediato. Entre algunas de las obras documentadas habría que mencionar. Antequera: *Cristo de la Expiración*. 1754. Museo de las descalzas de Antequera. *Arcángeles San Gabriel y San Rafael*. 1755. Iglesia del Carmen. Retablo principal. *San Francisco de Asís*. Portada de San Zoilo. 1755. Barro Cocido. *Dolorosa*. Parroquia de San Sebastián. 1757. *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. C. 1760. Convento de los Capuchinos. *Virgen del Carmen*. 1787. Iglesia de la Encarnación; Estepa: *Medallones de la Vida de la Virgen*. 1762-1763. Camarín de la Virgen de los Remedios. Iglesia de los Remedios. *Stmo. 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. Estepa. **Santísima Trinidad**. 1784. Iglesia de San Sebastián; Herrera. *Cristo de la Misericordia de Herrera* (procedente de Estepa); Lora de Estepa. *Nazareno*. 1786; Lucena. *Jesús a su Entrada en Jerusalén*. 1769.

La propuesta que aquí hemos establecido cobra pleno sentido cuando consideramos las diferentes piezas incluidas dentro del conjunto, en relación a la totalidad del arte escultórico de Márquez.

En función de ello proponemos dos grandes grupos, los denominados “crucificados barrocos”, cuya base formal remitiría al arte antequerano del siglo XVII, y en su segundo conjunto los “crucificados clásicos” vertebrados a partir de propuestas pseudo-manieristas que hacen un guiño al círculo de escultores antequeranos del siglo XVI. Entre los dos grupos hemos incluido sendas obras que consideramos capitales para entender la evolución del arte de Diego Márquez.

Los crucificados Barrocos. *Expiración*. 1754. Museo de las Descalzas de Antequera, *Crucificado del ático del retablo del Niño Perdido*. San Pedro. Antequera; *Amor*. Iglesia de San Sebastián. Estepa. *Calvario con San Juan y la Virgen*; Iglesia del Carmen. Estepa. *Crucificado*. Colección particular. Antequera; *Pollinita*. 1769. Lucena; *Cristo de Humildad y Paciencia*. 1772. Iglesia de los Remedios. Estepa.

Los crucificados clásicos¹². *Cristo de la Salud*. Sacristía. Iglesia de San Zoilo Antequera¹³; *Cristo de la Clemencia*. Sacristía. Iglesia de Santa María de Jesús. Antequera; *Milagros*. Colegiata de San Sebastián. Antequera; *Crucificado*. Capilla del Cementerio Municipal de Antequera. Antequera¹⁴; *Misericordia*. Iglesia de San Pedro. Antequera.

¹² Las piezas incluidas en el segundo grupo presentan como problemática la difícil cuestión de su documentación ya que en la mayoría de los casos los archivos de las instituciones a las que pertenecieron no se conservan actualmente.

¹³ Los pequeños crucificados de la Salud y la Clemencia, ambos en sendas sacristías, han sido considerados ambos como obras del Antonio de Castillo. Véase, ROMERO BÉNITEZ, Jesús. *Antonio del Castillo...*, op. cit., págs... 129-131. En función al análisis propuesto aquí nosotros los consideramos obra de Diego Márquez. Del primero de ellos se afirma que “guarda un gran paralelismo con el ya estudiado *Cristo de la Misericordia*”, p. 129, cuestión totalmente evidente, pero como ya hemos comentado, el Cristo de la Misericordia no tiene la más mínima relación con la obra de Antonio del Castillo, y cobra todo su significado en el conjunto total de la del escultor Diego Márquez. Sobre el mismo, se menciona además: “Presenta también cruz arbórea original, que se hinca en una peana de madera moldurada pintada de color negro, ocupando la hornacina central de la cajonera que realizó el maestro Pastrana y un tal fray Manuel en 1728. Es decir, al realizar este importante mueble la escultura del crucificado ya existía, lo que obligó a los maestros carpinteros a desarrollar una hornacina central de unas dimensiones mucho mayores de lo que era habitual en todos lados”, p. 129. Nosotros por el contrario pensamos, que el pequeño Cristo de la Salud es una incorporación posterior, y que sus formas, color y estilo, denotan, profundamente, las influencias del arte malagueño y antequerano del siglo XVIII, y que además no muestra ningún tipo de relación con el arte de los Mora, ni de lo que consideramos Antonio del Castillo.

¹⁴ Todas las afirmaciones que se realicen con respecto a esta pieza deben ser entendidas como aproximadas, ya que los repintes presentados por la misma ocultan totalmente su carácter primigenio. Sus formas nos llevan al Cristo de la Misericordia, incluso el repinte ha quería evocar las formas de aquel. Las afirmaciones que sobre la procedencia del retablo son dispares: “los tres retablos y las esculturas que los ocupan, todo ello del siglo XVIII, se trajeron de la Iglesia de Santa Clara de la Paz en los años cuarenta del siglo pasado (...). En el retablo principal, bastante recompuesto en su adaptación al lugar, se expone la escultura del Cristo de la Buena Muerte, crucificado del siglo XVII y de tamaño natural, repintado en su policromía”. ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Antequera Ciudad Monumental. Guía*. Antequera: Chapitel, 2012, pág. 277. Por su parte RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. *La ciudad silenciada. Los cementerios de Málaga*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 17. Málaga: Prensa Malagueña S.A., 2011, pág. 96, afirma que “El interior se cubre con cúpula de media naranja y acoge a tres retablos de madera dorada. El central, el más

Los crucificados barrocos

Antes de realizar una categorización de la obra de Diego Márquez como “barroca”, cabría reflexionar sobre el estado de la cuestión en la propia ciudad de Antequera. A día de hoy, y si por algo es conocida la ciudad es por el apelativo de “barroca”. Sin querer aquí profundizar en una cuestión/problemática que nos daría para un texto completo, nos gustaría matizar la idea de este “barroquismo” absoluto que se le presupone a la ciudad.

El análisis del patrimonio escultórico de la ciudad pone de manifiesto que la pervivencia de los lenguajes estilísticos del siglo XVI será una constante a lo largo de la siguiente centuria, en tal magnitud, que caracteres netamente “barrocos” se deslucirán mayoritariamente en otras del siglo XVIII, mientras que las del XVII, estarán en la línea de la poderosa y alargada sombra de los talleres locales del Quinientos. Así, es fácil constatar que mientras que los siglos XVI y XVII la ciudad vivió un acelerado proceso constructivo, el Setecientos fue la centuria en la que se procedió a amueblar y ornamentar la ciudad conventual ya definida plenamente.

Cabe mencionar también que la llegada de obras foráneas a la ciudad, desde el extranjero u otras ciudades, brilló por su ausencia, y que las escasas piezas que arribaron de manos de los mejores artistas del momento fueron, en un alto porcentaje de los casos, esculturas destinadas a la clausura de los conventos sin tener la más mínima repercusión en el arte local¹⁵.

Movimiento, paños aireados, teatralidad, interrelación con el espectador, proliferación de puntos de vista, son cuestiones que difícilmente podemos encontrar en la escultura antequerana del siglo XVII. En el caso particular de los crucificados, como posteriormente veremos, la nota dominante es la pervivencia de un acusado clasicismo que será la tónica de arte escultórico antequerano en todos los períodos posteriores.

Ya desde la segunda mitad del siglo XVI, quedaron definidos en la ciudad de Antequera dos propuestas de crucificado que marcarán las pautas a seguir en el arte local de los siglos posteriores. Por un lado tendremos las aportaciones del escultor José Hernández, cuyo crucificado de la Paz (1592), actualmente en la Iglesia del Carmen de la ciudad¹⁶, dará el modelo para lo que nosotros denominamos los “crucificados clásicos” de Diego Márquez. Por otro, Diego de Vega

vistoso, integra un relieve que representa al Ave Fénix, clara alusión a la resurrección tras la muerte que también representa el crucificado que preside el retablo, imagen reaprovechada cuyo tamaño sobrepasa el espacio que tiene dispuesto. Estos retablos pertenecieron a la Hermandad de Humildad y Oración del Huerto, cuya capilla resultó destruida durante la Guerra Civil, y se trasladaron a este lugar en los años cuarenta”.

¹⁵ Un buen ejemplo de esto serían las dos esculturas de Nicolás Fumo conservadas actualmente en el Museo de las Descalzas de la Ciudad, que proceden de la clausura de la misma institución.

¹⁶ ESCALANTE JIMÉNEZ, José. *Fragmentos para una historia de Antequera*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2009, págs. 53-55.

propondrá su particular visión de la crucifixión en diferentes crucificados, como el Cristo de la Buena Muerte, actualmente en la basílica de Santo Domingo de Antequera (1582), o el Cristo crucificado de brazos articulados de Archidona (1578). Ya en el siglo XVII, habrá que incluir una tercera pieza fundamental en este mapa de influencias, referencias e interferencias. Nos referimos al Cristo de las Penas, (c. 1652), que se considera realizado casi con total seguridad por Juan Bautista del Castillo para la cofradía que llevaría su nombre en la Parroquia de San Pedro, y a la postre el modelo “barroco” de Diego Márquez (Fig. 4).

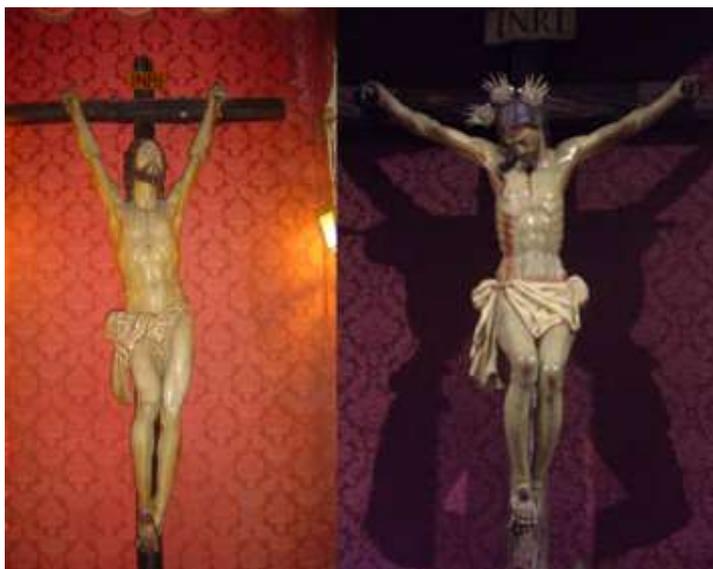


Fig. 4. El Cristo de las Penas de Juan Bautista del Castillo es el punto de referencia “barroco” para el Cristo del Amor de Diego Márquez de Estepa. *Cristo del Amor*. Iglesia de San Sebastián, Estepa (Sevilla). Diego Márquez, Siglo XVIII; *Cristo de las Penas*. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Juan Bautista del Castillo, Hacia 1653. Fotos del Autor.

Todos los crucificados de Diego Márquez, en líneas generales acusan un pronunciado “granadismo” en sus hechuras, esto es, son formalmente clásicos, frontales, serenos, contenidos y sin paños aireados gracias a todo lo cual permiten una lectura general del cuerpo. Cronológicamente nos estamos moviendo entre 1754, fecha en la que realiza el crucificado del museo de las Descalzas, y 1791, fecha en la que fallece.

El grupo de crucificados barrocos, pensamos que debemos situarlos en fechas próximas a la ejecución del mencionado Cristo de las Descalzas, años 50 o 60, ya que a partir de finales de los sesenta a Diego le va cambiando el estilo¹⁷, y se produce una evolución hacia formas más

¹⁷ Véase Pollinita de Lucena (1769) y Cristo de Humildad y Paciencia de Estepa (1772).

depuradas. Los caracteres formales del conjunto serían: un arte seco y duro, tanto en el cuerpo como en el rostro; anatomía bien marcada, especialmente evidente en la caja torácica, el torso y el abdomen. Todos ellos presentan además los mencionados estilemas particulares del escultor.

Hemos podido constatar que en la escuela antequerana de escultura son constantes los guiños que los maestros escultores realizaban a obras de su entorno más inmediato, así lo pone de manifiesto el angelito que juega con el manto de la Virgen del Mayor Dolor de Andrés de Carvajal, basado en una pintura conservada actualmente en el museo de la ciudad¹⁸, o el propio Diego Márquez, que da un paso más y toma el modelo de rostro de determinadas pinturas para realizar los suyos propios¹⁹.

En relación a tales cuestiones, creemos que el punto de partida para los crucificados “barrocos” de Diego Márquez se encuentra en la propia ciudad y para ser más exactos en la parroquia de San Pedro, donde se conservan el mencionado Cristo de las Penas, y un lienzo de Crucificado sito en el testero interior de la fachada en la nave del Evangelio, cuyas formas y paños nos establecen una vinculación directa con el grupo de crucificados de Márquez. No debemos olvidar que este estilo seco y definido es el que encontramos también en la producción de José de Medina, con el que Diego Márquez mantiene una profunda relación a lo largo de su vida. El crucificado de las Penas debió causar una profunda admiración en el joven Márquez, cuyo encuentro con él debería ser a diario. A propósito del tema, volvemos a insistir que los Castillo era vecinos de la collación de San Pedro, no en vano, no encontramos ante un Cristo de anatomía portentosa y musculatura extremadamente definida que nos lleva directamente a una relectura romanista inspirada en las anatomías miguelangelescas de la Capilla Sixtina. Algo similar ocurre con el lienzo referido, que, además, refleja el modelo de paño que era habitual en Márquez. Los cinco crucificados que incluimos en el grupo denotan los caracteres que hemos mencionado.

Mientras que Diego quiera realizar crucificados “barrocos” su punto de partida serán Juan Bautista del Castillo y su crucificado de las Penas, y el mencionado lienzo de la nave del Evangelio. Ahora bien, cuando Diego Márquez sea consciente de los cambios que se están produciendo en las concepciones del arte y asuma e integre el clasicismo en su arte de la escultura, deberá liberarse de su admiración por Juan Bautista del Castillo, y será entonces cuando se encuentre con el Cristo de la Paz de José Hernández, desde el que partirán sus reflexiones para lo que él entiende como “clásico”; que no será otra cosa que el manierismo ante los ojos de la ciudad de Antequera, y que veremos formal y conceptualmente volcado en la figura del Cristo de la Misericordia.

¹⁸ Que procede de la Colegiata de San Sebastián. Pedro Atanasio Bocanegra, *Inmaculada*. Siglo XVII.

¹⁹ En este sentido, Diego tomará como modelo la figura masculina del cuadro *La Inmaculada coronada por un ángel* de Juan Correa de Vivar (siglo XVII), de una serie de 12, para realizar un su propio Dios Padre, San Joaquín, y en general figuras de edad avanzada.

Las influencias de la academia en Diego Márquez y los crucificados clásicos

Mencionadas ya la problemática que presenta el “barroco” escultórico según Antequera, la figura de Diego Márquez se nos antoja básica para comprender cómo este arte va evolucionando hacia formas más depuradas que quieren expresar los nuevos aires clásicos que se generalizan a partir del último tercio del siglo XVIII. Mientras que en otros centros de producción se puede hablar con propiedad de escultores plenamente clásicos, en Antequera esta cuestión se complica debido al importante peso de la propia tradición de la ciudad. De entre los escultores que se han relacionado con el clasicismo, las miradas se han puesto en la figura de Miguel Márquez²⁰, de cuyas dolorosas se han extraído los caracteres propios del lenguaje clásico aplicados a la imaginería procesional. En el caso de su padre, partiendo del hecho que es una figura totalmente desconocida, su evolución hacia el clasicismo ha pasado totalmente desapercibida.

El clasicismo en Antequera. Los crucificados de la ciudad de Antequera. Historia. Devoción y Formas. Los crucificados antequeranos como precedentes de la obra de Márquez

Si partimos de la visión que actualmente tenemos, en función de los vestigios conservados, y entre los crucificados de la ciudad, son seis las obras señeras a considerar como fuentes de las que pudo beber Diego Márquez: El Cristo de la Paz de la Iglesia del Carmen (José Hernández, 1592); El Cristo de la Salud y las Aguas, atribuido al mismo autor; El Cristo de la Buena Muerte, actualmente en la Basílica de Santo Domingo²¹ (Diego de Vega, 1582); El Cristo Verde (Jerónimo Quijano, c. 1545); Cristo de las Ánimas de San Sebastián (anónimo, y considerado como obra del siglo XVII); Cristo de las Penas (Juan Bautista del Castillo, c. 1652). Seis obras de diferentes autores, que en la mayoría de los casos, salvo las particularidades del Cristo de las Penas, como precedente del barroco de los crucificados de Diego Márquez, están cortadas por el mismo patrón: Cristo se nos presenta muerto en la cruz, cuerpo exánime, frontal y sin movimiento, granadinos conceptualmente y sin paños aireados ni envolventes. Aunque Antequera conserva otros crucificados, especialmente en conventos, los mencionados pasan a constituir la nómina de referentes devocionales de la ciudad. A todos ellos habría que sumar el Cristo Crucificado de Pedro Nieto, conservado en la iglesia de San Miguel, de procedencia

²⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Ideal neoclásico y evocación barroca: el escultor Miguel Márquez García y la Virgen de la Paz”, en *Ntra. Sra. de la Paz. X Aniversario de su coronación canónica. Antequera, 1988-1998*. Antequera, 1998, págs. 8-15.

²¹ Procede del convento de San Agustín, antiguo titular de la cofradía del Santo Crucifijo.

sevillana, y que pasa por ser el único crucificado de la ciudad que presenta paños “aireados”²². Mencionamos estas piezas, porque si bien constituyen obras que reflejan diferentes estilos artísticos, todas están cortadas por el mismo patrón, poniendo de manifiesto el gusto de la ciudad por piezas de acusada serenidad y rehuendo siempre del movimiento, tanto en formas como en paños que veremos posteriormente en la serie de crucificados de Diego Márquez.

Los crucificados clásicos. La cuestión del manierismo. La influencia de la Academia

El profesor Morales Folguera²³, apunta la voluntad de restablecer en la Ciudad de Antequera la *Academia o Escuela de Nobles Artes* en 1786 al amparo de la Real Academia de San Fernando. Esta institución que, hasta donde sabemos, tenía como objetivo la enseñanza del diseño entre sus alumnos, nos interesa por varias razones. La primera por la propia fecha de su fundación 1786, ya que Diego fallece en 1791. Por lo tanto, e invocando aspectos cronológicos, si existen obras suyas documentadas en 1787 y 1790, podrían constatarse unas posibles influencias e interferencias de los preceptos academicistas²⁴. Ahora bien, ya desde los años 70 viene denotándose una depuración formal en la obra de Diego Márquez que queda perfectamente reflejada en dos de sus dolorosas, la de la Colegiata de San Sebastián de Antequera, realizada en 1757, y la dolorosa de la Iglesia del Carmen de Estepal ejecutada en 1787, exactamente 30 años después de la primera. En este sentido, y si bien ambas comparten una serie de relaciones formales, sus anatomías y las disposición de los paños denotan otro tipo de intereses, a la par que una pérdida en la concepción del movimiento. Este mismo proceso lo podemos percibir también en el San Juan Nepomuceno conservado en la misma iglesia del Carmen de Estepa, o en el mencionado Cristo de la Humildad y Paciencia (1772) de Estepa.

En relación a estas cuestiones, queremos añadir otras cuestiones desde el punto de vista del posible marco formativo en el que se pudo mover Márquez, así como de aquellos aspectos que le vienen directamente tanto de su propia dimensión social como del clima espiritual de la época, sin olvidar las manifiestas relaciones que existen entre los volúmenes y las soluciones pictóricas de las policromías de Fernando Ortiz y Diego Márquez, tanto en los estofados y como en las carnaciones. Ortiz nace en 1717, siete años antes que Márquez, y fallece en 1771, mientras

²² En relación a esta obra, pensamos que formalmente fue una escultura que pasó desapercibida para nuestro escultor ya que se encontraba a las afueras de la ciudad en el convento de la Magdalena. Es interesante mencionar que si bien formalmente no resulta de excesivo interés, el Cristo presenta una tonalidad rojiza en su anatomía, que podría ser considerada como precedente o fuente de inspiración para las que realiza Diego Márquez, cuestión que también puede ser refutable si tenemos en cuenta la propia realidad de Fernando Ortiz y su crucificado del Amor de Málaga.

²³ MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Arte Clásico y Académico en Málaga (1752-1834)*. Málaga Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1994.

²⁴ No debemos olvidar que sobre estas fechas se está trabajando en la posible ampliación de la Parroquia de San Pedro como sede de la colegiata, cuyas reformas se plantean en clave a los nuevos preceptos del clasicismo emanados directamente de la Academia de San Fernando.

que Márquez lo hará veinte años después, en 1791. Por citar un ejemplo podemos mencionar los crucificados de la Misericordia de Antequera y del Amor de Málaga, donde la policromía de ambos muestra una misma tonalidad rosácea, además de una integración tonal de la sangre en las carnaciones. El crucificado del Amor nos sitúa en el contexto productivo dieciochesco que pone de manifiesto cómo el Cristo de la Misericordia es un hijo de su tiempo, y no una obra del siglo XVII (Fig. 5).



Fig. 5. Entre los crucificados de la Misericordia de Diego de Márquez y el del Amor de Fernando Ortiz, existe importantes relaciones, tanto formales como en la cuestión de la policromía, cuestión que pone de manifiesto como el crucificado de la Misericordia es fruto del quehacer del siglo XVIII. *Cristo de la Misericordia*. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Diego Márquez, Hacia 1789; *Cristo del Amor*. Santuario de la Victoria, Málaga. Fernando Ortiz, Siglo XVIII. Fotos del autor.

Con respecto a esto citar que José de Medina y Fernando Ortiz, no sólo habitaron en la misma época, sino que además debieron mantener un trato continuo, prueba es la correspondencia que en la década de los sesenta ambos escultores mantuvieron presuntamente²⁵. Y otro dato, totalmente pasado de largo por los investigadores, es la cuestión de que ambos escultores fueron académicos de San Fernando: Ortiz es nombrado Académico de Mérito por la escultura en 1756, y Medina fue otorgado con la misma distinción en 1773. Entre ambos: Diego Márquez, un escultor de provincias que se vio influenciado por el quehacer de los anteriores. Queremos ver aquí el posible punto de inicio en la asimilación de los preceptos clasicistas por parte de Márquez.

Volviendo al tema de los crucificados, se impone apostillar que aquello que venimos denominando como “clasicismo” no es, a los ojos de Diego Márquez, sino un pseudo-

²⁵ Este dato es mencionado por Romero Torres, sin especificar el contenido ni la ubicación de las cartas. ROMERO TORRES, José Luis. *La Escultura del barroco...*, op. cit. pág. 118.

manierismo que, si bien conceptualmente tiene como marco referencial los preceptos emanados directamente desde Madrid, por medio de dos vías (la propia Academia, y aquella otra que le debió llegar por medio de José de Medina y Fernando Ortiz), a la hora de resolver determinados problemas, Diego no parte de una estatua clásica para realizar sus crucificados, sino que busca en el propio fondo clásico de la ciudad, echando la mirada al esplendoroso siglo XVI y tomando como modelos obras capitales de la historia de la escultura antequerana, sin reparar que sus modelos no eran renacentistas, sino manieristas. De esta manera, cuando él realiza sus crucificados del periodo clásico estos hacen referencia a un lenguaje conceptual de formas estilizadas, y en cierta manera poco definidas, que aluden directamente a una de las dos vías que se abren en la ciudad en el último tercio del siglo XVI, tomando como modelo directo el Cristo de la Paz de José Hernández (Fig. 6) y descartando la vía lánguida y de formas poco volumétricas abierta por Diego de Vega.



Fig. 6. En el año 1592, José Hernández realizó el Cristo de la Paz, que posteriormente se convertiría en el punto de referencia para los crucificados clásicos de Diego Márquez. *Cristo de la Misericordia*. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Diego Márquez, Hacia 1789; *Cristo de la Paz*. Iglesia del Carmen, Antequera (Málaga). José Hernández, 1592. Fotos del autor.

El grupo de crucificados clásicos sobresale por la elegancia de sus formas, cuestión que se manifiesta tanto desde el punto de vista del sistemas de proporciones como del desarrollo del tratamiento corporal, de corte más delicado y estilizado que las obras “barrocas”, que por ejemplo en *Misericordia* y *Milagros*, permiten asimismo una lectura completa de la obra desde los pies a la cabeza, según dijimos. En ambos modelos el factor “serenidad” es clave en la concepción

formal, presentando un tratamiento anatómico que si bien parte desde un mismo esquema compositivo, la corporeidad que presenta el Cristo de la Paz, con cierta desproporción entre la cabeza y tronco, un poco más pequeña ésta, propia del manierismo antequerano, se resuelve con un sistema de proporciones más trabajado en Misericordia, que además muestra unas hechuras que parten del modelo del siglo XVI, pero que presentan personalidad propia.

Los cinco crucificados que incluimos en el grupo presentan estas particularidades formales que venimos anunciando. Los dos primeros, de pequeño tamaño, serían el contrapunto al Cristo del Museo de las Descalzas de Antequera (1754), de anatomía muy marcada y heredero del Cristo de las Penas. Tanto Salud como Clemencia, acusan una impronta muy semejante a Misericordia, con el que comparten no sólo la apariencia formal, sino la concepción general y la policromía. En el caso de la Clemencia, muestra la solución en el paño de pureza propia de Diego Márquez, que nos permite la lectura completa de la pieza. En contraposición, el Cristo de la Salud, nos ofrece un paño envolvente que rompe la lectura de la pieza. Milagros, Misericordia y el crucificado del Cementerio ofrecen el mismo esquema compositivo que los dos anteriores, y acusan la mencionada relación en lo que se refiere a la policromía, en sintonía con la totalidad de la obra.

CONCLUSIONES

En función al análisis aquí propuesto, hemos podido establecer dos grupos de crucificados dentro de la producción del escultor antequerano Diego Márquez. Para la configuración de los tipos se han tenido en cuenta las obras documentadas del propio escultor, estableciendo en función de ellas la mencionada clasificación. Es importante mencionar que las opiniones que aquí vertimos parten de un análisis de toda la producción conocida del escultor Diego Márquez. Se han tenido en cuenta la morfología, las composiciones y especialmente la cuestión de la policromía, que lo relaciona con preceptos propios de la segunda mitad del siglo XVIII.

Hemos denominado a estos dos grupos como crucificados “barrocos” y “clásicos”, para los que además de proponer las obras que los constituyen, se ha sugerido la datación aproximada del periodo, amén de mencionar las fuentes de inspiración de cada uno de ellos.

En el primero de los casos, para los barrocos, creemos que su fuente de inspiración parte del Cristo de las Penas de Juan Bautista del Castillo, conservado en la Parroquia de San Pedro de Antequera, de la que era vecino Diego Márquez. Para el segundo grupo, la obra que se tomó como punto de referencia fue el Cristo de la Paz, actualmente en la Iglesia del Carmen, realizado por José Hernández.

Antonio Rafael Fernández Paradas

Realizada la propuesta de clasificación, hemos reflexionado sobre las influencias del academicismo en la ciudad de Antequera, y como éstas llegaron a Diego Márquez.