

**LAS
ENCARNACIONES
DE LA ESCULTURA
POLICROMADA**

- 0 -

**FLESH-TONES IN
POLYCHROME
SCULPTURE**

ICOM-CC & SCULPTURE, POLYCHROMY AND ARCHITECTURAL
DECORATIONS WORKING GROUP INTERIN MEETING
MADRID, 19 Y 20 DE NOVIEMBRE DE 2015.

ICOM-CC ICOM
international council
of museums – committee
for conservation

Ge GRUPO ESPAÑOL
de CONSERVACIÓN
International Institute for Conservation
of historic and artistic works

© ICOM-CC © 2018. The publishing committee Sculpture, Polychromy and Architectural Decorations is a Working Group of the Committee for Conservation (ICOM-CC), an International Committee of the International Council of Museums (ICOM) network.

© Cubierta: Michel Erharts, *The Apostles*, High Altar, Blaubeuren Monastery Church. Fotografía: Harald Theiss, 2016.

Comité editorial / Editorial committee: Stephanie De Roemer (Coordinadora Grupo ICOM-CC), Ana Carrassón (Conservadora Restauradora, IPCE), Rocío Bruquetas (Conservadora Restauradora, Museo de América), Federico Lubrani (Investigador independiente), Mark Ritcher (Restaurador e investigador científico).

Conference proceedings of the International Council of Museums Conservation Committee (ICOM-CC) & Grupo Español del International Institute for Conservation (GEIIC).

ISBN: 978-92-9012-434-4

Printed in Spain

Índice

Presentaciones.....	11
Sanguis Christi: su percepción a partir del estudio de las policromías novohispanas <i>Pablo F. Amador Marrero</i>	21
La autarquía policroma barroca antequerana (Andalucía, España) <i>Beatriz Prado-Campos</i>	41
Córdoba: ¿Dorar, Pintar, Encarnar?: una cuestión de método <i>Sabina de Cavi</i>	59
“For those who are according to the flesh, set their minds on things of the flesh (...)” <i>Elsa Filipe de Andrade Murta</i>	77
The scientific examination of polychrome sculptures in Friuli (Italy): new insights into the materials and painting techniques of German workshops from the 17 th to the late 18 th century <i>Marta Melchiorre di Crescenzo, Giuseppina Perusini, Martina Visentin, Monica Favaro</i>	93

El Pórtico de la Gloria: estudio y problemática de conservación de las encarnaciones <i>Ana Laborde Marqueze,</i> <i>Mercedes Cortázar García de Salazar,</i> <i>María Antonia García Rodríguez,</i> <i>Marta Gómez Ubierna, Pedro Pablo Pérez García,</i> <i>Andrés Sánchez Ledesma.....</i>	113
The creation of Verism - Carnation - painting on late medieval sculptures in South Germany <i>Harald Theiss.....</i>	135
La identidad de las esculturas góticas bruselenses del retablo de Laredo (siglos XV y XVIII) a través de su estudio y restauración <i>Laura Ceballos Enríquez.....</i>	147
The ‘polimento’ technique for rendering a glowing flesh-tone in polychrome sculpture. Insight into theory and practice <i>Agnès Le Gac.....</i>	161
Intervención pictórica de Valdés Leal sobre escultura policromada de la Virgen de La Caridad en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla <i>David Triguero Berjano.....</i>	199
De pulido a mate y de mate a pulido: distintos encarnados para un mismo retablo <i>Maite Barrio Olano, Ion Berasain Salvarredi.....</i>	219
Pinta aquí pinta allá: el repinte como un fenómeno social en la Mixteca Alta oaxaqueña <i>Yunuen Maldonado Dorantes, Luis Huidobro Salas.....</i>	239
Guess my Age! Evolution of Flesh Tones of Medieval Polychrome Sculptures and Issues for Conservation <i>Emmanuelle Mercier.....</i>	253

Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes y proceso constructivo <i>María José González López</i>	273
Las encarnaciones: propuesta para su lectura <i>Ana Carrassón López de Letona,</i> <i>Teresa Gómez Espinosa</i>	301
Intervenciones en esculturas sevillanas de madera policromada y recuperación de policromías del siglo XVIII <i>Jesús Porres Benavides</i>	323
Recuperación de la policromía primitiva del Cristo de la Vera-Cruz de Lebrija intervenido por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). <i>Eva Villanueva Romero,</i> <i>David Triguero Berjano,</i> <i>María del Mar González González</i>	345

La autarquía policroma barroca antequerana (Andalucía, España)

Beatriz Prado-Campos
Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes.

RESUMEN

El objetivo de esta aproximación a la realidad histórica en la escultura en Antequera (Andalucía, España) es contribuir a la difusión internacional de su singularidad más allá de localismos o de las grandes escuelas por excelencia, desde una dimensión policroma. La comparación entre las fuentes documentales y las obras conservadas manufacturadas por Juan Vázquez, Antonio Mohe-dano o Diego de Vega a finales del siglo XVI, constata el gusto de la época por el uso de encarnaciones a pulimento e indumentarias doradas y esgrafiadas. La constante demanda de la comitencia local y limítrofe permitió mantener un constante flujo de artistas que forjaron los talleres de Andrés de Carvajal y Diego Márquez en el siglo XVIII, las principales personalidades del estilo antequerano, desarrollando modelos iconográficos, tratamientos volumétricos y policromías (encarnaciones y ornamentaciones) reconocibles.

PALABRAS CLAVE

Policromía, encarnaciones, escultura, Andrés de Carvajal, Diego Márquez y Antequera.

ABSTRACT

The aim of this overview of methodologies employed in the practice of polychrome sculptures in Antequera (Andalusia, Spain), is to contribute to the international dissemination of their uniqueness beyond their immediate region.

The comparison of available documentary sources and the preserved works themselves created by Juan Vázquez, Antonio Mohedano or Diego de Vega, at the end of the XVI century, confirm and indicate a ‘taste and preference’ prominent in that time for the use of ‘flesing’ to polish, gild and sgraffito techniques for costumes. The constant demand from the local and regional commissioning agents allowed for a continuous flow of artists to found the workshops of Andrés de Carvajal and Diego Márquez in the eighteenth century, the main personalities of the Antequera style, and develop recognised iconographic models, volumetric and polychrome treatments (flesh tones and ornamentation).

KEYWORDS

Polychromy, flesh tones, sculpture, Andrés de Carvajal, Diego Márquez y Antequera.

Los grandes centros escultóricos de las ciudades de Sevilla y Granada han venido eclipsando reiteradamente otros focos artísticos de la Historia del Arte de Andalucía en los siglos XVI, XVII y XVIII. Sin embargo, la ciudad de Antequera, con una localización geográfica estratégica entre estas dos grandes capitales, supo encontrar su propio lugar como centro artístico de facciones autárquicas, término incluido en el título de esta comunicación, inspirado en las evocadoras palabras de J.A. Sánchez López (2010).

Antequera mostraría ya desde el Quinientos, una inequívoca tendencia a satisfacer y cubrir la ingente demanda de 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. Con el discorrir del tiempo, la situación descrita derivaría en la gestación de un círculo artístico propio, con unos rasgos definidores más o menos acentuados. Aunque, eso sí, con una manifiesta vocación vernácula en cuanto a sintonía con los gustos y preferencias de la comitencia antequerana y su entorno.

En la compleja labor que supone reconstruir la Historia del Arte de la escultura antequerana, las aportaciones constantes de investigadores como J. L. Romero Torres, J. Romero Benítez, J.A. Sánchez López, J. Escalante, J. o A.R. Fernández Paradas, entre otros, están siendo fundamentales en las últimas décadas para la catalogación y puesta en valor de dicho patrimonio escultórico. Hasta el momento, los periodos en donde las investigaciones han avanzado más en aras de la reconstrucción formal de los círculos

escultóricos antequeranos se sitúan en el último tercio del siglo XVI y la segunda mitad del siglo XVIII, quedando todavía ampliar los conocimientos sobre el siglo XVII. Los estudios hasta el momento se plantean en torno a dos líneas de trabajo: la primera fundamentada en los datos aportados por las investigaciones arrojadas por los archivos de protocolos notariales, municipales, eclesiásticos y hermandades religiosas de la época, y la segunda, basada en el análisis formal de las esculturas y su realidad física y material, en donde ellas mismas constituyen el mejor documento de autoría. En este sentido, son mucho más numerosas las contribuciones en torno a los aspectos formales y estilísticos de las tallas con respecto a los estudios pormenorizados de sus policromías. Estas contribuciones son, a su vez, más específicas y detallistas en las descripciones formales de las encarnaciones, en especial de las imágenes de bulto procesionales, frente a las obras exentas o de bulto ubicadas en retablos, en detrimento de las indumentarias policromas en general.

En este punto queda mencionar que reconstruir la historia de la policromía de un periodo estilístico, un foco o una producción artística de un maestro concreto, requiere de una confluencia de informaciones documentales que complementen los estudios a partir de las realidades físicas de las obras, tanto en su vertiente organoléptica como constitutiva. Ello permite reconstruir, en la medida de lo posible, su historia material e identificar posibles renovaciones estilísticas (parciales o totales) y/o repintes. Bajo estas premisas, cualquier análisis formal y científico de las policromías resulta una empresa a todas luces ambiciosa. Concretamente, el análisis de la policromía antequerana en torno a los círculos artísticos identificados en torno al último tercio del siglo XVI y la segunda mitad del siglo XVIII, que aportamos en esta contribución, debe ser entendida como una aproximación al estado de la cuestión, en tanto en cuanto no se dispone de análisis científicos de materiales que arrojen luz desde esa óptica material. Por otro lado, las atribuciones de autorías o recientes catalogaciones de obras han venido primando los aspectos volumétricos en detrimento de los anacronismos policromos que algunas esculturas presentan.

El círculo artístico escultórico local del último tercio del siglo XVI lo conforma la presencia de los maestros escultores Juan

Vázquez de Vega, Diego de Vega, Andrés de Iriarte, Juan Montes, Baltasar López, Luis de Haya y Antonio Osuna y maestros pintores policromadores como Antonio Mohedano, José Hernández y Gabriel Ortiz (Escalante 1993).

Una de las más interesantes personalidades del círculo artístico escultórico antequerano del último tercio del siglo XVI es **Juan Vázquez de Vega** (Lucena - Córdoba, 1549, ¿1598), escultor, dorador y pintor, reconocido por Francisco Pacheco (Pacheco 1990) como “pintor de sargas” junto al coetáneo pintor Antonio Mohedano. Ambos son contratados en 1594 para dorar y pintar un retablo para el Altar Mayor del Convento de San Francisco (o San Zoilo), sustituido en 1787 por otro de corte neoclásico obra de Antonio Palomo. El contrato establecía las siguientes condiciones en torno los revestimientos policromos:

de los aparejos han de ser firmes (...) del dorado que toda la arquitectura sea de oro puro salvo las figuras de medio relieve que han de ser estofadas a colores y encarnadas de pulimento y todo lo demás (...) de oro puro y para hermosura de la obra se hagan algunas cosas de talla de molduras de oro crespo que se despeguen y diferencien de las cosas llanas que han de ser bruñidas. (...). (Escalante 1993).

También se tiene constancia documental de que realizara un retablo cuya advocación estaba dedicada a San Roque para una de las capillas de la Iglesia de San Agustín, del que actualmente solo se conserva la imagen titular. El retablo se le encarga en 1586, tras cancelarse un contrato previo con el alarife Francisco Gutiérrez en 1584. La escultura presenta unas magníficas calidades plásticas: manierista en la concepción atlética de la musculatura, es visible en la desnuda pierna derecha al plegarse los paños forzosamente para mostrar la úlcera característica de su iconografía como santo patrón de los enfermos de la peste. Las encarnaciones claras, de tonos rosados, están realizadas a pulimento como así lo indican las cláusulas impuestas en el contrato de obra:

las encarnaciones de los ángeles y serafines y san Roque debían hacerse a pulimento y todo el san Roque dorado y estofado de la mejor manera que fuere (Sánchez López, 2010), (Figura 1).

El rostro, alargado, de finas facciones y expresión atribulada, presenta una tez clara con pómulos rosados perfectamente difuminados, los encuentros entre la frente y el cabello oscuro, las piernas y el inicio de las botas o las comisuras de la nariz están marcadas con líneas rosadas más subidas de tono. Los expresivos ojos color miel, realizados a punta de pincel, marcan las comisuras de los párpados con trazos en color carmín y veladuras en el párpado superior y lagrimal. Las pestañas se hacen a punta de pincel, de tonalidad más intensa las superiores que las inferiores. Las cejas presentan una base difuminada de color tostado para posteriormente con el pulimento seco ir trazando los pelos de las cejas, que quedan perfectamente delimitadas las pinceladas (Carrassón, 2006). Los labios carnosos, de entonación anaranjada, están aplicados a modo de veladura. La barba, distribuida en mechones de gruesos volúmenes enroscados, está construida a partir de una base de entonación azulada-parda, apenas perceptible en el inicio del vello de la barbilla y bigote por debajo de las fosas nasales, y sobre ella una capa de tonalidad pardo oscura en donde se aprecian algunos de los trazos del pincel. Las estofas, que alternan fondos esgrafiados rayados en la túnica rosa y roleos en el interior de la capa con entonación similar al bol, se decoran con ornamentación vegetal y floral en reservas de oro, distribuidas repetitivamente por las superficies policromas. En ellas predomina el brillo del oro frente al efecto mate de los fondos, mostrando unas indumentarias planas y carentes de volumen con respecto a los efectos obtenidos en las encarnaciones. Destaca la perfección en el trazado de los esgrafiados; en particular, la ordenada distribución y ejecución de los contornos en los moteados de la ancha ala del interior del sombrero.

Otra de las figuras más sobresalientes es **Diego de Vega**, su producción plástica en Antequera y ciudades limítrofes ha venido siendo atribuida por sus similitudes estilísticas y desconocimiento de otros artistas a Pablo de Rojas (Sánchez López, 2010). Su figura, indisoluble a la estatuaria procesional individualizada, destaca por temas iconográficos como Jesús atado a la columna, Nazareno o

Cristo Crucificado, con encarnaciones claras en contraposición con las rosadas dieciochescas. Las obras documentadas más relevantes son: Cristo Crucificado (1578, Parroquia de Santa Ana, Archidona); en el mismo año contrata otro Crucificado, una Dolorosa y un Santo Entierro para la actual Hermandad de la Soledad (Archidona); en 1581, Cristo Nazareno llevando la cruz a cuestas, con los paños encolados (actual Cofradía de abajo, Antequera). En estas policromías es difícil plantear un análisis veraz sobre su manufactura, puesto que su función devocional y procesional hace que hayan estado muy expuestas a sucesivas remodelaciones y renovaciones policromas, con criterios de cambios de gusto no siempre documentados.

La presencia de obras procedentes del obrador de Pablo de Rojas en la ciudad de Antequera queda manifiesta cuando al pintor Antonio Mohedano se le encomiendan las labores de encarnación y estofado de la escultura de San Sebastián (hoy en la Iglesia de San Sebastián), realizada en Granada por el maestro y entregada “en blanco” para la Capilla de D. Juan Chacón de la Colegiata de la ciudad (Llordén 1957). En 1590 Mohedano y Vázquez de Vega trabajan juntos en el encargo de la policromía de una imagen de San Pedro, tallado por Pablo de Rojas para Lucena (Escalante, 1995). La escultura denominada María Magdalena, obra expuesta actualmente en el Museo Municipal de Antequera, con autoría hoy en día aún no resuelta, se debate entre los que la adjudican como obra de Pablo de Rojas[1] o a Diego de Vega (actualmente, la cartela del museo así la presenta). La figura se representa arrodillada sobre una base rocosa, con la mirada implorante y elevada, exhibe rasgos miguelangelescos en sus rotundos y robustos volúmenes. Destacan los marcados planos de los volúmenes de los paños, decorados con rameados vegetales y florales de estilo “bidimensional con motivos esgrafiados” (Prado-Campos, 2011), en donde éstos sirven para siluetear tanto los contornos de la ornamentación, como para *rajar* sus interiores. Los cabellos rubios y dorados con amplios mechones en forma de bucles que caen por el pecho, enmarcan un rostro de tez pálida y carnes pulimentadas.

En la Iglesia de San Zoilo, en el segundo retablo del lado de la epístola, se halla la magnífica escultura de **San Diego de Alcalá**, obra anónima que el profesor Sánchez López (2010) identifica como posible autoría de Vázquez de Vega por su calidad y vincu-

lación laboral con el Real Monasterio de San Zoilo. En torno a 1590 se funda la Cofradía de San Diego de Alcalá, y en 1592 se contrata la decoración de la capilla al pintor Antonio Mohedano. El rostro del santo presenta encarnaciones marfileñas pulimentadas, apenas insinuados los coloretos y la barba. Las veladuras rosadas de los lagrimales junto con la entonación verdosa que se deja entrever aportan aspecto mortecino a las carnes. En la barbilla se localizan pequeñas lagunas de policromía, a través de las cuales se pueden apreciar dos capas de color diferenciadas: una base clara con entonación tostada y, superpuesta, una fina capa marfileña con tonos verdosos-azulados, y retoques a punta de pincel de sombra tostada para los vellos de la barba. Las manos no parecen guardar concordancia técnica con el rostro, parecen haber sufrido una repolicromía, mostrando una capa anaranjada de base, marcas verdosas de las venas, entonación tostada y acabado mate. Los pies no se aprecian con exactitud debido a la presencia de depósitos superficiales que dificultan su valoración. La rica decoración de la indumentaria contrasta con la sobriedad del rostro. El uso de decoraciones punzonadas sobre las reservas de oro de los motivos ornamentales delatan una posible reinterpretación policroma más tardía, dando por válida la tesis acerca de sus orígenes en torno a finales del quinientos o principios del seiscientos. Precisamente esta ornamentación, tanto a nivel técnico como en la reproducción de los motivos en forma de “medias piñas” en otras dos obras del entorno antequerano, San Antonio de la Iglesia de Santa María de Jesús y San José de la Iglesia de Santo Domingo, delatan una coincidencia en la autoría de las estofas de las tres obras. Sin embargo, las encarnaciones distan mucho unas de otras, al contrario de la ya descrita: San Antonio presenta encarnaciones mates más propias del siglo XVII, mientras que San José presenta una repolicromía integral del rostro más moderna realizada probablemente al óleo, alterándose toda la superficie con microarrugas (Figura 2).

El panorama escultórico español en el siglo XVIII se debate entre la tradición barroca, fuertemente arraigada, y los nuevos aires academicistas de la Corte. Antequera, como centro productor de escultura en madera policromada, se había visto huérfana con la muerte del escultor Antonio del Castillo a principios de la centuria. Resurge como foco artístico de la zona en el segundo tercio de

siglo, coincidiendo con la presencia en la década de 1740, con motivo de la ejecución por Antonio Primo del Retablo Mayor de la Iglesia del Carmen de personalidades como José de Medina y Anaya (Alhaurín el Grande, Málaga, 1709 - Jaén, 1783), Andrés de Carvajal y Campos (Fondón, Almería, 1709 – Antequera, Málaga, 1779) y Diego Márquez y Vega (Antequera – Málaga, 1724-1791). José de Medina de naturaleza *trashumante*, pasó un corto espacio de tiempo en la ciudad, siendo Carvajal y Márquez los verdaderos artífices de la llamada *autarquía*.

Andrés de Carvajal y Campos es considerado uno de los máximos representantes del círculo escultórico antequerano del siglo XVIII. Ha sido objeto de estudios individualizados (Romero Torres 2011; Castillo Jarén 2014) y, de catalogación de obras (Romero Benítez 2014). En la conmemoración del III centenario de su nacimiento con la celebración del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico, ha quedado patente, mediante las investigaciones presentadas, la transmisión de su obra más allá de las fronteras antequeranas hacia las ciudades limítrofes, como el Marquesado de Estepa y otras poblaciones sevillanas, cordobesas o granadinas.

Las diferentes fuentes consultadas sobre su biografía están de acuerdo tanto en las fechas de nacimiento y fallecimiento como en el lugar donde acontecieron los hechos. También coinciden en su asentamiento y desarrollo como maestro escultor en la ciudad de Antequera, en donde se tienen las primeras noticias en torno a 1738. Asimismo, figura como maestro oficial de la mesa capitular de San Sebastián en 1774 (Romero Benítez 2014). Sin embargo, acerca de sus primeros pasos no se tienen datos certeros. Hasta el momento, los investigadores se han venido inclinando por una formación granadina con los hermanos José y Diego de Mora, fundamentadas en las similitudes estilísticas. Romero Torres (2014) no excluye la posibilidad de que se formara previamente en algún taller granadino y trabajara posteriormente como oficial en el de Diego de Mora, situación que no requería su censo en la vivienda del maestro, en concordancia con las investigaciones de Gómez y Rodríguez, quienes confirman la falta de presencia de Carvajal en los padrones parroquiales granadinos del taller de los Mora. Romero Benítez (2014) reafirma la personalidad estilística de Carvajal, inspirada en el barroquismo granadino dieciochesco de

artistas precursores como Alonso Cano y sus discípulos Pedro de Mena y José de Mora.

Las tres esculturas ubicadas en el trascoro de la Colegiata de San Sebastián (Antequera), dos de ellas titulares de la Cofradía del Mayor Dolor fundada en 1950, representan un ejemplo perfecto de la personalidad del artista, en las que puede apreciarse su estilo característico, tanto en la ejecución de las encarnaciones como de las estofas. La obra que el escultor regalara en 1771 al Cabildo de la Colegiata de San Sebastián, denominada Cristo del Mayor Dolor, manufacturada en los últimos años de su vida, se convertiría en una de las obras culmen de su trayectoria artística. Cuatro años más tarde, y gracias a la aceptación de la citada imagen, le encargaron las figuras de la Virgen de los Dolores y la Magdalena Penitente. Todas ellas son de tamaño natural, y, a excepción de la Dolorosa, que va ataviada con ricos paños estofados, dejando solo al descubierto rostro y manos, las otras dos imágenes dejan visible amplias zonas de encarnaciones que nos permiten explorar tanto su anatomía como el aspecto superficial de las mismas. La primera diferencia entre ellas se aprecia en las entonaciones de las carnes, pasando de tonos anaranjados con tendencia al bermellón, que se van gradualmente suavizando en la imagen penitente hasta alcanzar entonaciones pálidas rosadas con mayor gradiente de magenta en la dolorosa, siguiendo así con el *modus operandi* del artista, que va modificando la tonalidad en función de la iconografía representada. Los rostros presentan un dramatismo contenido de facciones serenas, en donde las lágrimas de cristal delatan el sufrimiento, siendo de sangre las de Cristo. Incluye recursos plásticos como pestañas postizas de pelo castaño en los párpados superiores, que aportan mayor realismo a las obras, y a punta de pincel los de los párpados inferiores. Así mismo, recurre al uso de cuero encolado, estucado y policromado para simular los desgarros de la carne, producto de los azotes recibidos en la espalda, desbordados por laceraciones sanguinolentas de tonos anaranjados en la figura de Cristo. Bajo la piel se muestran las marcas de los moratones distribuidos por todo el cuerpo en líneas dobles paralelas de entonaciones azuladas, así como un marcado hematoma en la mejilla izquierda. Las obras muestran una superficie pulimentada, en donde los tonos se funden sin dejar huella de la pincelada, y muestran un excelente trabajo de lijado de la capa base de preparación.

Presentan un aspecto superficial suavemente brillante, acorde a las imágenes (Figura 3).

Uno de los aspectos más característicos de Carvajal es el tratamiento del cabello, tallados los mechones con sinuosos surcos acanalados de líneas cortantes y serpenteantes en donde no hay espacio para las formas redondeadas. A veces ni siquiera son tallados, sino que utiliza briznas de hierro forjado ligeramente estucadas y policromadas (Romero Benítez, 2014). Las cabelleras se distribuyen a partir de una raya central hacia ambos lados, cayendo desde el nacimiento de la frente hacia los extremos de las orejas en una línea inclinada, cubriendo parte de la misma. A menudo, recurre a los mechones de cabello que caen sobre los hombros como si de un manto se tratara, recurso muy frecuente en las iconografías de San José y que lleva a la máxima expresión en la imagen de Magdalena Penitente utilizando los mechones serpenteantes para cubrir decorosamente su pecho. Otra característica común en sus obras es representarlas con la boca entreabierta, dejando ver ligeramente los dientes que en algunas ocasiones son trabajados por separado en marfil (Castillo Jarén 2014), morfología observada tanto en la imagen de Cristo como de la Magdalena Penitente, y que se repetirá continuamente en las iconografías de San José.

La autora que suscribe estas líneas, realizó un estudio en profundidad de las indumentarias policromadas en las obras documentadas y/o atribuidas a su taller, procedentes de Antequera (Prado-Campos 2011). Se clasificaron en torno a tres modelos estilísticos, en relación con los modelos iconográficos representados y la metodología seguida en la ejecución técnica de la ornamentación (Prado-Campos 2011-2012). A este análisis previo, sumamos las siguientes conclusiones en torno a las encarnaciones de dichas obras: las encarnaciones se circunscriben prácticamente a rostros y manos debido a su función retablística e iconográfica, a diferencia de las imágenes pasionistas donde el predominio anatómico destaca frente a las vestiduras. Los tonos más claros y rosados se concretan en las imágenes femeninas de rostros ovalados con inclinación y mirada hacia el cielo, mientras que las encarnaciones más anaranjadas se predicen en las masculinas, siguiendo el ejemplo planteado en las imágenes del trascoro de San Sebastián. Los efectos de la nerviosa gubia de Carvajal en la talla de cabellos se repiten en estas obras, especialmente en las iconografías del **San**

José. También en ellos se aprecian realizadas las venas alrededor de la parte externa de los ojos, reforzados esos volúmenes por entonaciones azuladas, como en las esculturas de San José de los Remedios o de las Carmelitas Descalzas. Este mismo efecto plástico se aprecia en los brazos de San Juan Bautista de la Colegiata de San Sebastián. Algunas esculturas muestran sin lugar a dudas modificaciones parciales en sus policromías, como la renovación de la encarnación del rostro de la Virgen del Refugio señalada por Castillo Jarén (2014) y que suscribimos, pero manteniendo la indumentaria como la realizara Carvajal, o San Antonio de Padua (Iglesia de los Remedios) que presenta una encarnación mate de tonos muy oscuros y desvirtuados con respecto a la producción del artista. Otros ejemplos, por el contrario, constatan las renovaciones policromas realizadas por el artista o su taller como ocurre en la talla de San José de los Capuchinos.

El autóctono **Diego Márquez y Vega**, cuyos padres e hijos también fueron antequeranos, constituye la segunda personalidad fundamental del centro artístico antequerano dieciochesco. No se conocen datos certeros sobre su formación. Romero Benítez se decanta por un primer periodo de estudio en el taller de Carvajal, para posteriormente continuar formándose con el escultor José de Medina y Anaya cuando este se instala en la ciudad, con el que guarda similitudes estilísticas, esto último secundado también por Romero Torres. Tuvo taller propio en Antequera, compartido con su hijo Miguel, que tras su muerte continuó trabajando hasta tres décadas después. Su producción artística ha ido gradualmente conociéndose a medida que se han podido documentar algunas de sus obras mediante inspecciones directas, en donde aparecen inscripciones con la firma y fecha del artista, como en la Dolorosa de San Sebastián: “Diego Márquez me hizo. Año de 1757”. También durante procesos de restauración se han hallado notas firmadas por Diego Márquez y ocultas en el interior de las imágenes del Señor de la Entrada de Ramos de Estepa, el Nazareno de Lora de Estepa de 1786, la Virgen del Rosario de Estepa o la Soledad de San Agustín de Antequera, esta última firmada por su hijo Miguel Márquez (García Luque, Guerrero Cabrera 2014).

Las obras de tema iconográfico pasionista y procesional traspasaron las fronteras antequeranas, como demuestran las antes citadas y las que se indican a continuación: Jesús a su entrada en

Jerusalén (Lucena, 1769), Cristo atado a la columna (Herrera-Esteba), Nazareno de Marinaleda o Cristo de la Humildad y Paciencia (Esteba). O las obras antequeranas, como el Cristo crucificado del Convento de las Descalzas y Nazareno de la Iglesia del Carmen. Otro de los temas iconográficos conocidos son las representaciones de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, destacando los grupos de iglesia de los Capuchinos o el de la iglesia de los Remedios de Esteba. Estas imágenes, de pequeño formato, presentan motivos ornamentales de gran formato con respecto a sus dimensiones, tienen las encarnaciones mates en tonos rosados. Las imágenes destinadas a retablos también se caracterizan por tener carnes mates acentuando pómulos, párpados superiores y zona de la barbilla. Utiliza postizos para las pestañas y pelucas en las imágenes pasionistas. Los paños son voluminosos y plegados, cargados de movimiento como en la Virgen del Carmen (Iglesia de la Encarnación, 1787). Destacan las tallas por un característico giro de la cabeza inclinada hacia la derecha. Una de sus obras más representativas es la Dolorosa de San Sebastián, realizada en 1757, y su homónima de la iglesia de Santo Domingo que realizara su hijo Miguel con casi 50 años de diferencia entre ambas. La posición de las manos es similar pero no idéntica, una con los dedos entrelazados y la otra con las manos entrecruzadas; las cabezas ladeadas hacia distintos sentidos; los paños más duros y escultóricos en el padre, frente a la morbidez de la talla del hijo; las encarnaciones claramente diferenciadas, la primera de tez pálida frente al tono rosado de la segunda, denotando las diferencias entre ellos. En estas obras las encarnaciones son a pulimento a diferencia de las obras hagiográficas destinadas a retablos (Figura 4).

CONCLUSIONES

La historia de la policromía antequerana viene de la mano de dos periodos fundamentales en donde se tiene conocimiento de la existencia de círculos artísticos-escultóricos antequeranos: el último tercio del siglo XVI y la segunda mitad del siglo XVIII. En la etapa manierista, la desconexión entre las realidades físicas escultóricas que han llegado a nuestros días y la documentación de archivo hasta ahora exhumada dificultan las atribuciones feh-

cientes y la posible reconstrucción historicista. Sin embargo, ambas facciones nos detallan un hecho, el empleo de encarnaciones pulimentadas en donde los frescores se funden sin dejar huella de la pincelada, relegada a las que esbozan el vello de las pestañas, cejas, cabello y barba según las iconografías. Los cabellos, a menudo dorados con veladuras superpuestas, enlazan perfectamente con el predominio de las estofas de amplias superficies doradas, alternadas con telas esgrafiadas sobre fondos verdes, azules, rojos o negros, más próximas a la estética hispano-gótica.

La verdadera autarquía antequerana se manifiesta a mediados del siglo XVIII mediante los prolíficos talleres de Andrés de Carvajal y Diego Márquez, coetáneos y competidores directos. Sus creaciones traspasarán las fronteras de la propia comarca de Antequera, estando muy presentes en poblaciones como Archidona o Estepa y sus alrededores, Marinaleda, Lora de Estepa, Osuna, etc. Ambas personalidades marcan su propio estilo dentro de los postulados estéticos tardo-barrocos, en donde es común el uso de postizos para pestañas, pelucas presentes en las imágenes de pasión de Diego, ojos y lágrimas de cristal o la utilización de cuero para imitar los jirones de sangre en Carvajal. Incluso el hecho de que Márquez firme sus obras indica un nuevo concepto con respecto al artista. Carvajal está más influenciado por la estela granadina de los hermanos Mora mientras que Márquez se decanta por el estilo de José de Medina. Ambos emplean las encarnaciones pulidas en sus obras más icónicas, dejando Márquez las encarnaciones mates para las imágenes hagiográficas de segundo orden. Las encarnaciones de Carvajal anaranjadas en los cristos, se tornan más rosadas y pálidas en sus vírgenes y representaciones de San José. Este último modelo iconográfico marca poderosamente su producción, que repite los aspectos plásticos y técnicos reiteradamente, hasta el punto de renovar algunas piezas, siguiendo el mismo esquema constructivo polícromo. Márquez recurre a encarnaciones más dulces de tonos rosados para sus vírgenes, en donde destacan los volúmenes de los pliegues y el giro de los cuellos. En ambos se aprecia la incorporación de la técnica de punzonados sobre zonas doradas, técnica que se va introduciendo a lo largo del siglo XVII en las sobrias vestimentas trentinas sobre los motivos dorados o cenefas. Si ambos artistas dieciochescos tienen en común su uso, la diferencia estriba en que Carvajal la utiliza para

decorar amplios fondos dorados de las indumentarias mientras que Márquez los circunscribe a los motivos decorativos que adornan las estofas. También es común entre ellos la riqueza cromática de las vestimentas, de plegados barrocos y acabadas decoraciones a pincel alternadas con motivos o fondos esgrafiados.

Finalmente, se debe mencionar que estos artistas a pesar de sus diferencias estilísticas tanto volumétricas como polícromas, tienen también muchos aspectos en común: ambos vivieron y tuvieron taller en Antequera; ambos tuvieron hijos que continuaron con sus respectivos talleres tras su muerte, lo que hace necesario, a la vez que complejo, diferenciar entre la producción de los padres e hijos; en ambos talleres la producción no se limitó a las nuevas creaciones sino que readaptaron muchas obras antequeranas al gusto estético del momento, unificando y limitando enormemente el estilo polícromo antequerano al gusto barroco; y por último, ambos exportaron su estilo a través de sus creaciones a las ciudades del entorno.

NOTAS

1. Idea original de Ramírez González, S, citada y secundada en Sánchez López, 2010.

REFERENCIAS

- Escalante Jiménez, J. 1993. El círculo escultórico antequerano de siglo XVI. *Revista de estudios antequeranos*. 2, 333-350.
- Escalante Jiménez, J. 1995. Documentos sobre Antonio Mohe-dano. *Revista de estudios antequeranos* 1, 87-107.
- Escalante Jiménez, J. 1999. Escultores y pintores del círculo antequerano de siglo XVI. *Boletín de arte* 20, 107-140.
- Bernales Ballesteros, J., García de la Concha Delgado, F. 1986. *Imagineros Andaluces de los Siglos de Oro*. Barcelona: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Carrassón López de Letona, A. 2006. Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos *Pátina*. II (13-14), 87-93.

- Castillo Jarén, A.M. 2014. Imaginería de Andrés Carvajal Campos en el marquesado de Estepa. Nuevas atribuciones. *Cuadernos de Estepa* 4, 156-185.
- Cuadernos de Estepa-4. I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. 2014. *La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*.
- García Luque, M., Guerrero Cabrera, M. 2014. El conjunto escultórico de la “Pollinita” de Lucena, obra de Diego Márquez Vega y Luis Tibao: notas de su historia, arte y literatura. *Cuadernos de Estepa* 4, 278-298.
- Gila Medina, L. (coord). 2010. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco/Libros S. L.
- Llordén, A. 1957. El Tabernáculo de la Santa Iglesia Catedral malagueña. (Notas histórico-artísticas). *Gibralfaro* 7, 3-16
- Pacheco, F. 1990 Bassegoda i Hugas (ed.) *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.
- 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 Inédita). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Prado-Campos, B. 2011-2012. La policromía de Andrés de Carvajal. *Boletín de Arte* 32-33, 207-221.
- Romero Benítez, J. 2014. *El escultor Andrés de Carvajal. (1709-1779)*. Antequera: Chapitel, Conservación y Restauración.
- Romero Torres, J.L. 2011. *La escultura del barroco. Historia del Arte de Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía.
- Romero Torres, J.L. 2014. La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana. *Cuadernos de Estepa* 4, 112-131.
- Sánchez López, J.A. 2010. Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga. La difusión de una manera. Gila Medina, L., (ed.) *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid: Arco/Libros. S.L., 411-454
- Sánchez López, J.A. *Ideal neoclásico y evocación barroca: el escultor Miguel Márquez García y la Virgen de la Paz*. <http://cofradiadeaba.jo.es/articulos/art-1.htm> [Consultado el 3 de septiembre de 2015] <http://cofradiadelmayordolor.blogspot.com.es/>



Figura 1

San Roque, 1586. Juan Vázquez de Vega. Iglesia de San Agustín, Antequera.
Fotografía: Prado-Campos.

Figura 2

San Diego de Alcalá. Anónimo. Iglesia de San Zoilo, Antequera. Fotografía:
Prado-Campos.

Figura 3

Cristo del Mayor Dolor, 1771. Andrés de Carvajal y Campos. Iglesia de San
Sebastián, Antequera. Fotografía: Prado-Campos.

Figura 4

Dolorosa, 1757. Diego Márquez y Vega. Iglesia de San Sebastián, Antequera.
Fotografía: Prado-Campos.