

UN NIÑO JESÚS DEL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ Y OTRAS ATRIBUCIONES ARTÍSTICAS EN TORREDONJIMENO. RELACIONES CON ESTEPA A TRAVÉS DE SUS CONVENTOS DE MÍNIMOS DE NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA

Antonio Erena Camacho

RESUMEN: La proclamación en 1786 de los beatos Gaspar Bono y Nicolás de Longobardi o Longobardo, de la orden de los Mínimos de San Francisco de Paula, motivó que fray Alejandro del Barco, oriundo de Torredonjimeno y varias veces provincial de Granada de la orden, encargara al escultor de la escuela antequerana Diego Márquez y Vega sus imágenes dobles con destino a los conventos de la Victoria de Estepa y Torredonjimeno, donde se celebraron, como en los demás de los Mínimos, grandes fiestas por su elevación a los altares. Lo anterior nos ha llevado a identificar otra obra de este mismo artista en el Niño Jesús de la Virgen del Rosario del monasterio de dominicas de Torredonjimeno. Aunque el patrimonio artístico mueble tosiriano fue casi totalmente destruido en la Guerra Civil, quedaban algunas muestras interesantes por estudiar que ahora damos a conocer en este trabajo, prueba de los fecundos intercambios artísticos y las variadas relaciones entre las comarcas de Andalucía, en este caso a través, principalmente, de las órdenes religiosas.

PALABRAS CLAVE: Gaspar Bono, Nicolás Longobardo, orden de los Mínimos de San Francisco de Paula, fray Alejandro del Barco, convento de la Victoria, Torredonjimeno, Estepa, Antequera, escultura, escuela antequerana de escultura, Diego Márquez y Vega, monjas dominicas, Niño Jesús, Virgen del Rosario.

ABSTRACT: The proclamation in 1786 as blessed of Gaspar Bono and Nicholas of Longobardi, friars of the Order of Minims of Saint Francis of Paola, motivated that Fray Alejandro del Barco, native of Torredonjimeno and several times Provincial of Granada in the Order, commissioned the sculptor of the Antequera school, Diego Márquez y Vega, to make their double images for the convents of the Virgin of Victory in Estepa and Torredonjimeno, where, as in the other houses of Minims, great celebrations were held for their elevation to the altars. This has led us to identify the Infant Jesus of the Virgin of the Rosary, in the Dominican monastery of Torredonjimeno, as a work of the same artist. Although movable artistic heritage of this town was almost completely destroyed in the Civil War, there were still some interesting examples to be studied which we now present in this work, proof of the fruitful artistic exchanges and the varied relationships between the different regions of Andalusia, in this case mainly through the religious orders.

KEY WORDS: Gaspar Bono, Nicholas of Longobardi, Order of Minims of Saint Francis of Paola, Fray Alejandro del Barco, Convent of the Virgin of Victory, Torredonjimeno, Estepa, Antequera, sculpture, Antequera School of Sculpture, Diego Márquez y Vega, Dominican nuns, Infant Jesus, Virgin of the Rosary.

1. LOS MÍNIMOS EN TORREDONJIMENO Y ESTEPA

1.1. INTRODUCCIÓN

Hace algunos años, en 2005, la revista *Órdago*, dedicada a los temas de la historia local, publicaba un artículo titulado «Religiosos ilustres del convento de la Victoria» en el que daba algunas noticias sobre la fundación y avatares de la orden de los Mínimos en Torredonjimeno, que –como tantas otras– quedó suprimida en 1835 por la llamada desamortización de Mendizábal¹.

La orden había nacido en Italia, a finales del siglo XV, en un grupo de ermitaños franciscanos alrededor del visionario Francisco de Paula, bajo los votos comunes de pobreza, obediencia y castidad, más el añadido de rigurosa abstinencia, centrándose su ideario en la predicación mediante la caridad, el silencio, la austeridad y la modestia.

Las poderosas figuras del padre fundador y sus primeros discípulos, entre los que hay que destacar al oscense Bernardo Boyl, diplomático del papa y de los Reyes Católicos y compañero de Colón en su segundo viaje a América con el cargo de primer vicario de aquellos territorios², hizo que la recién aparecida orden pronto contara con la protección de las coronas sureuropeas.

En Andalucía, a raíz de los acontecimientos que rodearon la toma de Málaga y de su carácter apasionado y ejemplar, los frailes mínimos alcanzaron pronto una gran popularidad, que se tradujo en numerosas fundaciones durante el siglo XVI. Comenta Miguel Luis López-Guadalupe, al que seguimos en esta introducción³:

«El santo de Paula, Francisco como el de Asís, cautivó a la sociedad cristiana y a la realeza de finales del convulso siglo XV. Su coherencia de vida, entre denuncia –presente en el carácter profético de sus cartas– y penitencia, en una permanente cuaresma en cuanto a los sacrificios

¹ Las primeras normas se dictaron ya en 1834. La desamortización no sólo acabó con los frailes mínimos de Torredonjimeno, sino con todos los demás de España, bastante numerosos; sin embargo, las casas femeninas sobrevivieron, llegando hasta nuestros días nueve, casi todas las fundadas: Andújar, Antequera, Archidona, Barcelona, Daimiel, Jerez de la Frontera, Mora de Ebro, Sevilla y Valls. La primera fue la de Andújar (1495), que permanece en su monasterio de Jesús y María, habiendo desaparecido la de Baeza, con título de San Ildelfonso, fundada en 1561. La rama masculina sólo dispone hoy de tres comunidades en nuestro país: Barcelona, Sevilla y Madrid, las dos últimas muy recientes.

² No podemos olvidar que en ese viaje iba el tosiriano Francisco Roldán, igualmente protagonista de los primeros años del descubrimiento de América.

³ «Devociones populares en el convento de Mínimos de Granada», pp. 239 y 240.

se refiere, y su poder de convicción le granjearon el interés, cuando no el afecto, de los papas, del rey de Nápoles –ante quien se atrevía a denunciar tus defectos–, del rey de Francia y aun de los Reyes Católicos. La novedad de su instituto, la firmeza de sus principios, el ímpetu de sus orígenes y la voluntad de los monarcas propiciaron su rápida extensión por una zona de frontera como era el Reino de Granada, inmediatamente después de su conquista por las huestes castellanas de Isabel y Fernando».

1.2. EL CONVENTO DE LA VICTORIA DE TORREDONJIMENO

Volviendo a Torredonjimeno, nuestro convento, según narran los padres Montoya y Morales, primeros cronistas de la orden, se había fundado en 1604⁴. Señala el primero:

«Convento de Torreximeno, año de 1604. El Convento de la villa de don Ximeno, o como vulgarmente se llama Torreximeno, Diócesis de Jaén, se fundó en veinte y seis de Febrero, de 1604 con cédula del Rey nuestro señor don Felipe Tercero, su fecha en San Lorenzo el Real, treze de Noviembre, del año de 1603 siendo Provincial el Padre fray Juan Pinna de Celis. Tiene hasta diez y seis Religiosos. Su Fundadora fue, doña Ysabel de Guiral, oy está en cabeza de doña Juana Cuello de Lazarraga».

Por su parte, Morales nos cuenta:

«La 30 Casa fue la de Torreximeno, que se pobló a 26 de Febrero de 1604. Siendo Provincial la primera vez el padre fray Joan de Pinna. General el padre fray Pedro Heberto».

El vasto edificio, conocido popularmente como «el conventico», tras la expulsión de la comunidad religiosa fue vendido por el Estado a un particular, Matías Bugué Álvarez, manteniéndose el culto en la iglesia hasta que se arruinó su cubierta a finales de siglo; más tarde fue enaje-

⁴ MONTOYA, *Corónica...*, Libro Tercero, p. 75; y MORALES, *Eptome...*, p. 570. En la provincia de Jaén llegaron a existir cinco conventos de frailes mínimos, a saber: Andújar (1495), el segundo tras el de Málaga; Baeza (1551); Noalejo (1556); Úbeda (1557), y Torredonjimeno (1604). Las fundaciones en MONTOYA, *Corónica...*, Libro Tercero, pp. 53 y ss. En lo que nos concierne, se puede consultar, entre otros, el trabajo de Carmen EISMAN, «La desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el periodo revolucionario». Noalejo mantiene el edificio de su convento de los Mínimos transformado en ayuntamiento, así como el patronazgo de san Francisco de Paula, que también lo es de Albanchez de Mágina. Y la iglesia de Torrequebradilla tiene por titular al fundador, que debió gozar de culto en otras muchas, como Santa María la Mayor de Alcaudete, cuya imagen, de tamaño académico, se conserva hoy en su sacristía vieja. También en Martos hemos localizado, en Santa Marta, procedente del cercano hospital de San Juan de Dios, un pequeño óleo con la imagen de San Francisco, situado en los restos de un retablo (ático) hoy colocado encima de la puerta de la sacristía, por poner algunos ejemplos cercanos de la antigua devoción al santo.

nado de nuevo por los herederos del anterior al marqués de Villalta, quien a principios del XX lo restauró a su costa, adaptándolo para albergar un colegio de niñas educandas a cargo de las religiosas de la Compañía de María⁵ (fig. 1). Pasada la Guerra Civil, el edificio fue desmembrado y derruido, subsistiendo del original solamente la iglesia, que se tornó a reformar para continuar con las labores educativas, en las que permaneció hasta los años 60 en que fue cerrada, y así hasta fechas recientes, cuando por fin ha sido reedificada para dedicarla a ayuda de la parroquia de Santa María⁶ (fig. 2).

La fábrica del convento, patrocinado desde sus inicios por el ayuntamiento y sin más protección de otras instituciones o particulares, progresó siempre con dificultades⁷, resultando un conjunto modesto aunque no falto de decencia –pero no comparable al estepeño–, siendo completada su iglesia a finales del siglo XVIII, según las noticias que han llegado hasta nosotros, como nos cuenta el franciscano Juan Lendínez en su *Augusta Gemela Ilustrada*⁸:

«Corría el año de 1602, cuando el terreno de la villa de Lopera dio muestras de la fecundidad de sus mejores frutos con la muerte del V. P. Fr. Lope Montañés, religioso de la orden de la Santísima Trinidad, natural de dicha población. Fue varón de singular espíritu y de virtudes heroicas. Por los mismos años, solicitaba la villa de Torredonjimeno

⁵ Nos podemos hacer una cabal idea de cómo era el edificio analizando el plano de reforma del convento para su transformación en colegio, obrante en el expediente de aprobación que hemos localizado en el Archivo de la Universidad de Granada, donde se señala que «Con fecha de 31 de diciembre de 1906 se aprueba su funcionamiento en Porcuna. Este Colegio se trasladó de Porcuna a Torredonjimeno solicitándose una nueva autorización para su funcionamiento, siéndole concedida con fecha 9 de julio de 1908» (ref. ES AUG I 180 PRINCIPAL CAJA 01040 / 013). Por su parte, Enrique ROMERO DE TORRES, en su *Catálogo Monumental de Jaén*, Tomo 3, p. 1.071, realizado a partir de 1913, señala respecto del «Convento de la Victoria» que «todo está reformado modernamente y no hay nada digno de mención», no advirtiendo la antigüedad del retablo mayor, que después comentaremos.

⁶ Un resumen de la historia del edificio nos la da Alfredo UREÑA UCEDA en su libro *Patrimonio arquitectónico y urbanismo en Torredonjimeno...*, pp. 97 y ss. En la profunda remodelación de la iglesia de San Pedro acometida en los años 70 por el entonces párroco, Francisco Cavallé Cobo, muy contestada entonces por alterar su exterior e interior, con la eliminación de elementos singulares como el camarín de la Virgen de las Angustias, en la clave del arco de la rehecha portada lateral del templo se colocó el escudo mínimo procedente de la portería de la Victoria, que antes, tras la demolición del convento, se había instalado en la desaparecida puerta sur, que daba a la lonja (*ibidem*, pp. 67 y 68; y GRUPO VERNÁCULA, «Religiosos ilustres...», p. 19).

⁷ UREÑA, *Patrimonio arquitectónico...*, pp. 98-99.

⁸ Capítulo 59 (pp. ms. 388 y 389). La transcripción y actualización es nuestra. El padre Lendínez, con el mínimo fray Alejandro del Barco, que aparecerá de seguido, es el otro historiador tosiriano del siglo XVIII. Recientemente hemos terminado el estudio de este manuscrito suyo sobre la historia de Martos y su comarca, fechado en 1778, que, aunque conocido por partes, aún permanece inédito y que esperamos pronto ver publicado.

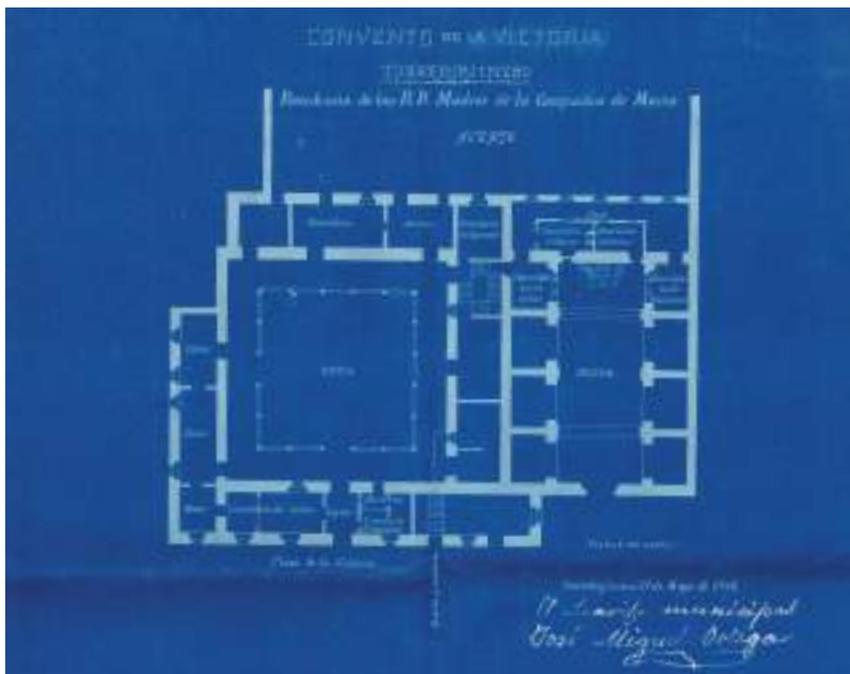


Fig. 1.–Plano del convento e iglesia de la Victoria de Torredonjimeno para su adaptación a colegio de la Compañía de María, 1908. Archivo de la Universidad de Granada.

ennoblecer su suelo con la fundación de un convento de religiosos mínimos, que tuvo efecto / en el año de 1604 con el primor de su templo, adorno de sus capillas y hermosas tribunas⁹, en que (como en los buenos ejemplos de sus religiosos) no tiene nada que envidiar la piedad de aquel vecindario».

Lo que más nos atrajo la atención del trabajo de la revista *Órdago* citado al principio, fue la mención a las esculturas gemelas de los beatos de la orden –los aquí hoy desconocidos Gaspar Bono y Nicolás Longobardo– que, con motivo de su elevación a los altares, se habían encargado por el padre Alejandro del Barco al escultor antequerano Diego Márquez con destino a nuestro convento y al de Estepa, donde

⁹ Las tribunas se situaban en el primer piso de las naves laterales, sobre las capillas, y podían ser abiertas, con grada o balaustrada de piedra, metal o madera, como es nuestro caso, según se aprecia en la fotografía del interior que reproducimos más adelante, o cerradas con ventanas o balcones a la nave principal. Solían ser utilizadas por los religiosos, por los patronos de las capillas respectivas y por las personas principales. Tenemos un ejemplo de cada clase en la iglesia de la Merced de Jaén, recién arreglada, y en la de las Trinitarias de Martos, muy similares en todo lo demás a la nuestra, aunque con sus lógicas diferencias de tamaño y decoración. La propia del santuario de la Victoria de Málaga pertenece al segundo tipo.



Fig. 2.–La iglesia de la Victoria de Torredonjimeno tras la demolición del convento (c. 1945). Foto: cortesía Antonio Rama Cámara.

el fraile residió con regularidad. Pero a pesar de que el tema era interesante y merecía detenerse en el mismo, no ha sido hasta hoy cuando, por circunstancias casuales, nos hemos fijado de nuevo en él. El párrafo en cuestión decía así¹⁰:

«En 1786, en vida del más arriba mencionado fray Alejandro del Barco, Pío VI beatifica a los Siervos de Dios fray Gaspar Bono y fray Nicolás Longobardo, ambos religiosos mínimos de la Orden de San Francisco de Paula. En todos los conventos andaluces de la Orden se organizaron oficios religiosos, festividades y certámenes poéticos para ensalzar el magno acontecimiento. Se inició con motivo de estos eventos una campaña de encargos a pintores y escultores. Es así como en el año de 1787 el tosiriano fray Alejandro del Barco encarga al imaginero antequerano D. Diego Márquez de la Vega dos esculturas idénticas de cada beato. Un par de ellas se hacen para el Convento de Estepa y otro par viene al de Torredonjimeno. Gracias a las investigaciones de nuestro amigo el P. Alejandro Recio Veganzones O.F.M. hemos podido obtener la fotografía de las dos esculturas de estos santos que todavía felizmente se conservan en Estepa, puesto que las de Torredonjimeno –que eran en todo idénticas a sus gemelas estepeñas que podemos contemplar– desaparecieron en las hogueras de la guerra civil española de 1936-39».

El texto nos remite al artículo del franciscano Alejandro Recio –por todos conocido y que tanto trabajó por la arqueología y la cultura de nuestra comarca–, titulado «Apuntes histórico-artísticos y visión retrospectiva del diezmado conjunto monumental de la Iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización», donde siguiendo, entre otros, al mencionado padre del Barco –cuyo manuscrito *La antigua Ostippo y actual Estepa* había publicado cuatro años antes–, realiza un detallado estudio del notable patrimonio artístico de aquel convento que, si bien fue extinguido como el nuestro, pudo salvar la mayoría de sus obras artísticas, hoy, en su mayoría, dispersas entre Estepa y otros pueblos cercanos, al quedar ya sólo *in situ* y completa su magnífica torre, una de las mejores en su estilo¹¹.

1.3. FRAY ALEJANDRO DEL BARCO

Antes de seguir, hay que detenerse un poco en la figura de este «fray Alejandro del Barco», personaje clave de nuestro asunto. De él trata ampliamente el padre Recio en sus dos trabajos acabados de seña-

¹⁰ Revista *Órdago*, n.º 9, marzo 2005, pp. 18 y 19.

¹¹ Como anécdota, decir que en este trabajo RECIO adjudica las campanas de la torre de Estepa a «la fundición de Torredonjimeno», cuando ésta no se estableció en la localidad hasta finales del siglo siguiente (p. 557).

lar¹²; también, entre otros, Juan Montijano Chica –aunque brevemente– en su historia de Torredonjimeno; igualmente se ocupan del fraile mínimo Luis Gómez y Manuel Fernández en su libro de biografías tosirianas; y otra vez el último en un artículo de la revista *Órdago*, publicado posteriormente, donde aclara ciertos aspectos de su vida, entre ellos su lugar de nacimiento¹³.

Alejandro del Barco García, hijo del matrimonio entre Juan José del Barco y del Río, boticario, y Vicenta García Navarro –del que nacieron él y su hermana María Francisca–, vio la luz en Granada en 1733, pero era oriundo de Torredonjimeno, donde su abuelo, escribano público, debió acercarse tiempo antes, manteniendo la familia su presencia en la villa durante todo aquel siglo XVIII. Su apellido se repite en varios miembros de la cofradía de Jesús Nazareno, así su padre y su abuelo¹⁴, que fue hermano mayor en 1707¹⁵. Tío paterno suyo fue fray Diego del Barco, también mínimo y titular de cargos en la orden, cuyo nombre aparece en la lápida conmemorativa de la torre del convento de Estepa –era el corrector en el año en que se inició–¹⁶, lo que parece indicar alguna vinculación de esta familia con la localidad sevillana, donde algunos sujetos principales llevaron su apellido, como don Salvador del Barco y Robles, mecenas del camarín de la Virgen de la Asunción¹⁷. El padre de fray Alejandro casó por segunda vez con Isabel María de Madrid Gómez, natural de Torredonjimeno, de la que tuvo otros cuatro hijos, entre ellos Miguel, fraile mínimo como los anteriores. Los otros dos varones de este segundo matrimonio, Raimundo y Diego, fueron también hermanos mayores de la cofradía de Jesús en 1787 y 1796¹⁸.

¹² En las Notas introductorias a *La antigua Ostippo...*, RECIO asume que los datos biográficos del sacristán de *Las colonias gemelas...*, «don Patricio Gemelo», se corresponden con los de su autor, pero en realidad se trata de un mero recurso literario del padre del Barco para situar su historia.

¹³ MONTIJANO CHICA, *Historia de la ibérica Tosiria...*, p. 147; Luis GÓMEZ y Manuel FERNÁNDEZ, *Vidas de la ibérica Tosiria*, pp. 15 y 16; y Manuel FERNÁNDEZ, «Corrección de datos...», quien, siguiendo a Aurelio VALLADARES y su *Literatura giennense del siglo XVIII* (p. 97), le atribuye por error el trabajo *Retrato natural y político de la Bética*, obra en realidad del onubense Antonio Jacobo del Barco Gasca. El padre RECIO, en la introducción de *La antigua Ostippo...*, como otros, también hace lo mismo, aunque expresa sus dudas (pp. 6 y ss.).

¹⁴ El abuelo también llamado Juan del Barco. RECIO nos dice que su segundo apellido fue Buitrago (*La antigua Ostippo...*, p. 1).

¹⁵ En nuestra obra *Noticias de la Cofradía...*, el padre en la p. 129 y el abuelo en la p. 302. En el Libro de Actas de 1699, que conserva la hermandad, aparece en 1741 el entierro de «doña Francisca del Río, viuda de hermano», sin que conste el nombre del marido, que debe ser la abuela de fray Alejandro.

¹⁶ RECIO, «Apuntes histórico-artísticos...», p. 559. En la orden de los Mínimos, «corrector» era el superior de un convento.

¹⁷ Emilio GÓMEZ PIÑOL, «Camarines estepeños: origen y función», pp. 627 y ss.

¹⁸ *Noticias de la Cofradía...*, p. 304.

Fray Alejandro, además de corrector de los conventos de Torredonjimeno y Estepa, fue provincial y lector de Teología de la orden¹⁹ –como su tío Diego–, según se afirma en las portadas de sus dos obras principales, dedicadas al estudio, precisamente, de esas localidades: *Las colonias gemelas*, impresa en Madrid en 1788, y *La antigua Ostippo y actual Estepa*, fechada el mismo año pero que quedó inédita, siendo publicada mucho más tarde, en 1994, por el padre Recio, como hemos apuntado. También desempeñó el cargo de calificador del Santo Oficio.

Veamos qué nos dice de él Antonio Aguilar y Cano en su *Memorial Ostipense* –el otro trabajo imprescindible para conocer el pasado de Estepa– cuando refiere la bibliografía manejada²⁰:

«*La antigua Ostippo y actual Estepa*, manuscrito del R. P. Fray Alejandro del Barco L. J. Calificador del Santo Oficio y ex-Provincial de los Mínimos de Granada. Está fechado dicho manuscrito en 1788, se conserva en poder del señor Cura de S. Sebastián de esta Villa, Don Antonio Aguilar y Collado, y existen varias copias en manos de particulares. Esta obra digna del reconocido mérito del autor de las *Colonias gemelas*, es sin duda la mejor y más estimable de cuantas se ocupan de la historia de Estepa. De estilo correcto y castizo por regla general; con noticias abundantes y depuradas discretamente: y dispuesta con algún método y arte, es la obra á que con preferencia hemos de acudir para formar nuestro trabajo. Lástima es que haya quedado incompleta privándonos en puntos esenciales de los conocimientos y noticias que sobre ellos tendría el Padre Barco».

«Por regla general, el Padre Barco, se encuentra mejor informado que cualquier otro escritor en los asuntos que á la historia de Estepa y de sus monumentos se refiere, y por ello le seguimos con frecuencia estimando en mucho su veracidad».

Por citar a otros, Cecilio García de la Leña, a propósito de una inscripción, nombra a fray Alejandro en sus *Conversaciones Históricas Malagueñas*, probándonos de paso su residencia en dicha ciudad²¹: por

¹⁹ Provincial cuatro veces, según señala RECIO en sus «Apuntes histórico-artísticos...», p. 14; aunque en la inscripción del púlpito de la Victoria de Estepa, que analizaremos a continuación, parece que fueron cinco. La orden mínima en Andalucía se dividía en dos provincias: Sevilla y Granada; Estepa, contra lo que se pudiera pensar, siempre perteneció a Granada. El «lector» era el instructor o maestro de los novicios.

²⁰ Tomo I, pp. 11 y 12; y Tomo II, p. 95. Sin embargo, en *Las colonias gemelas*, escrita en forma de diálogo, que es la que nos concierne directamente, fray Alejandro emplea un estilo demasiado erudito y farragoso que hace que pocos se hayan acercado a ella en profundidad, citándola la mayoría de las veces sin conocer su verdadero sentido y conclusiones.

²¹ Donde fue lector de Teología, según apuntan Luis GÓMEZ y Manuel FERNÁNDEZ en *Vidas de la ibérica Tosiria*, p. 15.

ser «el M. R. P. Provincial Fr. Alejandro del Barco, sugeto muy versado en la Antiquaria, y bellas letras, como lo acredita la obra de las *Colonias Gemelas*, que dio á luz, en letras solitarias sus nombres, en Madrid año 1788 en quarto»²². También el *Diccionario bibliográfico-histórico* de Tomás Muñoz y Romero, que nos remite a la obra anterior, recoge *Las colonias gemelas* y a su autor, aunque tomándolo por franciscano²³.

El padre del Barco fue uno de los fundadores, en 1785 –junto al tosiriano Fernando María del Prado, su primer presidente–, de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén²⁴. Por su lado, el franciscano Alonso Antonio Castillejo, coetáneo suyo, lo llama «reverendísimo padre maestro» en su manuscrito de 1796 sobre Martos y sus lápidas antiguas, titulado *Idea o descripción sucinta...*, publicado por Carmen Eisman²⁵.

Fray Alejandro falleció en 1795, aunque no sabemos dónde; quizás en Granada, donde se encontraba el provincialato de su orden y había nacido sesenta y dos años atrás. Sólo conocemos que se le dedicaron unos funerales en la iglesia de Santa María de Torredonjimeno a finales de ese año. Si murió aquí, sería posiblemente enterrado en el convento de la Victoria, donde además su familia poseía una sepultura en la capilla de San Diego de Alcalá²⁶.

1.4. EL CONVENTO DE LA VICTORIA DE ESTEPA

Siguiendo con nuestro tema, el convento de Estepa, dedicado primero a Nuestra Señora de los Ángeles y luego a la de la Victoria –con mucho, el título más común en la orden–, se fundó unos cuarenta años antes que el de Torredonjimeno, concretamente en 1562, con veinticuatro frailes y bajo el patronazgo del primer marqués de la villa, Marcos Centurión. Se instalaron los religiosos en la ermita de la Concepción, que pronto abandonaron, iniciando enfrente la construcción de un edificio propio²⁷.

²² En la Parte II, Descanso V, p. 242 (tomo 3); fray Alejandro aparece como suscriptor en la misma Parte, II, Descanso VI, p. 360 (tomo 4).

²³ Pp. 102 y 308, respectivamente. De *Las colonias gemelas* dice que «el autor se propuso, al escribir esta obra, probar que la villa de Jamilena ó la de Torre-Jimeno, juntamente con Martos, formaron la Colonia Tuccitana, conocida con el nombre de Gemella augusta».

²⁴ SÁNCHEZ SALAZAR, *La Real Sociedad Económica...*, p. 283.

²⁵ *Manuscritos del último tercio...*, p. 109. También en la revista *Aldaba*, n.º 17, diciembre 2004, y n.º 18, agosto 2005.

²⁶ En Estepa el «padre Barco», como allí es conocido, tiene dedicada una calle en el casco histórico de la población. Sin embargo, en Torredonjimeno no hay ningún recuerdo público de su figura.

²⁷ MONTROYA, *Corónica...*, Libro Tercero, p. 74; y MORALES, *Epítome...*, p. 558. En RECIO, «Apuntes histórico-artísticos...», pp. 553 y ss.

No sería muy sólido lo realizado, pues «en 1604 la comunidad con su corrector al frente, fray Cristóbal Guerra, concertó con Bartolomé Muñoz, maestro alarife de Córdoba, la edificación de la nave de la iglesia “sobre las ruinas de la anterior”, según planos y traza de Juan de Ochoa, maestro mayor de las obras de Córdoba». El templo fue, por lo tanto, coetáneo al de Torredonjimeno, en el que intervinieron los maestros de obras Francisco de Raya y Pedro Conde²⁸, resultando ambos parecidos en su diseño, aunque no iguales –por faltarle al de Estepa las capillas y tribunas laterales–, progresando más este último gracias a la ayuda que siempre le prestaron sus poderosos patronos²⁹.

A últimos del setecientos, la iglesia de la Victoria estepaña quedó finalmente completada con los dos retablos pétreos que se realizaron, precisamente, para albergar las imágenes de los beatos Bono y Longobardo, cuyos restos muy maltratados permanecen en sus ruinas³⁰. Antes, se había desarrollado un ambicioso programa de decoración que incluyó la renovación de la retablística y parte de la imagerie del templo, la construcción de un camarín para la imagen de san Francisco de Paula, y la erección de la esbelta torre que, desde que fue terminada en 1765, es faro y símbolo de la ciudad³¹ (fig. 3).

Conozcamos lo que narra fray Alejandro del Barco del asunto³²:

«Por estos mismos tiempos dos hijos de Estepa y ambos Religiosos, el uno de la Seráfica Orden de San Francisco de Asís llamado el M. R. P. Fr. Juan de Luna y el otro de la Orden de Mínimos de San Francisco de Paula, llamado el M. R. P. Fr. José Sánchez Manzano³³ obtuvieron casi a un tiempo en sus respectivas Religiones el honorífico empleo de Superiores Provinciales y ambos se dedicaron y aplicaron a la promoción del

²⁸ UREÑA, *Patrimonio arquitectónico...*, p. 98. Sobre Pedro Conde, autor de las trazas del ayuntamiento de Torredonjimeno, que también trabajó en las Carmelitas Descalzas, las Bernardas y el Palacio Episcopal de Jaén, y en el santuario de Zocueca, tenemos el artículo de Luis GÓMEZ, «Pedro Conde, el maestro cantero tosiriano», revista *Órdago*, n.º 16, pp. 16-19.

²⁹ La fundación mínima estepaña y sus progresos la podemos ver, además de en la obra de RECIO comentada, en la de Jorge Alberto JORDÁN, *Los conventos de la Orden de los Mínimos...*, pp. 167 y ss., entre otras.

³⁰ El de Gaspar Bono trasladado de su emplazamiento original en los años 40 del siglo XX.

³¹ Al respecto, también tenemos el trabajo de Jesús RIVAS CARMONA, «La Torre de la Victoria y sus autores».

³² BARCO, *La antigua Ostippo...*, pp. 277-278. En RECIO, «Apuntes histórico-artísticos...», pp. 557-564 y 585-586; y en JORDÁN, «Los conventos de la orden...», pp. 177 y ss. Además, tenemos un completo reportaje dedicado al disperso patrimonio artístico de la iglesia de la Victoria y su actual localización en la página web *Devociones de Estepa*, «450 años del convento de la Victoria» (entrada del 6.07.12).

³³ Lo veremos seguidamente al hablar de púlpito de la Victoria.



Fig. 3.–Vista del convento de los Mínimos de Estepa, a su derecha la ermita de la Concepción, también desaparecida (s. f.). Fuente: «450 años de la fundación del Convento de la Victoria, 1562-2012, Estepa», en *Historia Estepa* (blogspot), entrada del 21.07.12.

culto, adorno y decencia de las Iglesias de sus Conventos de esta Villa, de cuyo esmero, están las dichas Iglesias las más bien puestas y adornadas, especialmente la de la Victoria, que tiene doce retablos, todos uniformes, cada uno a su correspondiente a más del altar mayor, que es magnífico, y todas las lámparas servicio del altar, cruz procesional, ciriales, varas de palio y guión todo de plata de exquisita hechura, ternos, casullas y albas de ricas telas de oro y lienzos finos, con sus correspondientes guarniciones. La portada y Torre de la Victoria son de piedra cipia del País³⁴ y ladrillos cortados, de suerte que la Torre es la pieza mejor que en su línea se conoce en Andalucía, en cuanto el primor de su obra, pues siendo sólo de cincuenta varas de altura, ascendió su costó a veinte mil pesos, igual a veinte mil duros, sin lo que después costaron las dos campanas grandes que se le pusieron».

En esta renovación participó, no podía faltar, el propio padre del Barco, que «costeó de su peculio» el precioso púlpito de jaspe del templo, según constaba en la inscripción que copió Aguilar y Cano³⁵: «El púlpito está en el lado del evangelio, entre la nave y el crucero; es de piedra y contiene la siguiente leyenda debajo del tornavoz»³⁶:

CATH. FID. ET. RELIG. SAC.
 VT. DEI. MAGNAL. QVÆ. FANT. IN
 LOC. IST. FLVANT IN CORD. FIDEL
 QVASI MEL DE PETR. OLEV MQ.
 DE SAX.
 R. A. P. F. ALEXAND. BARCO ET GAR.
 L. J. S. INQVIS. QVALIF AC MINIM.
 GRANAT. PROV. PRÆS. V.
 AMBON. HVNC EX IASPIDIB.
 D. S. P. F.
 ANN. CI(.)D (.)EXI³⁷.

³⁴ Piedra blanca propia de Estepa, llamada también sipia. Estepa destacó en el arte de la cantería con sus excelentes piedras y mármoles. En nuestro ámbito, el otro lugar de referencia en esta materia sería Cabra.

³⁵ *Memorial Ostipense*, Tomo II, pp. 49 y 50. El padre RECIO, en sus «Apuntes histórico-artísticos...», pp. 559 y 560, repite al pie de la letra el comentario de Aguilar, aunque aclarando luego el texto latino.

³⁶ El «tornavoz» es la parte superior o «sombbrero» del púlpito, pensado para ampliar el volumen de la voz del orador.

³⁷ La traducción, que sepamos hasta ahora inédita, sería la siguiente: A LA FE CATÓLICA Y LA SAGRADA RELIGIÓN / PARA QUE LAS MARAVILLAS DE DIOS QUE SE CUENTAN EN / ESTE LUGAR FLUYAN EN EL CORAZÓN DE LOS FIELES / COMO LA MIEL DE LA PIEDRA Y EL ACEITE / DE LA ROCA. / EL REVERENDÍSIMO Y PIADOSO FRAY ALEJANDRO DEL BARCO Y GARCÍA, / LECTOR JUBILADO, CALIFICADOR DE LA SANTA INQUISICIÓN, Y DE LOS MÍNIMOS / CORRECTOR PROVINCIAL DE GRANADA CINCO VECES, / ESTE AMBÓN DE JASPE / HIZO A SUS EXPENSAS / AÑO [...]. La bonita imagen del texto, que suponemos redactó el propio

Nos dice Jesús Rivas Carmona en «El Barroco en Estepa y el arte de la cantería: la portada del Carmen y su autor»³⁸:

«Pero sobre todo hay que resaltar en los interiores de las iglesias estepeñas los magníficos púlpitos de mármoles, tan ricos y extraordinarios que cabe calificarlos de verdaderas joyas. Y, en realidad, se tratan [sic] de eso, de joyas a gran escala, primorosamente trabajados con delicadas piezas incrustadas en otras, como si piezas engastadas de joyería fueran. Sin más, revelan el alto nivel artístico y profesional que alcanzaron los maestros canteros activos en la villa. Especiales son los púlpitos prácticamente gemelos de la parroquia mayor de Santa María y de la antigua iglesia de la Victoria, en la actualidad en la parroquia de San Sebastián. Sin embargo, es el púlpito de la iglesia de los Remedios el más especial de todos, destacando por una mayor riqueza decorativa y por una labra del mármol sencillamente preciosista, destacando unas características volutas, muy semejantes a las de los mármoles que adornan la capilla del Rosario de Écija, donde también se puede adivinar la mano de los canteros estepeños. Pese a su diferencia, todos estos púlpitos comparten unos mismos rasgos, como la grandiosa ventera que salva la inclinación de las escaleras».

A pesar del atinado comentario de Rivas Carmona sobre tan típico elemento, ya casi desaparecido en nuestros templos, el púlpito de la Victoria no es el existente en la parroquia de San Sebastián, que conserva el suyo propio, sino que –como el de la vecina ermita de la Concepción, también desaparecida– fue desmontado y trasladado a la iglesia del Corpus Christi de Sevilla, siendo luego mutilado y transformado en ambón para las lecturas. En cuanto al de la Concepción, que también sufrió su peripecia, ha vuelto en parte a Estepa, y hoy se encuentra en la iglesia mayor de Santa María³⁹.

El púlpito de los Mínimos saldría del taller de alguno de aquellos canteros que ponderaba el autor del texto anterior, de los que en 1751 había en Estepa «doce maestros de pedrero y un maestro de picapedrero»⁴⁰. En las reformas de la iglesia de la Victoria, patrocinadas

del Barco, está tomada del «Canto de Moisés» del Deuteronomio (32:13). Damos las gracias a nuestra amiga M.^a Ángeles Yetano y al párroco de Jimena, Antonio Robles, por su ayuda en la traducción.

³⁸ Pp. 421-422.

³⁹ En *Devociones de Estepa* (blogspot), las entradas siguientes: «La iglesia de la Victoria: el púlpito» (01.07.12); «El (casi) recuperado púlpito de la iglesia de la Concepción» (01.02.16); y «El retablo mayor de la ermita de la Concepción» (24.02.19).

⁴⁰ Ezequiel DÍAZ, «Notas de cantería ostipense: Juan Antonio Blanco, cantero», p. 507. El dato es del Catastro de Ensenada.

por fray José Sánchez Manzano⁴¹, coincidieron los mejores artífices presentes entonces en Estepa, como fueron Juan Antonio Blanco, al que se le atribuye su portada (1760) –hoy en la parroquia de San Sebastián–, y Cristóbal García, autor del camarín de San Francisco de Paula (1761). Este último comparte la autoría de la torre –iniciada también por estas fechas, como hemos señalado– con el más recordado de ellos, Luis de Zabala, responsable de la portada del Carmen, la mejor de Estepa y una de las mejores de su estilo en Andalucía⁴². Es significativo para nosotros recordar a Zabala, pues acabó trasladándose a Jaén, donde murió en 1780⁴³. Pero el púlpito de la Victoria debe ser posterior, pues en la inscripción ya aparece fray Alejandro con todos sus cargos –no olvidemos que nació cerca de 1733 y murió en 1795–, y en su historia de Estepa, fechada en 1788, no lo nombra, aunque refiere las maravillas de la iglesia de la Victoria y celebra los pulpitos de los Remedios y la Concepción, por lo que debió realizarse entre este último año y el de su fallecimiento.

Como es de suponer, la renovación decorativa no fue exclusiva de los templos franciscano y mínimo, sino general en todos los de la población; así lo había señalado del Barco un poco antes en su obra⁴⁴:

«Porque de estos tiempos ha sido tal el fervor que, a ejemplo de los Excmos. Marqueses, ha acalorado los ánimos y corazones de las gentes de esta Villa, que en gloriosa emulación y competencia han hecho extremos, que no se creerían a no estar presentes en las magníficas Ermitas, suntuosos Camarines, costosísimos adornos de estos Edificios, exquisitos vestidos de las Sagradas Imágenes, de las ricas telas y tisúes de oro y plata, de cuyo metal son en todas las ermitas los candeleros, lámparas, atriles y demás servicios del altar, y hasta las andas y tronos en que salen en procesión las Imágenes de la Asunción y Carmen, [y] el estandarte de las [sic] de los Remedios.

⁴¹ Además de promotor, como señalaba del Barco, fue mecenas de la renovación decorativa de la iglesia y de la construcción de la torre, como consta en su lápida conmemorativa. En RECIO, «Apuntes histórico-artísticos...», pp. 559 y 564. Vid. también el trabajo más arriba citado de RIVAS CARMONA, «La Torre de la Victoria...». JORDÁN, en «Los conventos de la orden...», p. 171, comenta que Sánchez Manzano fue «provincial de los mínimos de Granada [...] entre los años 1747 y 1762».

⁴² Sobre la portada del Carmen y su autor, Jesús RIVAS recoge, en la primera página de «El Barroco en Estepa...», el comentario al respecto de fray Alejandro del Barco que copiamos en el cuerpo de este escrito. En DÍAZ, «Notas de cantería...», pp. 510 y 515; y en el mismo RIVAS, «La Torre de la Victoria...», p. 166.

⁴³ En Jaén trabajó en el Sagrario de la catedral. También se le atribuye la portada del hospital de Cambil, tan exótica para nosotros, según vemos en DÍAZ, «Notas de cantería...», p. 515.

⁴⁴ «La antigua Ostippo...», pp. 274 y 275. Los marqueses eran Juan Bautista Centurión y Velasco, que ostentó el título de 1734 a 1785, casado primero con su tía Luisa Centurión, hermana de su padre, y luego con Mariana de Urríes y Pignatelli, pintora aficionada.

»En todas estas Iglesias se ven primorosas obras de chapaduras, codos y gradas⁴⁵ de los más preciosos jaspes de todos colores, siendo entre dichas obras singulares los púlpitos de las Ermitas de los Remedios y la Concepción, por el buen gusto de su hechura y las rumbosas balaustradas de sus pasamanos. Pero sobre todo es de admirar en la línea de obras de jaspes, la soberbia y magnífica portada de la Ermita del Carmen, que por su grandeza, arquitectura y primor, pudiera ser retablo de una Iglesia Catedral, siendo lo particular que todo el costo de tan magníficas Iglesias, y sus adornos y alhajas y las cuantiosísimas sumas que se invirtieron en los solemnísimos octavarios y orquestas de Músicos e instrumentos con que todas las noches salen los cuatro rosarios, es efecto de las puras limosnas que contribuyen los hermanos de estas Hermandades y fervorosos vecinos de esta Villa.

»Las Parroquias, que antes estaban sobradamente indecentes, se pusieron igualmente con la mayor decencia en tiempo de dichos Excmos. Señores...».

1.5. LAS FIESTAS POR LOS BEATOS BONO Y LONGOBARDO

El padre Recio, refiriéndose a una tercera obra de fray Alejandro del Barco, nos dice⁴⁶:

«Al llegar a este punto sobre el culto en la iglesia de la Victoria [...], no puedo menos de citar dos hechos, relacionado uno con los festejos que se organizaron en Estepa, por obra del P. Barco, con ocasión de la mencionada beatificación de los dos ilustres hijos de S. Francisco de Paula, cuyo contenido literario, religioso y poético de ilustraciones y jeroglíficos, fue repetido y representado en la iglesia de la Victoria de Torredonjimeno. El otro hecho histórico, artístico y monumental se refiere a la Torre de la Victoria de Estepa. Ambos acontecimientos nos lo refiere el P. Barco en una obra suya manuscrita que poseo y en la que pone como modelo de las fiestas las que se celebraron en Estepa en honor de los dos Beatos Mínimos: “Tales fueron las funciones con que el convento de Estepa les dio ejemplo a los demás conventos que en la gloriosa emulación, han procurado excederle”. *Ligero rasgo de las célebres funciones que en su sagrado triduo celebrado en Torredonjimeno*. 1787, fol. 12 r-v».

⁴⁵ Zócalos y barandillas.

⁴⁶ RECIO, «Apuntes histórico-artísticos...», pp. 557 y 558. Del Barco debió de ser aficionado a los juegos de acertijos o «jeroglíficos» a los que se refiere Recio de seguido: la portada de *Las colonias gemelas* somete a sus lectores a la prueba de descifrar su nombre y títulos, ocultos tras una multitud de iniciales.

El manuscrito al que se refiere es un memorial escrito por el mínimo, con motivo de dichas fiestas, que conservaba entre sus papeles Juan Montijano Chica⁴⁷. Así lo recoge el mismo Recio, esta vez en las Notas Bibliográficas de su edición de *La antigua Ostippo y actual Estepa*⁴⁸:

«Cuando por primera vez apareció dicho libro en 1788 [se refiere a *Las colonias gemelas*, publicado ese año en Madrid] –año que también va fecha[do] el Ms. del P. A. del Barco, La antigua “Ostippo” y actual Estepa– probablemente se hallaba todavía [del Barco] en Torredonjimeno, a donde se trasladaría desde Estepa el año anterior, para organizar las fiestas de la Beatificación de dos religiosos de su Orden Mínima, que ya antes se celebraron en el convento de la Victoria de Estepa, con gran solemnidad. Con tal motivo escribió un folleto, hoy anónimo, escrito con letra del siglo XVIII, que delata con toda certeza al estilo ameno, en texto y poesía, enigmáticos jeroglíficos y en detalles descriptivos personales, la ingeniosa habilidad literaria del P. Barco. Conocí tal ejemplar en la biblioteca del mencionado Sr. Montijano Chica, y mide 30 x 20 cm., consta de 139 ff. s.n., ocupando el texto, en cada uno, 21 líneas. Ésta es la descripción bibliográfica del Ms.:

»Ligero rasgo de las célebres / Funciones que en su Sagrado Triduo, celebró la / M. R. Comunidad de religiosos Mínimos/ de la Villa de Torredonjimeno, con motivo de / la Beatificación de los Siervos de Dios Fr. / Gaspar de Bono y Fr. Nicolás Longobar / do, ambos Religiosos de la misma Orden: / aquel Sacerdote y natural de Valencia, / y éste Donado, natural de Longobardía / en Italia; en los días diez, once y doce / de Setiembre del año de 1787”».

Continúa el padre Recio dando cuenta del manuscrito, señalando que, en imitación del convento de Estepa, «fueron tan plausibles las [fiestas por los beatos] que han hecho los de Osuna, Cabra, La Puente (Genil), Archidona, Úbeda, Andújar, Córdoba, Loja, Málaga y Granada»⁴⁹. Como es lógico y sin ánimo de ser exhaustivos, las celebraciones por los beatos, la edición de biografías, folletos y sermones a ellos dedicados, la realización y reproducción de sus imágenes en escultura, pintura y grabado, más la construcción de retablos y capillas para albergarlas no sólo se produjo en Andalucía, sino en todos aquellos lugares donde la

⁴⁷ El manuscrito original de Alejandro del Barco y la copia efectuada por Montijano Chica deben encontrarse en algún archivo eclesiástico de Jaén, adonde se llevaron los papeles del segundo tras su muerte. Procuraremos localizarlos en cuanto nos sea posible, pues bien merecen un detallado estudio. Agradecemos esta información y otras de este trabajo a nuestro buen amigo Antonio Ocaña Ortega, memoria viva de Torredonjimeno en estos asuntos.

⁴⁸ Alejandro del BARCO, *La antigua Ostippo...*, Notas bibliográficas, pp. 12 y 13.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 13.

orden mínima tenía presencia en aquel momento con sus conventos masculinos y femeninos, además de ocurrir en los relacionados con la propia vida de ambos⁵⁰.

Merece la pena hacer mención de los entretenimientos con los que el padre del Barco obsequió a sus invitados en Torredonjimeno, en especial del reloj fabricado a escala de la torre de Estepa, que tuvo que provocar el asombro de nuestros antiguos paisanos. Sigue diciendo Recio en la misma obra⁵¹:

«El P. Barco, que por aquella fecha había llegado ser por cuarta vez provincial, por las mañanas del Triduo recibía en su celda a las autoridades civiles y eclesiásticas para obsequiarles. Las Vísperas del día nueve fueron oficiadas por él mismo, quien invitó a continuación “a un grupo de sujetos inteligentes, instruidos y curiosos” a visitar la exposición – que probablemente también se realizó en el convento de Estepa– para que contemplaran los cuadros, jeroglíficos con sus respectivas poesías que llenaban claustro y portería. En el rincón opuesto a ésta, al lado derecho, se colocó uno de los mejores números que, probablemente se exhibió y se hizo en Estepa, con ocasión de los mismos festejos.

»Oigamos al P. Barco: “Se colocó en el centro del lado derecho de la portería un RELOX de MÚSICA y repetición, cuya caja es de una muy singular arquitectura que imita a la de la famosísima TORRE que tiene nuestro convento de la Victoria de Estepa, en las mismas cornisas, tres órdenes y balcones voladores y multitud de remates y pirámides. Los balcones están de color verde con flores y bolas doradas, las cornisas, pirámides y veletas doradas; a más de esto, se le añade la hermosura del cuerpo en que está el RELOX, porque la fachada de la muestra es muy singular, y sobre él tiene dos órdenes de campanas, que de tres en tres hacían un gracioso repique general, al acabar de dar el RELOX, moviéndose todas al impulso de un ermitaño que se ve en el primer balcón de la fachada principal, con su cuerda asida, y figurando los movimientos naturales de quien voltea una campana de extraordinario peso” (fol. 23 r-v)».

Los editores de la revista *Órdago*, Manuel Fernández y Luis Gómez, conservan parte de la copia efectuada por Montijano del original de dicho «folleto», en concreto la relativa a la procesión del Rosario que se realizó el último día del triduo de fiestas dedicadas a los beatos, que fue el 12 de

⁵⁰ Por poner un ejemplo significativo, en Barcelona, Francisco Queralt, maestro de capilla de la catedral, compuso y dirigió a la orquesta y coro catedralicios en el oratorio *Jeremías glorioso*, que se estrenó en las fiestas del beato Bono celebradas en el convento de San Francisco de Paula los días 5, 6 y 7 de julio de 1787. Las fiestas de Sevilla en JORDÁN, *Los conventos de la Orden...*, p. 230.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 14 y 15.

septiembre de 1787 como hemos visto. A la misma ya dedicó Luis Gómez dos trabajos⁵²; no obstante, por su curiosidad y fresca la transcribimos completa, colocando sólo algunas tildes que no vienen en el original y las páginas del folleto original que señala el copista:

Procesión de Rosario que se executó en la última tarde.

«Acabada la Función de la mañana, se baxaron las Imágenes de los Beatos de los magníficos Altares, en que havían estado colocados, y se pusieron en sus andas primorosamente adornadas de ramilleteros de muy esquisitas flores, en otros dos Altares portátiles que se pusieron delante de las gradas del presbiterio.

»A las dos y media de la tarde se tocó el primer signo para Vísperas, se abrió la Iglesia y empezó a concurrir gente. Al punto de las tres se toca el segundo signo, y pasando la Reverenda Comunidad al Coro con la Capilla de Música, se cantaron Vísperas con la misma solemnidad que los días anteriores. Después siguió la Comunidad rezando el resto del Oficio Divino; y cuando ya estaba para concluirse, [66] salieron un R. P. Lector Juvilado y otro Religioso, á quienes se agregaron el Hermano Corrector y otros dos de los principales individuos de la Orden Tercera⁵³, y fueron á comboyar⁵⁴ a la M. I. Villa, la cual precedida de la Orquesta Militar, y escoltada de los seis referidos soldados, se presentó en la Iglesia con los acostumbrados repiques y fué recibida de la Reverenda Comunidad.

»Después cantó la Música algunas Arias, y haviéndose reservado el Santísimo Sacramento se empezó a formar y ordenar la Procesión. Delante de todo, y para ir abriendo calle se puso la Orquesta Militar con la tambora, trompas, clarinetes, y platillos. Luego seguía el Guión de tela de oro con galones y fleques de lo mismo, y puesto en un asta ó vara [67] de plata, el cual lo llevaba D.ⁿ Juan Antonio Moro Dávalos, (en cuya Casa está el título de Alférez Mayor de esta Villa,) y le iban acompañando todos los Sugetos de la primera distinción y nobleza de ella.

⁵² Un artículo en la revista *Encuentro* de 2005; y también hace referencia a ella en otro de *Órdago*, n.º 14 de 2017.

⁵³ La orden Tercera de los Mínimos, como la de los franciscanos de San Francisco de Asís, que prestó sus faroles para la procesión, estaba compuesta por laicos que efectuaban los votos correspondientes. Al igual que las monjas mínimas, su primera fundación fue en Andújar. En Torredonjimeno no sabemos cuando fue creada, aunque ya consta su existencia en 1720, en la famosa rogativa celebrada ese año (vid. nuestra obra *Noticias de la Cofradía...*, p. 110; y el artículo de Francisco Javier ILLANA y José María GARCÍA, «Una procesión de rogativas...», p. 183). La de San Francisco de Asís estaba radicada en la iglesia de San Pedro. Un resumen sobre las características de los terceros mínimos en el trabajo citado de Miguel Luis LÓPEZ-GUADALUPE, «Devociones populares...», pp. 265 y ss.

⁵⁴ Hacer convoy, acompañar en la fila de la procesión.

»Luego seguían las filas del Rosario en las cuales iban distribuidos en parejas ó de dos en dos, todos cuantos faroles de asta se pudieron recoger de ambas [68] Parroquias, y hermandades del Santísimo, Ánimas, Rosario, y Orden Tercera de San Francisco de Asís. Lo dilatado, lucido y serio de la Procesión se dexa entender con decir, que la componían los Sugetos de [sic] seculares de distinción que se habían convidado con esquelas; los Hermanos Terceros con sus hábitos patentes, todos los Señores Eclesiásticos de ambas Parroquias con hábitos, y muchos de los Señores Ecle- [69] siásticos Forasteros que nos hicieron el honor de agregarse; la Reverenda Comunidad y el M. I. Cuerpo de la Villa, con la escolta de soldados.

»Todos los que iban en la Procesión llevaban velas de á cuarterón encendidas; y la Reverenda Comunidad y Cuerpo de la M. I. Villa de á libra. Al primer tercio de la Procesión iba la Imagen del Beato Nicolás de Longobardo con un Coro de Música compuesto de los Cantores de ambas Parroquias, y los que vinieron de Arjona y Porcuna: con instrumentos de trompas, bajones y violines. Al otro tercio iba la Imagen del Beato Gaspar Bono, y trás ella formaba otro Coro la Capilla de Música con todos sus instrumentos. Y últimamente la Communi- [70] dad con el Preste⁵⁵ y Diáconos revestidos con el terno de Tisú que sirvió el primer día, llevando el Preste la Imagen de un Santo y Devoto Crucifijo. Cerraba y presidía la Procesión la M. I. Villa escoltada, como se dixo de seis soldados con bayoneta calada.

»En esta disposición [71] salió la Procesión de Casa⁵⁶, y se dirigió primeramente á la Parroquial mayor del Señor San Pedro; en la que fué recibida con la alegre demostración de sus campanas á vuelo, toque del Órgano y todos los Altares de la Iglesia iluminados, y enmedio del Crucero uno portátil en que se colocaron las Imágenes de los Beatos interin se hizo el ofrecimiento del Rosario. De allí pasó la Procesión al Convento [72] de Religiosas del Señor Santo Domingo de Guzmán; fue recibido á la Puerta de la Iglesia por cuatro Religiosos de la Orden con velas encendidas en las manos, al son del Órgano y con una soberbia iluminación de toda la Iglesia; colocáronse los Beatos en el magnífico Altar que estaba prevenido mientras se hizo el respectivo ofrecimiento del Rosario. Y después se arrimaron a las berxas bajas⁵⁷; y para dar lugar á que las Religiosas saciaran los gran- [73] des deseos que tenían de verlos, se procuró divertir á los demás, para que no se les hiciera molesta la detención, con varias Arias que cantó la música en esta Iglesia. De la que saliendo se encaminó a la Procesión a la Pa- [74]

⁵⁵ El sacerdote celebrante.

⁵⁶ Del convento de la Victoria.

⁵⁷ Del comulgatorio situado junto al presbiterio, que aún permanece.

roquial de Santa María, donde se recibió con los mismos obsequios de campanas, Órgano, e iluminación de Altares; y hecho en ella el último ofrecimiento del Rosario, se entonó la Letanía de la Virgen, con la que volvió a Casa, cuya Iglesia estaba con toda la iluminación que servía en las funciones: el Órgano y demás instrumentos músicos que como iban entrando se colocaban en tres diferentes sitios, que se los habían dispuesto, en los que estuvieron tocando mientras la Comunidad despidió en la puerta por su orden á los Caballeros que fueron en el Guión, á los Señores Seglares, que se convidaron, á los Señores Eclesiásticos de ambos Cleros y demás que se les agregaron; y últimamente a la M. I. Villa, dando á todos repetidas gracias por las honras y favores que nos habían dispensado».

Hasta aquí, las fiestas que dedicó el convento de la Victoria de Torredonjimeno a los ilustres hijos de su orden, beatos Gaspar Bono y Nicolás Longobardo. Poco debía quedar, por entonces, del inicial espíritu de sacrificio y sencillez de los Mínimos que – como los demás– eran hijos de su tiempo, cuyas costumbres y aficiones no distan demasiado de las que seguimos manteniendo hoy en Andalucía, nacidas muchas en aquel ya lejano siglo XVIII⁵⁸.

2. LAS DEVOCIONES DE LOS MÍNIMOS

2.1. LA VIRGEN DE LA VICTORIA

La mayoría de los conventos masculinos de los Mínimos llevó el nombre de Nuestra Señora de la Victoria, patrona de la orden, así los de Torredonjimeno y Estepa. Muy conocido es el suceso que dio origen a la advocación, al que siguió la primera fundación en Málaga, unos años más tarde, bajo la protección directa de los Reyes Católicos. Seguiremos a José Luis Romero Torres, quién nos narra la historia, teñida de leyenda, en su trabajo «Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía...»⁵⁹.

⁵⁸ A mitad de este siglo (1752), según el Catastro de Ensenada, el convento de Torredonjimeno tenía veinte religiosos, «catorce sacerdotes, dos coristas, dos legos y dos donados»; por su parte, el de Estepa (1751) contaba con treinta y dos, «veinte y seis de coro y seis legos»; como dijimos al principio, se fundaron, respectivamente, con dieciséis y veinticuatro.

⁵⁹ Pp. 502 y 503. Del mismo autor «Escultura e iconografía de la orden de los Mínimos», y el que veremos a continuación sobre la Soledad. Respecto a la imagen y convento de la Victoria de Málaga disponemos, entre otros, del trabajo de Francisco José RODRÍGUEZ MARÍN, «Inicio de la orden de los Mínimos en España: el convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga», además de los incluidos en el volumen dedicado a la patrona de la ciudad y la orden mínima titulado *Specvlvm sine macvla. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, coordinado por Rosario CAMACHO.

«Según la tradición, la imagen de la Virgen de la Victoria, venerada por la Orden de San Francisco de Paula en España, tiene su origen en el sueño o aparición de la Virgen con el niño que tuvo el rey Fernando V de Aragón *el Católico* durante el cerco a Málaga. Las tropas cristianas llegaron a la ciudad en el mes de mayo de 1487 con la convicción de que los ciudadanos de la capital, como había sucedido en la población de Vélez-Málaga, no plantearían resistencia. El asedio se prolongó varios meses, sufriendo los conquistadores los estragos del calor y el agotamiento de duro clima estival, al que se sumó la presencia de focos infecciosos o epidémicos que desmoralizó el ánimo de los soldados. En esta situación de decaimiento, el rey comunicó a la reina, que permanecía en Córdoba, la situación de la tropa y las dificultades que encontraba para conseguir la conquista de Málaga. La reina y el arzobispo-cardenal decidieron incorporarse al cerco para elevar la moral de los cargos militares y de los agotados soldados...

»Continúa la leyenda confirmando la presencia de unos frailes mínimos de la Orden de San Francisco de Paula que infundieron esperanza al rey en nombre de su fundador para que continuara la recuperación del territorio de los musulmanes. No transcurrieron demasiados días, cuando las tropas cristianas consiguieron la conquista de Málaga...

»Con motivo de aquel acontecimiento, los monarcas decidieron que una de las imágenes que donaron a la ciudad de Málaga se titulara *Santa María de la Victoria* y recibiera culto en una ermita, que se construyó en el lugar donde el rey había tenido su campamento. La primera referencia a esta ermita aparece en los libros de repartimientos de Málaga. En marzo de 1491, los reyes donaron "*la hermita de Nuestra Señora de la Bitoria*" y tierras colindantes al ermitaño fray Bartolomé. Según fray Lucas de Montoya, este ermitaño se llamaba Bartolomé Coloma. Dos años después, la ermita con su imagen será entregada a los frailes mínimos...».

No podemos pasar la referencia en el anterior artículo a la primera representación en estampa de Santa María de la Victoria, aparecida en el grabado xilográfico de la portada de la Primera Parte de la obra *Exegesis in Habacuc prophetam literam illustrans, & mores instruens*, primera edición de 1657⁶⁰, escrita por el mínimo Ildefonso de Padilla⁶¹, natural

⁶⁰ Hay otras ediciones que varían ligeramente el título, como la de Sulzbach, de 1674, que hace mención a esta primera con la frase de su portada «Primò in Hispania Turris Ximeni impressum».

⁶¹ Tenemos noticias de Alonso, Alfonso o Ildefonso de Padilla, que de las tres formas es nombrado, en *Las colonias gemelas* de Alejandro del BARCO, pp. 214 y 215. MONTIJANO CHICA, en su *Historia de la ibérica Tosiria...*, p. 146, nos dice que «fue el alma de la construcción de la Iglesia del Convento de la Victoria»; por último, también aparece en *Vidas de la ibérica Tosiria*, pp. 17 y 18, de Luis GÓMEZ y Manuel FERNÁNDEZ.

de Torredonjimeno, que salió de la imprenta del tipógrafo giennense José Copado⁶², instalada en el propio convento tosiriano o bajo su dependencia⁶³ (fig. 4). Señala Romero Torres en dicho trabajo⁶⁴:

«El culto y la iconografía de la imagen malagueña de la Virgen de la Victoria, María sedente con Jesús niño también sentado en su pierna, fue difundido por los frailes mínimos a través de sus conventos. La difusión de la iconografía grabada no se producirá hasta mediados del siglo XVII con la representación incluida en el frontispicio del libro *Exégesis in Habacuc prophetam...*, escrito por fray Ildefonso de Padilla, fraile de la Orden de San Francisco de Paula y profesor de teología (Córdoba, 1657). El grabado calcográfico, ejecutado con un dibujo seguro de trazo ligero y con una excelente calidad técnica, ofrece la iconografía de Santa María de la Victoria en la zona inferior de retablo-portada y en un contexto de santos y alegorías alusivas a la Orden de los Mínimos. La imagen está concebida como una Virgen coronada y sentada en un sillón de respaldo alto con una gran venera, portando en su mano el cetro y llevando el Niño en el centro de su regazo con los símbolos del Mundo y un pájaro. La estampa fue realizada en Córdoba por el fraile granadino Ignacio de Cárdenas, discípulo de la familia Heylan y con actividad documentada en su ciudad natal entre 1648 y 1651 y en el convento cordobés entre 1657 y 1662».

Volviendo a Estepa, ya comprobamos que su iglesia de la Victoria se completó en la segunda mitad del siglo XVIII. Aquí, precisamente, presidía su altar mayor la Virgen de la Victoria, como explica el padre Recio⁶⁵:

⁶² Sabemos de José Copado, entre otros, por el trabajo de M.^a Dolores SÁNCHEZ COBOS, «La imprenta en Jaén en el siglo XVII», incluido en el catálogo de la exposición *Imprentas y librerías en el Jaén renacentista* (pp. 45 y 46). De la misma autora, el libro que recoge su tesis doctoral, *La imprenta en Jaén (1550-1831)*.

⁶³ Así se deduce de la expresión «TURRIS XIMENI ex thipographia Ordinis» que figura al pie. Pero el acuerdo de Copado con los Mínimos no debió fructificar, ya que después de este trabajo «se instala definitivamente en Jaén» (SÁNCHEZ COBOS, «La imprenta en Jaén en el siglo XVII», p. 46). El grabado en cuestión sigue el modelo del estampado como portada de la *Corónica...* de fray Lucas de MONTOYA, que el padre RECIO reproduce en la p. 554 de sus «Apuntes histórico-artísticos...», al que señala como inspirador del diseño de la portada de la iglesia de la Victoria estepeña, hoy en la cercana de San Sebastián, como ya señalamos (p. 567). Yéndonos más lejos, la portada de la iglesia valenciana de San Sebastián, antigua mínima, un poco anterior a la de Estepa, que veremos al ocuparnos del beato Bono, también reproduce el mismo esquema. De todas formas, las portadas arquitectónicas fueron muy comunes en los libros españoles del siglo XVII, éstas en concreto siguiendo la de Palladio en su famosísima obra *Los cuatro libros de la Arquitectura*, edición de Venecia de 1570 (ROMERO TORRES, «Un retablo de Luis Ortiz de Vargas...», p. 47).

⁶⁴ «Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía...», pp. 514 y 515, y nota en la p. 500.

⁶⁵ «Apuntes histórico-artísticos...», pp. 559 y 585. El retablo hoy es el mayor de la parroquia de Santiago de la cercana población de Herrera. Sobre el mismo, tenemos el trabajo de Benjamín DOMÍNGUEZ citado en la bibliografía, que también menciona el destino del resto de los de la iglesia.

«Capilla Mayor.- [...] El retablo es dorado y tan cargado de adornos como todos los de su tiempo. Contiene Sagrario sobre el plan de altar, manifestador, camarín para Ntra. Sra. de la Victoria, y hornacinas para S. Francisco de Paula, S. Francisco de Sales, S. Antonio y S. José».

Por último, hay hacer mención obligada a la antigua talla de la Virgen de la Victoria del desaparecido convento sevillano de los Mínimos situado en Triana –hoy en la iglesia de Santa Ana del mismo barrio–, ante la cual juraron Magallanes y su tripulación, el 2 de agosto de 1519, antes de iniciar su expedición; y ante la cual luego se postraron, tres años más tarde, Elcano y los pocos supervivientes de la empresa, después de dar la vuelta al mundo y regresar a España a bordo de la nao llamada, precisamente, Victoria.

2.2. LA VIRGEN DE LA SOLEDAD

En Torredonjimeno no presidía el altar mayor del convento la imagen de Nuestra Señora de la Victoria, sino la Virgen de la Soledad, la otra importante advocación de los Mínimos, al menos en los últimos tiempos. Así se aprecia en la fotografía que se conserva, donde ocupa el nicho del ático del retablo⁶⁶ (fig. 5). Esta circunstancia la recuerda Montijano Chica en su *Historia de la ibérica Tosiria...*, aunque en verdad se confundían las dos representaciones marianas⁶⁷:

«En el antiguo y desaparecido convento de la Victoria, de religiosas [sic] de San Francisco de Paula, fundado a principios del siglo XVII por doña Isabel Guiral, tenía en su retablo del altar mayor, la imagen que era una gran escultura de la Virgen de los Dolores, hincada de rodillas

Sin embargo, la antigua imagen de la Virgen de la Victoria de Estepa no se ha conservado, existiendo hoy una dolorosa moderna con tal advocación en la cofradía de La Borriquita. RECIO se refiere a la antigua talla en sus «Apuntes histórico-artísticos...», p. 591, en relación con las Hermanas de la Cruz de Estepa, comentario sobre el que Benjamín DOMÍNGUEZ señala en la misma obra (p. 637): «La imagen mariana era una escultura de candelero para vestir que según el P. Recio Veganzones “se conserva en un oratorio interno en la clausura del convento de las Hermanas de la Cruz en Estepa”, sin que hayamos podido confirmar dicha información», ni nosotros tampoco en ninguna otra fuente, tenemos que añadir.

⁶⁶ La fotografía, reproducida en el artículo de la revista *Órdago*, firmado por el GRUPO VERNÁCULA, «Religiosos ilustres...», p. 18, es posterior a la reconstrucción de la iglesia por el marqués de Villalta y la instalación de las religiosas de la Compañía de María, como demuestra el emblema de esta orden con la corona de marqués que aparece en el frontal del altar.

⁶⁷ Esta talla que vemos en la fotografía y describe MONTIJANO debe de ser la de «Nuestra Señora de los Dolores», que disponía de camarín propio en el brazo del crucero lindante con el convento, elemento que desaparecería en alguna de las reformas del edificio tras la desamortización y, por ello, fue trasladada al retablo, cuyo espacio seguramente fue ocupado anteriormente por una auténtica Virgen de la Victoria, de la que perduró popularmente el nombre (UREÑA UCEDA, *Patrimonio arquitectónico...*, p. 101; y *vid.* la cita en el apartado dedicado a «las imágenes de los beatos Bono y Longobardo»).



Fig. 5.—Vista del altar mayor de la iglesia de la Victoria de Torredonjimeno (a. 1936).
Foto: cortesía Antonio Rama Cámara.

con las manos cruzadas sobre el pecho, a la que se le daba el título de “Virgen de la Victoria”».

Montijano describe la imagen «con las manos cruzadas sobre el pecho»; pero, si ampliamos la fotografía, vemos que no las lleva cruzadas, sino unidas y separadas del cuerpo. Su recuerdo nos conduce a una de las más excelsas variantes del modelo: la Virgen de los Dolores –hoy de la Soledad– de la iglesia granadina de Santa Ana, obra de José de Mora de 1671, inicialmente con las suyas entrelazadas, que el propio artista cambió en 1706⁶⁸. Sin embargo, más que la de Granada, es probable que la talla que confundiera la memoria de Montijano fuese la Virgen de las Angustias de la catedral de Jaén, obra del mismo autor (c. 1707), que tantas veces contemplaría el buen arcipreste en la sede giennense y que también las lleva cruzadas sobre el pecho⁶⁹.

El retablo, según dijimos, desaparecido en la Guerra Civil con lo poco que quedaba del convento, era de estilo neoclásico y muy parecido al de Santo Domingo –por fortuna hoy conservado– de la nave del Evangelio de la iglesia de las dominicas de la localidad, diferenciándose en el frontón partido que adorna el ático del último. Y es que su similitud no es casual, ya que éste procede, precisamente, de la iglesia de la Victoria, de donde sería trasladado a su actual emplazamiento en algún momento anterior a la Guerra Civil, como consecuencia de los cambios sufridos por el templo mínimo desde su desamortización⁷⁰. Siempre

⁶⁸ DÍAZ GÓMEZ, «La Virgen de los Dolores (1671) de José de Mora...», p. 69. En ROMERO TORRES, «La condesa de Ureña...», II, p. 95. No podemos olvidar los capítulos dedicados a este tema por Juan Jesús LÓPEZ-GUADALUPE en *Imágenes elocuentes...*, en concreto los titulados «Mater Dolorosa. Iconografía y plástica de la Soledad de la Virgen», y «No de alegría, sino de pena... José de Mora y la Virgen de los Dolores». Si para la imagen de Granada el escultor siguió a su manera el cuadro de Alonso Cano que conserva la catedral de esa ciudad, «que Cano había copiado en lienzo de la Virgen de la Soledad de Madrid de Gaspar Becerra» (MARTÍNEZ JUSTICIA, *La vida de la Virgen...*, p. 251), en una de sus versiones posteriores de su etapa madrileña, en concreto la que poseen las mercedarias de Don Juan de Alarcón de la capital, creemos que realizó una réplica directa del original del baezano. Así parece también desprenderse de las palabras de LÓPEZ-GUADALUPE en el primero de los capítulos citados (pp. 220 y 221), cuando nos dice, entre otras cosas, que «la factura de esta imagen es limpia y suelta en túnica y manto, [...] el rostro, en dibujo y modelado, [...] parece más afecto a modelos castellanos». En su monografía sobre el bastetano, este tema en las pp. 56 y ss.

⁶⁹ El actual conjunto, completado a partir de un simple busto de Dolorosa, parece que llegó al convento de los carmelitas descalzos de Jaén entre 1717 y 1720. Al respecto, LÓPEZ-GUADALUPE, *José de Mora*, p. 129; página web de la cofradía de la Buena Muerte de Jaén; y DÍAZ GÓMEZ, «José de Mora, escultor (1642-1724)». Jesús M. PALOMERO y José L. GARCÍA, siguiendo a Manuel Caballero Venzalá, señalan el año concreto de 1718 en *Imaginería procesional en Jaén*, p. 65. Por su parte, José Joaquín QUESADA retrasa la llegada hasta 1724 («La Capilla de Nuestra Señora de los Dolores...», p. 23).

⁷⁰ Recogemos también esta información de Antonio Ocaña Ortega, quien recuerda haber oído decir a alguna de las madres de más edad decir que «el retablo vino de la Victoria».olveremos a él al tratar de las imágenes de los beatos Bono y Longobardo. El cambio de ubicación sería anterior a

considerados anónimos⁷¹, tenemos que adjudicar las trazas de ambos al arquitecto Gregorio Manuel López⁷², autor de los celebrados retablos de San Eufrasio, San Fernando y Santiago de la sede giennense⁷³, que inauguraron los de ese estilo en nuestro templo mayor⁷⁴. Su fecha de realización, por lo tanto, estaría alrededor de 1790, por lo que el padre Lendínez, que terminó su *Augusta Gemela Ilustrada* en 1783, no se pudo referir a él en el comentario citado al principio al tratar del origen del convento tosiriano.

Lo anterior viene confirmado por los planos de la reforma de la capilla y diseño de otro retablo que dicho autor dibujó en 1793 para la de San Ildefonso de la iglesia parroquial de San Pedro de Torredonjimeno (fig. 6), hoy en el Archivo de la Real Chancillería de Granada con motivo

la visita de Romero de Torres comentada al inicio, pues no hizo mención de ninguno de los dos en su *Catálogo*.

⁷¹ Así Mercedes MORENO, respecto al de las monjas, en *El Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Torredonjimeno...*, pp. 35, 61-62 y 87.

⁷² Generalmente citado como «Manuel López», le debemos la torre-campanario de la iglesia de San Andrés, en arquitectura su obra más emblemática en la capital del Santo Reino. Aunque se le titula «maestro» de la catedral, quizás siguiendo a Antonio Ponz en el comentario que copiamos a continuación, parece que oficialmente no fue tal, sino que suplió la ausencia de director entre la muerte de Manuel Godoy en 1781 y el nombramiento de Manuel Martín Rodríguez a comienzos de la década siguiente, realizando interin diversos trabajos para el cabildo, como vemos en GALERA ANDREU, «Para una historia de la construcción...», pp. 127 y 128. Subrayar que el deán MAZAS, personaje crucial en el asunto de los retablos, se refiere a López sólo como «Arquitecto de esta Ciudad» en su *Retrato al natural...*, p. 215.

⁷³ Sobre el primero, dice Ponz en su *Viage de España*: «El retablo de San Eufrasio es de lo mejor, que modernamente se ha trabajado para ornato de este gran templo, y para excitar la devocion de dicho Santo, Discipulo de los Apóstoles. Está al fin de la nave del lado del Evangelio, cerca el retablo del Santo Rostro. La arquitectura la inventó D. Manuel López, Maestro de esta Iglesia, y dió su parecer esa Academia de las Artes...» (Tomo XVI, Carta Cuarta, p. 181). Otro que le podemos atribuir, muy parecido al mayor de la Victoria de Torredonjimeno, es el también desaparecido del presbiterio de la iglesia giennense de San Juan (vid. CASADO TENDERO, «La parroquia de San Juan...», pp. 98, 101 y 103, que no trata de su autoría).

⁷⁴ Según Luz de ULIERTE, estos tres retablos de Jaén se proyectaron y realizaron a partir de 1788 (*El retablo en Jaén...*, pp. 261-265; y «Capillas y retablos...», pp. 203 y 204). Unos años más tarde, en 1793, el citado sobrino de Ventura Rodríguez, Manuel Martín Rodríguez, presentó cuatro diseños más simples para los restantes catedralicios, de los que se ejecutaron otros cinco, dos de ellos repetidos, aunque variando el orden de las columnas (*ibid.*, pp. 264-273 y 204 y 205, respectivamente). El tema también en el trabajo de CÁMARA LÓPEZ, *El amueblamiento...*, pp. 29-32; y en los de SERRANO ESTRELLA, «La promoción artística en las catedrales...»; AMARO MARTOS, «El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén...»; COLLADO RUIZ, «Retablo de San Eufrasio»; y LENDÍNEZ PADILLA, «El tallista Lucas Colmenero...». Por último, recordar que en el templo giennense de San Ildefonso se conservan dos en el mismo estilo, uno de ellos el antiguo de la Divina Pastora (ULIERTE, *El retablo en Jaén...*, p. 259), además de existir más de este mismo modelo en diversos templos de la diócesis, como el del Cristo de Chircales de Valdepeñas de Jaén, algunos también recogidos en la anterior obra (pp. 274 y 275); por cierto, que en esta ermita existen dos imágenes de San Miguel y Santa Gertrudis que podemos relacionar con las de los retablos que José de Medina y Francisco Calvo Bustamante realizaron, bajo trazas de Duque Cornejo, para la catedral y San Ildefonso, previos a los aquí comentados.

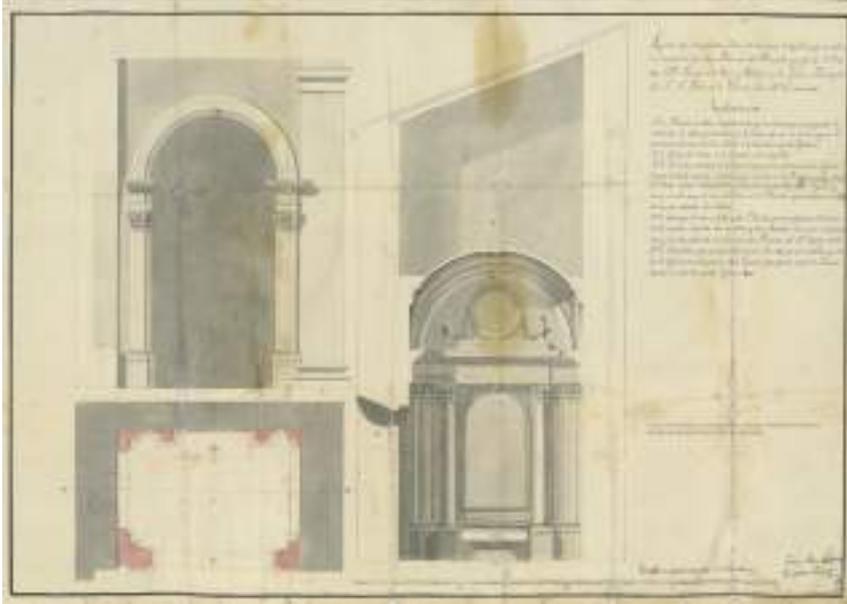


Fig. 6.—Gregorio Manuel López, plano para la reforma de la capilla de San Ildefonso de la iglesia de San Pedro de Torredonjimeno (1793). Archivo de la Real Chancillería de Granada.

de un pleito⁷⁵, proyecto encargado por los entonces responsables del patronato fundado por don Alonso Huete de Molina⁷⁶. No sabemos si la obra se llegó a realizar, por haber desaparecido también en la Guerra Civil —como en la Victoria— todo el mobiliario de iglesia de San Pedro y no existir fotografía antigua de la capilla, que es la situada a los pies de la

⁷⁵ Archivo de la Real Chancillería de Granada. Ref. ES.180087.ARCHGR/059CDFI//MPD nº 150.

⁷⁶ Nos cuenta MONTIJANO CHICA en su galería de «hijos ilustres de Torredonjimeno»: «*Doctor don Alonso de Huete y Molina*. Prepósito de la *Iglesia de Antequera*. Sacerdote muy acomodado, y muy generoso. Hizo pingües fundaciones para costear becas para estudiantes necesitados y para dotes de jóvenes de su linaje que aspiraban al matrimonio. Fundó dos capellanías en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, para que diariamente se celebrara la Santa Misa en la capilla de San Ildefonso (hoy, de la Virgen del Carmen)». Termina el arcipreste diciendo que «todo lo aventó el huracán revolucionario que usurpó los bienes a la Iglesia en tiempo del Gobierno de Álvarez de Mendizábal». Pero aquí yerra, pues hay noticias del patronato hasta tiempos bien recientes, ya que aparece en sendas disposiciones del BOE de 9 de noviembre de 1960, pp. 15491 y 15492, y otro del 30 de enero de 1968, pp. 1377 y ss.; en la última es donde consta que desapareció finalmente en 1965, al «refundirse» con otras instituciones similares de la provincia. Mariano SÁEZ GAMEZ, en sus *Hidalguías de Jaén*, nos aclara algo más de estas fundaciones pías: «El doctor don Alonso de Huete y Molina, prepósito que fue de la Colegial de la ciudad de Antequera, fundó en la Parroquial de San Pedro un Patronato eclesiástico con destino a pagar dos capellanes dotados con 150 ducados anuales cada uno; mantener en las Universidades de Alcalá, Salamanca y Valladolid dos estudiantes por tiempo de siete años, con tal que fuesen parientes del fundador o, al menos, naturales de Torredonjimeno, dándole a cada uno cincuenta ducados anuales, y el resto para casar a doncellas de su linaje, a trescientos ducados cada matrimonio».

nave de la epístola⁷⁷. El documento está firmado por el mismo Gregorio Manuel López y lleva fecha de mayo de 1793⁷⁸.

José Luis Romero Torres –como vamos viendo estudioso de estos temas de los Mínimos–, ha dedicado también su trabajo citado «La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos» (I y II) al modelo de la desaparecida imagen de la Soledad, obra del baezano Gaspar Becerra, que tanto éxito disfrutó y disfruta en la religiosidad popular católica de ámbito hispano. Veamos lo que nos dice en su introducción⁷⁹:

«Desde finales del s. XVI una Virgen dolorosa con la advocación de la Soledad recibió culto en la iglesia conventual de los frailes mínimos de Madrid. Era una escultura de vestir que había tallado el escultor Gaspar de Becerra por encargo de la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, y se caracterizaba por su indumentaria de luto. La imagen tuvo un origen cortesano y su culto se extendió durante más de dos siglos por el país y las posesiones españolas de ultramar, debido principalmente a la difusión impulsaba[da] por la orden de San Francisco de Paula (mínimos) y por los nobles que emulaban en sus ciudades y pueblos a la hermandad penitencial que se constituyó en Madrid. La iconografía de la Soledad de María que veneraron los mínimos fue reproducida en distintas técnicas artísticas (escultura, pintura, grabado y cerámica) y en ocasiones recibió otra advocación, como la que adquirió una copia pictórica de esta Virgen a finales del s. XVIII: la popular Virgen de la Paloma».

La imagen madrileña desapareció en la Guerra Civil, pero parece que nos queda otra de las tres versiones que presentó el escultor a la reina, localizada en la de igual título de la iglesia prioral de El Puerto de Santa

⁷⁷ Nada dice de la misma Enrique ROMERO DE TORRES en su *Catálogo...*, Tomo Tercero, p. 1.070.

⁷⁸ Su texto explicativo es el siguiente: «Figuras que manifiestan Idea de la nueva Capilla que se solici- / ta construir por los Patronos del Patronato que fundó el Doctor D.ⁿ Alonso de Huet y Molina, en la Iglesia Parroquial del S.^r S.ⁿ Pedro de la Villa de Torre D.ⁿ Ximeno. / Explicación / N.º 1 Planta de dicha Capilla en la que se demuestra de aguada En- / carnada la Obra proyectada, y lo indicado con la tinta negra. El / estremo de una de las Nabes Colaterales de la Iglesia. / N.º 2 Mesa del altar. N.º 3. Entrada a la Capilla. / N.º 4 Fachada exterior. N.º 5. Arco de uno de los Altares de la Iglesia, / el que á dado motivo á el retiro que se nota en la pilast[r]a. [n.º] 6. a fin de que / su Mesa dejase libre, por esa parte, la entrada de dicha Capilla, y / nunca embar[al]zase el claro del Arco. N.º 7. Pilastrón que sostiene un Arco, / de los que dividen las Nabes. / N.º 8 Corte por la línea A.B. de la Planta que manifiesta el interior / de la misma Capilla con su Altar y dos Medallas, la una en el intercolu / nio, y la otra sobre la Cornisa para dos Pinturas del S.^{to} Titular de ella. / N.º 9 Claraboia que se ha de abrir para dar luz por ser escasa la que tie / ne la Iglesia en esta parte. N.º 10. Espacio que queda desde la Bóveda / hasta el cubierto de dicha Iglesia. (Al pie) Escala de quarenta pies Castellanos. Jaén y Mayo 2... de 1793. Gregorio Manuel López (rubricado)».

⁷⁹ «La condesa de Ureña...» I, p. 55. Sobre el tema también disponemos de la monografía *La Virgen de luto...*, de Eduardo FERNÁNDEZ MERINO.

María. También se ha considerado una de las originales de Becerra la antigua Soledad de Arganda del Rey, destruida por los franceses en la Guerra de la Independencia, la actual realizada inmediatamente después por José Ginés siguiendo su modelo⁸⁰.

2.3. LOS BEATOS BONO Y LONGOBARDO

Pero dijimos al principio que el tema que había motivado este trabajo era el de las imágenes dobles o gemelas de Gaspar Bono y Nicolás Longobardo –otras de las devociones de los Mínimos–, que el escultor antequerano Diego Márquez y Vega tallara en 1787 para los conventos de Estepa y Torredonjimeno con motivo de su elevación a los altares. Aunque existe amplia bibliografía sobre los beatos, antigua y moderna, trazaremos un esbozo biográfico de ellos para acercarnos a sus figuras.

El beato Bono (5 de enero de 1530-14 de julio de 1604) nació y murió en la ciudad de Valencia, hijo de un tejedor de origen francés y de una valenciana de Cervera del Maestre⁸¹. De joven fue soldado, tomando los hábitos a resultas de sanar de una grave herida sufrida en la guerra. Tras pasar por diversos destinos de la orden, y aun siendo tartamudo, llegó a ser provincial de Valencia en 1602, bajo la protección de san Juan de Ribera. Después de morir, su cuerpo estuvo expuesto a los fieles durante tres días en la iglesia de su convento de San Sebastián, ocurriendo milagros y prodigios, siendo enterrado bajo las gradas del altar mayor. Fray Gaspar fue elevado a los altares el 10 de septiembre de 1786 y su fiesta se celebra el 4 de julio.

Tras la supresión del convento valenciano de San Sebastián en 1835, del que sólo queda la iglesia –hoy parroquia de San Miguel y San Sebastián⁸²–, los restos del beato fueron trasladados a la de San Nicolás, donde se conservan en parte, ya que fueron profanados durante la Guerra Civil.

Como señalan sus hagiógrafos, la fama de fray Gaspar tuvo que ser grande en vida: ya al poco de abandonar este mundo se le dedicó una biografía, pronto trasladada al francés y al italiano⁸³. En cuanto a sus

⁸⁰ ROMERO TORRES, «La condesa de Ureña...», I, p. 56, y II, p. 93.

⁸¹ La mayoría de las fuentes señalan sólo Cervera, confundiéndola con la de Lérida, pero se trata de la Cervera del maestrazgo castellonense.

⁸² Ya dijimos que la portada es muy similar a la de Estepa, aunque un poco anterior, y que ambas siguen el modelo del grabado de la portada de la *Corónica...* de fray Lucas de Montoya.

⁸³ Vicente Guillermo GUAL, *Historia de la vida, muerte y milagros del Muy Reverendo y Bendito Padre Fray Gaspar de Bono*, Valencia, 1610; Francesco CASTIGLIONE, *La vita, morte, et miracoli del glorioso*

representaciones, no mucho después de su muerte apareció su figura en la portada de la obra *Triomphe de la verité*, de su compañero de religión fray Mathieu Martin, con aureola de santo y a la par que la del fundador, san Francisco de Paula⁸⁴; al igual que, unos lustros más tarde, en la de nuestro paisano Ildefonso de Padilla, *Exegesis in Habacuc prophetam*, que ya conocemos.

Al beato Bono se le sigue rindiendo culto en los lugares en que vivió⁸⁵, poseyendo dos capillas principales en su ciudad natal: una en la antigua iglesia de su convento, magnífica, con decoración escultórica de José Cotanda y pinturas de Mariano Salvador Maella, y otra en la catedral, más sencilla, neoclásica⁸⁶, erigidas ambas tras su beatificación.

Por su parte, fray Nicolás de Longobardi –o Longobardo, como nosotros lo llamamos– (6 de enero de 1650-3 de febrero de 1709), nació Giovanni Battista Saggio, de padres campesinos, en la aldea de Calabria por cuyo nombre es conocido, situada en la punta de la bota italiana, en el antiguo reino de Nápoles. Muy joven ingresó como oblat⁸⁷ en el noviciado de la cercana Paula, patria chica del fundador, tomando tras profesar el nombre de Nicola y viviendo luego en diversos conventos de su provincia hasta que fue llamado al de San Francisco de Paula al Monte de Roma, ganando pronto fama por sus virtudes. Después de varias estancias en su tierra natal con diversos cometidos, murió finalmente en la Ciudad Eterna, donde fue enterrado en dicho convento, también bajo su altar mayor.

Aunque sin estudios por su condición de lego, se dice que fray Nicolás Saggio discurría muy bien de teología, asombrando por sus conocimientos a los maestros de la orden; de él asimismo se cuenta que experimentó fenómenos místicos como el éxtasis y la bilocación, y que gozó del don de la profecía, anticipando su propia muerte. Tras instruirse el correspondiente proceso, fue proclamado beato el 17 de septiembre de 1786, siete días después de Gaspar Bono. Recientemente, el 23 de noviembre de 2014, el papa Francisco lo ha declarado santo. Su festividad se celebra el 2 de febrero.

padre fra Gasparo de Bono, Génova, 1612; y François VICTON, *Vie, mort et miracles du B.P. Gaspar de Bono, Religieux & Provincial de l'Ordre des Minimes en la Province de Valence*, París, 1621.

⁸⁴ Publicada en Amberes, en 1624.

⁸⁵ En 1971 se creó un convento mínimo con su nombre en Palma de Mallorca, que llegó hasta el 2000.

⁸⁶ Como curiosidad, comentar que el retablo guarda cierta similitud con el desaparecido mayor del convento de la Victoria de Torredonjimeno.

⁸⁷ Los oblatos eran niños que los padres ofrecían a las comunidades religiosas para su mantenimiento y educación a cambio de su trabajo.

3. LA OBRA DE DIEGO MÁRQUEZ Y TORREDONJIMENO

3.1. EL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ Y LA ESCUELA ANTEQUERANA DE ESCULTURA

Antes de abordar a nuestro protagonista, conviene dar algunas pinceladas sobre la escuela escultórica de Antequera, indefinida por la crítica e ignorada por los aficionados hasta tiempos bien recientes. Veamos lo que nos dice al respecto el profesor Fernández Paradas, uno de sus principales estudiosos⁸⁸:

«La escuela escultórica antequerana pasa por ser, en plena vorágine de la comunicación y las redes sociales, la gran desconocida del panorama escultórico nacional. Eclipsada y anulada, respectivamente, por las producciones y los teóricos sevillanos y granadinos, Antequera fue, desde la segunda mitad del siglo XVI, un centro autárquico que se autoabasteció [...] en materia artística. Allí afloraron importantes talleres de las disciplinas artísticas más notables, escultores, retablistas, estuquistas, bordadores, pintores, etc. La estratégica situación geográfica de la ciudad como cruce de caminos en Andalucía, el establecimientos de la mayoría de las órdenes religiosas –tanto masculinas como femeninas–, así como el hecho transcendental de la creación de la Cátedra de Gramática en 1504 en la colegiata de Santa María, hicieron de la ciudad de Antequera uno de los principales centros culturales de la Corona de Castilla. Sin lugar a dudas, de entre todas las artes será en el campo de la escultura en madera policromada donde Antequera y sus creaciones realizaron sus grandes aportaciones a la historia del arte. La escuela escultórica antequerana se extiende desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el siglo XIX, aportando una nutridísima nómina de escultores y retablistas equiparable a otros grandes centros tradicionales. Mientras que los talleres sevillanos y granadinos acusan de una reiteración de las formas y un enorme peso de su propia tradición en el siglo XVIII, el siglo de la Ilustración será el periodo de esplendor de la escuela antequerana. Gracias a la aportación de nuevos lenguajes, la ciudad se convirtió en un importante centro productor y exportador de piezas, extendiendo sus dominios por todo el centro de Andalucía».

⁸⁸ «El ciborio manierista...», pp. 364 y 365. Un caso similar lo constituye el de su vecina Málaga, de la que se están rescatando también sus artistas, como Fernando Ortiz, hoy considerado uno de los más interesantes de todo el XVIII español. Dedicado a Andrés de Carvajal, se celebró en Estepa en 2009 el I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico, del que se publicaron sus actas digitalmente en 2014, tituladas *La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, con amplia información sobre la escuela antequerana, al igual que en el del año anterior sobre Luis Salvador Carmona, que veremos al final.

Como hemos leído, en Antequera destacó la escultura entre las artes. Por señalar a algunos miembros de su escuela, los más sobresalientes, recordaremos a Diego de Vega y Juan Vázquez de Vega en el manierismo; a Juan Bautista del Castillo en el naturalismo o primer barroco; y a su hijo, ya en el barroco pleno, Antonio del Castillo (Antequera, 1635-1704). A éste le sucederían, en el siglo XVIII, Andrés de Carvajal (Fondón, 1709-Antequera, 1779); José de Medina (Alhaurín el Grande, 1709-Jaén, 1783); y el más joven –que a nosotros nos interesa–, Diego Márquez y Vega (Antequera, 1724-1791), fundador de una saga que continuarían su hijo, Miguel Márquez García, y su nieto, Joaquín Márquez Angulo, hasta bien pasada la mitad del siglo XIX.

Los escultores trabajaron de acuerdo con los demás artistas y artesanos necesarios para completar las grandes obras y reformas emprendidas, como retablistas y estuquistas, entre los que destacaron en Antequera, durante el siglo XVIII, las familias Primo y Ribera y Antonio Palomo. Todos colaboraban entre sí, conformando una amplia red que suplía las necesidades de sus principales clientes: la iglesia, las órdenes religiosas y las cofradías y hermandades, y, en mucha menor medida, las autoridades civiles y los particulares, extendiéndose sus producciones más allá de la ciudad malagueña, por un ámbito geográfico bastante amplio, según aquí se demuestra.

Hoy ya existe abundante bibliografía sobre los artistas antequeranos, por lo que no cabe detenerse más en la cuestión. Pero no podemos olvidar a José de Medina y su vínculo con Jaén, donde se estableció muy joven y vivió hasta su muerte, con salidas para realizar obras tan sobresalientes como las esculturas del Sagrario de San Mateo de Lucena y del retablo del Carmen de Antequera, amén de otras muchas en Estepa y en otros lugares. En Jaén nos dejó amplia muestra de su genialidad artística en la catedral, San Ildefonso y otros lugares, con obras tan significativas como el Cristo de la Expiración –a él atribuido casi unánimemente– y la Virgen de los Dolores de la cofradía de Jesús Nazareno⁸⁹.

En cambio, sí ahondaremos un poco en el principal protagonista de este trabajo, el escultor Diego Márquez y Vega⁹⁰. Ya hemos avanzado que

⁸⁹ Además de en los trabajos centrados en Antequera, Lucena y Estepa, donde dejó la otra gran parte de su magnífica producción, tenemos una aproximación a la figura de José de Medina en el libro de José DOMÍNGUEZ CUBERO, *La escultura del Crucificado en el «Reino de Jaén...»*, pp. 371 y ss.; además disponemos de los artículos dedicados al artista y su Cristo de la Expiración por el anterior autor y Manuel LÓPEZ PÉREZ en *Expiración CCL Aniversario*, número extraordinario del boletín de la cofradía homónima de Jaén (*vid.* bibliografía).

⁹⁰ Para ello seguiremos a Antonio Rafael FERNÁNDEZ PARADAS en «La autarquía artística de una ciudad: historia de la escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela», incluido en *Escultura barroca española...*, Volumen II, pp. 147 y ss.

nació y murió en la ciudad del Torcal, y que fue el origen de una saga continuada por su hijo y su nieto. Siguiendo con el profesor Fernández Paradas, comenta en una de sus últimas referencias sobre el artista:

«Diego Márquez y Vega desarrolló su producción en paralelo a la obra de Carvajal, era 15 años menor que él, y le sobrevivió en 12 años. Pero también fue coetáneo a José de Medina y Anaya (1709-1783), que pasó por Antequera; Fernando Ortiz (1717-1771), con el que mantiene más de un punto de encuentro en su obra; o el granadino Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773). La importancia de Márquez, además de compartir el espacio-tiempo con los principales escultores andaluces del siglo XVIII, radica en:

1. Haber sido el fundador de una saga de tres generaciones dedicadas a la escultura...
2. Participar en las grandes empresas artísticas de su época...
3. Haber producido prácticamente todos los tipos iconográficos vigentes...
4. La calidad plástica, suprema, es nota distintiva y característica de su obra.
5. ... la gran aceptación de su producción, [...] por prácticamente toda Andalucía central: Antequera, Marinaleda, Lora de Estepa, Estepa, Herrera, Lucena, San Roque, Peñaflores, etc.
6. Márquez [...] es el puente entre el Barroco y el neoclasicismo antequerano, que [...] cultivará su hijo Miguel.
7. Gran parte de su obra estaba fechada, firmada o documentada».

Jesús Romero Benítez, en su monografía sobre Andrés de Carvajal – crucial en nuestro asunto, como veremos –, hace estas justas apreciaciones sobre el estilo de Diego Márquez⁹¹:

«Diego Márquez que [...] siguió en tantos aspectos el estilo de José de Medina desde un primer momento, con el tiempo iría evolucionando hacia una personalidad artística más definida, lo que hace relativamente fácil identificar aquellas obras que salieron de su taller. Sus figuras siempre encierran una estructura anatómica de gran corrección y elegancia, lo que sin duda responde a la facilidad que tuvo para el dibujo académico. Sus paños, a pesar de su manifiesto barroquismo, siguen teniendo una base clasicista aunque no estén exentos de un cierto dinamismo, debido al influjo que Bernini y los berninescos consiguieron difundir por toda Europa a través de las estampaciones fla-

⁹¹ *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*, p. 54.

mencas de la época y de las producciones escultóricas de Nápoles y Génova, que con bastante frecuencia se importaron a España. Es más, en Diego Márquez se mezclan las influencias del barroquismo italiano con los nuevos aires de la estética rococó, tanto en la composición de las figuras como en los dibujos de sus riquísimos estofados, en los que se combinaban con gran destreza el oro, las corlas y una variada gama de colores. Los rostros femeninos de sus vírgenes y santas muestran una característica serenidad, a veces insinuando una ligera sonrisa, en su lozanía de ajustadas proporciones e idealizada belleza».

En la producción documentada del escultor podemos destacar, entre otras obras, en Antequera: el Cristo de la Expiración (1754) del Museo de las Descalzas; los arcángeles Rafael y Gabriel (1755) del retablo del Carmen –citado con José de Medina–; el busto de la Dolorosa (1757) de la iglesia de San Sebastián; y la Virgen del Carmen (1787) del convento de la Encarnación. En Estepa tenemos las esculturas y relieves del camarín de la Virgen de los Remedios (1762-63); el Cristo de la Humildad y Paciencia (1772) en la misma iglesia; la Dolorosa sedente (1787) de la ermita del Carmen; más los beatos Bono y Longobardo (1787), el grupo de la Santísima Trinidad (1784) y la Virgen del Rosario (1780), todos en la parroquia de San Sebastián, excepto el beato Nicolás hoy en la ermita del Carmen. Por nombrar algunos trabajos del artista en otras localidades, tenemos el Cristo de la Pollinita de Lucena (1769); el Nazareno de Lora de Estepa (1776 o 1786); y el Cristo de la Misericordia –antes de la Columna– de Herrera. Aparte de las anteriores podemos sumar un gran número de obras de atribución muy segura, sin duda salidas de su mano, entre ellas algunas más provenientes de la iglesia de la Victoria de Estepa, como la Virgen de las Angustias de la ciudad –cuya atribución comparte con José de Medina– y el Nazareno de Marinaleda⁹².

3.2. LAS IMÁGENES DE LOS BEATOS BONO Y LONGOBARDO

Por desgracia, como comentamos, no disponemos del manuscrito en el que Alejandro del Barco recogió las fiestas dedicadas en Torredonjimeno a fray Gaspar y fray Nicolás con motivo de su beatificación, por lo que nos falta la referencia directa del encargo y realización de sus imágenes por Diego Márquez. No obstante, contamos con el doble testimonio

⁹² En una reciente visita a la iglesia parroquial de Carcabuey hemos contemplado tres imágenes que bien podríamos relacionar con la escuela antequerana y nuestro artista: se trata del busto de Dolorosa y el Crucificado de la capilla del Sagrario (éste con menos seguridad), y el precioso Crucificado de la sacristía, de pequeño tamaño. Los dos primeros, no sabemos con qué criterio, aparecen atribuidos a Alonso de Mena, con cuya producción no comparten afinidad alguna.

del padre Alejandro Recio: en su introducción a la obra del primero *La antigua Ostippo...*, y en su artículo, tantas veces citado, «Apuntes histórico-artísticos...»⁹³:

«...omito las gestiones que el P. Barco hizo para que el escultor Diego Márquez de la Vega [sic] tallara las imágenes de los nuevos beatos que se veneraron en Estepa y en Torredonjimeno, según refiere el mismo religioso mínimo, tan amante siempre de ambas villas andaluzas».

«Las imágenes de los dos bienaventurados, concretamente en bulto o escultura, fueron encargadas por el P. Barco, y por él, en parte, costeadas, para las iglesias de la Victoria de Torredonjimeno y de Estepa. Conozco las imágenes de Estepa, de las que una se conserva en la iglesia de S. Sebastián y la del Beato Nicolás –que tuve la suerte de localizar muy maltrecha en las bóvedas del Carmen– que ha recobrado nueva vida y esplendor, gracias a Julia Montalbán, restauradora, y a nuestro fotógrafo Joaquín Castro. Las imágenes del citado pueblo jienense se conservaron en la iglesia de los Mínimos. De las 4 figuras en talla, el mismo P. Barco y García afirma que “las hizo el gran escultor antequerano D. Diego Márquez de la Vega”».

Así pues, sin dudar de lo anterior, hoy podemos imaginar las imágenes tosirianas contemplando las de Estepa, aceptando que fueran iguales o parecidas, lo que no podemos afirmar con total certeza. Como dice Recio, la del beato Bono, en buen estado de conservación, sigue expuesta al culto en una capilla de la iglesia de San Sebastián, en concreto la de la Santísima Trinidad –grupo también salido de la gubia de Márquez–, según señalamos (fig. 7); la de san Nicolás permanece aguardando su arreglo definitivo en la sala del Consejo de Hermandades y Cofradías de Estepa, en la ermita del Carmen⁹⁴ (fig. 8). Ambas son de talla completa, estofada y policromada, presentando –como fue frecuente tanto en las de madera como en las de vestir– adornos dorados en la capucha, bocamangas, escapulario y bajos del hábito. Señalar que, mientras la primera es de tamaño natural, la segunda es más pequeña, como otras del autor en Estepa. Ambas representan a los beatos en su actitud más frecuente: la de Bono, de mayor calidad, contemplando un crucifijo, en este caso con una original postura de la cabeza, aunque algo forzada; y la de Longobardo, mucho menos conseguida en lo que hoy queda de ella, portando el Niño Jesús en sus brazos, perdido al igual que sus manos⁹⁵.

⁹³ BARCO, *La antigua Ostippo...*, p. 15; y RECIO, «Apuntes histórico-artísticos...», p. 551.

⁹⁴ Agradecemos a Manuel Manzano Prados su amabilidad y ayuda en la visita a la iglesia de San Sebastián y la ermita del Carmen estepeñas, imprescindible en nuestra investigación.

⁹⁵ Las que hoy presenta son muy toscas, realizadas por un carpintero local.



Fig. 7.— Diego Márquez y Vega, *Beato Gaspar Bono*, iglesia de San Sebastián, Estepa.
Foto: Carmen Aguayo Estrella (7.10.20).



Fig. 8.–Diego Márquez y Vega, *Beato Nicolás de Longobardo*, ermita del Carmen, Estepa.
Foto: Carmen Aguayo Estrella (7.10.20).

Ya supimos que para albergarlas se realizaron sendos retablos de piedras nobles en la iglesia de la Victoria, que aún permanecen. Fueron los únicos de su clase en Estepa, según nos dice Rivas Carmona, que no los valora demasiado⁹⁶:

«En los interiores de las iglesias estepeñas, tan llenos de mármoles, sólo se echa en falta una cosa, retablos de tales piedras, que tan frecuentes son en otras zonas donde abundan dichos materiales, en particular por Córdoba y Granada. Y, ciertamente, poco de eso se ve en los templos de Estepa, donde más bien dominan los típicos retablos de madera dorada. En todo el siglo XVIII sólo se labraron los retablos marmóreos del crucero de la iglesia de La Victoria, todavía conservados entre las ruinas del edificio. Obras de poca envergadura, quitan más que ponen mérito al quehacer de los canteros estepeños».

Y en Torredonjimeno, ahora lo podemos afirmar –aunque, como siempre, con las lógicas dudas–, se tuvo que construir para ellos el retablo similar al mayor de la iglesia de la Victoria, actualmente en las dominicas, que consta de tres huecos para situar en medio la imagen del santo fundador con los beatos a los lados, como se hizo en tantos conventos de la orden. Dentro de su adorno superior, un sol refulgente, en el que hoy aparece pintado el escudo dominico, estaría en su momento el emblema de la orden, el Charitas de san Francisco de Paula⁹⁷. Apoya nuestra tesis la coincidencia de la fecha de las esculturas con la de los retablos, que datamos alrededor de 1790, precisamente tres años después de que Diego Márquez las realizara (fig. 9).

Las imágenes de los beatos de Torredonjimeno, como la talla de san Francisco de Paula que veremos al final, fueron también trasladadas de

⁹⁶ «El Barroco en Estepa...», p. 422.

⁹⁷ El desaparecido retablo mayor de la Victoria contaba con un adorno similar, pero con el monograma IHS. Y en el ático del que estamos tratando, ocupado en el anterior por la Soledad, como vimos, existe un cuadro de Jesús dormido sobre la cruz, copia de otro de Alonso del Arco, identificado por Luis GÓMEZ en «Análisis del “Niño Jesús dormido sobre la Cruz”...», cuyo original se encuentra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dicha pintura parece no pertenecer originalmente al retablo, sino haber sido añadida más tarde. Su tema está también presente en el convento de Santa Clara de Úbeda, en la obra atribuida a Cornelis Schut el Joven, según recoge José Joaquín QUESADA en su reciente libro *El Real Monasterio de Santa Clara...*, pp. 192 y ss. En cuanto a la escultura, tenemos el *Niño Jesús dormido sobre cruz y calavera* del monasterio del Santo Ángel Custodio de Granada, por señalar uno de los más cercanos. Una aproximación al asunto en «Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz» de Nerea PÉREZ. Por último, señalar que junto a la pintura de las dominicas se halla escrito: «Francisco / Martos / García / Año de 1876 / pintó la yglesia y retablos / por Andrés Montijano», según nos comenta el mismo Luis GÓMEZ en otro de sus escritos («El esplendor artístico...», p. 6), por lo que no podemos saber si el estado que hoy presenta el retablo es el original, y tampoco si se pintó (el retablo) antes o después de trasladarse a las Dominicas.



Fig. 9.—Gregorio Manuel López (atrib.), *Retablo de Santo Domingo* (actual), monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Torredonjimeno. Foto: Carmen Aguayo Estrella (14.03.21).

su sede de la Victoria en algún momento posterior a la exclaustración⁹⁸, pero en este caso a la iglesia de Santa María, donde se colocaron en el muro contiguo al camarín de la Virgen de los Dolores, con la Santa Cruz en medio, justo enfrente de la Virgen de la Cabeza. Y la de san Francisco

⁹⁸ Suponemos que tras arruinarse la cubierta del templo comentada al inicio, pero pudo ser después, con las reformas del marqués de Villalta, no tenemos seguridad.

de Paula se situó en un nicho, hoy cegado, en la pared izquierda del arco que comunica la iglesia con dicha nave de los Dolores, junto a donde hoy se encuentra la imagen del Resucitado. Las tres fueron destruidas en la Guerra Civil, excepto la mano derecha de san Francisco, que se salvó de las llamas.

Alfredo Ureña dio cuenta de los retablos existentes en 1835 en la iglesia de la Victoria, tomándolos del inventario de bienes del convento existente en el archivo municipal⁹⁹. Eran los siguientes: «San Francisco de Paula, San Nicolás, Santísimo Cristo de los Desamparados, San Antonio de Padua, San Diego, Nuestra Señora de la Concepción y San Ildefonso. A lo que había que sumar un camarín en el testero de fondo del brazo occidental del transepto, dedicado a Nuestra Señora de los Dolores». No podemos saber si el retablo de «San Nicolás» correspondía a nuestro beato, creemos que no, por lo acabado de apuntar y por no citarse el compañero de «San Gaspar». Como adelantamos, la imagen de «Nuestra Señora de los Dolores» no debe ser otra que la del ático del retablo mayor, allí trasladada por la supresión de su camarín debida a las enajenaciones y reformas del convento y su iglesia posteriores a la exclaustración, como ocurrió con las imágenes del fundador y los beatos, que fueron a parar a Santa María, según acabamos de señalar.

Al desaparecer en España todos los conventos masculinos de la orden, las figuras de los beatos Bono y Longobardo se han borrado en la mayoría de las poblaciones donde estuvieron presentes, como es el caso de Torredonjimeno. Pero no en todas: además de las imágenes de Estepa, nos quedan las de los retablos mayores del santuario de Consolación de Utrera, antiguo convento mínimo, y de San Jacinto de Sevilla, que antes lo fue del convento de la Victoria de esa ciudad. Y en la también trianera iglesia de Santa Ana, procedente igualmente de los Mínimos, se conserva una interesante imagen del beato Longobardo –recientemente restaurada– junto a la talla de la Virgen de la Victoria, a la que nos referimos al tratar de su advocación¹⁰⁰. En Córdoba, la imagen de san Francisco de Paula, tras la desaparición del convento de la Victoria, fue instalada en la iglesia de San Nicolás de la Villa, donde hoy permanece al culto, pero no hemos hallado rastro de los beatos, cuyas imágenes también existieron y por los que se cele-

⁹⁹ En *Patrimonio arquitectónico y urbanismo en Torredonjimeno...*, p. 101.

¹⁰⁰ Por citar algunas de las que hay constancia, sólo en la provincia de Sevilla existieron imágenes de los beatos en los conventos de Écija, Sevilla, Utrera y Morón, y en el colegio de San Francisco de Paula, también de Sevilla, además de en Estepa, claro.

braron las correspondientes fiestas, como en las demás casas masculinas de la orden¹⁰¹.

Por supuesto, en los monasterios de monjas mínimas también podemos encontrar a nuestros beatos: así en el de Triana, donde comparten retablo con el fundador; y en el de Archidona, donde ocupan los nichos laterales del mayor de su magnífico convento, el mejor de los femeninos junto al cercano de Antequera. Y no podemos olvidar el monasterio de Jesús y María de Andújar, donde también estuvieron presentes en el retablo de san Francisco de Paula, desaparecido pero del que queda una fotografía, atribuido a la escuela de artistas de Priego de Córdoba¹⁰². Actualmente las monjas conservan dos imágenes en el coro de la iglesia: una del beato Nicolás y otra que no nos atrevemos a identificar por no haberla podido examinar de cerca; pero no se trata de las del retablo antiguo, quedando, pues, pendiente por ahora su estudio.

3.3. LOS NIÑOS JESÚS Y LA VIRGEN DEL ROSARIO DE DIEGO MÁRQUEZ

Como apuntamos al comienzo, ya teníamos casi olvidado el tema de las esculturas de Diego Márquez en Torredonjimeno, cuando no hace mucho, en una visita al Camarín de Nuestro Padre Jesús de Jaén, nos fijamos en una Virgen del Carmen –que no recordábamos haber visto con anterioridad– ante la que tuvimos la sensación de *déjà vu*, de cosa conocida (fig. 10). Pasaron unos meses, nos volvió el asunto a la cabeza e indagamos en Internet algo sobre la misma. La propia página web de la cofradía del Abuelo mencionaba y menciona que:

«La Imagen de la Virgen del Carmen es propiedad de los Carmelitas Descalzos del Convento del Santo Ángel de Sevilla, que la ceden en depósito en el Santuario de Nuestro Padre Jesús Nazareno, antiguo convento de San José de los Carmelitas Descalzos.

»[La] imagen está atribuida con fundamento al imaginero antequerano Andrés de Carvajal (1709-1779), autor que dejó numerosas tallas en los dos conventos, masculino y femenino de la Orden, en Antequera. Tal vez desde aquí se hicieron las negociaciones para que encargara la Imagen a este escultor con destino a sus hermanos de Écija.

¹⁰¹ ARANDA DONCEL, «Los Mínimos de San Francisco de Paula...», pp. 106, 107, 117 y 134.

¹⁰² DOMÍNGUEZ CUBERO, *Monumentalidad religiosa de Andújar...*, p. 100; RUIZ CALVENTE, «Juan de Dios Santaella...», p. 164; y ULIERTE, «El retablo en Alcalá la Real...», pp. 291 y 292.



Fig. 10.—Andrés de Carvajal, *Virgen del Carmen*; y Diego Márquez y Vega (atrib.), *Niño Jesús*, Camarín de Jesús, Jaén. Foto: Antonio Erena Camacho (30.09.20).

»La Imagen presenta la cabeza totalmente tallada, incluida la abundante cabellera, con dulce mirada y delicadas facciones. Porta en la mano derecha el escapulario, mientras que la izquierda sostiene al Niño Jesús, una preciosa imagen de talla completa que se ha vinculado a las gubias del antequerano Diego Márquez, siendo una obra de gran calidad, que recibía el nombre de «Manolito del Consuelo». Así apa-

rece publicada en la obra: ROMERO BENÍTEZ, J., *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*, Antequera, 2014, pp. 176-177.

»Se trata de una obra que se une al valor artístico de las Imágenes que atesora la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, una de ellas, la de la Santísima Virgen de los Dolores, de otro de los escultores vinculados a Antequera, José de Medina, por lo que ha venido a enriquecer el patrimonio de Jaén.

»La Orden ha realizado un gran esfuerzo para depositar esta bella y valiosa obra en Jaén, habiendo otros conventos deseosos de darle culto en sus templos. Confiando en la formación, aumento de la devoción, buena gestión y la vinculación al Carmelo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, la Orden ha decidido que sea este antiguo convento giennense el depositario de tan preciada joya».

El texto anterior se acompaña con unas fotografías; tras observarlas, comprendimos lo que habíamos descubierto; inmediatamente buscamos alguna imagen de la Virgen del Rosario de Torredonjimeno, y ahí estaba: otro Niño Jesús de Diego Márquez que nadie había identificado hasta ese momento¹⁰³ (fig. 11). Lo siguiente, claro está, fue ahondar un poco en la obra del antequerano, que –hemos de confesar– desconocíamos casi por completo, aunque ya nos habíamos fijado en su busto de Dolorosa en una visita a la colegiata de San Sebastián de su ciudad, donde también admiramos el Cristo del Mayor Dolor y la Magdalena Penitente de Andrés de Carvajal, que reciben al visitante a la entrada, en ese extraño y, sin duda, fuera de lugar, trascoro neogótico de madera. Luego no tardamos mucho en encontrar a la Virgen del Rosario de la iglesia de San Sebastián de Estepa, con otro Niño Jesús reposando en su brazo izquierdo igual a los de Jaén y Torredonjimeno (fig. 12). Todo concordaba entonces¹⁰⁴.

A la Virgen del Rosario de la parroquia de San Sebastián de Estepa la citamos como una de las obras documentadas del escultor. Y además fue de las primeras que se le adjudicó sin dudas, en concreto por el padre Martín Recio –hermano de fray Alejandro– en su breve artículo «Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez», publicado en

¹⁰³ Así pues, en el devoto y querido santuario del Abuelo de Jaén existe obra de los tres principales escultores de la escuela antequerana del XVIII: Medina, Carvajal y Márquez.

¹⁰⁴ Para acercarnos al tema del Niño Jesús en nuestro contexto artístico, disponemos del catálogo de la exposición *Meditaciones sobre un Infante. El Niño Jesús en el Barroco Granadino. Siglos XVII-XVIII*, que contiene, entre otros, el texto de Juan Jesús LÓPEZ-GUADALUPE, «Sueño barroco del Divino Infante»; en el ámbito sevillano, las *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la Infancia en las Artes Plásticas. Siglos XV al XVII*. Y sobre el origen y la evolución histórica de la devoción a Jesús Niño y su reflejo en el arte, el trabajo de Juan Antonio SÁNCHEZ: «La espiritualidad franciscana y la iconografía del Niño Jesús» (vid. bibliografía).



Fig. 11.–Manuel Salvatierra, *Virgen del Rosario*; y Diego Márquez y Vega (atrib.), *Niño Jesús*, monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Torredonjimeno. Foto: Carmen Aguayo Estrella (4.10.20).



Fig. 12.—Diego Márquez y Vega, *Virgen del Rosario con Niño Jesús* (detalle), iglesia de San Sebastián, Estepa. Foto: Carmen Aguayo Estrella (7.10.20).

1976¹⁰⁵. De este trabajo se desprende la ignorancia que existía acerca de los escultores antequeranos. Nos dice el padre Martín:

«En la producción de Diego Márquez se observa una marcada influencia de 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 venera en la iglesia colegial de Antequera [San Sebastián]. Se sospechaba que fuera de Torcuato Ruiz del Peral, pero don Manuel Cascales, archivero y bibliotecario del Ayuntamiento y di-

¹⁰⁵ El franciscano Martín Recio Veganzones fue para Estepa y su arqueología lo mismo que su hermano Alejandro para Martos. El museo arqueológico local, situado precisamente junto a los restos del convento de los Mínimos, lleva su nombre.

rector del Museo Municipal, ha demostrado ser de Márquez, fechada en 1757. Otro tanto ha sucedido con una imagen, muy interesante, de la Virgen del Rosario, que recibe culto en la iglesia parroquial de nuestro pueblo. Atribuida por don José Hernández Díaz a algún imaginero de escuela granadina del siglo XVIII, hemos averiguado ser obra del «Antequerano». Es una imagen de talla, con el Niño Jesús en los brazos, de estilo barroco, ricamente policromada. Mide 1,15 metros. Recientemente ha sido restaurada en Sevilla por el escultor estepeño don Manuel Escamilla y Macías, quien nos ha facilitado los datos acreditativos de pertenecer a Márquez. Al hacer la restauración de la imagen, encontró una inscripción que decía más o menos, no recuerda exactamente el texto: «Esta imagen la hizo Diego Márquez el antequerano»; la fecha exacta tampoco la recuerda, pero parece ser que era el año 1780».

La talla ha sido relacionada con su homónima de la iglesia de Santo Domingo de Antequera –antes convento dominico–, contratada en 1587 por Juan Vázquez de Vega para la cofradía de la Caridad, pasando tres años más tarde a ser titular de la cofradía de su nombre, imagen protagonista de hechos muy destacados en la historia devocional de la ciudad¹⁰⁶. Sobre la misma comenta Romero Benítez¹⁰⁷: «En la escultura de la *Virgen del Rosario* antes mencionada, Diego Márquez bebe también de la estatuaria manierista antequerana. El modelo elegido es la en su época tenida por taumatúrgica *Virgen del Rosario* que tallara Juan Vázquez de Vega...».

Sin querer contradecir dicha afirmación, a nosotros nos parece más producto de su época, donde, en efecto, el artista continúa una larga tradición de imágenes de María erguida, con el Niño sobre el brazo izquierdo en actitud de bendecir, iniciada en el gótico y continuada durante el renacimiento y todo el barroco, aunque ya en el románico algunas adoptan esta postura (fig. 13). Por poner algunos ejemplos contemporáneos, empezando con una de su círculo, tenemos la de Andrés de Carvajal de la parroquia de Gilena, mucho más tosca y envarada; y, señalando a dos artistas señeros, las realizadas algo antes por Juan Pascual de Mena, como la de Torrecilla en Cameros, y la gran serie que con tal advocación nos dejó Luis Salvador Carmona, tan relacionado con la villa sevillana, según veremos. Aunque la de Estepa, sin apartarse del modelo clásico, tiene una gracia y una dulzura que, por lo general, no poseen las de tan grandes maestros castellanos, más serias y solemnes, amable estilo que continuó Miguel Márquez con la suya de la capilla de Ánimas en la iglesia de San

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ PARADAS, «La autarquía artística...», p. 171. Sobre la imagen, su cofradía y devoción, tenemos el artículo de Milagros LEÓN VEGAS que citamos en la bibliografía.

¹⁰⁷ *El escultor Andrés de Carvajal...*, p. 59.



Fig. 13.–Diego Márquez y Vega, *Virgen del Rosario con Niño Jesús*, iglesia de San Sebastián, Estepa. Foto: Carmen Aguayo Estrella (7.10.20).

Juan Bautista de Antequera. Para terminar, y por citar una de nuestro entorno artístico, aunque anterior, recordaremos la de José Risueño de la cartuja granadina, fechada en 1717.

En cuanto a los Niños Jesús de Diego Márquez que podemos vincular con el de Torredonjimeno, además de los de Jaén y Estepa, están el *Niño*



Fig. 14.—Diego Márquez y Vega (atrib.), *Niño Jesús bendiciendo*, monasterio de la Concepción, Osuna. Foto: Pedro Jaime Moreno de Soto (en ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime, *A imagen y semejanza...*, p. 61).

Jesús bendiciendo del monasterio de la Concepción de Osuna (fig. 14) y el que sostiene el San Antonio de Padua de los capuchinos de Antequera, más otro de Pasión o pasionario del monasterio de la Concepción de Granada¹⁰⁸; los tres, como el de Jaén, de cabello más rubio que los de Torredonjimeno y Estepa. Además, otras muchas imágenes del escultor, principales o secundarias, presentan rasgos asimilables.

3.4. EL CONVENTO DE DOMINICAS DE TORREDONJIMENO

El monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Torredonjimeno, que éste es su nombre completo, inició su andadura el 30 de octubre

de 1544, de acuerdo con la manda testamentaria de Jerónimo de Padilla, cuya familia estaba vinculada a la localidad por su importante presencia en la orden de Calatrava, a cuyo partido de Martos pertenecía entonces la villa¹⁰⁹. Muerto don Jerónimo en 1543, le sucedió en el patronato su primo segundo Gutierre López de Padilla, casado con su sobrina carnal María Ana de Bobadilla. Un poco antes se había confiado a la orden de Predicadores la triple voluntad del fundador, consistente en crear un convento de religiosas, un colegio para educar doncellas nobles y otro

¹⁰⁸ ROMERO TORRES y MORENO DE SOTO, *A imagen y semejanza...*, p. 61; y Adrián SARMIENTO, «El Niño Antequerano del Monasterio de la Concepción de Granada», al que también agradecemos el envío de una fotografía del San Antonio de Padua con el Niño señalado.

¹⁰⁹ Dedicados exclusivamente al convento, tenemos el trabajo ya citado de Mercedes MORENO y otro anterior de Carmen CONTRERAS RÍSQUEZ (vid. bibliografía). En MONTIJANO CHICA, *Historia de la ibérica Tosiria...*, pp. 116-118; y en UREÑA UCEDA, *Patrimonio arquitectónico...*, pp. 86 y ss. El monasterio constituye un hermoso conjunto, muy querido por los tosirianos, que invitamos a visitar a aquellos que todavía no lo conozcan.

doble colegio de «Teología» y «Gramática» para chicos. De los tres sólo ha llegado hasta nosotros el monasterio de monjas dominicas, quedando el recuerdo del segundo en la calle aún llamada «de las Doncellas».

El padre Lendínez trata de esta fundación a continuación de la del convento de la Victoria, aunque equivocando las fechas, ya que se creó bastantes años antes que el de los Mínimos, según acabamos de comprobar¹¹⁰:

«No menos ennoblece a aquella villa el religiosísimo convento de religiosas dominicas, con título «de la Piedad», que, por este tiempo, con poca diferencia, fabricó la piedad de la casa de Padilla. Tiró su generosidad tan largas la líneas que, al mismo tiempo y con agregación al convento, fundó un colegio para la crianza y educación de doncellas, que, habiéndose conservado muchos años con utilidad de los vecinos, dejó de servir en este ministerio por la deteriora de los caudales de su fundo. Por el mismo motivo, dejaron de tener efecto las cátedras que asimismo se fundaron para la enseñanza de la juventud, quedándose su edificio algo más que sacado de cimientos, como hoy lo vemos. La casa de los excelentísimos duques de Abrantes goza el patronato y la regalía de nombrar las señoras que toman el estado religioso».

Las trazas del convento creemos que se deben a la mano de Francisco del Castillo el Viejo, lo que ya ha sido señalado tímidamente por algunos autores: aunque no tengamos la prueba definitiva, el ámbito y la fecha del inicio de la construcción, y la repetición de elementos de otros edificios documentados del mismo, no nos hacen albergar ninguna duda¹¹¹. Por lo que constituiría, de averiguarse con certeza su autoría, el proyecto más completo que nos ha llegado del maestro.

El Niño Jesús de la Virgen del Rosario fue la única imagen del monasterio que no se perdió en la Guerra Civil, aunque se salvaron los retablos, entre ellos el procedente de la Victoria¹¹². Al comenzar la guerra, las religiosas fueron desalojadas y el edificio ocupado, instalándose en su iglesia una carpintería a cargo de José Rodríguez Lara, «José el Valenciano», cuya

¹¹⁰ *Augusta Gemela Ilustrada*, p. 389. Como Lendínez escribe en 1783, ya por entonces había dejado de existir el colegio de Doncellas. En cuanto el «edificio» inacabado del otro, no sabemos dónde se situaba.

¹¹¹ Por ejemplo, en lo que se refiere a la iglesia, UREÑA UCEDA, *Patrimonio arquitectónico...*, p. 88; y, en cuanto a la portada, DOMÍNGUEZ CUBERO, *Sobre el patrimonio histórico-artístico urgavonense...*, p. 143. Todavía está por hacerse un estudio profundo de la vida y obra de este «cantero», como se le suele llamar algo despectivamente, maestro mayor de obras del obispado, cuya figura ha sido eclipsada por las de Vandelvira y su hijo el Mozo, que continuaron muchos de sus trabajos.

¹¹² Las imágenes actuales del retablo mayor no son las originales, incluyendo el Crucificado del ático, repuesto tras la Guerra Civil.

actuación fue decisiva para proteger los retablos, justo es que lo recordemos. Señala Montijano Chica en su libro sobre Torredonjimeno¹¹³:

«El retablo [mayor] es magnífico, de estilo barroco, de principios del siglo XVII, y se da la circunstancia que, tanto el principal como el de los dos laterales, se salvaron de la catástrofe de la persecución religiosa de los años 1936-1939. Las imágenes, de gran mérito artístico, sí fueron destruidas o quemadas por los marxistas, quedando solamente el *Niño Jesús de la Santísima Virgen del Rosario*, que se lo llevó uno de los iconoclastas destructores para «que jugara su hijo pequeño». Al terminar la Guerra Civil, lo devolvió al convento, y es el que tiene en sus brazos la nueva imagen que hizo, en 1940, el escultor granadino don Manuel Salvatierra».

3.5. EL NIÑO JESÚS DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE TORREDONJIMENO

Por fin, después de todos los preámbulos que han servido para acercarnos al tema, llegamos a la causa y el objeto principal de nuestro estudio: la imagen del Niño Jesús que atribuimos al escultor antequerano Diego Márquez. Sobre la escultura, decía Antonio Arjona, en su escrito «El gran desconocido», publicado en el boletín anual de su hermandad¹¹⁴:

«...para mí, el gran desconocido de la Hermandad, es este Niño Jesús, que es una de las tres imágenes que pertenecen a la cofradía, las causas de este desconocimiento pueden deberse a varios factores, por un lado, por la imponente imagen de Jesús Preso, que con su majestuosidad todo lo oculta, por otro la Virgen del Rosario que al formar con el niño un conjunto único, hace que la imagen pequeña del pastorcillo en el regazo de su madre pase desapercibida para todos nosotros.

»Ahora quiero darles a conocer un poco más de detalle de esta imagen, de nuestro Niño Jesús, de este gran desconocido; en primer lugar decirles que es la imagen más antigua de las tres de la Hermandad, de gran valor escultórico, no se sabe muy bien la fecha de su creación, se cree que fue sobre el siglo XVII, es de autor desconocido, si sabemos que la anterior Virgen del Rosario la cual fue destruida ya lo portaba sobre su brazo.

¹¹³ MONTIJANO CHICA, *Historia de la ibérica Tosiria...*, p. 118; en la p. 210 también se refiere al asunto aunque no menciona al Niño. En UREÑA UCEDA, «Torredonjimeno: una visión desde la Historia del Arte», p. 45. La imagen de la Virgen la donó Manuel Arrabal Cañada. A Salvatierra, desconocido hasta entonces, lo estudió nuestro buen amigo, recientemente desaparecido, José LIÉBANA UREÑA, a quien va dedicado este trabajo (vid. bibliografía).

¹¹⁴ Revista *Encuentro*, 2014, pp. 70 y 71. Con fecha reciente, en 2017, el Niño y la Virgen han sido restaurados por el taller Legno Restauro de Úbeda.

»La imagen del niño, es una preciosa escultura tallada por completo, se nos presenta desnudo, semisentado y con las piernas casi cruzadas, protegidas sus partes con un paño azul de pureza, aunque nosotros siempre lo apreciamos vestido con ricos trajes bordados realizados por las RRMM Dominicanas, en su mano izquierda porta una bola del mundo coronada por una cruz en dorado, en su cabeza tiene una corona dorada con piedras y sus cabellos descienden de forma rizada haciendo tirabuzones, sus preciosos ojos son marrones siendo las pupilas negras, en su linda boca se dejan ver la lengua y la parte superior de sus pequeños dientes...».

Según podemos comprobar, el Niño de Torredonjimeno comparte sus características formales con los de Jaén y Estepa¹¹⁵: los tres son del mismo tamaño, de talla completa y presentan idéntico gesto y actitud: desnudos y sentados sobre el brazo izquierdo de la madre protectora, mirando atentos al espectador con el que entablan comunicación directa, acogen al devoto que los contempla con los brazos alzados y lo bendicen con su mano derecha, llevando la pierna izquierda algo levantada, diferenciándose en el mayor giro de la cabeza a la izquierda que presentan el nuestro y el de Jaén, siendo éste más rubio que los otros, como apuntamos. Si el de Estepa lleva el breve paño de pureza sobre su muslo izquierdo, el tosiriano lo porta sobre el derecho, no pudiendo señalar lo propio del giennense por conocerlo sólo vestido¹¹⁶. La expresión de los tres es de inteligencia, de sinceridad, de comprensión y de alegría contenida, y su postura elegante y graciosa como corresponde a su estilo, siendo quizás el nuestro el más ingenuo y encantador de toda la serie (figs. 15, 16 y 17). Hasta ahora, según hemos visto, los autores lo habían considerado un anónimo de escuela granadina del siglo XVII o del XVIII; alguno incluso lo retrotrae al XVI, suponemos que por ser el de fundación de la cofradía.

Hoy, por desgracia, no podemos saber cómo era la Virgen, al no existir ninguna descripción minuciosa ni fotografía de la talla. Pero hay que pensar que el Niño no vendría solo, sino que el encargo tuvo que ser completo, realizando Márquez también la imagen de Nuestra Señora, que –como en el caso de los beatos Bono y Longobardo– podemos imaginar contemplando la de Estepa. El único testimonio que queda de ella es la

¹¹⁵ La similitud entre éstos la apreció ROMERO BENÍTEZ en su citada obra *El escultor Andrés de Carvajal...* (p. 176), donde afirma que el de Jaén es «idéntico al que incorporó [Diego Márquez] en su *Virgen del Rosario* de la iglesia de San Sebastián de Estepa»; atribución que, como ya sabemos, ha sido crucial para la nuestra.

¹¹⁶ También las antiguas coronas de plata de Torredonjimeno, que se conservan, como ahora veremos, son casi iguales que las de Estepa, aunque se trate de un modelo habitual de la época.



Fig. 15.—Diego Márquez y Vega (atrib.), *Niño Jesús*, monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Torredonjimeno. Foto: Juan Molina Ureña (s. f.).



Fig. 16.—Diego Márquez y Vega (atrib.), *Niño Jesús*, monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Torredonjimeno. Foto: a. d. (en revista *Encuentro*, 2014, p. 69).



Fig. 17.—Diego Márquez y Vega, *Virgen del Rosario con Niño Jesús* (antes de su restauración, detalle), iglesia de San Sebastián, Estepa. Foto: Archivo de la Universidad de Sevilla (c. 2014).

memoria de las madres dominicas que llegaron a conocerla, que recordaban «tenía un gran parecido con el Niño», y que «la nueva imagen era mayor que la anterior y de gran belleza pero sin ningún parecido con la antigua», lo que concuerda con lo acabado de exponer¹¹⁷. Detrás del encargo a Diego Márquez tuvo que estar también, cómo no, el padre del Barco, que tuvo que conocer personalmente al artista en Estepa o Antequera. En cuanto a la Virgen primitiva todo lo que digamos serán conjeturas, aunque tenemos su reflejo –quizás ideal– en el espejo que porta el angelito al que nos referiremos de seguido¹¹⁸.

Las imágenes se albergan en un retablo situado en la pared de la nave de la Epístola –justo enfrente del llegado de la Victoria– que, por su similitud, la profesora Ulierte atribuyó a Pedro Cano de la Vega, autor del mayor, fechado en 1728 (fig. 18). Veamos lo que nos dice al respecto¹¹⁹:

«El pequeño retablo lateral, de orden único, repite las columnas e incurvación del entablamento del mayor, y evidentemente en él inspirado, su autor no debe ser otro que el propio Pedro Cano. Su único espacio central está ocupado por un nicho de medio punto cuyo tablero de fondo [en realidad son dos, desiguales, para permitir su apertura por detrás] está pintado [también los laterales y el superior] con profusión de angelillos que juegan con guirnaldas. Sobre él, un pinjante con vegetales y flores ocupa la curva del entablamento cuya parte superior decora un angelillo sosteniendo un cuerno con frutos y flores [hay otros dos ángeles de talla en los extremos superiores que sujetan sendos escudos, uno con el emblema dominico y el otro con el anagrama de María].

»De su decoración cabe destacar la mezcla de espigados acantos con rocalla y flores, y unos cartones laterales –que de algún modo recuerdan a los de los laterales del Convento de Carmelitas Descalzas de Jaén–, y ambos a los que Duque Cornejo realizara en el coro de la Catedral cordobesa, donde lo vegetal se endurece resultando un gran vástago metálico ornado de escasos acantos».

Después de los cambios en la iglesia que supuso el montaje del nuevo retablo mayor –según recoge Ulierte de su contrato–, es prueba de que este lateral se construyó expresamente para albergar la imagen del

¹¹⁷ LIÉBANA UREÑA, «La imagen de la Virgen del Rosario...», p. 73; y MONJAS DOMINICAS, «Las Dominicas hablan de Rafael Castillo Ruiz», p. 47. Aclarar que la imagen actual es de tamaño natural, mientras que la de Estepa, según la describió el padre Martín Recio, «mide 1,15 metros».

¹¹⁸ El espejo, objeto fundamental de la simbología mariana, aquí como paradigma o reflejo de las virtudes celestiales. Otro de dichos objetos, el ramo de lirios, también está presente en nuestro caso y en los dos granadinos que conoceremos a continuación.

¹¹⁹ *El retablo en Jaén...*, pp. 156-158.



Fig. 18.—Pedro Cano de la Vega (atrib.), *Retablo de la Virgen del Rosario*; y Juan de Medina, pinturas (atrib.), monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Torredonjimeno. Foto: Carmen Aguayo Estrella (14.03.21).

Rosario que los «angelillos» pintados en las tablas de su hornacina portan rosarios y guirnaldas y cestas de rosas¹²⁰, y hasta hay uno que sostiene un espejo en el que se ve reflejada la imagen de la Virgen con el Niño en sus brazos (figs. 19 y 20). Siguiendo con el mismo estilo decorativo, sobre el muro de su alrededor se dispuso una decoración pictórica similar a la que rodea el principal, cuyo testero describe dicha autora «pintado al fresco [es más probable que al temple] con cortinajes recogidos por ángeles, [...] simulando así un escenario teatral cuyo telón se ha abierto para dejarnos...» verlo. Si las pinturas sobre madera –hornacina del Rosario y Calvario del mayor– las podemos atribuir a Juan de Medina, principal decorador de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Granada, con cuyo estilo mantienen numerosos puntos de contacto que no pueden ser casuales, dudamos respecto a las murales: sin despreciar la autoría del anterior o de algún colaborador, les vemos también relación con las de Domingo Chavarito del fastuoso conjunto del camarín de Nuestra Señora del Rosario de esa misma ciudad, iniciadas a partir de 1730, todo ello sea dicho, como siempre, con la máxima cautela¹²¹. Así pues, abrimos otra interesante vía de investigación sobre la presencia en Torredonjimeno de los muralistas granadinos, cuyas espléndidas realizaciones están, en su mayoría, por estudiar detenidamente. Por último, recordar que las

¹²⁰ Las rosas y los lirios, flores marianas por excelencia. El rosario no es sino una corona de rosas en forma de oraciones que se ofrece a la Virgen.

¹²¹ Juan de Medina, nacido en Coín en 1680, fue el artífice de varios de los más importantes programas decorativos de su tiempo en la ciudad de la Alhambra, generalmente en colaboración con otros pintores. Las pinturas murales de San Jerónimo, en las que también participó Martín de Pineda, están realizadas a partir de 1723, lo que concuerda con las fechas de nuestros retablos. Por señalar algunas coincidencias, el detalle del ángel que sostiene el espejo frente a la Virgen en Torredonjimeno lo vemos repetido en las Inmaculadas de San Jerónimo y del monasterio de Santa Clara de Loja, cuya decoración ya se viene atribuyendo a Medina sin dudas; también las figuras de san Juan y la Magdalena del Calvario del ático del retablo mayor de Torredonjimeno, pintadas sobre tablero como las de la hornacina de la Virgen del Rosario, recuerdan mucho a las de este artista, con sus característicos colores pastel; así como los *putti* son idénticos a muchos de los que vemos en San Jerónimo, y también los motivos florales, etcétera. Al respecto, podemos consultar los trabajos de Nuria MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Ana M.ª GÓMEZ ROMÁN, Francisco José ROSÚA LUNA y Manuel GARCÍA LUQUE citados en la bibliografía. En cuanto a Chavarito (Domingo Echevarría Pareja), nacido a su vez en Huéscar en 1662, relacionado con Risueño y su taller, es más conocido que Medina, con una producción más variada y de superior categoría artística. En lo que nos atañe, podemos comparar los ángeles de Torredonjimeno con los de la sala de Lepanto del antecamarín y con los del mural central del transparente o postcamarín granadinos, donde el frecuente tema de los «cortinajes recogidos por ángeles», en este caso en alabastro, enmarcan los relieves atribuidos a Agustín de Vera Moreno, por poner algunos ejemplos de conexión entre los conjuntos, además de la coincidencia temporal y la de situarse ambos en espacios dominicos dedicados a la Virgen del Rosario. Sobre este artista, el clásico estudio de Antonio CALVO, «Chavarito, un pintor granadino 1662-1751»; y, respecto a las pinturas del Rosario el estudio de José Antonio PALMA, «Iconografía y simbología en el Camarín de Nuestra Señora del Rosario de Granada» (aquí la escena de Lepanto en la p. 83, y en el anterior artículo de Ana M.ª GÓMEZ ROMÁN, p. 105).



Fig. 19.—Juan de Medina (atrib.), pinturas de la hornacina del *retablo de la Virgen del Rosario*, monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Torredonjimeno. Foto: Carmen Aguayo Estrella (30.03.21).



Fig. 20.–Juan de Medina (atrib.), detalle de las pinturas de la hornacina del *retablo de la Virgen del Rosario*, monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Torredonjimeno. Foto: Antonio Erena Camacho (14.03.21).

pinturas murales del retablo del Rosario fueron restauradas en 1984 por Julio Cámara Romero, permaneciendo las del altar mayor todavía a la espera de arreglo.

4. OTRAS ATRIBUCIONES ARTÍSTICAS EN TORREDONJIMENO

4.1. LAS DEVOCIONES DEL ROSARIO Y DE LA AURORA

Si antes nos detuvimos en las devociones de los Mínimos, hoy no relacionadas con ellos al haber desaparecido sus conventos, no se puede decir lo mismo de los dominicos y el rosario, que desde su origen están fuertemente unidos, atribuyendo la tradición a santo Domingo de Guzmán la invención del rosario, uno de los ritos más exitosos del cristianismo. Pero fue más tarde otro dominico, Alain de la Roche, quien realmente popularizó su rezo, ya en el siglo XV. En el siguiente, fue decisiva la llegada al papado del también dominico san Pío V, que en la bula *Consueverunt Romani Pontifices* (1569) estableció la forma de rezarlo. Y definitiva fue, dos años después, la victoria de Lepanto –conmemoramos

su 450 aniversario—, atribuida a la intercesión de la Virgen de la Victoria y luego a la del Rosario, cuya fiesta se estableció en 1573 por el siguiente papa, Gregorio XIII, el primer domingo de octubre, lo que provocó un gran auge de sus cofradías, concediéndose a los hermanos grandes beneficios espirituales¹²².

No tenemos noticias ciertas sobre la creación de la hermandad del Rosario de Torredonjimeno, aunque los autores locales, basándose en la tradición, hablan de su nacimiento al mismo tiempo que el convento de dominicas. Rafael Castillo Ruiz —quien fue su «secretario durante más de veinte años»— nos dice que¹²³:

«Poco o nada podemos saber de su historia más remota, ya que en 1936 se perdieron los libros y enseres, sólo se salvó la imagen del Niño Jesús de la Virgen y coronas de plata cinceladas de la Virgen y el Niño.

»La fecha de fundación de la Cofradía es muy posible que fuera en 1543, año de la fundación del Convento de las RR. MM. Dominicas. En un libro de gastos de la Comunidad, unos años posteriores, ya consta el nombre de la Cofradía (según nota que me facilitó la Comunidad), por ello podemos pensar en 1543 como la fecha probable».

Así pues, esa referencia a «unos años posteriores» nos lleva a pensar que, quizás, lo más sensato sea afirmar que se fundara —como la mayoría— a raíz de la victoria de Lepanto y la proclamación apostólica. Pero tampoco cabe despreciar lo que se ha venido repitiendo hasta ahora.

Con la llegada de la actual imagen de la Virgen, tras la Guerra Civil, la cofradía se reorganizó, y desde 1980 se encuentra unida a la de Jesús Preso, magnífica creación de Palma Burgos que se venera en la iglesia de San Pedro, realizando juntas la procesión del Miércoles Santo, aunque en este caso la Virgen sin el Niño y con atuendo de Dolorosa. Al acercarse octubre, mes del Rosario, comienza en el convento la tradicional novena, que culmina con fiesta y procesión de la Madre con el Divino Infante por las calles de Torredonjimeno; el último domingo del mes, tiene lugar el rosario de la Aurora, al término del cual se celebra una misa por los cofrades fallecidos durante el ejercicio (fig. 21).

¹²² Aquí seguimos la comunicación de Carlos LOZANO sobre «Las cofradías del Rosario...» incluida en las *Actas del I Encuentro Nacional de Cofradías del Rosario* (pp. 24-27), volumen recopilatorio que recomendamos a los interesados en el tema. Sin ánimo de ser exhaustivos, también disponemos de las actas del anterior Congreso Internacional del Rosario celebrado en Sevilla en 2004. Ciñéndonos a nuestra provincia, son significativos los trabajos de DOMÍNGUEZ CUBERO, «La Capilla de la Virgen del Rosario de Bailén...», y BRAVO ESTEPA, «Las Ordenanzas de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Valdepeñas de Jaén (1584)...».

¹²³ «Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario. Algo de historia», p. 21.



Fig. 21.—La Virgen del Rosario y el Niño Jesús de Torredonjimeno con su atuendo tradicional y las coronas de plata originales (la aureola de la Virgen, posterior). Foto: a. d. (en revista *Encuentro*, año 2002, p. 72).

Pero la devoción del Rosario no fue exclusiva de los dominicos, aunque durante tiempo se resistieran a perder su control. Ya conocemos, por nuestras fiestas de 1787 en honor de los beatos Bono y Longobardo, el extraordinario auge que experimentó esta devoción durante el siglo XVIII, con el novedoso fenómeno de los rosarios públicos¹²⁴ organizados con gran éxito por cofradías y órdenes religiosas¹²⁵.

Una variedad de rosarios públicos fueron los de la Aurora, nacidos en muchos casos con sus cofradías asociadas y con esa advocación mariana u otras distintas¹²⁶. Según nos cuenta Manuel Fernández Espinosa, «en el año 1703, [...] los cofrades de la Hermandad de la Virgen del Rosario de Torredonjimeno acordaron adquirir por suscripción popular una imagen de la Virgen para venerarla con el título de la Aurora. [...] Una vez que se reunió el montante [...] se encargó a D. Francisco Antonio de la Cámara, presbítero de Santa María de Torredonjimeno, que se desplazara a Granada para hacerse con una digna imagen de la Virgen de la Aurora»¹²⁷.

Parece ser que, en principio, la imagen fue destinada a la ermita de San Cosme y San Damián, pasando luego –no sabemos cuándo– a la iglesia de San Pedro, donde permaneció hasta la Guerra Civil, en la que fue destruida como casi todo el patrimonio artístico mueble de Torredonjimeno. En San Pedro se encontraba precisamente en la

¹²⁴ En Sevilla parece que el primero se celebró en 1690, bajo el influjo de los promovidos poco antes por fray Pedro de Santa María en el hispalense convento dominico de San Pablo.

¹²⁵ Por no acudir a otra fuente, el mismo fray Alejandro del BARCO, en *La antigua Ostippo...* (p. 275), al ponderar la riqueza de las ermitas estepañas, ya vimos que se refería a las «orquestas de Músicos e instrumentos con que todas las noches salen los cuatro rosarios [uno por cada ermita], es efecto de las puras limosnas que contribuyen los hermanos de estas Hermandades y fervorosos vecinos de esta Villa». Tampoco hay que olvidar que las imágenes de san Francisco de Paula y la Virgen de la Soledad se solían acompañar de rosarios, bien en la mano o colgados a la cintura y al cuello, respectivamente.

¹²⁶ Al respecto, tenemos otra de las ponencias del I Encuentro de Cofradías del Rosario, en concreto «La tradición de los rosarios públicos en la España Moderna: historia y tipología», de Carlos José ROMERO MENSAQUE, que ha dedicado al tema y sus variantes su tesis doctoral y otros trabajos. En cuanto a Granada, entre otros, es muy interesante el de José Antonio DÍAZ GÓMEZ, «Noticias inéditas de la antigua Hermandad de la Aurora de Granada», que aporta novedades importantes, señalando que la hermandad granadina «ya estaba en funcionamiento en 1671» (p. 74).

¹²⁷ Sobre este tipo artístico y devocional, comenta Salvador RODRÍGUEZ BECERRA en su trabajo «La devoción a la Virgen de la Aurora...» (p. 8): «Aunque desconocemos la génesis iconográfica [...], el hecho es que el modelo de imagen de la Aurora que se generaliza es una talla de bulto redondo, en madera estofada y policromada, de tamaño algo menor que el natural, de gran perfección formal, en actitud sedente sobre peana de nubes sostenida por ángeles, manto y túnica dorados con el forro verde, portando corona plateada, en su mano derecha un lábaro o banderola de plata con un sol, cetro en la mano izquierda y media luna en creciente plateada sus pies. La presencia del lábaro de plata pudiera explicarse por nacer esta advocación de la Aurora de la práctica rosariana, ligada a la orden dominica, cuyo fundador Santo Domingo de Guzmán se le representa con este atributo».

capilla de San Ildefonso, que conocimos al hablar del retablo mayor de la Victoria¹²⁸. Veamos, de nuevo, lo que nos dice Montijano Chica al respecto¹²⁹:

«El primer domingo de septiembre, muy de madrugada salía de San Pedro, la procesión de la Virgen de la Aurora, bellísima imagen sedente, en trono bellissimo, a la que se le daba culto en la capilla de San Idelfonso [sic], donde después se instaló la pila bautismal.

»La Virgen de la Aurora tenía una numerosa cofradía, y era una cosa simpática y altamente emocionante que, durante la noche de los sábados del año, que no estuvieran impedidos por la lluvia, recorría los domicilios de varios cofrades, según turno correspondiente, una orquestina, dirigida por el famoso *Tomasico Chirín*, el que, además estar dotado de una magnífica voz, tenía gran habilidad para componer preciosas *redondillas* que cantaba, acompañado de los instrumentos músicos, en la puerta de los cofrades.

»Verdadera emoción y delectación espiritual era despertar, al armonioso canto del Rosario de la Aurora».

No hace falta irnos muy lejos para experimentar hoy lo que, con su inconfundible estilo, nos narra el autor, pues sus palabras nos están describiendo a la Virgen y hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba, imagen atribuida a Diego de Mora que sigue recibiendo culto en su ermita de esa ciudad¹³⁰, cofradía que constituye uno de los contados ejemplos de cuadrillas de músicos o auroros que han mantenido el ritual casi intacto hasta nuestros días, cuya finalidad, ya perdida, no era otra que despertar a los cofrades y devotos para su participación en el rosario de alba¹³¹. Al no quedar prueba pictórica o fotográfica de la imagen tosiriana, no

¹²⁸ «Como el rosario de la Aurora», pp. 8 y 9.

¹²⁹ *Historia de la ibérica Tosiria...*, p. 201.

¹³⁰ La imagen de Priego se encargó tres años más tarde que la de Torredonjimeno, en 1706, según cuenta RODRÍGUEZ BECERRA en el trabajo anterior (p. 8).

¹³¹ Las hermandades de la Aurora fueron características de los pueblos del sur cordobés, manteniéndose hoy en algunos, aunque no como en Priego. En otros lugares dieron origen a coros de campanilleros y a diversas manifestaciones: en Jaén las moniduras o munidas de Mancha Real y Jódar, por poner dos ejemplos. En Torredonjimeno siguen presentes algunas letras de las antiguas coplas de la Aurora que, muy desfiguradas, se cantan en Navidad como villancicos. Sobre ello trata Manuel AMEZCUA en *La Santa Hermandad de la Virgen del Rosario de Noalejo*. Para los interesados, continuación del celebrado en Caleruega de las cofradías del Rosario, en Priego de Córdoba tuvo lugar, en junio de 2016, el I Encuentro Nacional e Hermandades y Campanilleros de la Aurora, editándose sus actas con el título de *Las cofradías y hermandades del Rosario de la Aurora: historia, cultura y tradición*. Más antiguo es el *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora...*, publicado por PELÁEZ DEL ROSAL y JIMÉNEZ PEDRAJAS en 1978. Por último, mencionar que el antes nombrado ROMERO MENSAQUE también ha publicado sobre el tema de las coplas.

podemos asignarle atribución autoral, aunque por los comentarios es fácil imaginar que también saliese de las gubias de Diego de Mora o su círculo.

En cuanto a hermandades, en la provincia de Jaén mantenemos la de Alcalá la Real –a cuya abadía *vere nullius* perteneció eclesiásticamente Priego en el pasado–, también con la imagen sedente, como asimismo son las cordobesas de Lucena y Carcabuey¹³². Sin embargo, la imagen de la Aurora, patrona de Montilla, del mismo Diego de Mora, es de posición erguida y con el Niño en brazos.

4.2. LOS RESTOS DE UN SEPULCRO EN SAN PEDRO

José Domínguez Cubero, en su completo libro sobre Arjona, al tratar de la fachada de la iglesia de San Juan Bautista hace hincapié en la asociación de Francisco del Castillo el Viejo con el escultor Juan de Reolid, a quienes la atribuye¹³³. Esta unión dio sus mejores frutos en el sepulcro de doña Marina de Torres en Lopera, que estudió M.^a Soledad Lázaro Damas en un artículo así titulado, cuyo promotor fue el comendador calatravo Juan Pacheco, hijo de doña Marina. Por su parte, Enrique Toral Peñaranda, en el suyo «En torno al sepulcro de Lopera», nos cuenta la genealogía de estos Pachecos¹³⁴ y los curiosos avatares del monumento, que estuvo a punto de desaparecer. Juan Pacheco era nieto por vía ilegítima del maestre de Santiago de igual nombre, cuya familia estuvo vinculada con Torredonjimeno a través del hijo y heredero del maestre, Diego López Pacheco, quién lo tuvo bajo su tutela, y del sobrino de éste, el fundador del convento de dominicas, Jerónimo de Padilla y Pacheco, que ya conocemos. Primos hermanos de don Juan y don Jerónimo fueron los obispos de Jaén Francisco de Mendoza (1538-1543) y Pedro Pacheco (1545-1554). La licencia para construir el sepulcro de Lopera fue concedida por Carlos V en 1548, según consta en el mismo trabajo¹³⁵.

Todo esto nos trae a la memoria que, además de su intervención en el convento –ya señalada respecto del cantero–, nos queda en

¹³² La actual imagen de Alcalá es copia de la antigua, desaparecida en la Guerra Civil. DÍAZ GÓMEZ ha estudiado el origen del modelo e identificado a su autor, Bernardo de Mora el Viejo, en su artículo acabado de citar «Noticias inéditas de la antigua Hermandad...», tipología que después sería fijada y popularizada por su hijo Diego de Mora.

¹³³ *Sobre el patrimonio histórico-artístico urgonense...*, p. 143. Al hablar de Reolid, como es lógico, se entiende que nos referimos al maestro y sus colaboradores, entre los que hay que destacar a su cuñado y continuador Luis de Aguilar, casado en primeras nupcias con una hermana de aquél.

¹³⁴ Y también, recientemente, Andrés NICÁS con «Descendencia ilegítima de don Juan Pacheco...» (vid. bibliografía).

¹³⁵ P. 656.

Torredonjimeno otra probable muestra del trabajo de ambos, ya que, por desgracia, el mejor ejemplo que teníamos del escultor, el retablo mayor de Santa María, fue lamentablemente destruido en la Guerra Civil. Otra vez el profesor Domínguez Cubero se ocupa del retablo¹³⁶, del que sólo quedan, en la antesacristía del templo y muy deterioradas, las figuras de María y San Juan del Calvario que lo coronaba, que podemos comparar con las del remate del facistol de la catedral de Jaén, aunque los plegados de las ropas sean distintos¹³⁷. Dicho autor se refiere también al retablo de Santa María en su otro libro ya citado, que asigna a la primera etapa del artista y su círculo, fechándolo, junto al de Porcuna, alrededor de 1535¹³⁸.

Los restos en cuestión se localizan en la iglesia de San Pedro, concretamente en las dos capillas laterales de su cabecera –actuales de la Virgen de las Angustias (Epístola) y bautismal (Evangelio)–, donde existen, por separado y procedentes de un enterramiento de la familia Villalta que se ubicaba en la segunda, dos partes de columnas y sus plintos o pedestales, igualmente incompletos¹³⁹. Éstos presentan en su interior sendos bustos en bajorrelieve: a la derecha, un personaje de la antigüedad, mitológico o sagrado, cuya cabeza es similar a las que adornan las pilastras de la fachada de San Juan Bautista de Arjona¹⁴⁰; y a la izquierda, un caballero con indumentaria de la época que, por su atuendo, debe representar al

¹³⁶ En su obra *De la tradición al clasicismo...*, pp. 169 y 170.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 164. Igualmente da noticias de una «cruz» [un crucificado lígneo], hecho «seguramente [...] para la iglesia de Santa María» (p. 154).

¹³⁸ *La escultura del Crucificado...*, pp. 117 y 118. Más noticias sobre el escultor en sus trabajos «Aspectos del plateresco giennense. El entallador Gutierre Gyerero» y «El mobiliario en Andrés de Vandelvira».

¹³⁹ La actual capilla bautismal, hoy presidida por el majestuoso Cristo del Amor, también de Francisco Palma Burgos, lo estuvo antaño por el «Cristo de la Marquesa», en alusión a Teresa Fernández de Villalta, última de la estirpe, hija del marqués de Villalta que adquirió el convento de los Mínimos. Luego tal capilla debió de ser un antiguo patronato de esta familia, cuyo sepulcro se destinó al templo primitivo, sin que podamos saber cuándo fue desmontado, ya que el actual fue levantado *ex novo* por Francisco del Castillo el Mozo, hijo del Viejo, a partir de 1567 (UREÑA UCEDA, *Patrimonio arquitectónico...*, p. 55). Los restos del enterramiento se colocaron en sus emplazamientos actuales en la pasada década de los 70, durante las reformas de San Pedro vistas al tratar del escudo de la portería de los Mínimos, al principio de este trabajo.

¹⁴⁰ Estas dos portadas hay que relacionarlas con la del castillo de Canena, sin duda salidas de la misma mano, que debe ser la de Francisco del Castillo el Viejo, como hemos apuntado. Además de la puerta, en la fortaleza de la Loma se aprecian más detalles de su intervención, coincidentes en las otras obras que venimos tratando. Como antecedente de las tres tenemos la de San Miguel de Andújar, atribuida por todos al gran Jerónimo Quijano siguiendo a DOMÍNGUEZ CUBERO, que sugirió tal paternidad en su obra *Monumentalidad religiosa de Andújar...* (pp. 57 y ss.). Pero no habría que despreciar otras influencias distintas a las del ámbito granadino, como podemos comprobar comparando las tres portadas con algunas del Campo de Montiel, como las de Villamanrique o Villahermosa, e incluso con la tan famosa del Alhori de Alcaraz, con la que Vandelvira inició su exitosa carrera (vid. PRETEL MARÍN, «En torno a los orígenes de Andrés de Vandelvira»).

comitente del sepulcro, según fue moda en aquel tiempo¹⁴¹. Debe de tratarse de Gonzalo de Villalta, comendador calatravo de Víboras y caballero de la jineta de Carlos V¹⁴², padre del conocido historiador, como ya señalaron los responsables de la revista *Órdago* (figs. 22 y 23). Luego no debe ser casualidad la existencia y el parecido de las tumbas, construidas para dos personajes destacados de la orden de Calatrava, a cuyo Partido de Martos pertenecían ambas villas.

La misma decoración aparece en los pedestales del sepulcro de Lopera, en los que se aprecia el trabajo de dos manos distintas. Señala M.^a Soledad Lázaro Damas¹⁴³:

«De forma deliberada, hemos dejado para el final la mención a las cabezas que ornamentan las cajas de los pedestales, tres en cada uno y cuya significación se nos escapa. En el pedestal izquierdo se representa un clérigo tonsurado, una doncella y dos cabezas femeninas, cubiertas con tocas. En el pedestal de la derecha dos cabezas masculinas en cada una de las caras, una de ellas con mechones revueltos, otra cubierta con un turbante [la tercera cara, lateral, no se puede observar por estar casi tocando la pared del altar mayor]. Es posible que sean alusiones a las virtudes del comitente o que, simplemente, tengan una vertiente decorativa. En todo caso, la inexistencia de atributos nos impide establecer cualquier otra suposición».

¹⁴¹ En Lopera figura en la medalla central del friso del entablamento (LÁZARO DAMAS, «El sepulcro de doña Marina de Torres...», p. 112). El propio Reolid se pudo autorretratar e hizo lo propio con su compañero de empresa, en este caso Andrés de Vandelvira, en la bóveda del presbiterio del convento de La Guardia, el famoso «ochavo de La Guardia», como sugiere DOMÍNGUEZ CUBERO en su trabajo citado «El mobiliario...», pp. 355 y 356.

¹⁴² Los autores siguen titulándolo «caballero mayor», cargo palatino que nunca ostentó, siendo sólo «maestro» en la corte de tal modalidad ecuestre, en la que se empleaban caballos andaluces domados en ese estilo, más ligeros, que el propio Villalta se encargaba en ocasiones de buscar y comprar por estas tierras. Por todo ello, no es casualidad que otro caballero calatravo, fray Fernando Chacón, comendador de Montanchuelos y gobernador del Partido de Martos, escribiera en Torredonjimeno uno de los primeros manuales de este arte de montar, su *Tratado de cavalleria a la gineta* (Sevilla, 1551), en el que debió de influir no poco don Gonzalo. El error del cargo viene, precisamente, de fray Alejandro del BARCO, quien así lo nombra en *Las colonias gemelas...* (p. 213); pero su propio hijo, el erudito Diego de VILLALTA, en su *Historia de la antigüedad...* (p. 190), señala correctamente, como no podía ser de otro modo: «Es al presente la villa de Víboras una muy principal encomienda de la orden de Calatrava, de donde fué comendador muchos años Gonzalo Fernández de Villalta, mi señor, varón muy señalado en España en la caballería de la Gineta y por eso escogido entre todos los caballeros de su tiempo por caballero de los esclarecidos príncipes, primero del católico rey Don Fernando el quinto, y después del invictísimo emperador Don Carlos, su nieto, que fué muy dado y aficionado a esta caballería y muy ejercitado en ella, a quien juntamente con el rey de Romanos Fernando, su hermano, que también fué después emperador, enseñó y fué maestro de esta caballería de la Gineta, y por esta causa muy privado y favorecido de todos estos príncipes». En la obra de Andrés NICÁS, *Heráldica y genealogía en el Reino de Jaén*, los Villalta a partir de la p. 334. El padre LENDÍNEZ, en su *Augusta Gemela Ilustrada*, no nombra al caballero.

¹⁴³ «El sepulcro de doña Marina de Torres...», p. 115.



Fig. 22.—Juan de Reolid (taller, atrib.), *Pedestal con busto alegórico*, actual capilla bautismal, iglesia de San Pedro, Torredonjimeno. Foto: Antonio Erena Camacho (13.09.18).



Fig. 23.—Juan de Reolid (taller, atrib.), *Pedestal con busto de caballero* (¿Gonzalo de Villalta?), actual capilla bautismal, iglesia de San Pedro, Torredonjimeno. Foto: Antonio Erena Camacho (13.09.18).

En cuanto a los restos conservados de las columnas¹⁴⁴, que comprenden parte de las basas y el tercio inferior labrado en relieve de sus fustes, se decoran —como los de Lopera— con máscaras de leones portando argollas y decoración vegetal y de cintas o filacterias¹⁴⁵ (figs. 24 y 25). Por lo que el enterramiento debió tener un diseño similar al de la cercana villa, siendo, quizás, el nuestro anterior, si tenemos en cuenta las fechas apuntadas para las otras colaboraciones de Castillo y Reolid en Torredonjimeno y comparamos la edad que representa el caballero retratado con los datos biográficos de Gonzalo de Villalta.

Cuenta la misma autora sobre el de Lopera¹⁴⁶:

«Las alusiones al mundo funerario se repiten por toda la superficie del sepulcro y aparecen en la misma base con la representación de las sirenas, las máscaras de leones y las guirnaldas...

¹⁴⁴ Hoy sirven de soporte a la mesa del altar de la actual capilla de la Virgen de las Angustias.

¹⁴⁵ Similar decoración, pero desplazada al tercio superior de los fustes, encontramos en las columnas de la portada de la antigua Casa de Justicia de Baeza, que quizás debamos de relacionar también con Reolid, a quién encontramos en obras muy cercanas, como la grandiosa capilla de San Francisco (DOMÍNGUEZ CUBERO, *De la tradición al clasicismo...*, pp. 132-137).

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 107.



Fig. 24.–Juan de Reolid (taller, atrib.), *Fragmento de fuste con grutescos* (izquierda del espectador), actual capilla de la Virgen de las Angustias, iglesia de San Pedro, Torredonjimeno. Foto: Antonio Erena Camacho (3.01.21).



Fig. 25.–Juan de Reolid (taller, atrib.), *Fragmento de fuste con grutescos* (derecha del espectador), actual capilla de la Virgen de las Angustias, iglesia de San Pedro, Torredonjimeno. Foto: Antonio Erena Camacho (3.01.21).

»Los elementos anatómicos correspondientes a la figura del león se reparten en el basamento, peana del catafalco y el fuste de la columna, en lugares relacionados con la sustentación de los elementos arquitectónicos y que implican una mayor fortaleza. Pueden distinguirse dos tipos, la cabeza o máscara leonina y las garras. Su función es decorativa, como revelan las guirnaldas que sujetan en sus fauces, pero también es simbólica. El león [...] se ha empleado en un sentido de guarda, vigilancia, vela y protección en los monumentos funerarios [...]. Este simbolismo protector aparece expresado en el libro de los Salmos, con las alusiones al león de Judá y a su constante vigilancia (Salmos 121, 3-4)».

4.3. LA IMAGEN DE SAN FRANCISCO DE PAULA DE TORREDONJIMENO

No podíamos terminar sin hacer referencia, aunque breve, a la poderosa imagen de san Francisco de Paula venerada en el convento de la Victoria de Torredonjimeno. Como adelantamos, en algún momento posterior a la exclaustración de los Mínimos pasó a la iglesia de Santa María, donde permaneció hasta el comienzo de la Guerra Civil en que –al

igual que las demás– fue víctima del fuego, excepto su mano derecha que se salvó de las llamas.

A ella se han referido los autores locales, valorando su gran categoría artística y atribuyéndola a la escuela granadina, concretamente a uno de sus más destacados representantes: Pedro de Mena y Medrano.

De ello trata Montijano Chica cuando recuerda los traslados de la patrona, la Virgen de Consolación, desde su ermita al pueblo, lo que ocurría de forma extraordinaria con motivo de rogativas por sequías prolongadas. Decía el buen arcipreste de la catedral de Jaén¹⁴⁷:

«Otro caso curioso del que quiero hacer memoria es que, cuando la imagen de la Virgen salía de su santuario para ser trasladada al pueblo, salía del Convento de la Victoria la imagen de San Francisco de Paula, bellísima y artística escultura, hecha por Pedro de Mena.

»La imagen del santo llegaba nada más que hasta el puente del río y desde allí acompañaba a la Virgen de Consolación hasta la Iglesia de Santa María, en donde se celebraban los actos de rogativas y después los de acción de gracias.

»La circunstancia de la presencia de San Francisco para cortejar a la Virgen en su entrada al pueblo, vestida con un manto morado –color penitencial–, no cabe duda que se debía al poderoso influjo de los Religiosos del Convento de la Victoria, de gran ascendiente religioso en la histórica villa. Las coplas antiguas que resaltan estas circunstancias tienen más de ingenuidad que de mérito literario.

»Desaparecido el Convento de la Victoria y expulsada la Comunidad de Padres Mínimos de San Francisco de Paula, en el año 1836 y siguientes, por la obra antirreligiosa y persecutoria del gobierno Mendizábal, fue decayendo esta costumbre, de forma que ya a fines del siglo XIX no quedaba en [de] ella sino el aroma del recuerdo».

Por su parte, Ureña Uceda, al comentar las pérdidas de la Guerra Civil, señala que¹⁴⁸:

«En cuanto al patrimonio escultórico, éste también se vio sesgado por los lamentables sucesos del verano de 1936, de tal manera que junto con los relieves de los retablos desaparecidos se destruyeron la práctica totalidad de las obras de bulto redondo, tanto de talla completa como de vestir, que enriquecían las parroquiales, conventos y ermitas tosirianas. En este sentido, hay que destacar pérdidas de enorme valor

¹⁴⁷ *Historia de la ibérica Tosiria...*, p. 234.

¹⁴⁸ «Torredonjimeno: una visión...», pp. 44 y 45.

cultural, como la imagen tardogótica de la patrona, Nuestra Señora de Consolación, y las tallas barrocas de los Santos Patronos Cosme y Damián, así como de piezas de reseñable peso artístico, como el San Francisco de Paula del Convento de La Victoria, obra granadina que las fuentes escritas han venido relacionando con la producción de Pedro de Mena».

Se conserva una buena fotografía de la escultura, que era de tamaño natural y de vestir, con túnica bordada y aureola, portando el santo dos de sus habituales atributos, ambos de plata: cayado sobre el brazo derecho y un ostensorio con el emblema de la orden en la mano izquierda¹⁴⁹, símbolo que también adorna el escapulario de la túnica. Como hemos señalado y fue normal en sus representaciones, lleva un rosario pendido del cíngulo (fig. 26).

La talla seguía al pie de la letra la iconografía canónica del fundador de los Mínimos, de acuerdo con los testimonios de quienes le conocieron: «Generalmente se le representa con rostro de edad avanzada, como un hombre de estatura alta y de constitución física recia, de nariz aguileña, con la cara cubierta de barba, ascético, y un poco severo, y muchas veces absorto en profunda contemplación, y a veces con la cara de éxtasis»¹⁵⁰.

Desde que conocimos su atribución a Mena, la imagen nos pareció lejana a la producción del granadino, impresión que hemos ido confirmando con los años, fruto de la observación en directo de las esculturas del artista y la lectura de trabajos sobre su figura, idea que podemos ampliar a los restantes maestros de la escuela granadina. Por ello, desde que tuvimos noticia de las relaciones de Torredonjimeno con Estepa y la escuela antequerana de escultura a través de sus conventos de Mínimos, nos venimos haciendo la lógica pregunta: ¿estará también relacionada con ellos? Cuestión que, por lo que conocemos a día de hoy, nos repetimos con más fuerza.

Por suerte –como sucede con los beatos–, en Estepa se conserva la imagen del santo fundador (fig. 27), atribuida desde hace unos años al taller de Luis Salvador Carmona –lo citamos al hablar de las imágenes de la Virgen del Rosario–, del que poseen en Estepa un buen puñado de obras excelentes, entre ellas las de Jesús Nazareno y san Francisco de

¹⁴⁹ El emblema consiste en un sol radiante o disco flamígero con la palabra *Charitas* en su interior sobre fondo azul celeste. Se supone que se lo entregó a san Francisco la misma Virgen, el arcángel san Miguel o unos ángeles, según las versiones. Lo vimos al tratar del retablo de las dominicas.

¹⁵⁰ Padre Giuseppe MOROSINI, O. M., «Descripción física de san Francisco de Paula», entrada del 21 de septiembre de 2016 en *Mínimos en familia* (página web).



Fig. 26.—Autor desconocido (¿Luis Salvador Carmona?), *San Francisco de Paula* (destruida), Torredonjimeno. Foto: cortesía Antonio Ocaña Ortega (s. f.).



Fig. 27.–Luis Salvador Carmona (taller, atrib.), *San Francisco de Paula*, iglesia de San Sebastián, Estepa. Foto: Carmen Aguayo Estrella (7.10.20).

Asís. Las tallas llegaron a la villa sevillana desde Madrid, donde el artista tenía su taller, por mediación y mecenazgo del VII marqués, Juan Bautista Centurión, al que también nos referimos cuando el tema de la renovación decorativa de los templos estepeños¹⁵¹. Proveniente del convento de la Victoria, la imagen del de Paula se venera hoy en la iglesia de San Sebastián, al igual que las de Gaspar Bono y Jesús Nazareno; como la nuestra, fue atribuida a la escuela granadina, y así la mayoría de las de Salvador Carmona en Estepa, aunque otros le supusieron origen sevillano¹⁵².

Fue de nuevo el padre Martín Recio –al igual que en el caso de la Virgen del Rosario y Diego Márquez– quien situó por primera vez en la villa al escultor castellano en su breve artículo «¿Un Salvador Carmona en Estepa?»¹⁵³. A partir de ahí, han sido numerosos los trabajos que se han hecho cargo del asunto, entre los que hay que citar los de Ezequiel Díaz que aquí seguimos.

La imagen estepeña es de talla completa y presenta al santo apoyado en su habitual bastón, aunque sujetando con la mano izquierda una iglesia sobre un libro de reglas, «elementos propios de los padres fundadores de órdenes», según nos comenta Díaz en el mismo trabajo, donde realiza su análisis confrontándola con otras del artista, como el San Mateo de la iglesia del Rosario de La Granja o el San Andrés de la iglesia parroquial de Azpilcueta¹⁵⁴. La profesora García Gainza señala acertadamente que «El San Francisco de Paula es imagen que queda más aislada en el conjunto de la obra de Salvador Carmona», por su singularidad iconográfica y formal dentro de los trabajos atribuidos al castellano¹⁵⁵.

Igual método podemos seguir con la de Torredonjimeno, comparando su cabeza con las anteriores y otras del maestro: sin abandonar

¹⁵¹ Al vallisoletano se le dedicó el IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía (Estepa, 2008), cuyas actas se publicaron con el n.º 02 de los Cuadernos de Estepa, bajo el título de *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su nacimiento*, incluyendo diversos trabajos, entre ellos uno dedicado a Estepa en tiempos de su VII marqués. En el año 1990 coincidieron en su publicación las dos monografías dedicadas hasta ahora al artista, de María Concepción GARCÍA GAINZA y Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, que todavía prestan poca atención a la obra estepeña del biografiado.

¹⁵² Ezequiel DÍAZ FERNÁNDEZ, «La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa», p. 268.

¹⁵³ En *Archivo Español de Arte*, Volumen 47, n.º 187, 1974, pp. 330 y 331. Esta primera aproximación al tema fue complementada más tarde, con todo detalle, por su hermano Alejandro en «Dos imágenes barrocas de San Francisco en Estepa, obras de los escultores Luis Salvador Carmona y Miguel Márquez».

¹⁵⁴ «La obra del escultor...», p. 268. En esa misma iglesia del Rosario o «del Cristo» de la Granja existe también una Virgen de la Soledad de Carmona, de vestir, según el modelo de Gaspar Becerra.

¹⁵⁵ «Luis Salvador Carmona, escultor, cortesano e imaginero». Este artículo contiene un buen resumen de la vida y obra del artista, con atención a su obra estepeña.

Estepa, con la de San Joaquín del convento de Santa Clara¹⁵⁶ –similar a la de San Francisco de Paula–, además de con otras más lejanas como la de Dios Padre del relieve de las Ánimas de la referida iglesia del Real Sitio de San Ildefonso, la de San Andrés de la suya de Zamora o las de San Matías y San Bartolomé de la iglesia de Lekaroz, por citar unas cuantas.

Muy significativa es también la mano derecha conservada de nuestra imagen¹⁵⁷, con las articulaciones de los dedos inflamadas y los pliegues muy marcados, que presenta claras afinidades formales con muchas de las carmonescas, valgan de ejemplo las de los Nazarenos de Estepa, La Bañeza y otros¹⁵⁸, y las del Cristo del Perdón de las Capuchinas de Nava del Rey¹⁵⁹, aunque más fuerte la de San Francisco, de acuerdo con su físico de hombre rudo y campesino¹⁶⁰ (figs. 28 y 29). Queden, pues, las dudas en el aire, en espera de que algún documento u otra prueba puedan poner luz en el asunto.



Fig. 28.–Autor desconocido (¿Luis Salvador Carmona?), *San Francisco de Paula* (mano derecha, dorso), iglesia de Santa María, Torredonjimeno. Foto: Antonio Erena Camacho (13.11.20).



Fig. 29. Autor desconocido (¿Luis Salvador Carmona?), *San Francisco de Paula* (mano derecha, palma), iglesia de Santa María, Torredonjimeno. Foto: Antonio Erena Camacho (13.11.20).

¹⁵⁶ DÍAZ FERNÁNDEZ, «La obra del escultor...», p. 272.

¹⁵⁷ Agradecemos al párroco de Santa María, José Antonio Sánchez Ortiz, el habernos permitido examinar y fotografiar la mano de san Francisco de Paula.

¹⁵⁸ Modelo que siguió su sobrino y discípulo José Salvador Carmona en el Nazareno de Malpartida de Cáceres, por ejemplo.

¹⁵⁹ Damos las gracias a José Miguel Travieso por sus fotografías del Cristo del Perdón.

¹⁶⁰ MOROSINI, *op. cit.*

5. EPÍLOGO

Nos dice de nuevo Jorge Alberto Jordán en su obra sobre los conventos mínimos de la provincia de Sevilla¹⁶¹:

«Durante el primer tercio del siglo XIX puede decirse que la orden mínima, como el resto de las órdenes religiosas, vivió una tragedia en tres actos, cuyos hitos más importantes fueron la ocupación francesa, el llamado *Trienio Liberal* y la exclaustación y cierre definitivo de los conventos en 1835.

»... el estallido en 1789 de la Revolución Francesa hizo que las preocupaciones de los gobernantes se centrasen en mantener a España aislada frente al posible contagio de ideas revolucionarias provenientes del país vecino, por lo que las reformas, y entre ellas las de los regulares, quedaron aparcadas. [...] Durante el reinado de Carlos IV incluso se produjo un repunte en el número de religiosos en el país, según se desprende de los datos arrojados por los censos de 1787 y 1797 para los religiosos en general y los mínimos en particular; la orden, que contaba en nuestro país con unos 80 conventos abiertos¹⁶², disponía en ellos el año 1787 de 1.242 individuos, contando profesos, legos y novicios; para el año 1797 en esos mismos 80 conventos moraban 1.256 individuos. Según los datos de la Real Junta Eclesiástica, para el año 1808 los frailes mínimos eran 1.074, en 1820 se redujeron a 806 y en el año 1835, en vísperas de la exclaustación definitiva, su número era de 757 individuos, incluyendo a sacerdotes, coristas, legos y novicios; peor resultaba para entonces la distribución del número de religiosos: de los 80 conventos, 62 contaban con menos de doce religiosos profesos¹⁶³.

»Todavía en 1787 la orden mínima viviría su particular *canto del cisne* con ocasión de la beatificación de dos de sus miembros, fray Gaspar Bono, valenciano, y fray Nicolás de Longobardo, italiano; fueron numerosas las fiestas y funciones litúrgicas celebradas en todos los conventos de la orden con tal motivo; de las que se celebraron en los conventos de la provincia de Granada hemos tenido noticia a través de un curioso manuscrito precisamente dedicado a describir las fiestas que celebró el convento de Torredonjimeno».

Así pues, terminamos igual que comenzamos. A lo largo de este pequeño trabajo hemos ido conociendo parte de los frutos que produjo la presencia de los frailes mínimos en Torredonjimeno, donde permanecieron

¹⁶¹ *Los conventos de la Orden...*, pp. 229 y 230.

¹⁶² De todos ellos, más o menos la mitad se situaban en las dos provincias andaluzas de la orden, Sevilla y Granada.

¹⁶³ Que en principio era el número exigido para mantener un convento. Pero al final quedaron suprimidos todos.

230 años. Hoy nos queda de ellos escaso recuerdo espiritual¹⁶⁴, aunque mantenemos algunos vestigios materiales como la remozada iglesia de la Victoria, la mano y un óleo de San Francisco de Paula en la iglesia de Santa María, las ruinas del molino de los Frailes¹⁶⁵, el escudo de la orden en la portada de la iglesia de San Pedro y el retablo, hoy de Santo Domingo, en el convento de dominicas, además de otros pequeños restos dispersos aquí y allá¹⁶⁶. Pero uno de los bienes más preciados que poseemos, probablemente por mediación de los padres mínimos y su provincial fray Alejandro del Barco, es el Niño Jesús de la Virgen del Rosario, que creemos obra del escultor antequerano Diego Márquez, una de las joyas indudables del patrimonio histórico y artístico tosiriano (fig. 30).



Fig. 30.—Diego Márquez y Vega (atrib.), *Niño Jesús*, monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Torredonjimeno. Foto: Carmen Aguayo Estrella (4.10.20).

¹⁶⁴ Excepto que muchos de los Franciscos de Torredonjimeno siguen siendo de Paula.

¹⁶⁵ Era del tipo de cubo, como el otro que se conserva en buen estado. El de los Mínimos se sitúa junto al mismo arroyo, pero aguas abajo de la localidad, cerca de la ermita de Consolación, restando del mismo sólo el cubo y parte del caz muy deteriorados. Al respecto, tenemos el artículo de Luis José GARCÍA PULIDO, «El sistema defensivo del Molino del Cubo...», donde alude al «Convento de Mínimos de Talavera» (p. 25), lo que debe de tratarse de un mero error de transcripción.

¹⁶⁶ En la toponimia urbana tenemos la plaza y calle de la Victoria y el callejón de los Frailes.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial Ostipense* (dos tomos), imprenta de Antonio Hermoso Cordero, Estepa, 1886 y 1888.
- AMARO MARTOS, Ismael. «El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense», *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, n.º 4, 2018, pp. 30-47.
- AMEZCUA MARTÍNEZ, Manuel. «La Santa Hermandad de la Virgen del Rosario de Noalejo», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (www.cervantesvirtual.com).
- ARANDA DONCEL, Juan. «Los Mínimos de San Francisco de Paula en Andalucía durante la Edad Moderna: el convento de la Victoria de Córdoba (1510-1835)», en *I Ciclo de Conferencias Los Mínimos en Andalucía, Estepa, Noviembre 2000*, Ayuntamiento de Estepa, 2007, pp. 69-143.
- ARJONA LIÉBANA, Antonio R. «El gran desconocido», revista *Encuentro*, 2002, Hermandad de Jesús Preso y Ntra. Sra. del Rosario, Torredonjimeno, pp. 69-71.
- BARCO, fray Alejandro del. *La antigua Ostippo y actual Estepa* (1788), edición de Alejandro Recio Vezanzones, Estepa, 1994.
- *Las colonias gemelas*, imprenta de Blas Román, Madrid, 1788 (existe ed. facsímil, Asociación Artístico Cultural Tucci, Torredonjimeno, 1983).
- BRAVO ESTEPA, Alberto. «Las Ordenanzas de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Valdepeñas de Jaén (1584): Estudio preliminar y transcripción», revista *Pasión y Gloria*, Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, n.º 32, 2015, pp. 35-40.
- CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Chavarito, un pintor granadino 1662-1751», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 12, 1975, pp. 219-349.
- CÁMARA LÓPEZ, Laura. *El amueblamiento de la Catedral de Jaén durante los siglos XVII y XVIII*, Trabajo Fin de Grado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén, 2015.
- CASADO TENDERO, Antonio. «La parroquia de San Juan a finales del siglo XIX, según sus inventarios», revista *Pasión y Gloria*, Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, n.º 31, 2015, pp. 94-106.
- CASTILLEJO, Alonso Antonio. *Idea o descripción sucinta, y análisis e ilustración de las lápidas literatas, de la Colonia Augusta Gemella Tuccitana, oy Villa de Martos, cabeza del ilustre partido que en la Andalucía tiene el ínclito militar Orden de Calatrava desde el año de 1228* (1796), en Eisman, *Manuscritos...*, pp. 105 y ss. (y en la revista *Aldaba*, n.º 17, diciembre 2004, y n.º 18, agosto 2005, Martos).

- CASTILLO RUIZ, Rafael. «Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario. Algo de historia», revista *Encuentro*, Hermandad y Cofradía de Jesús Preso y Ntra. Sra. del Rosario, Año II, n.º 11, Torredonjimeno, 1990, p. 21.
- COLLADO RUIZ, María José. «Retablo de San Eufrasio», en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, coord. Felipe Serrano Estrella, 2012, pp. 124-125.
- CONTRERAS RÍSQUEZ, Carmen. *El Convento de Nuestra Señora de la Piedad en la Edad Moderna*, Universidad de Jaén, 2003.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel A. «Notas de cantería ostipense: Juan Antonio Blanco, cantero», en *Laboratorio de Arte*, n.º 16, 2003, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla.
- «La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa», *Boletín de Arte*, n.º 23, 2002, Universidad de Málaga, pp. 253-280.
- DÍAZ GÓMEZ, José Antonio. «José de Mora, escultor (1642-1724)», en *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (página web).
- «La Virgen de los Dolores (1671) de José de Mora: Estudio y nuevos datos en torno a la Dolorosa Servita de Granada», en *Arte y Patrimonio*, Revista de la Asociación “Hurtado Izquierdo”, n.º 3, 2018, pp. 55-76.
- «Noticias inéditas de la antigua Hermandad de la Aurora de Granada: poder, religiosidad, patrimonio e influjos en una asociación de laicos notables», en *Arte y Patrimonio*, Revista de la Asociación “Hurtado Izquierdo”, n.º 4, 2019, pp. 73-97.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, José. «Aspectos del plateresco giennense. El entallador Gutierre Gyerero», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 115, 1983, pp. 65-102.
- *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura giennense*, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, 1995.
- «El italianismo en la Expiración de Jaén», en *Expiración: CCL Aniversario 1761-2011*, boletín de la cofradía del Cristo de la Expiración, n.º 60, Jaén, 2012, pp. 100-115.
- «El mobiliario en Andrés de Vandelvira», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 219, enero-junio 2019, pp. 335-378.
- «La Capilla de la Virgen del Rosario de Bailén. Prototipo de este Culto en la Diócesis de Jaén», revista *Pasión y Gloria*, Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, n.º 32, 2015, pp. 10-14.
- *La escultura del Crucificado en el «Reino de Jaén». (S. XIII-S. XIX). Un estudio histórico-artístico*, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, 2009.
- *Monumentalidad religiosa de Andújar en la modernidad*, Casa Municipal de Cultura de Andújar, Ayuntamiento de Andújar, 1985.

- *Sobre el patrimonio histórico-artístico urgabonense (Estampas de Arjona)*, Fundación Caja Rural de Jaén, 2016.
- DOMÍNGUEZ GÓMEZ, Benjamín. «El retablo mayor de la parroquia de Santiago de Herrera (Sevilla): nuevas aportaciones tras su restauración», en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, coord. María del Amor Rodríguez Miranda, Asociación “Hurtado Izquierdo”, Córdoba, 2015, pp. 633-646.
- EISMAN LASAGA, Carmen. «La desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el periodo revolucionario», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 142, 1990, pp. 129-146.
- *Manuscritos del último tercio del siglo XVIII referentes a Jaén: sus pueblos, su arte, su cultura*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2002.
- ERENA CAMACHO, Antonio. *Noticias de la Cofradía de Jesús Nazareno de Torredonjimeno. Cuatrocientos años de una hermandad andaluza*, Gráficas La Paz, Torredonjimeno, 2004.
- FERNÁNDEZ ESPINOSA, Manuel. «Como el rosario de la Aurora», revista *Encuentro*, 2003, Hermandad de Jesús Preso y Ntra. Sra. del Rosario, Torredonjimeno, pp. 7-13.
- «Corrección de datos biográficos elementales concernientes a fray Alejandro del Barco García (MIMm). Rectificados y aumentados», revista *Órdago*, n.º 14, Torredonjimeno, 2017, pp. 18-20.
- FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo, *La Virgen de luto, indumentaria de las dolorosas castellanas*, Editorial Vision Libros, Madrid, 2013.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. «El ciborio manierista de la parroquia de San Pedro de Antequera y sus relaciones conceptuales con las obras y literatura artística del quinientos», en *Espacios y muros del barroco iberoamericano*, M.ª Ángeles Fernández Valle *et alii* (eds.), Universo Barroco Iberoamericano, 6º Volumen, Andavira Editora, Santiago de Compostela y Sevilla, 2019, pp. 363-377.
- «La autarquía artística de una ciudad: historia de la escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela», en *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, Volumen II, Escultura barroca andaluza, ExLibric, Antequera, 2016, pp. 147-208.
- «La gramática corporal en los crucificados del escultor Diego Márquez y Vega: aires clásicos en medio de la jungla barroca», en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, coord. María del Amor Rodríguez Miranda, Asociación “Hurtado Izquierdo”, Córdoba, 2015, pp. 647-663.
- GALERA ANDREU, Pedro Antonio. «Para una historia de la construcción de la catedral», en *La Catedral de Jaén a examen. Historia, construcción e ima-*

- gen, coords. Pedro Antonio Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella, Vol. 1, UJA Editorial, Jaén, 2019, pp. 89-130.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción. *El escultor Luis Salvador Carmona*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990.
- «Luis Salvador Carmona, escultor, cortesano e imaginero», en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su nacimiento*, Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía, Estepa, 2008, Cuadernos de Estepa, n.º 02, Ayuntamiento de Estepa, 2013 (edición digital), pp. 1-13.
- GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio. *Conversaciones Históricas Malagueñas*, (tomo 3 y 4), Luis de Carreras, Málaga, 1792 y 1793.
- GARCÍA LUQUE, Manuel. «Originalidad y plagio en la pintura mural granadina del siglo XVIII», en *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*, Abel Lobato Fernández *et alii* (editores), Universidad de León, 2019, pp. 451-473.
- GARCÍA PULIDO, Luis José. «El sistema defensivo del Molino del Cubo (Torredonjimeno, Jaén). Un molino fortificado por la Orden de Calatrava en la frontera con el Reino Nazarí de Granada», revista *Castillos de España*, Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 132, 2003, pp. 23-33.
- GÓMEZ LÓPEZ, Luis. «Análisis del “Niño Jesús dormido sobre la cruz”. Óleo del convento de MMDD de Torredonjimeno», entrada de *El blog de Cassia* (blogspot), 21 de marzo de 2018.
- «Apuntes para el estudio de la antigua bandera de Torredonjimeno», revista *Órdago*, n.º 14, noviembre 2017, Círculo de Amigos de Cassia, Torredonjimeno, pp. 16-17.
 - «El esplendor artístico del Torredonjimeno del XVIII. El ejemplo del retablista Pedro Cano de la Vega», revista *Órdago*, n.º 16, noviembre 2019, Círculo de Amigos de Cassia, Torredonjimeno, pp. 4-6.
 - «Pedro Conde, el maestro cantero tosiriano», revista *Órdago*, n.º 16, noviembre 2019, Círculo de Amigos de Cassia, Torredonjimeno, pp. 16-19.
 - «Procesión del Rosario que se hizo en Torredonjimeno el día 12 de septiembre de 1787 con motivo de la Beatificación de Gaspar Bono y Nicolás Longobardo. Por el P. Alejandro del Barco», revista *Encuentro*, 2005, Hermandad de Jesús Preso y Ntra. Sra. del Rosario, Torredonjimeno, pp. 225-230.
- GÓMEZ LÓPEZ, Luis y FERNÁNDEZ ESPINOSA, Manuel. *Vidas de la ibérica Tosiria, Personajes de Torredonjimeno que hicieron historia*, Chica Industrias Gráficas, Torredelcampo, 2007.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Camarines estepeños: Origen y función», en *Actas de las III jornadas sobre historia de Estepa “Patrimonio histórico”*, marzo 1998, Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp. 625-642.

- GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «La pintura mural en la Granada del XVIII», *Boletín de Arte*, n.º 37, 2016, pp. 103-114.
- GRUPO VERNÁCULA. «Religiosos ilustres del convento de la Victoria», revista *Órdago*, n.º 9, marzo 2005, Círculo de Amigos de Cassia, Torredonjimeno, pp. 18-19.
- ILLANA LÓPEZ, Francisco Javier y GARCÍA GARCÍA, José María. «Una procesión de rogativas en el reino de Jaén durante el siglo XVIII: el Nazareno de Torredonjimeno en 1720», revista *Pasión y Gloria*, Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, n.º 37, 2019, pp. 173-184.
- JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto. *Los conventos de la Orden de los Mínimos en la Provincia de Sevilla. Historia, Economía y Arte (Siglos XVI-XIX)*, Diputación de Sevilla, 2013.
- LÁZARO DAMAS, María Soledad. «El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 154, 1994, pp. 71-117.
- LENDÍNEZ, fray Juan. *Augusta Gemela Ilustrada*, manuscrito, Martos, 1778.
- LENDÍNEZ PADILLA, Juan Pedro. «El tallista Lucas Colmenero. Autor de los desaparecidos retablos del Dulce Nombre de Jesús y Santiago de la Catedral (1751-1754)», revista *Pasión y Gloria*, Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, n.º 38, 2020, pp. 134-157.
- LEÓN VEGAS, Milagros. «*Sub umbra alarum tuarum*: La ciudad de Antequera y la Virgen del Rosario», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n.º 34, Universidad de Málaga, 2012, pp. 373-390.
- LIÉBANA UREÑA, José. «La imagen de la Virgen del Rosario... hasta lo que es posible conocer de su historia», revista *Encuentro*, 2002, Hermandad de Jesús Preso y Ntra. Sra. del Rosario, Torredonjimeno, pp. 72-75.
- (con Aurora Liébana Cabanillas) «Manuel Salvatierra García sigue siendo el gran desconocido de nuestra Semana Santa», revista *Encuentro*, 2012, Hermandad de Jesús Preso y Ntra. Sra. del Rosario, Torredonjimeno, pp. 62-68.
- «¿Quién era Manuel Salvatierra? Un misterio al descubierto. Historia y portadores de una larga búsqueda», revista *Encuentro*, 2004, Hermandad de Jesús Preso y Ntra. Sra. del Rosario, Torredonjimeno, pp. 12-29.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Editorial Atrio, 2008.
- «Sueño barroco del Divino Infante: Comentarios a esculturas granadinas de la Infancia de Cristo», catálogo de la exposición *Meditaciones sobre un Infante. El Niño Jesús en el Barroco Granadino. Siglos XVII-XVIII* (coord. Ceferino Navarro Navarrete), Diputación de Granada, 2013, pp. 52-81.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. «Devociones populares en el convento de Mínimos de Granada», en *Los mínimos en Andalucía: IV Cente-*

- nario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería), coord. Valeriano Sánchez Ramos, Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 239-270.
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel. «José de Medina (1709-1783). Una gubia para un Cristo», en *Expiración: CCL Aniversario 1761-2011*, boletín de la cofradía del Cristo de la Expiración, n.º 60, Jaén, 2012, pp. 73-99.
- LOZANO RUIZ, Carlos. «Las cofradías del Rosario en la sociedad del Antiguo Régimen: de la regla al pleito», en *Actas del I Encuentro Nacional de Cofradías del Rosario* (Caleruega, 19 al 21 de septiembre de 2014), Carlos Lozano Ruiz (coord.), Colección Biblioteca Dominicana, Editorial San Esteban, Salamanca, 2015, pp. 23-51.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1990.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «El programa iconográfico [de] la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada: los ciclos pictóricos de los antecamarines (1739-1742)», *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, n.º 4, 2015, pp. 45-57.
- «El valor documental de los frescos de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada», *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, n.º 20, marzo 2017, pp. 98-103.
- «“Una cripta a la traza del Escorial”: decoración pictórica de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada en la primera mitad del siglo XVIII», en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, coord. María del Amor Rodríguez Miranda, Asociación “Hurtado Izquierdo”, Córdoba, 2015, pp. 772-783.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1996.
- MARTÍNEZ DE MAZAS, José. *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*, Jaén, 1794 (ed. facsimil, Ediciones El Albir, Barcelona, 1978).
- MONJAS DOMINICAS. «Las Dominicas hablan de Rafael Castillo Ruiz», revista *Encuentro*, 2010, Hermandad de Jesús Preso y Ntra. Sra. del Rosario, Torredonjimeno, p. 47.
- MONTIJANO CHICA, Juan. *Historia de la ibérica Tosiria. La actual Torredonjimeno*, Madrid, 1983.
- MONTOYA, fray Lucas de. *Corónica general de la Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula su fundador: donde se trata de su vida y milagros, origen de la Religión, erection de Provincias y varones insignes della*, Bernardino de Guzmán, Madrid, 1619.
- MORALES, fray Juan de. *Epítome de la fundación de la provincia del Andalucía de la orden de los Mínimos del glorioso patriarca San Francisco de Paula*, Joan René, Málaga, 1619.

- MORENO PARTAL, Mercedes. *El Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Torredonjimeno. Patronazgo y promoción artística*, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Jaén, 2016.
- MOROSINI, Giuseppe. «Descripción física de san Francisco de Paula», entrada del 21 de septiembre de 2016 en *Mínimos en familia* (página web).
- MUÑOZ Y ROMERO, Tomás. *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, imprenta de Rivadeneira, Madrid, 1858.
- NICÁS MORENO, Andrés. «Descendencia ilegítima de don Juan Pacheco, I marqués de Villena. Genealogía y heráldica de don Juan Pacheco de Torres, comendador de Lopera (Jaén)», en *Argentaria, Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de las Cuatro Villas*, n.º 23, 2020, pp. 69-86.
- *Heráldica y genealogía en el Reino de Jaén*, IEG, Diputación Provincial de Jaén, 1997.
- PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio. «Iconografía y simbología en el Camarín de Nuestra Señora del Rosario de Granada», *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, n.º 7, 2018, pp. 69-93.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. y GARCÍA LÓPEZ, José L. *Imaginería procesional en Jaén*, ed. Boletín de las Cofradías de Sevilla, Sevilla, 1988.
- PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y JIMÉNEZ PEDRAJAS, Rafael. *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una historia mariana de Andalucía*, Instituto de Historia de Andalucía, Córdoba, 1978.
- PÉREZ LÓPEZ, Nerea V. «Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz», *Boletín de Arte*, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, pp. 145-154.
- PONZ, Antonio. *Viage de España*, Tomo XVI, Viuda de Ibarra, Madrid, 1796.
- PRETEL MARÍN, Aurelio. «En torno a los orígenes de Andrés de Vandelvira», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 219, enero-junio 2019, pp. 141-188.
- QUESADA QUESADA, José Joaquín. *El Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda. Aproximación histórica y patrimonial*, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, 2020.
- «La Capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la Catedral de Jaén», revista *Pasión y Gloria*, Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, n.º 38, 2020, pp. 23-48.
- RECIO VEGANZONES, Alejandro. «Apuntes histórico-artísticos y visión retrospectiva del diezmo conjunto monumental de la Iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización», en *Actas de las III jornadas sobre historia de Estepa "Patrimonio histórico"*, marzo 1998, Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp. 545-595.

- «Dos imágenes barrocas de San Francisco en Estepa, obras de los escultores Luis Salvador Carmona y Miguel Márquez», en *El franciscanismo en Andalucía, Conferencias del II Curso de Verano, San Francisco en la Historia y en el Arte Andaluz*, Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1996, Manuel Peláez del Rosal (dir. y ed.), Caja Madrid - Obra Social, Córdoba, 1998, pp. 235-256.
- RECIO VEGANZONES, Martín. «Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez», *Archivo Español de Arte*, Volumen 49, n.º 195, 1976, pp. 346 y 347.
- «¿Un Salvador Carmona en Estepa?», *Archivo Español de Arte*, Volumen 47, n.º 187, 1974, pp. 330 y 331.
- RIVAS CARMONA, Jesús. «El Barroco en Estepa y el arte de la cantería: la portada del Carmen y su autor», *Actas de las III jornadas sobre historia de Estepa "Patrimonio histórico"*, marzo 1998, Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp. 407-445.
- «La Torre de la Victoria y sus autores», en *I Ciclo de Conferencias Los Mínimos en Andalucía, Estepa, Noviembre 2000*, Ayuntamiento de Estepa, 2007, pp. 161-174.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. «La devoción a la Virgen de la Aurora y los rosarios públicos en Andalucía», en *Las cofradías y hermandades del Rosario de la Aurora: historia, cultura y tradición*, actas del I Encuentro Nacional e Hermandades y Campanilleros de la Aurora, Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, Córdoba, 2017.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. «Inicio de la orden de los Mínimos en España: el convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga», en *Los mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*, coord. Valeriano Sánchez Ramos, Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 411-454.
- ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*, Chapitel, Conservación y Restauración, Antequera, 2014.
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José. «La tradición de los rosarios públicos en la España Moderna: historia y tipología», en *Actas del I Encuentro Nacional de Cofradías del Rosario* (Caleruega, 19 al 21 de septiembre de 2014), Carlos Lozano Ruiz (coord.), Colección Biblioteca Dominicana, Editorial San Esteban, Salamanca, 2015, pp. 77-115.
- ROMERO DE TORRES, Enrique. *Catálogo Monumental de Jaén*, Tomo Tercero, inédito (1913-1915).
- ROMERO TORRES, José Luis. «Escultura e iconografía de la orden de los Mínimos». en *I Ciclo de Conferencias Los Mínimos en Andalucía, Estepa, Noviembre 2000*, Ayuntamiento de Estepa, 2007, pp. 263-285.

- «Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía. De la escultura religiosa a la imagen devocional», en *Los mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*, coord. Valeriano Sánchez Ramos, Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 497-538.
 - «La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 14, 2012, pp. 55-62 (I), y n.º 15, 2013, pp. 90-98 (II).
 - «Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano (Notas artísticas sobre la capilla de la Hermandad Sacramental en la Iglesia de San Bartolomé de Sevilla)», revista *Atrio*, n.º 12, 2006, pp. 33-56.
- ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *A imagen y semejanza, Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*, catálogo de la exposición celebrada en la colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna (5.12.2014-1.02.2015), Diputación de Sevilla, 2014.
- ROSÚA LUNA, Francisco José. «El convento de Santa Clara de Loja: Ciclo pictórico y programa iconográfico», en *El legado inequívoco de una época: "Especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo"*, coords. María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Díaz Gómez, Asociación "Hurtado Izquierdo", Córdoba, 2019, pp. 214-238.
- RUIZ CALVENTE, Miguel. «Juan de Dios Santaella y Roldán y los contratos de obligación de cuatro retablos para la iglesia del Convento de Santa Clara de Martos (Jaén)», revista *Elucidario*, N.º. 5, marzo 2008, Instituto de Estudios Giennenses, pp. 159-166.
- SÁEZ GÁMEZ, Mariano. *Hidalguías de Jaén*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979.
- SÁNCHEZ COBOS, María Dolores. *La imprenta en Jaén (1550-1831)*, Universidad de Jaén, 2005.
- «La imprenta en Jaén en el siglo XVII», catálogo de la exposición *Imprentas y librerías en el Jaén renacentista*, Rincón González, M. D. y S. Contreras, S. et alii, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, 2002, pp. 27-46.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «La espiritualidad franciscana y la iconografía del Niño Jesús», en *El franciscanismo en Andalucía, Conferencias del IV Curso de Verano, San Francisco en la Cultura Andaluza e Hispanoamericana*, Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998, Manuel Peláez del Rosal (dir. y ed.), CajaSur - Obra Social y Cultural, Córdoba, 2000, pp. 119-154.
- SÁNCHEZ SALAZAR, Felipa. *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén (1786-1861)*, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, 1983.

- SARMIENTO, Adrián. «El Niño Antequerano del Monasterio de la Concepción de Granada», en *SACRA FOTO - Adrián Sarmiento - ATQFOTOSCOFRANDES* (blogspot), entrada del 22 de agosto de 2019.
- SERRANO ESTRELLA, Felipe. «La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía: los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y don Agustín Rubín de Ceballos», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, n.º 6, 2013, pp. 103-124.
- TORAL PEÑARANDA, Enrique. «En torno al sepulcro de Lopera», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 176, 2, 2000, pp. 645-670.
- ULIERTE VÁZQUEZ, M.^a Luz de. «Capillas y retablos en la Catedral de Jaén», revista *Elucidario*, n.º 3, marzo 2007, Instituto de Estudios Giennenses, pp. 189-207.
- «De portadas y retablos: Siloe y Vandelvira», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 40, 2009, pp. 23-41.
 - «El retablo en Alcalá la Real y Andújar y su relación con los maestros de Priego y Lucena», en *El Barroco en Andalucía*, vol. VII, Córdoba, 1987, pp. 289-292.
 - *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Ayuntamiento de Jaén, 1986.
- UREÑA UCEDA, Alfredo. *Patrimonio arquitectónico y urbanismo en Torredonjimeno. Desde los inicios de la Edad Moderna hasta la actualidad*, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, 2008.
- «Torredonjimeno: una visión desde la Historia del Arte», revista *Senda de los Huertos*, n.º 67-68, Asociación Amigos de San Antón, Jaén, 1986, pp. 25-49.
- VILLALTA, Diego de. *Historia de la antigüedad y fundación de la Peña de Martos*, (1579), ed. Joaquín Codes y Contreras, Madrid, 1923 (existe ed. facsímil, Asociación Artístico Cultural Tucci, Martos, 1982).
- VV. AA. *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la Infancia en las Artes Plásticas. Siglos XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario. 1606-2006*, Rafael Ramos Sosa (dir.), Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 2006.
- VV. AA. *Actas I Encuentro Nacional de Cofradías del Rosario* (Caleruega, 19 al 21 de septiembre de 2014), Carlos Lozano Ruiz (coord.), Colección Biblioteca Dominicana, Editorial San Esteban, Salamanca, 2015.
- VV. AA. *Congreso Internacional del Rosario con motivo de la Coronación Canónica de María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos (Monte Sión)*, Paz Castaño, Herminio de, O.P. y Romero Mensaque, Carlos José (coords.), Actas del Congreso Internacional, Sevilla, 28, 29 y 30 de octubre de 2004, Taller de Editores Andaluces. Sevilla, 2004.

- VV. AA. *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su nacimiento*, Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía, Estepa, 2008, Cuadernos de Estepa, n.º 02, Ayuntamiento de Estepa, 2013 (edición digital).
- VV. AA. *La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico, Estepa, 2009, Cuadernos de Estepa, n.º 04, Ayuntamiento de Estepa, 2014 (edición digital).
- VV. AA. *Las cofradías y hermandades del Rosario de la Aurora: historia, cultura y tradición*, actas del I Encuentro Nacional e Hermandades y Campanilleros de la Aurora, Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, Córdoba, 2017.
- VV. AA. *Meditaciones sobre un Infante. El Niño Jesús en el Barroco Granadino. Siglos XVII-XVIII*, catálogo de la exposición, coord. Ceferino Navarro Navarrete, Diputación de Granada, 2013.
- VV. AA. *Specvlvm sine macvla. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, dir. y coord. Rosario Camacho Martínez, Real Hermandad de Santa María de la Victoria y Ayuntamiento de Málaga, 2008.

