

## Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII

ROSARIO CAMACHO MARTINEZ  
JESUS ROMERO BENITEZ

### SUMMARY

*Though the Málaga baroque reredos panorama is scattered and its reconstruction is quite a difficult task because many losses happened, the city of Antequera offers a set of specimens of special interest.*

*During the XVIIIth. century, important artists, like Antonio Mohedano and Bernardo Simón Pineda, appeared in this city. They both made a way to the Antequera retablo in the eighteenth-century, this century being considered its golden age. Along this century, big machines were joined which evolved from a clearly baroque design to the classicistic models imposed by the rigour of the Academies.*

*Therefore, the stages of the reredos in Antequera define models such as the so called castizos, a typical model in the first half of the XVIIIth. century with twisted columns, a clear architectural scheme and a conspicuous manifestador [«manifestor»]. By the middle of the century, a rococo stage asserts itself coinciding with the acme of economy and population in Antequera; this stage has its most significant work in the main altarpiece of Carmen's church. The clear architectural scheme lost in favour of ornamentation and sculpture came back in the pseudoclassical stage, during the last third of the century; José M. de Aldehuela was its real initiator, the main retablo of St. Zoilo's church being its most significant example. A last stage, the neoclassical one, offers a lesser interest and it gives rise to clearly neoclassical retables already in the XIXth. century.*

El panorama del retablo en la provincia de Málaga es bastante disperso y menguado por la gran cantidad de obras desaparecidas, fundamentalmente en nuestro siglo. Nombres como Nicolás Tiller, que representa la estética del último gótico, apenas pueden estudiarse más que por los documentos —escasos— que arroja el Archivo Histórico Provincial, o el retablo de

Santa Bárbara en la Catedral<sup>1</sup>. El caso de Pedro de Moros, dentro del pleno renacentismo, es también muy significativo, pues su retablo del Sagrario de Málaga ya no existe y el de Santa María de Vélez-Málaga no pasa de la atribución razonada<sup>2</sup>.

Pese a la amplia proliferación del retablo en el s. XVII, apenas se conserva nada en Málaga, ciudad en la que, por otra parte, se produjo más escultura exenta —Pedro de Mena «exportaba» desde Málaga imágenes a toda España— que ensambladuras de aparato. El hermano Francisco Díaz de Ribero, arquitecto de retablos, nos dejó en el mayor de los jesuitas (1633), hoy del Santo Cristo de la Salud, un ejemplo de la estética granadina de raigambre manierista. Pero como obra de verdadero empeño sólo cabe citar el retablo mayor del convento de la Victoria -dedicado a la Patrona de Málaga—, cuya arquitectura de mediados del siglo, se debe al maestro sevillano Luis de Vargas, que también trabajó en el coro de la Catedral; este retablo de la Victoria fue dorado por Luis de Zayas y en algunos de sus relieves se aprecia la intervención de José Micael y Alfaro, importante maestro escultor afincado en Málaga<sup>3</sup>.

Pero, sin duda, la gran figura de la talla de la madera en Málaga fue Pedro de Mena y Medrano, mucho más escultor que retablista, a quien se deben gran parte de los magníficos tableros del coro de la catedral malagueña y un importantísimo conjunto de esculturas llenas de sentimiento místico y doctrinal. Como retablista realizó el retablo mayor de la iglesia de religiosas Carmelitas Descalzas (1659) y las pequeñas ensambladuras de la Virgen de Belén en el convento de Santo Domingo y la de la Virgen de los Reyes en la Catedral, cuyo diseño, atribuido tradicionalmente a Niño de Guevara, también se ha confirmado como obra del mismo Mena<sup>4</sup>.

De José Fernández de Ayala, contemporáneo y colaborador del maestro granadino, sabemos que realizó retablos para los conventos de San Agustín (1677), éste con la aprobación de Mena, y para una capilla del convento de San Andrés de Carmelitas Descalzos (1691); pero el único diseño que se nos ha conservado de él es una pequeña moldura tipo retablo que enmarca una carta de profesión religiosa del Convento del Císter, de 1699, y que evidencia su conexión con el estilo de Cano<sup>4 bis</sup>.

En la transición al s.XVIII se detecta un cierto grupo de escultores malagueños que también trabajan el campo del retablo; y no sólo escultores,

1 PEREZ DEL CAMPO, Lorenzo: «Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara en la Catedral de Málaga» *Baética* n.º 8. Universidad de Málaga 1985, pp. 77-84.

2 ROMERO TORRES, José Luis: «La escultura de los s. xv a XVIII, Málaga vol. III Arte. Granada. Ed. Andalucía 1984, p. 835.

3 *Ibidem*, p. 840.

4 LLORDEN, A. (O.S.A.): *Escultores y entalladores malagueños*. Avila, Ed. Real Monasterio de El Escorial, 1960, p. 110.

ROMERO TORRES, J. L.: «El artista, el cliente y la obra de arte» en *Pedro de Mena 1628-1688*, catálogo de la exposición celebrada en Málaga, abril-mayo 1989, p. 110.

4 bis LLORDEN, A. (O.S.A.): *Op. cit.*, pp. 249 y 261.

CAMACHO MARTINEZ, R.: *Las cartas de profesión religiosa de las hijas de Mena*. Málaga. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988, p. 5.

en los primeros años del siglo se documenta la intervención del arquitecto Felipe de Unzurruñzaga en algunos retablos, como el que se encontraba en el convento del Císter<sup>5</sup>. Jerónimo Gómez, fundamentalmente escultor, realizó, entre otros, el desaparecido retablo de la parroquia de Santiago, de 1674, el de San Luis el Real (1664) y el mayor del nuevo templo del Sagrario —terminado en 1715—, del que se conservan algunos fragmentos<sup>6</sup>.

Ya hacia la mediación del siglo será Fernando Ortiz la figura más representativa, y quizás la única, de verdadero interés. En contacto con el taller madrileño del italiano Juan Domingo Olivieri, director de escultura del Palacio Real y miembro de la Academia de San Fernando, será quien introduzca en Málaga las nuevas formas italianas, aunque no se llegue a transformar totalmente su concepto estético que continuó siempre muy ligado a lo rococó<sup>7</sup>. Solicitado por los diferentes estamentos de la ciudad, su producción se volcó en la escultura exenta, tanto en madera como en piedra, a la que sabe imprimir la capacidad de emocionar. Pero también fue arquitecto de retablos, aunque éstos no han llegado hasta nosotros. El de San Rafael, en la Catedral, lo diseñó y construyó entre 1764-68, si bien parece que la mayor parte de la ejecución mecánica correspondió a un enigmático maestro de Vélez; y un conjunto similar talló en 1768 para la parroquia de Alhaurín de la Torre<sup>8</sup>. Este retablo de la Catedral responde a un concepto más clasicista, aunque sin abandonar los efectos tipo rococó en cuanto a recorte de **placado**, escenografía, atectonia y empleo de un tipo de columna de capitel corintio y fuste liso con colgaduras que define una etapa del retablo antequerano y que hemos designado como *columna corintia enjaezada*. No obstante la vinculación con Antequera, iniciada a finales del siglo XVII con los yesistas que trabajaron en el convento de la Victoria de Málaga, en el siglo XVIII será a través de José de Medina, quien formado en el círculo malagueño y con experiencia en madera, yeso y piedra, interviene en algunas de las más espléndidas obras antequeranas.

En la etapa final del siglo los maestros mayores de la Catedral, dentro de una estética entre lo rococó y lo clasicista, recabaron la labor retablística, en la que también intervinieron académicos y foráneos. A Antonio Ramos se atribuye el antiguo retablo de la iglesia de la Concepción, de diseño clásico y elegante<sup>9</sup> y José Martín de Aldehuela, además de las dos cajas de los

5 GOMEZ GARCIA, M. " Carmen: *Instituciones religiosas femeninas en la transición del s. XVII al XVIII*. Málaga Diputación Provincial. 1986, p. 98.

LLORDEN, Andrés (O.S.A.): *Arquitectos y canteros malagueños*, Avila. Ed. Real Monasterio de El Escorial 1902, p. 124.

6 LLORDEN, Andrés (O.S.A.): *Escultores y entalladores malagueños*, pp. 229, 236-237.

CAMACHO MARTINEZ, Rosario y ROMERO MARTINEZ, José M.: *La iglesia del Sagrario de Málaga*. Col. Asuntos de Arquitectura «El Barroco». Colegio de Arquitectos de Málaga, 1987.

7 ROMERO TORRES, José Luis: «La escultura...», p. 845.

8 PEREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis: *La Catedral de Málaga*. León, Ed. Everest 1985, p. 31.

9 CAMACHO MARTINEZ, Rosario: «Antonio Ramos, arquitecto malagueño del Barroco» en *El Barroco en el Andalucía*. Universidad de Córdoba 1986, p. 46.

órganos catedralicios, realizó el retablo de San Sebastián también en la Catedral, diseñando otros para Nerja<sup>10</sup> y Antequera<sup>11</sup>, que han desaparecido. La aportación más interesante de Aldehuela, sin embargo, fue un tipo de retablo-baldaquino de configuración clásica que realizó para el convento de San Agustín de Málaga<sup>12</sup> y el templete exento de San Felipe —también de Málaga—, ambos en piedra<sup>13</sup>.

Extrayendo todas las posibilidades expresivas y polícromas de este material se realizó el retablo de la capilla de la Encarnación en la Catedral, que, diseñado probablemente por Ventura Rodríguez<sup>14</sup>, responde al gusto y estética de la Corte. Ramos y Aldehuela llevaron la dirección de la obra entre 1776-83 y el granadino Juan de Salazar realizó la labor escultórica. Con este retablo contrasta el cercano de la capilla de la Concepción, reconstrucción moderna del que —según Ponz— realizó a finales del siglo XVIII «un napolitano advenedizo»<sup>15</sup>; en realidad este retablo, según consta documentalmente, fue obra del ya referido maestro de Vélez<sup>16</sup>.

Con todo lo expuesto resulta fácil comprobar la falta de una escuela o círculo malagueño del retablo, situación que se desdibuja aun más por las innumerables pérdidas sufridas por el patrimonio provincial en este campo. Por tanto, sólo caben estudios referidos a análisis pormenorizados de obras aisladas.

## EL CIRCULO RETABLÍSTICO ANTEQUERANO<sup>17</sup>

Frente al panorama general de la provincia, poco abundante, disperso y nada coherente, contrasta el caso de la ciudad de Antequera, que adquiere

10 LLORDEN, Andrés (O.S.A.): *Arquitectos...*, p. 200.

11 ROMERO BENITEZ, Jesús: «El retablo en Antequera durante los siglos XVII y XVIII» *Málaga*, vol. III Arte. Granada. Ed. Andalucía 1984, p. 856.

12 CAMACHO MARTINEZ, Rosario: «Relaciones Corte-Periferia: la arquitectura en Málaga en el s. XVIII». Congreso Internacional *El arte en las cortes europeas del s. XVIII*. Madrid 1987. *Actas*, p. 172.

«Aportaciones a la obra retablística de José Martín de Aldehuela». *Boletín de Arte*, n.º 9. Universidad de Málaga, 1988, pp. 183-199.

13 CAMACHO MARTINEZ, Rosario y ROMERO MARTINEZ, José M.ª: *La iglesia de San Felipe Neri en Málaga*. Col. Asuntos de Arquitectura «El Barroco». Málaga. Colegio de Arquitectos 1986, p. 11.

14 MEDINA CONDE, Cristóbal: *La catedral de Málaga*. Málaga 1898. Ed. facsímil, ed. Arguval, Málaga 1984, p. 151.

15 PONZ, Antonio: *Viage de España*, vol XVIII, Madrid 1794. Ed. facsímil ed. Atlas, 1972, p. 182.

16 PEREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis: op. cit., p. 50.

17 Creemos oportuno advertir que el estudio del retablo en Antequera está apenas iniciado y que sí están claras las tipologías, a través del estudio del material conservado, aún no se ha profundizado lo suficiente en la investigación de los archivos locales por lo que algunas atribuciones y conclusiones tienen carácter provisional. Hay que dejar constancia de que algunas obras han sido documentadas por el padre Llordén en su trabajo *Variá Antequerana*, que ha quedado inédito a su muerte, y que nos cedió desinteresadamente. Algunos de los datos que se exponen a continuación ya han sido dados a conocer en ROMERO BENITEZ. Jesús: *Guía artística de Antequera*. Caja de Ahorros de Antequera, 1981.

su más clara definición en el siglo XVIII. Aunque también ha desaparecido un número considerable de obras de los siglos anteriores, se conservan piezas excepcionales que van desde el templete-tabernáculo exento de la Colegiata de Santa María (hoy en San Sebastián) (Fig. 1) que originalmente se cubría con elegantísimo baldaquino (hoy en San Pedro), todo ello realizado por Anotonio Mohedano en 1609, hasta ensambladuras ya plenamente barrocas como el retablo realizado por Bernardo Simón de Pineda, en 1693, para la Hermandad Sacramental de la Colegiata de San Sebastián. Pieza del máximo interés lo es también el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista, realizado en 1649 por Toribio Sánchez Calvo, quien plantea una correcta ensambladura arquitectónica compartimentada en recuadros para encajar lienzos pintados al óleo. A este último tipo debió pertenecer el antiguo retablo del monasterio de San Zoilo, que sabemos realizó también Mohedano.

El referido retablo de Bernardo Simón de Pineda, artista nacido en Antequera aunque después afincado en Sevilla, presenta un elemento que vemos por primera vez en la retabística antequerana y que después alcanzará un gran desarrollo durante todo el siglo XVIII, llegando a ser una característica local: el manifestador en alto, por encima de la embocadura del camarín (Fig. 2).

Sin lugar a dudas, el siglo XVIII fue el siglo del retablo en Antequera, como de otras manifestaciones artísticas, conservándose numerosas piezas y algunas de gran calidad y empeño. Ya en el siglo XVI había llegado a ser una de las ciudades más importantes de Andalucía, en gran parte debido a unas condiciones sociales y económicas favorables para el desarrollo artístico y cultural. Urbanísticamente se produjo una rápida expansión hacia la zona baja, ordenándose un desarrollo del caserío según iba marcando la orografía del terreno y los criterios de la época. De manera paralela se fueron levantando grandes obras arquitectónicas que fueron generosamente dotadas.

A pesar de las crisis de subsistencia y de las epidemias, tan abundantes en la España del seiscientos, Antequera continuó creciendo llegando a ser una de las más importantes ciudades «medianas» andaluzas que tanto peso tuvieron en el XVIII. En este siglo se construyeron numerosos edificios, no sólo religiosos, y otros muchos ya existentes sufrieron importantes remodelaciones y ampliaciones. Además, la demanda de obras de arte por parte de la Iglesia y de las Cofradías, el prestigio social que suponía la donación de obras religiosas y la materialización de las devociones, determinaron la creación de una escuela local de artistas cuya producción no absorbe exclusivamente Antequera, sino que se extiende a las poblaciones cercanas de Córdoba y Sevilla, y en menor medida Málaga capital, debido a que la barrera montañosa no hizo fructífera esta relación.

Este círculo de artistas se configura con caracteres formales definidores de una estética antequerana dieciochesca, llegando a conseguir un sello de identidad. De esta forma los nombres de los Rivera, Andrés de Carvajal, Antonio y Francisco Primo, Diego y Miguel Márquez, José de Medina, Bernardo Asensio, José Atencia, Antonio Palomo, etc., llenan con su actividad todo el siglo. Son escultores, ensambladores, tallistas, que de manera



Figura 1. Antequera. Colegiata de San Sebastián. Tabernáculo (1609). Antonio Mohedano.

un tanto ambivalente trabajaron la escultura exenta y el retablo, pero sus funciones no quedan totalmente definidas por su designación gremial. Muchos de los anteriormente citados se consignan en el Catastro de Ensenada como tallistas<sup>18</sup>, cualificación profesional que no corresponde a la más alta escala, aunque Andrés de Carvajal y Diego Márquez fueron muy buenos escultores y Francisco Primo y Antonio Palomo lo fueron también como entalladores. Sin embargo, en la labor de talla, tanto en madera como yeso, debieron

18 ROMERO TORRES, José Luis: *op. cit.*, p. 849.

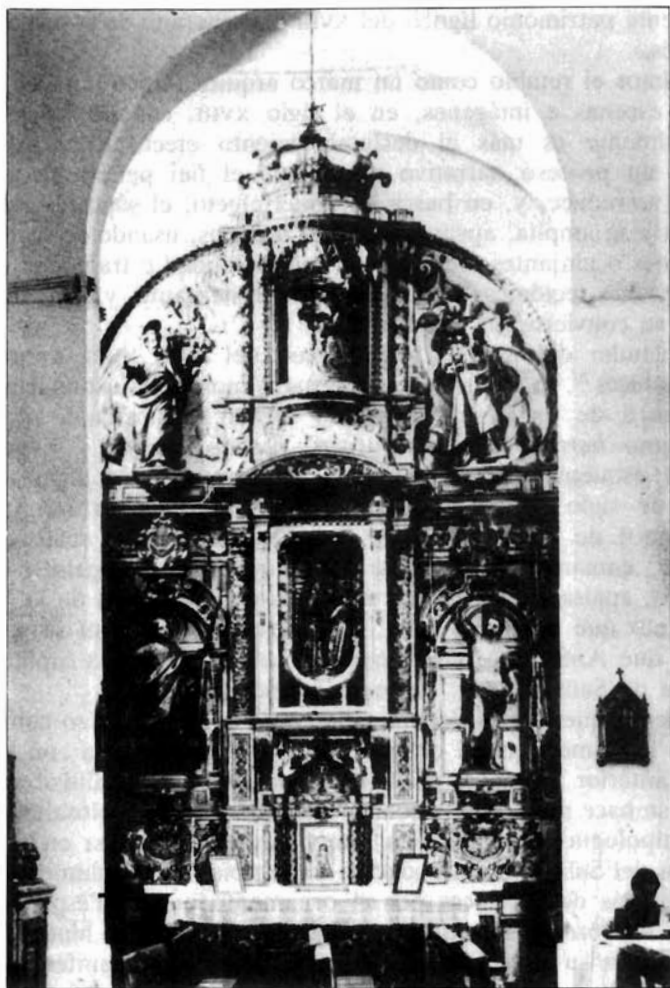


Figura 2. Antequera. Colegiata de San Sebastián. Retablo de la Virgen de la Esperanza (1693). Bernardo Simón de Pineda.

formarse muchos maestros que aunan su pericia en ambas técnicas y parece evidente la existencia de un taller que, habiendo tenido su punto de partida en Málaga en las yaserías de la Victoria, se centraliza en Antequera<sup>19</sup>. Debió ser muy amplio el grupo de tallistas, pero como equipo de trabajadores no se consignan sus nombres en los documentos, salvo el del maestro que

<sup>19</sup> TEMBOURY ALVAREZ, Juan: «Para el estudio de la arquitectura andaluza. La ornamentación en yeso a principio del s. XVIII, *Sol de Antequera*, agosto 1949.

contrataba el volumen grande de la obra. Lo cierto es que para llevar a cabo todo el ingente patrimonio lígneo del XVIII antequerano se necesitaron muchísimas manos.

Si definimos el retablo como un marco arquitectónico para el desenvolvimiento de escenas e imágenes, en el siglo XVIII, cuando lo que se busca fundamentalmente es más el deslumbramiento efectista en un contenido global que un proceso narrativo en el que el fiel penetre lentamente, la iconografía se reduce, y, en busca de aquel efecto, el soporte arquitectónico se complica y se amplía, apenas se atiene a reglas, usando columnas salomónicas, estípites o pinjantes. Se tiende a una movilidad o fragilidad que desafía las características tectónicas de la estructura sustentante, y ésta, transformada en ornato, se convierte en protagonista.

En el estudio del retablo antequerano del siglo XVIII, como en otros núcleos andaluces<sup>20</sup>, se pueden precisar cuatro momentos estilísticos diferentes aunque dentro de un mismo concepto formal y funcional, que podemos designar como *barroco castizo*, *rococó*, *pseudoclasicista* y *neoclásico*. No obstante el esquema compartimentado se mantiene en algunas obras de comienzos de siglo como es el caso del retablo mayor (Descensión del Espíritu Santo) de la parroquia de San Pedro. Este fue realizado en yeso policromado, enmarcando entre carnosas hojarascas y angelotes arcaizantes trece lienzos, apaisados los de los apóstoles y cuadrado el de la Virgen y el Espíritu Santo que centra el ático; a finales del siglo XVIII se sobrepuso el baldaquino que Antonio Mohedano realizó en 1609 para la capilla mayor de la Colegiata de Santa María, como ya se indicó antes.

El momento que hemos denominado como *barroco castizo* cubre prácticamente toda la primera mitad del siglo XVIII. Aunque enlaza con lo realizado en el siglo anterior y todavía predomina una cierta racionalidad arquitectónica, el tono se hace más grandilocuente utilizando formas colosales, entroncando con la tipología churrigueresca que tiene su paradigma en el retablo de San Esteban del Salamanca. El soporte arquetípico es la columna salomónica, invadida las más de las veces por el ornamento que se despliega por todo el conjunto en formas naturalistas, orgánicas, foliaciones hinchadas, maleables, cambiando su escala según su localización. El manifestador en alto adquiere carta de naturaleza como característica local, si bien posteriormente algunos han sido reconvertidos en simples hornacinas ocupadas por imágenes de tamaño menor. Todo el conjunto se ciñe al marco de la cabecera, englobado en el medio punto que marcan las pechinas, de tal forma que en algunos casos las tallas en yeso policromado de éstas continúan el efecto ornamental. Antonio Rivera, hijo de otro entallador y yesista de igual nombre, realizó los más bellos y significativos de esta tipología; su dominio de la talla en yeso y madera les permitió realizar conjuntos donde se funden retablo y camarín en un mismo concepto de representación mirífica, como

<sup>20</sup> ULIERTE VAZQUEZ, M.<sup>a</sup> Luz de: *El retablo en Jaén, 1580-1800*. Ayuntamiento de Jaén, 1986, pp. 2-9.



es el caso del retablo de la Virgen del Socorro en la iglesia de Santa María de Jesús (hacia 1725).

En torno a 1740 se puede detectar un cambio, señalado por el empleo de un nuevo soporte: el estípite, que introduce formas quebradas. La decoración orgánica va siendo desplazada, aunque no totalmente, por formas geométricas, prismáticas, placas, pinjantes, que alternan con aquella en una mayor profusión de motivos ornamentales y plásticos. El estípite no responde a un modelo geométrico fijo, sino que abre un sinnúmero de variantes en las sucesivas alteraciones que sufren sus elementos integrantes, con estrangulaciones y protuberancias que conectan con formas ya abalaustradas, ya de perfiles orientalizantes, manteniendo el quiebro de su ritmo geométrico. La despreocupación por la norma arquitectónica es notoria, no sólo en el uso de soportes anticlásicos, cuyos apoyos parecen desafiar las leyes de la gravedad, sino también en el dislocamiento de los elementos sustentados: los entablamentos, las cornisas, se quiebran, se incurvan en un ritmo vibrante que se acelera hacia el ático donde preside un gran peinetón de abstracto diseño, con perfiles mixtilíneos que enlazan con los colgates geométricos agrupados en caprichos prismáticos. Pero no ha desaparecido totalmente el ornamento naturalista, que, se hace más menudo, se descuelga en las escasas superficies lisas o se mantiene sobre aquellos propiciando el ritmo sinuoso del conjunto en el que se incluye además toda una plástica escultórica, a base de angelitos, querubines, imágenes, que resaltan el carácter liviano y refinado del retablo. Aunque a esta tipología la hemos denominado *rococó* no hay predominio de la rocalla hasta una fecha algo más avanzada de la mediación del siglo; las formas ligeramente arriñonadas u oblongas aparecen tardíamente y quedan absorbidas en el ritmo lineal de la composición, aunque adquiriendo paulatinamente mayor representatividad.

Francisco Primo es uno de los entalladores que participa en el paso de una tipología a otra; si en sus primeras obras se ciñe al barroco castizo (Urna del Santo Entierro de San Agustín, de 1747), en una segunda fase responde al tratamiento prismático del que también participa Antonio Primo, quizá hijo del anterior y probable autor del magnífico retablo mayor de la iglesia del Carmen.

A finales de siglo, por influencia de las normas académicas y el gusto imperante en la Corte, se vuelve a la norma tectónica, a la medida, aunque no de una manera decidida. La clientela, más afecta a lo rococó, propicia el apegamiento a los moldes imperantes y la nueva tipología se va introduciendo no sin un considerable rechazo. Por otro lado, si los académicos han predicado el abandono de las «bárbaras» formas en madera y preconizan las excelencias de la piedra y de los jaspes, en Antequera se hará manifiesto no el uso de estos materiales sino su mimetización; es decir, la imitación de mármoles de distintos colores pintados sobre la madera, que resultaban más asequibles económicamente. Además todavía, aunque de forma mucho más discreta, continúan los recortes de placas y pinjantes de amplio diseño, pero como ensambladuras más carpinteriles que resaltan la composición arquitectónica. Con ello el ritmo se hace más pausado y la composición resulta mucho

más clara, menos ofuscante. Se vuelve a la columna como soporte por excelencia, de capitel corintio y fuste liso realizado con colgaduras y algunas aplicaciones de rocalla, la columna enjaezada, cuya presencia imprime distinción al conjunto. El entallador Antonio Palomo es la figura más prolífica de esta etapa del retablo antequerano que hemos denominado pseudoclasicista.

Pero el templo barroco se concibe como un organismo donde todos los elementos actúan al unísono para lograr el arrebató de los fieles y el retablo puede no ser un fin en sí mismo. Toda esa máquina complejísima, que evoluciona a lo largo del siglo, tiene un punto focal en la imagen central que muchas veces se encuentra en un plano diferente, tras el retablo, en el ámbito cerrado y misterioso del camarín, convirtiéndose aquél en simple embocadura, en portada monumental de esa cámara o sancta sanctorum, que, mimado por el ornamento de yeserías, dorados y espejería, refuerza la presencia de lo maravilloso.

Yesería y talla en madera se aunan en el conjunto de retablos, cúpulas y camarines. Luz, color, ritmo, espacio, en una preeminencia total de lo ornamental sobre lo arquitectónico. Todos los elementos plásticos fundidos en el espacio barroco para expresar el sentimiento de lo divino que trata de plasmar el interior del templo.

## EL BARROCO CASTIZO

Como ya se apuntó anteriormente, esta etapa enlaza, lógicamente, con el siglo anterior. Sin embargo ahora sólo nos vamos a remontar a una obra de 1693: el retablo de la Hermandad Sacramental de la Colegiata de San Sebastián, realizado en Sevilla por Bernardo Simón de Pineda y posteriormente trasladado hasta **Antequer**a<sup>21</sup>. Esta obra presenta el interés de ser el ejemplar más antiguo conservado en el que aparece el manifestador **eucarístico** en alto con puertas giratorias, lo que parece obedecer a un postulado de origen jansenista según el cual la Eucaristía debía estar incluso físicamente en lo más alto.

Ya en un retablo de hacia 1720 encontramos un esquema de retablo muy parecido como es el que preside la capilla adyacente de la Soledad, en la iglesia del Carmen. Como novedad hay que advertir la importancia que adquiere la columna salomónica, decorada de hojas y racimos de vid, en el cuerpo principal, apareciendo también el **estípite** de forma mucho más tímida jalonando la hornacina central y en el ático (Fig. 3).

De fecha anterior a 1721 - e n la que Luis Manuel de Borja lo **dora**— es el de la capilla Sacramental o de San Francisco de la iglesia de San Zoilo. Aquí el modelo que se sigue es el tan conocido de los Churriguera, aunque con unas proporciones algo achatadas debido al lugar para el que fue realizado. No faltan, sin embargo, elementos tan característicos como el **templete-manifestador** cupulado, que ocupa toda la calle central, o las cuatro

21 ROMERO BENITEZ, Jesús: «Infancia y obra antequerana del retablista Bernardo Simón Pineda» Boletín de Arte n.º 3, Universidad de Málaga 1982, pp. 147-168.



Figura 3. Antequera. Iglesia del Carmen. Retablo de la Soledad.

columnas salomónicas del cuerpo principal. El tipo de hojarasca que lo decora recuerda las yeserías del convento malagueño de la Victoria y su más cercano trasplante en Antequera: la cúpula de la iglesia de Belén.

Pero, sin duda, el maestro entallador —hasta ahora conocido— más representativo de esta etapa es Antonio Rivera, hijo. A él se debe uno de los más bellos retablos antequeranos y también uno de los de mayor empeño: el de Nuestra Señora de los Remedios, Patrona de Antequera. Su diseño se relaciona claramente con obras del siglo XVII, presentando un esquema compositivo muy extendido por toda España e Indias. Se compone básicamente de un orden gigante de cuatro columnas salomónicas, asentadas sobre pedestales arrepisados sostenidos por angelotes-atlantes de escala agigantada. Las tres calles de este cuerpo principal se subdividen en dos planos, de igual

altura los laterales y desigual la central; en esta última el plano de la embocadura del camarín presenta mayor desarrollo, localizándose encima el manifestador. Sobre este cuerpo descansa el ático, con solución de medio punto, que se divide en tres paños mediante estípites centrales que jalonan el espacio más teatral de todo el retablo; se localiza aquí una amplia escena, mitad grupo escultórico y mitad telón de fondo pictórico, en la que se representa el momento en el que Santiago, montado en un caballo blanco en corveta - e n un principio tuvo las dos patas delanteras al aire—, entrega la imagen de la Patrona de Antequera a Fray Martín de las Cruces. Este grupo escultórico, de tamaño bastante mayor del natural, tiene de fondo la representación pictórica de la puerta del convento y la de otro fraile que observa con actitud de sorpresa el hecho taumatúrgico (Fig 4).

Igualmente parecen pertenecer a Rivera los dos retablos colaterales de la misma iglesia de los Remedios, dedicados a San José y San Antonio, ambas esculturas de Andrés de Carvajal.

Obra documentada de 1720 es el retablo de San José del convento antequerano de la Victoria; aunque se trata de una pieza menor en cuanto a proporciones, tiene para nosotros el interés de poder estudiar en ella el repertorio ornamental y formal de Rivera y a partir de aquí, formular otras atribuciones. De hacia 1725 es el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Jesús -dedicado a la Virgen del Socorro—, y muy posiblemente sean del mismo autor los laterales de Jesús Nazareno y la Santa Cruz en Jerusalén.

Retablos correspondientes a esta primera etapa del XVIII existen otros muchos en la ciudad. Citemos el de la Virgen del Consuelo, en la parroquia de San Pedro, en el que coexisten columna salomónica y **estípite** esquemático; los colaterales de la iglesia de San Juan de Dios; el de San José, en San Zoilo, que presenta sendos estípites bastante evolucionados, si bien la hojarasca es típicamente de comienzos de siglo, etc. (Fig. 5).

## EL ROCOCO

Corresponde este período al de mayor auge de la ciudad, en los aspectos económico y poblacional, lo que naturalmente se traduce en una actividad artística más intensa. La mayoría de las órdenes religiosas hace pocos años que acaban de remodelar o construir de nueva planta sus iglesias, por lo que la demanda de retablos aumenta necesariamente. Nos encontramos, por tanto, ante una etapa de gran producción retablística, si bien todavía existe confusión en cuanto al papel que desempeñaron los distintos maestros entalladores y escultores. Se intuye la gran importancia que tuvo la familia Primo, fundamentalmente Francisco y Antonio, debiéndose muy posiblemente al segundo el diseño y ejecución de la inmensa máquina del retablo mayor de la iglesia del Carmen. Este célebre retablo, quizá realizado en la primera mitad de la década de los cuarenta, responde, aunque a mucha mayor escala, al modelo ansayado por el mismo Antonio Primo en las Carmelitas Descalzas de Lucena, fechado a lápiz en 1738<sup>22</sup>. También está muy relacionado el

22 Dato proporcionado por la comunidad de Lucena.



Figura 4. Antequera. Iglesia de los Remedios. Retablo mayor (hacia 1730). Antonio Rivera.

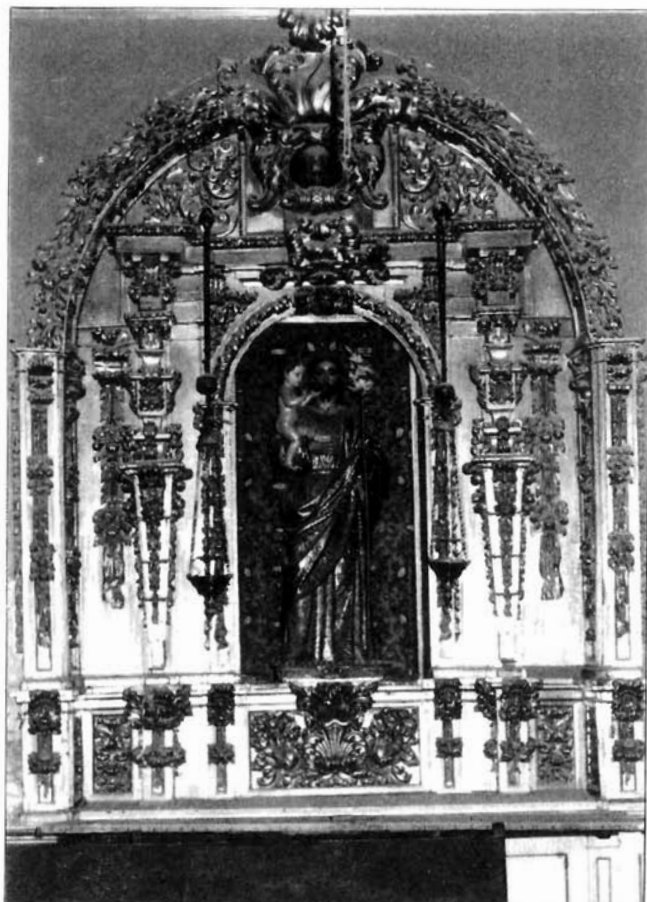


Figura 5. Antequera. Iglesia de San Zoilo. Retablo de San José.

retablo antequerano con el desaparecido del Cristo de la Columna, en la iglesia de Santiago de Andújar<sup>23</sup>. Todo ello no debe sorprendernos si pensamos que tanto la familia Primo, como el escultor José de Medina que parece colaboró en numerosas ocasiones con ella, se movieron en los ámbitos de Antequera, Lucena y Jaén.

La construcción del retablo mayor del Carmen debió marcar todo un acontecimiento en la vida de la ciudad, que veía con sorpresa cómo se iba armando toda esa complicada máquina con vocación de invadir la misma

23 ULIERTE VAZQUEZ, M.<sup>a</sup> Luz: *op. cit.*, p. 210.

linterna de la cúpula manierista. Su esquema general enlaza con modelos granadinos, como es el caso del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios de Granada, si bien la técnica nada tiene que ver con Francisco Guerrero. La planta se adhiere al muro en forma cóncava, lo que viene marcado por la solución del ático que desarrolla un envolvente cascarón. Un gran cuerpo principal dividido en tres calles —separadas por complicadísimos estípites de perfil orientalizante— compone la parte fundamental del retablo, encajándose en su calle central la embocadura del camarín y, sobre él, el manifestador eucarístico en alto. En cuanto al cascarón del ático, éste recoge las calles laterales mediante apuntados lunetos y la central con mixtilíneo peinetón que enmarca la arrebatada figura de San Elías, mítico fundador de la orden.

Pero, quizás, lo que diferencia a este retablo de sus paralelos ya citados, sea la altísima calidad de su poblamiento escultórico, que se distribuye con eurítmica gracia por todos y cada uno de sus elementos y rincones. Imágenes de un barroquismo ya rococó, llenas de movimiento, que semejan ser actores, mudos e inmovilizados en sus declamatorias actitudes, de un auto teatral que tiene como tema central la imagen de la Virgen del Carmen que lo preside todo desde el habitáculo de su camarín.

Según consta documentalmente las esculturas de los santos papas y obispos carmelitanos, San Juan Bautista, San Elías, San Eliseo, así como todos los relieves, se deben a José de Medina, quien los realizó antes de 1747. El resto de los numerosos ángeles y querubes se atribuyen desde antiguo a Diego Márquez de la Vega.

Una clara relación con el retablo mayor del Carmen tiene el de las Carmelitas Descalzas del convento de San José. No cabe duda de que se trata de una obra de mucho menor aliento, sin que por ello deje de ser pieza de singular importancia. El modelo de estípite y otros elementos guardan notoria relación con la decoración interior del camarín de los Remedios de Estepa, obra documentada de Diego Márquez, lo que nos lleva a atribuirle provisionalmente el retablo mayor de las Descalzas antequeranas.

Pero debemos volver a la iglesia del Carmen para detenernos en otra serie de importantes piezas retablísticas del máximo interés. En la misma capilla mayor se elevan, a ambos lados, sendos retablos dedicados a San Elías y a la implorante imagen del Ecce-Homo o Cristo de las Penas. En los dos casos se trata de obras de verdadera importancia, particularmente el del Ecce-Homo, ya que a sus intrínsecas calidades une el interés de ser embocadura en uno de los camarines más preciosistas del rococó andaluz (Fig. 6). En la capilla de San José encontramos, asimismo, otra pieza verdaderamente singular, debido a la utilización de un modelo de estípite cuyo tercio inferior está formado por tres espirales de columna salomónica, circunstancia que lo relaciona con la obra de Antonio Primo en las Descalzas de Lucena.

En cuanto a piezas de formato mediano sería interminable la simple numeración de retablos de la etapa rococó. Reseñemos como obra de primera línea, y paradigmática de este grupo, el retablo sin policromar

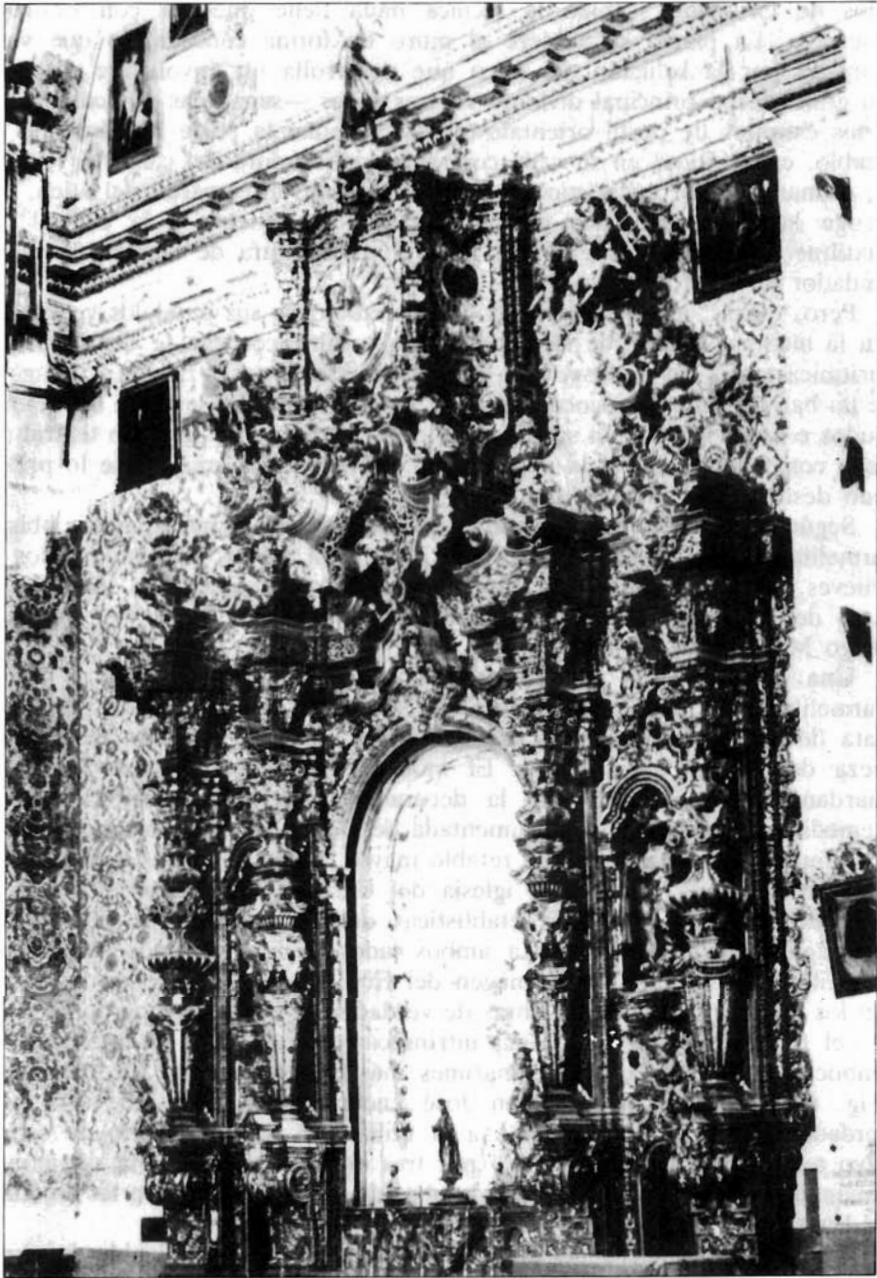


Figura 6. *Iglesia del Carmen. Retablo del Ecce-Homo.*



dedicado a San Diego de Alcalá del convento de San Zoilo, fechado a lápiz en 1773.

Finalmente vamos a hacer referencia a dos retablos mayores que presentan cierta singularidad dentro del conjunto del corpus antequerano. Estos son el del convento de Santo Domingo, en el que predomina un tipo de estípite a mitad de camino entre lo castizo y lo rococó, y el de la iglesia del Hospital de San Juan de Dios, obra que cabe considerar foránea pues fue realizada en Lucena en el año 1759.

## EL PSEUDOCCLASICISMO

Como ya se apuntaba más arriba, en el último tercio del siglo se adivina una cierta voluntad de volver a la norma tectónica, si bien ésta es entendida más en el sentido de la composición general de los retablos que en los programas ornamentales que siguen perteneciendo al vocabulario rococó.

Quizás el retablo que decididamente abre esta nueva etapa sea el desaparecido de la iglesia de la Trinidad, realizado en 1783 según traza atribuida a José Martín de Aldehuela. Este retablo, de aspecto tan lejano a lo local, parece, sin embargo, que iba a influir notablemente en los ensambladores antequeranos.

En este sentido hay que hacer referencia al retablista antequerano Antonio Palomo, quien acapara la mayoría de las obras de cierto empeño que se hacen en las dos últimas décadas del siglo. De 1783 era el tabernáculo cupulado de la capilla mayor de la Colegiata de Santa María la Mayor; éste se conformaba, en realidad, como un cuarto de esfera apoyado sobre cuatro columnas corintias y adherido a la pared. Esta fórmula venía un tanto forzada por las características arquitectónicas del presbiterio del templo y también por influencia del baldaquino de Mohedano que originalmente ocupaba idéntico lugar.

Pero, sin duda, la pieza más interesante de las que han llegado hasta nosotros, dentro de la producción de Palomo, es el retablo mayor de la iglesia de San Zoilo (Fig. 7). El modelo parece partir del ya referido retablo de la Trinidad, si bien Palomo flexibiliza y quiebra los entablamentos con cierta gracia rococó. El resultado final es de una gran vistosidad, mezclándose con fina elegancia las partes doradas con la imitación de mármoles de distintos colores sobre la madera.

En 1790 se fecha el proyecto del retablo mayor de la iglesia de la Encarnación, que conservan las Carmelitas Calzadas en su Archivo. En general este retablo —que en su realización sigue casi puntualmente lo dibujado sobre el papel— viene a repetir en una escala algo menor el de San Zoilo; se diferencia, sin embargo, en la ausencia del manifestador en alto y en que los mármoles policromos imitados se sustituyen por un tono marfil que quizás no sea el original.

También se pueden atribuir a Antonio Palomo, con casi plena seguridad, el retablo mayor de la iglesia de la Victoria y el de la capilla de Animas de la parroquia de San Juan, dedicado a la tan venerada imagen del Cristo de



Figura 7. Antequera. Iglesia de San Zoilo. Retablo mayor. Antonio Palomo 1787.

la Salud y de las Aguas. En esta misma parroquia parecen ser de su taller las embocaduras de madera de algunas capillas, compuestas de sendas medias columnas corintias, sobre plintos semicilíndricos, en las que apoya un entablamiento denticulado en forma de gran arco. Siguiendo idéntica composición y proporciones existen otras ensambladuras que enmarcan dos enormes lienzos de Mohedano rematados en medio punto.

Dentro de este grupo pseudoclasicista debemos incluir, finalmente, dos piezas bellísimas. Se trata del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Madre de Dios y el de la Virgen Dolorosa de la iglesia de Santa Eufemia. El primero de ellos sorprende por su exquisita elegancia dentro de su sencilla pero original composición, forzada en gran medida por el paño cóncavo sobre el que descansa. Sobre un alto banco se adelanta el cuerpo volado de la hornacina acristalada; ésta se jalona con sendas columnas corintias enjaezadas en las que descansa un frontón curvo y partido muy abierto. A ambos lados de este camarín-vitrina se desarrollan dos calles adheridas a la concavidad del paño. Pero es en el ático donde la originalidad se hace más patente, adquiriendo su composición cierto aspecto de templete exento. El retablo de la Virgen Dolorosa, en Santa Eufemia, ha sido calificado por el profesor Bonet Correa como «de una euritmia y elegancia extraordinaria»<sup>24</sup>.

## EL NEOCLASICISMO

Poco interés presenta el retablo neoclásico en Antequera, dado que la conocida clientela local rechazaba de plano la nueva estética que se le quería imponer desde un planteamiento más o menos ilustrado. El mismo don Antonio Ponz, cuando visita Antequera, entra a opinar sobre la no conveniencia de retirar el retablo mayor de la Encarnación —el anterior al de Palomo—, «a no ser que hagan otro de buena forma y buenos mármoles, enviando ántes los dibuxos á la Real Academia de San Fernando, como está mandado...»<sup>25</sup>. En realidad lo que Ponz se temía era lo que finalmente ocurrió: que se construyera un maderaje salpicado de pinceladas rococó.

Curiosamente habrá que esperar al siglo XIX para que se hagan retablos decididamente neoclásicos, ya en una época en la que la ciudad ha perdido mucha de su antigua pujanza. En la Colegiata de San Sebastián se conservan algunas ensambladuras neoclásicas, como son los retablos-marco de los lienzos de *La Transfiguración* de Mohedano y *La imposición de la casulla a San Ildefonso* atribuido a Valdés Leal; o el retablo la Virgen Dolorosa arrodillada, atribuida a Miguel Márquez, que se compone de cuatro grandes columnas corintias en planos diferentes sustentadoras de entablamiento y frontón triangular, todo ello en un tono de absoluta frialdad.

En el resto de las iglesias sólo cabe citar algunos retablitos de formato

24 BONET CORREA, Antonio: «Una valoración urbana y artística de Antequera», en FERNANDEZ, José M.: *Las iglesias de Antequera*. Caja de Ahorros de Antequera, vol VII, 1971, p. 55.

25 PONZ, Antonio: op. cit., p. 149.

pequeño y escaso aliento. Por citar alguno haremos referencia al de San Cayetano, en la iglesia de la Trinidad, que fue colocado en **1820**; la imagen titular es una de las últimas esculturas de Miguel Márquez, el prolífico escultor antequerano, que falleció en **1826**. A caballo entre dos épocas, este escultor simboliza la ambivalencia de las formas y la evolución que seguirá la escultura, pero el barroco quedó arraigado en la ciudad y con este estilo ha quedado profundamente identificada.