

## ■ Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga Ilustrada

Juan Antonio Sánchez López  
Sergio Ramírez González\*\*

*El estudio de la creación artística en la Edad Moderna todavía depara la resolución de numerosas incógnitas que planean sobre la realización de aquellas piezas consideradas de autoría anónima. Hoy en día, cuando parece haber sido superada la tendencia al atribucionismo arbitrario en torno a los "grandes" nombres de la Historia del Arte, las aportaciones de artistas desconocidos relacionados con tales obras cobran un renovado interés, para la crítica especialista y desde múltiples frentes. De una parte, por la pura labor documentalista, aunque no resulta menos fascinante lo que la presencia y actividad de estos artistas pueda suponer para continuar profundizando en el estudio de la dinámica de los talleres y de las relaciones sociales, profesionales y personales a las que daban origen estos centros de producción plástica; sin olvidar la vigencia de los tipos iconográficos al uso cultivados por los mismos y condicionados por el gusto y la demanda de la clientela. Qué duda cabe que, desde ahora, la familia de los Asensio de la Cerda requerirá una mirada particular en el contexto de la escultura andaluza y malagueña del Barroco en particular.*

*This article presents several historic documents and reflections about life and work of a unknown family of sculptors, the "Asensio de la Cerda", who lived in Málaga along XVIII Century. The father, his brother and his son got at their time an eminent position into development of the Baroque Sculpture in Málaga and other provinces even. Information given by specific documentation about them and their works shows the artistic forms and iconographic evolution felt in aesthetic and artistic conception into wooden painted sacred imagery in this town at the last of Ancient Regime.*

— Por lo común, la fortuna a la hora de emprender una investigación histórica se adhiere de forma inexorable a la lógica inquietud por nuestro pasado, la perseverante labor de archivo, el intenso trabajo de campo y, ¡cómo no!, las altas dotes de perseverancia que todo ello requiere. Sólo de este modo podía llegar a buen puerto una historia de casual inicio y complicado desenlace, que partía desde cero a tenor de la escasez —por no decir, ausencia total— de noticias transmitidas por la historiografía. En este sentido, los primeros pasos de las indagaciones que culminan en el presente trabajo se dieron precisamente a comienzos de 2002. Por entonces, cayó en nuestras manos un pequeño libro sobre la trayectoria histórica de la Semana Santa en la localidad gaditana de Setenil de las Bodegas<sup>1</sup>, donde se insertaba la transcripción literal de un antiguo manuscrito perteneciente a la Hermandad de la Vera Cruz. En concreto, se

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, "Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga Ilustrada", en *Boletín de Arte*, n<sup>os</sup> 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 283-316.

trataba de un extracto del *Libro de Cabildos* de la corporación penitencial, que incluye el Inventario levantado en 1863 de los bienes muebles e inmuebles atesorados en la iglesia parroquial y la ermita de San Sebastián, con menciones expresas a las Actas y Cuentas de siglos anteriores. Desde entonces, nuestros primeros pasos se centraron en la confrontación de aquellas noticias referidas por la bibliografía con los manuscritos originales que, por suerte y en perfecto estado de conservación, permanecían compilados en un volumen encuadernado en pergamino en el mismo archivo de la Hermandad de la Vera Cruz. La disponibilidad absoluta de la Junta de Gobierno facilitó los trámites para acceder a estos documentos y reproducirlos para su oportuno examen histórico.

Hasta aquí todo transcurría con absoluta "normalidad". Sin embargo, entre el conjunto de datos se contaba uno que, por las razones que seguidamente se apuntarán, nos llamaría poderosamente la atención, cual era el referido al nombre del escultor que realizase la antigua imagen de la Virgen de los Dolores. El hecho de que se especificase la ciudad de Málaga como lugar de origen del artista levantaba en este punto todas las sospechas posibles. A partir de aquí, la revisión de los estudios y compilaciones documentales realizadas sobre los artífices malacitanos de la Edad Moderna no ofrecían ningún tipo de solución, ni siquiera un mínimo de datos con los que se confirmara su existencia. La exploración tenía que ser trasladada entonces a su punto de origen. La desaparición de la escultura setenileña en 1936, durante la Guerra Civil, invitaba a buscar algún testimonio gráfico que diera fe de la morfología e impronta estética de la Dolorosa en cuestión. La tarea no iba a resultar fácil.

El férreo carácter de identidad y la dispersión del patrimonio documental de las Hermandades entre las familias particulares de Setenil dificultaron en extremo la búsqueda y posterior reproducción de la ansiada instantánea. Al fin, la buena voluntad del Hermano Mayor de la Hermandad de la Vera Cruz facilitó los trámites para conseguir una fotografía de la efigie datada a principios del siglo XX<sup>2</sup>. La sorpresa estaba servida; se trataba de una escultura de candelero para vestir, cuyo rostro se asemejaba, y mucho, a una serie de esculturas de autor anónimo –Virgenes Dolorosas, para ser más exactos- circunscritas por sus líneas estilísticas y rasgos morfológicos elementales a talleres dieciochescos de Málaga aun sin identificar, cuya producción aparecía unida entre sí por fuertes analogías. Según habían insinuado algunos estudios<sup>3</sup>, bastaría con documentar una sola de estas obras para reconstruir la cadena que, desde ese preciso eslabón, permitiese establecer hipótesis de trabajo lo suficientemente coherentes, como para poder extraer conclusiones con base científica<sup>4</sup>.

\* Universidad de Málaga

\*\* Universidad de Málaga

<sup>1</sup> Cfr. ZAMUDIO RODRÍGUEZ, J. A.: *Semana Santa en Setenil de las Bodegas*, Málaga, Gráficas Urania, 1993.

<sup>2</sup> Desde aquí queremos mostrar nuestro agradecimiento a Rafael Corral, Hermano Mayor de la Hermandad de la Vera Cruz de Setenil, por facilitarnos la consulta del archivo gráfico y documental de la institución de penitencia.

<sup>3</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, pág. 290.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Virgen Dolorosa" en SAURET GUERRERO, T. (dir.): *Patrimonio Cultural de Málaga y su Provincia*, vol. 3, Edad Moderna II, Málaga, CEDMA, 2001, págs. 244-247.

Se iniciaba en aquel momento una profunda investigación que, en función de los escasos datos obtenidos, nos indujo a consultar los fondos de archivos provinciales como el de la Catedral de Málaga, Diputación, Histórico Provincial e Histórico Municipal de Málaga, entre otros. Como suele decirse, comenzamos a tirar del hilo y, a partir del mismo, iría surgiendo una amplia información que, unida al descubrimiento de nuevas piezas escultóricas en la provincia, ratificaban la ya avanzada existencia de un taller bien organizado y de numerosa producción, acogido a una saga familiar compuesta por dos hermanos y el hijo de uno de ellos. Pero este estudio no es más que el principio, pues estamos completamente seguros de que el tema dará mucho más de sí y, por ello, queda abierto a nuevas investigaciones que aporten una mayor luz, maticen las atribuciones aquí planteadas y completen el círculo histórico propuesto. Pero, desde ahora, lo que sí es completamente cierto es el hecho de que podamos hablar con propiedad de la familia Asensio de la Cerda<sup>5</sup> como una de las sagas claves dentro del ambiente escultórico de la Málaga dieciochesca, cuya proyección más allá de los límites provinciales, qué duda cabe, también la hacen ser tenida muy en cuenta como referente dentro del panorama andaluz, sin olvidar tampoco su importancia señera como creadores y difusores de ciertos tipos iconográficos de hondo calado y espectacular éxito en el contexto cotidiano de su tiempo.

#### UNA SAGA DE ESCULTORES

Según se desprende de la documentación encontrada, viene a ser patente la existencia de una saga familiar de escultores con una larga tradición, y un cierto –por no decir notable– peso específico, en el panorama de los talleres y obradores de imaginaría activos en la ciudad de Málaga durante el siglo XVIII<sup>6</sup>. Trazando una pronta visión de conjunto, y a tenor de la imbricación de las líneas históricas específicas sobre el tema, sí se constata como una realidad libre de cualquier atisbo de duda la existencia de un clan familiar, compuesto por tres escultores emparentados entre sí por vía directa. Para ser más exactos, la línea parte desde la cabeza visible y verdadero referente de la familia, Pedro Asensio de la Cerda, cuyo hijo, Vicente, y hermano, Antonio<sup>7</sup>, juegan el papel de colaboradores, discípulos o, bien, seguidores de su arte; ya sea vinculados al taller o plenamente emancipados del mismo –en el caso del último de ellos–, en pos de la continuidad y expansión, incluso más allá de las lindes de Málaga,

<sup>5</sup> La disparidad de criterios lingüísticos y ortográficos existente entre los escribanos de la época permite comprobar una serie de variantes a la hora de transcribir los apellidos de la familia de escultores. De este modo, si el primero de ellos –“Asensio”– puede encontrarse como “Asencio”, “Ascencio” y “Acienso”, en el segundo se suele trastocar el apellido “Cerda” por “Zerda”. En ocasiones, la practicidad del aparato burocrático ha hecho omitir el primer apellido para presentar únicamente el segundo.

<sup>6</sup> Que, sorpresivamente, no quedó reflejada en la antológica obra de A. LLORDÉN SIMÓN: *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental de los siglos XVI-XIX*, Ávila, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1960.

<sup>7</sup> La omisión de Antonio en los testimonios documentales referentes a la descendencia de Pedro y las improbables concordancias de fechas que lo podrían situar como hijo primogénito de éste, emancipado de una forma muy precoz, nos hacen decantarnos por asignarle el parentesco de hermano menor de Pedro, a tenor de las fechas barajadas en los manuscritos históricos y la concreción cronológica de algunas de sus obras.

de unas pautas estéticas, una factura y unos tipos artísticos de particular carácter. En esta tesitura, las noticias documentales reunidas por nosotros no dejan de ser significativas en matices de cara a plantear el desarrollo histórico de la saga, e incluso, a la hora de proponer la presunta evolución estilística particular de sus componentes; aunque, eso sí, siempre dentro de unas pautas globales que definen la configuración, desarrollo, versatilidad y perfeccionamiento de un modelo, según los casos y circunstancias de cada uno de ellos, sin menoscabo de unas pautas comunes transmitidas y mantenidas en los tres artistas por vinculación familiar.

Habría que remontarse hasta fechas inmediatas a 1728 para hallar los primeros indicios de la trayectoria relativa al patriarca de la familia. En este preciso año, Pedro contrae matrimonio en la parroquia de San Juan con la malagueña Rosalía Rodríguez de Ávalos, lo que da a entender –en función de la lógica inherente a las costumbres de antaño– que su nacimiento debió tener lugar en torno a la primera década del siglo XVIII. En efecto, la posibilidad de concretar la edad del personaje es una realidad gracias a una serie de documentos contrastados cuya verificación remite, en última instancia, a los datos conocidos en torno a un artista tan reconocido de la época como Fernando Ortiz. Como veremos, se trata de un documento de 1754 relacionado con la dinámica del gremio donde se declara expresamente cómo Pedro Asensio de la Cerda cuenta en ese momento con 47 años y Fernando Ortiz con 37. Dado que de este último sí se conocen con exactitud los hitos biográficos más relevantes que encuadran su trayectoria vital entre 1717-1771, las referencias aportadas han permitido fijar la fecha de nacimiento de Pedro Asensio de la Cerda en 1707. No menos interesante se revela la partida de casamiento del escultor que introduce el dato referido al lugar de procedencia del personaje, al apuntarse que era natural del lugar de Cieza, en el Arzobispado de Granada<sup>8</sup>. De ahí se infiere que, al menos, desde algún tiempo anterior al enlace –quizás entre 1720-1725– debió producirse su más que previsible traslado a Málaga junto a su hermano Antonio. Este hecho puede explicar diferentes cuestiones que trataremos de aclarar en su momento, en cuanto a la formación artística, la filiación estética de las piezas y la aparición de obras atribuibles a los Asensio a lo largo del Arzobispado de Granada. Lo cierto es que Pedro ya está plena y definitivamente asentado en Málaga al iniciarse la década de 1730, sumido en una labor fructífera en el arte de la escultura que continuaría hasta el día de su fallecimiento, en torno a 1771-1775. En aquellos instantes, el panorama escultórico de la ciudad aparece dominado por los epígonos de Pedro de Mena y una serie de nombres como los de José de Zayas, Juan de Figueroa, Salvador Cordero, Lorenzo Ramírez, Miguel García y otros entre los que también se contaría el joven y prometedor Fernando Vicente Ortiz Comarcada, quien, por entonces, estaría completando su formación artística a caballo entre el obrador de los Zayas y el de José de Medina y Anaya, antes de iniciar la fulgurante carrera que habría de convertirlo, pese al silencio de parte de la crítica, en uno de los más relevantes escultores de la España del XVIII<sup>9</sup>, sin dejar de ser uno de los pocos andaluces que

<sup>8</sup> Aunque se integra dentro del radio de acción de la Iglesia de Granada, la villa de Cieza pertenecía al antiguo Reino de Murcia.

<sup>9</sup> Panorámicas completas del proceso escultórico durante este periodo son las ofrecidas por ROMERO TORRES, J. L.: "La Escultura de los siglos XV al XVIII", en AA.VV.: *Málaga*, vol. 3: *Arte*, Granada, Ed. Andalucía-Ed. Anel, 1984, págs. 833-849; "La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz", en AA.VV.: *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, Ayuntamiento, 1989, págs. 113-144; "La

supieron renovar su poética acorde a los vientos estéticos provenientes de la Corte de los Borbones<sup>10</sup>.

Por tales factores, la referida partida de casamiento de Pedro Asensio de la Cerda y Rosalía Rodríguez, fechada en 11 de noviembre de 1728, constituye un testimonio clave para clarificar el arranque de unos vínculos familiares que influyeron decisivamente en el establecimiento y despegue de su taller y, en última instancia, en la perpetuación temporal del mismo a través de su prole:

*En la ciudad de Málaga en veintitrés de octubre de mill setecientos y veinti ocho años, yo Don Francisco Cazarejos presbytero con licencia de D. Juan Callejas cura de la iglesia Parroquial de Sr. San Juan de esta dicha ciudad y con mandamiento del Señor Provisor su datta del día; desposé por palabra de presente y hicieron verdadero y legitimo matrimonio a D. Pedro Asensio de la Zerda [sic], hijo legitimo de Pedro Asensio y de D<sup>a</sup> Nicolaza Martin su muger, vecino de la ciudad y natural del lugar de la Ziesa Arzobispado de Granada, con D<sup>a</sup> Rosalía Rodríguez de Ábalos vecina y natural de esta ciudad hija legitima de Francisco Rodríguez de Ábalos y de D<sup>a</sup> María de la Rosa muger; dispensados en las tres amonestaciones por el Señor Provisor por Justas causas, examinados en la Doctrina Cristiana que supieron, confesados, comulgados y cumplido con lo que se manda las constituciones synodales de este obispado. Fueron testigos D. Andrés Pérez Solano y D. Joseph Corbalán vecinos de esta ciudad de que doy fee<sup>11</sup>.*

La misma mañana de los desposorios el escribano José María Corbalán –ante los testigos Francisco Pérez Galván, Fernando Rula Cabello y Damián de Alvarado– dispuso a certificar y prestar cobertura jurídica a la escritura de dote y arras de Rosalía de Ávalos a favor del que se convertiría de inmediato en su esposo: [...] *sus padres, vecinos desta dicha ciudad los quales me quieren haser entrega de diferentes vienes y efectos por dote y proprio caudal de la dicha Doña Rosalía su hija con tal de que otorgue de ellos escriptura [...]*. De nuevo, la redacción del documento no deja pie a desecho alguno y permite obtener conclusiones ciertamente llamativas de cara a la configuración de una historia de conjunto<sup>12</sup>. En primer lugar, extraemos en claro que Rosalía Rodríguez de Ávalos procedía de una familia adinerada y buena

escultura religiosa en el Patrimonio Histórico de Málaga”, en AA.VV.: *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía, 1998, págs. 79-81. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida”, en *Boletín de Arte* n<sup>o</sup> 22, Málaga, Universidad, 2001, págs. 515-528.

<sup>10</sup> ROMERO TORRES, J.L.: “Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística”, en *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro* n<sup>o</sup>s. 1-2, Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro, 1981, págs. 147-169; TÁRRAGA BALDÓ, M<sup>a</sup>.L.: *Giovanni Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional-CSIC-Instituto Italiano de Cultura, 1992; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”, en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI CEHA*, Valencia, Universitat, 1996, págs. 167-174; ROMERO TORRES, J.L.: “Los escultores andaluces y el sueño de la Corte”, en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía: Historia Moderna*, Córdoba, Cajasur, 2002, págs. 283-300 [vol. 3].

<sup>11</sup> (A)rchivo (D)iocesano de (M)álaga (ADM), leg. 460, n<sup>o</sup> 1, *Libros de Matrimonios de la iglesia de San Juan* n<sup>o</sup> 17, 1728, fol. 175v.

<sup>12</sup> A diferencia de la partida de matrimonio, en este documento se completa el nombre de la madre de Pedro como el de “Nicolaza Martínez de Porras” y el de su suegra como “María de San Bernardo de la Rosa y Luque”.

posición que, dejando de lado el reconocimiento del noble linaje reflejado en sus apellidos, muestra su flagrante poderío a través de los ostentosos bienes presentados como primer crédito y aval de lo que sería su fortuna<sup>13</sup>. Además de una extensa relación donde se incluyen todo tipo de piezas de ajuar confeccionadas con los mejores materiales, son de destacar la inclusión de un Apostolado completo pintado sobre lienzo, un *contador* embutido en carey y marfil, una cruz de diamantes, dos pulseras de perlas finas, un anillo de diamantes y cuatro anillos de esmeraldas. Asimismo, se entrega una casa a *extramuros desta ciudad en el varrio alto en la calle que llaman de Peña, que linda por una parte con casas de los herederos de Francisco la Cruz, y por la otra con casas de Ysabel de los Reyes en 7980 reales [...] además de los ciento y cinquenta ducados que sobre la dicha casa se pagan, los cinquenta de ellos a el convento y monjas de la Paz y los quarenta a el convento y religiosas de N. S. de la Victoria y los sesenta restantes a los beneficiados de la Yglesia Parroquial de Señor San Juan.*

Como puede comprobarse, los bienes traspasados a Pedro Asensio -un total de 17963 reales de vellón- hablan bien a las claras del bagaje económico de la familia malagueña de la esposa, y los escasos y humildes medios que todavía poseía Pedro por aquel entonces, pese a estar ejerciendo de pleno su labor de escultor. Claro está, la juventud del artista -con tan sólo 21 años- y las dificultades que solían presentarse en los inicios de este oficio, no le habían aportado aun los beneficios y fortuna que, estamos seguros, iría adquiriendo con el transcurso del tiempo conforme al desarrollo organizativo de la producción y el creciente prestigio de su taller. Por tanto, la cesión del varón en nupcias de tan sólo 3300 reales -una quinta parte de lo facilitado por Rosalía- dejaba a Pedro en una evidente inferioridad de condiciones ante la opinión pública que, lejos de amilanarlo a la hora de "capitanear" el rumbo de la futura familia, le confirió cierta fuerza y tesón para superarlo en poco tiempo a raíz de los beneficios obtenidos por su trabajo. Así lo declara expresamente el contrayente, no sin cierto orgullo y amor propio por su parte: *le mando en arras protrenuncias y perfecta, donación tres mill y trecientos reales los quales confieso cavén en la décima parte de mis vienes y si no son tantos en los que adelante Dios me diere ganaré y adquiriré, que junto el dicho dote y arras monta 21263 reales [...] y de no los disipar ni malbaratar ni obligar a mis deudas, crimines ni exesos antes sí los cresceré y multiplicaré y siempre los tendré en mi poder*<sup>14</sup>.

En todo caso, no debe subestimarse en exceso el peso específico y el reconocimiento social que Pedro Asensio pudiera poseer en esta primera época; toda vez que la aparición de un contrato de 1727 para una obra escultórica de envergadura, destinada a la Orden Tercera del Real Convento de Santo Domingo de Málaga, evidencia un prestigio patente y una calidad contrastada en sus obras plásticas. La importancia de los comitentes refrenda esta hipótesis, pues no solía ser frecuente que un ámbito de la clientela tan relevante -para ser más exactos el primero en importancia durante el XVII y XVIII- en el panorama artístico del momento, como el de las Órdenes Reli-

<sup>13</sup> (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga (AHPM), leg. 2325, Escribanía de José María Corbalán, 1728, fols. 351r-354v.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

gias –y aún más proveniente de la soberbia Orden de Predicadores- encomendase sus proyectos a un primerizo o inexperto, incapaz de satisfacer tan exigente demanda. En consecuencia, el encargo aludido demuestra plenamente que, pese a su precocidad, los grandes sectores de la comitencia malagueña del momento podían depositar, sin problema ni atisbo de duda, su confianza en ese joven escultor que ya había alcanzado un notable grado de maestría a los 20 años. De esta manera, reunidos en la capilla mayor del templo de San Carlos y Santo Domingo, y en presencia del escribano, testigos y el propio artista, la Orden Tercera estableció un contrato con Pedro Asensio, en virtud del que se comprometía a la factura de un *Santo Domingo Penitente* que, a tenor de sus características fundamentales, secundaba las pautas iconográficas de aquel otro que realizase Juan Martínez Montañés en 1605 para el convento de *Porta Coeli*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla:

[...] *Otorga que para el día quatro de agosto del año que viene de mill setecientos veinte y ocho a de tener dado y entregado a la Benerable Orden Tersera de N. P. Santo Domingo desta dicha ciudad un cuerpo entero de la imagen de dicho Santo Patriarca de talla, arrodillado en penitencia con el Santo Cristo en una de sus manos en cruz de madera thoda con las perfecciones correspondientes de alto; figura perfecta de dicho Señor, sus ojos y lágrimas de cristal con imitación de naturales pestañas puesto en una peana la que a de tener quatro golpes de talla dorados y lo demás restante de ella jaspeado y los remates dorados; y el Santo de medio cuerpo avajo estofado y de medio arriba encarnado i con el ropaje del ávito en perfección todo como corresponde al arte del otorgante de tal Maestro de Escultor; y a satisfasión del Rdo. P. Presentado fray Antonio Milla desta Sagrada Relixión Ministro director de dicha Benerable Orden Tersera y de los ermanos; su Prior y Gobernador de ella; cuia imagen de N. P. Santo Domingo en penitencia según dicho es por mano de dicho Padre Ministro y con dichos ermanos tiene ajustado a toda costa en un mill dosientos reales vellón que se le an de yr satisfaciendo a el otorgante desde oy como lo fuere teniendo dicha Benerable Orden Tersera de calidad que con los expresados socorros a de ir costeando la dicha fábrica (roto) que lo entregare con las dichas perfecciones y a dicha satisfacción (roto) por recivos del otorgante aver resevido el dicho presio con los quales resivos esta escriptura y el juramento de la parte de dicha Benerable Orden se le de poder executar y apremiar a ello por todo rigor de derecho sin que se necesite de otra prueba aunque se requiera hasta que aia cumplido con el tenor desta obligasión enteramente sin que falte cosa alguna [...]¹⁵.*

La escritura de contrato ofrece una serie de referencias, datos y reseñas históricas, en virtud de las cuales podemos extraer unas sugestivas conclusiones (FIG. 1). Más que el contrato y la firma en sí, con toda la importancia intrínseca que ello encierra, las palabras aquí transcritas nos hablan de un escultor que, por un lado y sin reparar su edad, según dijimos, poseía ya el beneplácito de una institución malagueña de peso como la Orden Tercera, que no olvidemos manejaba en última instancia una comunidad de religiosos tan exigentes, estrictos e implacables, en todos los sentidos, como la de los “Perros” de Santo Domingo. De hecho, los componentes de la Orden Tercera insisten de forma continuada –y sin incurrir en la coletilla rutinaria o frase hecha- en la perfección que debía mostrar la escultura del fundador dominico, *como corresponde al arte del otorgante de tal maestro escultor*. Pero este hecho no debía responder a cuestiones meramente caprichosas, pues dudamos que la corporación eligiera al artista sin una recomendación fiable y/o conocimiento profundo de su trabajo. Pese a su insultante

¹⁵ AHPM, leg. 2439, Escribanía de Diego Cea Bermúdez, 1727, fols. 313r-313v.



1. Firma de Pedro Asensio de la Cerda

juventud, Pedro Asensio debía trabajar con una calidad un tanto inusual para su edad, gozando asimismo de un cierto predicamento cuando se le encargó una escultura referente al fundador de una Orden de tanta proyección y que, además, debía contemplarse en la iglesia de un monasterio que disputaba con el Real Convento de San Pablo de Sevilla la hegemonía de la Provincia Dominica de Andalucía, con todo lo que ello suponía. Así se infiere de las condiciones específicas de la obra impuestas mediante el contrato que aluden, en todo momento, a un trabajo escultórico de talla y policromía de indiscutible calibre. A tenor de lo expuesto, en el conjunto debían prevalecer los recursos persuasivos propios del discurso plástico de la escultura policromada, a costa del oportuno contraste entre las superficies estofadas y las limpieza de las carnaciones y los efectos naturalistas aplicados a la interpretación de la mirada y el trasfondo emotivo del asunto, entendido más que nunca como vehículo estimulante de las prácticas penitenciales desarrolladas en el seno de la Orden Tercera. No en vano, tampoco pasa inadvertido el amplio plazo que se le concede para finalizar la escultura —prácticamente un año, según se desprende de la firma del contrato realizada el 24 de agosto de 1727—, lo que indica por una parte la hermosura y cuidado que presuponía para los promotores la finalización de la pieza a plena satisfacción. Y ello sucede en unas circunstancias en las que el joven Pedro se vería obligado a acometer la hechura en alternancia segura con otros trabajos ya iniciados o por asumir, en un taller aun poco productivo por carencia de personal y, porqué no decirlo, con esa falta de experiencia vital y “picardía” que le haría aumentar su producción con el transcurso de los años.

Tal es así, que el volumen de trabajo y la fortuna generada a los pocos años después le indujo —en concreto, el 3 de noviembre de 1736— a ponerse en manos de un



reconocido jurista que le defendiera y asesorase ante los litigios que originasen los documentos de protocolos de hechura de obras de arte y arrendamientos de bienes inmuebles rústicos y urbanos: [...] *ante mí el escribano público y testigos ynfraescriptos paresió D. Pedro Asensio de la Zerda vesino della a quien doy fee conozco y otorgo por el tenor de la presente queda todo su poder cumplido el que de derecho se requiere y es necesario a Joseph de Rute y Torre procurador del número desta ciudad General para la defensa de todos sus pleytos, causas y negocios civiles y criminales, eclesiásticos y seculares que tiene o tuviere con cualquier comunidades o personas particulares así deman[dan]do como defendiendo [...]*<sup>16</sup>. Asimismo, y al tiempo de desarrollar tan intenso trasiego<sup>17</sup>, el escultor intensificaba los vínculos profesionales con aquellas personas directa o indirectamente relacionados con la modalidad de las artes plásticas que él practicaba. Así, ocurrió con Juan Jerónimo Ramírez, maestro de cantería, a quien facilitó una de sus casas en arrendamiento por cuestiones de trabajo durante un periodo de dos años que comprendía desde la Navidad de 1739 a la de 1741<sup>18</sup>.

El tiempo transcurre y nos adentramos en un período de unos cuarenta años, en los que se presupone una intensa labor que, después de toda una vida trabajando, manifestaría sus frutos a través de posesiones rústicas y urbanas nada desdeñables<sup>19</sup>. A ello, podrían sumarse los bienes heredados por vía paterna y, sobre todo, aquellos agregados a su patrimonio con la consecución del matrimonio y la pertinente dote. Buena prueba de todo ello se ofrece en la relación realizada con motivo del Catastro del Marqués de la Ensenada, donde se certifica la collación de San Juan como el partido donde poseía en propiedad una serie de terrenos rústicos en arrendamiento de los que obtenía una elevada cantidad de reales<sup>20</sup>. Sin especificar el número ni el nombre concreto, se expone asimismo los tributos que debía aportar por su trabajo de escultor y por el personal incluido en el taller, lo que demuestra la organización y buen funcionamiento productivo del obrador traspasada ya la mitad del siglo XVIII, dando fe igualmente de la prolífica actividad desplegada desde el mismo durante gran parte de la centuria:

*Pedro Asensio de la Zerda. Escultor  
Partido de San Juan.*

*Una casa de campo situada en el partido de Roda la Bota distante una legua de la población propia del mencionado con cocina cavalleriza y paxar. Está rodeado de tierras de este caudal y por el producto que puede dar pasa la cultura y recolección de frutos. Se le consideran anualmente onze reales de vellón.*

*Una pieza de tierra de secano en el mencionado partido de Roda la Bota, y distancia de una legua de la población propia del mencionado consiste en veinte y seis fanegas medida de*

<sup>16</sup> AHPM, leg. 2553, Escribanía de Francisco Márquez Cabrera, 1736, fol. 230r.

<sup>17</sup> GONZÁLEZ SEGARRA, S.: "Pintores y doradores en Málaga (1700-1746)", en *Isla de Arriarán* n.º 16, Málaga, Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2000, págs. 69-97. El autor se refiere al artista como un escultor que realizaba labores de dorado, destacando el gran número de documentos de carácter privado relacionados con estas actividades.

<sup>18</sup> AHPM, leg. 2451, Escribanía de Diego de Cea Bermúdez, 1739, fol. 409r.

<sup>19</sup> GONZÁLEZ SEGARRA, S.: "Pintores y doradores en Málaga (1700-1746): Económica: Propiedades, censos e ingresos por actividades profesionales", en *Isla de Arriarán* n.º 18, Málaga, Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2001, págs. 169-185.

*cuerva de tercera calidad linda por levante con herederos de D. Francisco Galbán, por Poniente con Martín del Pino por el Norte, y Sur con dichos herederos. Tiene la figura del marxen y los árboles siguientes: Almendros 22, Higueras 7, Granados 4, Servo 1, Chaparro 1. Sobre la casa de campo y pieza de tierra antecedente se paga un zensu redimible de zientos diez y siete ducados de principal, y por sus réditos anuales treinta y ocho reales y veinte maravedís a favor del convento y monjas del Ánxel.*

*Y otro de cien ducados de principal y por sus réditos al año treinta y tres reales a favor de Don Francisco Rebey y Castañeda.*

*(Personal) Por su personal de trabajo de escultor, se le consideran por las respuestas generales ocho reales en cada un día que al año le corresponden un mil quatosientos y quarenta<sup>21</sup>.*

Con los datos en la mano, estamos en condiciones de aseverar que el matrimonio compuesto por Pedro Asensio y Rosalía Rodríguez habitaron al menos hasta mediados del siglo XVIII en una casa de la collación de San Juan, mientras el taller —en contra de la costumbre habitual entre bastantes escultores de la época— se desplazaba del hogar conyugal para localizarse en la calle de Canasteros, sita en la collación de los Santos Mártires, en las proximidades del Hospital de San Julián. Tras el enlace matrimonial, la pareja se aprestó a tener descendencia. Su traslado a la collación de la Parroquia de Santiago, constatada en 1751, deja una relación completa de la familia a través del listado que se hizo del vecindario con la inclusión de los nombres y edades del total de sus componentes. De este modo, y según citado censo, el matrimonio formado por Pedro Asensio, de 44 años, y Rosalía Rodríguez, de 40 años, tenían a su cargo un total de cinco hijos, de los cuales tres eran varones Vicente, de 20 años, y Manuel y Joaquín, de 12 años, a más de dos hijas menores, Mariana, de 14 años, y Josefa, de 4 años<sup>22</sup>. Este cuadro descriptivo aclara en cierto modo la fecha de nacimiento de Vicente al situarla en 1731 y ofrecerle la categoría de primogénito de una prole dentro de la que, según se desprende de nuestra investigación, solo él se dedicó a la profesión de escultor, continuando la estela del padre con criterios personales conservaduristas y resultados algo dispares, como veremos más adelante, con respecto a los planteamientos estéticos inherentes a la obra de su tío Antonio.

Lo que viene a ser indiscutible, según constatan los manuscritos, es la categoría artística y el renombre popular del que disfrutaba Pedro Asensio de la Cerda a mediados del siglo XVIII, encumbrándose hasta lo más alto de la élite gremial equiparable solo a la excelsa maestría desplegada por Fernando Ortiz, diez años menor que el escultor de referencia. Ambos artistas fueron elegidos en calidad de peritos, al ser examinados —como los dos escultores más relevantes de la ciudad— para que ofrecieran testimonio y justificasen la situación, estructura y producción del gremio, a incluir en las Respuestas Generales de 1754. Bajo los oportunos juramentos, Pedro Asensio y Fernando Ortiz dijeron *que los siete escultores que ay en esta ciudad por lo que res-*

<sup>20</sup> El 9 de abril de 1736, Pedro Asensio de la Cerda ofrece una casa en arrendamiento a Manuel Loarte en la calle Mariblanca de Málaga, a extramuros y en la zona denominada como “Barrio Alto”. Cfr. AHPM, leg. 2553, Escribanía de Francisco Márquez Cabrera, 1736, s/f.

<sup>21</sup> (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (M)álaga (AHMM), *Catastro del Marqués de la Ensenada*, vol. 104, fols. 8946r-8948v.

<sup>22</sup> AHMM, leg. 110, *Tomo segundo de la copia de los Libros vezindarios de las Parroquias de Santiago y San Juan de la ciudad de Málaga*, 1751, fols. 75r-75v.

pecta a su arte, no tienen más yndustria ni útil que el que le rinde su travaxo personal, el que regulan en la forma siguiente: el dicho Don Pedro de la Zerda, Don Fernando Ortiz, Don Miguel García, Don Luis García y D. Antonio de Rivera, que ganará cada uno, el día que trabaja ocho reales de vellón, Don Lorenzo Ramírez seis; y el hermano Joseph de Palma dos; que ninguno de los referidos mantiene oficial, ni al presente lo ay en esta ciudad, que profese el arte de escultura [...]»<sup>23</sup>. Claro está, la pretensión de evadir impuestos forzaría probablemente a ambos escultores a mentir sobre la producción y número de empleados de taller, pues no se entiende la prolífica elaboración y la oferta de mercado de algunos de ellos sin un equipo de trabajadores y colaboradores bien organizados aunque no siempre pertinentemente “regularizados” desde el prisma legal. No puede olvidarse cómo a raíz de la reforma fiscal que supuso la implantación de la Única Contribución, a partir de 1732, las reacciones de los artistas ante el nuevo sistema tributario fueron bastante dispares, no faltando incluso quienes huyeron de sus lugares de origen para evitar ser incluidos en las relaciones de personal contribuyente<sup>24</sup>. En este sentido, en algunos puntos de Andalucía ha podido constatarse cómo a la hora de determinar el número de oficiales en activo solía declararse la imposibilidad de precisarlo con certeza, invocando el nomadismo de los presuntos “forasteros” que sólo fijaban su residencia en la ciudad o villa en cuestión durante el tiempo de acometerse el encargo, mientras los “naturales” del lugar, cuando no contaban con obras que contratar, se ausentaban de su lugar de origen en busca de trabajo<sup>25</sup>. A la vez, el documento malagueño deja entrever la notable diferencia entre los escultores de primera fila –Pedro Asensio y Fernando Ortiz fundamentalmente– y una serie de artistas “segundones” gravitando en torno a ambos que –revalidando la situación creada en décadas anteriores alrededor de Mena y su estela inmediata– subsistirían repitiendo y reinterpretando los modelos creados por los primeros, con destino a una clientela más popular y menos distinguida y, por consiguiente, de recursos económicos más limitados.

Complementario a lo antedicho se presenta la comprobación de datos del Catastro de Ensenada de 1771, que ejecutaran en el apartado gremial los escultores Miguel García y Diego Robles. Por primera vez, se tiene noticia de Vicente Asensio como discípulo de Pedro y componente del taller que se situaba en la referida calle de Canasteros. Los impuestos a retribuir, tres veces más en el caso del padre que en el del hijo, junto a la nota que declara la situación, por primera vez, de Vicente como “maestro de escultura”, desvelan unas circunstancias que pueden ser en cierto modo engañosas, si se interpretan al pie de la letra. La fecha de la referencia catastral nos induce a asignarle la edad de 40 años en el momento de procederse a realizar el censo, lo cual refrendaría la trayectoria profesional que Vicente habría desarrollado en circunstancias normales, primero como aprendiz y luego como oficial *sine die*, hasta completar un ciclo gremial que abarcaría desde su adolescencia a la edad adulta.

<sup>23</sup> AHMM, leg. 118, *Sigue la copia de las Respuestas Generales al interrogatorio de la ciudad de Málaga. Tomo segundo y último*, 1754, fols. 641v-645r.

<sup>24</sup> BELDA NAVARRO, C.: *La “ingenuidad” de las Artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, págs. 100-102.

<sup>25</sup> ULIERTE VÁZQUEZ, M<sup>a</sup>. L.: *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén, Ayuntamiento, 1986, págs. 44-45. La autora cita como ejemplo el informe dado por Cayetano de Acosta y Julián Ximénez para Sevilla, en 1762, que en su opinión refleja una situación extensiva y similar a la respirada en otros ámbitos andaluces.

Sin embargo, los datos que sitúan la plena emancipación de Vicente poco tiempo después de la referencia catastral -ya sea por iniciativa propia, o por la previsible enfermedad o fallecimiento de su progenitor- provocan que su tardía referencia nominal explícita como "maestro de escultura" resulte, cuanto menos, un tanto extraña, por lo relativamente tardío del momento en que, presuntamente, habría alcanzado la maestría<sup>26</sup>. Por lo demás, esta situación tampoco resulta demasiado insólita, vista la estrecha dependencia de la figura paterna que, hasta aquellas fechas, él mismo habría mantenido y que -tal vez, por simple comodidad o no verse necesariamente obligado a ello-, no le hizo plantearse dicha promoción antes, absolutamente necesaria para salvaguardar y perpetuar en su persona la continuidad y el prestigio del taller. Razones de cierto peso específico para ello había desde luego. De hecho, una posible justificación sería haber eludido o retrasado *de iure*, más no *de facto*, la maestría para liberar al taller familiar de los gravámenes que pesaban sobre cada maestro registrado<sup>27</sup>. Por otro lado, la sólida relación de discipulaje mantenida por el hijo con respecto al padre -que, no lo olvidemos, en virtud de esta tesitura también hacía las veces de patrón-, bien pudo marcar el afianzamiento de esta particular situación que redundaba, asimismo, en refrendar el valor que la imagen pública del patriarca brindaría a la clientela como garantía de calidad. En este sentido, cabe recordar cómo Miguel Félix de Zayas continuaría vendiendo la "marca" de su maestro a la comitencia potencial en fechas posteriores al fallecimiento de éste en 1688; algo evidente cuando firma orgullosamente sus obras como *discípulo de Pedro de Mena*; sin duda, el mejor aval que, desde su óptica personal y "comercial", mejor podría encubrir además de "conjurar" sus limitaciones<sup>28</sup>.

Los documentos así lo atestiguan:

*En la ciudad de Málaga en veinte y tres de Abril de mil setecientos setenta y uno ante el Sr. D. Francisco Toral y Almanza abogado de los Reales Consejos y Alcalde mayor de ella y por presencia de mi el escribano. Comparecieron D. Miguel García y D. Diego de Robles de esta vecindad maestros de escultor y tallistas, peritos nombrados para la averiguación de utilidades de los de dicho arte, cuyo encargo tienen aceptado y jurado y a mayor abundamiento de nuevo lo hacen por Dios y a una Cruz en forma de derecho y a su cargo ofrecen la verdad y declaran lo siguiente:*

*Escultores:*

*A Don Pedro de la Cerda maestro de dicho arte, calle de Canasteros, Parroquia de los Santos Mártires le regulan dos mil y doscientos reales de vellón.*

*A Don Vizente de la Cerda, su hijo que trabaja con el referido y principia ahora le regulan cinquenta ducados al año<sup>29</sup>.*

<sup>26</sup> HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup>.C.: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, Diputación Provincial, 1974, págs. 14-34 y GONZÁLEZ SEGARRA, S.: "Pintores y doradores malagueños (1700-1747). Talleres y aprendices", en *Isla de Arriarán* n<sup>o</sup> 21, Málaga, Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2003, págs. 103-122.

<sup>27</sup> ROMERO TORRES, J. L.: "Problema social del artista: el pleito de Málaga en 1782", en *Boletín de Arte* n<sup>o</sup> 3, Málaga, Universidad, 1982, págs. 207-234.

<sup>28</sup> GARCÍA GAINZA, C.: "Algunas anotaciones a Miguel de Zayas", en *Archivo Hispalense* n<sup>o</sup> 169, Sevilla, Universidad, 1972, págs. 1-8.

<sup>29</sup> AHMM, leg. 175, n<sup>o</sup> 34, *Escultores y tallistas*, 1771. MAIRAL JIMÉNEZ, M<sup>a</sup>.C.: *El Censo Malagueño de 1771. Una comprobación del Catastro de Ensenada en el contexto de la "única contribución"*, Málaga, Ayuntamiento, 1999, págs. 214-215.

2. Vicente Asensio. *Virgen de los Dolores. Setenil de las Bodegas (desaparecida)*



**Nuestra Señora de los Dolores**  
que se venera en la Parroquia de Setenil

3. Vicente Asensio. *Virgen de los Dolores. Setenil de las Bodegas (desaparecida)*



En efecto, cuatro años después del referido Catastro se manifiesta la independencia de Vicente Asensio como escultor titular y único responsable del taller. Por entonces, Pedro ya habría fallecido a causa de su avanzada edad –curiosamente en fechas cercanas a la del óbito de Fernando Ortiz–, heredando su hijo los útiles y demás bagaje profesional que emplearía en su ulterior carrera en solitario. Esta proyección se hace patente además en la vinculación ocasional que Vicente mantuvo con otra familia de tallistas y entalladores, los Morales Bazán. Según se desprende de la documentación analizada, los contactos entre Morales y Asensio que devinieron en el encargo a este último –y quizás por mediación del primero– de la Dolorosa de Setenil (Figs. 2 y 3) parecen presuponer, igualmente, algún tipo de labor conjunta en la zona. En este caso, es significativo que la Virgen realizada por Vicente en 1775 para la villa de Setenil fuese transportada hasta allí por el maestro tallista Francisco Pío Morales Bazán, cuyo hermano, José Morales, actúa años después como autor del retablo donde se colocaría la escultura mariana en cuestión. Así, se presenta la autoría y relación personal entre artistas en el inventario del Libro de Cabildos de la Hermandad de la Vera Cruz de Setenil:

*En la iglesia tiene esta hermandad la imagen de la Virgen de los Dolores, que hizo en Málaga el escultor D. Vicente Acienseo de la Cerda el año de 1775, costó 1646 reales y la trajo a esta villa el maestro tallista Francisco Pío Morales Bazán el 22 de noviembre de 1775, era mayordomo D. Pedro Jacinto Villalón. El retablo lo hizo José Morales Bazán en 1799, costó 3400 reales, lo doró D. Bernardo Santos vecino de Grazalema, que llevó por su trabajo 1800 reales fue costeado por esta hermandad y por el beneficiado D. Pedro Jacinto Villalón. El manto bordado en oro de realce que tiene la Virgen de los Dolores, fue costeado por esta hermandad el año de 1797 siendo mayordomo D. Francisco Ramírez, costó 12000 reales. La corona la hizo D. Félix Carazony platero de Olvera, el año de 1841 pesa 50 onzas, costó 8000 reales<sup>30</sup>.*

Como puede observarse, la expansión productiva de Vicente Asensio en las décadas finales del XVIII era bastante ostensible, según se advierte de otra noticia de 1786, procedente del Archivo Catedralicio, por la que reclama el cobro de una cantidad que se le adeuda:

*Se presentó otro de D. Vicente de la Cerda, escultor haciendo presente al cavildo le devia D. Antonio Muñiz músico de la capilla de esta Santa Iglesia la cantidad de 225 reales vellón los que sin embargo de quantas diligencias le había sido posible practicar no havia conseguido su cobro, por lo que suplicava al cavildo se sirviese para evitar que el exponente hiciese gastos en el tribunal de justicia, mandarlos pagar de su renta como lo tuviese por conveniente: lo que oido por el cavildo acordó dar comisión al Sr. Superintendente de mesa capitular para que de la tercera parte de la renta del D. Antonio Muñiz satisficiese este crédito: con lo que se acabó el cavildo<sup>31</sup>.*

Aun cuando el hermano de Pedro, Antonio Asensio de la Cerda, se presenta hasta el momento como el único de los tres componentes de la saga familiar que estampa

<sup>30</sup> (A)rchivo de la (H)ermandad de la (V)era (C)ruz de (S)etenil (AHVCS), *Libro de Cabildos de la Hermandad de la Vera Cruz y Sangre de N. S. Jesucristo*, 1863, fol. 147v.

<sup>31</sup> (A)rchivo de la (C)atedral de (M)álaga (ACM), leg. 1052, n<sup>o</sup> 1, Cabildo 30 octubre 1786, fol. 188r.

4. Antonio Asensio. Cristo Crucificado convento del Patrocinio (Ronda)

su firma sobre el soporte de algunas de sus obras –en el caso, de un *Crucificado* (Fig.4) para la ciudad de Ronda y las esculturas de *San Juan Nepomuceno* y *San Juan Evangelista* (Figs.5 y 6) para Olvera-, viene a ser, por el contrario, el personaje del que menos noticias documentales hemos podido constatar. No obstante, la conformación de una historia de conjunto y la cronología refrendada de estas piezas documentadas han permitido reparar en diferentes hipótesis que permiten completar, a grandes rasgos, el desarrollo de tan complicado “puzzle”. Aun muy joven, Antonio Asensio debió llegar a Málaga protegido por Pe-



dro –hermano mayor de éste- que lo acogería en su taller de escultura, le enseñaría las técnicas y entresijos del oficio, hasta producirse su definitiva emancipación, con el propósito de emprender una carrera en solitario lejos de la capital malagueña, al decir de los documentos confrontados. Las razones que le pudieron mover a ello son en absoluto desconocidas. Entre las posibles hipótesis a barajar en semejante tesitura quizás deban tenerse en cuenta varias situaciones, cuales la probada autosuficiencia que le inducía a abrirse camino entre los escultores más importantes del momento, las dificultades con alguno de los miembros del clan familiar, el afán de reaccionar contra la presión tributaria y las “trampas” del gremio o, bien, probar suerte lejos de la saturada nómina de maestros residentes en la ciudad. Todo o parte de ello le impulsó a dar un nuevo rumbo a su carrera y desplazar su lugar de trabajo a la zona de la Serranía de Ronda, con un radio de acción que abarcaría las vertientes geográficas de Málaga y Cádiz. Así, lo demuestra la existencia documentada de obras de calidad en la cabecera de la Comarca y poblaciones cercanas como Olvera.



5. Antonio Asensio. San Juan Nepomuceno. Santuario de los Remedios (Olvera)



6. Antonio Asensio. San Juan Evangelista. Santuario de los Remedios (Olvera)



## SUBJETIVISMO FORMAL. PERVIVENCIA ICONOGRÁFICA

En cualquier caso, si existe una temática capaz de aunar las energías creativas de los tres componentes familiares, determinando analogías y también divergencias entre todos ellos esa es, indudablemente, la de la Virgen Dolorosa. El tratamiento plástico y expresivo de esta temática fue predominante en la producción de Pedro, Vicente y Antonio, hasta el punto de podérsela considerar la clave que permite esclarecer la autoría de tan prolífico bagaje productivo. Ello no quiere decir que los Asensio no trabajasen otros asuntos y géneros escultóricos –según confirman las piezas firmadas por Pedro y Antonio- pero no es menos cierto que quizás ningún otro asunto acaparó tanto su dedicación como el referido.

En efecto, la iconografía de la *Dolorosa* ocupa un lugar preeminente dentro de la escultura española, en sus versiones devocional y procesional. El estudio de este género de piezas se revela sumamente complicado por las continuas manipulaciones que fueron sucediéndose casi desde el instante de su creación. La situación se agrava hasta cotas insospechadas en el caso de aquellas piezas concebidas para vestir, cuya pobreza escultórica, reducida a la talla de cabeza y manos, intenta compensarse con la magnificencia de ajuares y atuendos. Además de los consabidos agentes de deterioro y mutación externa, la fisonomía e iconografía de las imágenes *Dolorosas* se han visto afectadas, con frecuencia, por cambios de función. En virtud de semejantes alteraciones, numerosos bustos concebidos al principio como *imágenes de devoción*, según la terminología de Romano Guardini<sup>32</sup>, experimentaron, ya desde finales del XVII, alevosas transformaciones en *imágenes de culto* con no pocos problemas de adaptación que, a su vez, acarrearón nuevos reajustes y desacertadas intervenciones<sup>33</sup>. A saber, amputaciones de vestiduras talladas y/o encoladas, colocación de candeleros a los bustos originarios, alargamiento de los brazos y sustitución de las manos orantes por otras abiertas de cara al lucimiento de anillos y otras alhajas. Dicho en otras palabras, la manipulación aspira a “justificarse” a raíz de la transferencia que el uso y función de la imagen experimenta desde la órbita privada e íntima que informa su concepción prístina a la esfera pública que demanda de ella una extroversión no prevista y, por tanto, no tenida en cuenta inicialmente por el artista. En este sentido, y como apunta Julián Gállego, es evidente que si la imagen no “nace” procesional se la “educa” para que lo sea, con la degradación del patrimonio cultural que tales situaciones generan<sup>34</sup>.

El éxito y difusión cosechados por la célebre *Soledad* esculpida por Gaspar Berra, en 1565, para la tercera esposa de Felipe II, Isabel de Valois, constituye el

<sup>32</sup> GUARDINI, R.: “Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador de arte”, en *La esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960, págs. 15-35.

<sup>33</sup> OROZCO DÍAZ, E.: “Devoción y barroquismo en las Dolorosas de Pedro de Mena”, en *Goya* n.º 52, Madrid, 1963, págs. 235-241. Véase también RUBIO ALARCÓN, J. L.: “La Santísima Virgen en la escultura española”, en *Guión de la Semana Santa malagueña 1950*, Málaga, Publicitaria Diana, 1950, s/pág.

<sup>34</sup> GÁLLEGO SERRANO, J.: “El funcionamiento de la imagen sacra en la sociedad andaluza del Barroco”, en AA.VV.: *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte 1688-1988*, Málaga, Junta de Andalucía, 1989, págs. 32-41.

punto de partida para la eclosión imparable del tipo. A lo largo del XVII irían fijándose y puliéndose los patrones iconográficos del tipo de *Dolorosa* que, en palabras de Orozco, *tendía a la interpretación lírica del tema épico de dolor*, dentro del cual las aportaciones de Pedro de Mena y José de Mora resultarían trascendentales para el triunfo imparable de dicha temática, durante y después del Barroco<sup>35</sup>. En Málaga, la influencia de los modelos de Pedro de Mena se hizo sentir hasta el siglo XX, originando una constelación de secuelas de calidad variable que, con mayor o menor acierto y/o sinceridad expresiva, permite calibrar el lastre de los estereotipos fijados en las piezas del granadino. Y, en consecuencia, la conversión del busto de *Dolorosa* en un artículo de primera necesidad entre aquellos sectores locales del Barroco, que descubrían en la posesión de este tipo de imágenes el objeto orientado a satisfacer sus ansias de “consumo” devocional. En este punto, es incuestionable reconocer en los Asensio de la Cerda –excepción hecha de Fernando Ortiz en la capital y Antonio del Castillo, Diego Márquez y Vega y Miguel Márquez García en Antequera– los más cualificados intérpretes de semejantes expectativas, dada la calidad y cantidad de obras de este tipo salidas de su mano y el extraordinario calado popular de las mismas, siendo ésta la causa de que todavía hoy, y pese a los procesos destructivos de los siglos XIX y XX, continúen detentando una importante presencia en el contexto patrimonial de Málaga y otros puntos de Andalucía. De hecho, Fernando Ortiz y los Asensio de la Cerda pasan por ser los grandes creadores del binomio tipológico que la iconografía de la *Dolorosa* conocerá en la Málaga del siglo XVIII. De esta manera, si el primero hizo suyo – mediante piezas como la *Dolorosa de Servitas*, la *Dolorosa* de la Catedral de Málaga o la *Virgen de los Dolores* del Santuario de la Victoria– el paradigma del tipo implorante o patético que termina relacionando sus obras con los afectos y principios académicos al gusto europeo, los Asensio encarnan la alternativa “castiza” que reverdece los laureles de los esquemas de Mena acorde a los sonos del preciosismo de la centuria. Por ello, no sorprende que junto a las obras originales perduren otras salidas del grupo de modestos artífices locales que desarrollaron su tarea, más o menos oscurecidos, por el prestigio detentado por Ortiz y los Asensio y que interpretaron y mimetizaron indiscriminadamente uno u otro prototipo bajo una óptica personal, bastante más cercana a lo popular que a lo erudito<sup>36</sup>.

Pero, indiscutiblemente, todo parte de una evolución previa que se retrotrae, como es lógico, al panorama escultórico inmediato al fallecimiento de Pedro de Mena, cuando los paradigmáticos modelos del granadino entran, por así decirlo, en una fase de reinterpretación, relectura y revisionismo que dependerá, más que nunca, de la subjetividad y las capacidades de los respectivos artífices. De esta manera, y a diferencia del esquematismo, rigidez y torpeza evidenciada por aquellos ejemplares del tipo de Vir-

<sup>35</sup> ORUETA Y DUARTE, R. de: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1914, págs. 185-187.

<sup>36</sup> Una colección particular de Almería conserva una *Dolorosa* de tamaño académico documentada como obra de Miguel García en 1761, según reza un fragmento de papel descubierto en el interior de la talla a raíz de su restauración. En este caso, se trata de una versión de las obras de Pedro y Vicente Asensio llevada a cabo por un escultor ajeno a la saga, de cuya mediocridad y torpeza daba fe el desaparecido *Cristo de la Humildad* que ejecutase, en 1749, para la Hermandad del Ecce-Homo, radicada en el Convento de Nuestra Madre y Señora de la Merced. La actividad de Miguel García se constata entre 1747-1798.

gen Dolorosa situados en las décadas finales del Seiscientos (como sucede en la *Virgen de la Esclavitud Dolorosa* de la iglesia del Cristo de la Salud), en las recreaciones dieciochescas se advierte una preocupación, cada vez mayor, en explotar las sutilezas técnicas de un tratamiento preciosista, lo cual nos hace recordar la negativa de Orueta a ocuparse del estudio de estas piezas *porque suelen ser tan sólo, unas mujeres muy bonitas que lloran ... no habrá arte quizás, pero habrá emoción y belleza*<sup>37</sup>.

En este sentido, las obras de los Asensio de la Cerda construyen en toda regla una cadena de piezas análogas, cuyos eslabones integran una extensa serie de Dolorosas desaparecidas y/o repartidas por templos y conventos de la capital y provincia malagueña, e incluso de otras provincias andaluzas. En cualquier caso, todas ellas evidencian un tratamiento plástico semejante que ya nos indujo, en su día, a atribuirles una procedencia común en uno o varios obradores de imaginaria conectados entre sí. A tenor de las asombrosas afinidades detectadas entre ellas, ya anticipamos entonces que estos talleres debieron constituir el marco donde un mismo modelo habría sido repetido hasta casi su "industrialización", introduciendo aquellas variantes y modificaciones impuestas por las exigencias del cliente y/o la habilidad y capacidad del artífice en cuestión, pues de tales circunstancias dependerán, en última instancia, los rasgos individuales que el producto final ofrece respecto al patrón que le sirve de base. Concluimos aquella reflexión postulando lo tremendamente arriesgado que suponía adscribir las a autorías concretas y nominales no documentadas<sup>38</sup>. En el momento presente, y a la vista de las obras firmadas y de las pruebas documentales y gráficas reunidas hasta el momento, creemos estar en condiciones de poder cerrar, por fortuna, esa etapa de misterioso anonimato que se cernía sobre tan numerosa "prole" escultórica, proponiendo en consecuencia su atribución a los integrantes de la familia Asensio de la Cerda. Evidentemente, queda para un futuro inmediato continuar profundizando con rigor en las circunstancias de estos artistas, con vistas a ir llevando a cabo, sobre la base científica de lo ya publicado, la verificación de las hipótesis de trabajo aquí planteadas.

Los grafismos y criterios estéticos tenidos en cuenta en la elaboración de los bustos de *Dolorosas* que asignamos a los Asensio de la Cerda permiten distinguir, al menos, en el seno de la familia la coexistencia de dos obradores con una personalidad más o menos definida en el contexto de la Málaga del XVIII. A uno de ellos, plenamente activo a la mediación del siglo y dirigido por el patriarca, Pedro Asensio de la Cerda, pertenecerían la *Virgen de los Dolores* del Puente de Santo Domingo (Fig. 7) y la *Dolorosa* del Museo de Artes y Costumbres Populares<sup>39</sup>, en las que prima el vigor expresivo y la valentía de talla.

<sup>37</sup> ORUETA Y DUARTE, R. de: *La expresión de dolor en la Escultura castellana. Discurso de recepción de D. ... en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y contestación del Excmo. Sr. D. Elías Tormo, leídos el 26 de Octubre de 1924*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1924, pág. 23.

<sup>38</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Virgen Dolorosa" en SAURET GUERRERO, T. (dir.): *Patrimonio Cultural*, pág. 246.

<sup>39</sup> Junto a otra escultura de vestir de tamaño natural que representa a San Juan de Dios –obra firmada por Miguel Félix de Zayas en 1693– procede de la primitiva Iglesia del Hospital de San Juan de Dios. El derribo de dicho templo, en 1873, determinó el traslado de ambas esculturas a la antigua Capilla del Hospital Civil Provincial. Allí permanecerían hasta 1976, cuando al desmantelarse dicho



7. *Pedro Asensio (atribución).  
Virgen de los Dolores del Puente.  
Iglesia de Santo Domingo  
(Málaga)*

De hecho, la Dolorosa del Puente —importante talla procesional realizada entre 1740-1746 para un rosario callejero— podría considerarse la verdadera “ca-beza de serie” del tipo prodigado por la saga. Estilísticamente, esta imagen se inscribe entre las se-cuelas dieciochescas de los mo-delos de Mena que enganchan el lastre de los estereotipos seiscentistas con las sutilezas de un trata-miento plástico más depurado, lo cual implica el aminoramiento de la carga dramática en pro de un estudio psicológico y anímico del

dolor más sentido e intimista. Aunque podría pensarse que los orígenes de Pedro Asensio de la Cerda en tierras del arzobispado granadino andarían detrás de este prototipo, lo cierto es que su temprana llegada a una Málaga copada por completo por la estela de Mena hacen más que improbable dicha posibilidad; toda vez que el influjo —por no decir vasallaje hacia este último— estaba tan asumido en su definitivo lugar de destino, que lo más fácil para el recién llegado era aclimatarse sin reservas a la estética imperante, muy similar, aunque también con matices muy personales y distintos, a la que pudiera haber conocido en sus más tempranos años en el radio de acción de la ciudad del Darro.

De este modo, el continuismo de la Dolorosa del Puente con los modelos prece-dentes se advierte en el mantenimiento de grafismos como los ojos entornados, la boca entreabierta y la angulación de los pómulos en sincronía con el fruncido de las cejas. Lo mismo sucede con la tipología, un tanto arcaizante, de las manos entrelaza-das que prestan la oportuna réplica teatral y emotiva al conmovedor y desconsolado gesto del semblante. Por su parte, la limpieza dibujística que resuelve el trazado del rostro, el pronunciamiento volumétrico del mentón y nariz y la comedida sensualidad

---

espacio de culto, una y otra emprenderían caminos separados. Si la imagen de *San Juan de Dios* se instaló primero en el Museo de Málaga para ser cedido, en 1988, a la Parroquia de San Juan de Dios, de la barriada malagueña de Ciudad Jardín, la Dolorosa fue rescatada por Trinidad García-Herrera Pérez-Bryan, Directora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga, donde hoy permanece.

de los labios introducen matices diferenciadores más propios del sentir dieciochesco. Abundando en esa paráfrasis subjetiva de lo ya conocido, esta Dolorosa presuntamente "paterna" introduce ya una serie de grafismos distintivos que Antonio y Vicente Asensio reconducirán años después por los senderos de la estilización esteticista. Nos referimos al modo de suavizar la intersección de las arcadas ciliares con el perfil triangular del entrecejo y, sobre todo, a la característica forma de cuña dada a los ojos, lo cual induce a darles un trazado esquemático en forma de media luna, levemente basculante y en dirección ascendente por la zona del lacrimal. Desde el punto de vista técnico, es de destacar la llamativa circunstancia de que la escultura no posee mascarilla como tal, sino que toda la cabeza, inclusive el rostro, ha sido tallado y modelado en un solo bloque de madera sin ahuecar por parte alguna<sup>40</sup>. Sólo las fosas orbitales han sido vaciadas para introducir en ellas sendos globos de cristal que simulan unas pupilas cuya sugestiva tonalidad grisáceo-azulada entabla un sugestivo contraste cromático con las pálidas entonaciones rosáceas de la tez y el delicado trabajo de las cejas delineadas a punta de pincel a base de entonaciones rojizas.

Cuando a partir de 1775 Vicente Asensio de la Cerda afronta en solitario la carrera escultórica, su *modus operandi* no podía ser otro que el que ya le era perfecta y sobradamente conocido. La Dolorosa de Setenil confirma ese continuismo con el esquema paterno, al recrear con bastante fidelidad, aunque también con mayor tosquedad, el prototipo fijado por Pedro en la *Virgen de los Dolores del Puente*<sup>41</sup>. En sus restantes versiones, Vicente no abandonará ese esquema de belleza femenina robusto, que consagra la expresividad de esa línea patética que constituye su aportación personal al modelo. En coherencia con el mismo, la Dolorosa de la parroquia malagueña de San Pedro<sup>42</sup> y sus homólogas<sup>43</sup> de Estepona<sup>44</sup>, Frigiliana<sup>45</sup>, Iznate<sup>46</sup>, Isla Cristina<sup>47</sup> y Fuengi-

<sup>40</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y CASTELLANOS GUERRERO, J.: "Aproximación al estudio histórico-artístico y estudio radiológico de la imagen de la Virgen de los Dolores del Puente", *V. C. M.* n.º 1, Málaga, Museo Diocesano, 1989, págs. 13-15.

<sup>41</sup> En 1991 fue restaurada por Bárbara Hasbach Lugo, quien eliminó repintes y la pátina secular para recuperar las carnaciones originales, descubriendo entonces el delicado tratamiento pictórico de las cejas.

<sup>42</sup> Tradicionalmente, se ha relacionado con la Dolorosa donada a la Catedral en 1783 por José Zarzo, que sería titular de una Hermandad de Dolores que ya estaba radicada en la parroquia de San Pedro en 1789. Según testimonio documental facilitado por Pilar Díaz Ocejo, en 1927 las primitivas manos orantes fueron sustituidas por otras extendidas. En 1942 y 1978 esta operación ha sido repetida por Pedro Moreira y Antonio Eslava Rubio, autor de las manos actuales. En su intervención, este último también eliminó barnices y repintes, reencarnó el cuello y región escapular e introdujo veladuras en la mascarilla. En su origen era un busto al que se acopló candelero para adaptarlo a la función procesional.

<sup>43</sup> DÁVILA GUTIÉRREZ, M. I. y GONZÁLEZ LÓPEZ, P.: "Estepona", RUIZ NOGUERA, F.: "Frigiliana", PALOMO CRUZ, A. J.: "Fuengirola", RODRÍGUEZ RUIZ, J. M.: "Iznate", GUTIÉRREZ CABELLO, J.: "Sedella", en NIETO CRUZ, E. (coord.): *Semana Santa en la provincia de Málaga*, Málaga, Servicio de Publicaciones del Obispado de Málaga-Unicaja-Universidad, 1994, págs. 211-215, 217-219, 221-224, 237, 307-310.

<sup>44</sup> Desaparecida en 1936.

<sup>45</sup> Desaparecida en 1936.

<sup>46</sup> En buen estado de conservación. Presenta la cabellera tallada.

<sup>47</sup> Procede de un inmueble conventual de Ronda. A raíz de las ventas de bienes eclesiásticos que siguieron a la Exclaustración de 1835, fue adquirida por la familia de Carlos Granados León, quien



8. Vicente Asensio (atribución).  
Virgen de los Dolores. Parroquia  
de San Pedro (Málaga)



9. Vicente Asensio (atribución).  
Virgen de los Dolores. Estepona  
(desaparecida)

10. Vicente Asensio (atribución). *Virgen de los Dolores. Frigiliana (desaparecida)*



11. Vicente Asensio (atribución). *Virgen de los Dolores. Parroquia de San Gregorio VII (Iznate)*





12. Vicente Asensio (atribución). Virgen de la Soledad. Parroquia de los Dolores (Isla Cristina)



13. Vicente Asensio (atribución). Virgen de los Dolores (o del amor). Parroquia de Santiago (Málaga) (desaparecida)



rola<sup>48</sup> suponen una progresión con respecto a la de Setenil, con la que también se relaciona la *Virgen de los Dolores* —denominada *del Amor* a partir de 1924— de la Hermandad de Jesús el Rico<sup>49</sup>; pues, aun cuando todas ellas (Figs. 8-13) mantienen la contundencia volumétrica en el modelado del mentón —que conlleva un prognatismo incipiente—, el perfil afilado de la nariz y el característico grosor de las cejas, el sonrosado cromatismo de las carnaciones, el tembloroso baluceo de los labios y el suave modelado de párpados y mejillas introducen el correspondiente “antídoto” que, a efectos plásticos y emocionales, contiene y dulcifica un previsible exceso de dureza en el resultado final de la obra.

Si Pedro y Vicente Asensio de la Cerda personifican el establecimiento y prolongación temporal de un mismo obrador de imaginería, a Antonio Asensio de la Cerda corresponde el segundo al que hicimos referencia antes, dada su situación de artista independiente y “liberado” de la endogamia de un núcleo familiar, cuya estela se percibe a lo largo de casi toda la centuria. A diferencia de su hermano y de su sobrino —más interesados, como hemos visto, en los tipos femeninos de mediana edad apesadumbrados e inmersos en comedidos gestos sollozantes—, el esquema de *Virgen Dolorosa* seguido por Antonio Asensio representa el triunfo del delirio preciosista netamente dieciochesco, al evocar el trasunto de la mujer joven y delicada, cuya expresión sufriente hay que relacionar más con una fragilidad natural que con un verdadero estado de tensión dramática. De ahí, el recurso a soluciones eminentemente formales para revelar al exterior una emoción contenida en una atmósfera de hondo lirismo. La perfección dibujística del óvalo facial es el soporte de unas facciones diminutas y exquisitamente definidas, a veces con cierta premura de ejecución, lo cual no es óbice para recrearse en la cita naturalista aportada por el efecto trémulo de los labios al simular el gesto sollozante que deja visibles las dos hileras de dientes. La mirada indecisa y perdida en el infinito y el temblor de los labios soslayan cualquier atisbo expresionista y declamatorio, apostando por el intimismo y la serenidad que suele realzar la suave inclinación de la cabeza hacia uno de los lados. La caída de párpados y la presencia de las manos entrelazadas a la altura del pecho y con los dedos cruzados completan la impresión de recogimiento que las nacaradas carnaciones a pulimento, de textura aporcelanada, se ocupan de matizar en pro de la apetecida aura idealista e introvertida que informa la composición. A esta galería de variaciones sobre el mismo tema, se adscriben la *Virgen de los Dolores* de la parroquia de San Juan<sup>50</sup>, la *Virgen del Amor*

---

hizo donación de ella a la Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de dicha localidad onubense, en 1967. En su origen era un busto al que se acopló candelero para adaptarlo a la función procesional. ABADES, J.: “La Soledad de Isla Cristina, obra malagueña del siglo XVIII”, [ en línea][28/03/2006]<<http://www.lahornacina.com/articulossoledadisla.htm>>

<sup>48</sup> En torno a 1974-1975 las primitivas manos orantes fueron sustituidas por otras extendidas modeladas por Antonio Eslava Rubio, quien también intervino sobre las carnaciones. En 2006 ha sido restaurada por Amelia Cruz. En su origen era un busto al que se acopló candelero para adaptarlo a la función procesional.

<sup>49</sup> Desaparecida en 1931. En torno a 1920 las primitivas manos orantes fueron sustituidas por otras extendidas.

<sup>50</sup> Donada a la Archicofradía de los Dolores de San Juan, en 1941, por Antonio Pons y Ramírez de Verger. En 1985 las primitivas manos orantes fueron sustituidas por otras extendidas, modeladas por Suso de Marcos. En 1990 fue restaurada por Juan Manuel Miñarro López, que resanó los deterioros producidos por el paso del tiempo e intervino en la consolidación de la encarnadura. En su origen era un busto al que se acopló candelero para adaptarlo a la función procesional.



14. Antonio Asensio. *Virgen de los Dolores*. Parroquia de San Juan (Málaga)



15. Antonio Asensio. *Virgen del Amor Doloroso*. Parroquia de los Mártires (Málaga)

16. Antonio Asensio. *Virgen de Fe y Consuelo*. Ermita del Calvario (Málaga)



17. Antonio Asensio. *Virgen de los Reyes*. Iglesia de San Juan (Granada)





18. Antonio Asensio. *Virgen de los Dolores*. Abadía del Císter (Málaga)

*Doloroso* de la Archicofradía Sacramental de Pasión<sup>51</sup>, la *Virgen de Fe y Consuelo*<sup>52</sup> de la Capilla del Calvario (en este caso, con mascarilla modelada en terracota policromada), la *Virgen de los Reyes*<sup>53</sup> de la iglesia granadina de San Juan, la *Virgen de los Dolores* de la localidad de Sedella<sup>54</sup> y las Virgenes Dolorosas conservadas en las clausuras del Císter<sup>55</sup> y las Dominicas<sup>56</sup> (Figs. 14-18).

Además de sus afinidades con las piezas del obrador familiar, tres esculturas firmadas por el propio Antonio Asensio de la Cerda constituyen la primera, incuestionable y

<sup>51</sup> En 1977 fue restaurada por Luis Ortega Bru, a quien corresponde la carnación y la impronta actuales. Aunque no se trató de una intervención científica, tal y como exigen los criterios actuales, la labor del escultor sanroqueño intentó basarse en unos parámetros conservadores tendentes a eliminar los numerosos repintes y las sustanciales alteraciones del modelado, provocados por una serie de actuaciones anteriores; sobre todo, una singularmente nefasta a cargo de Antonio Leiva Jiménez que, en lo tocante, a la película pictórica, cabe interpretar como irreversible. En semejante tesitura, Ortega Bru procuró actuar de cara a una repriminación de la efigie que, a la vista de lo perdido, le permitiese mantener los rasgos escultóricos definidores de su fisonomía primigenia; aunque la nueva policromía terminase aportándole algunos de los matices inherentes a su propia poética personal, especialmente visibles en la entonación de las pupilas en color miel. En su origen era un busto al que se acopló candelero para adaptarlo a la función procesional. Perteneció a la familia de Joaquín Díaz Serrano, quien la había heredado de su tío, el conocido poeta y erudito Narciso Díaz de Escovar. La talla conserva la primitiva diadema y la daga de plata en su color, labrada en 1771 por el platero malagueño Juan Nepomuceno Ximénez Enciso, activo entre 1757-1796, y coetáneo por lo tanto de Antonio Asensio. Dada la costumbre de la época de procederse al encargo conjunto de la escultura, ajuar y aditamentos la data de esta Dolorosa debe aproximarse justamente a dicho año, que acompaña la marca o punzón del platero en los rebordes de la hoja de dicho puñal. Vid. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Piezas de platería del siglo XVIII en el Patrimonio de la Hermandad Sacramental de Jesús de la Pasión", *Baetica*, nº 14, Málaga, Universidad, 1993, págs. 25-38.

<sup>52</sup> En 1994 las primitivas manos orantes fueron sustituidas por otras extendidas, modeladas por Juan Manuel García Palomo. En su origen era un busto al que se acopló candelero para adaptarlo a la función procesional y conferirle el aspecto de imagen sedente para escenificar un trasunto de la Piedad. En Febrero de 2006, ha resultado parcialmente destruida su policromía como consecuencia de un incendio, perdiéndose por completo el candelero y manos. En fechas inminentes está prevista su restauración y repriminación por parte del escultor Juan Manuel Miñarro López.

capital referencia que permite establecer y fundamentar la propuesta de atribuciones consignada. Dos de ellas proceden de un antiguo retablo destruido en la Guerra Civil que se conservaba en la parroquia de Santa María de la Encarnación de Olvera, hallándose ambas depositadas en la actualidad en la Sacristía del Santuario de los Remedios de la misma localidad. Se trata de una pareja de esculturas firmadas y datadas en una inscripción situada al frente de ambas peanas. Distinguidas por el reborde de la cornisa y la pigmentación de fondo, las dos leyendas informan correlativamente sobre la autoría de las piezas –ANTONIUS / CERDA / ME FECIT- y el año y lugar de ejecución –IN HAC VILLA DE / S. DE EL AÑO DE 1771-. En cuanto a lo primero, no queda duda de la paternidad artística de las obras. Respecto al nombre de la villa en la que las ejecuta, el artista la abrevia con una sola “S”, lo cual nos inclina a pensar que Antonio Asensio pudiera estar asentado por este tiempo en la villa de Setenil, lo cual explicaría su relativa abundancia productiva por las localidades de la Serranía natural de Ronda y las relaciones artísticas de su sobrino Vicente en la zona.

Sea como fuere, nos encontramos ante dos espléndidas esculturas de mediano tamaño que, incluidas en un reducido retablo con un fondo contextual en relieve, representan las efigies de *San Juan Nepomuceno* y *San Juan Evangelista*. Frente a la forzada y gesticulante expresión, de mirada elevada y poco naturalista de la figura de San Juan Evangelista, el rostro del patrón de Praga se convierte en una muestra excepcional de lo que constituye el modelo de las Dolorosas analizadas, directamente traspasado y adaptado a la fisonomía varonil. Así, la expresión de dolor interiorizado fundamentada en la boca abierta de compungido aliento, los ojos de abstraída y apesadumbrada mirada condicionada por la fuerte caída de los párpados, la cejas remarcadas a pincel de leve curvatura sinuosa, y la policromía anacarada de perceptibles golpes rosáceos en pómulos y círculos orbitales, confieren al rostro un halo misterioso ciertamente sobrecogedor solo comparable, a nuestro entender, con el semblante de la Virgen de los Dolores del Puente de Málaga que ha sido atribuida a su hermano, no necesitando en este caso de paños y vestiduras artificiales para hacer aumentar en el espectador la sensación de inquietud que transmite. Ni que decir tiene, que el acabado de estas esculturas de bulto redondo denota un dominio importante del modelado fisonómico y la composición corporal, así como en el tratamiento plástico de las vestiduras, sobre las que se proyecta un exuberante estofado de caprichoso diseño a base de rameados y motivos florales que aumenta considerablemente la estética preciosista de la obra.

<sup>53</sup> Adquirida a un convento a finales del siglo XIX por la familia de María del Carmen Valenzuela. En 2000 fue restaurada por Francisco Marín Cruces. En su origen era un busto al que se acopló candelero para adaptarlo a la función procesional. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: “Iconografía de la Pasión en la escultura granadina”, en AA.VV.: *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes*, Granada, Real Federación de las Hermandades y Cofradías, 2002, pág. 127. Agradecemos tales informaciones al Pfr. Dr. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.

<sup>54</sup> En buen estado de conservación.

<sup>55</sup> En 1972, las primitivas manos orantes fueron sustituidas por otras extendidas, modeladas por Luis Álvarez Duarte, aunque en 2006 se procederá a restituir las originales. En su origen era un busto al que se acopló candelero para adaptarlo a la función procesional.

<sup>56</sup> Mantiene su concepción escultórica prístina como busto.

De forma similar se documenta un espléndido *Crucificado* conservado en la clausura del convento de Madres Franciscanas del Patrocinio de María de la ciudad de Ronda. Un mediano retablo con dosel, tallas vegetales doradas, fondo jaspeado y perfil recortado adaptado al contorno de la Cruz, permite apreciar en la base una escueta inscripción que hace referencia a la autoría de la pieza y el año de ejecución, por desgracia parcialmente raspado en la última parte: ANTONIO ACIENSO / DE LA CERDA / ME FECIT / AÑO DE [...] <sup>57</sup>. Nuevamente nos vemos aquí sorprendidos por el talento creativo que muestra Antonio Asensio en todo tipo de obras escultóricas. En el semblante del *Crucificado*, Antonio verifica una transposición del rostro del San Juan Nepomuceno analizado, aunque ahora de modo más flexible y suelto en sus facciones en pro del efecto impactante que procura la concepción estética de la pieza. La intención no es otra que reflejar la impronta patética de la muerte con llamativos golpes de policromía verdosa, con vistas a la recreación expresionista del martirio a raíz de los abundantes rastros sanguinolentos, los moratones y, lo que es más sorprendente las marcas de atadura en muñecas y tobillos. Tales rasgos advierten de la mano de un artista que no vacila en ningún momento en describir sobre la materia base unos volúmenes anatómicos de cierta aspereza, donde prima el aprecio hacia el componente dibujístico que induce a valorar la estructura ósea, por encima del efecto de masas, inherente al esquema somático propio de la musculatura.

Mucho más dulcificado en su estética, aunque no exento de cierta carga de morbosidad, se manifiesta el *Niño Jesús Crucificado* existente en la parroquia de Santa Cecilia de Ronda (Fig. 19). El tema obedece al afán del misticismo más exaltado e incontrolado de los siglos XVII y XVIII, empeñado en recrear la imagen del Cristo Niño interpretando una auténtica "Pasión en miniatura", como si estuviese ya sufriendo sus trágicas consecuencias <sup>58</sup>. En la adaptación de los patrones del obrador de Antonio a los modelos de figuras infantiles vuelve a redundarse –al igual que hiciera con las Dolorosas– en el tierno modelado y el carácter expansivo de los volúmenes redondeados que, desbordando los contornos del rostro, se transfieren prácticamente al resto de la anatomía corporal. El acusado contraste que supone la plasmación de este tipo iconográfico se resuelve con la reducción al mínimo de los rastros de sangre, centrándose la atención en uno rasgos faciales apesadumbrados que, pese a exponer la desagradable secuencia de la muerte de un niño, más bien podría trasuntar el sueño infantil por la ternura que exterioriza a través de los ojos cerrados, la relajación de los arcos ciliares y el profundo sosiego de la balbuceante boca. Con ello, se intenta restar dramatismo a una escena irreal, visionaria y apócrifa, por no decir onírica o, incluso, "surrealista" propia de la mentalidad barroca, en la que se rememora por anticipado el martirio posterior de Jesucristo como punto de inflexión de un destino crucial marcado y presagiado de un modo funesto por este Sueño de Vida y Muerte <sup>59</sup>.

<sup>57</sup> RAMÍREZ GONZÁLEZ, S.: "El Patrocinio de la Virgen y el conventualismo franciscano rondeño: historia y patrimonio", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.): *El franciscanismo en Andalucía*, VII y VIII Curso de Verano El arte franciscano en las Catedrales andaluzas, Córdoba, Cajasur, 2003, págs. 116-117; BURGOS OMS, A. de: *Monumentos artísticos de Ronda y Antequera, después del periodo marxista*, Málaga, Real Academia de San Telmo, 1940, pág. 29.

<sup>58</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Contenidos Emblemáticos de la iconografía del Niño de Pasión en la cultura del Barroco", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, págs. 685-718 y *Boletín de Arte*, n.º 15, Málaga, 1994, págs. 167-188.

<sup>59</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "El Sueño de la Vida y el Triunfo de la Muerte en la iconografía del Barroco español", *Boletín de Arte*, n.º 13-14, Málaga, 1992-1993, págs. 7-30.

19. Antonio Asensio. Niño  
Crucificado. Parroquia de Santa  
Cecilia (Ronda)



De este mismo concepto emblemático-alegórico fruto de la atormentada y controvertida visceralidad religiosa del Barroco participa la escultura del *Niño Jesús de la Espina* de Antonio Asensio depositado en el convento de La Caridad de las Hermanas de la Cruz de Ronda (Figs. 20 y 21). Se trata de una pieza de extraordinaria calidad en la que el escultor volcó toda su maestría para ponerla al servicio de una figura infantil llamada a mover los instintos más sensibles de aquel que lo contempla. El rostro, de ancho contorno, volúmenes redondeados, ojos almendrados, mirada ensimismada, barbilla prominente, y boca abierta y compungida –todo ello acentuado con la evidente inclinación de la cabeza hacia su izquierda–, puede considerarse como un elemento prototípico de perfeccionada y perfeccionista ejecución, parangonable a la hechura de sus *Dolorosas* más célebres. Asentado sobre una peana con forma de roca donde se distinguen pequeñas figuras de animales simbólicos referentes a la infancia de Jesús –el conejo y jilguero, entre otros–, aparece la figura del Niño Jesús con una posición algo inestable que le hace apoyar todo el peso sobre la pierna izquierda. En consecuencia, el cuerpo de la figura infantil marca una acusada curva que incrementa el desequilibrio corporal con la patente inclinación de la cabeza. Este movimiento acrecienta la sensación de dolor de la figura ante la rememoración premonitoria de la Pasión, aquí demostrada al pincharse en un dedo al manejar las ramas del rosal con las que teje la corona de espinas<sup>60</sup>. De soberbio modelado, buena definición anatómica y acertado tratamiento expresivo, la escultura se atavía con una túnica teñida en tonos celestes ricamente estofadas que se desliza por el hombro derecho, dejando ver parte del pecho. La patética y honda expresión del rostro se acompaña con una policromía anacarada distinguida con notas sonrosadas en los pómulos y zonas de más intensa irrigación sanguínea.

<sup>60</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.): *San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana. Actas del IV Curso de Verano "el Franciscanismo en Andalucía"*, Córdoba, A.H.E.F.-Universidad-Cajasur, 2000, págs. 119-153.



20. Antonio Asensio. Niño de la Espina.  
Convento de la Caridad (Ronda)



21. Antonio Asensio. Niño de  
la Espina. Convento de la  
Caridad (Ronda)



## CONCLUSIÓN

A lo largo de las páginas precedentes hemos intentado dar a conocer la existencia de un clan familiar, compuesto por tres escultores emparentados entre sí por vía directa, completamente desconocido aunque de incuestionable prestigio en el contexto artístico andaluz de la época<sup>61</sup>. Desde el cabeza visible y verdadero referente de la familia, Pedro Asensio de la Cerda, la figura de su hijo Vicente Asensio perpetúa el prestigioso taller paterno en la capital, mientras Antonio Asensio –hermano y tío respectivamente de los anteriores– comparte con José de Medina el talante y el carácter de un artista nómada, cuyo radio de acción abarca varias provincias, extendiendo con ello la influencia del círculo escultórico malagueño del siglo XVIII. Asimismo, el desarrollo de esta investigación nos ha permitido calibrar la importancia de la ciudad de Málaga dentro de la, todavía, escasamente estudiada y conocida escultura española del Siglo de las Luces y, aún más, demostrar cómo la ciudad jugó un papel central en la creación escultórica de esa centuria que no se vio constreñida al puro ámbito local, sino que adquirió una dimensión interterritorial ciertamente destacable al servir obras a Almería, Córdoba, Cádiz, Jaén, Granada e incluso Sevilla. En cualquier caso, también queda demostrado cómo ninguna investigación puede darse nunca por cerrada, pues, como alguien dijo alguna vez, no sólo queda mucho por hacer, sino que lo mejor todavía está por llegar.

## OBRA ESCULTÓRICA DE LOS ASENSIO DE LA CERDA. PROPUESTA DE CATALOGACIÓN

### PEDRO ASENSIO DE LA CERDA

- SANTO DOMINGO PENITENTE. Capilla de la Orden Tercera del Convento de Santo Domingo. Málaga. Escultura en madera dorada, estofada y policromada. 1727-1728. [Desaparecida, pero documentada]

-VIRGEN DE LOS DOLORES (DEL PUENTE DE SANTO DOMINGO). Capilla del Puente de Santo Domingo. Málaga. Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1740-1746.

-VIRGEN DOLOROSA. Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga. Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1750.

### VICENTE ASENSIO DE LA CERDA

-VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de Santa María de la Encarnación. Setenil de las Bodegas (Cádiz). Escultura de candelero en madera policromada, 1775. [Desaparecida, pero documentada]

-VIRGEN DE LOS DOLORES (O DEL AMOR). Parroquia de Santiago. Málaga. Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1775. [Desaparecida]

<sup>61</sup> Agradecemos a Javier González Torres y Jesús Hinojosa Sáenz su entusiasta y generosa colaboración en este trabajo.

-VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de San Pedro. Málaga. Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1775-1783.

-VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de San Gregorio VII. Iznate (Málaga). Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1775-1785.

-VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de San Antonio de Padua. Frigiliana (Málaga). Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1771. [Desaparecida]

-VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios. Estepona (Málaga). Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1775-1790. [Desaparecida]

-VIRGEN DE LA SOLEDAD. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores. Isla Cristina (Huelva). Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1775-1790.

-VIRGEN DE LA ESPERANZA. Parroquia de San José. Fuengirola (Málaga). Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1775-1790.

-SAN LUIS GONZAGA. Colección particular (Málaga). Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1775-1783.

#### ANTONIO ASENSIO DE LA CERDA

-CRISTO CRUCIFICADO. Convento de Madres Franciscanas del Patrocinio de María. Ronda (Málaga). Escultura en madera policromada, ca. 1770-1771. [Documentada]

-SAN JUAN NEPOMUCENO. Santuario de Nuestra Señora de los Remedios. Olvera (Cádiz). Escultura en madera dorada, estofada y policromada, 1771. [Documentada]

-SAN JUAN EVANGELISTA. Santuario de Nuestra Señora de los Remedios. Olvera (Cádiz). Escultura en madera dorada, estofada y policromada, 1771. [Documentada]

-NIÑO JESÚS DE LA ESPINA. Convento de la Caridad de las Hermanas de la Cruz. Ronda (Málaga). Escultura en madera dorada, estofada y policromada, ca. 1760-1770. [Documentada]

-NIÑO JESÚS CRUCIFICADO. Parroquia de Santa Cecilia. Ronda (Málaga). Escultura en madera policromada, ca. 1760-1770.

-VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de San Juan. Málaga. Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1760-1775.

-VIRGEN DEL AMOR DOLOROSO. Parroquia de los Santos Mártires. Málaga. Escultura de candelero en madera policromada, 1771.

-VIRGEN DOLOROSA. Abadía Cisterciense de Santa Ana. Málaga. Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1770-1771.

-VIRGEN DOLOROSA. Convento de la Aurora y Divina Providencia (MM. Dominicas). Málaga. Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1760-1775.

-VIRGEN DE FE Y CONSUELO. Capilla del Monte Calvario. Málaga. Escultura de candelero en terracota policromada, ca. 1770-1771.

-VIRGEN DE LOS REYES. Iglesia de San Juan Bautista (San Juan de los Reyes). Granada. Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1760-1775.

-VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de Santa María de la Encarnación. Sedella (Málaga). Escultura de candelero en madera policromada, ca. 1760-1775.