



# Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 298

15 de mayo de 2012

ISSN 1989-4988

DEPÓSITO LEGAL MA 1356-2011

Revista

Índice de Autores

Claseshistoria.com

PABLO JESÚS LORITE CRUZ

El Yacente de Valenzuela, una desconocida obra de Faustino Sanz Herranz

## RESUMEN

Este breve artículo trata sobre un Cristo Yacente existente en Valenzuela (Córdoba), obra muy característica del imaginero Faustino Sanz Herranz. Entramos a valorar su gramática artística.

## Abstract

This little article talks about a Christ died that exists in Valenzuela (Córdoba), very characteristic work of Faustino Sanz Herranz. We come to value his artistic grammar.

## PALABRAS CLAVE

Faustino Sanz Herranz, Valenzuela, Ciudad Real, Villarrubia de los Ojos, Daimiel, Víctor de los Ríos, imaginería.

## Keywords.

Faustino Sanz Herranz, Valenzuela, Ciudad Real, Villarrubia de los Ojos, Daimiel, Víctor de los Ríos, imagery.

Pablo Jesús Lorite Cruz

Doctor en Iconografía por la Universidad de Jaén

[pablochechu@gmail.com](mailto:pablochechu@gmail.com)

[Claseshistoria.com](http://Claseshistoria.com)

15/05/2012

Valenzuela es una pequeña población cordobesa fronteriza con la provincia de Jaén con aproximadamente unos 1300 habitantes que presenta un patrimonio muy mermado, concretamente un templo racionalista contemporáneo al exterior en defecto a la ruina del antiguo y los restos de un viejo hospital, siquiera el pequeño campo santo muestra alguna obra de considerable interés por su contemporaneidad.

En 1999 cuando se intenta catalogar la imaginería procesional de toda la diócesis de Córdoba y sale publicado el enorme catálogo por la editorial Tartessos se viene a expresar que en Valenzuela existe un Yacente de Amadeo Ruiz Olmos<sup>1</sup> que según la tradición nunca habría terminado, pues estaba sin policromar, posiblemente lo hubiera guardado en su taller y en un momento indeterminado terminara en la pequeña población por ser una zona muy influenciada por la presencia del genial imaginero valenciano afincado en Córdoba.

Lo único que se sabía de esta imagen es que había venido a sustituir a un yacente seriado de un taller gerundense de Olot que en la actualidad se venera en la capilla del cementerio de la villa colgado en la pared del presbiterio. Investigando la figura de Amadeo Ruiz Olmos con las pocas fotografías existentes veíamos que en realidad no era una obra que respondiera a las características del autor valenciano afincado en Córdoba, como era el caso de todas las existentes en poblaciones muy cercanas (Alharilla, Lopera, Villa del Río, Cañetes de las Torres, Montoro, El Carpio, Bujalance,...). No era nada extraño, pues muchas obras se le atribuyeron, sobre todo en la provincia de Córdoba, como otro yacente de pequeño tamaño en Peñarroya-Pueblonuevo que tampoco es de su gubia.

Dado el caso de nuestras dudas de que nos podíamos encontrar ante una atribución equivocada (nos chocaba mucho la gramática plástica), posiblemente realizada con ligereza teniendo en cuenta lo descomunal y en cierto modo utópico que es catalogar toda la imaginería procesional de una diócesis, decidimos visitar la imagen in situ y fotografiarla para un posterior estudio.

La colección de imaginería que atesora la pequeña población es tan sutil que en principio lleva a pensar que pueda existir en la misma una obra de arte, de hecho se conservan hasta tallas curiosas, como una Entrada Triunfal en Jerusalén tan pequeña que pareciera un boceto en vez de una imagen que realiza procesión de penitencia el domingo de ramos. Aún así en estos temas siempre hay que ser cuidadosos, no por ser un núcleo reducido tiene el porqué de carecer de una obra de arte interesante, pensemos por ejemplo como en una población un poquito más grande como es Villanueva de Córdoba existe un Cristo Resucitado de Antonio Castillo Lastrucci.

---

<sup>1</sup> AAVV. *La Pasión en Córdoba*. Ediciones Tartessos, Córdoba, 1999, Tomo IV, Valenzuela.

Dado el caso de que el Yacente se encuentra en el interior de una urna y a una considerable altura en el comienzo del testero de la nave del evangelio, verdaderamente nos costó trabajo tomar imágenes. Al estar sin policromar nos contaba el párroco que la imagen chocaba un poco en la población, aunque gustaba y que varios artistas se habían ofrecido a policromarla, algo a lo que él siempre se había negado porque consideraba que la obra no es que no estuviera terminada, sino que era así,<sup>2</sup> gracias a ese buen y culto juicio la imagen ha llegado intacta hasta nuestros días.

Efectivamente al observarla con detenimiento vemos dos cuestiones claras, la primera que indudablemente está terminada, pues la cama mortuoria sobre la que cae sí está policromada en tonalidades blancas y en segundo lugar que la imagen no es de Ruiz Olmos, sino de otro autor bastante importante y en cierto modo con rara presencia en Andalucía. Concretamente está firmada en la sábana, donde especifica: F. SANZ HERRANZ 1967.

Positivamente nos encontrábamos ante una obra descontextualizada totalmente del que se ha venido a considerar como indica Bonet Salamanca el “último de nuestros imagineros.”<sup>3</sup> En este sentido como vamos a ir viendo a lo largo de este pequeño artículo nos hallamos ante una sorprendente y sorpresiva obra de un muy considerable valor patrimonial olvidada en una pequeña población rural de Córdoba.

Fue un autor madrileño perteneciente a esos años centrales del siglo XX que hay que entenderlos como la edad de plata de la imaginería española y al que junto a Ruiz Olmos o Francisco Palma Burgos pertenecen grandes imagineros del foco madrileño con considerable prestigio, como puede ser el caso de Federico Coullaut Valera Mendigutia. De Sanz Herranz en la actualidad se ha estudiado y escrito muy poco, en el sentido de que hace pocos años de su fallecimiento (2010),<sup>4</sup> en este sentido uno de los últimos que despuntaron en su época llegando casi hasta la actualidad y evidentemente al igual que los demás son estos momentos de la historia donde los críticos están comenzando a valorar a estas figuras que llenaron toda España de arte en lo que casi se podría comenzar a denominar como la época de plata de la imaginería española.

Antonio Bonet afirma que llegó a realizar 2500 obras,<sup>5</sup> algo no excesivamente extraño en las cifras de estos momentos si contamos la producción de obras pequeñas

---

<sup>2</sup> Documentación oral del párroco de Valenzuela.

<sup>3</sup> BONET SALAMANCA, Antonio. *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 2009, p.280.

<sup>4</sup> FRAGUAS, Rafael. “Faustino Sanz, el último de los grandes imagineros.” *Diario El País*, 4/10/2010 (en necrológicas).

<sup>5</sup> Op. Cit. Nota 3, p. 280.

y bocetas, de Ruiz Olmos su propia hija Rosa indicaba que llegó a las 800, verdaderamente tras el seguimiento de este imaginero, bien es cierto que existen muchas obras privadas e incluso algunas que no han llegado a nuestros días, si bien en el contexto de imagineros procesionales hay que entenderlos como artistas de una producción extensa, pero evidentemente abarcable en un estudio, independientemente de que siempre pueden salir de ellos con más facilidad nuevas obras en el sentido de que se están comenzando a investigar, también hay que tener en cuenta que Don Faustino fue un gran tallista de medios relieves historiados de la vida de Cristo y la Virgen, siendo muchas las placas que se conservan y que realizó para considerables tronos (por ejemplo el de Jesús Nazareno de Daimiel o el de la Virgen del Primer Dolor de la misma cofradía); en este contexto hay que entender las palabras del historiador madrileño hacia Sanz Herranz.

En este breve artículo vamos a intentar expresar sus características, genialidades e influencias mediante la selección de algunas de sus obras más conocidas e interesantes y posteriormente las volcaremos sobre el yacente de Valenzuela.

Evidentemente la que se puede considerar como una de sus mejores obras por ser verdaderamente una compleja composición de considerable tamaño es la Santa Cena de Ciudad Real que tallaría en 1964 en pino de Balsain sin sangrar<sup>6</sup> -Pynus silvestris- (es una madera que tiene la característica de tener el corazón rojizo con tendencia a oscurecerse a los tonos marrones, lo que veremos que es algo muy importante en las ideas del escultor). A simple vista la particularidad más importante del imaginero y de la que es afín en la mayoría de sus obras es a la curiosa negación de la policromía, lo que permite que muchas de sus imágenes, sobre todo en los rostros muestren las vetas de la madera (indiscutiblemente materia de buena calidad)<sup>7</sup> que contrastan claramente con la policromía que sí afecta a determinadas partes como pueden ser los ojos, lo que crea unas imágenes con unas tonalidades terrosas muy especiales donde parece que la madera natural comenzara a tomar vida y el alma las habitara (pues en el imaginero se precisa claramente su idea de tallar el espacio) y comenzara a apoderarse de la materia inerte (a darle vida) para crear la obra única; idea que queda totalmente patente en muchos de los apóstoles de este misterio.

---

<sup>6</sup> LÓPEZ CAMARENA, Manuel. "Recuerdo y homenaje a Faustino Sanz Herranz." *Boletín Hermandad Santa Cena. Cofradía Santa Cena*. Hermandad Sacramental de la Santa cena y María Santísima del Dulce Nombre. Ciudad Real, 2011, p. 2.

<sup>7</sup> Curiosamente en los talleres madrileños se optó en estas fechas por una madera de mejor calidad, frente a la madera verde (sobre todo pino Flandes o a veces haya) que los imagineros utilizaron por escasez de materiales secos y de buena calidad tras la contienda de 1936, hay que tener en cuenta que había que tallar mucho y rápido, por ello que muchas obras en la actualidad estén sufriendo problemas estructurales por estar talladas en madera fresca. Parece ser que la zona madrileña optó por la calidad, pensemos que ese era uno de los principales lemas de los talleres de Alfredo Lerga Victoria por ejemplo.



Apóstol. Fuente: <http://www.ciudad-real.es/semanasanta/santacena.php> Año 2012.

Lo más interesante en este misterio de la obra no acabada, del “non finito” de los esclavos de Miguel Ángel llevado a la débil madera es que no choca con la genialidad personal y contemporánea que en muchos casos ha llevado a imaginería religiosa abocetada a la que nadie reza y que sería imposible de utilizar para sacramentales de fe pública en las calles; las obras de Herranz son afines a la piedad popular para la que fueron talladas. Esa clara negación de la policromía curiosamente eleva a las imágenes a un rango superior al humano, lo que muchos imagineros consiguieron con el uso de importantes policromías que llevan a la afirmación de la divinidad (caso por ejemplo de Juan Luis Vassallo Parodi en su Expiración de Úbeda donde la clara carnación y la forma confunde al espectador presentándole un Cristo que no queda claro si expira o asciende al cielo),<sup>8</sup> Faustino Sanz lo consiguió desde el punto de vista contrario y en este sentido es un verdadero genio, al menos así lo vemos nosotros. De hecho en el siglo XX existieron algunos imagineros que tentaron esta posibilidad, el mismo Vassallo realizó un crucificado simplemente con el paño de pureza policromado para una casa de espiritualidad del periférico barrio sevillano de Torreblanca,<sup>9</sup> si bien debió de ser consciente de que a pesar de ser uno de los imagineros más cotizados de su época, no conseguiría que una obra de esas características fuera aceptada para realizar una veneración pública en una procesión

<sup>8</sup> LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “La imagen del crucificado en tres grandes imagineros del siglo XX: Francisco Palma Burgos, Juan Luis Vassallo Parodi y Amadeo Ruiz Olmos.” *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. RCU María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2010, pp. 861-862.

<sup>9</sup> MERINO CALVO, José Antonio. *Tradicón y contemporaneidad: el escultor Juan Luis Vassallo Parodi*. Cátedra "Adolfo de Castro", Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1987

de penitencia, sí en una concepción más profunda y espiritual como eran los oratorios de la Prelatura Pontificia del Opus Dei para los que trabajó en considerables ocasiones. Incluso dejando obras en el santuario de Torreciudad (concretamente en 1966 realiza un retablo en medio relieve de la Adoración de los Pastores).<sup>10</sup>

Esta policromía tan especial e incluso la colocación de las imágenes nos recuerda a la gramática de Víctor de los Ríos y muy claramente a la que llevara a cabo en 1957 en este mismo misterio iconográfico para la ciudad de Linares, si bien las imágenes del maestro de Santoña son muy menores en tamaño y muestran un mayor dinamismo y tensión de la escena frente a la relajación mezclada con la resistencia que va introduciendo Sanz en su apostolado creando un interesante equilibrio entre las imágenes más suavizadas y aquellas que las mueve el brío. Bien es cierto que las tonalidades de Víctor tienden considerablemente a una interesantísima gama de ocres, si bien en Faustino son los barnices los que con su brillo crean las tonalidades en cierto modo naturales de los ocres de la propia madera en el sentido de que normalmente en sus carnaciones no existe estuco. No olvidemos que salvo en maderas muy especiales, consideradas preciosas, como el ébano, el color de la madera en estado puro es de tonalidades veis y blanquecinas y sólo presentan los colores originales que damos a cada clase cuando reciben el barniz.

A pesar de estas características no se puede indicar que el imaginero niegue el realismo evidentemente idealizado, su Cristo que con la mirada al cielo consagra el pan que muestra en sus manos dando un porqué a toda la escena iconográfica claramente nos recuerda al famoso Cristo de la Última Cena que el onubense Sebastián Santos Rojas realizara para la ciudad de Sevilla (1955), donde otro de los grandes maestros de esta época utiliza la conexión con el cielo marcando en tonalidades verdes los iris de los ojos de Cristo perdiendo toda clase de conexión con el resto del misterio.



Santa Cena de Ciudad Real. Fuente: <http://www.ciudad-real.es/semanasanta/santacena.php> Año 2012.

<sup>10</sup> LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "Nuestra Señora de la Amargura, una dolorosa afin a la imaginería de la Obra de Dios." *Carmelo*. Muy Ilustre Cofradía de Nuestro padre Jesús de la Caída y María Santísima de la Amargura, Úbeda, 2010, N.º 8, p. 20



Otra obra que denota perfectamente las características del autor es el Encuentro de Jesús con las Hijas de Jerusalén (1972), iconográficamente ya es un paso llamativo, pues la octava estación del vía crucis no suele ser muy prolífera en el mundo de la imaginería pasional, es un grupo relajado con esa peculiar influencia de algunos imagineros residentes en Madrid que colocan las imágenes en arco dejando un espacio de conexión entre Cristo y las imágenes más lejanas por el que imaginamos que se mueve el susurro en el espacio, es como si el sonido quedara tallado, algo que Federico Coullaut Valera en diseño de su padre Lorenzo Coullaut dejara en sus famosas negaciones de San Pedro de Orihuela, donde al cantar el gallo por la tercera negación de Simón Pedro el ya preso Hijo del Hombre vuelve el rostro muy amablemente cruzando toda la escena para mirar la cobardía del primer Papa,<sup>11</sup> misma composición que Sanz Herranz nos muestra en este grupo, pues a los sonidos plañideros de las mujeres de la Ciudad Santa (una arrodillada, otra intentando consolarla en su propio sufrimiento y otra con los ojos elevados al cielo), Jesús para relajadamente y en su plena Pasión con el peso de la cruz se vuelve como un maestro a consolarlas señalándolas con su mano diestra extendida (en realidad aparece enseñándoles como lo había hecho toda su vida) y en este sentido la madera casi sin policromar diviniza la imagen frente por ejemplo al soldado extrañado que también se vuelve sin comprender demasiado y que es la imagen más policromada, indicando en cierto modo que es más humana.



Encuentro de Daimiel. Fuente: <http://www.ciberquijote.com/ssanta/moraos.htm> (año 2012)

<sup>11</sup> LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "Federico Coullaut Valera, un imaginero preocupado por la iconografía." *Getshemaní*. Cofradía de Nuestro Señor en la Oración en el Huerto y Nuestra Señora de la Esperanza, Úbeda, 2010, N.º 27, pp. 62-63.

La última obra en la que queremos hacer hincapié es la Piedad que tallara en 1983 para Villarrubia de los Ojos, también en la provincia de Ciudad Real, en este caso la única clase de policromía que encontramos es la Preciosísima en Cristo, pues el resto del misterio es completamente madera en diferentes tonalidades según el barniz que la protege.

Artísticamente el tema iconográfico –dentro de la lejanía- es muy afín a la influencia de Gregorio Fernández, concretamente de la Quinta Angustia de la iglesia de San Martín de Valladolid (1625) donde el gran maestro pucelano presenta a la Virgen con los brazos abiertos en oración y en uno de los mayores suplicios por tener a su Hijo en el regazo que cae por su propio peso al no presentar todavía el rigor mortis, idea que utiliza Fernández para presentar una escena dramática, pero



Piedad de Villarrubia de los Ojos. Fuente: <http://www.hermandadsoledadveracruz.com/web/fotografias/la-piedad> (año 2012).

a la vez clásica por el peso del cuerpo yacente, frente a la dura utilización del “rigor” que por ejemplo realizara José de Mora para su Angustias del convento de carmelitas descalzos de San José de Jaén (actualmente se venera en la catedral).

Sanz Herranz afirmaba que aunque se basaba como todos los demás en grandes imagineros, sus imágenes eran personalísimas y es indudable, pero también lo es que los modelos y herencias iconográficas anteriores le sirvieron mucho para crear su propia plástica. Es interesante también un cierto alargamiento de los rostros que unido a esa negación de la policromía nos da un impacto de lo contrario, una policromía rica donde las carnaciones se mezclan con los estofados y nos lleva a recordar a Alonso de Berruguete en su sacrificio de Isaac o su San Sebastián en el museo nacional de escultura de Valladolid o en su Transfiguración para el retablo mayor de la Sacra Capilla Funeraria de El Salvador de Úbeda en donde los pliegues a veces angulosos y fuertes no son negados y pueden ser perfectamente observados en las obras de Faustino Sanz.

Para referirnos al Yacente de Valenzuela, la primera idea de la que tenemos que partir es el hecho de que siempre se ha considerado que no se encontraba terminado por la razón de que San Herranz en su genialidad de enfrentarse a Cristo muerto en el sepulcro decidió no utilizar ninguna clase de policromía en todas las carnaciones del Cristo, siquiera en los ojos, simplemente la utilización de las tonalidades blancas fueron para el paño de pureza y la cama mortuoria, con la peculiaridad de dar una capa tan fina que el blanco se mezcla con las vetas ocre y



naturales de la madera, de tal modo que parece a primera vista una obra totalmente inacabada que por cualquier circunstancia quedaría en un taller y se llevó a Valenzuela. Con todo lo comentado es evidente que no es así, si bien creemos que el autor debió de ser consciente de que en una ciudad de considerable tamaño con una gran tradición en la celebración de la semana santa mayor no le aceptarían esa clase de yacente y como en muchas ocasiones hicieron los imagineros de esta época, dado el encargo de alguna manera que desconocemos, decidió esconderlo en Valenzuela para que se conservara pasando desapercibido y en épocas posteriores fuera descubierta la valía del mismo, al menos esa es nuestra hipótesis.



Cristo de Valenzuela. Fuente: propia (las demás imágenes del yacente igualmente).

Es una obra muy agradable a la vista, un poco más pequeña que el tamaño natural, donde se pueden observar como los acabados son perfectos con unos interesantes trazos profundos de gubia por ejemplo en el pelo, pensemos que al mostrar la obra directamente sobre la madera no hay la posibilidad de paliar errores o crear relieves con el estuco, por lo que el uso de la gubia tiene que ser mucho más estudiado y perfeccionado.

Al igual que en sus apóstoles de Ciudad Real las vetas quedan muy marcadas en el rostro y en este sentido podríamos pensar en cómo el Espíritu Santo está entrando lentamente en Jesús para resucitarlo, en este sentido es una clara prefiguración al fiel de que el difunto que está viendo no es normal, no va a quedar así, la madera permite en cierto modo demostrar que se está formando el cuerpo glorioso, el mismo que Santa María Magdalena o los discípulos de Emaús no reconocerían<sup>12</sup> y que ha llevado a tantos imagineros a la búsqueda de ¿cómo representar a Jesús

<sup>12</sup> Jn. 20, 14-18 y Lc. 24, 13-33.



resucitado si su cuerpo corporal no era igual que su cuerpo glorioso resucitado? Hay grandes ejemplos, como la policromía en cierto modo resplandeciente que Francisco Palma Burgos utilizó para

su resucitado de Úbeda que de manera escurridiza flota sobre el sepulcro.<sup>13</sup>

Tampoco se puede negar un poco de patetismo en Sanz Herranz, si nos acercamos al Cristo y nos fijamos en su alargado rostro como venimos indicando heredero de las obras de Berruguete podemos ver como sí ha mantenido el suspiro de la muerte que deja al difunto la boca abierta (no ha negado el imaginero la faceta humana de Cristo) y en ella nos permite ver su dentición y recordarnos en esa boca y paladar que no necesitan estar ensangrentados el final de la Pasión de Cristo, no quiere que nos olvidemos de que está presentando a Jesús Yacente.

En este mismo sentido también presenta una caja torácica ligeramente abultada común al difunto frente a una relajación del abdomen, donde verdaderamente el imaginero no es muy afín a un estudio anatómico exagerado como puede ser los casos de Luis Ortega Bru o de Francisco Buiza, son líneas más ligeras y escurridizas, más clásicas, académicas y amables, aunque tienden a esa cierta tensión equilibrada a la que nos venimos refiriendo en



una postura un tanto incómoda, dejando claro que en este caso sí hay un rigor mortis, caso del brazo y mano izquierda que queda replegada en sí misma, deforme en la posición, sobre todo por el giro interior de la muñeca.

Misma circunstancia encontramos en las piernas, la rigidez de la muerte las ha dejado flexionadas, apoyándose sólo por los talones en la cama mortuoria lo que nos permite apreciar una interesante tensión rígida en los gemelos que casi demuestran un abultamiento por calambre (queda clara la congelación del espasmo muscular

<sup>13</sup> LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "El cuerpo glorioso de Cristo según Francisco Palma Burgos." *Resurrexit*. Cofradía de Jesús Resucitado y María Santísima de la Paz, Úbeda, 2009, N.º 30, p. 93.

involuntario). Otra resistencia queda muy marcada en los dedos de los pies, los cuales se han torcido y quedan así resueltos por los tendones.



En resumen podemos ver claramente ese equilibrio entre tensión y relajación en un cuerpo clásico aunada en una talla donde se niega la policromía. A modo de conclusión sólo cabe indicar que nos encontramos ante una obra de considerable que resume perfectamente la gramática de un imaginero a estudiar cómo es Faustino Sanz Herranz.





## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *La Pasión en Córdoba*. Ediciones Tartessos, Córdoba, 1999.
- AAVV. *La Sagrada Biblia*. Ediciones San Pablo. Madrid, 1998.
- BONET SALAMANCA, Antonio. *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 2009.
- FRAGUAS, Rafael. "Faustino Sanz, el último de los grandes imagineros." *Diario El País*, 4/10/2010 (en necrológicas).
- LÓPEZ CAMARENA, Manuel. "Recuerdo y homenaje a Faustino Sanz Herranz." *Boletín Hermandad Santa Cena. Cofradía Santa Cena*. Hermandad Sacramental de la Santa cena y María Santísima del Dulce Nombre. Ciudad Real, 2011, p. 2.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "El cuerpo glorioso de Cristo según Francisco Palma Burgos." *Resurrexit*. Cofradía de Jesús Resucitado y María Santísima de la Paz, Úbeda, 2009, N.º 30, pp. 91-95.
- ... "Federico Coullaut Valera, un imaginero preocupado por la iconografía." *Getshemaní*. Cofradía de Nuestro Señor en la Oración en el Huerto y Nuestra Señora de la Esperanza, Úbeda, 2010, N.º 27, pp. 59-64.
- ... "La imagen del crucificado en tres grandes imagineros del siglo XX: Francisco Palma Burgos, Juan Luis Vassallo Parodi y Amadeo Ruiz Olmos." *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. RCU María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2010, pp. 853-868.
- ... "Nuestra Señora de la Amargura, una dolorosa afín a la imaginería de la Obra de Dios." *Carmelo*. Muy Ilustre Cofradía de Nuestro padre Jesús de la Caída y María Santísima de la Amargura, Úbeda, 2010, N.º 8, pp. 19-23.
- MERINO CALVO, José Antonio. *Tradición y contemporaneidad: el escultor Juan Luis Vassallo Parodi*. Cátedra "Adolfo de Castro", Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1987.