

ICONOS DE DEVOCIÓN: LA IMPORTANCIA DE LA OBRA DE SÁNCHEZ MESA EN LA SEMANA SANTA DE VÉLEZ-MÁLAGA

José Alberto Ortiz Carmona, Universidad de Málaga

RESUMEN

La destrucción sistemática de gran parte del patrimonio en los conflictos bélicos de los años 30 ocasionaron un clima idóneo para que la ciudad de Vélez-Málaga atesorase un número de piezas de repoblación dentro del contexto del arte de la escultura de posguerra española. Las realizaciones del escultor imaginero granadino Domingo C. Sánchez Mesa sirvieron para paliar la pérdida de imágenes que sufrió la población veleña. Estas obras nos servirán como pretexto para acercarnos, de manera sistemática, a la labor de un imaginero que legó a la ciudad de María Zambrano una serie de esculturas que actualmente ejercen, indiscutiblemente, como epicentro de gran parte de la devoción local, y que son, en muchos casos, obras fundamentales para comprender la importancia de uno de los mejores imagineros andaluces del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Escultura, Imaginería, Siglo XX, Sánchez Mesa, Vélez-Málaga, Religiosidad popular.

ABSTRACT

Systematic destruction of a part of the patrimony by the 30's war occasioned a ideal climate in order to Vélez-Malaga town brings of other places a lot of significant pieces of repopulation into the context of sculpture art from spanish postwar period. Domingo C. Sánchez Mesa, who is a sculptor from Granada, did a production that helped to palliate the loss of images suffered by Vélez-Málaga's population. These pieces will be a pretext in order to bring us closer, systematically, the work of a sculptor who bequeathed to María Zambrano's town a set of sculptures that nowadays are, indisputably, the core of a important part of local devotion, and they usually are an essentials examples to understand the importance of one of the best andalusian sculptor in the 20th century.

KEYWORDS

Sculpture, 20th century, Sánchez Mesa, Vélez-Málaga, Popular religiosity.

“Estoy convencido de que esas imágenes, que para vuestra Semana Santa os he hecho, son y serán fuertes pilares de contención para la religiosidad popular de ese noble pueblo de Vélez Málaga...”

Domingo C. Sánchez Mesa.

LA DESTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO EN VÉLEZ-MÁLAGA

La ciudad de Vélez-Málaga puede presumir, sin lugar a dudas, de haber atesorado desde los albores de la Edad Moderna un conjunto de bienes patrimoniales de primer orden dentro de la provincia de Málaga. Desde su conquista, en el ocaso del bélico siglo XV, los numerosos templos que jalonaban la población fueron decorando sus espacios sacros con numerosos elementos artísticos. De esta forma esculturas, pinturas y demás objetos suntuarios componían el copioso ajuar eclesiástico en la ciudad. Todo este rico patrimonio tenía una estrecha relación con el hecho de que Vélez fuese una de las ciudades más importantes dentro de la diócesis malagueña, tanto es así que desde la erección de la Seo malacitana en 1488 se crea el cargo de Arcediano de Vélez¹, una de las dignidades de mayor abolengo dentro del cabildo catedralicio, correspondiéndole a su propietario el sitial de Santiago el Menor, en el testero frontal del Coro del Arcediano, y que era la cabecera eclesiástica de una de las vicarías en que se dividía el obispado². Lo cierto es que con la importancia que adquirió la ciudad dentro de la diócesis, resulta cuanto menos curioso que carezca de un templo con rango de colegiata como ocurría en otras dos ciudades de la provincia, Antequera y Ronda, aunque las dos parroquiales veleñas, y sobre todo Santa María de la Encarnación (vulgo la Mayor), siempre aspiraron a funcionar y considerarse iglesias colegiales³, no obstante este tema escapa al principal objeto de estudio del presente trabajo.

¹ MEDINA CONDE, C. *Conversaciones históricas malagueñas. Parte II, Málaga Moderna*. Imp: Luis de Carreras, 1792, p. 185.

² SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J. “La ordenación parroquial malacitana de 1505 y su reformación”, *Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 8, 1986.

³ VÁZQUEZ RENGIFO, J. *Grandezas de la Ciudad de Vélez y hechos notables de sus naturales*, Vélez-Málaga, 1998, p. 37.

Por desgracia, el paso del tiempo ha traído consigo la paulatina desaparición de los numerosos bienes atesorados, en este desgraciado proceso tienen especial importancia los siglos XIX y XX. El siglo decimonónico vino determinado tanto por avatares de tipo natural como humano. Dentro de los primeros adquieren preponderancia los terremotos que asolaron el municipio a lo largo de la centuria. Aunque realmente la mano del hombre resultó más lastimosa para el patrimonio, ya fuese por las numerosas desamortizaciones que se sucedieron a lo largo del siglo o por el expolio francés en plena contienda independentista, donde estos hicieron acopio sin freno de numerosas obras de arte. La centuria pasada no resultó ser mucho más esperanzadora, pues los resultados de los asaltos eclesiásticos que se dieron en 1936 afectaron a casi la totalidad de nuestro ya mermado patrimonio⁴.

Si, tal y como gustaba decir a Camón Aznar, el corazón del Barroco es el tiempo, durante la noche del 19⁵ al 20 de julio de 1936⁶ Cronos sufrió un ataque en lo más profundo de su corazón, el tiempo se paró en una madrugada interminable donde el caos, la histeria y las llamas se apoderaron del sentir de un sector de la población que atacó con inusitada furia todos y cada uno de los espacios sagrados de la ciudad, creando una brecha insalvable entre la ciudad y su patrimonio, entre el ser y el sentir, dejando a su paso únicamente humo y ceniza, resquicios de un pasado glorioso (Fig. 1).

Como decíamos con anterioridad, los años Treinta del pasado siglo supusieron un *impasse*, un distanciamiento entre la población y sus devociones. Sin embargo, la pérdida/desaparición de las imágenes a las que tanto celo religioso profesaban los habitantes fue el germen de la Semana Santa actual. Si algo sobresale de entre todas las cualidades de la fiesta por excelencia del Barroco español es la capacidad de reinventarse una y otra vez, siendo un reflejo de las continuas sociedades que desde su nacimiento se han ido sucediendo a través del tiempo⁷. Ni

⁴ Un estudio pormenorizado de la destrucción patrimonial en la ciudad de Vélez-Málaga lo encontramos en: JIMÉNEZ GUERRERO, J. *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Málaga, Ed. Arguval, 2011, pp. 302-315.

⁵ ASTILLEROS GARCÍA, A. *Historia de Vélez-Málaga*. Vélez-Málaga, Ayuntamiento de Vélez-Málaga, 1963, p. 124.

⁶ PEÑA MÉNDEZ, A. M. "1936: la última Semana Santa", *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, nº 7, 2008, p. 34.

⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. et al. "Entre la posmodernidad y el homoerotismo. La imaginería procesional del siglo XXI y el neobarroco gay", *Baética: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 35, 2013, p. 53.

siquiera la pérdida casi total de todo el conjunto de imágenes y enseres que atesoraban las cofradías penitenciales supusieron la desaparición de tan magna fiesta. Todo lo contrario, los cofrades veleños, de la mano del Nacional Catolicismo, se pusieron manos a la obra para reponer las piezas y empezar a componer el escueto patrimonio de las hermandades en la posguerra.

Al amparo de este clima Vélez-Málaga vio resurgir su Semana Santa, ya fuese gracias a las reorganizaciones de hermandades que habían perdido todo su patrimonio en la contienda bélica nacional, o a cofradías nueva⁸. Y será precisamente en este contexto cuando la importación de obra llegada desde los obradores granadinos⁹ cobre una importancia capital, puesto que fueron los encargados de recomponer parte de las antiguas imágenes perdidas, dejando en un período corto un grupo considerable de obras que fueron las responsables de revivir y reanimar el rito paralitúrgico de la Semana de Pasión. Entre ellos destaca, tanto por el valor artístico como por el número total de piezas realizadas, la labor que Domingo Sánchez Mesa realizó al servicio de las corporaciones penitenciales veleñas. Podemos afirmar que, prácticamente desde su llegada, todas ellas se consolidaron como imágenes devocionales de gran preponderancia dentro de la ciudad, reafirmandose a lo largo de los años como iconos de devoción para todos los fieles del municipio.

DOMINGO SÁNCHEZ MESA, EL GENIO DE LA SEGUNDA FILA¹⁰

Antes de abordar el conjunto de piezas que este artista granadino dejó en la ciudad de Vélez-Málaga, resulta interesante ahondar un poco en su trayectoria profesional y en sus condicionantes vitales, habida cuenta de que estos resultan ser

⁸ A finales de la década de 1950 la ciudad ya contaba con un total de 11 cofradías de las 19 que procesionan actualmente, lo que resulta significativo del clima tan propicio que se respiraba en ese momento en la ciudad.

⁹ A las imágenes realizadas por Domingo Sánchez Mesa habría que añadir las que también realizaron los artistas José Navas Parejo y Antonio Díaz Fernández, todos ellos con talleres en la Ciudad de la Alhambra.

¹⁰ Desde aquí queremos agradecer a D. Carlos Serralvo Galán por cedernos el uso de este curioso apelativo con el que describe, siempre que habla de la importancia de su obra, al escultor Domingo Sánchez Mesa.

decisivos a la hora de entender la importancia que su obra tiene tanto a nivel general como a nivel particular.

Y hablamos de segunda fila porque resulta sintomático que, siendo uno de los mejores imagineros del panorama andaluz de la posguerra, haya tenido un protagonismo tan vacuo dentro de la historiografía relacionada con la imaginería del siglo XX. Una muestra evidente de esta falta de interés por la crítica especializada en su obra lo descubrimos cuando observamos que, al contrario que ocurre con numerosos imagineros de su generación, Domingo Sánchez Mesa no tiene un monográfico dedicado a su vida y obras¹¹. Igualmente aparece denostado en el libro que María Dolores Díaz Vaquero dedica a los imagineros andaluces del siglo pasado¹², cosa que resulta curioso dado que, por ejemplo, aparece un pequeño monográfico de Miguel Zúñiga en el que se recoge que éste entró a formar parte del taller de Sánchez Mesa a los 13 años de edad¹³, por lo que esta autora conocía perfectamente la existencia del taller, y aun así prefirió no incluirlo. El estado de la cuestión sobre las publicaciones que versan sobre algunas particularidades de la obra de nuestro escultor nos deja un panorama casi vacío, con la excepción de varias conferencias -algunas impartidas por su propio hijo, Domingo Sánchez-Mesa Martín, quien fuese Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada-, o artículos en revistas y publicaciones de carácter cofrade -la mayoría de los casos tratadas de modo coyuntural, casi siempre al hilo de las obras realizadas en el contexto granadino de posguerra. En última instancia nos encontramos un catálogo autobiográfico¹⁴¹⁵ con motivo de la exposición que la Universidad de Granada le hizo en 1983 dentro del *Ciclo de Escultores Contemporáneos Granadinos*.

¹¹ Al hilo de esto queremos advertir cómo en el marco de las *II Jornadas de Cultura Cofrade*, celebradas en Granada del 24 de enero al 15 de febrero de 2004, y que en esa ocasión se dedicó a Domingo Sánchez Mesa en homenaje al centenario de su nacimiento, se anunciaba la presentación del libro *Vida y Obra del Escultor Domingo Sánchez Mesa*, cuyo autor sería su propio hijo, Domingo Sánchez-Mesa Martín. Después de haber buscado esta publicación, concluimos que la misma nunca vería la luz, al no aparecer registrada en ningún tipo de repositorio.

¹² DÍAZ VAQUERO, M. D. *Imagineros andaluces contemporáneos*. Córdoba, Caja de ahorros y monte de piedad de Córdoba-Cajasur, 1995.

¹³ *Ibidem*, p. 195.

¹⁴ SÁNCHEZ MESA, D. *Domingo Sánchez Mesa: esculturas*. Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1983.

¹⁵ Desde ahora en adelante, y salvo que se indique expresamente, todos los datos biográficos referidos al propio escultor serán tomados del citado catálogo.

Sin embargo, aunque la crítica especializada nunca lo haya situado en el lugar que le corresponde, hablar de Sánchez Mesa es hacerlo de uno de los mejores imagineros que vieron la luz en el siglo XX, un periodo de esplendor y revitalización del arte de la escultura en madera policromada dentro de nuestro país. Como ya hemos comentado, la pérdida patrimonial ocasionada por los conflictos bélicos de la década de 1930 supuso la necesaria puesta en valor de un arte que, aunque seguía en activo, se encontraba lejos de sus mejores años de vida. Y es precisamente en ese período de posguerra donde debemos ubicar la mayor parte de la producción de nuestro artista, puesto que aunque realizó algunas obras antes de los desastres, el grueso que compone su obra lo encontramos repartido a lo largo del segundo tercio del siglo XX.

En sus realizaciones materiales Domingo Sánchez Mesa fue capaz de alcanzar unas cotas de calidad difícilmente igualadas por sus coetáneos, por lo que podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que nos encontramos ante uno de los mejores imagineros que tuvo el panorama andaluz de la posguerra. Aunque, como veremos adelante con el caso particular de su obra para Vélez-Málaga, sus imágenes siempre alcanzan un más que destacable acabado, lo cierto es que en alguna ocasión se ha venido tildando a nuestro escultor de falta de originalidad en sus realizaciones, repitiendo en numerosas ocasiones iconografías y modelos. Negar esto sería faltar a una verdad palmaria, pues en muchos casos únicamente hay que ver el catálogo de obras para ver las continuas analogías existentes entre unas y otras, pero ante esto debemos afirmar que el contexto histórico en el que se desarrolló nuestro imaginero no era ni mucho menos fácil. La ingente cantidad de imágenes que repoblar a lo largo y ancho de todas las provincias andaluzas hicieron que se tuviese que trabajar, en muchos casos, en unas condiciones poco favorables para la creación artística. A esto habría que añadir igualmente otros condicionantes, por un lado, el hecho de que la calidad de los materiales no era siempre la más adecuada, por otro, el que España viviese en plena recesión económica a causa de la posguerra, lo que sin duda sirvió de acicate para que se tuvieran que aceptar todos y cada uno de los encargos que iban llegando al taller, con la única obligación de sacarlos uno a uno con la mayor decencia posible.

A todos estos condicionantes sociales y económicos habría que confrontar la gran profesionalidad de un artista que decidió, *motu proprio*, dedicarse al arte de la

imaginería. De sus propias palabras se puede desprender el gran cuidado que siempre tuvo al recibir un encargo, así como el cariño y la pasión que puso en todas y cada una de sus imágenes, obras que tenían un fin concreto, el de ser imágenes devocionales ante las que poder orar y encontrar la más íntima conexión con Dios.

Realizando una panorámica de toda su producción artística conocida¹⁶ podríamos extraer una conclusión que, aunque pretenciosa, podría ser del todo cierta. Domingo Sánchez Mesa supo aunar todos los recursos de la tradición vernácula de escultura policromada granadina, concentrándolos y concretándolos en unas realizaciones materiales de una gran unción y una fuerte dosis de expresividad, lo que le hace ser una especie de eslabón perdido entre la tradición más castiza de los Siglos de Oro y la rabiosa modernidad del mundo contemporáneo. Como decimos, Granada siempre fue el lugar donde encontrar la solución a los problemas una vez conocidos los entresijos del arte de la gubia y la escofina, pues como él mismo afirma, *“poco a poco el oficio dejaba de tener secretos para mí, y entonces fue cuando yo busqué a mis maestros estudiando con verdadera devoción la esculturas de los Mora, de Pedro de Mena, de Alonso Cano, de Siloé, de Ruiz del Peral, de Duque Cornejo”*.

Sin lugar a dudas los aspectos formales y estéticos de su obra siguen el legado dejado por los artistas antes mencionados. A nivel general, en las imágenes cristológicas destacan la blandura del modelado del rostro, con especial cuidado en la realización de los elementos que más definen la personalidad de la pieza, como son la barba bífida, la boca pequeña, la nariz larga y afilada, los ojos llenos de intensidad espiritual o las cejas enarcadas marcando el ángulo de su ceño; para la representación de los temas marianos recurre, como norma general, a representarla en su madurez, destacando un cuidado modelado del óvalo facial suavemente apuntado, así como nuevamente utiliza los recursos de la nariz larga y afilada y la boca de pequeñas dimensiones. Las policromías suelen ser limpias y cuidadas, lejos de mostrar estridencias, se resuelven mediante el uso de matices de color en las zonas de mayor carga dramática. Un gran número de obras muestran la utilización de complementos que acrecientan los valores expresivos y plásticos de las obras como son los ojos y lágrimas de cristal, y el uso de pelucas y pestañas de pelo natural. Su

¹⁶ Debido a la ingente cantidad de piezas repartidas por numerosas poblaciones -muchas de ellas de difícil acceso y poca o ninguna información- hace prácticamente imposible conocer el volumen total de obras que salieron del taller-estudio de Domingo Sánchez Mesa.

poética destila el naturalismo y el realismo propios del lenguaje barroco de la tradición granatense de escultura, y así consigue que, al contemplar alguna de sus mejores imágenes, nos haga sentir inmersos y partícipes de un arte en el que, como diría en sus *Coplas* Jorge Manrique, cualquiera tiempo pasado fue mejor¹⁷.

VÉLEZ-MÁLAGA Y LA PASIÓN SEGÚN DOMINGO SÁNCHEZ MESA

La relación entre Domingo Sánchez Mesa y Vélez-Málaga la debemos situar, cronológicamente, en la primera etapa de nuestro escultor como artista con taller propio. Una vez abandonada la formación recibida en el taller de Eduardo Espinosa Cuadros, con quien aprendió todos los entresijos del oficio, decidió aventurarse en solitario habida cuenta de los encargos que ya venía recibiendo. Esto se produjo en 1934 con el traslado a Motril para cubrir una serie de encargos de entidad que había recibido, entre los que destacarían una serie de relieves que decorarían el Kiosco de la Música. Sólo 3 años después, y una vez producidos los desastrosos infortunios de verano de 1936, recibirá su primer encargo desde la tierra de María Zambrano¹⁸. La primera toma de contacto con la población veleña vino de la mano de la restauración que ejecutó para la Cofradía de los Labradores del Huerto del convento de San Francisco -hoy día, y tras fusionarse con la Cofradía de los Ex-Combatientes de la Virgen de los Desamparados en 1949, conforman una única corporación¹⁹.

Uno de los pocos bienes patrimoniales que consiguió escapar de las llamas fue la cabeza del *Señor Orando en el Huerto* (imagen anónima, fechable en torno al último tercio del siglo XVIII). Debido al mal estado de conservación en el que la pieza quedó, fue necesaria una intervención sobre la misma. Las labores le fueron encargadas a Domingo Sánchez Mesa, quien en 1937 intervino el rostro de la imagen y la completó realizándole un nuevo cuerpo²⁰. Un acercamiento a la obra desde la

¹⁷ ORTIZ CARMONA, J.A. “Reutilización de los modelos de composición granadinos en la obra de Sánchez Mesa”, *Pregón*, nº 17, 2012, pp. 39-42.

¹⁸ De entre todas las posibilidades hemos elegido realizar una panorámica cronológica de la obra de Domingo Sánchez Mesa en Vélez-Málaga. De esta forma, en nuestra opinión, podemos entender de un modo más preciso la evolución que su obra tuvo a lo largo de los años, algo que si hubiéramos tratado desde un punto de vista iconográfico sería mucho más difuso y menos certero.

¹⁹ DOMÍNGUEZ CABELLO, F. “Vélez-Málaga”, en: AA.VV., *Semana Santa en la provincia de Málaga*. Málaga, Servicio de Publicaciones del Obispado, 1994, p. 324.

²⁰ *Ibidem*.

actualidad nos pone en evidencia la cantidad de rasgos prístinos que conserva la escultura, por lo que podemos concluir que las labores realizadas en la faz fueron totalmente respetuosas.

En los albores de los años cuarenta realizó, para la recién reorganizada Cofradía de la Humildad, la portentosa imagen del titular. Eran, los de la posguerra, años difíciles en todos los aspectos, incluido el aparato documental. Debido a esto, junto a que la imagen del *Señor de la Humildad* fue donada por unos particulares²¹, nos resulta imposible fecharla con exactitud, aunque sabemos que ya en 1942 salía a la calle, pues se conserva documentación entre la Cofradía y el Obispado de Málaga haciendo referencia a estos datos. La imagen de *Jesús de la Humildad* es probablemente la imagen de mayor unción y calidades plásticas que el artista dejó para la ciudad, todo ello refrendado por la limpieza en el acabado y el cuidado modelado tanto de la testa como de los pies y manos de la escultura. Iconográficamente, esta imagen estaría mucho más cerca de un *Ecce-Homo* que de un Jesús Preso, debido a las marcas de la Pasión que se reflejan en su rostro, como son los regueros de sangre que le caen de la cabeza fruto de la coronación de espinas o el hematoma que se presenta en la mejilla izquierda producido por la bofetada del criado de Anás (Fig. 2).

El modelo que sigue es el *Cristo del Rescate*, de la cofradía granadina del mismo nombre, obra atribuida al taller de los Mora en torno a 1718, aunque invirtiendo las líneas de composición, disponiendo la cabeza levemente agachada y girada la izquierda, con la mano siniestra sobre la diestra y adelantando levemente el pie derecho para dar dinamismo a la obra. Se trata de una imagen de candelero, complementada con peluca y corona de espinas, pestañas de pelo natural y ojos de cristal. Su bella testa, de blando y ajustado modelado, deja entrever todas las características propias del barroco setecentista que con tanto celo seguía Sánchez Mesa. Hablamos de una escultura compuesta bajo la dominante expresión de lo espiritual, cuya extrema plasticidad y unción se imbrican a la perfección con el ejercicio de introspección al que somete el escultor la cabeza de Cristo. Paulatinamente el escultor al representar al Hijo de Dios irá virando su *maniera* hacia

²¹ Ntro. Padre Jesús de la Humildad fue encargada y costada por D^a Concepción Bellido Camino, por aquellos entonces camarera de la Cofradía, con la única intención de restituir al antiguo titular. Para más información, véase: ORTIZ CARMONA, José Alberto, "Ave, Rex Iudaeorum! Reflexiones histórico-artísticas en torno a la imagen de Ntro. Padre Jesús de la Humildad, *Pregón*, n^o 20, 2015, pp. 57-59.

una vertiente más preciosista, menos doliente, posiblemente en busca de un estilo personal que se alejase de los Mora, por lo que en la imagen de Jesús de la Humildad tenemos un testimonio de vital importancia para comprender la evolución de los grafismos dentro de la obra del propio escultor. Sin lugar a dudas es la obra que más se acerca a la plasticidad de José de Mora. La serenidad y languidez de la imagen contrastan con el momento de tensión dramática que debió vivir el Redentor, por lo que nos encontramos ante una figura que muestra, en su rictus, cierta inestabilidad psicológica, a medio camino entre la melancolía, el desfallecimiento y la resignación del que, a sabiendas que su destino es la muerte de cruz, lo acepta con humildad y paciencia. Hablamos de una escultura que, sin presentar rasgos excesivamente histriónicos, contiene en su interior toda una suerte de elementos retóricos, comunicativos y persuasivos que la hacen interactuar continuamente con el fiel, lo que demuestra la capacidad del autor para manejar, dirigir, gobernar e incluso interpretar la piedad popular del momento. Como vemos hablamos de una pieza de primerísimo nivel ya no sólo en sus acabados, sino también en su componente conceptual.

Casi una década después, en 1950, acometerá la que será su segunda imagen procesional para la ciudad. En esta ocasión realizará la hechura de un Nazareno para la recién reorganizada cofradía de Jesús “*el Pobre*”²², situada, al igual que las dos anteriores, en el Convento de San Francisco. La relación tan especial que el acervo cultural español en general²³ y el andaluz en particular²⁴ hacían necesaria una rápida reposición de la iconografía por excelencia de la devoción popular. Será en los años posteriores al fin de la guerra cuando Domingo Sánchez Mesa se encargue de realizar más de una decena de imágenes de Jesús con la Cruz a cuestas, lo que resulta sintomático y significativo de lo que antes comentábamos, sin duda la imagen del Nazareno ocupaba un lugar preponderante dentro de las devociones locales.

²² DOMÍNGUEZ CABELLO, F. “Vélez-Málaga”..., op. cit., p. 325.

²³ Un análisis en profundidad de la importancia de la iconografía del Nazareno dentro del acervo cultural, devocional y religioso lo encontramos en: BONET SALAMANCA, A. “La invariable tipología Nazarena”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (coord.) *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2013, pp. 237-260.

²⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. “El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte”, en: IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M. y MARTÍNEZ SORIA, C. J. (Coords.) *La imagen devocional barroca en torno al arte religioso en Sisante*. Sisante, Universidad de Castilla-La-Mancha, 2010, pp. 111-186.

La imagen que nos ocupa, la de *Jesús “el Pobre”*, es una imagen de talla completa, que igualmente sigue los grafismos más propios del barroco clasicista granadino, aunque como apuntábamos anteriormente, la vertiente estética se acerca mucho más a una concepción del dolor más tendente a una belleza preciosista que a la intimista y doliente que veíamos con gran nitidez en *Jesús de la Humildad*. La búsqueda de un estilo más personal, o quizás el exceso de encargos que tenía que acometer por aquellas fechas el taller, pueden estar detrás de este leve giro en el canon de la belleza, aunque lo cierto es que jamás abandonará, salvo en algunas excepciones al final de su vida, esa identidad netamente neobarroca que hacen que sus obras sean plenamente reconocibles. Aunque la imagen fue pensada por el artista para ser realizada de cuerpo entero, lo cierto es que únicamente dejó acabadas las zonas visibles de la escultura, quedando el resto del cuerpo únicamente abocetado. Los problemas de consolidación estructural, fundamentalmente debido al uso de materiales de escasa calidad, al sustancioso peso de la cruz procesional que portó durante numerosos años y a la implantación de mecanismos para que la imagen bendijese al pueblo la noche del Jueves Santo, hicieron que el pasado año 2015 la imagen tuviese que ser intervenida de manera drástica. Un nuevo cuerpo anatomizado, realizado por el escultor malagueño Juan Vega Ortega, vino a culminar el proceso de restauración y limpieza que se acometió en la imagen por parte de la empresa malagueña Santa Conserva, bajo la supervisión de la restauradora M^a Salomé Carrillo. Este proceso ha servido para devolver a la escultura a su estado más prístino a nivel estético, consiguiendo así una revitalización y una puesta en valor de la imagen que Sánchez Mesa tallase a mitad del pasado siglo.

Y para acompañar a *Jesús “el Pobre”*, la Cofradía (hoy día Archicofradía) encargó al mismo escultor la realización de una imagen mariana bajo la advocación de *Sta. María de la Esperanza*, que llegó a Vélez en 1952²⁵. Realizada ya en plena etapa de madurez, en esta obra quedan igualmente reflejados los resabios de la tradición escultórica granadina del setecientos, siglo al que tanto le debían las gubias egregias del maestro de Churriana de la Vega. Nuevamente volvemos a ver una imagen especular de aquellas que se realizaran en la centuria dieciochesca, de gran belleza formal, sigue el modelo mariano que prefijó el bastetano José de Mora y que luego sus seguidores repitieron hasta la saciedad. Aun representando a la Virgen en edad

²⁵ DOMÍNGUEZ CABELLO, F. “Vélez-Málaga”..., op. cit., p. 325.

juvenil, toda la carga dramática de la pieza queda prefijada en una expresión íntima y una “interpretación lírica del tema épico del dolor” que tanto gustaba denominar a Emilio Orozco cuando se refería a las obras de Pedro de Mena (Fig. 3).

Junto con la *Virgen de la Esperanza*, en 1952, llegó a Vélez una imagen de la Virgen que representaba iconográficamente una piedad. Se trataba de *M^a Santísima de las Angustias Coronada*²⁶, realizada por Domingo Sánchez Mesa por encargo de la Cofradía del mismo nombre, que había vuelto a reorganizarse en 1950 tras la pérdida de la imagen anterior. Como hemos venido advirtiendo a lo largo del presente texto, nuestro imaginero siempre encontraba soluciones a los encargos recibidos, en la propia Granada, donde tenía una cantidad ingente de imágenes que le servían de idea sobre la que comenzar a trabajar. En este caso el modelo a seguir será la Virgen de las Angustias de la Iglesia de Santa María de la Alhambra que el esfilianero Torcuato Ruiz del Peral modelase a mitad del s. XVIII que, como afirma el profesor Gallego y Burín, es la mejor representación del tema dentro de la escuela²⁷. Si ya Torcuato consigue establecer un profundo diálogo entre el dolor vivo de la Madre y la mudez expresiva de la muerte en el Hijo, Sánchez Mesa logrará dulcificar ese momento y llenarlo de plena emoción interior. En la imagen sedente de la Virgen, que sigue todas las características morfológicas de la escuela, consigue, al redondear el óvalo facial, otorgar a la imagen una dulzura que contrarresta con lo dramático de la imagen dieciochesca de Torcuato, completando esto con el juego de las manos, la diestra sosteniendo la espalda del Señor y levantándole la mano suavemente con la izquierda. El cuerpo de Cristo será presentado retorcido, violentamente arqueado, de exquisito modelado y poderoso estudio anatómico, sobre el regazo de su Madre, lo que acrecienta aún más su dramatismo, siendo una de las imágenes más interesantes que la plástica del granadino dejase en Vélez-Málaga²⁸.

Ciertamente paradójico resulta el estado de conservación en el que se encuentra esta imagen tras la restauración que se produjo en 2012. Aunque se anunció que la intervención iba a consistir en distintos “trabajos de restauración,

²⁶ *Ibidem*, p. 324.

²⁷ GALLEGO BURÍN, A. “Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 1, 1936, p. 186.

²⁸ ORTIZ CARMONA, J.A. “Reutilización de los modelos...”, *op. cit.*, pp. 41-42.

*limpieza general, problemas de ensamblajes, etc...*²⁹ lo cierto es que la realidad muestra, a todas luces, una verdad bien distinta. Lejos de una limpieza, la imagen de Cristo ha sido nuevamente encarnada, resultado de la cual ha perdido la gran cantidad de matices que atesoraba la obra, mostrando en la actualidad unas burdas policromías mucho más rosáceas que las originales. A esto habría que añadir la resolución tosca del acabado de la sangre que, a consecuencia de la corona de espinas, debe brotar de la frente. Si Sánchez Mesa siempre se caracterizó por resolver este recurso dramático mediante ligeros y aislados regueros que, sutilmente, van cayendo a lo largo del rostro de Cristo, y que especialmente en la zona de la frente se resuelven a partir de manchas emborronadas, en esta ocasión, el artista Carlos Monserrate (encargado de realizar las labores de “restauración”) ha policromado la zona mediante numerosos y gruesos regueros de sangre, que se alejan, desafortunadamente, del carácter grácil, etéreo y delicado de las policromías de Sánchez Mesa que podemos encontrar en las distintas imágenes cristíferas que hay en la ciudad. A ello habría que unir una suerte de barniz brillante que se ha aplicado a ambas imágenes, lo que hace que hoy día se muestre una obra totalmente pervertida a nivel estético, por lo que resulta más que necesaria una nueva intervención en la misma que recupere los valores pictóricos puramente prístinos (Fig. 4).

De características morfológicas muy parecidas a la de la imagen cristífera del grupo de las *Angustias Coronada* resulta ser el *Cristo Yacente* que la Cofradía del Sepulcro encargó al escultor en 1953³⁰. A nivel pictórico, y confrontándola con la anterior, en este caso podemos ver una policromía limpia y cuidada que se corresponde, sin lugar a dudas, a las labores del escultor granadino. Nos encontramos pues con una imagen de tamaño menor al natural, algo que era costumbre en la tradición granadina. A nivel formal vuelve a deslumbrar con un cuidado modelado anatómico, algo que muestra el conocimiento y la maestría del oficio, que nuestro escultor conocía a la perfección, habida cuenta de que, como bien afirmaba, gustaba estudiar del natural la complejidad del cuerpo humano.

²⁹ Extracto de una entrevista concedida por Ignacio Cabello, por entonces Hermano Mayor de la Cofradía de las Angustias Coronada, al periódico local *Diario Axarquía* el 6 de marzo de 2012. La misma se puede consultar hoy día en la web. <http://diarioaxarquia.com/noticias/velez-malaga/2012/03/06/quotseguimos-trabajando-coronacion-virgen-angustiasquot-ida6229.html> [Consultado: 22/02/2016].

³⁰ DOMÍNGUEZ CABELLO, F. “Vélez-Málaga”..., op. cit., p. 325.

Igual que la imagen de *M^a Santísima de las Angustias Coronada* y la del *Santo Sepulcro*, la Iglesia Parroquial de San Juan cobija entre sus muros a la escultura policromada de *Santa María Magdalena*³¹. En el devenir de los siglos Vélez-Málaga vio languidecer a la vetusta Hermandad de Santa María Magdalena que recorría las calles en la mañana del Viernes Santo, hecho que se culminó con la desaparición de la obra en los infortunios bélicos de la Contienda Nacional. Sin embargo, en 1952 volverá a resurgir, y para ello los cofrades encargarán, al año siguiente, la imagen titular a nuestro imaginero³². Formalmente nos encontramos con una pieza que se muestra completamente erguida, y que en su rasgos fundamentales continúa los modelos que el artista utilizaba por aquel entonces, de ahí que podamos establecer numerosas analogías a nivel volumétrico con la imagen de *M^a Santísima de la Esperanza*. Tal y como hemos podido constatar en el estudio de otros santos salidos de las gubias de Sánchez Mesa, la utilización de los recursos teatrales de la peluca y las pestañas de pelo natural no son habituales dentro del catálogo de personajes hagiográficos, lo que contrasta verdaderamente con la concepción de imagen procesional que tiene *Santa María Magdalena*, la cual presenta dichos recursos que la completan y le dan sentido como obra de carácter secundario dentro de la Pasión de Cristo.

Con la realización de *Santa María Magdalena* se cierra la primera etapa del maestro granadino en el municipio de Vélez-Málaga. En poco más de una quincena de años dejó en la ciudad casi una decena de obras, todas ellas de una calidad artística impecable, que conforman el grueso de su producción dentro de la población. El hecho de que tengan que pasar más de diez años para que vuelva a realizar imágenes viene de la mano del estancamiento que se produjo a mitad de los años Cincuenta en Vélez-Málaga con respecto a la creación o reorganización de Cofradías de Semana Santa. Si atendemos a la realidad actual, de las diecinueve corporaciones que actualmente componen la Agrupación de Cofradías de Vélez-Málaga, once cofradías ya existían a finales de los años 50. Sin lugar a dudas el hecho de que Sánchez Mesa trabajase incesantemente para casi todas las corporaciones creadas en esas fechas supuso para la ciudad el atesorar un patrimonio de piezas procesionales de este

³¹ *Ibidem*, p. 326.

³² Hoy día la Santa es cotitular de la Cofradía del Medinaceli, imagen que tallase el cordobés Amadeo Ruiz Olmo en 1959, y procesiona en la noche del Miércoles Santo.

escultor difícilmente igualable en otra localidad, por lo que la población puede presumir de poseer uno de los conjuntos más interesantes de imágenes procesionales de la escuela granadina -contando tanto con las que se hicieron en ese período como las que llegaron después- más interesantes de la posguerra española.

La llegada de la siguiente imagen de Sánchez Mesa a la ciudad vino de la mano de un grupo de jóvenes estudiantes que decidió fundar la hermandad homónima. El titular cristífero, *Jesús Atado a la Columna*, llegó a Vélez en 1964³³. Aunque tal y como hemos visto con anterioridad el utilizar el recurso de volver la vista atrás y observar detenidamente las obras de quienes fueron sus mejores maestros sea un común en sus realizaciones, lo cierto es que tenemos la hipótesis de que en este caso el modelo viniese impuesto desde el inicio, y el hecho de utilizar como referente el *Cristo del Perdón* de la hermandad granadina de la Aurora -que ejecutara Diego de Siloé en el siglo XVI-, bien pudo ser una recomendación de los clientes veleños. Tal y como aparece en la imagen de Siloé, Cristo aparece erguido y maniatado a una columna jónica dispuesta a la diestra del Redentor. La obra, de correcto dibujo, suaviza el marcado *contrapposto* que muestra el Cristo manierista, y aparece, al igual que ésta, completamente anatomizada -en palabras del propio autor, *desde los tensores del pie, hasta el mastoideo*-. Volverá a ser en la cabeza, alejada de la del modelo siloesco y siguiendo las morfologías barrocas, donde se produzca el momento de mayor tensión. La serenidad de su rostro, pleno de emoción interior y alejado de expresiones desbordantes, contrasta con el dramático momento en el que se muestra. El hecho de ser una imagen inserta en un periodo avanzado dentro de la producción del escultor puede resultar clave para entender ciertas dosis de modernidad que tiene la escultura, habida cuenta de que el tratamiento de la barba se aleja sobremanera de gran parte de su producción anterior, y en este caso se resuelve mediante golpes de gubia secos, sin ningún tipo de preciosismo, simplemente esbozando la misma en una muestra de rabiosa contemporaneidad que resulta curioso dentro de la producción del artista granadino (Fig. 5).

Con la intención de completar la recién fundada Cofradía de Jesús en su Triunfal entrada en Jerusalem (*Pollinica*)³⁴ se encargó una imagen de gloria a Domingo Sánchez Mesa, que se bendijo en cuaresma de 1966. Lo cierto es que la

³³ DOMÍNGUEZ CABELLO, F. "Vélez-Málaga"..., op. cit., p. 326.

³⁴ Esta cofradía se fundó en 1957.

idea inicial se truncó, y finalmente la Virgen, que actualmente tiene la advocación de *Amargura*³⁵, salió por primera vez el Jueves Santo en 1968. El hecho de ser un encargo inicial para procesionar el Domingo de Ramos la hacen tener unas características personales que la alejan de presentar una actitud dolorosa. Para la realización de esta imagen con carácter glorioso nuevamente volverá a recuperar los modelos setecentistas de la imaginería granadina, en este caso observamos ciertas analogías a nivel formal con las imágenes gloriosas de principios del siglo XVIII, concretamente con algunas obras relacionadas con el taller de Diego de Mora, como por ejemplo la *Virgen de Consolación* -conocida popularmente como “La abadesa”- del convento granadino del Santo Ángel Custodio. Aunque igualmente muestra un gran cuidado en los acabados de la pieza, es posible que sea la imagen más endeble de toda su producción en Vélez.

Esto último contrasta con el titular que la acompaña en la noche del Jueves Santo, *Ntro. Padre Jesús del Gran Poder en su Tercera Caída*. Realizado en 1973³⁶, ha sido tildado por parte de la crítica especializada como la “obra cumbre” del escultor. Sin duda hablamos de una imagen cuyo lenguaje estético y plástico trasciende de lo antes realizado por el propio imaginero. Sin duda a nivel compositivo nos encontramos con una obra novedosa, puesto que lejos de mostrar una iconografía de *La Caída* de manera tradicional, esto es, con la rodilla en tierra y la cruz todavía sobre sus hombros, lo hace desde un punto de vista más rupturista al mostrar a Cristo completamente abatido bajo el peso de la cruz. El carácter netamente dramático de la escultura radica en la cuidada composición, completamente tumbado y elevando al cielo una vista implorante mientras se afana poderosamente en ponerse nuevamente de pie. En alguna ocasión se ha apuntado como origen de esta composición uno de los grabados que el artista francés Gustav Doré realizó para ilustrar la escenas de la Pasión, concretamente la *Llegada al Calvario*. Aunque no descartamos esta idea, lo cierto es que el modelo parece ser otro, concretamente el Nazareno caído que labrara en 1950 el escultor cántabro Manuel Cacicedo Canales para la Cofradía de la Pasión de la ciudad de Pamplona. Ciertamente las analogías son más que evidentes, por lo que no podemos descartar la posibilidad de que, de un modo o de otro, el escultor conociese esta imagen de Cristo, y que, ante la continua

³⁵ DOMÍNGUEZ CABELLO, F. “Vélez-Málaga”..., op. cit., p. 326.

³⁶ *Ibidem*.

insistencia de la Cofradía para que la imagen estuviese caída en tierra completamente, la utilizara como modelo sobre el que realizar su particular versión del tema (Fig. 6). La rotundidad escultórica y el carácter moderno de la obra de Cacicedo contrasta con el resultado final de la obra de Sánchez Mesa. Ante esto, no hay que olvidar que nos encontramos en el Sur, y el sentido de la belleza que culturalmente nos ha llegado hace que la obra haya sufrido un proceso de reeducación estética, aproximando mucho más la pieza al componente cercano de la estatuaria andaluza que a la frialdad y al dramatismo de la obra pamplonica. Sin duda no podemos olvidar las certeras palabras del hijo del protagonista de nuestro artículo, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada, quien al respecto afirmaba que *“aquí en Andalucía se intenta siempre llegar al espectador a través de refinamientos artísticos. Las imágenes andaluzas son siempre bellas y se las presenta bellamente. Aparece así el sustrato de la vieja cultura, en la línea de una estética mediterránea, que refina y agudiza el ingenio y da un pueblo con un sello de aristocracia e independencia espiritual”*³⁷.

Lejos del carácter psicológico y la introspección total de la imagen de Jesús de la Humildad, los recursos dramáticos se enfatizan sobremanera para plasmar una de las escenas más crudas de la Pasión de Cristo. El cuidado de la composición, la profunda tensión dramática de carácter ascendente que, iniciándose en la amplitud de la caja torácica se culmina con una melancólica mirada hacia el cielo, dan como resultado una imagen sin parangón dentro del ideario andaluz de la escultura de posguerra, una obra que es un resumen del buen hacer de un imaginero que siempre estuvo muy por encima de sus coetáneos, y que aunque aún hoy día siga siendo considerado por muchos como un imaginero de segunda fila, es sin lugar a dudas, el genio de la segunda fila. Por desgracia la pieza se encuentra hoy en un estado de conservación más que dudoso a nivel visual, con numerosas grietas, arañazos y pérdidas en la policromía que si bien no alteran a nivel esencial la obra, sí que ponen en peligro su estado, por lo que su restauración debería ser una cuestión de orden prioritario.

³⁷ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, “Contenidos y significaciones de la imaginería barroca andaluza”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 16, 1984, pp. 283-308.

CONCLUSIONES

Como hemos podido ver, la gran profundidad de contenido y la fuerza expresiva y comunicativa que poseen sus imágenes, todas ellas realizadas con gran cuidado compositivo y austeridad en su vertiente polícroma, unido a la gran variedad iconográfica que sus gubias de batalla³⁸ legaron a la ciudad de Vélez-Málaga, le hacen ser poseedor, por méritos propios, de un puesto de honor dentro del legado cultural y artístico que la Semana Santa aporta al común de los bienes patrimoniales que el municipio tiene en la actualidad.

No podemos olvidar que de sus cansadas manos nacieron, entre obras *ad hoc* y restauraciones, diez de un total de treinta y una imágenes titulares que atesoran las distintas corporaciones de Semana Santa. Es decir, hablamos de un escultor que realizó más del treinta por ciento de la producción total de obras principales, por lo que nos encontramos el primer motivo de peso para considerar la gran importancia que su contribución tuvo en la fiesta. Pero no sólo hablamos del escultor por antonomasia de la Semana Santa veleña por motivos cuantitativos, sino también por los cualitativos, pues el grueso de su producción supera, con creces, el resto de imágenes que a lo largo del siglo XX fueron llegando a la ciudad para completar las distintas hermandades y cofradías.

Por último, y haciendo un barrido entre gran parte de los imagineros granadinos de posguerra y su legado artístico hasta la actualidad, no sería descabellado afirmar con rotundidad que nos encontramos ante el mejor imaginero que la Granada del siglo XX tuvo entre sus hijos³⁹. Lo cierto es que aunque aprendiese el oficio en el taller de su maestro Eduardo Espinosa Cuadros, sus verdaderos maestros fueron aquellos que en un tiempo pretérito se encaraban de llenar las vacías hornacinas de los recién construidos templos. Siglos después, qué paradoja, Domingo Sánchez Mesa tuvo igualmente la difícil tarea de volver a dar vida a iglesias, conventos y ermitas, de hacer renacer de las cenizas cientos de

³⁸ Este término fue acuñado por D. Alejandro Cerezo al hilo de la conferencia “Gubias de batalla, Artistas, artesanos e iconos devocionales de la posguerra en Andalucía”, impartida el 8 de abril de 2015 en Málaga, dentro del marco de las jornadas “*El Universo Barroco Ampliado (2) Estudios Interdisciplinares sobre la Escultura y sus Circunstancias*”.

³⁹ Posiblemente el otro gran imaginero, junto con Sánchez Mesa, sea José Navas Parejo, pero su producción a veces tiene altibajos, con total probabilidad fruto del inmenso taller que regentaba.

devociones truncadas. El reto no era sencillo, sin embargo, Domingo lo superó con creces.



Fig. 1. *Capilla del Buen Pastor* antes de su destrucción en 1936. Convento de San Francisco, Vélez-Málaga (Málaga). Foto: Archivo Temboury.



Fig. 2. *Ntro. Padre Jesús de la Humildad*, Domingo Sánchez Mesa, 1942? Convento de San Francisco, Vélez-Málaga (Málaga). Foto: José Alberto Ortiz Carmona.



Fig. 3. *María Santísima de la Esperanza*, Domingo Sánchez Mesa, 1952. Convento de San Francisco, Vélez-Málaga (Málaga). Foto: Alberto Santacruz Jurado.

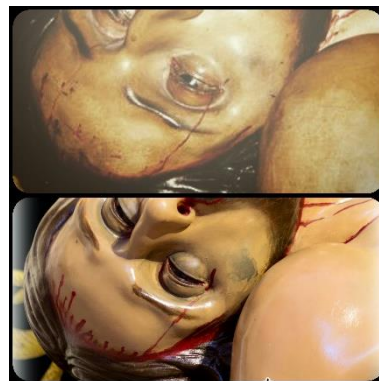


Fig. 4. *Comparativa entre la policromía original y la actual que presenta el Cristo del grupo escultórico de Ntra. Señora de las Angustias Coronada*. Foto: [JAOC]



Fig. 5. *Ntro. Padre Jesús Atado a la Columna*, Domingo Sánchez Mesa, 1964. Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, Vélez-Málaga (Málaga). Foto: Miguel Ángel Sánchez López.



Fig. 6. *Ntro. Padre Jesús del Gran Poder en su Tercera Caída*, Domingo Sánchez Mesa, 1973. Hospital de San Juan de Dios, Vélez-Málaga (Málaga). Foto: [JAOC]