



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri.
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Prólogo | 13 |
| <i>José Antonio Maciá Ruiz</i> | |
| Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa | |
| Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo | 19 |
| <i>Germán Ramallo Asensio</i> | |
| La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina | 59 |
| <i>Leticia Azcue Brea</i> | |
| Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina | 105 |
| <i>Juan Antonio Lázara</i> | |
| Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal | 123 |
| <i>Ana María Olano Sans</i> | |
| Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria | 135 |
| <i>Santiago Ruiz Espada</i> | |
| La expresión del dolor en la imaginería religiosa | 153 |
| <i>Bernardino Navarro Guillén</i> | |
| La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz | 157 |
| <i>Jesús Ángel Porres Benavides</i> | |
| Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento | 169 |
| <i>Fausta Franchini Guelfi</i> | |

| | |
|---|-----|
| La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX | 175 |
| <i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i> | |

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

| | |
|--|-----|
| Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante | 195 |
| <i>Jorge Belmonte Bas</i> | |

| | |
|---|-----|
| «Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell | 211 |
| <i>Alejandro Cañestro Donoso</i> | |

| | |
|---|-----|
| El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea | 239 |
| <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> | |

| | |
|--|-----|
| Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia | 269 |
| <i>Juan Antonio Fernández Labaña</i> | |

| | |
|---|-----|
| Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra | 279 |
| <i>Carlos Enrique Navarro Rico</i> | |

| | |
|--|-----|
| El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 | 311 |
| <i>Pascual Fernández Espín</i> | |

| | |
|---|-----|
| Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) | 325 |
| <i>José Luis Melendreras Gimeno</i> | |

| | |
|---|-----|
| Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante | 341 |
| <i>Francisco Zaragoza Braem</i> | |

Bloque III. Escultura religiosa en España

| | |
|---|-----|
| Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . . | 363 |
| <i>José Manuel Cruz Valdovinos</i> | |

| | |
|---|-----|
| La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. | 381 |
| <i>Andrés Luque Teruel</i> | |

| | |
|---|-----|
| Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza | 451 |
| <i>Wifredo Rincón García</i> | |
| El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla | 469 |
| <i>Jesús Rojas-Marcos González</i> | |
| The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada | 491 |
| <i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i> | |
| Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco | 499 |
| <i>José Javier Vélez Chaurri</i> | |
| José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época | 527 |
| <i>Marina Belso Delgado</i> | |
| Los Escolapios y el Divino Cautivo | 547 |
| <i>Antonio Bonet Salamanca</i> | |
| Alonso Cano, escultor en la Corte | 565 |
| <i>Juan María Cruz Yábar</i> | |
| Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII | 583 |
| <i>María Teresa Cruz Yábar</i> | |
| Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista | 603 |
| <i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i> | |
| El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián | 613 |
| <i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i> | |
| Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. | 625 |
| <i>Francisco Gómez Jarillo</i> | |
| Darío Ferrández Parra. | 633 |
| <i>Alicia Iglesias Cumplido</i> | |

| | |
|---|-----|
| José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española | 651 |
| <i>Rafael Marín Montoya</i> | |
| Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial | 667 |
| <i>Francisco Javier Montalvo Martín</i> | |
| Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? | 685 |
| <i>Manuel Núñez Molina</i> | |
| Algunas novedades sobre escultura barroca española | 701 |
| <i>Álvaro Pascual Chenel</i> | |
| Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) | 717 |
| <i>Ángel Peña Martín</i> | |
| El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). | 735 |
| <i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i> | |
| Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” | 745 |
| <i>Arturo Serra Gómez</i> | |
| El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno | 765 |
| <i>Antonio Zambudio Moreno</i> | |

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

| | |
|---|-----|
| Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza | 783 |
| <i>Elisa Martínez Zerón</i> | |
| Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón | 805 |
| <i>Manuel Moragues Santacreu</i> | |
| Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia | 815 |
| <i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i> | |

DARÍO FERNÁNDEZ PARRA, LA TRADICIÓN EN LA ESCULTURA SEVILLANA

Alicia Iglesias Cumplido
Universidad de Sevilla
aiglesiascumplido@hotmail.com

Resumen: El artículo plantea el estudio del escultor Darío Fernández Parra, artista muy reconocido y con proyección internacional que, sin embargo, no cuenta con estudios específicos que estudien su obra y expongan las relaciones formales y estilísticas con las que ha conseguido dicha consideración.

Palabras claves: Escultura, Sevilla, Barroco, Imaginería, Darío Fernández Parra.

Abstract: Darío Fernández Parra is studied on this article like an important and international artist, whose work has not been studied widely. Therefore, this article tries to study her work and, especially, stylistic characteristics.

Keywords: Sculpture, Seville, Baroque, religious sculpture, Darío Fernández Parra.

Es habitual que grandes escultores sevillanos actuales, cuya obra tiene una amplia aceptación nacional e incluso internacional, como es el caso de Darío Fernández Parra, no tengan ningún tipo de publicación monográfica que permita establecer las claves de su arte y ayude a difundir su obra; también que, en las escasas ocasiones en las que aparecen en algún texto, éstos suelen responder a criterios cofrades, con lo que esto significa.

I. Proyección artística

Darío Fernández Parra nació en Sevilla, el día cinco de mayo del año 1973. Es hijo y hermano de los también escultores Francisco Fernández Enríquez y Rubén Fernández Parra, con los que inició su formación, alternando el dibujo, el modelado y la pintura. Con dieciséis años entró en el taller del escultor Antonio J. Dubé de Luque, en el que permaneció como aprendiz desde 1988 hasta 1995, y coincidió

con otros condiscípulos como Jesús Iglesias y Jaime Babío¹. En esa época participó en su primera exposición colectiva, junto a su padre y a Domingo José Cabrera Benítez, en la sede de la asociación Sevilla Eterna, en la calle Pasaje Mallol de Sevilla², en 1990.

Coincidiendo con el final de esa etapa continuó su formación en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, donde finalizó sus estudios de cerámica en 1994 y de escultura en madera y piedra en 1996. Al mismo tiempo, asistió a clases de dibujo natural en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, impartidas por el pintor Juan Antonio Huguet Pretel durante el curso 1993-1994.

Pronto empezó a colaborar con su padre en el taller que éste abrió en la calle Divina Pastora de Sevilla en 1991, actividad que compaginó con las iniciativas propias en el mismo³. A éste se incorporó también su hermano Rubén Fernández Parra. Según Teresa Laffita, Darío colaboró con su padre en el *Monumento de San Juan Bosco* situado delante del colegio de Los Salesianos de la Trinidad de Sevilla⁴, grupo en bronce inaugurado en el año 1994. Ramón Vílchez añadió la intervención conjunta en el mismo de su hermano Rubén Fernández Parra⁵.

Durante los años 1997-1999, trabajó como monitor en cursos de restauración organizados por el Ayuntamiento de Sevilla; y completó su formación en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en 2000-2003⁶. Ese último año contrajo matrimonio y estableció taller propio en la calle Viriato número tres de Sevilla, donde aún permanece. En esos comienzos consiguió los siguientes premios: Primer Premio del I Certamen de imaginería Sebastián Santos Rojas convocado por el Ayuntamiento de Higuera de la Sierra⁷, con *Virgen del Carmen*, en 1995; y Primera Mención en la II y III edición de dicho certamen, en 1997 y 1999.

En ese momento adquirió cierta notoriedad en los círculos cofrades, acrecentada con su participación en la segunda y la tercera Muestra de Imaginería de Espartinas⁸, en 2002 y 2004. Muy importantes para su difusión las dos celebradas en el café Puerta Oscura de Málaga, la primera monográfica, en 2007, con obra modelada en barro, en la que presentó su última obra tallada, la *Virgen del Carmen Doloroso* de León; la segunda titulada *Divino Infante. Jesús Niño en la obra de Darío Fernández*⁹, celebrada entre los días veinticinco de noviembre de 2011 y veintidós de febrero de 2012. También su participación en la colectiva *Habitó entre nosotros. El nacimiento y la infancia de Jesús*, organizada por la Agrupación de Cofradías de

1. DELGADO ABOZA, F. M. (2015). "Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla". XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia. Sevilla: Fundación Cruzcampo. P. 106.

2. DELGADO ABOZA, F. M. Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla. Op. Cit. P. 107.

3. JIMÉNEZ SAMPEDRO, R; y MILLÁN, S: (2008). "Darío Fernández Parra, imaginero. Desde el principio tenía muy claro lo que quería ser". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Nº 592. Sevilla. Pp. 576-577.

DELGADO ABOZA, F. M. "Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla"; Op. Cit. P. 106.

4. LAFFITA, T. (1998). Sevilla Turística y Cultural. Fuentes y Monumentos Públicos. ABC. Sevilla. P. 173.

5. VILCHEZ MARTÍNEZ, R. (2015) ¿Por qué en Sevilla? Sevilla. P. 248.

6. DELGADO ABOZA, F. M. " Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla". Op. Cit. P. 106.

7. BRAZO MENA, J. M. (1995). "Darío Fernández Parra, ganador del concurso de imaginería «Sebastián Santos»". *Diario ABC*. Sevilla. P. 54.

8. DELGADO ABOZA, F. M. " Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla". Op. Cit. P. 107.

9. DELGADO ABOZA, F. M. " Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla". Op. Cit. P. 107.

Semana Santa de Málaga entre el día veintinueve de noviembre de 2013 y el dos de febrero de 2014¹⁰.

Esas exposiciones fueron decisivas para la consolidación de un sólido prestigio, que aumentó con la participación en la exposición realizada en la National Gallery de Londres titulada *Lo sagrado hecho real: pintura y escultura española 1600-1700*, entre el día veintiuno de octubre de 2009 y el veinticuatro de enero de 2010, para la que la citada institución le encargó un *Busto de San Juan de la Cruz* que sirvió para explicar el proceso de elaboración de una escultura en madera policromada¹¹. Esa exposición fue después a la National Gallery of Art de Washington, entre el día veintiocho de febrero y el treinta y uno de mayo de 2010; y más tarde al Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid, entre el día seis de julio y el treinta de septiembre de 2010, donde se prolongó debido a su enorme éxito hasta el diecisiete de octubre de ese año.

Igual de decisiva fue la organizada en el Apeadero del Ayuntamiento de Sevilla entre los días veinte y veintisiete de abril de 2012, con el Calvario encargado por el Oratorio Brompton de los padres filipenses de Londres, junto con el boceto del mismo y el de la estatua del obispo *San Wilfrido de York*¹². En octubre del mismo año la Diputación de Castellón y la parroquia de El Salvador de esa ciudad organizaron la exposición *Sedes Sapientiae Segons Darío Fernández*, en la que dio a conocer la *Virgen de la Sapiencia*.

Por ahora, sólo cuenta con un artículo firmado por Manuel Delgado Aboza y las noticias aportadas por Rafael Jiménez Sampedro y S. Millán¹³ y diversos periodistas, que como el anterior reconocieron un interés prioritario en la espiritualidad y la unción sagrada de sus obras.

II. El apego a las fuentes y los grandes maestros, 1989-1999

El inicio de la actividad escultórica de Darío Fernández Parra se caracteriza por su apego a las fuentes y los grandes maestros barrocos sevillanos, en principio a través de los neobarrocos del siglo XX.

Las características morfológicas y formales de esta época muestran preocupaciones personales que se ven muy bien en la primera *Dolorosa* que modeló, fechada en 1989, en la que utilizó un modelo barroco reelaborado, en el que se aprecia el peso de las aportaciones de Cristóbal Ramos y Juan de Astorga en el sendero neobarroco que venimos comentando¹⁴. En esa línea realizó la *Virgen del Carmen* con la que obtuvo el *Primer Premio del I Certamen Nacional de Imaginería Sebastián*

10. DELGADO ABOZA, F. M. "Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla". Op. Cit. P. 108.

11. JIMÉNEZ SAMPEDRO, R. "Lo sagrado hecho real". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no 612. Sevilla. P 101.

12. DELGADO ABOZA, F. M. "Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla". Op. Cit. P. 108.

13. JIMÉNEZ SAMPEDRO, R; y MILLÁN, S. "Darío Fernández...". Op. cit., P. 577.

14. Colección del artista. Barro cocido y policromado.

Santos de 1995¹⁵; San Marcos¹⁶ y San Juan¹⁷ del paso del Cristo de la Humildad y Paciencia de Sevilla de 1992; Niño Jesús de 1994¹⁸; Inmaculada Niña de 1999¹⁹; y la Virgen de la Caridad de 1999²⁰.

En el *Cristo de la Salud* de la Hermandad de los Dolores de Lepe del año 1996²¹ repitió la iconografía del escultor Antonio Eslava Rubio en el nuevo cuerpo que había tallado en los años setenta para la imagen de Jesús Despojado de Sevilla, cuyo busto había modelado Antonio Perea en 1936. El torso de Darío Fernández mantiene la talla suave de ese modelo y asume una fuerza superior. La cabeza, sin embargo, recuerda a los modelos de Pedro Roldán, incluso en el tratamiento del pelo, aunque difiere de este en las características técnicas al resolverlas de modo muy cercano a las esculturas de Antonio Castillo Lastrucci posteriores a 1955.

El *Crucificado del Consuelo* de la Parroquia de la Milagrosa de Sevilla²², del año 1999, deriva de los modelos de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa más cercanos a su maestro. La anatomía procede del *Crucificado de la Catedral de Lima* de Juan Martínez Montañés de 1607, conservando el significativo desplazamiento de los brazos a distinta altura que se ven forzados por la posición, y con fuertes luxaciones, que el maestro había tomado de los escultores de la generación anterior. La cabeza sigue con exactitud el modelo del *Crucificado del Auxilio* en Lima del mismo autor, del año 1602-1604, del que ya había dado una versión Juan de Mesa en el *Crucificado de la Buena Muerte* de 1620. Darío Fernández introdujo una corrección en las proporciones para eliminar la corona de espinas, diferenciándolo por tanto de los artistas barrocos que las tallaban en el bloque craneal convirtiéndolas así en un elemento iconográfico imprescindible. En conjunto, está mucho más cercano al espíritu de Juan de Mesa que a las interpretaciones que hicieron los escultores neobarrocos con los que se había formado.

III. Desarrollo de las fórmulas neobarrocas, 2000-2003

Con la llegada del nuevo siglo, Darío Fernández comenzó a mostrarse más seguro técnicamente, aunque todavía con recursos propios de la escultura neobarroca en lo que a cuestiones formales y estilísticas se refiere.

La primera obra de esta nueva etapa es el *Cristo de la Salud* de la Sagrada Entrada en Jerusalén de Coria del Río del año 2000²³. La colocación de la imagen de Cristo encima del asno es aparentemente inestable, debido a la inclinación del cuerpo hacia uno de los lados, produciendo el desnivel de las caderas y las piernas que, en

15. Ayuntamiento de Higuera de la Sierra, Huelva. Barro cocido, policromado, estofado y dorado, 80 cm. H.

16. Hermandad de la Sagrada Cena, Sevilla. Madera de cedro policromada y estofada, 65 cm. H.

17. Hermandad de la Sagrada Cena, Sevilla. Madera de cedro policromada y estofada, 65 cm. H.

18. Colección particular. Madera de cedro policromada, 75 cm. H.

19. Colección del artista. Barro cocido, policromado y estofado, 49 cm. H.

20. Colección Ángel Puentes Arenal, Ciudad Real. Madera de cedro policromada, 1'20 m. H.

21. Hermandad de los Dolores, Lepe (Huelva). Madera tallada y policromada, 1'82 m. H.

22. Parroquia de la Milagrosa, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'90 m. H.

23. Madera de cedro policromada, tamaño natural.

consecuencia, quedan a distinta altura. Esa dinámica compositiva fue habitual en esta misma época en Manuel Martín Nieto, otro escultor que también comenzó la búsqueda de un camino personal que lo llevó a la superación del punto de partida neobarroco con nuevas concepciones. Con esto concuerdan los rasgos de dos imágenes de Dolorosas, la *Virgen de la Esperanza*²⁴; y la *Virgen de los Mártires*²⁵; ambas del año 2000.

En los años siguientes y, especialmente desde 2002, observamos un primer intento de Darío Fernández de dar respuesta a una escultura con parámetros distintos a los neobarrocos. La imagen del *Beato Ceferino* del Templo de los Gitanos de Sevilla²⁶, del año 2001, reproduce un modelo real, estudiado a través de fotografías, lo que lo llevó a la búsqueda de fórmulas propias, como puede apreciarse, aunque en menor medida, en las imágenes de *San Agustín*²⁷ y *San Nicolás*²⁸ del retablo mayor del mismo Templo.

En el caso del *Niño Jesús* del año 2001 se sigue observando el apego hacia los grandes maestros barrocos²⁹. La representación deja muy visible un marcado contraposto derivado de Juan Martínez Montañés en la imagen de la Sacramental del Sagrario de Sevilla, ahora con una exageración del movimiento que llega a recordar la línea serpentinata manierista de Jerónimo Hernández en el *Niño Jesús* de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla, pero sin llegar a ella; sin embargo, la cabeza responde a los modelos tipológicos de Felipe y Francisco Dionisio de Rivas, en los que, a su vez, se ve la influencia de José de Arce. La anatomía está tratada con un sentido naturalista muy intenso, todavía dependiente de dichas referencias. Esto puede verse en la *Virgen del Buen Remedio*³⁰; y no en la *Virgen de los Dolores*³¹, también de 2001, en la que se aprecia el conocimiento de las tendencias sevillanas de los siglos XVIII y XIX, con características cercanas a la figura de Diego Roldán Serrallonga y la influencia directa de Blas Molner. Esta misma interpretación y técnica se aprecia en *San José con el niño* de la Parroquia de San Pedro y San Pablo de Leiro³², en Orense, ya del año 2002.

La obra más significativas de su trayectoria hasta ese momento es la de *San Juan de Dios* de la residencia de la orden en la Calle Sagasta de Sevilla³³, del año 2002. El grupo tiene dos figuras asociadas con un sentido del bloque que recuerda al de las esculturas en piedra. La fuerza de los movimientos de los dos personajes con diagonales inestables deriva de Miguel Ángel, por el cual, según el propio Darío Fernández, siente una especial admiración. Los rostros parecen tomados del natural, el del Santo sacado de pinturas y el del enfermo a modo de retrato. La soltura

24. Colección Jesús García Morales, Sevilla. Barro cocido y policromado, 70 cm. H.

25. Colección particular, Ciudad Real. Madera de cedro policromada, 1'70 m. H.

26. Hermandad de los Gitanos, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'75 m. H.

27. Hermandad de los Gitanos, Sevilla. Madera de cedro policromada y estofada, 65 cm. H.

28. Hermandad de los Gitanos, Sevilla. Madera de cedro policromada y estofada, 65 cm. H.

29. Colección Juan Vizcaíno, Sanlúcar la Mayor, Sevilla. Barro cocido, policromado y estofado, 80 cm.

30. Colección de Joaquín Gómez, Sevilla. Madera de cedro policromada, 62 cm. H.

31. Colección de José Manuel Baeza Torres, Sevilla. Barro cocido y policromado, 70 cm. H.

32. Madera de cedro policromada, 1'40 m. H.

33. Madera de cedro policromada, 1'55 m. H.

técnica de la talla muestra un sentido experimental inédito, donde el estudio de las materias y las texturas y los vacíos muestran un claro interés por la escultura figurativa más avanzada del siglo XX.

En lo que respecta a la imagen de la *Virgen de la Encarnación*, también del año 2002³⁴, vuelve a observarse una iconografía barroca marcada por la acusada inclinación de la talla. Este deliberado retroceso no hace perder categoría a la imagen y deja visible nuevamente la correcta asimilación de las referencias naturalistas del primer cuarto del siglo XVII, o detalles como las cejas fruncidas al modo de la escultura del siglo XVIII, que remiten a recursos expresivos de artistas como Antonio Cardoso de Quirós y José Montes de Oca. Similares apreciaciones pueden verse en la imagen de *San Juan de Dios* para el Hospital de San Juan de Dios de Córdoba, ya del año 2003³⁵.

IV. La introducción del naturalismo, 2004-2010

La primera imagen de Darío Fernández que relegó las cuestiones de estilo a la interpretación naturalista es el *Crucificado* del Templo de los Gitanos de Sevilla, del año 2004³⁶. Se trata de una Cruz Alzada y fue tallada en un momento en el que se recupera ese modelo en las representaciones sevillanas, apreciándose recursos propios de la escultura barroca, en concreto la caída del cuerpo debido de los tres puntos de sujeción a la cruz recuerda a los escultores de la primera mitad del siglo XVII. Por otra parte, como ya hemos comentado, el naturalismo es muy intenso, pero remite a características propias del siglo XXI, mostrando por primera vez la doble influencia de Juan Manuel Miñarro y los escultores cordobeses Antonio Bernal y Francisco Romero Zafra, con lo que se anticipó a la evolución casi inmediata de Manuel Martín Nieto y Fernando Aguado. La talla es muy afinada, con una gran riqueza de matices y una blandura muy apropiada para la representación anatómica.

Esta combinación estilística vuelve a verse en el *Cristo Resucitado* de la Parroquia de San José de Campolongo, en Pontevedra, del mismo año³⁷, en el que la desnudez deja visible un contraposto muy marcado procedente de los modelos clásicos de Juan Martínez Montañés en el primer cuarto del siglo XVII, mientras que la distribución de volúmenes y pesos derivan de Francisco Antonio Gijón en la segunda mitad del mismo siglo. La cabeza, aunque parte de los modelos del primero, manifiesta una simplificación derivada del naturalismo esencialista del siglo XX, que le aporta una gran originalidad. El estudio anatómico del cuerpo se decanta claramente por el natural y la factura es muy suelta. En cuanto al sudario, abierto en tres paños, deriva de las telas de Francisco Antonio Gijón en los *Ángeles pasionistas* de la Hermandad del Dulce Nombre y del sudario del *Cristo de la*

34. Colección particular, Sevilla. Madera de caoba policromada, 64 cm. H.

35. Madera de cedro policromada, 1'70 m. H.

36. Hermandad de los Gitanos, Sevilla. Madera de cedro policromada, 60 cm. H.

37. Hermandad de Nuestra Señora del Amor Hermoso, Pontevedra. Madera de cedro policromada, 1'80 m. H.

Expiración de Triana; sin embargo, las características técnicas no tienen nada que ver con esas fuentes, ya que tiende a una simplificación propia del siglo XX.

El *Cristo de la Salud*, también de 2004³⁸, deriva de los modelos de José de Arce y Alonso Martínez; sin embargo, las soluciones técnicas al ampliar la definición de los volúmenes y su afinación técnica parecen vincularlo especialmente con el primero. La última de las representaciones de Cristo dentro de la producción artística del año 2004 es la *Entrada en Jerusalén* del Santuario de Nuestra Señora del Carmen de Los Realejos, Tenerife³⁹, en la cual se aprecian características diferentes debido a la modificación del contraposto, ahora con sentido descendente derivado de Alonso Cano, del cual a su vez toma el movimiento lateral del cuello y de sus seguidores sevillanos la proyección de la larga melena. La cabeza parte de los modelos de Martínez Montañés y está resuelta con una gran originalidad estilística gracias a un proceso de síntesis que lo acerca a los planteamientos de simplificación naturalista contemporáneos. Igualmente, ese tratamiento es compartido en las manos y los pies y en el asno.

La imagen de *San José* del Convento de Santa Inés de Sevilla⁴⁰, manifiesta características propias de épocas más actuales. Los rasgos físicos y los procedimientos técnicos empleados recuerdan a *Jesús Nazareno* de los Santos de Maimonas y al *Crucificado de la Expiración* de Triana de Francisco Antonio Gijón, del cual Darío Fernández hizo suyos algunos rasgos aplicando el concepto naturalista motivado a su vez por las influencias de Juan Manuel Miñarro, Antonio Bernal y Francisco Romero Zafra. La imagen de *San Juan Bautista* de la Parroquia de San Juan Bautista de Alcolea del Río, Sevilla⁴¹, aunque de similares concepciones, presenta unos movimientos impulsivos propios del siglo XVIII, donde el tratamiento de los volúmenes derivan del conocimiento de la escultura naturalista del siglo XX, e incluso la cabeza y algunos recursos parecen acercarlo a la escultura en madera tallada de Enrique Pérez Comendador. Las mismas pautas se observan en la imagen de *María de los Dolores* de la misma parroquia⁴², aunque esta última presenta un naturalismo idealizado.

La primera de las obras de 2005 es *Jesús Nazareno*⁴³ cuya características formales bien podrían parecer una versión actualizada de la imagen de Santiponce de José de Arce y la del Viso del Alcor de Andrés Cansino, especialmente por los rasgos físicos, el volumen, el movimiento del pelo y ciertos efectos expresivos. Los matices técnicos, sin embargo, difieren y le permiten expresarse con criterios naturalistas propios. Igualmente, esas referencias de modelos reales para crear mayor veracidad se observan en la imagen de *San Juan Evangelista* de la Parroquia de San Pedro Apóstol de Ciudad Real⁴⁴; y en un *Niño Jesús*, del mismo año⁴⁵.

38. Colección particular, Ciudad Real. Madera de cedro policromada, 1'82 m. H.

39. Hermandad del Carmen de Los Realejos, Tenerife. Madera de cedro policromada, 1'70 m. H.

40. Orden femenina franciscana, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'15 m. H.

41. Parroquia de San Juan Bautista, Alcolea del Río, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'65 m. H.

42. Hermandad del Gran Poder, Alcolea del Río, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'60 m. H.

43. Colección Antonio Ortiz, Sevilla. Madera de cedro policromada, 80 cm. H.

44. Hermandad de la Soledad, Ciudad Real. Madera de cedro policromada, 1'74 m. H.

45. Colección particular. Madera de cedro policromada, 50 cm. H.

En lo que respecta a la representación de la Dolorosa, las concepciones naturalistas de las anteriores dejan paso nuevamente a una concepción más idealizada, como es el caso de la *Virgen de la Encarnación*⁴⁶, en la cual los planteamientos iconográficos son muy acusados, especialmente en el giro lateral, relacionándola con la *Virgen de la Encarnación* de 2002 o la *Virgen de los Dolores* del año 2004. Los dedos, muy afinados, tienen movimientos parecidos a los de la *Virgen de la Esperanza* (Macarena).

La *Entrada en Jerusalén* de la Parroquia Santa María la Mayor de Colmenar de Oreja en Madrid⁴⁷, en 2006, se relaciona con las anteriores del mismo tema, aunque ésta, al levantar la rodilla derecha, aporta un movimiento distinto al de la imagen del Santuario de Nuestra Señora del Carmen de Los Realejos, del año 2004.

La influencia de Rodín distingue a la escultura de *San Juan de Dios* del Hospital de San Juan de Dios de Málaga⁴⁸, grupo en bronce que recuerda a *Los Burgueses de Calais* de 1886-1888⁴⁹. El vínculo iconográfico el tratamiento claro-oscuro del barro, no tienen correspondencia en la estilización del grupo, con un acabado naturalista de los rostros que lo relaciona con su escultura en madera. No tiene nada que ver iconográficamente con el grupo de *San Juan de Dios* de Sevilla, y presenta similitudes iconográficas con el *San Juan de Dios* del Hospital de Córdoba, del año 2003.

En *San Benito Menni*⁵⁰ de la Iglesia de San Juan de Dios de Ciempozuelos en Madrid, optó por una versión tallada de las antiguas ropas trabajadas con telas encoladas. El naturalismo del retrato dejó constancia de las pautas derivadas de su propia trayectoria, en este caso con rasgos actuales. La última obra dentro de este marco cronológico es la *Virgen de los Ángeles*⁵¹, la cual parece derivar de un modelo gótico.

El año 2007 fue de los más productivos de su carrera, cada vez más cerca del naturalismo, aunque con predominio de las referencias barrocas. Dichas características se aprecian en un *Ecce Homo* sedente, como el *Cristo de la Humildad* del Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo⁵². La imagen deja visible de manera notable un desplazamiento helicoidal del cuerpo, algo desnivelado por las piernas a distinta altura, mientras que el giro contrario de la cabeza y los brazos producen una gran multiplicidad visual, obligando al espectador a bordear la imagen para analizarla por completo, concepto propio del barroco italiano muy relacionado con la figura de Bernini⁵³. El naturalismo de la imagen es intenso, aunque

46. Colección particular, Sevilla. Barro cocido y policromado, 60 cm. H.

47. Hermandad del Perdón, Colmenar de Oreja, Madrid. Madera de cedro policromada, 1'70 m. H.

48. Hospital de San Juan de Dios, Málaga. Bronce, 2'50 m. H.

49. HEARD HAMILTON, G. (1967). *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*. Harmondsworth y Middlesex: Penguin Books, Pp. 64-73. MEARLOW, T. (1992). *Rodin*. Madrid. Libsa, Pp. 19-20 y 70-73. NÉRET, G. (1997). *Auguste Rodin*. Colonia: Taschen, Pp. 50-55.

50. Iglesia de San Juan de Dios, Ciempozuelos, Madrid. Madera de cedro policromada, 1'70 m. H.

51. Colección particular, Montefrío, Granada. Barro cocido, policromado y estofado, 70 cm. H.

52. Hermandad de la Humildad, Toledo. Madera de cedro policromada, 1'22 m. H.

53. WITTKOWER, R. (1958 y 1992) *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*; Harmondsworth y Middlesex, Penguin Books. Madrid: Cátedra, Pp. 143-174.

mantiene rasgos barrocos en perfecto equilibrio, como la iconografía del busto que recuerda a Luisa Roldán.

El *Crucificado de la Salud y Misericordia* de la Iglesia de San Juan de Dios de Ciempozuelos, en Madrid⁵⁴, tiene iconografía con características neobarrocas y aglutina referencias de distintos momentos del siglo XVII. La cabeza, vista desde abajo, recuerda a la del *Crucificado de la Exaltación* de Sevilla, obra de Luis Antonio de los Arcos y Luisa Roldán; sin embargo, el nuevo acercamiento neobarroco supuso un retroceso en la evolución naturalista apuntada en las esculturas del año anterior.

La vuelta a posiciones naturalistas se dio en el *San Juan Evangelista* de la Iglesia de Santa María de la Estrella de Coria del Río, en Sevilla, perteneciente al ya nombrado Misterio de la Borriquita de este municipio⁵⁵. El perfecto equilibrio entre la forma y la expresión es notoria, y sólo el giro del pelo hacia el lado derecho de la espalda recuerda levemente a la composición de Pedro Roldán en el *Misterio de la Quinta Angustia* de Sevilla de 1659.

Darío Fernández realizó el *Retrato de José Luis Sánchez Domínguez*⁵⁶ del natural con el apoyo de fotografías. El modelado, muy suelto, se vio nuevamente influenciado por Rodín. El *Retrato del Beato Ceferino* de la Parroquia de Santa Cruz⁵⁷, de Écija, cuya iconografía recuerda a modelos de finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente por la vestimenta, sigue los gustos de la etnia gitana. Tanto la figura de la niña como la del propio beato tienen un mayor ajuste a los principios naturalistas, como puede observarse en el *Corazón de Jesús* de la Capilla Sacramental de la parroquia de San Juan Bautista de Alcolea del Río en Sevilla del año 2008⁵⁸.

El escultor se reafirmó en la tendencia neobarroca con el *Resucitado* de la Iglesia de San Francisco de Barbastro⁵⁹, en Huesca, del año 2008. Su producción fue muy amplia y siguió la misma tónica en 2009, en la mayoría de los casos como consecuencia de la finalización de conjuntos iniciados años antes.

En el *Crucificado de la Salud y Misericordia* de la parroquia de la Purísima Concepción de Navas de la Concepción, en Sevilla⁶⁰, derivó de los planteamientos anatómicos de Juan de Mesa, sobre todo en la forma de dejar caer el cuerpo y en la corona de espinas, a modo de casco, como la de *Jesús del Gran Poder*, y de modo muy directo en la articulación de la nariz y la forma de las cejas. El sudario triangular remonta a Juan Martínez Montañés, pero muestra un mayor volumen; y las únicas notas actuales están en la caída del pelo con recursos y efectos derivados de Luis Ortega Bru.

54. Iglesia de San Juan de Dios, Ciempozuelos, Madrid. Madera de cedro policromada, 1'70 m. H.

55. Hermandad de la Borriquita, Coria del Río, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'75 m. H.

56. Colección de José Luis Sánchez Domínguez, Málaga. Barro cocido, tamaño natural.

57. Parroquia de Santa Cruz, Écija, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'71 m. H.

58. Capilla Sacramental de la Parroquia de San Juan Bautista, Alcolea del Río, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'40 m. H.

59. Junta de Hermandades y Cofradías. Madera de cedro policromada, 1'87

60. Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Navas de la Concepción, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'75 m. H.

En esta etapa de introducción al naturalismo desde posiciones neobarrocas realizó su primera obra con alcance internacional, el *Cristo de las Tres Caídas* de Orani, en Filipinas⁶¹. Puede considerarse una afortunada interpretación de los modelos de Juan Martínez Montañés y Alonso Cano, pero con aportaciones de distintas épocas y valoraciones del natural desarrolladas por iniciativa propia. En la imagen de *Jesús de las Penas en su Divina Misericordia* de Rota⁶² incidió en detalles y recursos expresivos tomados de Francisco Buiza; y en *Jesús de la Salud y Humildad* de la iglesia del Buen Pastor de Benidorm incorporó connotaciones barrocas avanzadas, como el contraste entre el pelo real y la simplificación técnica de la barba⁶³, al modo de Luis Salvador Carmona.

En lo que respecta a los santos de ese año, la *Magdalena Penitente* de la parroquia de Santa María Magdalena de Titulcia en Madrid⁶⁴, tiene la característica figura serpentiforme y ascensional de Alonso Berruguete, y un planteamiento escenográfico muy barroco, alejado de los convencionalismos manieristas de aquel. Los ropajes con pliegues ampulosos derivan de la escuela sevillana de principios del XVII y la cabeza recuerda a los modelos iconográficos de la misma centuria y ciertas soluciones compatibles con José Montes de Oca. Por otro lado, la dinámica iconográfica recuerda a Pedro Duque Cornejo, aunque la postura arrodillada es muy original.

V. Desarrollo de un estilo propio, 2011-2013

El proceso evolutivo de Darío Fernández dejó paso a una madurez creativa con características formales y estilísticas muy personales, en las que mostró un enorme afán de superación. El siglo XVII siguió siendo su referente; sin embargo, las comparaciones con los artistas de ese siglo son cada vez más difíciles de establecer, pasando de la derivación a unas sutiles convergencias.

A esto responde el *Crucificado de la Misericordia* de la parroquia del Salvador de Castellón de la Plana⁶⁵. La imagen muestra un equilibrio entre la iconografía neobarroca y la anatomía naturalista, mientras que el sudario, barroco y movido, conecta con los de mediados del siglo XVII. La corona de espinas, muy amplia y a modo de casco, es un rasgo iconográfico compartido con los crucificados anteriores, derivado de Juan de Mesa. El humanismo de la representación es muy significativo y se desprende de la alta veracidad debida a la calidad técnica de la interpretación.

La simbiosis de principios es común a *Jesús Caído* de la Parroquia de San Juan de Dios de Ceuta⁶⁶, principalmente por la estructura de la cabeza, la forma de las cejas y la caída del pelo, que derivan de *Jesús del Gran Poder* de Juan de Mesa; mientras que la afinación de la anatomía y la soltura de la talla remiten a Pedro Roldán

61. Orani, Filipinas. Madera de cedro policromada.

62. Colección de José Luis Caballero Chaves, Rota, Cádiz. Madera de cedro policromada, 1'80 m. H.

63. Cofradía de la Esperanza, Benidorm, Alicante. Madera de cedro policromada, 1'82 m. H.

64. Parroquia de Santa María Magdalena, Titulcia, Madrid. Madera de cedro policromada, 1'45 m. H.

65. Parroquia del Salvador, Castellón de la Plana. Madera de cedro policromada, 1'85 m. H.

66. Hermandad de la Amargura, Ceuta. Madera de cedro policromada, 1'35 m. H.

y Francisco Antonio Gijón. También al *Crucificado* de la Parroquia de Santa María y San Miguel de Alcalá de Guadaíra, en Sevilla⁶⁷. Se podría considerar una segunda versión del *Crucificado de la Salud y Misericordia* de la iglesia de San Juan de Dios de Ciempozuelos, del año 2007.

Las últimas imágenes de este año continuaron los prototipos anteriores, por ejemplo el *Niño Jesús Sacramental* de la parroquia de Santa María del Alcor de El Viso del Alcor de Sevilla⁶⁸, cuyo modelo físico deriva de Juan Martínez Montañés, mientras que el pelo responde a la línea de José de Arce y Felipe y Francisco Dionisio de Rivas. Es afín la *Virgen de la Victoria* de la Iglesia de Santa María de la Estrella de Coria del Río,⁶⁹ en la que el hoyo en la barbilla tomado de José Montes de Oca a principios del siglo XVIII.

El *Cirineo* de la Parroquia de San Juan de Dios de Ceuta del año 2012⁷⁰ es una escultura de talla completa que sigue la dinámica iniciada por Sebastián Santos en los años sesenta del siglo XX. Los recursos técnicos tienden a remarcar mucho las líneas expresivas situándolo en el campo realista y los golpes con una gubia de pico de gorrión en el centro de la mejilla son recursos prácticamente abstractos que articulan el desarrollo anatómico y le dan sentido real. Esas características que tienden al realismo son las que también apreciamos en el *Niño Jesús* de Alcalá de Guadaíra, del mismo año⁷¹, cuyo modelo parte nuevamente de Juan Martínez Montañés, personalizado con movimientos de niños actuales y una factura del pelo distinta y muy actual.

En la *Virgen de la Sapiencia* de la parroquia de El Salvador, de Castellón de la Plana, de 2012⁷² optó por una escultura de talla completa con antecedente remoto en la *Virgen de Belén* de Pietro Torrigiano. El naturalismo cercano de la anatomía femenina se separa del idealismo neoplatónico de esa imagen.

VI. El Calvario y la imagen de *San Wilfrid* del Brompton Oratory de Londres, en 2012-13

El encargo del conjunto de esculturas para el Brompton Oratory en Londres supuso para Darío Fernández una proyección internacional a las que pocas veces acceden los escultores sevillanos contemporáneos dedicados casi exclusivamente a la imaginería religiosa⁷³. Ya tenía experiencia internacional con el *Cristo de las Tres*

67. Agrupación Parroquial de San Miguel, Alcalá de Guadaíra, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'75 m. H.

68. Hermandad Sacramental de Nuestra Señora de los Dolores, El Viso del Alcor, Sevilla. Madera de cedro policromada y estofada sobre oro fino, 60 cm. H.

69. Hermandad de la Borriquita, Coria del Río, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'66 m. H.

70. Hermandad de la Amargura, Ceuta. Madera de cedro policromada, 1'50 m. H.

71. Colección Manuel Segura, Alcalá de Guadaíra, Sevilla. Madera de cedro policromada y estofada sobre oro fino, 70 cm. H.

72. Parroquia de El Salvador, Castellón de la Plana. Madera de cedro policromada y dorada, 1'10 m. H.

73. S/F: "The New Calvary at Brompton"; en Charlescole, com. SALAS, C. (2014). "Las mejores obras de la Semana Santa: la imaginería según Darío Fernández". Pasión en Sevilla. ROLDÁN, M. J. (2017). "La idealización debe estar presente en la imaginería". Pasión en Sevilla. Sevilla.

Caidas de Orani, en Filipinas, y se encontraba en un momento de madurez creativa. Realizó un total de cuatro imágenes, tres de ellas las que forman el conjunto de *El Calvario*, en 2012, cuyas imágenes son algo inferiores al tamaño natural; y la cuarta *San Wilfrid*, en 2013. (Fig. 1).

El *Crucificado*⁷⁴ marcó un antes y un después en la evolución de Darío Fernández, puesto que no sigue ningún modelo concreto del siglo XVII ni posteriores y sin embargo se desenvuelve en claves similares, debido a la completa asimilación de principios barrocos a lo largo de todos estos años. La línea serpentinata de la composición y el sudario triangular remiten al origen de la escuela sevillana de escultura iniciada por Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en el siglo XVI, de la que partieron Juan Martínez Montañés y después Juan de Mesa, lo que demuestra que Darío Fernández procedió tal y como lo hicieron los grandes artistas barrocos sevillanos en sus inicios. Lo que difiere radicalmente de ellos son las soluciones técnicas orientadas a destacar el naturalismo anatómico sobre todas las cuestiones de estilo, así como la veracidad y el humanismo de la imagen, superando todos los condicionantes de estilo. (Fig. 2).

En cuanto a las otras dos imágenes de este conjunto, el *San Juan* del Calvario del mismo oratorio⁷⁵ y la *Virgen Dolorosa*⁷⁶, se trata de esculturas de talla completa, que ofrecen el mismo principio de síntesis de la escuela barroca sevillana desarrollada a partir de la iconografía aportada por Jerónimo Hernández. El abultamiento de los volúmenes y el vuelo de los ropajes de ambos remiten a tendencias barrocas avanzadas y muestran el conocimiento escenográfico de Pedro Duque Cornejo. (Fig. 3).

Esta integración de principios está facilitada por detalles técnicos sutiles que facilitan las transiciones y concuerdan también con los niveles de acabados naturalistas de los estudios anatómicos de las dos esculturas. Sin embargo, frente al predominio estilístico de las formas serpentinatas suaves y delicadas de la anatomía del *Crucificado*, estas dos obras ofrecen formas potentes con inclinaciones diagonales de las telas en torno al eje que suponen los cuerpos, y la volumetría ofrece un fuerte contraste con la belleza formal del desnudo. La representación de la *Virgen Dolorosa* se distancia de los modelos idealizados de las representaciones anteriores y potencia los rasgos dramáticos en la anatomía con la representación de un llanto intenso. (Fig. 4).

Darío Fernández recurrió por tanto a aportaciones técnicas ya puestas en práctica en la imagen de *San Juan de Dios* del año 2002 de la Calle Sagasta, en Sevilla. La fuerza de los golpes de gubia y la sutilidad de los pequeños detalles lo llevaron a oscilar entre el naturalismo predominante en la imagen principal y el realismo, así como a conseguir efectos expresivos dotados con una gran fuerza y carácter propio. (Fig. 5).

74. Brompton Oratory, Londres. Madera de cedro policromada, 1'60 m. H.

75. Brompton Oratory, Londres. Madera de cedro policromada, 157 m. H.

76. Brompton Oratory, Londres. Madera de cedro policromada, 1'54 m. H.

La cuarta imagen, y última hasta la fecha, para el Brompton Oratory de Londres es *San Wilfrid*, del año 2013⁷⁷. Se trata de una representación de talla completa, de tamaño mayor del natural, con un acabado policromo singular en el que las superficies blancas imitan a una piedra caliza sin betas y los ribetes dorados en la ropa aluden al ambiente sagrado de la representación. La iconografía remite a modelos barrocos tardíos del siglo XVII, sin que sea posible, por primera vez, identificar referencias concretas, pues procede de la completa asimilación y la composición original de Darío Fernández, lo que demuestra que es capaz desvincularse de los parámetros de la imaginería sevillana, sin perder el tronco conceptual. Al mantener estas pautas, la obra se convierte en un derivado natural en el tiempo, pero sin repetir ni reproducir las pautas de una escultura concreta o las fórmulas de un escultor determinado.

VII. Plenitud naturalista, 2013-2018

La evolución de Darío Fernández hacia el naturalismo pleno empieza a verse en la *Virgen de los Ángeles*, del año 2013⁷⁸, donde la idealización y la simplificación anatómica de la imagen difieren de los planteamientos naturalistas habituales en la obra de este artista. El tratamiento de la cabeza del niño y, sobre todo, el tratamiento singular del pelo lo relacionan con el *Niño Jesús* de la colección Manuel Segura del año 2012.

Sin embargo, una vez entramos en el año 2014 y volvemos a ver a Darío Fernández introducido nuevamente en el mundo de las cofradías, sus planteamientos naturalistas vuelven a vincularse con el neobarroco, aunque de manera mucho más actualizada. Como ejemplo tenemos al *Cristo de la Humildad*⁷⁹, una miniatura que sintetiza los principios neobarrocos de nuestro artista y su adaptación al naturalismo. El carácter íntimo del movimiento de la imagen a partir de modelos iconográficos conocidos por estampas desde el siglo XVI es muy característico de los planteamientos y el interés por la actualización de estos del escultor.

La imagen del *Buen Pastor* de la Parroquia de Jesucristo Buen Pastor de Islantilla, en Huelva⁸⁰, se trata de una talla completa en madera vista y parcialmente policromada que podría entenderse como una variante del modelo iconográfico de Sebastián Santos. Las decisiones técnicas desarrolladas en la túnica recuperan el sentido experimental iniciado en la imagen de *San Juan de Dios* del año 2002, continuada en las imágenes del *Calvario* del Brompton Oratory de Londres. En esta ocasión mostró un amplio dominio de los recursos técnicos de la escultura más vanguardista de Luis Ortega Bru, como los volúmenes en negativo y las texturas de procedencia informalista. Darío Fernández compensó esos recursos con el naturalismo intenso del estudio anatómico de Cristo y el cordero personalizando la referencia iconográfica indicada. (Fig. 6).

77. Brompton Oratory, Londres. Madera de cedro estucada y dorada, 2'0 m. H.

78. Colección privada, Córdoba. Madera de cedro policromada, 1'67 m. H.

79. Colección David García, Cádiz. Barro cocido y policromado, 40 cm. H.

80. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla, Huelva. Madera de cedro policromada, 2'0 m. H.

Estas novedades iconográficas y esas notas vanguardistas se aprecian en la *Madre del Buen Pastor* de la Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, del mismo municipio y año que la imagen anterior⁸¹, cuya representación bien podría tratarse de una modernización de la iconografía de la Divina Pastora. Las dos esculturas son muy indicativas de la superación naturalista de los modelos barrocos de Darío Fernández en los últimos años, como en el *Cristo de la Humildad*⁸², cuya iconografía derivada nuevamente de los modelos barrocos de Pedro Roldán, aunque actualizada y con el tratamiento naturalista intenso ya comentado, iniciado en la primera década de este siglo por influencia de los escultores cordobeses coetáneos. (Fig. 7).

En lo que respecta a las dolorosas, la *Virgen de la Concepción*⁸³ y *Virgen de la Soledad*⁸⁴, muestran criterios distintos. La primera podríamos considerarla un ejemplo dentro de su nueva línea innovadora, ya que sigue el modelo dramático iniciado en la *Dolorosa* del Calvario de Brompton Oratory de Londres, con la que comparte el físico y las manos entrelazadas, incluido el hoyo dieciochesco de la barbilla; y de la que sin embargo difiere en que es una escultura de candelero. La segunda, por el contrario, sigue su faceta barroca y recupera el modelo idealizado de sus primeras dolorosas, pero no puede evitar el desarrollo de los volúmenes derivados de la tendencia dramática.

El año 2015 supuso para Darío Fernández un período nuevamente de amplia producción, especialmente con el misterio de la *Coronación de Espinas*⁸⁵, de la Iglesia de Nuestra Señora de la Paz de Daimiel, Ciudad Real, formado por seis imágenes. La imagen titular sigue el modelo iconográfico iniciado en la miniatura del *Cristo de la Humildad* de la colección de David García del año 2014 y cuyo naturalismo queda equilibrado con la sobriedad de recursos técnicos utilizados, de modo que podríamos decir que con esa contención evita minimizar las raíces barrocas, dejando aún más visible la actualización de las características técnicas y formales.

Las dolorosas, por el contrario, se mantienen en la misma línea que las de los últimos años a raíz del *Calvario* de Londres. La primera es la *Virgen de la Esperanza*, de la Iglesia de San José y María⁸⁶, que sigue el modelo con planteamiento dramático y manos entrelazadas, y la *Virgen de la Concepción* de la colección Irene Jiménez Expósito de 2014; mientras que la segunda, la *Virgen de la Esperanza* de Adra⁸⁷, Almería, cuenta con planteamientos naturalistas intensos que culminan y cierran el modelo idealizado que había desarrollado desde el inicio de su carrera.

En lo que respecta a la temática del retrato, sólo podemos encontrar, hasta la fecha, dos ejemplos. Uno de ellos es el ya comentado *Retrato de José Luis Sánchez Domínguez*, del año 2007, de tamaño natural y realizado en barro cocido; y el otro

81. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla, Huelva. Madera de cedro policromada, 1'40 m. H.

82. Hermandad de la Humildad, Adra, Almería. Madera de cedro policromada, 1'75 m. H.

83. Colección Irene Jiménez Expósito, Málaga. Barro cocido y policromado, 76 cm. H.

84. Colección particular, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'65 m. H.

85. Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazarenos (Los Moraos), Daimiel, Ciudad Real. Madera de cedro policromada, tamaño natural.

86. Cofradía de la Flagelación, Barbastro, Huesca, Aragón. Madera de cedro policromada, 1'67 m. H.

87. Hermandad de la Humildad, Adra, Almería. Madera de cedro policromada, 1'68 m. H.

es el *Retrato de Carla*, del año 2016⁸⁸, obra modelada en barro y tomada del natural, cuya definición anatómica de las texturas da un aspecto rugoso, recordando la soltura en el modelado del vestido y del pelo a la tendencia realista iniciada por Antonio Susillo en Sevilla a finales del siglo XIX. (Fig. 10).

Entre los años 2017 y 2018 realizó las representaciones de Cristo más significativas de toda su producción, así como las más personales, puesto que desde este momento, y especialmente en el segundo de esos años, las imágenes mostraron una impronta técnica y formal con sello propio. En el *Crucificado de la Salud* de Alcalá de Guadaíra⁸⁹, Darío Fernández se apartó de las tendencias barrocas y neobarrocas apostando por un naturalismo intenso compartido con otros escultores sevillanos de su misma generación como Fernando Aguado y Manuel Martín Nieto. Está representado vivo y con los brazos en paralelo a la cruz, y la anatomía representa con exactitud el impulso del cuerpo. Las referencias de procedencia barroca quedan reducidas a elementos como la corona de espinas e impera el naturalismo extremo. El virtuosismo técnico de Darío Fernández le permitió representar la dinámica de la musculatura bajo los efectos epidérmicos proporcionándole una extraordinaria veracidad, imponiendo el natural como principio artístico en sí mismo. El sudario es muy original, la naturalidad de los pliegues y el ritmo y el fuerte claro-oscuro de éstos superan las referencias de las que procede la disposición triangular. (Fig. 11).

Jesús del Silencio de la Parroquia de San Francisco de Asís en Martos, Jaén, del año 2017⁹⁰, culmina la evolución planteada en esas imágenes en el mismo sentido naturalista intenso del *Crucificado de la Salud* de Alcalá de Guadaíra de 2017. La talla blanda permite ver el desplazamiento de los músculos debajo de la piel a lo que contribuyen las texturas y la policromía dadas por el propio artista. Las relaciones de las partes obedecen al estudio minucioso del natural y son consecuencia de un modo de apurar la talla con una categoría artística excepcional. Detalles concretos como la caída del pelo y los grandes bloques abstractos de la parte trasera del sudario mantienen un recuerdo muy lejano en los modos de Pedro Roldán, que se superan con otras intenciones volumétricas y un conocimiento directo de los planteamientos informalistas del siglo XX. Estos no imponen tampoco ninguna condición estilística, sino que sirven de complemento al planteamiento naturalista que caracteriza la obra.

Jesús Salvador, comparte las características técnicas y el naturalismo intenso de la imagen anterior. También se relacionan directamente con estos algunos aspectos del estudio anatómico, sobre todo en la estructura del tronco y la cabeza, más directos en la parte trasera. El cuerpo tiene un movimiento muy singular con una forma serpentiforme debida a la incapacidad física de Cristo para sostenerse erguido. La blandura anatómica con sus efectos epidérmicos adquiere un tinte dramático con ese desvanecimiento y la inestabilidad que le produce. La calidad técnica de

88. Colección de José María Méndez "Jarén", Sevilla. Barro cocido coloreado.

89. Colección privada, Alcalá de Guadaíra, Sevilla. Madera de cedro policromada, 1'50 m. H.

90. Agrupación Parroquial San Francisco de Asís, Martos, Jaén. Madera de cedro policromada, 1'38 m. H.

Darío Fernández y la lectura naturalista hacen que la escultura marque uno de los puntos más altos en su producción. (Fig. 12).

En el *Cristo de la Buena Muerte* de la Iglesia Parroquial de Santa María del Viso del Alcor, Sevilla, del año 2018⁹¹, supo mantener los principios naturalistas; sin embargo, a diferencia de las imágenes anteriores, recuperó las referencias barrocas y otras contemporáneas que presentó en equilibrio con el naturalismo conseguido con un soporte técnico excepcional. La composición presenta los distintos puntos de vista del cuerpo y el desplazamiento de la cabeza y el brazo derecho en ángulo de noventa grados de Luis Ortega Bru en el *Cristo de la Misericordia* de la Hermandad del Baratillo, del año 1950⁹². El modelo físico de la cabeza, incluida la caída y la morfología del pelo, derivan de Pedro Roldán en el *Crucificado de la Quinta Angustia* de Sevilla del año 1659. Las dos fuentes se integran en una composición que también recuerda a José Montes de Oca en la disposición de las piernas. El dominio de Darío Fernández de esos lenguajes es tan pleno que las fuentes se disuelven en los conceptos naturalistas que se manifiesta como principio creativo fundamental.

Bibliografía

- BRAZO MENA, J. M. (1995). "Darío Fernández Parra, ganador del concurso de imaginería «Sebastián Santos»". *Diario ABC*. Sevilla.
- DELGADO ABOZA, F. M. (2015). "Darío Fernández Parra. Escultor e imaginero de Sevilla". XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia. Sevilla: Fundación Cruzcampo.
- HEARD HAMILTON, G. (1967). *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*. Harmondsworth y Middlesex: Penguin Books.
- JIMÉNEZ SAMPEDRO, R. (2010). "Lo sagrado hecho real". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, N° 612. Sevilla..
- JIMÉNEZ SAMPEDRO, R; y MILLÁN, S. (2008) "Darío Fernández Parra, imaginero. Desde el principio tenía muy claro lo que quería ser". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no 592. Sevilla.
- LAFFITA, T. (1998). *Sevilla Turística y Cultural. Fuentes y Monumentos Públicos*. Diario ABC. Sevilla.
- LUQUE TERUEL, A. (2011) *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita*. Sevilla: Tartessos.
- LUQUE TERUEL, A. (2011). "Personalidad artística. Etapas y estilos". Luis Ortega Bru. Un genio en solitario. Sevilla: Tartessos.
- LUQUE TERUEL, A. (2012). "Luis Ortega Bru, esculturas inéditas de vanguardia". Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla.

91. Hermandad de la Piedad, El Viso del Alcor, Sevilla. Madera de cedro policromada.

92. LUQUE TERUEL, A. (2011). Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita. Sevilla: Tartessos, Pp. 46-52. LUQUE TERUEL, A. (2011). "Personalidad artística. Etapas y estilos". Luis Ortega Bru. Un genio en solitario. Sevilla. Tartessos, P. 262. LUQUE TERUEL, A. (2012). "Luis Ortega Bru, esculturas inéditas de vanguardia". Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla, Pp. 667-698. LUQUE TERUEL, A. (2015) "El grupo de la Piedad del Baratillo, contraste y complemento de dos imágenes de autoría distinta". Baratillo, n° 73. Sevilla. Pp. 12-15.

- LUQUE TERUEL, A. (2015). “El grupo de la Piedad del Baratillo, contraste y complemento de dos imágenes de autoría distinta”. *Baratillo*, nº 73. Sevilla.
- MACÍAS, J. (2018). “Así es la nueva dolorosa de Darío Fernández para Sanlúcar de Barrameda”. *Pasión en Sevilla*. Sevilla.
- MEARLOW, T. (1992). *Rodin*; Madrid: Libsa.
- NÉRET, G. (1997). *Auguste Rodin*. Colonia: Taschen.
- ROLDÁN, M. J. “La idealización debe estar presente en la imaginería”. *Pasión en Sevilla*. Sevilla.
- SALAS, C. (2014). “Las mejores obras de la Semana Santa: la imaginería según Darío Fernández”. *Pasión en Sevilla*. Sevilla.
- S/F: “The New Calvary at Brompton”; en Charlescole, com.
- VILCHEZ MARTÍNEZ, (2015) *¿Por qué en Sevilla?*. Sevilla.
- WITTKOWER, R. (1958 y 1992) *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*. Harmondsworth y Middlesex: Penguin Books. Madrid: Cátedra.



1.1. *Dolorosa*, modelado. Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



1.2. *Dolorosa*, talla. Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



1.3. *San Juan Evangelista*, talla. Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



1.4. *Dolorosa y San Juan Evangelista*, proceso de talla. Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



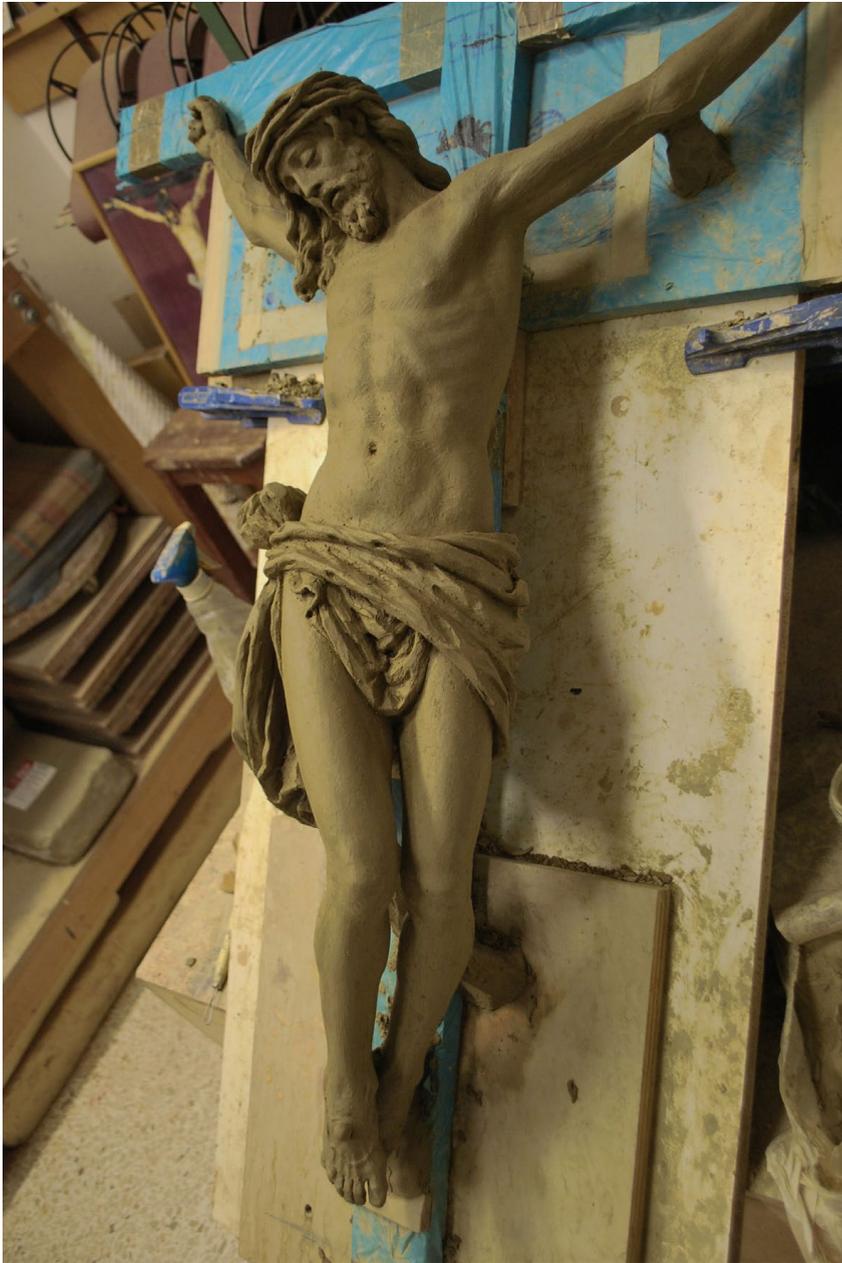
2. *Calvario*, proceso de policromía. Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



3.1. Dolorosa, proceso de policromía. Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



3.2. San Juan Evangelista,
proceso de policromía.
Brompton Oratory de
Londres, 2012-13.



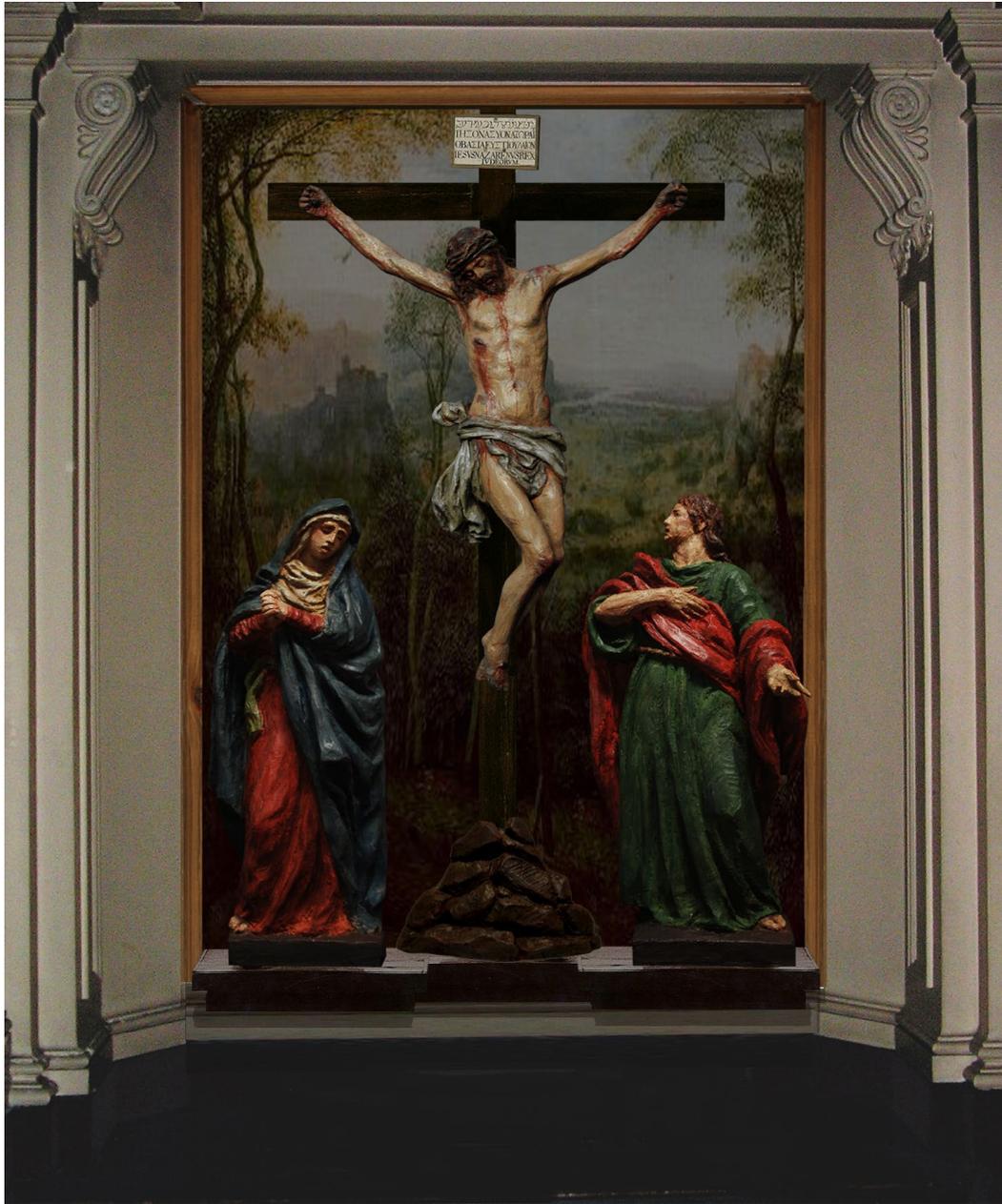
4.1. *Crucificado*, talla en madera vista. Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



4.2. *Crucificado*, proceso de estucado. Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



5.1. *Crucificado*, Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



5.2. *Calvario*, Brompton Oratory de Londres, 2012-13.



6.1. *Buen Pastor*. Inicio del modelado del original. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



6.2. *Buen Pastor*. Proceso de talla. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



6.3. *Buen Pastor*. Talla avanzada. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



6.4. *Buen Pastor*. Inicio de la policromía. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



7. *Buen Pastor*. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



8.1. *Madre del Buen Pastor*. Boceto. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



8.2. *Madre del Buen Pastor*. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



9.1. *Madre del Buen Pastor*. Original modelado en barro. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



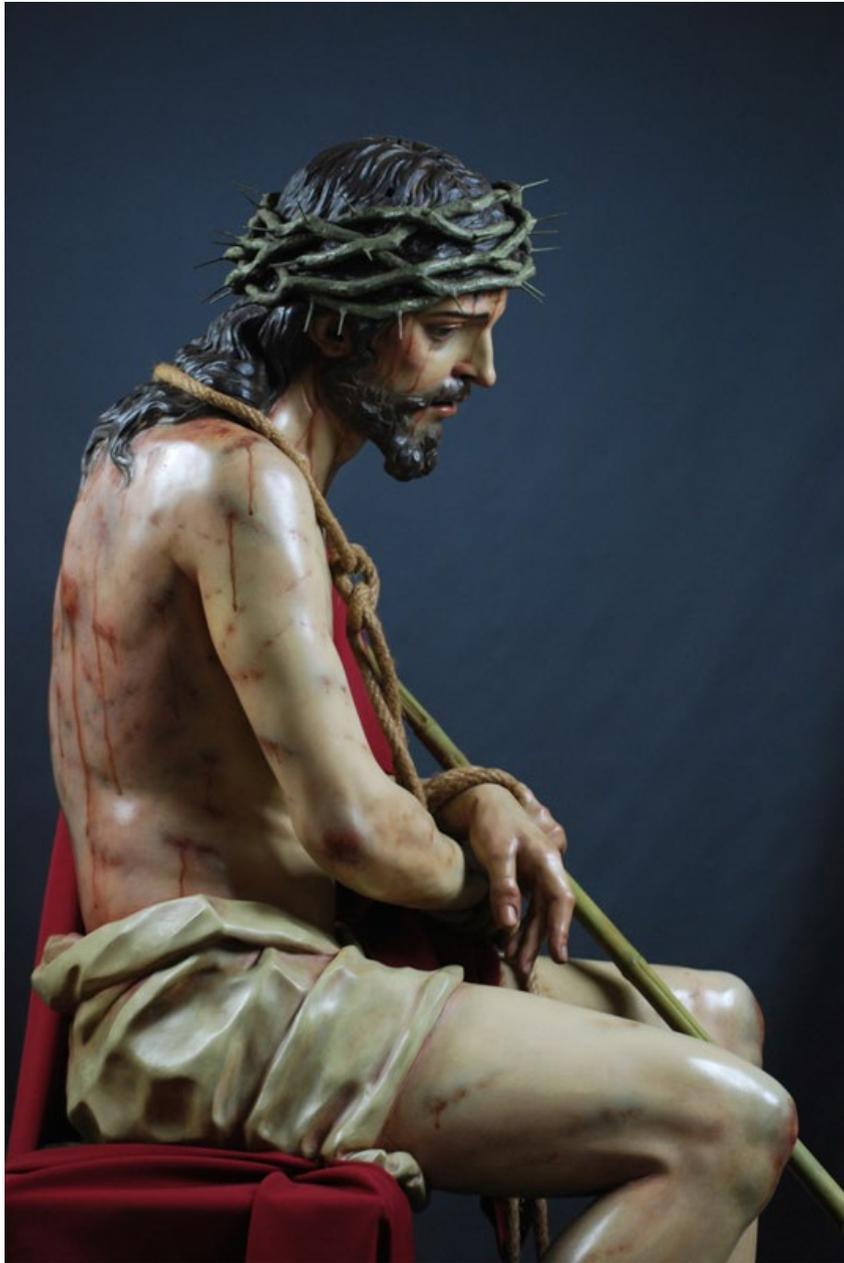
9.1. *Madre del Buen Pastor*. Parroquia de Jesucristo Buen Pastor, Islantilla (Huelva), 2014.



10.1. *Dolorosa*. Estudio del escultor en 2018.



10.2. Darío Fernández Parra en su estudio, 2018.



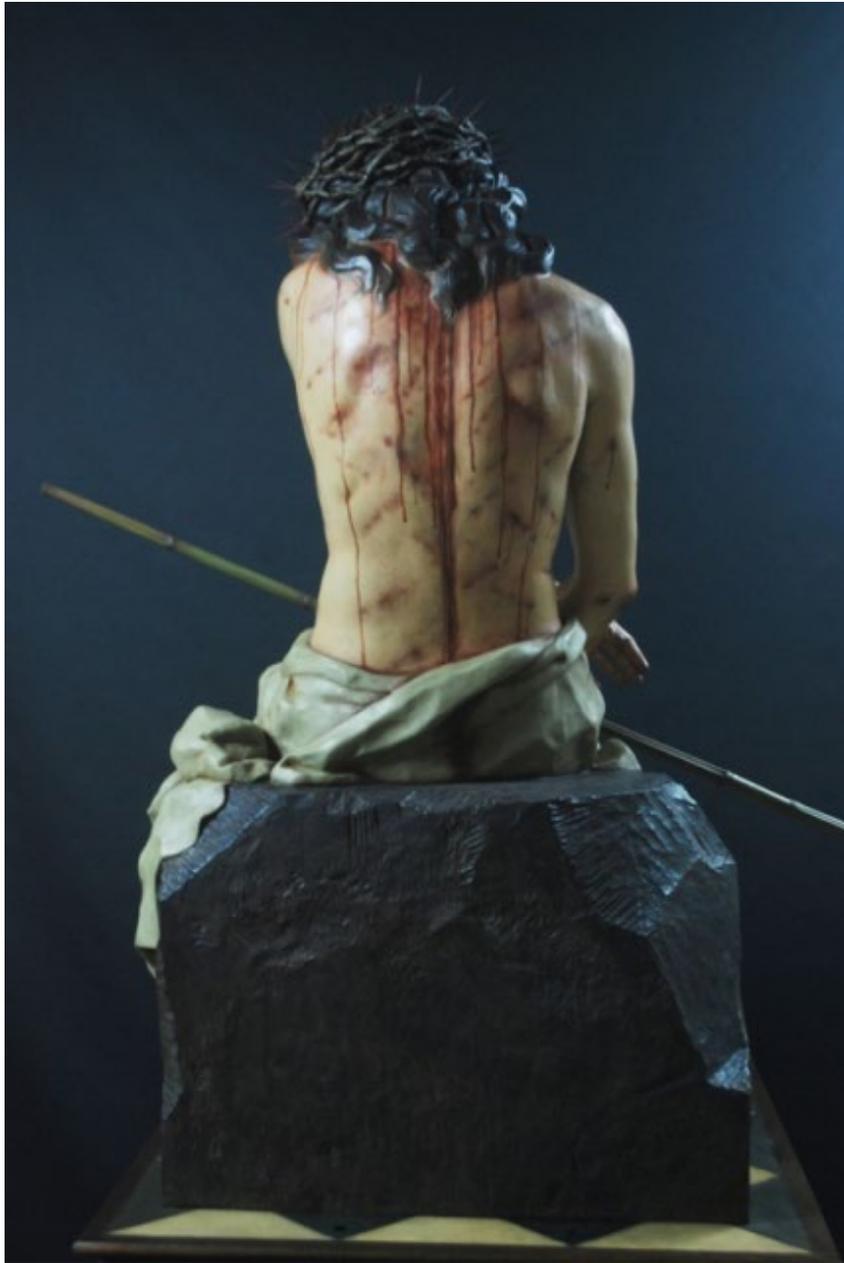
11.1. *Nuestro Padre Jesús del Silencio*, Agrupación Parroquial San Francisco de Asís, Martos, 2017.



11.2. *Crucificado de la Salud*, Colección Particular, Alcalá de Guadaira, 2017.



12.1. *Jesús Salvador de los Hombres*, Hermandad de la Coronación de Espinas, Elche, 2018.



12.2. *Jesús Salvador de los Hombres*, Hermandad de la Coronación de Espinas, Elche, 2018.