

# La obra del escultor Andrés de Carvajal para la Escuela de Cristo de Estepa (Sevilla)

Sergio Ramírez González y Jorge Alberto Jordán Fernández

Universidad de Málaga y Universidad de Sevilla

srg@uma.es; jorgeajordan@gmail.com

**RESUMEN:** El presente trabajo aborda el análisis documentado de las tres esculturas que realizó Andrés de Carvajal para el antiguo oratorio de la Escuela de Cristo de Estepa, hoy integradas en la aledaña iglesia de la Asunción. Se trata de las representaciones de la *Inmaculada Concepción*, *San José con el Niño* y *San Felipe Neri*, consideradas todas ellas por la historiografía como obras atribuidas al escultor antequerano, sin profundizar en los registros manuscritos existentes y el examen estético, iconográfico y comparativo. De esta manera, se busca poner en valor el interés de tales piezas al formar parte del catálogo indudable del autor, al tiempo que incluimos su hechura dentro del movimiento histórico de la institución empeñada en completar su altar con el retablo ejecutado por el entallador astigitano Juan Ramírez.

**PALABRAS CLAVE:** Andrés de Carvajal; Estepa; Escultura barroca; Escuela de Cristo; Retablo; Arte antequerano; Juan Ramírez.

## The Work of the Sculptor Andrés de Carvajal for Christ's School in Estepa (Seville)

**ABSTRACT:** This paper deals with the documented analysis of the three sculptures made by Andrés de Carvajal for the old oratory of Christ's School of Estepa, today integrated into the nearby church of The Assumption. These representations of the *Immaculate Conception*, *Saint Joseph with the Child* and *Saint Philip Neri*, have all been considered by historiography as works attributed to the sculptor from Antequera, without delving into the existing handwritten records and the aesthetic, iconographic and comparative examination. Thus, we seek to appraise the interest of such pieces since they form an undeniable part of the author's catalogue, while including their workmanship within the historic movement of the institution, committed to completing its altar with the altarpiece executed by the woodcarver Juan Ramírez from Écija.

**KEYWORDS:** Andrés de Carvajal; Estepa; Baroque sculpture; Christ's School; Altarpiece; Antequera art; Juan Ramírez.

Recibido: 5 de enero de 2023 / Aceptado: 15 de abril de 2023.

## Introducción

En cualquier trabajo de investigación que se emprenda acerca de un determinado objeto artístico ha de llevarse a cabo, en la medida de las posibilidades y en aras a considerarse lo más completo posible, un verdadero análisis integral, el cual implica necesariamente tanto el rastreo de la documentación histórica existente en torno al objeto de estudio como el planteamiento de sus peculiaridades estéticas, de la misma manera que la integración valorativa de la obra estudiada en el conjunto de la producción del autor. Esta sencilla formulación teórica, sin embargo, no siempre se continúa escrupulosamente a la hora de llevarla a la práctica y es por ello que, en ocasiones, sucede que los estudios histórico-artísticos emprendidos van dejándose por el camino algunos aspectos sumamente interesantes tanto para la pieza en sí como, por extensión, para aquellas otras con las que puede conectarse mediante distintos aspectos.

Esto que acabamos de apuntar puede verificarse en los datos conocidos hasta ahora acerca de las tres esculturas objeto de nuestro trabajo, esto es, las representaciones de la *Inmaculada Concepción*, *San José con el Niño* y *San Felipe Neri*

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio y JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto, «La obra del escultor Andrés de Carvajal para la Escuela de Cristo de Estepa (Sevilla)», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 44, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2023, pp. 117-129, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.16001>

de la iglesia de la Asunción de Estepa (Sevilla). De unos años a esta parte son varias las publicaciones que han hecho referencia a dichas obras, apuntando su adscripción directa al escultor antequerano Andrés de Carvajal (Escalante, 2014: 1-7), quien las realizaría en 1766. El punto de partida de la serie lo encontramos en la guía histórico-artística de Estepa sacada a la luz en 1999 por el sacerdote José Fernández Flores (1999: 70-71). Tan escueta es la información aportada al respecto y, a su vez, carente de todo tipo de apoyo documental y bibliográfico, que, desde luego, debiera tomarse con suma cautela. Aun así, todos aquellos que abordaron el asunto a partir de entonces no dudaron en reproducir estas noticias, tal vez animados, qué duda cabe, por unos grafismos y estilemas que son bastante identificativos en la obra de Carvajal. En otras ocasiones, se apostó por la prudencia al acercarse su factura al ámbito de la atribución, como ya se manifestara en la monografía realizada sobre este escultor hace escasos años (Romero, 2014: 179, 208). Por tanto, nuestra intención no es otra que la de ofrecer luz al tema acudiendo a las fuentes originales, en aras a perfilar mejor un asunto al que, a nuestro juicio, aún le quedaban algunos cabos por atar.

## La institución promotora: la Escuela de Cristo de Estepa

Para entender mejor el proceso alrededor del encargo y composición de las tres esculturas de Andrés de Carvajal es necesario tener conocimiento, aunque sea mediante breves pinceladas, de la trayectoria histórica de la corporación que las auspició: la Escuela de Cristo. Una entidad bastante desconocida, desde el punto de vista histórico, hasta hace no demasiado tiempo, la cual tuvo su punto de arranque en el hospital de San Pedro o de los italianos de Madrid, en 1653, para después ir encontrando su oportuno reflejo en otras poblaciones hispanas (Labarga, 2013). En realidad, se trataba de una hermética agrupación de religiosos y seglares encaminada a fomentar el aprendizaje y progreso de actitudes cristianas, en virtud de la catequesis, asistencia a la eucaristía y socorro de los enfermos, entre otros ejercicios espirituales y penitenciales (Moreno, 1989: 507-528). Aunque con diferencias tras la reforma del obispo Juan de Palafox, mantenía estrechas similitudes con la congregación de

San Felipe Neri fundada en Roma en el año 1575. De hecho, el principal promotor fue el padre filipense Giovanni Battista Ferruzzo, quien se piensa utilizó dicho movimiento para que su congregación pudiera establecerse en España, de manera un tanto encubierta, ante las trabas que constantemente fueron recibiendo (García, 1993: 319-328).

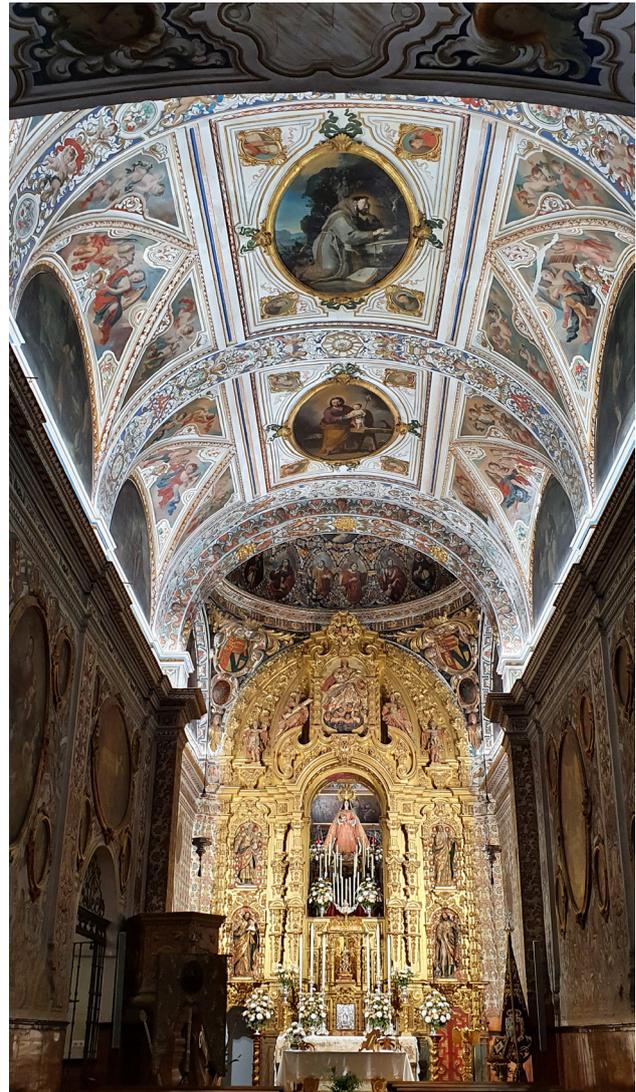
No son excesivos los datos que nos han llegado sobre la implantación y desarrollo de la Escuela de Cristo en Estepa. Su establecimiento en el hospital de la Asunción parece que tiene oficialidad en 1670 (Jordán, 2005: 61), si bien existe constancia de cierta actividad al menos desde dos años antes (Aguilar, 1886-1888: 75). En este sentido, resultó esencial el apoyo recibido por parte de Francisco Centurión de Córdoba, II marqués de Armuña, miembro muy destacado de la Casa de Estepa, sobre todo a partir del matrimonio de su hija única con su hermano Adán Centurión, III marqués de Estepa (Díaz, 2004: 43-46). Tras su fallecimiento, Francisco dejó un importante legado de bienes dispuestos a través de la capellanía que instauró en una capilla de la desaparecida ermita de la Concepción, y cuyo primer administrador, ocupado de su cuidado y de la celebración periódica de misas, fue el licenciado Julián Sánchez Calzadilla. Pero el mal estado de aquella a causa de las humedades supuso, en 1682, el traslado en solemne procesión de los ornamentos, alhajas e imágenes hasta el oratorio de la Escuela, que a partir de entonces comenzó a disfrutar de los bienes de la capellanía fundada por el de Armuña<sup>1</sup>. De modo, que mediante este proceder la Escuela de Cristo de Estepa se aseguraba el mantenimiento futuro de la institución hasta su definitivo declive y desaparición en el tramo central del siglo XIX **[1]**.

Como ya adelantamos en líneas precedentes, tales corporaciones espirituales intentaron tener su sede en hospitales, emulando así a la casa matriz de Madrid y en atención a algunas de sus funciones principales. En el caso de Estepa fue en el real hospital de pobres enfermos de Nuestra Señora de la Asunción, a cuya iglesia, en su lado de la epístola, se anexiona el antiguo oratorio de la Escuela de Cristo (Gómez, 1999: 625-642). Ahora bien, se trataba de una capilla que no estuvo abierta al templo, aunque sí conectada por una puerta, y que poseía entrada independiente desde la calle y ventanas que suministraron luz desde uno de los flancos del patio hospitalario. Ese sería el lugar reservado al oratorio desde el principio al final del recorrido histórico de la

Escuela de Cristo, excepción hecha de los últimos años del siglo XVII en que se traslada provisionalmente a la planta superior al hacer las veces de sacristía de la parroquia de San Sebastián, entonces en obras.

Como especificaban los estatutos el oratorio debía destacar por su carácter austero, con un único altar donde se colocaría un Crucifijo y las imágenes de la Virgen María y San Felipe Neri. Pese a las modificaciones experimentadas, la capilla de la Escuela de Cristo de Estepa continúa manteniendo la misma distribución espacial y estructura arquitectónica (Calderón, 1996: 179), determinada por una extensa planta rectangular, con una estrecha sacristía a los pies y cubrición que suponemos, pues está cegada con un doble techo, debía ser de medio cañón rebajado. En el primer periodo que va desde 1682 a mediados del siglo XVIII su ornato básico quedó cubierto mediante varias de las piezas artísticas trasladadas desde la capilla de Francisco Centurión, en la ermita de la Concepción. Nos referimos principalmente al retablo portátil dorado por completo y con reliquias, que servía para custodiar una escultura de la *Virgen María* y que iría destinado al altar del oratorio. Tan breves descripciones invitan a pensar en un conjunto de no muy grandes dimensiones, manejable por tamaño y tipología. En otras palabras, una pieza perfecta para hacerla encajar en un espacio, como indicábamos, ciertamente restringido.

Al retablo acompañaba alguna que otra pintura sobre lienzo de elevada categoría artística, según indican las fuentes de la época, todo ello desaparecido y reemplazado a mediados del siglo XVIII con distintas obras tanto a nivel retablistico como escultórico y pictórico. Las pertenecientes a las dos primeras modalidades serán tratadas a continuación de manera pormenorizada, mientras que en lo referente a las pinturas pasamos a nombrarlas para su general conocimiento. Por ejemplo, un *Apostolado* completo, hoy en la iglesia de Santa María de Estepa, que según parece procedía de una donación particular y que ya estaba inventariado en 1749 cuando se le doran los marcos<sup>2</sup>. Pueden considerarse de una más que apreciable factura conforme a modelos compositivos e iconográficos claramente extraídos de la serie de grabados de Hendrick Goltzius. Aparte habría que reseñar la pareja de lienzos dieciochescos de la *Virgen Dolorosa* y *Ecce Homo*, y el de la *Aparición de la Virgen a San Felipe Neri*, que parte de los tipos que estableció Guido Reni para el santo en la pintura del primer barroco italiano.



1. La iglesia de la Asunción de Estepa acogió en uno de sus laterales el oratorio de la Escuela de Cristo. Fotografía: Francisco Hidalgo de Rivas

## El retablo del entallador astigitano Juan Ramírez

La Escuela de Cristo de Estepa trató, desde un principio, de ofrecerle a su oratorio situado en el hospital de Nuestra Señora de la Asunción un ornato artístico interno, que cumpliera con los preceptos corporativos, se adaptara al tipo de ejercicios espirituales desarrollados e incorporase la más elevada calidad posible. En un primer periodo cronológico, entre el último tercio del siglo XVII y los años centrales del XVIII, cubrieron tales necesidades con la donación de obras provenientes

tanto de la manda de Francisco Centurión como de otros hermanos de la Escuela. Sin embargo, completado aquel tramo se decide emprender un importante movimiento de renovación de los escasos bienes patrimoniales artísticos que poseían en el oratorio, bien porque su estado de conservación no fuera el más idóneo, bien porque quisieran adaptarse a los gustos estéticos imperantes en el momento. Sea como fuere, lo cierto es que se deshacen de las piezas que poseían, en paradero desconocido desde entonces, para iniciar una nueva empresa donde actuarían como receptores últimos y patrocinadores directos. De esta manera, sería mucho más sencillo ajustarse a las pautas reglamentarias marcadas por el instituto, al tiempo que definían con mayor significado los temas, personajes e iconografías.

El mayor desembolso económico iba a estar encaminado a exornar como era conveniente el altar principal del oratorio [2]. En sustitución del retablo portátil que provenía de la antigua ermita de la Concepción mandaron hacer uno nuevo, de dimensiones mayores al anterior, como punta de lanza para otras intervenciones complementarias, caso de las tres esculturas efectuadas por Andrés de Carvajal. Una primera noticia datada en octubre de 1752 invita a pensar en decisiones encaminadas a reformar el mobiliario del altar del oratorio. Nos referimos al acuerdo de la junta, en el que se insta a cobrar un tipo de cuota especial a los hermanos, en tiempos de la cosecha de la aceituna, con el objetivo de sufragar el nuevo manifestador ya demandado<sup>3</sup>. Ahora bien, una pieza que, entendemos, tendría un carácter autónomo desvinculado en todo momento de la factura del retablo, tal como se demostrará más adelante. Pocos meses después, en febrero de 1753, la junta de la Escuela de Cristo aprueba decreto acerca de la ejecución de un retablo para el altar del oratorio:

Se haga un retablo para nuestro oratorio para la maior cara del altar y su testero el que se ajustó con el maestro Juan Ramírez, maestro en dicha facultad, en noventa pesos de a quince reales vellón, que dio dibuxo y se quedó esta escuela con él<sup>4</sup>.

A través de recientes investigaciones se van conociendo cada vez más los talleres artísticos de Écija, de suma importancia en la segunda mitad de la Edad Moderna en los territorios que entraban dentro de su radio de acción,

en las actuales provincias de Sevilla y Córdoba (Herrera, 1999: 515-544) (Halcón, Herrera y Recio, 2000: 221-225; Halcón, Herrera y Recio, 2009). Nombres como los de Ruiz Florindo, Juan García de Guzmán, Tomás Antonio Balsedo, José Barragán, Alonso de Torres, Jerónimo Aguilar y Francisco Bernardino, entre otros, dan buena cuenta de la amplia infraestructura allí implantada, durante el siglo XVIII, en la práctica arquitectónica, retablística, escultórica y pictórica (García, 2007: 199). Otro de aquellos referentes es el entallador Juan Ramírez, del que sabemos vivía en la calle Merinos, de la collación de Santa Cruz, pese a que su familia (mujer e hijos) lo hacían en la ciudad de Sevilla, siendo esto estimado en los registros que se efectuaron en 1751 con motivo del Catastro de Ensenada (Fernández, 1994: 130). Eso sí, no debe confundirse con el maestro de carpintería del mismo nombre residente en la capital hispalense y que emigró a las Indias en el último cuarto del siglo XVIII.

Aún cuando es todavía un artista por descubrir, la figura de Juan Ramírez comienza a surgir con fuerza, en recientes estudios, como autor de retablos de una más que aceptable categoría. Valga de ejemplo el dedicado a la Virgen del Rosario en la iglesia de la Inmaculada Concepción de Gilena, trasladado hace unos años desde la cabecera al lateral de la epístola del transepto. De este ha llegado hasta nosotros el contrato con acuerdo del 23 de abril de 1757, en el que Ramírez se compromete a hacer dicho retablo conforme al dibujo que ya había entregado a la hermandad del Rosario (Recio, 2009: 382)<sup>5</sup>. Son varias las personas que aparecen implicadas en el acuerdo. Desde Alonso de Castilla, principal fiador, a los demandantes Antonio Rodríguez y Reina y Tomás de Torrero, ambos presbíteros y miembros de la hermandad en los cargos de hermano mayor y diputado respectivamente. La cantidad fijada para su factura fueron 2400 reales a dividir en los 1100 adelantados y los 650 a entregar, por partida doble, a la mediación y finalización del trabajo<sup>6</sup>.

Lo cierto y verdad es que el retablo de Gilena deja distintas cuestiones a resaltar con respecto al llevado a cabo para la Escuela de Cristo de Estepa. Primero, y aun cuando son de tamaños y estructuras diferentes, mantienen correspondencias estéticas y motivos formales que se repiten. Muchos de estos parecen ser deudores de los modelos planteados por célebres entalladores antequeranos (los Primo, Ribera y/o Palomo), que trabajaron constantemente por la zona en cuestión y con los que pudo coincidir Juan Ra-



2. Juan Ramírez y Manuel de Jódar, Antiguo retablo de la Escuela de Cristo (1753-1758). Iglesia de la Asunción de Estepa. Fotografía: Francisco Hidalgo de Rivas

mírez. No solo coincidir, sino incluso colaborar de manera más o menos estrecha. Hasta el punto de no poder descartarse que tuviera una estancia temporal en la ciudad de Antequera. Tal vez futuras investigaciones puedan ofrecer algo más de luz al respecto. Sin desdeñar la llamativa coincidencia de los dos retablos de Ramírez para Gilena y Estepa, por cuanto en ambos las esculturas integradas se encargaron al escultor Andrés de Carvajal, en el caso del primero la *Virgen del Rosario* que es atribuida con bastante fundamento (Reina, Rodríguez y Reina, 2007: 136-137; Romero, 2014: 200).

Volviendo al retablo de Juan Ramírez para la Escuela de Cristo de Estepa, el documento donde se fija el acuerdo aporta información complementaria de bastante interés. En primer lugar, aquella que versa sobre la confianza que inspiraba el entallador en la institución, pues lo consideraban «hombre de bien» tal como demostró al haber cumplido a la perfección con otros trabajos realizados en la villa. Cuestión esta que nos invita a continuar rastreando la pista de Ramírez en otros retablos estepeños. Tanta era la seguridad transmitida que deciden fraccionar el pago, con los adelantos oportunos, actuando como fiadores, por si no llegaba a cumplir con el cometido, tres personas pertenecientes a la Escuela, a saber, los diputados Antonio Miguel Fernández, Francisco Vergara y Gabriel de Ariza<sup>7</sup>.

Una vez concluida la labor del entallador astigitano habría que esperar algo más de cuatro años para que pudiera retomarse su factura, en una segunda fase. En concreto, en diciembre de 1757 conciertan por escrito el dorado del retablo, «que estaba en blanco», con el maestro pintor y dorador Manuel de Jódar Romero<sup>8</sup>. Otro artista, como en el caso de Juan Ramírez, muy cercano a la institución y perfectamente integrado en la sociedad estepeña del momento. De hecho, fue el iniciador de una importante saga familiar dedicada a esta labor, que, procedente de Morón, se asentó en Estepa, con toda probabilidad, al calor de los dilatados trabajos de pintura y estofado desempeñados en 1754, precisamente en la ermita de la Asunción junto a la que tenía sede la Escuela de Cristo (Jordán, 2013: 151-202). La cuantía ascendió a un total de 3000 reales para el dorado y policromado general del retablo, a lo que se sumó la hechura de una cenefa de madera dorada para la unión con la mesa del altar. A principios de abril de 1758 las tareas iban bastante avanzadas y la junta tuvo que decidir sobre su remate, a tenor de la falta de fondos económicos y ante el requerimiento que hacía de estos Manuel de Jódar. Se encontraban, entonces, en una encrucijada, por cuanto el dorador tenía previsto pasar de inmediato a Écija a emprender otra obra y, si esto llegaba a ocurrir, no podrían lucir el retablo para la festividad del Cor-



3. Juan Ramírez y Manuel de Jódar, banco del retablo de la Escuela de Cristo (1753-1758). Iglesia de la Asunción de Estepa. Fotografía: de los autores

pus Christi, en toda su plenitud. A modo de solución, disponen el poder recibir préstamos personales de los hermanos con vistas a cubrir los 1100 reales que se debían al dorador<sup>9</sup>.

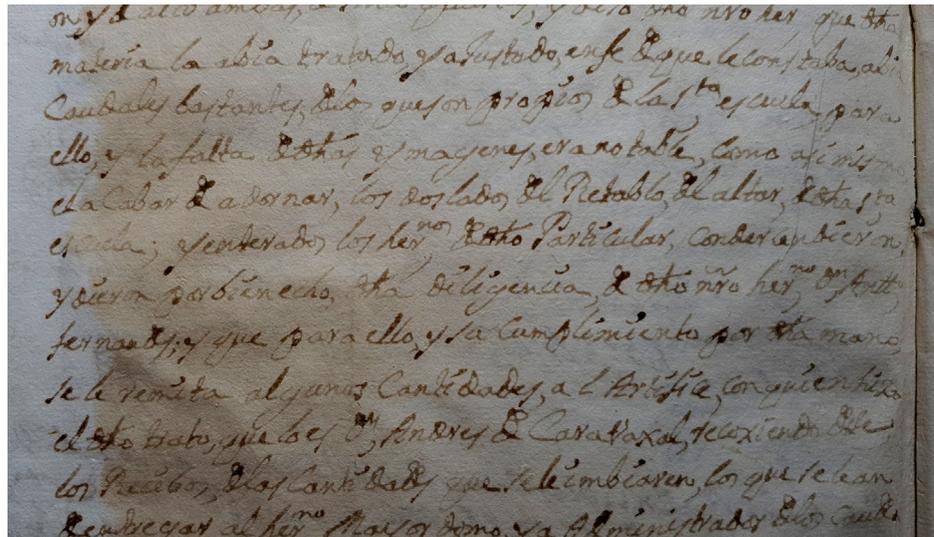
El retablo de la Escuela de Cristo, junto a las esculturas, fue trasladado en los años 60 del pasado siglo XX desde su oratorio hasta la capilla del lado del evangelio incorporada a la capilla mayor de la iglesia de la Asunción. Consta de dos cuerpos bien diferenciados; el inferior, a modo de banco, presenta líneas onduladas, en tanto define mediante la técnica del estofado el anagrama de María inmediato a símbolos letánicos como el pozo de aguas vivas, la Domus Aurea, la torre de marfil o torre de David, el ciprés y la palmera de Engadí [3]. Con esto queda bien precisado la dedicación del retablo a la Virgen María a través de la escultura central de la *Inmaculada Concepción*. El segundo cuerpo, el más esplendoroso desde el punto de vista decorativo, distribuye tres calles que se adaptan a sus correspondientes hornacinas, resaltando la central por tamaño, ornato y ajuste del sagrario. Perfiles de tornapuntas, líneas de trazas quebradas y ascendentes, y exuberante copete con talla de carnosos acantos le confieren un ritmo dinámico, al que se añaden constantes volutas y estípites con marcada impronta antequerana. El contrapunto de color al dorado se aplica a las hornacinas laterales, donde Manuel de Jódar compone guirnalda de tornapuntas con numerosos motivos florales.

### Las esculturas de Andrés de Carvajal

En el apartado anterior podíamos comprobar cómo la Escuela de Cristo de Estepa pasaba, a mediados del siglo XVIII, por apuros económicos que dificultaron, en cierta manera, la finalización del retablo, tal vez propiciado por la ralentización e incumplimiento de los ingresos habituales. Si entre la hechura y su dorado pasaron unos cinco años habría que esperar otros ocho para ver materializadas las tres esculturas que cumplirían su aderezo [4]. De nuevo, el libro de juntas nos proporciona noticias específicas, en cuanto a esto, en la celebrada el 10 de abril de 1766, bajo la presidencia del hermano obediencia, los dos primeros diputados y el resto de miembros hasta cumplir el mínimo exigido de quince. Como único punto del día se acometía el ajuste con el escultor Andrés de Carvajal, de Antequera, para efectuar las tres imágenes escultóricas del retablo:

[...] y por necesidad y falta tan grande que tenía nuestro santo oratorio de una imagen de María Santísima de Concepción como titular que es del, dejaba una ajustada en seiscientos reales acabada de todo, de alto bara y tercia, y peana con quatro ángeles, y así mismo y por el mismo motibo otra echuera de N. P. y Sr. San Joseph con el Niño en brazos, y otra de N. P. y Patriarca Sr. San Phelipe Neri, en quinientos reales cada uno acabadas de todo, de estofado y encarnación y de

4. Detalle del documento sobre el ajuste de las tres esculturas a realizar por Andrés de Carvajal (1766). Archivo de la Parroquia de Santa María de Estepa. Fotografía: Francisco Hidalgo de Rivas



alto ambas de cinco cuartas [...] y que para ello y su cumplimiento por dicha mano se le remita algunas cantidades al artífice con quien hizo el dicho trato, que lo es D. Andrés de Caravaxal<sup>10</sup>.

El testimonio documental deja patente, al mismo tiempo, que el verdadero promotor a nivel particular del concierto con Carvajal no fue otro que el hermano Antonio Miguel Fernández, como pudimos comprobar implicado igualmente en el proyecto del retablo. En esta ocasión, de un modo aún más directo al desplazarse hasta Antequera y tratar el asunto en persona con el propio escultor. Cuestión, desde luego, que denota un buen manejo, incluso familiaridad, de este personaje con artistas del momento, con los que seguro actuó de enlace directo en otras iniciativas para la villa de Estepa. Mucho más para aquellos que eran de Antequera no sólo por la cercanía y por ser un centro artístico de primer nivel, sino también por el estrecho vínculo que le unía a esta. De hecho, fue el lugar elegido para otorgar su testamento el 4 de mayo de 1767, aunque no falleció hasta 1783, demostrando de alguna manera que solía visitarla con asiduidad. Antonio Miguel Fernández cumplió con el orden presbiteral en Estepa durante un amplio periodo de tiempo, excepción hecha del tramo de seis años en que estuvo destinado en Miragenil, y dejó entre sus grandes legados la fundación de la ermita de San Antonio Abad (Jordán, 2011: 85-129). Junto al hacendado Miguel de Santalbáez y Bazán,

y la aquiescencia del marqués de Estepa Manuel Centurión, consiguieron instituir la en 1730 y ofrecerle suntuosidad artística, promocionando obras escultóricas de José de Medina y tres retablos (1752) que, muy bien, podrían estar cercanos a la labor de Juan Ramírez.

Cuando Andrés de Carvajal realiza en 1766 las tres esculturas para la Escuela de Cristo de Estepa se encontraba en plena etapa de madurez artística, demostrando unas altas cotas cualitativas (Romero, 2011: 118-122; Fernández, 2016: 147-207). Todas ellas formaban parte de un programa iconográfico ajustado a los requerimientos normativos de la institución, excepción hecha de la imagen de *San José con el Niño* que respondería a una licencia propia tomada por la junta [5]. De esta manera, el centro del altar quedó ocupado por la *Inmaculada Concepción* sobre escabel de nubes, con la media luna con las puntas hacia abajo, cuya superficie ha perdido los cuatro querubines que lo jalonaban y de los que permanecen todavía sus correspondientes perforaciones (Castillo, 2014: 164)<sup>11</sup>. Continuando la iconografía concepcionista tradicional, esta obra se halla cercana a los modelos en huso de Cano y Mena que estrechan los extremos para ensancharse en la parte central. Una zona donde el manto de impronta dieciochesca que la envuelve en diagonal amplía su vuelo y encuentra una mayor agitación ondulante, de cara a romper con la rigidez y frontalidad general. Este tipo de drapeado corresponde perfectamente a estilemas del autor, quien lo reproduce en varias imágenes de *San José* y



5. Andrés de Carvajal, *Inmaculada Concepción* (1766). Iglesia de la Asunción de Estepa. Fotografía: de los autores



6. Detalle del estofado en la escultura de la *Inmaculada Concepción* (1766). Fotografía: de los autores

otras de carácter mariano como la *Virgen del Rosario* de Gilena, la desaparecida *Virgen de las Virtudes* de Fuente de Piedra y la *Virgen del Carmen* del convento de Belén de Antequera (Romero, 2014: 200-201, 214).

En cuanto al rostro, grafismos como el óvalo redondeado de dulces rasgos, el mentón marcado con hoyuelo, las cejas arqueadas y los ojos de párpados caídos, junto al enmarque de la cabellera peinada al centro con mechones de apariencia mojada, son varias muestras más de la segura

adscripción de la pieza al escultor fondonero [6]. La *Inmaculada Concepción* y el *San José con el Niño* son las dos obras que exhiben ricos estofados en las vestimentas y lo hacen de manera bastante similar en cuanto a diseño y motivos, con la variante de los colores de fondo en los característicos blanco y azul, de túnica y manto, para la primera y el turquesa para la segunda. En otras palabras, adaptándose a decoraciones muy repetidas por Carvajal (Prado, 2011-2012: 207-221), donde prima la sencillez a partir de la disposición de formas poligonales de contornos curvos entre elementos florales abiertos y en bulbo de tonalidad blanca, azul y roja. Al introducir el pan de oro traza finos rayados, estrechas redes y superficies punzonadas, que en los ribetes del manto de la Virgen reproducen flores de lis, en referencia a su realeza divina.



7. Andrés de Carvajal, *San José con el Niño Jesús* (1766). Iglesia de la Asunción de Estepa. Fotografía: de los autores

La representación de *San José con el Niño* ha sido una de las más interpretadas por Carvajal en su producción escultórica [7]. El que traemos a colación repite las singularidades del modelo con leves variantes que merece la pena detallar. Una pieza de perceptible balanceo por el estrechamiento de la base y su leve inclinación corporal, en la búsqueda de la interacción con la figura del Niño Jesús que porta en la mano izquierda y que compensa, en parte, con la vara que prende en la derecha. Con túnica abierta al cuello y de pliegues más verticales de lo habitual, encuentra un ritmo agitado en el manto que cruza por el hombro y recoge debajo del brazo, en la línea de versiones del patriarca como las de los conventos de la



8. Pormenor del rostro de la escultura de *San José* (1766). Fotografía: de los autores

Encarnación, Capuchinos y Trinidad de Antequera, y la iglesia de la Victoria de Archidona. El rostro incide en los grafismos ya indicados con anterioridad y se acerca a alguna de sus más acertadas versiones del modelo, de enorme delicadeza, caso de las localizadas en las iglesias de Santa Eufemia y de los Remedios de Antequera (Ramírez, 2021: 255-273) [8]. La figura del Niño Jesús, imagen de vestir, aunque completamente anatomizada, encuentra una disposición más recostada de lo que suele ser común, mientras desplaza la mano derecha al pecho paternal con afectuoso ademán. Frente a la cabellera voluminosa de ondulados y alborotados mechones de otros infantes, en esta apuesta por lo contrario quedando todos ellos reposados sobre el bloque craneal.



9. Andrés de Carvajal, *San Felipe Neri* (1766). Iglesia de la Asunción de Estepa. Fotografía: de los autores

Por último, el tercero de los huecos del retablo iría destinado a la escultura de *San Felipe Neri*, gran referente espiritual y pilar fundacional de la Escuela de Cristo. Carvajal apuesta aquí por una iconografía escasamente empleada para el santo, tanto en escultura como pintura [9]: de hecho, pueden encontrarse testimonios muy específicos en lienzos como el de Giuseppe Nogari de la sacristía de la basílica de Santa María dei Frari de Venecia o en grabados que le dedican Antonio Ravalli y Cayetano de Vargas. Nos referimos a su representación en actitud penitencial al portar el crucifijo en la mano, centro de las constantes meditaciones

que realizó en vida relativas a la Pasión de Jesucristo. Tanto es así, que las biografías de la época recuerdan que Felipe acostumbraba a dormir siempre con un crucifijo en la cama, utilizándolo para sus constantes consideraciones nocturnas (Conciencia, 1760: 266-273). Tampoco es usual que esté acompañado en la peana de la mitra episcopal, reflejo fidedigno de su humildad y renuncia constante a ostentar cargos de alta dignidad en la Iglesia. En este sentido, rechazó los diversos ofrecimientos que recibió para ser obispo e, incluso, cardenal de la mano de pontífices como Gregorio XIII, Sixto V, Gregorio XIV y Clemente VIII. Es más, se mostró siempre muy contrario a la autoridad episcopal y su constante presencia sin justificación en la ciudad de Roma, hasta el punto de que se oponía a confesarlos cuando así era requerido (Conciencia, 1760: 472-485).

Por lo demás, la obra de Andrés de Carvajal dispone al santo ataviado de sacerdote con sotana y manteo negros, aunque sin bonete, cuya capa se recoge bajo el brazo izquierdo para imprimir una cadencia de pliegues tan flexible como envolvente. En esta ocasión, queda rebajada al mínimo la suntuosidad del estofado, en función de un sencillo rayado de dibujo zigzagueante. Su expresión plenamente ascética logra transmitirse con la mano extendida que se desplaza al pecho y una fisonomía acorde al retrato verdadero del personaje, es decir, un rostro de marcadas facciones, que no pierde nunca la impronta de Carvajal, dotado de una larga barba canosa y una incipiente calvicie. Si afrontamos un estudio comparativo en la producción de nuestro artista la mencionada testa tiene un paralelo casi exacto en la imagen de *San Antonio Abad* de la iglesia conventual de Belén en Antequera [10].

Para finalizar, no puede obviarse un asunto de sumo interés relacionado con las directrices establecidas por institución y artista a través del ajuste de las tres esculturas, pues se iban a producir, a posteriori, alteraciones significativas. Expresábamos al inicio de este apartado que la *Inmaculada Concepción* tendría una altura sensiblemente superior a las de *San José* y *San Felipe Neri*, conllevando asimismo un más alto costo económico. Cuestión que, en principio, corresponde a las dimensiones de las hornacinas donde irían dispuestas. No obstante, hubo un cambio de última hora y la imagen de la *Inmaculada Concepción* redujo bastante su tamaño, unos 20 cm., hasta el punto de tener que incluirle una doble peana para enaltecerla y salvar el obstáculo del sagrario, que quizás no tuvieron en cuenta en un primer mo-

mento. Claro está, tales modificaciones debieron alterar las cantidades económicas pactadas, aunque sobre ello no ha restado ningún tipo de apunte documental. De igual manera, resulta extraño que las dos esculturas de los santos ascendieran finalmente al mismo importe, cuando la diferencia fue tan sustancial, como comprobamos, a nivel de estofado. Todas las esculturas fueron sometidas en 2009 a una profunda restauración por parte de Concepción Martínez de Abellano Moreno (Martínez, 2014: 8-16).

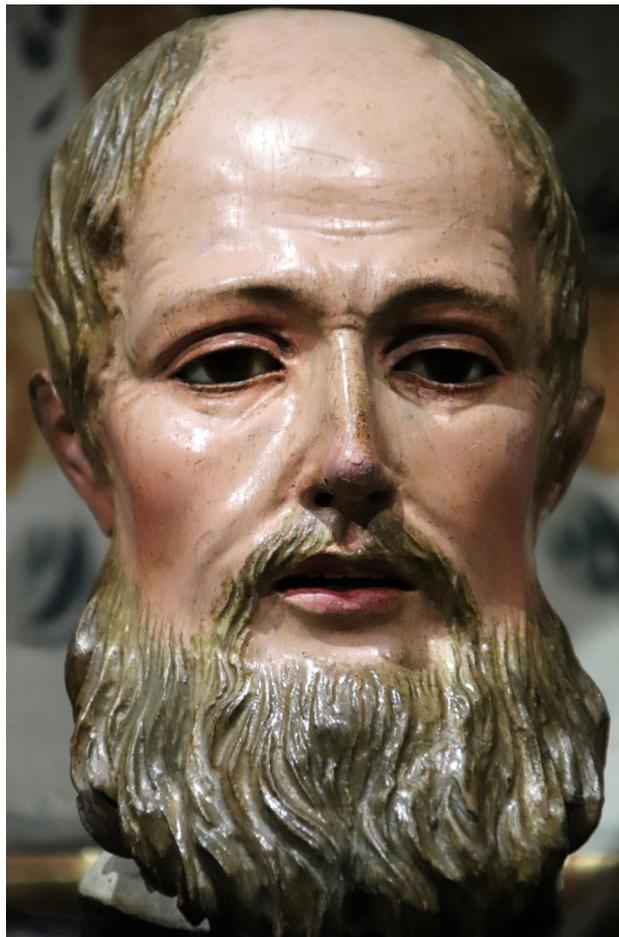
## A modo de conclusión

Una vez alcanzado este punto, cabe reflexionar brevemente sobre la importancia de acudir a las fuentes primarias en investigaciones acerca del patrimonio artístico. Resulta cuanto menos necesario no quedarnos en lo superficial sino profundizar en los múltiples aspectos que nos pueden ofrecer, con el objetivo de que lo puntual nos conduzca a lo general. Esta investigación viene a refrendar, una vez más, las intensas conexiones artísticas que tuvo la villa de Estepa, durante la Edad Moderna, con ciudades como las de Antequera y Écija. Ciertamente es que su riqueza plástica barroca no solo dependía de aquellos centros, pero desde luego resultaron cruciales para que consiguiera tal esplendor. Con todo, queda mucho por investigar del vasto patrimonio artístico estepeño, requiriéndose que sean estudios sólidos y con unas miras que excedan lo local para incorporarlos en otros de carácter más transversal.

## Notas

\* Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación «Entre Barroco e Ilustración. Estudio comparado de la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1750 y 1810» (PID2021-126731NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

- 1 Archivo General del Arzobispado, Sevilla (AGA, Sevilla), Vicaría de Estepa, legajo 17, *Autos para el traslado de la imagen de la Concepción*.
- 2 Archivo de la Parroquia de Santa María, Estepa (APSM, Estepa), *Libro de la Santa Escuela de Cristo (1741-1777)*, fol. 19r.
- 3 APSM, Estepa, *Libro de la Santa Escuela de Cristo (1741-1777)*, fol. 38v.
- 4 APSM, Estepa, *Libro de la Santa Escuela de Cristo (1741-1777)*, fol. 41v.
- 5 Agradecemos a Gerardo García León el que nos haya facilitado una copia de la escritura con el contrato del retablo.
- 6 APN, Écija, leg. 2752, Escribanía de Sebastián Francisco Peláez, *Obligación a favor de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario del lugar de Gilena contra Juan Ramírez*, 1757, 288r-289v.
- 7 APSM, Estepa, *Libro de la Santa Escuela de Cristo (1741-1777)*, fol. 41v.
- 8 APSM, Estepa, *Libro de la Santa Escuela de Cristo (1741-1777)*, fols. 80v-81r.
- 9 APSM, Estepa, *Libro de la Santa Escuela de Cristo (1741-1777)*, fol. 83r.
- 10 APSM, Estepa, *Libro de la Santa Escuela de Cristo (1741-1777)*, fols. 124r-124v.
- 11 Dos de ellos pueden observarse en la fotografía de la obra realizada en 1946 por José María González-Nandín y Paúl conservada en la Fototeca de la Universidad de Sevilla.



10. Detalle del rostro de la escultura de *San Felipe Neri* (1766).  
Fotografía: de los autores

## Bibliografía

- AGUILAR Y CANO, Antonio (1886-1888), *Memorial Ostipense*, t. II, Antonio Hermoso, Estepa.
- CALDERÓN BERROCAL, María del Carmen (1996), «La visita pastoral en el territorio *vere nullius* de la vicaría general de Estepa», en *Actas de las II jornadas sobre historia de Estepa*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, pp. 173-250.
- CASTILLO JARÉN, Antonio Manuel (2014), «Imaginería de Andrés Carvajal Campos en el marquesado de Estepa. Nuevas atribuciones», en *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico: la escultura barroca andaluza en el siglo XVIII*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, pp. 156-185.
- CONCIENCIA, Manuel (1760), *Vida admirable de el glorioso thaumaturgo de Roma, perfectísimo modelo del estado eclesiástico y sagrado fundador de la congregación del oratorio, San Felipe Neri*, Oficina de Antonio Sanz, Madrid.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel A. (2004), «Algunas referencias documentales sobre instituciones educativas estepeñas en el Archivo Histórico Nacional, Archivo de Protocolos Notariales y Archivo de la Vicaría General de Estepa», en *Actas de las VI Jornadas sobre Historia de Estepa. La educación en Estepa*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, pp. 43-46.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, José (2014), «Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779). Una revisión biográfica», en *Actas del I Congreso andaluz sobre patrimonio histórico: la escultura barroca andaluza en el siglo XVIII*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, pp. 1-7.
- FERNÁNDEZ FLORES, José (1999), *Guía histórico-artística de Estepa*, Imprenta Hermoso, Estepa.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes (1994), *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*, Ayuntamiento de Écija, Écija.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2016), «La autarquía artística de una ciudad: historia de la escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela», en *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento. Escultura barroca andaluza*, vol. II, Editorial ExLibric, Antequera, pp. 147-207.
- GARCÍA FUERTES, Gema (1993), «Sociabilidad religiosa y círculos de poder. Las Escuelas de Cristo de Madrid y Barcelona en la segunda mitad del siglo XVII», *Pedralbes. Revista de Historia Moderna*, n.º 13, pp. 319-328.
- GARCÍA LEÓN, Gerardo (2007), «El barroco en la comarca de Écija», en *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 190-201.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio (1999), «Camarines estepeños: origen y función», en *Actas de las III jornadas sobre historia de Estepa*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, pp. 625-642.
- HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco Javier y RECIO, Álvaro (2000), *El retablo barroco sevillano*, Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, Sevilla.
- HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco Javier y RECIO, Álvaro (2009), *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (1999), «Estepa como centro demandante de retablos. La dependencia del entorno durante los siglos XVII y XVIII», en *Actas de las III Jornadas sobre historia de Estepa. Patrimonio histórico*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, pp. 515-544.
- JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto (2005), *Un manuscrito inédito sobre historia de Estepa y de la recolección franciscana*, Editorial La Serranía, Estepa.
- JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto (2011), *La ermita de San Antonio Abad de Estepa. Una fundación atípica y efímera en el siglo XVIII*, Editorial La Serranía, Ronda.
- JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto (2013), «Los Jódar Romero: pintores, doradores y estofadores en la Estepa de la segunda mitad del siglo XVIII», en *Miscelánea ostipense. Estudios sobre historia de Estepa*, Estepa, pp. 151-202.
- LABARGA GARCÍA, Fermín (2013), *La Santa Escuela de Cristo*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- MARTÍNEZ DE ABELLANOSA MORENO, Concepción (2014), «Estado de conservación de las esculturas del retablo de la Inmaculada de Andrés de Carvajal. Patologías frecuentes de la escultura en madera», en *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico: la escultura barroca andaluza en el siglo XVIII*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, pp. 8-16.

- MORENO VALERO, Manuel (1989), «La Escuela de Cristo. Su vida, organización y espiritualidad barroca», en ÁLVAREZ, Carlos, BUXÓ, María Jesús y RODRÍGUEZ, Salvador (coords.), *La religiosidad popular. Hermandades, romerías y santuarios*, t. III, Editorial Anthropos, Barcelona, pp. 507-528.
- PRADO CAMPOS, Beatriz (2011-2012), «La policromía de Andrés de Carvajal», *Boletín de Arte*, n. ° 32-33, pp. 207-221.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio (2021), «Andrés de Carvajal, autor de la escultura de San José de Los Remedios de Antequera», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. ° 52, pp. 255-273.
- RECIO MIR, Álvaro (2009), «El brillante final del Barroco: el retablo rococó», en *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, pp. 341-388.
- REINA, Jesús M.ª, RODRÍGUEZ, Antonio M. y REINA, José (2007), *Gilena y su comarca en el siglo XVIII*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.
- ROMERO BENÍTEZ, Jesús (2014), *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*, Chapitel, Antequera.
- ROMERO TORRES, José Luis (2011), *La escultura del Barroco*, en *Historia del arte de Málaga*, t. 10, Prensa Malagueña S. A., Málaga.