

ICONOGRAFÍA DIECIOCHESCA EN MÁLAGA. INTERPRETACIONES ESCULTÓRICAS DEL TEMA DE LA DIVINA PASTORA.

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ.

RESUMEN

La iconografía de la Virgen como *Divina Pastora* de las almas constituye una de las escasas novedades temáticas en el arte español del siglo XVIII. Su extraordinario éxito popular responde a la predilección suscitada por la vida bucólica en la sociedad de la época, merced a su introducción en la ópera y el teatro. La perspectiva histórica y la proyección artística de dicho asunto en la escultura barroca malacitana completan el objeto de análisis del presente trabajo.

ABSTRACT

Iconography of Virgin Mary as the *Holy Shepherdess* of the souls is one of few thematic novelties in Spanish Art of XVIIIth century. Its great popular success is caused by the fascination of society for bucolic style of life, stimulated through opera and theatre. Historic context of this devotion and its sculptural baroque interpretations in Málaga are also studied here.

El siglo XVIII es una época de contrastes. Período de transición entre antiguos y nuevos modelos de pensamiento, la sociedad andaluza conoce durante su transcurrir un inusitado florecimiento de la economía que ha sido posible gracias a la política positiva propiciada por la nueva dinastía borbónica asentada en el trono. No obstante, las pretensiones reformistas auspiciadas desde la Corona con vistas a modificar el sistema social y económico chocan, sobre todo en los estratos populares, con el paulatino incremento del pensamiento conservador cuya alianza con el integrismo religioso no vacila en recurrir, nuevamente, a la instrumentalización de la iconografía como medio de difusión y propaganda de sus fines.

No en balde, las décadas finales del siglo asistirán a un ácido debate protagonizado, entre otros muchos, por autores del calibre intelectual y carisma personal de Jovellanos (1). Entre los argumentos dialécticos esgrimidos como caballo de batalla en la lucha contra el pensamiento reaccionario de amplios sectores de la sociedad española, la crítica de la religio-

(1) LÓPEZ MUÑOZ, M.L. "Una visión ilustrada de la religiosidad popular española: Jovellanos". *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo 1995, 19-38.

sidad popular en sus más variadas manifestaciones constituye el telón de fondo de una literatura ilustrada empeñada en hacer público testimonio de su protesta contra el abanico de comportamientos heredados por su tiempo del *modus vivendi et orandi* de centurias anteriores (2). Entre otros factores manifiestan su repulsa hacia el excesivo preciosismo y fetichismo supersticioso del ornato y culto de las imágenes, las degeneraciones lúdico-festivas de los rosarios, romerías, las ferias rurales y procesiones urbanas y, en última instancia, hacia la descarada subordinación de la espiritualidad seglar a la clerical. Ni siquiera el Arte, de la mano y el pincel de Francisco de Goya, pudo sustraerse a plasmar y denunciar por la vía de la imagen visual las mismas situaciones que los publicistas fustigaban valiéndose de la letra impresa (3).

Dentro de estas perspectivas y a modo de fruto singular del cúmulo de circunstancias sociológicas, culturales y antropológicas inherentes a la prolongación del Barroco en el siglo de las Luces, puede encuadrarse el surgimiento, difusión y triunfo espectacular de la iconografía de La Divina Pastora: auténtica síntesis plástica donde la fértil ocurrencia del capuchino Fray Isidoro de Sevilla haría confluír y darse cita a elementos tan variopintos y contrastados.

1. ANTECEDENTES, GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DEL TEMA.

Cuando la iconografía de la Divina Pastora irrumpe en la vida cotidiana de los hombres y mujeres de 1703, a la sociedad no podía pillarle de improviso el acontecimiento. Durante la Edad Moderna los asuntos pastoriles se habían impregnado de una carga de idealismo que hacía las delicias del público en general. Idealismo que, justo es decirlo, venía propiciado a través de dos conductos bien diferentes, al menos en el caso español. Por un lado, la vía “natural” por obra y gracia de la utopía literaria de la Arcadía evocada por Virgilio. El poeta romano logró metamorfosear la yerma región de la Grecia Central descrita por Polibio en un reino de vegetación exuberante, eterna primavera e inagotable ocio para el amor y la felicidad, auténtico sueño de belleza y alegría hecho realidad que se corresponde con el mito de la *Edad de Oro*. A partir del Renacimiento, la *Arcadía* de Virgilio emerge del pasado en calidad de utopía distante en el tiempo y envuelta en un halo de tenue melancolía, cuya separación cronológica del instante presente intentó superarse mediante una ficción alegórica con dilatada proyección plástica y literaria (4).

La otra alternativa se plasma en la figura del pastor “anticlásico”, es decir el de aspecto rústico y ataviado con sus pellicos, alforjas, cestos y cayados que se asoma incesantemente a los

- (2) TOMSICH, M. G. *El jansenismo en España. Estudio sobre las ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid 1972.
- (3) GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Goya y su España*. Madrid 1969; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. “La imagen frente al ídolo. La religiosidad barroca bajo el prisma crítico de Francisco de Goya”, *Actas del Congreso Internacional: Goya, 250 años después, 1746-1996*. Marbella 1996, 57-70.
- (4) A propósito del tema véase el ensayo “*Et in Arcadia ego*: Poussin y la tradición elegíaca”, en PANOFSKY, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid 1985, 323-48. Para la aplicación de la metáfora a un ejemplo de literatura artística véase el trabajo de MOFFITT, J.F. «La Arcadía Pictórica (1789) of Preciado de la Vega and the *Ars Memoriae* (for W.S. Heckscher)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar» XXIII*, 1986, 27-34.

villancicos, la novela, la poesía y, por supuesto, a la pintura y escultura del Siglo de Oro. A propósito del abrumador protagonismo de tales personajes en la iconografía de la Adoración de las Pastores, Julián Gállego ha propuesto una sugestiva explicación al fenómeno. En virtud de ella, la plástica y la literatura estarían haciéndose eco de una convicción asumida por la sociedad española del Antiguo Régimen que presupone la innata nobleza del labrador. O lo que es lo mismo, su automática limpieza de sangre, lo cual invita a establecer una perfecta sinonimia entre el rústico y el *cristiano viejo*, libre de sospecha por cualquier género de heterodoxia (5).

El signo de los tiempos y el bucolismo del siglo de la Ilustración constituyen otro factor a considerar en el sustrato cultural descrito, para el que la figura de la Virgen ataviada de gran dama vestida de pastora debía ser vista y entendida como una realidad absolutamente “normal”, al adecuarse a una costumbre presente ya en el XVII aunque generalizada socialmente en el XVIII y realzada por la pasión que la vida pastoril también supo despertar en los círculos cortesanos, gracias a su introducción en la ópera y en el teatro. Prueba de ello fue que personajes de alcurnia como el emperador Leopoldo I de Austria no tuvo reparos en posar de esa guisa para sus pintores, haciéndose retratar con un disfraz de pastor prolijo en cintas, lazos, pasamanerías, plumas y aditamentos de opereta barroca que le imprimen un aspecto no menos pintoresco, y casi tan ficticio, como el que Fray Isidoro de Sevilla procurará para su creación iconográfica.

2. FRAY ISIDORO DE SEVILLA Y LA “INVENCIÓN” DE LA DIVINA PASTORA.-

El tema de la Divina Pastora representa una de las escasas aportaciones iconográficas netamente dieciochescas que logró conectar de forma exitosa con la mentalidad popular, familiarizada con el realismo barroco de la centuria anterior. A lo largo del período no escasearon, en efecto, los intentos de determinadas Ordenes Religiosas como los jesuitas y filipenses para divulgar nuevos modelos de figuración religiosa, no siempre bien acogidos a causa de su enrevesado simbolismo críptico, su difícil comprensión intelectual reservada a círculos de espiritualidad elitista o su ambiguo trasfondo teológico, lo cual acabaría condenándolos a un rotundo fracaso cuando no a una prohibición explícita por parte de la Iglesia. Así sucedería con la polémica devoción a la *Virgen de la Luz* (6) que mantenía la creencia en el poder de María para sacar *de motu proprio* las almas del Infierno, cuya iconografía mostraba a la Virgen librando a un condenado de las fauces de un dragón. Su culto fue condenado por un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos fechado el 27 de Enero de 1742 y la Real Orden de Carlos III dada el 24 de Julio de 1770.

(5) GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid 1984, 214-16.

(6) TRENS, M. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte español*. Madrid 1946, 349-54; CARRETE PARRONDO, J. CHECA CREMADES, F. Y BOZAL, V. *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII)*. *Summa Artis. Historia General del Arte*, XXXI. Madrid 1988, 429; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. *El Alma de la Madera: Cinco Siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*. Málaga 1996, 309 y 315; SANTOS ARREBOLA, M^ªS. *La Málaga ilustrada y los Filipenses*. Málaga 1990, 110.

En realidad, tampoco el icono objeto del presente trabajo permanecía ajeno a estas pretensiones de “novedad”, aunque con notables diferencias conceptuales al respecto. Podemos comprobarlo a través del seguimiento biográfico de su mentor, el capuchino hispalense Fray Isidoro de Sevilla (1662-1750), cuya trayectoria conocemos con todo lujo de detalles, merced a las semblanzas panegíricas dedicadas a su figura por su contemporáneo y dirigido espiritual Heraclio de Villegas (7), su sobrino Francisco de Medina Vicentelo (8) y, ya en nuestro siglo, por el capuchino Juan de Ardales en su antológica monografía sobre el tema (9).

Hijo de noble familia y heredero del mayorazgo de la casa, Vicente Gregorio Rodríguez de Medina y Vicentelo de Leca en el siglo experimenta, a la edad de diecinueve años, una intensa crisis psicológica que, a la postre, habría de trastocar la normalidad de su existencia dentro de los círculos aristocráticos. El suceso, originado posiblemente por un fracaso amoroso, deriva en su firme voluntad de renunciar al mundo y profesar en la Orden Franciscana Capuchina, como así acontece el 7 de mayo de 1682. Estudiante de Filosofía en Écija y de Teología en Cádiz y Granada, la ciudad del Darro asiste a la celebración de su primera misa en 1687. *La voz argéntea y varonil, aquel su donaire en el decir, agudo, insinuante y sugeridor* que le adjudican sus biógrafos eran, ¡qué duda cabe!, cualidades envidiables para la predicación, según tendría la oportunidad de demostrarlo en Córdoba y Antequera. La reiterada práctica en el púlpito no debió parecer suficiente a sus superiores para que el joven terminara de perfeccionar y acrisolar sus ya prometedoras dotes oratorias. Seguramente, tales intenciones determinarían su traslado al convento de Cádiz, en 1688, donde residían notables personajes de la Orden como Fray Francisco de Jerez, Fray Feliciano de Sevilla y Fray Pablo de Cádiz, quien estaba llamado a ejercer una decisiva influencia sobre el recién llegado en virtud de las peculiaridades organizativas de sus misiones, campañas y rogativas. De hecho, el mismo Fray Isidoro recordaría esta inolvidable convivencia al redactar, entre 1702-1703, sus obras *Florido Andaluz Pensil* y *La Nube de Occidente*, dedicada esta última a glosar la vida de su maestro Fray Pablo.

Así las cosas, el nombramiento de Fray Isidoro como Cronista de la Provincia de Andalucía, en 1703, hizo obligado su retorno a Sevilla. La ciudad se hallaba inmersa, ya por entonces, en plena fiebre rosariana, desatada a raíz de la salida, en 1690, del primer Rosario público organizado por los vecinos y los cofrades de la Hermandad de la Virgen de la Alegría del barrio de San Bartolomé, en homenaje póstumo al líder del movimiento: el dominico Fray Pedro de

- (7) VILLEGAS, H. de. *El Apóstol Mariano. Historia poema y ejemplar compendio de la admirable vida y singulares virtudes del M.R.Ve.Pe.Fr. Isidoro de Sevilla de esclarecida prosapia. Misionero Appco. del penitente Sagrado Orden de Capuchinos, Cronista que fué 50 años de la Provincia de Andalucía y Guardián en el covento. de esta Ciudad. Glorioso inventor del ternísimo y adorable título de Pastora de las Almas con que María Sma. nuestra amantissima Me. se venera en todo el orbe ... Escribíalo un su afectísimo apasionado ... Año de 1751*, ms. Copia en el Archivo del Convento de Capuchinos de Sevilla.
- (8) MEDINA VICENTELO, F. de. *Geneología de El Vne. Pe. Fr. Isidoro de Sevilla...*, ms. fechado en 1751. Véase también TIRADO, J. M^a “Rasgos biográficos del V.P. Fr. Isidoro de Sevilla”, *Sevilla Mariana*, IV. Sevilla 1883, 273; CAMPA CARMONA, R. de la “La primitiva Pastora del mundo”, *Tabor y Calvario* 8, 1990, 38-9.
- (9) ARDALES (O.F.M. Cap.), J.B. de, *La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz. Estudio histórico. Tomo Primero (1703-1900)*. Sevilla 1949. Basamos en esta obra el perfil biográfico de Fray Isidoro de Sevilla trazado en el presente trabajo.

Santa María de Ulloa, cuyas predicaciones entre 1687-1690 hicieron arraigar en la población esta popular devoción mariana.

El ambiente hubo de impresionar profundamente al capuchino, quien el 24 de Junio de 1703, festividad de San Juan Bautista, determinó sacar un rosario procesional desde la parroquia de San Gil sita en el arrabal de la Macarena. En la organización de la comitiva tuvo buen cuidado de introducir, por primera vez en Sevilla, las “originalidades” ideadas por Fray Pablo de Cádiz en 1691, consistentes en la incorporación de una serie de insignias procesionales al cortejo, cuya formación aparecía guiada, de esta manera, por una Cruz escoltada de faroles y presidido por un lienzo de la Inmaculada a modo de estandarte.

El éxito cosechado por el rosario de San Gil tuvo que reafirmar la obsesión de Fray Isidoro por imprimir un carisma personal a las actividades capuchinas. Sin embargo, sus inquietudes chocaban con la ascendencia y casi el monopolio que la rama de los Franciscanos Observantes detentaba sobre el culto a la Inmaculada Concepción, hasta el punto de corresponderles a ellos la legítima salvaguarda y casi la “propiedad” en exclusiva de esta advocación (10). Por tanto, se imponía actuar con rapidez para conseguir el apetecido “reclamo” iconográfico netamente capuchino que constituyera la inequívoca seña de identidad del Instituto diferenciándolo así del tronco matriz. Dado que su Orden no contaba con ninguna advocación ni ninguna devoción emblemática propia, sino que todas ellas procedían del corpus iconográfico seráfico, no había más remedio que inventársela. Y así lo hizo, puesto que estas preocupaciones debieron sugestionar tanto a Fray Isidoro que, a la mañana siguiente, creyó haber tenido durante aquella noche la visión de la había de nacer la ocurrente idea de recrear a la Virgen bajo el novedoso título y atuendo de Divina Pastora.

Confirman estas intenciones las palabras pronunciadas el 7 de febrero de 1751 por su discípulo y confidente, Fray Miguel de Zalamea, con motivo de las honras fúnebres del mentor, quien a propósito del mismo apostilla: *Aunque algunos han querido decir que se le apareció María Santísima en traje de Pastora, mandándole que la hiciese pintar en el traje mismo en que se le apareció, no puedo aprobar yo estas voces, lo que hubo aquí, según le oí ... no fue más que una piadosa ocurrencia; si bien es verdad que me aseguró que la había tenido por inspiración divina* (11).

Visión o agudeza de ingenio, lo cierto es que a primeras horas del 25 de Junio de 1703 Antonio Rodríguez de Medina y Vicentelo se veía sorprendido por la repentina visita de su hermano Fray Isidoro de Sevilla. Este había corrido raudo hasta su casa en la Puerta de Triana, con la intención de requerir su aportación económica para materializar su proyecto de encargar un estandarte, donde quedase plasmada iconográficamente la nueva advocación. Dado que

(10) PALOMERO PÁRAMO, J.M. “Entre el Claustro y el Compás. El esplendor de las Órdenes Religiosas”, en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*. Sevilla 1992, 223-28.

(11) ZALAMEA, M. de. *Sermón fúnebre de honras, que en las solemnes exequias, que la Venerable Hermandad de la Divina Pastora, María Santísima, Señora Nuestra, sita en la iglesia parroquial de santa Marina, de la ciudad de Sevilla, consagró a la buena memoria de su fundador el M.R.P. Fr. Isidoro de Sevilla, religioso profeso de la Orden de Capuchinos de N.S.P.S. Francisco ...* Sevilla 1751, 43. ARDALES (O.F.M. Cap.), J.B. de: *op. cit.*, 92-3 y 117-18.

Antonio Rodríguez de Medina debía su fortuna a la profesión religiosa del primogénito de la familia quien, al efecto, había despreciado su herencia a favor suya, no procedía oponerse a sus aspiraciones. Acto seguido se encaminaba junto al fraile hasta el taller del pintor Alonso Miguel de Tovar (1678-1758) y allí se concretaba el encargo del óleo. El artista efectuó una recreación bucólica inspirada en las *Madonnas* de Rafael traduciéndolas a claves murillescadas, mantenidas igualmente por Bernardo Germán Llorente (1685-1757), pintor de la misma órbita artística y no menos aficionado al tema de la Pastora. No obstante, la libertad creativa de Tovar sólo podría desenvolverse a su aire en las cuestiones estrictamente formales, pues en el plano icónico se encontraba constreñida por las pautas dictadas por Fray Isidoro. Pasados dos meses, el capuchino recibe una nueva inspiración coincidente con la festividad de la Asunción, el 15 de Agosto. Ello le induce a visitar por segunda vez a Tovar y hacerle partícipe de las modificaciones a reflejar en el lienzo inacabado, en cuya parte superior se añadirían dos *ángeles sosteniendo en sus manos una corona imperial en actitud de posarla sobre la cabeza de la Emperatriz del cielo* (12). De esta manera, el mentor unía la advocación de la Divina Pastora al misterio de la Asunción en calidad de símbolo soteriológico, según refiere por escrito en varios *Sermones* de inequívoco talante apologético: *La Pastora Coronada* (1705), *Novena a la Emperatriz de los cielos y de la tierra María Santísima Ntra. Sra.; Pastora amantísima de las almas* (1714), *La Fuente de las Pastoras. Primer Pastora de el mundo* (1722) y *La Mejor Pastora Asumpta* (1732). Años más tarde, el mismo Fray Isidoro en su *Vida de Fray Luis de Oviedo* (h. 1742) recuerda y razona con vehemencia los requisitos a reunir por aquellas imágenes que aspiren a identificarse con el icono capuchino, verificando una exhaustiva recapitulación de sus tesis, en las que describe el prototipo iconográfico canónico, “oficial” y sujeto al prisma de su propia “ordodoxia” particular:

Hay muchos que desean tener o de pintura o de talla la sacrosanta imagen ... Para que se sepa el modo con que se debe o esculpir o pintar, lo diré aquí, explicándolo todo...

Píntase, pues, (la Divina Pastora), este prodigio de la gracia, esta imagen milagrosa, con la mayor hermosura, que el pincel le pueda dar, en un monte o valle, entre árboles y plantas, sitio propio de los pastores, sentada en una peña, rodeada toda de ovejitas, que cada una tiene en la boca una rosa hermosísima: y es significación de las Aves Marías, que le ofrecen, cuando su santísima Corona o se la rezan o se la cantan; y en su correspondencia tiene la imagen en la izquierda mano también una rosa, dando a entender, que va recibiendo las que sus ovejitas le ofrecen. La mano derecha la tiene puesta con gran cariño sobre la cabeza de un Cordero, que representa a su Santísimo Hijo, Cordero que vió san Juan en su Apocalipsis, a quien seguían otros muchos. El traje, que viste esta portentosa imagen, es una túnica talar, ceñida por la cintura, y sobre ella un pellico que cubriendo el pecho y la espalda, como los pastores lo visten, baja un poco de la cintura. Tiene un manto o mantilla, que, terciando una punta en el brazo izquierdo, cubre la espalda, y la otra punta sale un poco por debajo del brazo derecho: entre el cual brazo y el pecho tiene un cayado pastoril, que significa la providencia y misericordia con que gobierna, encamina y defiende a sus ovejas. El sombrero lo tiene caído a la espalda, y afianzado con una cinta en el pellico junto al cuello. En la

(12) ARDALES (O.F.M. Cap.), J. B. de, *op. cit.* 12; MERRY Y COLOM, M. “Origen de la advocación dada a M^h Stma. Pastora Divina de las Almas”, *Sevilla Mariana* IV. Sevilla 1883, 247-55; BACAICOA, P.F. “La Virgen como pastora”, *Archivo Español de Arte* t^o XXX, 1957, 242-45.

cabeza tiene una sutilísima toca, y el cabello tendido por la espalda, con una o dos crenchas, que caen sobre el hombro y brazo derecho. El tener o no tener corona, no es de esencia de la imagen: si la tuviere, se le pondrá un poco levantada sobre la cabeza, sostenida por dos ángeles, que dan a entender, que bajan a coronarla, como a Reina. En perspectiva, muy apartada de la imagen, se verá una oveja con un lebrero en la boca, que diga: Ave María. Un dragón, que sale detrás de un peñasco, y un ángel, que baja volando con una espada desnuda. Esto significa, que aquella oveja se apartó, por su culpa, del rebaño de la Divina Pastora, y así que el demonio, que es el dragón, la vió apartada, la embistió para ofenderla, y la oveja, que se vió embestida, para defenderse, pronunció el Ave María, y al punto que la pronunció, bajó el señor san Miguel, que es el patrono de este rebaño, a abuyentar el dragón, defender la oveja y a su manada llevarla.

Esta es la imagen verdadera de María Santísima, como Pastora, que fundándose en la Sagrada Escritura y en la autoridad de muchos santos padres, sacó a luz la afectuosa devoción de los capuchinos de Andalucía el año 1703. Y es la primera, que con este referido místico traje se ha pintado en el mundo, y ya en casi todo el orbe se venera introducida. Y está aprobada por nuestro santísimo padre Clemente Undécimo, cuya Beatitud ha concedido a su Hermandad las indulgencias, que se conceden a las Hermandades más célebres del orbe. De aquí se sigue, que si se pintase o se esculpiese otra alguna imagen, añadiéndole, o quitándole algo, que no sea como lo que llevamos referido, no se puede llamar Pastora, aunque más Pastora la vocean, ni se puede decir que está aprobada por el Pontífice, pues sólo aprueba, la que tiene el traje, que llevamos mencionado y no las que, añadiéndole, o quitándole algo, varían de la primitiva imagen. Ni tendrán las gracias e indulgencias, que a la Hermandad de la primitiva imagen le concedió dicho sumo Pontífice.

Por tanto pido, y con todo rendimiento suplico a los venerables padres misionarios, así los que pasaren a Indias a propagar la católica fe, como a los que hicieren misiones en los católicos cristianos pueblos, lleven consigo esta sacrosanta imagen, no variándola, quitándole o añadiéndole algo a la idea, con que ésta la primitiva, como lo hizo el venerable padre fray Luis de Oviedo en un pendón, aunque pobre, primoroso, y con su amparo consiguió tantas conversiones de pecadores obstinados, y se obraron milagros muchos, como se verá, en lo que se sigue de esta historia. Suplico, y pido también a los seglares, que en sus oratorios o capillas quisieren tener esta venerable imagen, que la hagan pintar, conformándose en todo a la pintura, que dejo referida de la primitiva imagen... (13).

Concluido el óleo de Alonso Miguel de Tovar sólo quedaba aguardar el momento propicio para estrenarlo. El día señalado, 8 de Septiembre de 1703, volvía a salir el Rosario de la parroquia de San Gil, en cuyo colofón aparecía a la vista de los sevillanos el lienzo de la Divina Pastora adornado con guirnaldas de flores y cintas. Llegada la procesión a la Alameda de Hércules, Fray Isidoro, subido en un taburete entre las dos columnas del frente Sur, dirigía a la multitud la enardecida y acalorada arenga en la que expuso la doctrina del pastoreo de la Virgen. Acto seguido procedía a la pública ostentación del estandarte, un gesto que las sucesivas generaciones de predicadores capuchinos emularán, incensantemente, en sus campañas misioneras e incorporarán a su iconografía a raíz del grabado ideado por Fray Isidoro, en 1740, para exaltar la figura de Fray Luis de Oviedo. En esta calcografía, el homenajeado enarbola la insignia mariana a modo de lábaro, fijando en lo sucesivo el tipo para la representación del misionero capuchino español.

(13) SEVILLA, I. de. *El Montañez Capuchino y Misionero andaluz: Vida ... del V.P. Fray Luis de Oviedo ... Apostólico Misionero de la Divina Pastora*. Sevilla h. 1742, 221-24; ARDALES (O.F.M. Cap.), J.B. de op. cit. 38-40.

La aceptación de la nueva iconografía por parte del pueblo desbordó todas las expectativas. Sin embargo, la sensibilidad andaluza no podía conformarse con el “distanciamiento” impuesto por un icono pictórico, cuyas facultades como reclamo devocional exigen por parte del espectador un esfuerzo de adaptación al “engaño” a los ojos que es el cuadro (14). Por esta causa, no transcurriría mucho tiempo sin que la Divina Pastora dispusiera de una versión escultórica, con el aspecto de realidad corporal más absoluto y capaz de exaltar las potencialidades discursivas y comunicativas que la “frialidad” del lienzo no ofrece. Y, por supuesto, también proclive a “humanizarse” hasta sus últimas consecuencias mediante el deslumbrante ajuar y la parafernalia escénica de las imágenes de vestir.

De ahí que, el 23 de Septiembre de 1703 y justo a los pocos días del vibrante sermón, tuviese lugar en la parroquia de San Gil la constitución de la *Primitiva Hermandad del Rebaño de María*, cuyas Reglas exigían a los cofrades el juramento de defender el misterio de la Pura y Limpia Concepción, el rezo de la corona franciscana y llevarla de distintivo pendiente al cuello, la asistencia a los rosarios, las “inevitables” y consabidas prestaciones y obligaciones en materia benéfica, asistencial y funeraria y la obligatoriedad de confesar y recibir el *pasto eucarístico* en la festividad de la Divina Pastora, establecida para el día de la Asunción (15). De inmediato, la primera junta encargada de regir los destinos de la corporación acuerda la hechura de la imagen escultórica titular de la misma, llevada a cabo, en 1704, por Francisco Antonio Gijón, según las acertadas consideraciones de Bernaldes Ballesteros (16).

Desde el instante de su entronización en la parroquia de Santa Marina, el 23 de Octubre de 1705, la talla en cuestión, *hermosísima de cuerpo entero, estatura perfecta y natural*, al decir de su mentor, significó el punto de partida para una espectacular difusión del modelo. Facilitó esta labor la fundación de una serie de Hermandades y Congregaciones diseminadas, primero, por el entorno hispalense: Carmona (1706), Utrera (1707), Jerez de la Frontera (1713) y Cantillana (1720) y después por el resto de la geografía española, el reino de Nápoles e Iberoamérica. De esta manera, en 1805, el cronista capuchino Fray Angel de León podía escribir complacido: *son ya tantas las imágenes de Pastoras, que apenas hay pueblo grande o pequeño en Andalucía y Castilla en que no se deje ver en las Iglesias la imagen de la Divina Pastora*.

Las claves de este éxito tal vez haya que buscarlas en la habilidad de Fray Isidoro para responder a la “demanda” y al gusto del público en el momento apropiado. Al conciliar en su iconografía lo castizo y lo aristocrático, lo rústico y lo arcádico, lo cotidiano y lo insólito no hacía otra cosa que llevar al terreno plástico, la coexistencia que las ópticas “cultas” y “populares” del tema pastoril habían llevado hasta entonces en la literatura y en el arte por caminos separados, integrándolas y fusionándolas en un solo asunto en igualdad de condiciones. En ello

(14) GÁLLEGO, J. “El funcionamiento de la imagen sacra en la sociedad andaluza del Barroco”, *Pedro de Mena III Centenario de su muerte 1688-1988*. Málaga 1989, 32-41 y *La Fábrica del Sur*, 1, 1989, 51-60; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. “Contenidos y significaciones de la Imagenaría barroca andaluza”, *Cuadernos de Arte* XVI, Granada 1984, 283-308; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. *El Alma de la Madera*. 31-41.

(15) ARDALES (O.F.M. Cap.), J.B. de, *op. cit.*, 16-7.

(16) BERNALES BALLESTEROS, J. *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla 1982, 100-1 y 126. Véase también MARTINEZ ALCALDE, J. *Hermandades de Gloria de Sevilla. La Historia. El patrimonio. Sus imágenes*. Sevilla 1988, 30-43; GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y MORILLAS ALCAZAR, J^{ma}. *Las Glorias*. Sevilla 1992, s/p.

bien pudo influir el linaje y la educación del mentor, circunstancias que convierten en una hipótesis lícita el presuponerle un nivel cultural lo suficientemente elevado como para conocer y estar al tanto de tales modas, a lo cual sumaría los pormenores de su despierta inventiva. Tendríamos así un caso particular de esa suspensión, atracción y fascinación de los sentidos que, siguiendo los resortes de la preceptiva barroca, se propone mover las voluntades admirándolas y apasionándolas por lo maravilloso, lo extravagante y lo nunca visto, en sintonía con esa preferencia por el artificio y la naturaleza transformada por el arte que orienta el espíritu del hombre de la época (17).

La inclinación rococó hacia la “mundanidad” de la imagen sacra, se agudiza y se hace palpable en la proliferación de complementos suntuarios de índole palaciega y profana, en el caso de las grandes joyas engastadas de pedrería o los anacrónicos sombreros de paja o de malla cubiertos de flores, que sustituyen a la “rústica” pamea de fieltro con que Zurbarán tocara la cabeza de la Virgen en su regreso de Egipto (18). Junto a ellos, la pelliza de lana y otros aditamentos de estirpe bucólica. Si tenemos en cuenta la tendencia de las imágenes de vestir a seguir las corrientes de la moda, superándolas ocasionalmente en atrevimiento y audacia, tendríamos en la Divina Pastora un *impasse* entre las faldas acampanadas, los verdugados y los guardainfantes del XVII y las sedas rameadas *a paniers* del XVIII, antes de que el XIX consagre las siluetas encorsetadas y los talles de avispa de los figurines parisinos. El resultado se asimila, por tanto, a un trasunto de princesa disfrazada de zagala, en consonancia con el divertimento que proporciona al aristócrata el asumir efímeramente una condición social “inferior”, por el simple hecho de vestir un traje similar por puro afán lúdico. A propósito de ello, Bonet contempla en el respaldo masivo a la advocación un fenómeno que desborda la órbita del mentor, para convertirse en un signo visible de su instrumentalización y del *triunfo de una sociedad agraria, jerarquizada y en la que la devoción popular, en especial mariana, fue controlada y fomentada por la Iglesia Católica, siempre acorde con las clases altas y señoriales. Lo refinado y decantado de su arte es un testimonio de una sociedad que, como en la popular devoción de la Divina Pastora, buscaba el realizar un arcádico e idílico concepto de la vida agraria* (19). No menos pintoresca es la ambientación del icono en un ambiente campestre artificial a base de riscos, rocas y corderos. El asunto se impregna, pues, del matiz belenista inherente al espíritu seráfico. No en balde, la iniciativa de Francisco de Asís de celebrar la Nochebuena en la cueva de Greccio fue el acicate que hizo nacer entre los Frailes Menores y sus ramificaciones, una especial sensibilidad hacia la veneración del misterio de la Navidad, cuya manifestación plástica más acabada y conclusiva habían de ser los *Nacimientos* y *peseprí* escultóricos (20).

(17) MARAVALL, J.A. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona 1983, 466-68. Véase también MORAN, M. y ANDRÉS-GALLEGO, J. “El predicador”, VILLARI, R. (ed.) *El hombre barroco*. Madrid 1992, 163-200.

(18) *Regreso de la Sagrada Familia a Jerusalén desde Egipto* (1641-1658). Museum of Fine Arts, Toledo (Ohio).

(19) BONET CORREA, A. *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona 1978, 178.

(20) LEGISIMA (O.F.M.) J.R. de y GÓMEZ CANEDO (O.F.M.) L. (eds.) *San Francisco de Asís. Sus escritos. Las Florecillas. Biografías del santo por Celano, San Buenaventura y los Tres Compañeros. Espejo de Perfección*. Madrid

No descuidó tampoco Fray Isidoro invertir a su creación de un carismático y espiritualista *conchetto*. Fundamentado en las prefiguraciones bíblicas de Raquel, hija de Labán y esposa de Jacob (21), y de la esposa de Moisés, Séfora, y las otras seis hijas de Jetró (22), la clave teológica del asunto estriba en sendas referencias del *Cantar de los Cantares*, interpretados por el mentor como premonición del deseo de María de colaborar en la Redención (*Dime tú amado de mi alma, dónde pastoreas, dónde sesteas al mediodía, no venga yo a extraviarme tras los rebaños de tus compañeros*) y su aceptación por parte de Cristo (*Si no lo sabes, ¡oh la más hermosa de las mujeres!, sal y sigue tras las huellas de mi rebaño, y apacienta tus cabritos junto a los tabernáculos de los pastores*) (23).

Por tanto, la nueva advocación implicaba la traslación del epíteto cristológico de *Buen Pastor* a la figura de María quien, de esta manera, pasaba a convertirse en “Pastora” de las almas, simbolizadas en el cordero que acaricia. De hecho, la presencia del cordero en calidad de *imago animae* asociada a la iconografía de la Divina Pastora, “moderniza” la hermenéutica de uno de los símbolos tradicionales consagrados desde la etapa paleocristiana, para la representación plástica del estado de pureza e inocencia primitivas del hombre (24). Esa preocupación por la salud y la salvación del alma, tan obsesiva para el hombre del Barroco, también informa la agregación a la iconografía y al culto de la Divina Pastora del Arcángel San Miguel, al que las Reglas de la Primitiva Hermandad de Santa Marina adjudican el recurrente título de *Mayor del Rebaño*, en la línea “bucólica” de la nomenclatura al uso en estas Congregaciones (25). Al encomendársele la misión de ahuyentar y aniquilar al “lobo” que acecha a las ovejas,

1956, 339-42; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. “Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística”, *El Franciscanismo en Andalucía. Historia, Arte, Literatura y Religiosidad popular*. Córdoba 1996. AMADES GELATS, J. *El pessebre*, Barcelona 1959; CAUSA, R. “Milagro en Nápoles. Belenes del Setecientos”, *FMR* 6, 1990, 19-32.

- (21) Génesis 29, 9: “*Todavía estaba Jacob hablando con ellos cuando llegó Raquel con el rebaño de su padre, pues ella era la pastora*”.
- (22) Exodo, 2,16: “*Estando sentado (Moisés) junto a un pozo, siete hijas que tenía el sacerdote de Madián vinieron a sacar agua y llenar los canales para abreviar el ganado de su padre*”.
- (23) *Cantar de los Cantares* 1, 7-8.
- (24) SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. “Contenidos emblemáticos de la Iconografía del *Niño de Pasión* en la cultura del Barroco”, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel 1994, 685-718, cita 707-8. El cordero como imagen del alma que sigue embelesada la senda eucarística aparece en el grupo escultórico del *Niño Jesús Nazareno Pastor* del convento granadino de los Angeles, tallado por Felipe González Santiesteban a principios del XIX, del cual existe versión popular en barro en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga.
- (25) ARDALES (O.F.M. Cap.), J.B. de, *op. cit.*, 17. El Archivo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga (Díaz de Escovar), Caja 298-5, pza. 3, conserva una convocatoria de cultos de 1908 donde el uso repetitivo de este lenguaje alegórico habla por sí solo: *La Madre del Buen Pastor, la emperatriz de Cielos y Tierra, María Santísima, bajo la mística y consoladora advocación de Pastora de Nuestras Almas llama a sus ovejas en la solemne y devota novena, que la piedad de sus congregados y fieles consagra*. Otro tanto puede afirmarse en relación a la pza. 5 del mismo legajo, correspondiente a una convocatoria de 1911 donde el oficio de la Novena se estructura en función de la reiteración de la metáfora: *Conocer a las ovejas/ Conducir las ovejas a buenos pastos/ Ahuyentar a los lobos/ Animar a las ovejas débiles/ Curar las ovejas enfermas/ Buscar las ovejas descarriadas/ Volver al aprisco las ovejas perdidas/ Asistir a las ovejas en el trance de la muerte/ Ser ejemplo de sus ovejas*.

Fray Isidoro entroncaba con una antigua tradición dentro de la emblemática cristiana que convertía al arcángel en el encargado de verificar la *psicostasis* o peso de las almas en las representaciones del Juicio Final. Del mismo modo, y como cristianización de la figura mitológica del dios Hermes (Mercurio), San Miguel es el *psicopompos* o conductor de las almas de los muertos desde las tinieblas de la muerte hasta la luz eterna, según le reconoce explícitamente la secuencia *Domine Iesu Christe* del *Oficio de Difuntos: Sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam*. No obstante, estas inquietudes no parecieron ser captadas *in strictu sensu* por el pueblo sino que éste, atraído por la riqueza visual y colorista del ornato de la efigie, encauzó su trasfondo iconológico hacia presupuestos netamente populistas y pintorescos, plagiados e imitados en la denominación y aspecto de otras advocaciones marianas (26).

La mejor prueba de ello fue la oposición inicial que la iconografía de la Divina Pastora encontró en el seno de la Orden Capuchina. El Definitorio Provincial de 1718 ordenaría su extinción en aquellas iglesias conventuales donde estuviese expuesta *por ser dichas fundaciones contra nuestra Constitución, que lo prohíbe*, haciéndose eco de la protesta de un grupo de la comunidad hispalense que la vio nacer, cuyos componentes no titubean en tildar su indumentaria de *indecorosa, indecente e impura* (27). Aparte de lo que esta historia guarde de súbito arrebató de indignación por parte de una facción de los Capuchinos, la impugnación escondía otros móviles más cercanos a la animadversión del Provincialato hacia Fray Isidoro que a la estricta observancia de las reglas de la conveniencia, propiedad y decoro tridentinos. Así se infiere del testimonio del cronista Fray Nicolás de Córdoba, cuyos escritos, comprendidos entre 1756-1759, no velan su abierta hostilidad hacia el mentor. No sólo por omitir arbitrariamente su nombre de la relación de hombres ilustres de la Orden, sino por el sentido peyorativo aplicado a la narración de un episodio sucedido en Cádiz, en 1735, que abría el debate en torno a una situación que las jerarquías de la Orden no se hallaban, desde luego, dispuestas a tolerar. Sucedió que unos frailes, entusiasmados con la Divina Pastora, sustituyeron la pintura de la Inmaculada del estandarte utilizado para los rosarios por otra de aquel tema *auctoritate arrogata et inconsulta*, en expresión del Definitorio Provincial. El temor latente a que la nueva advocación relegase la preeminencia y, a la postre, desplazara al misterio concepcionista-insignia del franciscanismo, hizo cundir la alarma entre las autoridades de la Provincia Bética Capuchina. Para mitigar el escándalo decretaron la inmediata reposición del lienzo inmaculadista, amén de imponer duras medidas coercitivas contra quien osara pedir limosna a favor de las Hermandades y capillas dedicadas a la Divina Pastora (28).

(26) Un grabado del estampero sevillano Diego de San Román y Codina, datado en 1768, y dedicado a la *Virgen de la Merced Peregrina de Quito* de los Mercedarios de Cádiz, representa a la imagen ataviada con el característico sombrero de pastora en sustitución de la corona. La "contaminación" con la iconografía estudiada se percibe al advertir el apelativo de la escultura "retratada" en esta calcografía. Véase CARRETE PARRONDO, J.; CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V. *op. cit.* 413.

(27) PALOMERO PÁRAMO, J.M. *op. cit.* 226.

(28) ARDALES (O.F.M. Cap.), J.B. de, *op.cit.*, 57-9.

Pese a la dureza de las prohibiciones y las dificultades interpuestas, Fray Isidoro logró salir adelante con entereza (29), gracias al apoyo de sus colaboradores Fray Luis de Oviedo (1667-1740) y Fray Arcadio de Osuna (1640-1716). La constancia de todos ellos se vería culminada a finales de la centuria con la designación oficial por Roma de la festividad litúrgica de la *Madre del Buen Pastor*, en 1795; la entronización de la imagen en el templo de los Capuchinos de Sevilla, en 1797, y, finalmente, con el decreto del Definitorio Provincial de 1798, alcanzado a instancias de Fray Diego José de Cádiz (1743-1801), ordenando la colocación de un altar con la Divina Pastora en los templos y conventos de la Orden *donde no halla ..., que juzgamos sean muy pocos* (30).

3. ICONOGRAFÍA ESCULTÓRICA DE LA DIVINA PASTORA. LOS EJEMPLOS MALAGUEÑOS.

Como no podía ser menos, también Málaga y su área de influencia se sumaron a la difusión del tema estudiado. Así lo confirma el predicamento que la iconografía de la Divina Pastora llegó a detentar en el catálogo de Fernando Ortiz (1717-1771), el escultor más relevante del XVIII malacitano. Dentro de su producción conocemos, al menos, tres versiones diferentes, una de las cuales le fue requerida allende los límites jurisdiccionales de la provincia.

En 1745, La Venerable Orden Tercera de Motril, instituida en 1736, decidió encomendar una imagen titular de vestir *al eminente escultor de Málaga don Fernando Ortiz, quien la ejecutó con tal maestría que es un poema de misticismo, ternura y belleza*, la cual arribó a su destino por barco el 24 de abril de 1747 (31). Desconocemos las causas exactas que desplazaron el encargo hacia Málaga, cuando lo más lógico hubiese sido verificarlo en Granada. No obstante, es plausible pensar que, todavía en estas fechas, los obradores malagueños continuaban ejerciendo un cierto atractivo sobre la comitencia de la citada población granadina, al igual

(29) Un expresivo resumen de la vida y actividades de Fray Isidoro se ofrece al pie de su retrato, pintado por el murillesco Juan Ruiz Soriano y conservado en el Convento de Capuchinos de Sevilla: *Verdadero retrato del M.R.P. Fr. Isidoro de Sevilla, Misionero Capuchino, tan ilustre por su nacimiento como ejemplar en su apóstolica predicación: "Fué Cronista de su Provincia y Guardian en el convento de esta ciudad, donde tomó el santo hábito, y permaneció setenta años, los que ejerció incansable en la cordialísima devoción de la santísima Virgen, en cuyo sagrado culto ideó con especial espíritu el año de 1703 el traje y título de Pastora, haciendo pintar el Simulacro que hoy se venera en el Parroquial de Santa Marina, primera imagen de la sacratísima Emperatriz que conoció el mundo con este milagroso atributo; fundó su Hermandad, dando regla a las innumerables que después se han erigido, no sólo en este Arzobispado, sino en todo el reino de España, y aún en las más remotas provincias de la América; predicó este peculiar asunto cuarenta y seis años continuados, dotado de la más eficaz dulzura y gracia, con que logró traer útilmente embelesado a todo este piadoso pueblo, y a las demás Religiones, entre quienes mereció aplausos singularísimos, en fuerza de su conocida virtud, con cuyos aclamados méritos, llamóle el Señor a su aprisco celestial, en sábado a la hora de vísperas a 7 de noviembre del año de 1750, víspera del Patrocinio de nuestra Señora, a los 89 años de su edad.- SORIANO.- Soy de la Hermandad de la Divina Pastora de Sevilla"*.

(30) ARDALES (O.F.M.. Cap.), J.B. de, *op. cit.*, 388-90.

(31) ARDALES (O.F.M. Cap.) J.B. de, *op. cit.*, 286-87. Destrozada en la Guerra Civil, fue recompuesta y restaurada por el escultor granadino Domingo Sánchez-Mesa.

que aconteciera en el siglo XVII (32). La interpretación de Ortiz, de rostro alargado y rasgos afilados, posee un equilibrado talante pensativo, compartido por otras piezas análogas y coetáneas como la versión escultórica en busto (h. 1745) realizada por Luis Salvador Carmona (1708-1767) para el Convento de Capuchinas de Nava del Rey (33).

Más interesante era la obra de la iglesia colegial de Coín, desaparecida en 1936, cuya atribución al artista malagueño fue sagazmente insinuada por el investigador capuchino Juan de Ardales, al apostillar con gran coherencia argumental:

Es sabido que Pedro de Mena trabajó en sus últimos años en Málaga, donde murió, dejando a su muerte muchos y aventajados discípulos que, con la influencia de los Mora, Risueño y Torcuato Ruiz del Peral, florecieron en todo el siglo XVIII. La escuela malagueña está inexplorada y para el día que se estudien a fondo los archivos de la ciudad se nos reservan grandes sorpresas sobre sus artífices, y particularmente sobre sus imagineros. Ya hemos citado a Fernando Ortiz, gloria nacional, y a Andrés de Carvajal, totalmente desconocido (34).

De tamaño académico, se trataba de una escultura suntuosamente estofada, toda de talla y gran depuración en el modelado. La túnica se ajustaba a los volúmenes de las extremidades inferiores con vistas a remarcar las piernas, estrechando ligeramente la silueta a la altura de los pies. El tratamiento de los paños revela el típico tratamiento formal desarrollado por Ortiz tras su regreso de la Corte en 1756. El contacto con el arte de corte europeizante, de estirpe francesa e italiana, experimentado y asimilado en Madrid por sus contactos con el italiano Giovan Battista Olivieri (1708-1762) director del Taller de Escultura del Palacio Real, se traduce en el aspecto pétreo que, a partir de entonces, tenderá a imprimir a sus obras lignarias (35). En este sentido, la Pastora de Coín presentaba en su vestimenta las características retículas poligonales, algunas de ellas similares a las celdillas de un panal, que se contraponen al efecto plástico y visual de los pliegues del manto, resuelto a base de cortes limpios y aristados que recuerdan la talla angulosa del mármol. Dicha dualidad técnica sería aplicada, en un mayor o

(32) En concreto, nos referimos al encargo de un *Santo Christo con la cruz a cuestras*, copia del titular de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Málaga con sede en el Convento de la Victoria, concertado con José Micael y Alfaro en 1635-1636, según el acuerdo de la Hermandad de Jesús Nazareno de Motril, tomado en Cabildo de 23 de Septiembre de 1635.

(33) GARCÍA DE WATTENBERG, E. "La Divina Pastora", en AA.VV. *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, Valladolid. 1986, 32-5.

(34) ARDALES (O.F.M. Cap.) J.B. de, *op. cit.*, 408-9. La ubicación de la Divina Pastora, a instancias de los Capuchinos, en el altar colateral derecho de la Colegial de Coín se constata documentalmente en 1796, por la copia manuscrita de sendas obras del Dr. Antonio Agustín Ximénez de Guzmán llevada a cabo, en 1872-1873, por el Dr. Fernando de Hermosa y Santiago y agrupada bajo el título *Apuntes para escribir una Historia de la Villa de Coín*. Según la citada fuente, fols. 107r., 120r. y 121v., el retablo de la Divina Pastora, jaspeado y bruñido en blanco, contaba con las imágenes de Santa Ana y San Pedro Mártir, habiendo sido costeadado a expensas de Juan de Eulate y Santa Cruz, obispo de Málaga entre 1745-1755. Agradecemos a Mateo Gallego Sánchez su amabilidad al facilitarnos copia del manuscrito.

(35) ROMERO TORRES, J.L. "Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística", *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1-2, 1981, 147-169; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. *El Alma de la Madera*, 409-10.

menor grado y según los casos por Ortiz en una serie de obras como las imágenes de *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista*, *San Judas Tadeo* y *San Juan de Dios* (1755-1765) para los intercolumnios de la parroquia malagueña de Santiago y el grupo de *Jesús entregando las llaves a San Pedro* (1756-1771) de la iglesia del Sagrario, todas ellas destruidas a excepción de la cabeza de *San Juan de Dios* conservada en el Museo de Málaga.

El rostro, ligeramente inclinado hacia la derecha, mostraba suaves facciones bien dibujadas y perfiladas, situándose en la línea preciosista marcada por otras interpretaciones marianas del escultor como la *Virgen de la Paz* de la iglesia malagueña de la Trinidad, cuyo rostro evocaba, a su vez, la gracilidad de los tipos femeninos de Pedro Duque Cornejo (36). A estas observaciones se adscribe la tercera Pastora tallada por Ortiz, en comercio de anticuario (37).

En Málaga capital la iconografía de la Divina Pastora, fomentada por Fray Rafael de Vélez-Málaga, ha tendido a relacionarse con las misiones populares de Fray Diego José de Cádiz en 1773 y 1779 (38). La misión de este último año revistió un siniestro aire apocalíptico, pues apenas hubo terminado Fray Diego de hacer resonar sus palabras cuando llevó a cabo el simulacro "ritual" de retirar la protección de la Virgen sobre la ciudad, haciendo quitar brusca-mente el lienzo de la Divina Pastora que presidía el acto, en calidad de Patrona de las misiones capuchinas de España, Asia, Africa y América (39). De hecho, la figura del predicador capuchino encarna junto a la del dominico Fray Francisco de Alvarado (1756-1814), la continuidad de la literatura apologética tradicionalista, amén de la puesta a punto del retrogradismo y la filosofía reaccionaria opuesta a los progresos de la ciencia y la medicina y a los principios ideológicos del pensamiento moderno. Exaltación providencialista que, en opinión de Bonet, no constituye sino una continuación de la peor tradición barroca desprovista de su vitalidad y aliento creador (40). Y como muestra, valga un botón del propio Fray Diego:

¡Oh y quantas veces, llevados de un frenesí el más pecaminoso y arriesgado, a la manera de los que por lo agudo de la fiebre padecen ese transtorno, nos volvemos con la impaciencia, y el pecado contra el Divino Médico, que movido de su caridad se esmera con la aplicación de estos santos medicamentos en curar nuestras dolencias (41).

(36) Tras 1936, se conserva solamente la mascarilla, aunque muy desfigurada y maltratada.

(37) Agradecemos a Jose Luis Romero Torres la referencia y documentación gráfica relativa a esta obra.

(38) ESTRADA CASTRO, J. *La Divina Pastora y el barrio de Capuchinos*. Málaga 1972, 10-12. También DÍAZ DE ESCOVAR, N. *Ejemplares malagueñas. La Divina Pastora. En 4 de Mayo de 1791 se celebraron en el barrio de Capuchinos grandes fiestas en honor de la Divina Pastora*. Recorte de prensa en el Archivo del Museo de Artes y Costumbres Populares, Caja 298-5, pza. 1.

(39) ARDALES (O.F.M. Cap.) J.B. de, *op. cit.*, 200-2. La faceta de Fray Diego José de Cádiz como panegirista se advierte en su célebre sermón *La figurada Arca del Testamento, María Santísima Nuestra Señora Divina y Verdadera Pastora de nuestras almas*, predicado en Écija el 14 de mayo de 1786 y publicado en Sevilla en 1817.

(40) BONET CORREA, A. *op. cit.*, 321.

(41) CÁDIZ, Fr. D. J. de *SERMÓN PANEGÍRICO-HISTÓRICO-MORAL que en la Solemne función que hicieron en la Iglesia del Convento del P. Sto. Domingo, Orden de Predicadores, la mañana del día 4 de Mayo de este presente año de 1792, los individuos de la nueva y V. Hermandad de la Misericordia con los pobres enfermos, sita en el barrio del Perchel de la M.N. y M.L. Ciudad de Málaga, en acción de gracias por haber conseguido del Rey N. Sr. D. Carlos IV (que Dios guarde). La correspondiente aprobación de sus Constituciones y dado principio a tan*

Disgresiones aparte, lo cierto es que la realización de la Divina Pastora del malagueño convento de Capuchinos data de bastantes años atrás, procedente de Sevilla. En tal sentido, José González Isidoro (42) y Antonio Torrejón Díaz (43) han asignado su hechura a la producción del escultor sevillano José Montes de Oca (1668?-1754), cultivador de un arte entroncado con el clasicismo montañésino aunque resuelto con fórmulas netamente dieciochescas, sin duda más acordes con esa búsqueda de una experiencia estética individual que informó su interesante y excelente producción artística. Pese a los reparos y cautelas que la gramática del atribucionismo ha impuesto sobre las clasificaciones de las obras de arte, debido sobre todo a la proliferación de autorías lanzadas a la ligera y sin fundamento, no sucede así en el caso que nos ocupa. De hecho, la fuertes analogías de la escultura de referencia con las obras documentadas y de indiscutible autoría del artista hispalense, nos llevan a aceptar y a compartir la atribución de los citados investigadores. Si bien el secundar su postura no quiere decir el no dejar siempre la puerta abierta a la documentación a la hora de emitir la última palabra sobre la confirmación absoluta de este particular.

La paternidad de José Montes de Oca sobre la Divina Pastora de Capuchinos se respalda por sus relaciones de todo orden con sendas imágenes conservadas en la Capilla de la Cofradía servita hispalense, sita en la collación parroquial de San Marcos: *La Virgen de los Dolores* del grupo de la Sexta Angustia o Piedad y *María Magdalena*, cuya cronología se sitúa en plena etapa de plenitud, entre 1725-1730. En fechas recientes, la *Magdalena* servita (44) ha vuelto a ser adoptada como punto de partida para formular la atribución al escultor de la *Virgen de las Angustias* de la localidad sevillana de Alcalá del Río (45). Por su semejanza iconográfica, la obra malagueña también se halla emparentada estilísticamente con la *Divina Pastora* de la parroquia de la Magdalena de la villa de Dos Hermanas, tallada por Montes de Oca, en 1743, a instancias de Fray Isidoro de Sevilla, y policromada por el pintor José Nodela en detrimento de sus calidades plásticas (46).

piadoso establecimiento. Málaga 1792, 43. En fecha posterior, fue incluido en la *COLECCION de las Obras del R.P. Fr. Diego Josef de Cádiz, misionero apostólico del Orden de Menores Capuchinos de N. S.P.S. Francisco de la Provincia de Andalucía. Continuación de los Sermones Panegíricos y una Oración Fúnebre*. Tomo Segundo. Madrid 1796, 1-165.

- (42) GONZÁLEZ ISIDORO, J. "El Ecce Homo de la Iglesia de San Pablo", *Boletín del Museo de Cádiz*, III, 1981-1982, 101-5; GARCÍA RODRÍGUEZ, A. Y GONZÁLEZ ISIDORO, J. *Las imágenes titulares de la Cofradía carmonense de la Humildad y Paciencia. Contribución al estudio de la escultura sevillana del siglo dieciocho*. Carmona 1983, 83 y 89-90.
- (43) TORREJÓN DÍAZ, A. *José Montes de Oca. Escultor*. Sevilla 1987, 57, 68 y 99. Del mismo autor, "La imaginaria pasionista de José Montes de Oca", *Retablo*, 3, 1989, 20-2. Véase también VILLAR MOVELLÁN, A. "Imagineros sevillanos del siglo XVIII", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 241, 1979, 15-27 y GABARDÓN DE LA BANDA, J. F. *Servitas*, Sevilla 1996, s/p.
- (44) MONCLOVA GONZÁLEZ, F.J. y PÉREZ CAMACHO, A.M. "Recuperación de dos imágenes de Montes de Oca", *Tabor y Calvario*, 15, 1991, 27-9. Los autores identifican la talla con la santa servita Juliana Falconieri, transformada, a juicio de ambos, en la actual María Magdalena.
- (45) GONZÁLEZ ISIDORO, J. "En torno a José Montes de Oca, posible autor de la Virgen de las Angustias de Alcalá del Río", *Tabor y Calvario*, 25, 1995, 71-2.
- (46) CALDERÓN ALONSO, G. "Historia de las Hermandades. Antigua Hermandad del Santísimo Sacramento, de la Divina Pastora de las Almas y Animas Benditas. Parroquia Mayor de Santa María Magdalena. Dos Hermanas", *Tabor y Calvario*, 13, 1990, 21-31.

Despejadas las cuestiones atributivas y procediendo a su análisis formal es obvia la estrecha relación morfológica entablada entre el modelo femenino plasmado en la Magdalena servita y la Pastora malagueña, esta última de mayor hermosura, si cabe, como consecuencia del carácter letífico que invita a prescindir de los fruncidos ciliares y otros recursos patéticos inherentes a los temas pasionistas. Por lo demás, la obra analizada suscribe, puntualmente, todos y cada uno de los grafismos que dotan de un sello personal la producción del escultor sevillano. Aquí nos compone un rostro, algo apuntado, de valiente traza dibujística y definidos volúmenes cuya nitidez de siluetas viene subrayada por la incipiente sotobarba y la robusta mandíbula inferior. El acusado mentón viene centrado por un hoyuelo ligeramente rehundido y de perfiles asimétricos, que sugieren una refinada sensación de tactilidad semejante a la del surco dejado sobre el barro por la presión de los dedos. La frente, amplia y despejada, constituye la superficie escultórica hacia la que confluyen las cejas, perfectamente delineadas a punta de pincel. Su leve arqueamiento continúa la directriz impuesta por la apertura del entrecejo, para terminar uniéndose con el tabique recto de la nariz, cuyas fosas aparecen dilatadas y bien abiertas.

La rotundidad y el abultamiento de los globos oculares contrasta con el ensimismamiento y la dulzura provocado por la caída de los párpados superiores y los ojos entornados. El aire introspectivo y levemente melancólico de la mirada se enfatiza, asimismo, por la disposición oblicua de los ojos, en consonancia con la doble inclinación de la cabeza hacia abajo y hacia un lado, el diestro de la escultura y el izquierdo, respecto a la visión del espectador. Si en el caso de la *Piedad* servita el mismo giro de la cabeza responde a la contemplación dramática del cuerpo yacente de Cristo, en la Pastora malagueña se justifica por la compañía del cordero, sin que resulte afectado el mismo esquema de imagen sedente, al que responden ambos ejemplos.

Las mejillas aparecen levemente deprimidas con los pómulos esbozados, concentrando la potencia expresiva en el pronunciamiento del surco nasolabial. Los labios, carnosos y entreabiertos, dejan vislumbrar la talla de los dientes esbozando un trémulo y delicado rictus contemplativo, mientras las comisuras se dejan llevar de las sutilezas gestuales derivadas del empleo de la asimetría. Junto al tratamiento de la superficie facial destaca la anatomización del cuello, que muestra modelados la tráquea y los músculos esternocleidomastoideos, a diferencia del usual aspecto abocetado y sumario de esta zona en la mayor parte de las tallas marianas.

Junto a la pulcritud anatómica del cuello, el cuidadoso tratamiento de las manos es otro de los grafismos repetidos por Montes de Oca. El artista suele trabajarlas carnosas, con dedos largos y afilados y gran naturalidad y belleza morfológica. La izquierda presenta los dedos entreabiertos en ademán de sostener el háculo. En cambio, la mano derecha responde abiertamente a un modelo repetido por el escultor con asiduidad y sujeto al rudimento de disponer un meñique más bien grande y algo torcido y agrupar los dedos anular y corazón, que terminan apareciendo unidos y alineados en sendas paralelas.

La policromía, en excelente estado de conservación como la propia efigie, se configura a base de tonalidades claras y rosáceas a pulimento, de cromatismo más intenso en las zonas de mayor irrigación sanguínea, como las mejillas, mentón, párpados, región escapular, nudillos y yemas de los dedos.

El resto de la talla se articula a modo de maniquí para vestir, hasta alcanzar una altura

total de 1'19 m. A la estructura interna se adosan los pies calzados con sandalias y tallados hasta la altura de los tobillos. Hasta fechas relativamente recientes el armazón lignario aparecía recubierto de paños encolados, acertadamente eliminados.

Punto y aparte es la hermosa escultura del Niño Jesús bendiciendo ejecutada, en 1972, por Luis Álvarez Duarte con un atinado criterio de integración estilística en el conjunto presidido por la talla dieciochesca de Montes de Oca. De 0'50 m. alto, el imaginero interpreta un rollizo desnudo infantil, de graciosas formas redondeadas y exultante vitalidad en la órbita de las más acertadas visiones barrocas de la temática infantil. La presencia del Niño en la iconografía estudiada no dejó de ser tampoco objeto de polémica aunque es incitada, en esta ocasión, por el propio Fray Isidoro. En 1742 y a petición suya, el Provincial Fray Miguel de Ardales señalaba la conveniencia de representar la Divina Pastora sin Niño, rosario y escapulario. El mentor fundamentaba esta pretensión en la asimilación simbólica de Cristo como el Cordero Divino acariciado por su Madre la Virgen, argumento esgrimido por Fray Diego José de Cádiz para declarar "impropia" la Pastora de Valdecarsana. Sin embargo, hacia 1730, los padres alcantarinos de Madrid habían exigido ya la incorporación del Niño pastor en el regazo de María y, en 1890, sucede otro tanto con la *Pastora* (1798) tallada por Andrés de Carvajal para los Capuchinos de Antequera (47). Con el discurrir del tiempo, fue generalizándose la costumbre, popularizada por el grabador sevillano José María Martín junto a la moda del "sombbreroismo", en una serie de estampas comprendida entre 1831-1846 (48). Sobre todo, a partir del rescripto pontificio de 1795 donde Pío VI se refería a la *Madre del Buen Pastor* y no a la del *Cordero Divino* en nombre de la claridad y la concordancia teológica. Hasta la crítica ilustrada se mostró disconforme con la ambigüedad de la advocación. Por ejemplo, el polígrafo Gregorio Mayáns y Sísacar, a quien "repugna" la calificación de *Divina* dada a una persona humana por muy santa que ésta sea como la Virgen, además de la atribución del título de *Pastor* que constituye una prerrogativa exclusiva de Cristo (49).

No podía faltar la versión popular de la Divina Pastora en el patrimonio escultórico malagueño, obra de Carlos Hinoxosa, en 1731, con una altura total de 0'415m. La Congregación de la Divina Pastora, propietaria de la pieza de José Montes de Oca ya reseñada, posee una terracota dieciochesca del mismo asunto procedente de una capilla callejera abierta en la alcubilla del antiguo Acueducto de San Telmo, en la confluencia de las calles Refino y Carrera de Capuchinos (50). Se trata, prácticamente, del único testimonio que ha perdurado hasta la actualidad de la actividad artística desarrollada por los barristas malagueños durante el Barroco.

(47) ARDALES (O.F.M. Cap.), J.B. de, *op. cit.*, 70-1, 368-9 y 394-5.

(48) *Ibidem*, 738-40. Para más información sobre el grabador José María Martín véase CARRETE PARRONDO, J.; CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V. *op. cit.* 594 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. "Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta", *Baetica*, 17, 1995, 31-52.

(49) MESTRE SANCHIS, A. "Religión y Cultura en el s. XVIII español", en AA.VV. *Historia de la Iglesia en España: La iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, IV. Madrid 1979, 602. Del mismo autor véase: *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de Don Gregorio Mayáns y Sísacar (1699-1781)*. Valencia 1968.

(50) Destrozada y rota en varios fragmentos, la obra han sido recompuesta y repolicromada recientemente. En la actualidad se conserva en la Albacería de la Congregación de la Divina Pastora, al no haberse considerado pertinente su retorno al lugar originario, en previsión de nuevos daños. El Niño es un añadido moderno ajeno a la pieza original.

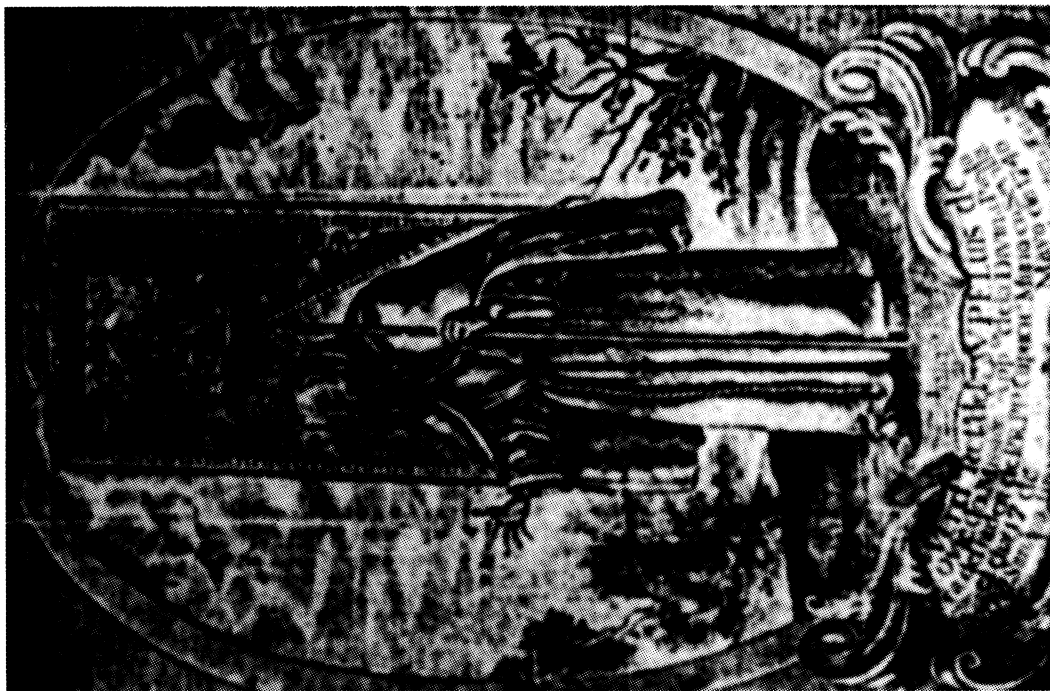
Sobre un alto risco a modo de promontorio y rodeada de sus ovejas, se alza la figura sedente de la Virgen, de expresión afable y no exenta de la ingenuidad característica de la plástica popular. Aparece con la larga cabellera suelta sobre los hombros, vistiendo la pelliza de lana y falda plisada. El manto adopta un movimiento ampuloso a base de pliegues sinuosos y alabeados que aportan a la figura una grácil silueta curvilínea. En la parte posterior se encuentra la inscripción: "*Carolus de/ Hinoxosa/ facebat Año de 1731*" (51).

La iconografía de la Divina Pastora no escapó a ninguna de las técnicas artísticas. Ni los pinceles, las gubias, el buril, el tórculo, el estilete, el troquel, el punzón, la lámina repujada o el cristal supieron resistirse a reproducir su impronta visual. Con sus defectos y cualidades Fray Isidoro jamás preveyó la proyección de su "invento", merecedor, como cantase Heraclio de Villegas, de que *el pueblo ya felice/ funde el timbre y guirnalda merecida/ que su gran memoria la eternice/ ... para que su opinión se immortalice,/ que, si ya de jardín disfruta el fuero/ se lo debe a tan diestro jardinero.*

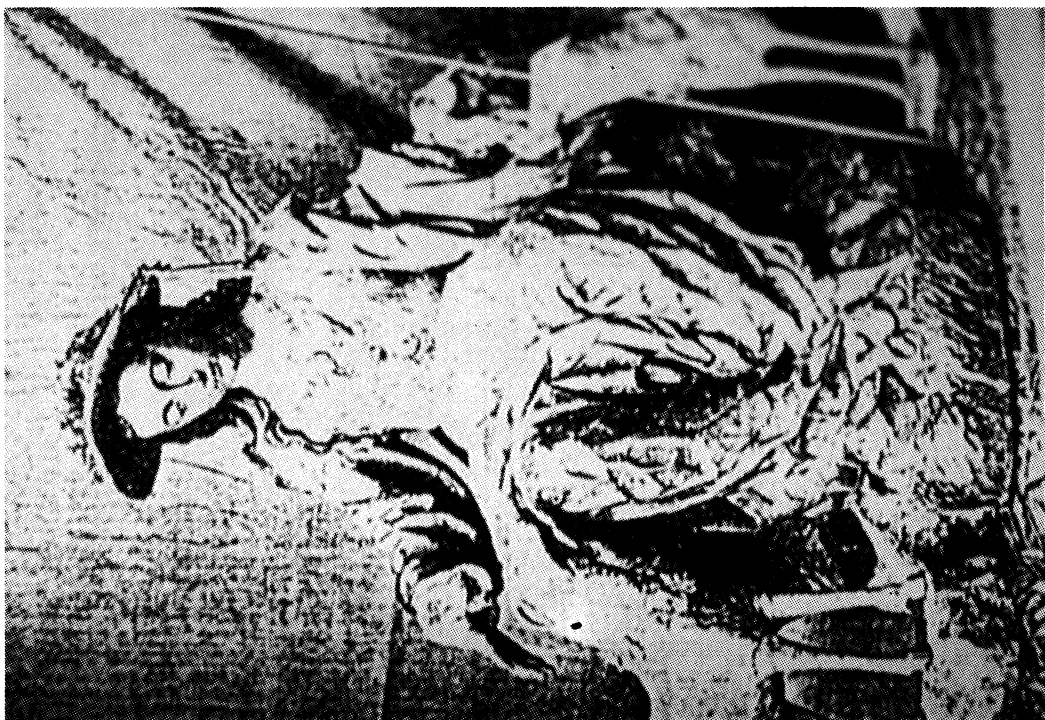
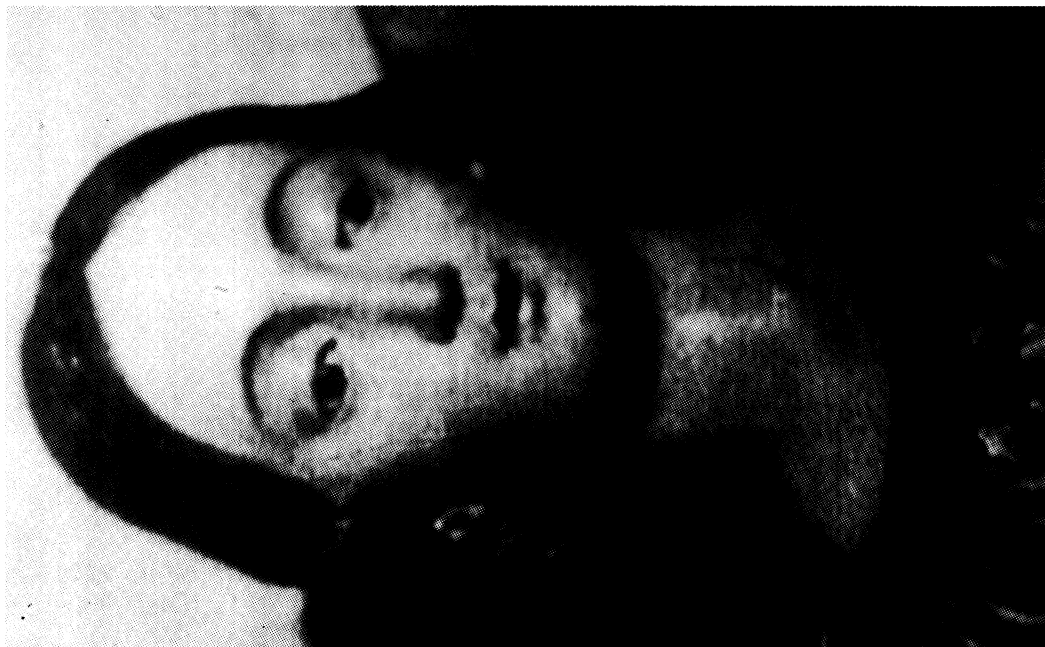
(51) Deseamos manifestar nuestro sincero agradecimiento a D. Rafael Gómez Marín y D. Jesús Hinojosa Saéz, de la Junta de Gobierno de la Congregación de la Divina Pastora de Málaga, por las facilidades y atenciones que, amablemente, nos dispensaron a lo largo de nuestra labor de investigación. Asimismo, a D. Francisco Zambrana y D. David Paniagua su deferencia al facilitarnos la litografía inserta en el apartado gráfico de este trabajo.



1. Juan Ruiz Soriano: *Retrato de Fray Isidoro de Sevilla* (h. 1750). Convento de Capuchinos (Sevilla).



2. *Fray Luis de Oriedo*. Grabado ideado por Fray Isidoro de Sevilla en 1740.



3. 4. Fernando Ortiz: Versiones escultóricas de la *Divina Pastora*. La representada en la fig. 3, perteneciente a la Iglesia Colegial de Coín, desapareció en 1936.



6. José Montes de Oca: *Divina Pastora* (1725-1730). Iglesia de la Divina Pastora y Santa Teresa (Málaga). El Niño es obra de Luis Alvarez Duarte (1972).



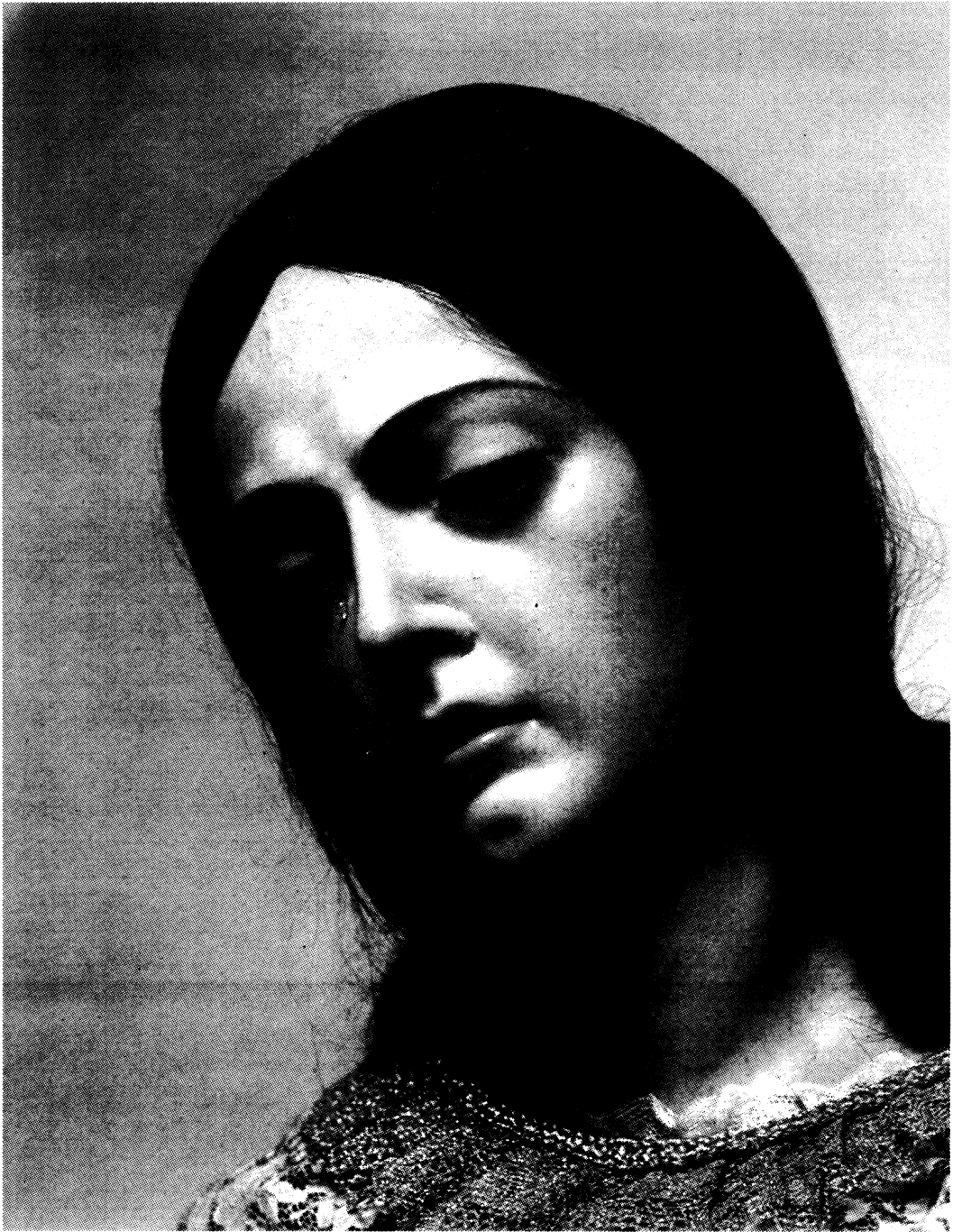
5. José Montes de Oca: *Virgen de los Dolores y Cristo de la Providencia* (1725-1730). Capilla de los Dolores (Sevilla).



7. José Montes de Oca: *Virgen de los Dolores* (1725-1730). Capilla de los Dolores (Sevilla).



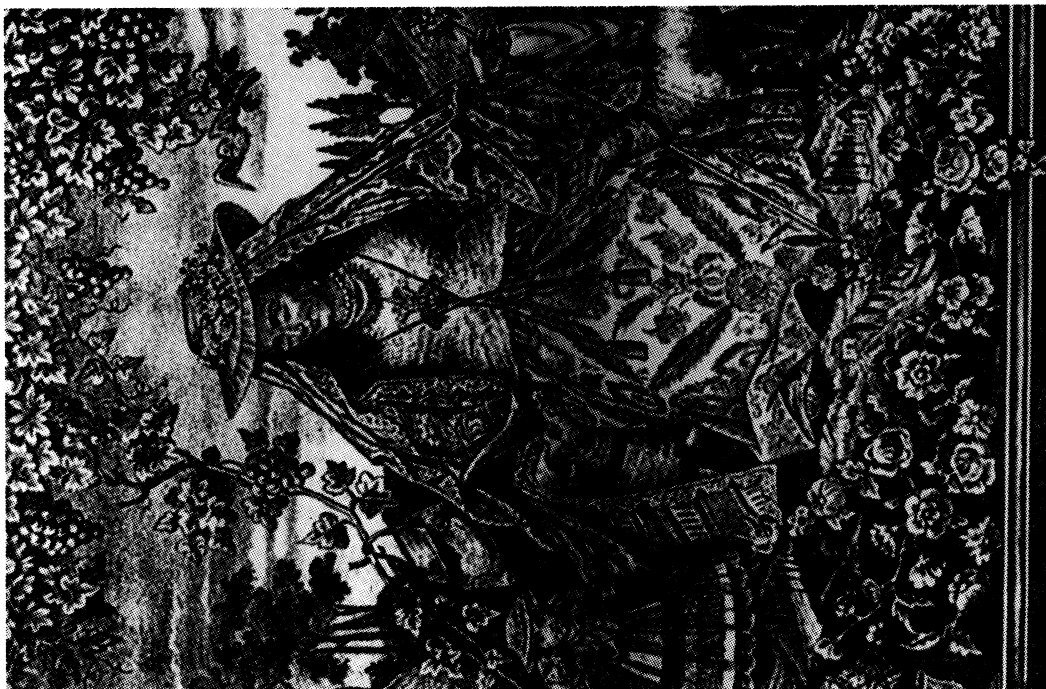
8. José Montes de Oca: *Divina Pastora* (1725-1730). Iglesia de la Divina Pastora y Santa Teresa (Málaga).



9. José Montes de Oca: *María Magdalena* (h. 1730). Capilla de los Dolores (Sevilla).



10. José Montes de Oca: *Divina Pastora* (1725-1730). Iglesia de la Divina Pastora y Santa Teresa (Málaga).



12. Carlos de la Hinoxosa: Divina Pastora (1731). Iglesia de la Divina Pastora y Santa Teresa (Málaga).



11. *La Divina Pastora*. Calcografía (s. XVIII).



13. Fábrica de R. Santa María (Málaga). *Divina Pastora* (litografía s. XIX). Reproduce la escultura de Montes de Oca en unión de la primitiva imagen del Niño Buen Pastor, pieza deccimonónica sustituida por la de Luis Alvarez Duarte.