

ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA VICTORIA EN ANDALUCÍA. DE LA ESCULTURA RELIGIOSA A LA IMAGEN DEVOCIONAL

José Luis Romero Torres

Dirección General de Bienes Culturales.
Junta de Andalucía.

Los frailes mínimos de San Francisco de Paula difundieron a través de sus conventos el culto a Santa María de la Victoria, una representación mariana vinculada a la conquista de Málaga por los Reyes Católicos. Estos religiosos no fueron los únicos que poseyeron en su santoral particular el culto a la Virgen de la Victoria. En los últimos años se han estudiado distintos aspectos devocionales de esta advocación¹. Del análisis de los ejemplos conservados en España, consideramos que estas imágenes de la Victoria deben ser agrupadas en dos bloques: la patrona de los mínimos, que actualmente también es de la ciudad de Málaga, y las restantes que no responden a un arquetipo o iconografía concreta, aunque sí comparten un origen común: la inclinación religiosa española hacia el carácter providencialista de María, la Madre de Dios. De esta clasificación nos centraremos en los elementos iconográficos que han definido la representación de Santa María de la Victoria, la imagen de los míni-

¹ CAMPA CARMONA, R. de la, “La advocación de Nuestra Señora de la Victoria: origen histórico y presencia en la Andalucía de la Edad Moderna”, en *Estudios sobre la Iglesia y Sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*. Granada, 1999, pp 303-318. SÁNCHEZ RAMOS, V., “Re pobladores y devoción mariana: manifestaciones en el reino de Granada (Siglos XVI-XVII)”, en ARANDA DONCEL, *Las Advocaciones Marianas de Gloria. Actas del I Congreso Nacional*. Córdoba, 2003, pp 171-188.

mos, y que nos permitirán plantear algunas hipótesis de posibles identificaciones erróneas.

Las imágenes de la Virgen con la advocación de la Victoria son productos de la acción de gracias de los reyes o responsables militares con motivo de lograr triunfos bélicos. Suelen ser representaciones variadas de la Virgen –sentada o de pie– con el Niño en brazo o sentado en su regazo, pues eran las composiciones marianas más habituales. De todas las existentes, las vinculadas a la Orden de los mínimos responden a un tipo iconográfico concreto. Cada imagen del primer bloque es única, diferente a las otras y no solía reproducirse como modelo devocional, mientras el fenómeno iconográfico es distinto en el caso de los mínimos, porque fue una comunidad de religiosos la que la fomentó y propagó el culto de la imagen venerada en su primer convento, la malagueña Virgen de la Victoria. En sus retablos mayores o colaterales ubicaron la Virgen de la Victoria que eran un simulacro o reproducción de la imagen original que recibía culto en la iglesia malagueña de la Orden, el primer convento fundado en España. Nuestro estudio trata de esta escultura, su imagen devocional, su difusión cultural y la fortuna de su conservación patrimonial o de su permanencia en la memoria colectiva de Andalucía.

1.- Historiografía sobre la escultura de la Virgen de la Victoria y sus versiones iconográficas

En 1898, el cronista malagueño Joaquín Díaz de Escovar publicó un importante estudio histórico sobre la Virgen de la Victoria, cuyos contenidos fueron ampliados posteriormente por otros historiadores². Sin embargo, la escultura y su iconografía no tuvieron su primer análisis desde el plano artístico hasta 1979.

² DÍAZ DE ESCOVAR, J.M., *La imagen de Nuestra Señora de la Victoria, patrona de Málaga*, Málaga, 1898. AA.VV., *Málaga por la Virgen de la Victoria*, Málaga, 1943. Llordén, P.A., “Nuestra Señora de la Victoria, Patrona de Málaga, notas histórico-artísticas”, en *Gibralfaro*, 16-19 (1965-67).

En aquel año, publicamos³ un artículo en la prensa malagueña con motivo de la festividad de la Virgen de la Victoria en el que analizábamos un grabado que había dibujado el escultor malagueño Fernando Ortiz a mediados del siglo XVIII. La estampa se imprimió en la imprenta valenciana de los prestigiosos grabadores e impresores Monfort⁴. Posteriormente, el profesor Agustín Clavijo⁵ publicó en 1984 el primer estudio iconográfico con una carpeta gráfica conteniendo doce reproducciones de obras malagueñas que representaban la Virgen de la Victoria (un relieve escultórico, grabados, litografías, una pintura sobre cristal y una fotografía), obras realizadas desde el siglo XVII al XX. Desde estos trabajos se han sucedido diferentes estudios parciales⁶.

³ ROMERO TORRES, J.L., “Fernando Ortiz y su versión iconográfica de la Virgen de la Victoria”, *Diario SUR*, 9-9-1979, pp 21 y 25. ROMERO TORRES, J.L., “Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística”, en *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1-2 (1981), pp 152-153, lám 6.

⁴ Conocimos la existencia de este grabado por la generosidad del recordado profesor y amigo Agustín Clavijo García, quien nos facilitó el estudio y la posibilidad de fotografiar el grabado que está incluido en un libro que conservan las monjas cistercienses de Málaga. Posteriormente, el profesor malagueño Juan Antonio Sánchez López comentó en su artículo “Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”, en *Actas del XI Congreso CEHA*, Valencia, 1998, nuestra falta de referencia al Archivo Temboury donde se conserva una reproducción fotográfica, porque creyó que habíamos conocido la existencia de este grabado a través de las referencias de Temboury. Como aclaración a esta incorrecta aseveración, en aquella época el archivo Juan Temboury aún estaba en posesión de la familia y no era tan fácil la consulta del material fotográfico como le ha sido posible a él y lo es actualmente.

⁵ CLAVIJO GARCÍA, A., *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas*, carpeta de grabados e ilustraciones, Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro, 1984.

⁶ GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E. et Alii, “Virgen de la Victoria: proyectos y actuaciones”, en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio His-*

Desde entonces el grabado de Fernando Ortiz ha sido tema de estudio⁷ y, nuevamente, nosotros en el catálogo de la exposición *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*⁸ (1998) lo analizábamos en el contexto de la producción del grabado local. Un año después se publicó el estudio del historiador Ramón de la Campa sobre la advocación de Nuestra Señora de la Victoria⁹ en Andalucía.

La reincorporación de la Orden de San Francisco de Paula a Andalucía está produciendo encuentros y foros culturales en los que se revisan la misión apostólica, la presencia histórica y el patrimonio artístico de los frailes mínimos en nuestra comunidad autónoma. En el año 2001 el Ayuntamiento de Estepa or-

tórico, 19 (1997), pp 25-40. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “Virgen de los Reyes, siglo XVI”, en SAURET GUERRERO, *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol 3: edad moderna II, Málaga, 2001, pp 91-92.

⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Aparición de la Virgen de la Victoria a San Francisco de Paula”, en SAURET GUERRERO, *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol 3: edad moderna II, Málaga, 2001, pp 408-411

⁸ ROMERO TORRES, J.L., “Aparición de la Virgen de la Victoria a San Francisco de Paula”, en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, catálogo de la exposición celebrada en Málaga, Sevilla, 1998, pp 232-233. Como imagen secundaria del comentario iconográfico incluimos la reproducción, la primera conocida hasta ahora, que fray Ignacio de Cárdenas grabó en la portada del libro *Exegesis in Habacuc prophetam..* escrito por fray Ildelfonso de Padilla. En la exposición se expuso una reproducción del grabado de Fernando Ortiz, porque las monjas del Cister negaron la cesión temporal del original al Obispado de Málaga y a la Consejería de Cultura, instituciones que organizaron aquella exposición, a pesar de que esta última les había regalado años antes cierto material expositivo para satisfacer algunas necesidades de conservación de su patrimonio histórico. Actualmente conocemos la existencia de otro ejemplar en una colección particular malagueña..

⁹ CAMPA CARMONA, R. de la, *Op. Cit.*

ganizó el primer congreso sobre los frailes Mínimos en España con motivo de la terminación de las obras de restauración de la torre del desaparecido convento de la orden de San Francisco de Paula que existió en esa localidad. En aquella ocasión expusimos el primer estudio sobre las esculturas que pertenecieron al convento estepeño y una aproximación a las iconografías vinculadas a las devociones que esta orden religiosa difundió en su templos, destacando entre ellas la Virgen de la Victoria y la representación pasionista de la Virgen de la Soledad¹⁰.

Posteriormente, el historiador Valeriano Sánchez ha analizado los aspectos históricos y devocionales de la Virgen de la Victoria en relación a los diferentes periodos de enfrentamiento entre las tropas cristianas y las musulmanas/moriscas. Actualmente, un grupo de historiadores participamos con diferentes estudios sobre el convento malagueño en una publicación que coordina la profesora Rosario Camacho Martínez, de la Universidad de Málaga. Por último, la semana anterior a la celebración de este congreso de Vera (Almería), en la localidad sevillana de Écija se conmemoró el centenario de la fundación de su convento mínimo con dos conferencias, un acto litúrgico y una procesión que organizó la hermandad del Cristo de Confalón, actual administradora de la iglesia de los mínimos.

2.- La leyenda, el origen del culto y el patronazgo de los frailes mínimos de España, de la Orden de San Francisco de Paula

Un año (1487), una ciudad (Málaga) y un hecho histórico (la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos) constituyen el marco temporal y físico donde se desarrolló la leyenda (sueño o aparición de la Virgen con el Niño al rey Fernando *el Católico*) del origen de la imagen de la Virgen de la Victoria que los frailes

¹⁰ ROMERO TORRES, J.L., “Escultura e iconografía de la Orden de los mínimos”, en *Congreso de la fundación de los Mínimos en Estepa*, celebrado el año 2001 en Estepa (en prensa).

mínimos difundieron a través de sus iglesias conventuales por España.

Según la tradición, la imagen de la Virgen de la Victoria, venerada por la Orden de San Francisco de Paula en España, tiene su origen en el sueño o aparición de la Virgen con el niño que tuvo el rey Fernando V de Aragón *el Católico* durante el cerco a Málaga. Las tropas cristianas llegaron a la ciudad en el mes de mayo de 1487 con la convicción de que los ciudadanos de la capital, como había sucedido en la población de Vélez-Málaga, no plantearían resistencia. El asedio se prolongó varios meses, sufriendo los conquistadores los estragos del calor y el agotamiento de duro clima estival, al que se sumó la presencia de focos infecciosos o epidémicos que desmoralizó el ánimo de los soldados. En esta situación de decaimiento, el rey comunicó a la reina, que permanecía en Córdoba, la situación de la tropa y las dificultades que encontraba para conseguir la conquista de Málaga. La reina y el arzobispo-cardenal decidieron incorporarse al cerco para elevar la moral de los cargos militares y de los agotados soldados¹¹.

En aquel ambiente sucedió la visión espiritual o aparición en sueño que tuvo el rey: la Virgen sedente con el Niño sentado sobre su pierna le daba ánimos y esperanza para culminar la empresa bélica contra el infiel. La madre llevaba en su mano derecha la palma de la victoria (convertida en cetro con forma de palma en la imagen titular) y ambos (María y Jesús niño) iban coronados como rey y reina de los cielos. La Virgen aconsejó al monarca que no abandonara y que la llegada de unos monjes al campamento sería el anuncio de la victoria cristiana.

Joaquín María Díaz de Escovar recogió (1989) la tradición de que el rey había ubicado la imagen de la Virgen, donada

¹¹ PULGAR, H. del, *Crónica de los señores Reyes católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y León*, Valencia, edición 1780, cap 78, pp 305-306.

por Maximiliano de Austria, en su oratorio de campaña, donde recibió culto. Y fue ella la que en sueño se le apareció portando en su diestra mano, una palma, símbolo de la victoria, y a sus pies un anciano venerable, que intercedía a la Señora para que le concediese el logro de sus afanes¹².

Continúa la leyenda confirmando la presencia de unos frailes mínimos de la Orden de San Francisco de Paula que infundieron esperanza al rey en nombre de su fundador para que continuara la recuperación del territorio de los musulmanes. No transcurrieron demasiados días, cuando las tropas cristianas consiguieron la conquista de Málaga. Aquellos frailes no volvieron a vincularse con la ciudad hasta la conquista de Granada, cinco años después. Los reyes permanecieron en la ciudad malagueña durante un mes, volviendo a Córdoba en septiembre¹³.

Con motivo de aquel acontecimiento, los monarcas decidieron que una de las imágenes que donaron a la ciudad de Málaga se titulara *Santa María de la Victoria* y recibiera culto en una ermita, que se construyó en el lugar donde el rey había tenido su campamento. La primera referencia a esta ermita aparece en los libros de repartimientos de Málaga. En marzo de 1491, los reyes donaron “*la hermita de Nuestra Señora de la Bitoria*” y tierras colindantes al ermitaño fray Bartolomé. Según fray Lucas de Montoya¹⁴, este ermitaño se llamaba Bartolomé Coloma¹⁵. Dos años después, la ermita con su imagen será entregada a los frailes mínimos: fray Bernardo Pandero y al primer vicario fray Bernardo Boyl o Buyl.

¹² DÍAZ DE ESCOVAR, J.M., *Op. Cit.*, p 6-7.

¹³ PULGAR, H. del, *Op. Cit.*, cap 94, p 322-323.

¹⁴ MONTOYA, F.L.de, *Coronica General de la Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula su fundador*, Madrid, 1619, libro I, p 402 y 405.

¹⁵ BEJARANO ROBLES, F., *Los repartimientos de Málaga*, Málaga, 1985, t I, p 22 y 242.

Otras versiones del sueño o aparición sitúan a los pies de la Virgen a un hombre anciano que intercedía por el final triunfante de la campaña militar de los reyes cristianos y algunas representaciones iconográficas incorporan en el cielo malagueño a un anciano santo de rodillas intercediendo ante Dios, como en la escena histórica de Lucena. Aquella persona era el religioso Francisco de Paula, fundador de la Orden que lleva su nombre y futuro santo que, entonces, vivía en Francia.

Son escasas las representaciones pictóricas, conservadas, que registran escenas de la campaña militar de la conquista de Málaga. El ejemplo más significativo por su interés iconográfico, narrativo y artístico es el cuadro anónimo del siglo XVIII que decora el presbiterio de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo y San Francisco de Paula, antiguo convento de los frailes mínimos, en Lucena (Córdoba)¹⁶.



La llegada de los frailes mínimos al cerco de Málaga, anónimo del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, iglesia de Santo Domingo y San Francisco de paula, Lucena (Córdoba)

La escena se desarrolla en el campamento que el monarca aragonés tuvo en el cerco de la ciudad de Málaga y tiene de fondo la fortaleza musulmana, la ciudad amurallada y

¹⁶ Obra anónima de mediados del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 205 x 290 cm. BERNIER LUQUE, J. et alii, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, t V, Córdoba, 1987, p 166-167. VILLAR MOVELLÁN, A. et alii. *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, 1995. Op. 601.

el mar. El rey Fernando *el Católico* vestido con indumentaria anacrónica, porque parece que lleva una golilla del siglo XVII, recibe una carta de dos frailes mínimos que se acercan a su tienda de campaña. Varios militares le acompañan, mientras la imagen vestida de la Virgen de la Victoria aparece sobre una mesa en la puerta de la tienda. La riqueza artística de la escultura gótica de la Virgen queda oculta bajo la saya cónica con mangas largas y puntiagudas, porque el pintor desconociendo la realidad artística de la escultura representó la imagen devocional y simbólica que los frailes daban culto en sus conventos.

En el cielo aparece San Francisco de Paula con la iconografía tradicional: barba blanca y hábito de color marrón de la Orden de los mínimos¹⁷. El santo está de rodillas con los brazos extendidos en actitud implorante delante de un simbólico fondo dorado en el que destaca la figura y la cabeza del santo, cubierta con la capucha y rodeada por una fina aureola de santidad. El paisaje se divide en tres zonas: la zona árida montañosa donde se ubica el campamento, las tropas cristianas en formación, etc; la zona urbana con el castillo, murallas y edificios dibujados con una errónea representación de la perspectiva y del estilo constructivo; y la serena mancha azul del mar con barcos atracados con las velas recogidas.

En la parte alta de la calle central del retablo mayor del convento malagueño existe un relieve, de discreta calidad artística, que hemos catalogado como obra primeriza del escultor malagueño Jerónimo Gómez realizada en la década de 1650, que analizaremos en otro lugar de este artículo. Representa el encuentro de los dos frailes mínimos mensajeros y los Reyes Católicos acompañados de soldados, mientras la Virgen de la Victoria, vestida de forma similar al comentario

¹⁷ Actualmente la Orden lleva hábito de color negro.



La llegada de los frailes mínimos al cerco de Málaga, ca. 1650-58, relieve atribuido a Jerónimo Gómez, Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, Málaga

anterior, aparece en el cielo sobre el grupo de figuras y delante de un fondo con la muralla como referente de la ciudad cercada (castillo y núcleo urbano).

Otra de las representaciones relacionadas con la conquista de Málaga es el dibujo o estudio preparatorio de un cuadro, de paradero desconocido, que presidió el altar mayor de la iglesia del convento de los mínimos de Madrileño. Por este dibujo-boceto (Biblioteca Nacional de Madrid), que analizaremos en otro apartado de este estudio, conocemos

cómo el pintor José Jiménez Donoso resolvió con libertad la composición pictórica de la Virgen de la Victoria sin supeditarse a la tradicional imagen vestida. El tema histórico de la conquista de la ciudad de Málaga no fue una representación habitual.

3.- La escultura original y su contexto artístico. Las dos primeras imágenes marianas de Málaga: Nuestra Señora de los Reyes y Santa María de la Victoria

La historia de la escultura de la Málaga cristiana se inicia con la imagen de la Virgen de los Reyes que se conserva en su catedral¹⁸. La existencia de esta talla está vinculada a la Virgen de la

¹⁸ GARCÍA DE LA LEÑA, C. (seudónimo de Cristóbal de Medina Conde), *Conversaciones históricas malagueñas*, Málaga, 1792, t III, pp 79-80 y 193. MEDINA CONDE, C. de, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*, Málaga, 1878 (reed. 1984), pp 17, 136-139. BOLEA Y SINTAS, M., *Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su canónigo...*, Málaga, 1894, pp. 236-239. TORRES BALBÁS, L., *La Alcazaba y la*

Victoria y ambas están relacionadas con la conquista de la ciudad por las tropas de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. Cuando los Reyes Católicos iniciaron (1486) los preparativos de la campaña para la conquista de esta zona costera de Andalucía, la Casa de los Habsburgo comenzaba una etapa de esplendor y poder político y militar en Centroeuropa con el nombramiento del Rey Maximiliano I de Austria, aunque no sucederá a su padre en el Sacro Imperio Romano hasta 1493. Él había contraído matrimonio en 1477 con María de Borgoña como resultado de la política de uniones monárquicas diseñada por su padre Federico III. En 1487, fecha de la conquista de Málaga y a los pocos años de la muerte de su primera mujer, Maximiliano solicitó la mano de la infanta Isabel, la hija mayor de Isabel y Fernando. Estos objetivos políticos y familiares permiten comprender el origen de la ayuda y de los regalos ofrecidos a los monarcas hispanos en la empresa conquistadora. El resultado de las relaciones familiares se produjo, años después, con una fórmula más complejas.

Las crónicas de la conquista de Andalucía, escritas por Hernando del Pulgar, refieren el envío de material bélico por

Catedral de Málaga, Madrid, 1960, pp 98-99, 104 y 120. LLORDÉN, P.A., "Origen, culto y veneración de Ntra. Sra. de los Reyes", en *Gibralfaro*, Instituto de Estudios Malagueños, 21 (1969), pp 71-104. ROMERO TORRES, J. L., "La escultura de los siglos XV al XVIII". En CAMACHO MARTÍNEZ, *Málaga, Arte*. Granada, 1985, p 833. PÉREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO TORRES, J.L., *La catedral de Málaga*, León, 1985, pp 47 y 49. ROMERO TORRES, J.L., "Nuestra Señora de los Reyes", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Esplendor de la Memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*, catálogo de la exposición celebrada en Málaga, Sevilla, 1998, pp. 98-99. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., "Virgen de los Reyes, siglo XVI", en SAURET GUERRERO, *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol 3: edad moderna II, Málaga, 2001, pp 94-95. GÓMEZ GARCÍA, M^a.C. y MARTÍN VERGARA, J.M., "Un legado de los Reyes Católicos para Málaga: La Virgen de los Reyes", en ARANDA DONCEL, *Las Advocaciones Marianas de Gloria, Actas del I Congreso Nacional*, Córdoba, 2003, pp 305-315, en este último trabajo se deslizó el error de la fecha de la conquista de la ciudad.

parte de Maximiliano y otras informaciones, transmitidas por escritos de la Orden, mencionan la existencia de una imagen de la Virgen entre los objetos regalados. Algunos historiadores han identificado esa escultura con la Virgen de la Victoria, aunque a comienzos del siglo XVII un fraile mínimo plantea la teoría de que el encargo se realizó en fecha posterior a la conquista de la ciudad en acción de gracia y en conmemoración de la victoria.

Existiera o no una imagen regalada, los monarcas donaron una imagen de la Virgen que fue la protagonista de los actos religiosos y de la procesión triunfal del día 19 de agosto de 1487, cuando entraron en la ciudad para la posesión del territorio y la sacralización del espacio urbano. La escultura se trasladó al altar instalado en la Mezquita convertida en Iglesia Mayor y presidió la misa de consagración del templo dedicado a Santa María en el Misterio de la Encarnación. Con este acto se inició la historia malagueña del culto a esta imagen mariana conocida desde entonces con el título de *Nuestra Señora de los Reyes*. Según Bolea y Sintás era la imagen que estaba en la capilla del campamento de la reina. Con respecto a este título, consideramos que la existencia de varias imágenes en el territorio español no es resultado de la difusión de una iconografía concreta, sino de la decisión de los responsables eclesiásticos de conservar el recuerdo del carácter dadivoso y protector de los reyes en el nombre de una representación mariana. La imagen se convertía en un instrumento de la propaganda monárquica que favorecía la consolidación de las relaciones creyentes/reyes.

En el lugar más destacado del templo catedralicio, la Virgen de los Reyes recibió culto hasta su sustitución por una nueva escultura mariana entronizada con motivo del movimiento religioso en defensa del dogma de la Inmaculada Concepción en 1617, según Bolea y Sintás¹⁹, trasladándose la escultura gótica a su actual ubicación en la capilla que da acceso a la sacristía me-

¹⁹ BOLEA Y SINTAS, M., *op. Cit.*, p 236.

nor o vestuario de los racioneros. Una serie de factores permiten pensar que la Virgen de los Reyes fue la imagen donada por Maximiliano y no la escultura de Santa María de la Victoria. Sus rasgos estilísticos están más próximos a las formas flamenco-borgoñesas del momento que al estilo retardatorio de los artistas extranjeros emigrados a nuestro país, como se aprecia en la talla de la Virgen de la Victoria.

Las dos primeras imágenes de la historia de la escultura malagueña son dos tipos distintos de representación de la Virgen con Jesús niño, aunque ambas reflejan el carácter y la devoción mariana de los reyes españoles durante el siglo XV que preludian el fervor de los siglos venideros. La Virgen de los Reyes es una imagen del tipo *Odegetría*, iconografía de la imagen de María de pie, concebida como conductora de Dios, con el Niño en su mano derecha, mientras la Virgen de la Victoria portando una palma-cetro está sentada, como trono de Dios o tipo *Theotocos*, con Jesús niño sentado en su regazo, bendiciendo y portando un pájaro.

La Virgen de la Victoria está sentada sobre una roca²⁰ con su título grabado en la parte frontal: “+santa m d la uitoria+”. Con respecto a la roca, siempre hemos llamado la atención de que en la parte



Santa María de la Victoria, anónimo hispano-flamenco del siglo XV, atribuido a Jorge Fernández el Alemán. Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, Málaga

²⁰ En la última restauración, realizada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, de la Junta de Andalucía, pudimos observar los diferentes recrecidos que ha sufrido la roca que posee la Virgen bajo sus

posterior de su lado izquierdo, el manto de la Virgen refleja una estructura paralelepípeda que consideramos es huella de un escaabel o asiento, por lo que se plantea dos hipótesis: la imagen fue realizada sin la presencia de la roca y ésta fuera añadida posteriormente, aunque fuera en fechas cercadas a su ejecución, o el escultor gótico adaptó una imagen sedente, de las que elaboraría siguiendo los modelos habituales, a otra sedente sobre una roca que consiguió con la incorporación de un pequeño cuerpo bajo la base, donde situó el título de la Virgen. La peculiaridad de esta iconografía es la presencia de la roca. La presencia de este elemento desde los primeros momentos de su realización confirmaría la versión de que la Virgen se apareció sentada sobre unos riscos, como referente a las condiciones físicas del campamento militar del rey, situado en los inicios de las montañas, o a las dificultades de la impugnable fortaleza malagueña.

La Madre lleva los brazos extendidos, portando la palma de plata dorada (a modo de cetro) en la mano derecha, mientras con la izquierda protege al Niño y sostiene un pájaro de plata dorada. La Virgen de la Victoria cubre ligeramente su cabeza con un velo, lleva túnica con escote recto, que deja ver el cuello y parte del pecho, y su manto cae desde los hombros, envolviendo sólo su pierna izquierda, donde está sentado el Niño. Jesús es una escultura moderna, que realizó el escultor Adrián Risueño cuando la restauró para su coronación canónica en 1943. Madre e Hijo llevan superpuestas coronas de plata dorada. Los atributos iconográficos no se han distribuido siempre de la misma forma.

A mediados del siglo XVII (grabado de 1657 realizado por fray Cárdenas y relieve del retablo del santuario malagueño, ca. 1650), la Virgen lleva el cetro en la mano izquierda, mientras el Niño está sentado en el centro, mostrando un pájaro en la mano derecha. Además, el grabado presenta también al Niño sosteniendo el universo con la otra mano. En el grabado de Vela

(1691)²¹ los atributos cambian de mano, el cetro vuelve a la mano de derecha de la Madre, mientras en la opuesta lleva una forma abultada, posiblemente un fruto simbólico. El Niño bendice con su derecha y sostiene al pájaro en la otra.

En el grabado de 1770, como protectora del Monte Pío²² la Virgen mantiene el cetro en su mano habitual, como actualmente, y lleva libre la otra, mientras el Niño vuelve a sostener el pájaro (derecha) y el universo (izquierda). En el siglo XIX, la ilustraciones nos muestran las figuras con su cetro-palma (Virgen) y con su pájaro (Niño), además de pequeños ramos de flores en las demás manos de ambas figuras.

La imagen antigua del Niño, que ha sido muy transformada por las diferentes adaptaciones, sostenía un cetro con la mano derecha, mientras con la otra agarraba a un pajarillo por las alas.

Durante las últimas décadas del siglo XV, una amplia nómina de artistas procedentes de Flandes, Borgoña y Alemania trabajan en los principales encargos (retablos mayores, sillerías de coro, etc.) de las catedrales y de los monasterios de las diócesis de Burgos, León, Toledo, Zaragoza, Valladolid y Sevilla. No obstante, los rasgos formales de la Virgen de los Reyes, apreciados en aspectos como el modelado, la expresividad, la ausencia del tradicional plegado de fuertes y quebradas aristas y la presencia de formas de carácter más naturalista, descartan su asignación a los maestros extranjeros conocidos que residen en España, como Juan de Malinas, Copin de Holanda, Rodrigo Ale-

pies. La imagen gótica poseía menos de un tercio del volumen de roca que contemplamos actualmente. Véase GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E. et Alii, *Op. Cit.*

²¹ CLAVIJO GARCIA, A., *Op. Cit.*, lam III.

²² CALVIJO GARCÍA, A., *Op. Cit.*, lam V.

mán, Juan Guas, Giralte de Bruselas, Gil de Siloé de Amberes, ni se relacionan con el estilo de los escultores del círculo sevillano (Lorenzo Mercadante de Bretaña, Pedro Millán o Peter Dancart, Juan Alemán y el maestro Marco). Por ello, consideramos que la Virgen de los Reyes es una obra original de un taller centroeuropeo del siglo XV.

Con respecto a la escultura de la Virgen de la Victoria²³, consideramos que es una producción andaluza, realizada por algún artista de formación flamenca que mantiene rasgos de cierto arcaísmo en el tratamiento de los plegados. En ella apreciamos similitudes estilísticas con las creaciones del escultor alemán Jorge Fernández, establecido en aquellos años en Córdoba. Este artista era hermano del pintor Alejo Fernández y ambos recibieron el apellido de la primera mujer de éste (María Fernández, hija del pintor cordobés Pedro Fernández). El pintor está localizado en Córdoba desde 1496 y los dos artistas en Sevilla desde 1505 trabajando en el retablo mayor de la catedral. En otro estudio hemos señalado la similitud formal de los rasgos de la Virgen de la Victoria con algunas esculturas marianas talladas por Jorge Fernández en el retablo de la catedral sevillana (Virgen de la Epifanía) o con la imagen de Nuestra Señora de la Aliseda (Iglesia del pueblo de Cumbres de San Bartolomé, Huelva), atribuida a él, que está asociada con la milagrosa aparición a un pastor en el tronco de una aliso. Su rostro y la disposición general de cuerpo y de las manos, a excepción del plegado y la policromía transformados por una restauración desafortunada, ofrecen grandes paralelismos formales y compositivas con la imagen de la Victoria²⁴.

²³ ROMERO TORRES, J.L., "La escultura de los siglos XV al XVIII", en *ALCOBENDAS, Málaga, Arte*, Granada, 1984, t III, p 833.

²⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y CARRASCO TERRIZA, M.J., *Escultura mariana onubense*, Huelva, 1981, p 425-426, lam 206. OLIVER, A., PLEGUEZUELO, A. y SÁNCHEZ, J.M., *Guía Histórico-Artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*, Sevilla, 2004, p 136.

Desde hace años situamos el origen de esta imagen en el círculo artístico cordobés de finales del siglo XV al que pertenecía Jorge Fernández, aunque otros estudiosos malagueños²⁵ hayan considerado la posibilidad de que el autor fuera el enigmático artista Juan de Figueroa, que aparece (1488) en la documentación de los repartimientos recibiendo compensaciones patrimoniales (casa y heredad) por haber hecho el retablo de alabastro para la iglesia de Vélez-Málaga²⁶.

La iconografía de la Virgen de la Victoria responde a una representación medieval de la Madre con su Hijo con el simbolismo de María como Trono de Dios que, según la época y las escuelas artísticas, las figuras mantendrán más o menos comunicación entre sí, desde la frialdad hierática de lo mayestático hasta la conversación humanizada. Como hemos señalado en otra ocasión²⁷, los frailes mínimos fundaron habitualmente sobre ermitas preexistentes dedicadas a una Virgen, santo o santa, cuyo culto siempre conservaron. El convento de Córdoba se instaló sobre la ermita de la Virgen de Cuteclara o de Nuestra Señora de las Huertas y las posesiones del entorno. En el siglo XIX fue desamortizado y sus principales imágenes fueron distribuidas por varias iglesias de la ciudad. Desde entonces la Virgen de Cuteclara, escultura de piedra del siglo XIV, ha sido trasladada varias veces (iglesia de San Hipólito, Catedral y Museo Diocesano de Bellas Artes). Por su antigüedad fue copiada en un dibujo por Rafael Romero de Torres para ilustrar la *Córdoba Monumental y Artística* escrita por su padre. Aquel dibujo fue copiado a su vez por su hermano Julio hacia 1885, cuyo ejemplar se conserva

²⁵ TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *Informes histórico-artísticos de Málaga*, Málaga, 1968, t I, p 90.

²⁶ BEJARANO ROBLES, F., *Los repartimientos de Málaga*, Málaga, 1985, t I, p 332.

²⁷ ROMERO TORRES, J.L., "Escultura e iconografía..." (en prensa)

en el Museo de Bellas Artes de Córdoba²⁸. Entre la composición de la Virgen de Cuteclara y la iconografía de la Virgen de la Victoria existen grandes similitudes formales que son sólo coincidencias, porque entre la fecha de realización de la Virgen de Cuteclara o de las Huertas y la llegada de los frailes mínimos a Córdoba (1510) hay una separación de siglos. No obstante, el retablo mayor de la iglesia debió de poseer una representación de la Virgen de la Victoria en la calle central.

El culto y la iconografía de la imagen malagueña de la Virgen de la Victoria, María sedente con Jesús niño también sentado en su pierna, fue difundido por los frailes mínimos a través de sus conventos. La difusión de la iconografía grabada no se producirá hasta mediados del siglo XVII con la representación incluida en el frontispicio²⁹ del libro *Exégesis in Habacuc prophetam...*, escrito por fray Ildefonso de Padilla, fraile de la Orden de San Francisco de Paula y profesor de teología (Córdoba,



Santa María de la Victoria, 1657, fray Ignacio de Cárdenas, grabado

²⁸ El dibujo de Julio Romero de Torres, lápiz grafito sobre papel, 155 x 100 mm. Museo de Bellas Artes de Córdoba, Rº Nº DJ0432D. MORALES SALCEDO, F.J. y PALENCIA CERREZO, J.M., "Advocaciones marianas. Dibujos y grabados del Museo de Bellas Artes de Córdoba", en ARANDA DONCEL, *Las Advocaciones Marianas de Gloria. Actas del I Congreso Nacional*. Córdoba, 2003, p 229.

²⁹ ROMERO TORRES, J.L., "Aparición de la Virgen de la Victoria a San Francisco de Paula", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Esplendor*

1657). El grabado calcográfico, ejecutado con un dibujo seguro de trazo ligero y con una excelente calidad técnica, ofrece la iconografía de Santa María de la Victoria en la zona inferior de retablo-portada y en un contexto de santos y alegorías alusivas a la Orden de los Mínimos. La imagen está concebida como una Virgen coronada y sentada en un sillón de respaldo alto con una gran venera, portando en su mano el cetro y llevando el Niño en el centro de su regazo con los símbolos del Mundo y un pájaro. La estampa fue realizada en Córdoba por el fraile granadino Ignacio de Cárdenas, discípulo de la familia Heylan y con actividad documentada en su ciudad natal entre 1648 y 1651 y en el convento cordobés entre 1657 y 1662.

4.- La imagen devocional y la moda de vestir las esculturas.

La imagen gótica que los frailes mínimos recibieron para su custodia y culto fue adquiriendo popularidad por sus intercesiones milagrosas y por la difusión que la Orden de San Francisco de Paula realizó en España a través de sus fundaciones conventuales. El valor y la calidad artística de aquella escultura gótica al servicio de la fe cristiana fue trasformada en devocional con la incorporación de vestidos que ocultaron su realidad física para recrear una imagen más simbólica, alcanzando su devoción gran popularidad como su reconocimiento como patrona de la diócesis malagueña en 1867 y la coronación canónica en 1943.

La escultura gótica fue objeto de la moda, surgida en la segunda mitad del siglo XVI, de vestir las imágenes con indumentaria a imitación de los gustos cortesanos, ya fuera con trajes de color claro y dorado para las advocaciones de gloria o con

de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga, catálogo de la exposición celebrada en Málaga, Sevilla, 1998, pp 232. La incluimos como imagen secundaria del comentario iconográfico del grabado (1757) que reproduce un dibujo del escultor Fernando Ortiz.

hábito y manto de luto para las representaciones pasionistas de María. La naturaleza y la calidad artística de la imagen ha estado oculta hasta la década de 1920, siendo una sorpresa para el historiador Juan Temboury cuando pudo contemplarla sin ropajes, como dejó registrado en sus notas personales³⁰. Desde el siglo XVI al primer tercio del siglo XX, las formas de vestir a la imagen han evolucionado con los gustos estéticos de cada época, como podemos deducir de las representaciones pictóricas y escultóricas que registraron la realidad física de la imagen vestida, que fue la iconografía difundida en el barroco.

La pintura del convento de Lucena nos muestra a la Virgen de la Victoria con el Niño sentado en el centro sobre su regazo, representando la iconografía tradicional de la *Theotocos* o la madre como trono de su Hijo. Las dos figuras llevan coronas reales y delante tiene una luna de punta hacia arriba, como referente a la naturaleza inmaculada de la concepción de María, atributo iconográfico incorporado a la imagen devocional en el siglo XVII. Ella viste de blanco con traje de forma cónica, cuello alto, mangas de boca ancha y



Virgen de la Victoria (detalle), relieve del retablo mayor. Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, Málaga



Isabel Clara Eugenia, ca. 1584, Alonso Sánchez Coello, Museo del Prado, Madrid



Virgen de la Victoria (detalle), anónimo del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, iglesia de Santo Domingo y San Francisco de Paula, Lucena (Córdoba)

³⁰ Diputación Provincial de Málaga, Biblioteca Cánovas del Castillo, Legado Temboury, carpeta dedicada a la Virgen de la Victoria.

extremo apuntado, como el pintor Alonso Sánchez Coello retrató a la infanta Isabel Clara Eugenio hacia 1584 (Museo del Prado, Madrid)³¹.

Los elementos formales más singulares que hemos analizado en el cuadro de Lucena también aparecen en el relieve del retablo malagueño, realizado casi un siglo antes, y en los dos grabados de finales del XVII (xilografía y calcografía) de calidad discreta y gran sabor popular. En la estampa anónima de 1688 (Archivo Histórico Municipal de Málaga)³² la Virgen aparece vestida dentro de un camarín de arquitectura inventada. La segunda estampa, que está firmada por Vela en 1691 e impresa siete años después con motivo de la fundación y erección del Pósito y Monte de Piedad, presenta el interés de reflejar el retablo actual antes de la apertura o desarrollo de la hornacina en el actual camarín, circunstancia que tuvo lugar pocos años después, no obstante, existen diferencias entre las escenas del retablo y las dibujadas en el grabado. También, el artista Clemente Puche figura entre los modestos grabadores del círculo madrileño que estamparon la iconografía de la Virgen de la Victoria (c. 1696).

Los grabados de finales del siglo XVIII y comienzos del siguiente, y las litografías que comienzan a editarse en el periodo romántico, nos muestran cambios sustanciales en los modos de vestirla y de disponer la figura del Niño, que deja el regazo de la madre para figurar casi de pie en primer plano, delante o detrás del símbolo inmaculadista de la media luna con las puntas hacia arriba, adquiriendo mayor protagonismo la figura infantil. La estampa anónima de 1770 (portada de la reimpresión de

³¹ Óleo sobre lienzo, 207 x 129 cm. VERGARA, A., *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*, catálogo de la exposición, Madrid, 2000, pp.140-141.

³² CLAVIJO GARCÍA, A., *Op. Cit.*, lam II.



Virgen de la Victoria, 1770, grabado anónimo.

las Ordenanzas del Monte de Piedad) aparece dentro de un camarín la Virgen vestida y sentada en el trono o triunfo -sostenido por tres ángeles sobre la bola del mundo aplastada por la serpiente, símbolo del pecado, y por cuatro estípites.

En esta representación figuran dos esculturas orantes de los Reyes Católicos que en el siglo XIX desaparecieron.

En el grabado de la Virgen de la Victoria acompañada de San Ciriaco y Santa Paula, mártires y patronos de la ciudad, realizado por el artista José María de la Cerda en 1806, lleva las mangas estrechas, mantiene el cuello alto con un leve recuerdo del rostrillo³³ y porta el cetro en su mano derecha. Una evolución que adquirió mayor intensidad en la segunda mitad del siglo XIX, tal vez, por el impulso devocional que adquirió a partir de su declaración como patronato de la diócesis. La imagen mariana lleva el cuello descubierto, las mangas son cerradas y están decoradas con encajes rizados y los colores de la indumentaria son rojo-burdeos para la túnica y azul con ornamentación dorada para el manto. Esta policromía simbólica se repite en una pintura popular realizada sobre cristal.

En la década de 1920 los responsables liberan la escultura de los vestidos, permaneciendo sólo el manto que le cubría desde la cabeza. Con motivo de la coronación canónica (1943) la imagen perdió todos los añadidos textiles y su valor devocional no ha perdido popularidad en la ciudad. A partir de esta época se

³³ Archivo Histórico Municipal de Málaga, Actas capitulares, 1806, vol 196, ff 215-216.

han realizado diferentes copias siguiendo el modelo gótico, algunas realizadas por el taller del escultor Adrián Risueño y por el escultor Suso de Marcos, quedando en el recuerdo la versión barroca vestida.

5.- Versiones gráficas de libre creación

No conocemos muchas representaciones de la Virgen de la Victoria sin reproducir o inspirarse en la imagen vestida. El pintor José Jiménez Donoso pintó hacia 1682 el cuadro del altar mayor de la iglesia conventual de Madrid, cuya composición conocemos por el dibujo realizado con pluma gruesa sobre papel amarillento verjurado (Museo Municipal de Madrid, depósito de la Biblioteca Nacional)³⁴, porque el cuadro desapareció con motivo de las medidas desamortizadoras del siglo XIX. La Virgen aparece sentada con el Niño también sentado sobre la pierna izquierda de su madre que porta una rama en la mano derecha que ofrece a San Francisco de Paula. El santo viste el hábito de la Orden mínima, lleva en su mano derecha una vara o bastón y corona su cabeza con la aureola de santidad. El grupo está suspendido en el cielo con la ayuda de ángeles y la cabeza de la Virgen se circunscribe de un círculo de querubines. En la zona baja del cuadro, se representa la tierra, reducido el paisaje a varias personas (soldados y un fraile) que observan la escena celestial junto a objetos de referente bélico (cañón, lanza, etc.) y la figura de un musulmán muerto. El cuadro fue descrito por Ponz en su *Viaje de España* (1772-1794) y por Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800)³⁵.

³⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *El dibujo español de los siglos de Oro*, catálogo de la exposición, Madrid, 1980, pp 83, lám XCVI, cat 159.

³⁵ PONZ, A., *Viaje de España*, t V., Madrid, 1793, p 289. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t VI, Madrid, 1800, pp 12-13.

La segunda obra que destacamos es la composición dibujada en 1757 por el escultor malagueño Fernando Ortiz que grabó el valenciano Manuel Monfort en el prestigioso taller de su padre, Benito Monfort, en Valencia³⁶. Las monjas cistercienses de la Abadía malagueña de Santa Ana conservan un libro de *Indulgencias plenarias...* que contiene un grabado adherido a la cubierta del infolio. Otro ejemplar de esta estampa se conserva en la colección de Trinidad García-Herrera (Málaga).

La producción de grabados en Málaga a mediados del siglo XVIII continua la discreta calidad técnica de las décadas anteriores y las necesidades gráficas siguen dependiendo de los talleres de otras ciudades. La actividad artística malagueña se reduce a unas modestas obras xilográficas de carácter devocional para ilustrar publicaciones, como el *Compendio de la vida y milagros del glorioso patriarca San Francisco de Paula*, de fray Mateo Pinedo (Málaga, Imprenta de Iglesias y Martínez, c. 1750, reedición de la publicada en Barcelona, 1730), y a las calcografías de pequeñas estampas realizadas por Juan Zamora, presbítero de la Congregación de San Felipe Neri y autor de los grabados de asuntos mariano y religiosos (Corazones de Cristo y María, 1751; Nuestra Señora de la Luz, etc.) incluidos en el manuscrito de la Congregación.

En este grabado, el escultor Fernando Ortiz ha representado la escena de la aparición de la Virgen a San Francisco de Paula con una composición de gran dinamismo, a través de la dirección oblicua de las miradas y de los brazos de las figuras y mediante las formas curvas de las nubes, de los cuerpos de los

³⁶ Grabado calcográfico, 30 x 20 cm. "Ferdinandus Ortiz, inv. M^o. Emanuel Monfort sculp. Val. Anno 1757". "Cum Privile^o Regis / Se estamparon en la Imprenta de Benito Monfort en Val." "EL PLENIPOTENCI^o de Dios N. Glor. P. y Patri / archa S. FRAN^{co}. de PAULA / hecha a devocion de un indigno Hijo / suio: el que la dedica a N. M. y S. / Maria SS de la Vict^a Patrona / de la Religion Minima; y conquis^{ta} / de las Españas: que se venera en su / Magni^{co}. Y R^l. Conv^o de / Malaga donde / sale a luz".

ángeles y de las rocallas que conforman el trono. La Virgen coronada está sentada en actitud mayestática sobre un gran asiento de perfiles curvos (rocallas), ocultado parcialmente entre las nubes y el manto, con el Niño sentado en su pierna, mientras abraza ligeramente con la mano derecha al santo, de rodillas sobre las nubes y ante ella. La escena se completa con elementos simbólicos referidos a la protección de la Virgen (cabeza del ángel cubierta con el manto), a los orígenes del culto malagueño (ermita sobre una montaña)



Nuestra Señora de la Victoria, 1757. Fernando Ortiz (dibujo) y Manuel Monfort (grabado)

y a la vida del santo: un fraile peregrino (báculo) entregado a una intensa actividad caritativa (Charitas) renunciando a los cargos religiosos terrenales (mitra y tiara). El escultor humaniza el convencionalismo hierático tradicional y presenta una interpretación iconográfica de concepción pictórica sin supeditación a las fórmulas populares ni a los valores escultóricos de la imagen titular. Esta obra respira fuerte aire italianizante y refleja la influencia de los grabados y de las pinturas italianas de Corrado Giaquinto y Carlos Maratta y de las esculturas de Juan Domingo Olivieri en los rasgos formales de las cabezas, como los rostros de formas blandas y redondeas y los característicos cabellos agitados de trazo corto y curvo, y en el tratamiento de los pliegues angulosos, elementos estilísticos propios del estilo escultórico del artista malagueño, como la Virgen de la Paz (iglesia de la Trinidad, Málaga) y sus versiones de la Divina Pastora.

El grabador fue el valenciano Manuel Monfort Asensi (1736-1806), hijo del impresor Benito Monfort Besades que ad-

quirió su formación artística con los artistas hermanos Vergara y los conocimientos técnicos de la estampación en el taller paterno. Sus primeros grabados reproducen dibujos del pintor valenciano José de Vergara y del escultor malagueño Fernando Ortiz, siendo estampados el primero en la imprenta de José García y el segundo en la imprenta paterna en el año de su apertura. Presentó sus obras a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando obteniendo el título de Académico de Mérito (1762) y tras su regreso a Valencia recibió el nombramiento (1765) de Primer Director de Grabado en la Academia valenciana de San Carlos, que se funda oficialmente tres años después. Su actividad profesional se caracterizó por la residencia alternativa entre la ciudad natal y la Corte, donde ayudaba a los artistas valencianos. En 1784 fue nombrado Director de la Imprenta Real y cuatro años después redacta el *Plan de grabadores del Rey*, planteando la necesidad de una institución que asumiera los diferentes encargos de la administración y posibilitara la creación de una colección de grabados de cuadros originales y de retratos de personajes de nuestra cultura. Este documento estableció las bases fundacionales de la Real Calcografía (1789). Entre sus obras destacan diferentes retratos (padre Tosca, 1757; Carlos III, 1760; Arzobispo Martín Pérez de Ayala), escudos e ilustraciones para los *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* (1768), para la edición de *El Quijote* (1771) y de la traducción de obra latina de Salustio (1772).

El padre del grabador fue el impresor de este grabado, el valenciano Benito Monfort Besades (1716-1785). Por la calidad técnica de sus impresiones se convirtió en uno de los principales talleres tipográficos del país. En su ciudad obtuvo los encargos y el título de impresor de las principales instituciones locales: Seminario de la Compañía de Jesús, Concejo de la Ciudad, Catedral, Universidad, Real Junta de Comercio y Consulado, Real Academia de Nobles Artes de San Carlos, entre otras. Entre sus obras destacan la *Crónica del Rey Don Juan II* (1779), la

Crónica de los Reyes Católicos (1780) y los nueve volúmenes de la *Historia General de España*, escrita por el Padre Juan de Mariana (1783-96) e ilustrada con dibujos y grabados de los principales artistas de su época.

6.- Versiones escultóricas de la Virgen de la Victoria y su contexto arquitectónico

A partir de la imagen malagueña, se hicieron versiones de talla completa en el siglo XVI (Triana-Sevilla), desde el siglo XVII, se realizaron de talla con telas encoladas (Morón de la Frontera y Osuna) o de candelero para vestir con tejido natural. Desde comienzos del siglo XVII, las imágenes de talla completa fueron cubiertas con vestidos, ocultándose durante siglos la realidad artística de la escultura. Estas imágenes titulares se situaron habitualmente en el retablo mayor, teniendo distinto tratamiento o valoración, según la época. Hasta finales del siglo XVII, la imágenes se situaban en una de las hornacinas de la calle central (Écija, Jerez de la Frontera, Morón de la Frontera, Motril³⁷, Osuna, etc.). Con el desarrollo de los camarines a partir de finales del siglo XVII, como el ejemplo malagueño, algunas imágenes pasaron al espacio posterior del retablo, instalándose en peanas altas y templetos coronados que permitieron una mayor proximidad creyente/imagen, favoreciendo un mayor desarrollo devocional, como Málaga, Estepa, etc. Otras iglesias también tuvieron a la Virgen de la Victoria en ese lugar, pero la ausencia de datos o descripciones antiguas impide confirmar su presencia en el camarín, como el caso de la iglesia de los mínimos de Archidona. También sucede que este elemento ar-

³⁷ *Crónica de la Provincia de Santo Tomas de Villanueva de Andalucía de padres Agustinos Recoletos en su restauración*, década I, 1899-1909, Monachil, 1920, p 173. Agradezco esta información a nuestro amigo Domingo López Fernández que ha presentado, en este mismo congreso, un estudio sobre los frailes mínimos en Motril.

quitectónico ha desaparecido en algunos templos por reformas o eliminaciones posteriores.

En el siglo XIX, cuando las iglesias de los frailes mínimos se desamortizan y se convierten en iglesias parroquiales o de ayuda a la parroquia más cercana, comienza una fase de cambio en las devociones que repercutió en la principal imagen mariana de los mínimos, Nuestra Señora de la Victoria. Algunas de las imágenes de candelero han sido transformadas en otra advocación, como la titular de Estepa que pasó a un particular que la transformó en otra advocación, únicamente con vestirla y aderezarla con otros objetos simbólicos o atributos iconográficos.

En la exaltación devocional de Santa María de la Victoria o Nuestra Señora de la Victoria han participado cuatro elementos básicos, comunes a otras devociones marianas: la escultura/imagen, el contexto arquitectónico (retablo), su espacio vital (hornacina o camarín) y la función procesional. La dimensión alcanzada por el cuarto elemento depende de los estudios parciales de cada ciudad que, poco a poco, van conociéndose por los congresos dedicados a la presencia histórica de esta Orden o por los estudios de religiosidad popular. De los otros tres elementos, vamos a analizar algunos ejemplos, sin agotar el catálogo de los bienes conservados, inabarcable en el espacio de esta publicación.

Una de las versiones escultóricas de mejor calidad artística, después de la original, es la sevillana del convento que los mínimos tuvieron en Triana, cuya imagen recibe culto actualmente en el mismo barrio, en la iglesia parroquial de Santa Ana a donde se trasladó tras la exclaustación³⁸. La tradición cuenta

³⁸ BERNALES BALLESTEROS, J., “Virgen de la Victoria”, en *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*, catálogo de la exposición, Sevilla, 1992, p 338.



Nuestra Señora de la Victoria, anónimo sevillano del siglo XVI, iglesia de Santa Ana (Triana), Sevilla

que ante ella rezó Magallanes y Juan Sebastián Elcano con motivo de la vuelta al mundo, el primero denominó a su nave con el nombre de Nuestra Señora de la Victoria y el segundo rezó en acción de gracias por haber conseguido su regreso a Sevilla el día 8 de septiembre, celebración de la Natividad de la Virgen y festividad de la Virgen de la Victoria.

La imagen fue concebida de talla completa y presenta rasgos formales de gran calidad artística. Su autor fue un escultor, no identificado, de finales del siglo XVI que refleja en la talla aspectos de la imagen

gótica malagueña, como el escote recto, aunque cubre el pecho por decoro, y la posición de la cabeza, a la que imprime una belleza femenina contemporánea a la estética premontañesina. La Virgen está sentada sobre un sillón barroco y posa los pies sobre un gran cojín, mientras el Niño, realizado de talla completa por el mismo artista, está sentado en su regazo. Los únicos atributos que posee son la corona de la Virgen, las potencias de rayos de Jesús y el pequeño símbolo esférico del universo que el Niño lleva en su mano izquierda. Éste bendice con su mano derecha elevada. La imagen que actualmente contemplamos es resultado de una restauración realizada en el siglo XX, porque hasta entonces la escultura estuvo vestida.

Una antigua fotografía nos permite conocer su indumentaria, tal vez, siguiendo el modelo barroco. La Virgen iba sentada, llevaba las manos abiertas sujetando a su hijo y vestía túnica blanca, decorada con finos bordados, manto de color oscuro (la

fotografía no permite conocer si es rojo o azul) y velo blanco en la cabeza. El niño, también vestido de blanco, bendice con la mano derecha y sostiene el símbolo del universo en la otra. Las dos imágenes llevan corona, como la iconografía tradicional de la Virgen de la Victoria. Como hemos observado, la imagen antigua presentaba más afinidades iconográficas con la original que la solución actual. Las fotografías³⁹ conservadas permiten conocer el proceso de restauración de la escultura y los destrozos que sufrió en el siglo XVII para ser convertida en imagen de vestir, como la eliminación de los plegados tallados, que actualmente se oculta bajo la indumentaria de tela encolada que se le incorporó. Estos documentos gráficos nos permiten conocer las dos alternativas de sentar el Niño que planteó el restaurador: en el centro del regazo, como se eligió, o sobre la pierna izquierda, como sería la composición primitiva de la imagen gótica mala-gueña y de esta escultura manierista sevillana.

La imagen tiene actualmente un pequeño retablo de columnas salomónicas pareadas, atribuido⁴⁰ al arquitecto-ensamblador Bernardo Simón de Pineda, ca. 1693, pero el retablo mayor de su convento, en el que debió de estar esta Virgen de la Victoria, se conserva en el altar mayor de la iglesia dominica de San Jacinto, en el barrio de Triana. Es de grandes dimensiones, termina en medio punto para adaptarse al arco de la bóveda de la iglesia originaria y posee monumentales columnas salomónicas, cuyo estilo se ha relacionado con la familia Ribas⁴¹. El programa iconográfico está adaptado al santoral dominico, pero conserva en el ático un grupo escultórico que representa una escena de la vida de San Francisco de Paula⁴².

³⁹ Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Fototeca.

⁴⁰ HALCÓN, F., "Sevilla, iglesia de Santa Ana, retablo de la Virgen de la Victoria", en HALCÓN et alii, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p 331.

⁴¹ HALCÓN, F., "Sevilla, iglesia de San Jacinto, retablo mayor", *Op. Cit.*, p 333.

⁴² La historia de los mínimos en Sevilla es tratada por Matilde Fernández Rojas en este mismo congreso.

La primitiva y primera imagen de la Virgen de la Victoria, de la Orden de los mínimos, fue la escultura malagueña. Desconocemos su entorno arquitectónica desde 1487 a mediados del siglo XVII. Suponemos que la escultura sin vestir recibió culto en la hornacina central de un retablo gótico dorado con gabletes, pináculos y arcos apuntados, desconociendo la existencia de algún elemento de apoyo figurativo e iconográfico. A finales del siglo XVI, los frailes vistieron con tejidos lujosos la imagen, ocultando el valor artístico de la escultura. La documentación existente no informa de la existencia de cambio de retablo hasta mediados del siglo XVII, cuando se construye el que se conserva. Esta construcción barroca, concebida con un orden gigante, tiene dos cuerpos y tres calles, separadas éstas por columnas de orden corintio con fuste de estrías oblicuas con el tercio inferior diferenciado y decorado con elementos vegetales tallados. En el segundo piso, las columnas poseen un ángel, a modo de atlante, en la mitad del fuste. El retablo posee frontones curvos y triangulares partidos como remate de los marcos de los relieves y un coronamiento de la calle central de grandes proporciones (frontón curvo, escudo real y corona). El programa iconográfico está representado en nueve relieves: banco (2), primer cuerpo (4) y segundo cuerpo (3). Los escudos de la familia Fernández de Córdoba, poseedora del patronazgo, figuran en las ménsulas del banco que sostienen las columnas.

Durante la segunda mitad de ese siglo, la imagen estuvo en la hornacina central del retablo hasta que el espacio del presbiterio se amplió con un nuevo espacio vital para el culto de la imagen con la creación de un amplio camarín suntuosamente decorado que costeó el malagueño José Guerrero, I conde de Buenavista a finales del siglo XVII.

El historiador Juan Temboury⁴³ fechó la construcción del retablo hacia 1620, atribuyendo su autoría al arquitecto-

⁴³ TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *Op. Cit*, p 91.

ensamblador Luis Ortiz de Vargas, artista que hizo la arquitectura y algunas imágenes de la sillería del coro de la catedral malagueña, y el dorado al artista Luis de Zayas⁴⁴ en 1661. De los dos datos ofrecidos, hemos aceptado el segundo, el autor del dorado y su ejecución, porque aporta una fecha concreta, demostrando que conoció un dato que los historiadores posteriores no hemos podido localizar por desconocer la fuente o lugar de procedencia de la nota. Puede ser correcto este dato, porque en esa fecha está activo en la ciudad ese pintor, padre del escultor Miguel de Zayas, discípulo de Pedro de Mena y continuador de su taller. Sobre la autoría y fecha del retablo discrepamos, porque el ensamblador Luis Ortiz de Vargas, natural de Cazorla y formado en el círculo artístico sevillano, estuvo en Málaga entre 1633 y 1638, volvió a Sevilla en este último año donde permaneció hasta su muerte once años después. Además, en la década de 1620 este arquitecto estuvo en Lima.

Nosotros hemos planteado la hipótesis⁴⁵ de que el retablo se construyó a partir de 1646, fecha en la que don Francisco Fernández de Córdoba, patrono de la capilla mayor, obtuvo el título de primer conde de Casapalma⁴⁶. Años después, los frailes o el administrador del conde encargaría los relieves escultóricos a José Micael Alfaro, activo en Málaga en aquella época, pero su

⁴⁴ Temboury no especificó la fuente o procedencia de este dato. Parece extraño que el investigador agustino padre Andrés Llordén no registre nada en su estudio cronológico de “Nuestra Señora de la Victoria, patrona de Málaga”, *Gibralfaro*, 18 (1966), p 37-38, ni tampoco en la biografía de este dorador en *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, 1959, p 240-243.

⁴⁵ ROMERO TORRES, J.L., “La escultura de los siglos XV al XVIII”. En CAMACHO MARTÍNEZ, *Málaga, Arte*. Granada, 1985, p 840.

⁴⁶ ROMERO TORRES, J.L., “La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz”, en MORALES FOLGUERA, *Málaga en el siglo XVII*, III centenario de la muerte de Pedro de Mena, Málaga, Ayuntamiento, p 136.

muerte (1650) impidió la conclusión, siendo continuado por su discípulo Jerónimo Gómez, heredero de las herramientas de su taller y albacea testamentario⁴⁷. En este periodo se realizaron otros trabajos de adecentamiento en la capilla mayor, como refleja el contrato que el cantero Juan del Moral Castillo formaliza con el convento, a petición de don Antonio Vaqueriporti, administrador del conde, para colocar la solería de jaspe blanco y colorado⁴⁸.

Aunque el profesor Sánchez-Mesa ha rechazado nuestra propuesta de atribución (*“Los relieves del retablo tampoco parecen testimoniar el arte y el estilo de José Micael Alfaro”*⁴⁹), seguimos manteniendo la argumentación de que el análisis formal y artístico de los relieves bajos del primer cuerpo que narran acontecimientos sucedidos en dos visitas del rey francés Carlos VIII al santo fundador, se aprecian con claridad el estilo del escultor José Micael Alfaro. La utilización de los escorzos de las figuras del relieve de la levitación del santo, la calidad y la forma de resolver las cabezas del santo, del rey, del fraile mínimo y de los acompañantes que aparecen en estos dos relieves tienen su referente en la sillería del coro de la catedral aunque el mencionado profesor no supiera apreciarlo. Aunque todas las composiciones reflejan su estilo, sólo los relieves mencionados poseen la calidad del maestro, poseyendo los demás la calidad plástica más floja y las soluciones compositivas más discretas, por lo que consideramos responden a la intervención o conti-

⁴⁷ LLORDÉN, P.A., *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, 1960, pp 179-180, 184-185.

⁴⁸ LLORDÉN, P.A., *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, 1962, p 101. Este cantero también figura como Juan de Morales, según aclaró el padre Llordén.

⁴⁹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “Virgen de los Reyes, siglo XVI”, en SAURET GUERRERO, *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol 3: edad moderna II, Málaga, 2001, pp 64.

nidad de su discípulo o seguidor Jerónimo Gómez después de la muerte del maestro⁵⁰.

En otras ciudades, este tipo de construcción se realizaba entre el ensamblador (construcción arquitectónica del conjunto), el escultor (imágenes y relieves) y el pintor-dorador, e incluso, pintor y dorador. Sin embargo, en Málaga la actividad artística en esta época era muy discreta y un escultor podía realizar la parte arquitectónica y la escultura, mientras la policromía corría a cargo del pintor-dorador. No obstante, compartimos con el profesor Sánchez-Mesa el discurso sobre la influencia de los arquitectos jesuitas Alonso Matías y Francisco Díaz de Ribero.

La iglesia malagueña que fue de los mínimos es la única que conserva en todo su esplendor el patrimonio artístico que formó parte de los mecanismos visuales de exaltación en la época barroca: imagen, retablo con relieves informándonos de la santidad del fraile fundador, camarín de yeserías con elementos vegetales y objetos simbólicos marianos y alto templete, peana o trono.

El retablo mayor del convento de Morón de las Frontera, comienzo del siglo XVIII, tiene columnas de fuste salomónico y



Retablo mayor, anónimo de comienzos del siglo XVIII, iglesia de Victoria, Morón de la Frontera (Sevilla)



Virgen de la Victoria, anónima reformada en el siglo XVIII, iglesia de la Victoria, Morón de la Frontera (Sevilla)

⁵⁰ ROMERO TORRES, J.L., “La escultura y su entorno arquitectónico en la iglesia de la Victoria, de Málaga”, en CAMACHO MARTÍNEZ, *El Santuario de la Virgen de la Victoria de Málaga*. Málaga (prensa).

el tercio inferior con decoración vegetal. La Virgen es una imagen de talla con telas encoladas realizada en el siglo XVIII, en la época del retablo, pero el rostro de la Virgen y las soluciones plásticas y técnicas del Niño indican que es una obra de finales del siglo XVI transformada en el XVIII.

A partir del primer tercio del siglo XVIII se renovaron casi todos los retablos mayores de los conventos en los que se usaron como soporte constructivo las tardías columnas salomónicas o los novedosos estípites. En 1736 el ensamblador Juan Cazorla, establecida en Lucena, contrató la ejecución del retablo mayor de la iglesia de los mínimos de Puente Genil. Esta obra mantiene la estructura de banco, un gran primer cuerpo y otro más pequeño a modo de ático, que hemos apreciado en los restantes retablos de la Orden, pero a diferencia de los anteriores, en éste los soportes son estípites. La calle central posee superpuestos varios espacios destinados a imágenes, como la Virgen de la Victoria que existió y la imagen del santo fundador⁵¹.

En Lucena, la iglesia conventual de los mínimos es la actual parroquia de Santo Domingo y San Francisco de Paula. El retablo⁵², realizado en la década de 1740, es de estípite y en su calle central se superponen varios cuerpos de diferente altura y configuración: sagrario, expositor del Santísimo, hornacina con una escultura de la Inmaculada y el último cuerpo con el crucificado. El dorado del retablo fue realizado por el fraile mínimo Pedro Carmona en 1762. Aunque se desconoce el autor de la arquitectura e imágenes, ha sido relacionado con el estilo del arquitecto-ensamblador Francisco José Guerrero⁵³. El espacio

⁵¹ RIVAS CARMONA, J., *Puente Genil monumental*, Puente Genil, 1982, p 67. RAYA RAYA, M.A., *Retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, p 358, 431.

⁵² RAYA RAYA, M.A., *Op. Cit.* p 357.

⁵³ BERNIER LUQUE, J. et alii, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, t V, Córdoba, 1987, p 162. RAYA RAYA, M.A., *Op. Cit.*, p 551.

que ocupa la Inmaculada sería la ubicación de la Virgen de la Victoria sentada, que tal vez sea la imagen de vestir de la Virgen que recibe culto en el altar del crucero, lado de la epístola, actualmente con la advocación de la Virgen del Rosario. Esta imagen lleva las manos abiertas con los dedos extendidos, una disposición distinta a la que habitualmente posee la devoción dominica. Esta hipótesis se refuerza con la información, aportada por el sacristán, de que algunas personas del pueblo creen que la escultura victoriana fue reconvertida en esta nueva.

El retablo de la iglesia de la Victoria de Osuna pose un retablo realizado en el segundo cuarto del siglo XVIII con predominante juego de grandes estípites que enmarcan la calle central, dividida en varios cuerpos de diferentes proporciones, tal vez obra de Francisco María de Ceiba⁵⁴. En un pabellón, bajo el Crucificado del ático, está situada la imagen escultórica de discreta calidad artística que representa la Virgen de la Victoria, una talla revestida de telas encoladas. La Virgen está sentada con el Niño en el centro de su regazo, lleva la media luna inmaculadista delante y el manto le cubre desde la cabeza, describiendo una silueta triangular, su aspecto nos recuerda el carácter popular de la representación de la Divina Pastora. Sobre ella vuelan dos ángeles y existe una gran corona real, en recuerdo de su origen. Observamos como en el antiguo expositor se ha colocado otra representación de la Virgen de pie con el Niño en brazos que no tiene ninguna correspondencia con la iconografía de la Victoria.

El retablo de El Arahal fue realizado⁵⁵ en el segundo cuarto del siglo XVIII, sus soportes son cuatro altos estípites de esca-

⁵⁴ HERRERA GARCIA, F.J., "Osuna, parroquia de la Victoria, retablo mayor", en HALCÓN et alii, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p 477-478.

⁵⁵ HERRERA GARCIA, F.J., "El Arahal, iglesia de la Victoria, retablo mayor", *Op. Cit.*, p 392.

so volumen y de su estructura destaca el amplio desarrollo de la calle central (sagrario, hornacina, expositor –utilizado como hornacina- y hornacina del ático). Antes de 1936, presidía el retablo la Virgen de la Victoria que, según dicen, fue destruida en la Guerra Civil. Actualmente ocupa el lugar privilegiado otra advocación mariana sin vínculo con el pasado de los frailes mínimos. De este convento conocemos⁵⁶ que el escultor Andrés de Ocampo (+1623) realizó, dos años antes de su muerte, su retablo mayor que sería sustituido en el siglo XVIII. Con respecto a las Vírgenes, de candelero, que se conservan en la iglesia, curiosamente existen dos con la advocación de Nuestra Señora del Carmen ¿será alguna de ellas la primitiva imagen de la Victoria transformada?

Del mismo periodo, segundo cuarto del siglo XVIII, y con estípites como soporte y elemento divisor de las tres calles habituales, es el retablo de la iglesia parroquial de Santiago de la localidad sevillana de Herrera, que fue el retablo mayor de la iglesia que los frailes mínimos tuvieron en Estepa. Posee en su calle central sagrario: expositor giratorio, hornacina para la imagen titular y en el ático la escultura de San Miguel, santo protector y de gran devoción en la Orden mínima. El retablo conserva el programa iconográfico de escultura, a excepción de la imagen de Santiago, que se incorporó con la instalación en este nuevo templo, y la ausencia de la Virgen de la Victoria. Por la descripciones que poseemos del siglo XIX, conocemos que la imagen mariana era de candelero y poseía un camarín cuyo vano de acceso es la hornacina donde se encuentra Santiago. Las esculturas de San José, San Antonio de Padua y San Miguel la hemos atribuido al escultor José de Medina, artista malagueño (nacido en Alhaurín de la Torre) que se estableció en Jaén donde permaneció hasta su muerte, con estancias temporales en Lucena

⁵⁶ BAGO Y QUINTANILLA, M. de., “Aportaciones documentales”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t II, Sevilla, 1928, p 28-32.

y Antequera por motivos de trabajo, realizando desde la segunda población obras para Estepa, unas documentadas y otras atribuidas, como este conjunto⁵⁷.

Otro retablo de mediados del siglo XVIII con estípites es el mayor de la iglesia de la Victoria de Jerez de la Frontera⁵⁸, aunque la fundación del convento fue en la primera mitad del siglo XVI y su fachada está fechada en 1546. El retablo mantiene la estructura habitual con el desarrollo de su calle central dispuesto verticalmente en sagrario, hornacina con la Virgen de la Soledad –devoción vinculada a los frailes mínimos–, hornacina con la Virgen de la Victoria –de pie con el Niño en brazo– y grupo escultórico de San Francisco de Paula. No obstante, consideramos que la disposición originaria del retablo fue: sagrario, hornacina con la imagen titular (Virgen de la Victoria), expositor del Santísimo en alto y el grupo existente de San Francisco de Paula. Con respecto a la imagen de la Virgen de la Victoria que preside el altar mayor y la fachada volveremos a tratar más adelante.

En la iglesia parroquial de Vera se conserva un retablo que procede de la antigua iglesia de los mínimos donde estaba ubicada a la Virgen de la Victoria como protectora de la costa almeriense. Posee una pequeña hornacina que, sostenida por una cabeza de rostro moruno, posee un paisaje marino pintado en su fondo en el que aparece una bandera cristiana ondeando sobre una torre almenara de la costa y un barco en el mar con la insignia turca. Este espacio vacío fue la ubicación de una imagen de pequeño formato de la Virgen de la Victoria, de paradero desconocido.

⁵⁷ ROMERO TORRES, J.L., “Escultura e iconografía de la Orden de los mínimos”, en *Congreso de la fundación de los Mínimos en Estepa*, celebrado el año 2001, Estepa, 2005, p 279 (en prensa).

⁵⁸ Simplificamos los detalles históricos, porque el historiador del arte Manuel Romero Bejarano desarrolla, en este congreso, su estudio sobre este templo.



Retablo mayor, anónimo del siglo XVII, iglesia de la Victoria, Écija (Sevilla)

No todas las transformaciones de los retablos mayores de las antiguas iglesias de los mínimos fueron realizados en el siglo XIX o con motivo de los disturbios y saqueos de los conflictos sociales y bélicos de la década de 1930. Por el análisis comparativo de una reproducción fotográfica en blanco y negro, realizada⁵⁹ en la década de 1940, y el estado actual del retablo de la iglesia de la Victoria de Écija podemos conocer la gran transformación arquitectónica

que, esta construcción barroca de la segunda mitad del siglo XVII, ha sufrido para su adaptación a las nuevas necesidades cofrades. No obstante, la imagen de la Virgen de la Victoria, que presidía la hornacina central, ha sido reubicada en un nuevo espacio en el último cuerpo. En esta imagen se ha conservado la simbólica indumentaria blanca, que observábamos en el cuadro de Lucena, y el típico rostrillo barroco, mientras ha perdido la posición sedente.

7.- Hipótesis de identificaciones erróneas

En la iglesia de Jerez de la Frontera hemos analizado la ubicación de la imagen titular en el retablo, pero tenemos duda sobre la identificación de esa Virgen y la de la fachada con la iconografía de la Santa María de la Victoria. La titular del altar mayor es una escultura de mediados del siglo XVI que representa a la Virgen de pie con el Niño en pie. Esta representación de la

⁵⁹ Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Fototeca.



Virgen de la Victoria?, anónimo del siglo XVI,
iglesia de la Victoria, Jerez de la Frontera (Cádiz)

Madre *Odegetría* o conductora no corresponde con la versión de la *Theotocos* que venimos observando en las iglesias de los frailes mínimos. Es cierto que esa iglesia posee otra Virgen, esculpida en piedra, que preside la fachada, con lo que puede quedar reforzada la identificación. Ambas responden a una tipología común, aunque la del interior lleve cetro y la externa no, además de sostener a Jesús en el brazo contrario. En este caso y en la Virgen de la antigua iglesia de Estepa, obra esculpida en piedra en la segunda mitad del siglo XVIII, las imágenes no responden al modelo habitual de Virgen de la Victoria.

Ante estas diferencias podemos optar por tres soluciones: versión libre de la iconografía de Nuestra Señora de la Victoria, la posibilidad de que las imágenes al exterior se representaran de pie o estas imágenes son representaciones de la titular de la ermita sobre la que fundó la Orden de San Francisco de Paula. Esta última alternativa es la que defendimos en el congreso de Estepa⁶⁰. Los frailes fundaron sobre una ermita popular que estaba dedicada a la Virgen de los Ángeles, trasladándose posteriormente a una zona próxima. En su altar mayor situaron a la Virgen de la Victoria, pero junto a la entrada de la iglesia siem-

⁶⁰ ROMERO TORRES, J.L., "Escultura e...", p 277-278 (en prensa).

pre existió un altar con un cuadro de la Virgen de los Ángeles. Los frailes siempre mantuvieron en sus iglesias un espacio consagrado al culto de la Virgen, santo o santa titular de la primitiva ermita fundacional. En el caso de Estepa la hipótesis tiene fundamentos, mientras en la iglesia de Jerez de la Frontera no se cumple esta posible regla, porque no existe una vinculación sagrada anterior, como ha expuesto Manuel Romero Bejarano en su estudio, por lo que podemos aceptar una interpretación libre de la iconografía de Nuestra Señora de la Victoria. No obstante, recordemos cómo en el exterior del convento de Córdoba estuvo siempre la imagen en piedra de la Virgen de Cutedlara y no la Virgen de la Victoria. Con respecto a la segunda opción, no consideramos válida porque en las fachadas de Lucena, Osuna y otros conventos castellanos figuran imágenes sedentes de la Virgen de la Victoria.

La fachada lateral de la iglesia de Santo Domingo y San Francisco de Paula de la localidad cordobesa de Lucena la realizó el cantero Andrés Antonio del Pino en 1731 y en ella existe



Virgen de la Victoria, 1736, obra anónima,
iglesia de Santo Domingo y San Francisco de Paula, Lucena (Córdoba)

una imagen deteriorada de barro cocido. Los autores del Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba⁶¹ la identificaron con la Virgen de las Angustias, pero el análisis detenido de la escultura permite identificarla con Nuestra Señora de la Victoria. Está sentada sobre un sillón portando en su regazo a Jesús niño, del que quedan resto de sus piernas, además, ella lleva rostrillo, como lo conserva la imagen de Écija, tiene una media luna delante de los pies y posee la silueta triangular. El anónimo escultor reprodujo en escultura la imagen visual de la Virgen de la Victoria vestida, como la conocían los devotos. Esta escultura no posee huella de la presencia de Cristo muerto en sus piernas, como exigiría la iconografía granadina.

Desde 1487, la Santa María de la Victoria ha sido centro de una importante devoción popular difundida por los frailes mínimos, a la vez que una parte consubstancial de la espiritualidad del pueblo malagueño, que desconoce la difusión que alcanzó durante tres siglos su actual patrona.

⁶¹ BERNIER LUQUE, J. et alii, *Op.Cit.*, p 160.