

El escultor Fernando Ortiz y sus vínculos artísticos con las plazas españolas norteafricanas: el caso del Peñón de Alhucemas¹

The sculptor Fernando Ortiz and his artistic links with the spanish north african squares: the case of the Peñón de Alhucemas

Sergio Ramírez González e Iluminada Rodríguez Morgado

Universidad de Málaga

srg@uma.es / irodriguezorgado@gmail.com

RESUMEN: De un tiempo a esta parte se reconoce unánimemente por teóricos y especialistas las excepcionales cualidades artísticas del malagueño Fernando Ortiz, dentro del panorama escultórico de la España del siglo XVIII. Los nuevos descubrimientos en torno a su figura, formación y obra han ofrecido la oportunidad de conocer mejor su influencia no solo en el ámbito provincial sino también en el regional y nacional. Sus trabajos fueron demandados desde distintos puntos de la geografía peninsular, llegando a alcanzar territorios *extra limina* al calor de los vínculos creados mediante la organización diocesana. Nos referimos a su presencia artística en plazas mayores y menores norteafricanas de dominio hispano, en concreto a las labores desempeñadas para la iglesia de la Virgen de la Peña del Peñón de Alhucemas.

PALABRAS CLAVE: Fernando Ortiz, escultura, Peñón de Alhucemas, Melilla, siglo XVIII, Barroco, iglesia.

ABSTRACT: Recently, the exceptional artistic qualities of Fernando Ortiz from Málaga have been unanimously considered in the sculpture outlook of 18th Spanish century by some theorists and specialists. The new discoveries around his figure, personal development and life's work have helped the possibility to better understand his influence not only in the provincial area but also at regional and international areas. His works were requested from different peninsular parts of Spain, reaching areas outside this limits by the warmth of the bond made with the diocesan organization. We are speaking about his artistic presence in North American main and minor

¹ Este artículo se ha elaborado en el marco del proyecto I+D «El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII: ciudad e ingeniería en el Mediterráneo», ref. HAR2016-78098-P (AEI/FEDER, UE), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

squares under Spanish domination, specially the works performed for the church of Virgen de la Peña in the Peñón de Alhucemas.

KEYWORDS: Fernando Ortiz, sculpture, Peñón de Alhucemas, Melilla, 18th century, baroque, church.

Recibido: 13 de diciembre de 2017 / Admitido: 27 de diciembre de 2017.

1. INTRODUCCIÓN

A la hora de afrontar el estudio histórico de las plazas españolas norteafricanas en el contexto de la Edad Moderna resulta imprescindible poner de relieve las circunstancias contextuales en las que llegaron a desenvolverse. Desde finales del siglo XV y durante buena parte del XVI la Corona española, con los Reyes Católicos a la cabeza seguidos de Carlos I y Felipe II, no cejó ni un ápice en su empeño de controlar el Mediterráneo con la clara pretensión de potenciar el comercio y coartar el avance marítimo de los corsarios berberiscos². Para ello, fue necesario «poner picas» en territorio costero norteafricano convertido desde entonces en verdadero enclave estratégico y referencia inicial en el territorio de los intereses expansionistas y megalómanos de la Corona de Castilla. En efecto, las campañas hispanas acabaron en menos de una centuria con la erección de plazas mayores y menores –presidios como parte de su función–, que, en orden cronológico, vendrían a determinar los establecimientos de Melilla, Peñón de Vélez de la Gomera, Orán, Argel, Peñón de Alhucemas y Ceuta, entre otros³. Se trataba de verdaderos bastiones defensivos con una utilidad eminentemente militar, donde tenían efecto una serie de condicionantes geográficos, políticos, históricos y religiosos bastante extremos.

Tales asentamientos estaban situados en tierra hostil, rodeados por la inmensidad del mar y una agreste orografía, azotados por continuos temporales que les conducían a la total incomunicación y en constante asedio de pueblos con cultura, pensamiento, costumbres y religión heterogénea. Aún predominando su carácter castrense, y precisamente por los factores causales esgrimidos, dichas plazas necesitaban también de ese componente sacralizador y protector consustancial a la época, tan oportuno además de cara a mitigar las penurias, tribulaciones y sensación de desamparo de sus habitantes. Y, he aquí, que la Iglesia tomó cartas en el asunto y, más allá

² BRAUDEL, F., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, 2 vols.; PEZZI, R., *Los presidios menores de África y la influencia española en el Rif*, Málaga, Algazara, 2005; GUTIÉRREZ CRUZ, R., *Los presidios españoles del Norte de África en tiempo de los Reyes Católicos*, Melilla, Ciudad Autónoma, 1997.

³ BRAVO NIETO, A. y SÁEZ CAZORLA, J. M., «Melilla en los siglos XVI y XVII. El primer esplendor del Renacimiento y la grave crisis del Barroco», en A. Bravo Nieto y P. Fernández Uriel (dirs.), *Historia de Melilla*, Melilla, Ciudad Autónoma, 2006, pp. 341-371; QUIRÓS LINARES, F., «Los Peñones de Vélez de la Gomera y Alhucemas y las Islas Chafarinas», *Ería. Revista cuatrimestral de Geografía*, n.º 45, 1998, pp. 54-66.

de atender solamente el habitual servicio litúrgico y sacramental de estos lugares, mostró una especial implicación en ellos por lo que de trascendentales tenían en sus anhelos proselitistas y evangelizadores. En este sentido, y debido a su escasa autonomía, desde muy pronto se crearon lazos administrativos e institucionales con la Península a través de la dependencia diocesana, quedando para las posesiones de las actuales tierras argelinas el arzobispado de Toledo⁴ y para Melilla y los peñones de Vélez de la Gomera y Alhucemas la jurisdicción eclesiástica malagueña, mientras que el caso de Ceuta detentaba un mayor derecho desde el mismo momento en que se instauró una catedral bajo la precedente dominación portuguesa⁵.

A partir de aquí comienza a darse un trasiego importante de miembros del clero secular entre las citadas plazas norteafricanas y las más relevantes ciudades andaluzas implicadas, Málaga, Cádiz, Sevilla y Granada principalmente, destinados a tan inhóspitos lugares con el objetivo de atender las parroquias establecidas. Más diverso y crucial fue el papel desempeñado por el clero regular de la mano de órdenes como la franciscana, dominica, capuchina, mínima, carmelita, mercedaria, trinitaria y hospitalaria, entre otras, cuyos miembros procedían en su mayoría de casas conventuales andaluzas y encontraban razón para su visita en diferentes misiones: evangelización, redención de cautivos cristianos, desempeño del curato, administración de sacramentos, apoyo espiritual, atención a los enfermos y, sobre todo, difusión de sus devociones más particulares a nivel de advocaciones de edificios, títulos de cofradías y representaciones artísticas de las modalidades escultórica y pictórica⁶.

Los vínculos clero andaluz-plazas norteafricanas están en la base de los incesantes encargos artísticos –escultóricos bajo la visión que más nos interesa–, en virtud de los cuales se solía contactar, en la mayoría de las ocasiones, con escultores de sus ciudades de origen a los que conocían mejor y tenían más cerca, por un simple acto de comodidad y confianza. Conciertos que solían tener su punto culminante durante el retorno puntual o visita de alguno de estos religiosos y que encontraba desenlace con el envío posterior por vía marítima de la obra en cuestión, sin presencia constatada del escultor en tierras africanas como sí ocurría, por ejemplo, en lo referente a arquitectos, ingenieros e, incluso, entalladores. En consecuencia, el panorama escultórico renacentista y barroco de los referidos asentamientos estaría –y sigue estando aun– bastante bien definido por la procedencia más o menos uni-

⁴ SÁNCHEZ DONCEL, G., *Presencia de España en Orán (1509-1792)*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1991.

⁵ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V., *Archivo Histórico Diocesano de Málaga. Catálogo general*, Córdoba, CajaSur, 1998, pp. 15-29; SEVILLA SEGOVIA, A., *Raíces histórico-religiosas de la ciudad de Ceuta. San Daniel, su santo patrono*, Ceuta, Ciudad Autónoma, 2001; CARMONA PORTILLO, A., *Historia de una ciudad fronteriza. Ceuta en la Edad Moderna*, Málaga, Editorial Sarriá, 1997, pp. 117-123; RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., «El arte franciscano en la catedral de Ceuta», en M. Peláez del Rosal (dir.), *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*, Córdoba, Cajasur, 2005, pp. 113-143.

⁶ BLASCO LÓPEZ, J. L., «Estudio y documentación de los Capuchinos en Melilla y Vélez de la Gomera», *Aldaba*, n.º 22, 1993, pp. 185-204.

taria de las obras según las zonas de destino. En otras palabras, que el triángulo compuesto por Melilla y los peñones de Vélez de la Gomera y Alhucemas quedaría bajo la influencia de los talleres escultóricos de Málaga y Antequera, mientras que Orán y Ceuta recibirían piezas procedentes de sitios más diversos.

Cabría especificar, a modo de muestra, obras como la del *Nazareno* de Orán (1622) que ejecutara el granadino afincado en Málaga Juan Gómez para la cofradía del Dulce Nombre de Jesús del convento de Santo Domingo, del que solo se conserva la cabeza trasladada, en 1708, a la catedral de Málaga para evitar su profanación de manos de los otomanos⁷. Por su parte, en Ceuta se cuenta con varias obras relevantes que explicitan la diversidad de estas respecto a su origen y estética. Desde la magnífica interpretación de la *Dolorosa del Calvario* del malagueño Fernando Ortiz –en el santuario de la Virgen de África⁸– (Fig. 1), hasta la *Virgen del Rosario* (siglo XVIII) de la iglesia de los Remedios –cercana al círculo hispalense del escultor y entallador Pedro Duque Cornejo– y el *San Daniel* de la catedral septense muy en la línea de los modelos granadinos a medio camino entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII. Si giramos nuestra atención hacia Melilla y los peñones encontramos, sin embargo, que los talleres malagueños⁹ acapararon el suministro por completo, de un modo más intenso tras la etapa de esplendor vivida al calor del célebre Pedro de Mena y Medrano. Justamente algunos de sus epígonos dejaron en estos lugares muestras ineludibles de su calidad como escultores, en función de unos prototipos fijados por el maestro e interpretados por los discípulos en rememoración de unos éxitos que no esquivaban su faceta más comercial.

2. PANORAMA RELIGIOSO DE LAS PLAZAS ESPAÑOLAS NORTEAFRICANAS: EL PEÑÓN DE ALHUCEMAS

La evolución del aparato religioso en el Peñón de Alhucemas deriva, como es habitual en este tipo de plazas, del arduo proceso histórico, político y social que le tocara vivir a un reducto de características tan particulares. Su integración a la Corona de Castilla, de manos de Felipe II, parte de la iniciativa llevada a cabo en 1560 por el sultán Muley Abdalá al hacer entrega de dicho promontorio rocoso a cambio del amparo continuado ante las acuciantes invasiones berberiscas. Sin embargo, su ocupación real no tuvo efecto hasta 1673 bajo el reinado de Carlos II,

⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «Jesús Nazareno de Orán. Catedral de Málaga», en T. Sauret Guerrero (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol. 3: *Edad Moderna II*, Málaga, Diputación Provincial, 2001, pp. 104-107.

⁸ Procedente de la capilla Castrense, era titular de la Orden Tercera Servita y su factura pudo estar relacionada con la promoción bien del obispo Miguel de Aguiar de Padilla bien de Martín de Barcia.

⁹ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., «El barroco insular y norteafricano: Canarias, Ceuta y Melilla», en A. R. Fernández Paradas (coord.), *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*, vol. III: *Las historias de la escultura Barroca Española*, Antequera, ExLibric, 2016, pp. 513-532.



FIG. 1. *Fernando Ortiz: Dolorosa del Calvario (mediados del siglo XVIII). Santuario de la Virgen de África, Ceuta. Fotografía Francisco de Asís Márquez Pacheco.*

cuando una vez tomada, tras varios días de duro asedio, se conforma una considerable población de carácter militar complementada a partir del componente civil –familiares principalmente–, los desterrados y los religiosos seculares y regulares, que bien estaban asentados de manera permanente, bien mantenían una presencia temporal en función de metas muy diversas. De entre los últimos, se puede constatar el papel decisivo que desempeñaron los miembros de las órdenes franciscana y capuchina¹⁰. Tan constreñido bastión daba cobijo a la guarnición a través de las correspondientes fortificaciones e inmuebles de viviendas, a las que se unían toda suerte de edificaciones públicas como el hospital, cementerio e iglesia parroquial.

Se tiene constancia documental de que el Peñón de Alhucemas quedó encomendado a la diócesis de Málaga antes del 5 de febrero de 1576, tal como ratificó en su momento el pontífice Gregorio XIII¹¹. Pero la erección parroquial tuvo que esperar prácticamente un siglo para hacerse realidad a raíz de la construcción de una ermita de reducidas dimensiones, localizada en la parte más alta de la isla y sustituida poco tiempo después, en 1685, por sus pésimas condiciones utilitarias. En torno a la advocación elegida, San Carlos y San Agustín, surge una doble versión: la primera atiende al título de los dos navíos que participaron en la toma del Peñón al mando del príncipe de Montesarchio Andrés Dávalos, mientras una segunda apunta que es debido a la conmemoración del santo de dicho día –28 de agosto– y aquel otro correspondiente al nombre del monarca reinante. No obstante, transcurridos varios años se alteró el título original de cara a añadirle –según la devoción imperante– el de la Virgen de la Peña, de modo que quedó denominada en lo sucesivo como iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Peña, San Agustín y San Carlos. En concreto, dicha transformación tendría lugar el 24 de marzo de 1694 a través del decreto firmado por el visitador episcopal, Juan Francisco Bullón, en nombre del obispo de Málaga Bartolomé de Espejo Cisneros y bajo el mandato vicarial de fray Sebastián Guerrero¹².

Según contiene un informe redactado a principios del siglo XVIII por el gobernador de la plaza Patricio Gómez de la Hoz, la ermita se encontraba en una situación lamentable, arquitectónicamente hablando, a causa de su endeble construcción y acuciante insalubridad derivada de su encaje en la roca y lienzos de muralla. Sin desdeñar su estrechez espacial que dificultaba el acceso del conjunto de fieles, obligados a participar de las celebraciones litúrgicas desde el exterior soportando las inclemencias meteorológicas. Después de varias tentativas y proyectos frustrados, en 1734 el gobernador Baltasar González, el veedor de la Real

¹⁰ (A)rchivo de la (C)atedral de (M)álaga (ACM), leg. 431, pieza 6, *Papeles sobre Ceuta, Melilla y el Peñón de Alhucemas*, siglo XVIII, s/f.

¹¹ GÓMEZ MARÍN, R., *Geografía de la Iglesia de Málaga*, vol. II: *Parroquias fuera de la ciudad episcopal*, Málaga, Ruvical Impresores, 2007, pp. 35-38.

¹² POSAC MON, C., «La impronta de la religión en la Isla de Alhucemas», *Isla de Arriarán*, n.º XVII, 2001, pp. 37-48; SALAFRANCA ORTEGA, J. F., «Fuentes documentales para la historia de Melilla: la vicaría de África del Archivo Diocesano de Málaga», *Aldaba*, n.º 5, 1985, pp. 191-197.

Hacienda Antonio de Castro y el vicario José Sánchez Sobrina llegan a un acuerdo para levantar una iglesia en la plaza de Armas, a la postre la definitiva. Las obras iban a finalizar a principios de 1741; tanto es así que para el 29 de febrero poseían conformidad y permiso del obispo fray Gaspar de Molina para abrirla al culto. Un mes después, en solemne ceremonia, trasladaron el Santísimo Sacramento desde la anterior parroquia aprovechando los actos de bendición del nuevo recinto. Ni que decir tiene que la obra arquitectónica fue aderezada al calor del encargo y suministro tanto episcopal como cofrade a base de adornos, ornamentos, alhajas y piezas artísticas. Poco, o nada, ha quedado del edificio dieciochesco a tenor del avanzado deterioro y estado de ruina que presentaba en el primer tercio del siglo XX (Fig. 2), cuyo resultado fue la demolición total del inmueble y el traslado a Melilla de algunas de las piezas escultóricas conforme a la dependencia vicarial que se había emprendido en aquellos momentos. Planos y fotografías de la época permiten comprobar aún la simple estructura en planta y alzado de aquella iglesia dieciochesca, adscrita al célebre modelo quinientista de la iglesia de cajón con nave única, presbiterio elevado de testero plano y cuatro altares –que no llegaban a la magnitud de capillas– en el lado de la Epístola. En la misma línea, la fachada daba ingreso al interior mediante hueco de medio punto y se remataba con una sobria espadaña de vano único.

En la construcción y ornato de la iglesia participaron activamente, con la entrega de donativos de 500 reales, las cofradías de Pasión existentes en la plaza, a saber, la de Ánimas del Purgatorio y Virgen de los Dolores ambas fusionadas con



FIG. 2. Ruinas de la iglesia de la Virgen de la Peña del Peñón de Alhucemas, a mediados del siglo XX. Archivo fotográfico Antonio Bravo Nieto.

el transcurrir del tiempo¹³. Estas, junto a los miembros del clero regular tan activos en el lugar, manejaron los designios devocionales de la población en aras de reforzar en todo lo posible la estructura institucional. Un ente, el eclesiástico en el Peñón de Alhucemas, que gozaba en su edificio principal, y desde pleno siglo XVIII, de inmunidad legal para todo aquel que allí se refugiara huyendo de la Justicia¹⁴. En cuanto a las fábricas de la Iglesia estaban sostenidas de las limosnas concedidas por la Corona, al tiempo que la diócesis malacitana asumía las pensiones para el mantenimiento del culto y su asistencia fijada en una asignación anual de 500 ducados¹⁵.

3. FERNANDO ORTIZ: EXCELENCIAS ARTÍSTICAS AL SERVICIO DE LA ESCULTURA

Proyectar una correcta definición sobre quién fue Fernando Ortiz supone hacer mención de uno de los artistas más eminentes del panorama artístico andaluz y español del siglo XVIII. Su genialidad comenzó a gestarse con tan solo 11 años, edad temprana en la que inicia su andadura artística. Ya desde un principio queda reflejada en él la influencia del estilo del granadino Pedro de Mena, merced a su formación en los talleres de las familias Zayas y Medina; emplazamientos donde nuestro artista se impregnaría de habilidades formales y estilísticas, observando el funcionamiento y el método de sus maestros a la hora de ejercer su actividad con la escultura en madera. Qué duda cabe que otros profesionales de la Málaga dieciochesca facilitarían asimismo que Ortiz pudiera adquirir destrezas en policromía, estofado y materiales pétreos¹⁶.

De esta forma pudo consolidar su propio taller en uno de los focos más importantes de la ciudad y logró ejecutar un sinnúmero de encargos que acrecentarían su popularidad, tomando como referente los modelos prototípicos de la sillería del coro de la catedral de Málaga. A ello contribuyó, además, el auspicio significativo del padre filipense Cristóbal de Rojas, quien posibilitó que pudiera trabajar en escultura religiosa e indagar en sus tipos iconográficos.

¹³ En la segunda mitad del siglo XVIII se fundaría una nueva cofradía de carácter letífico dedicada a la Virgen de Atocha.

¹⁴ CARMONA PORTILLO, A., «Enfrentamiento iglesia-estado en África española. El derecho de asilo en el presidio de Alhucemas en los siglos XVIII y XIX», *Isla de Arriarán*, n.º XVI, 2000, pp. 99-107.

¹⁵ BLASCO LÓPEZ, J. L., «La iglesia de Nuestra Señora de la Peña de la Isla de Alhucemas», *El Telegrama de Melilla*, 18 de octubre de 1992, pp. 10-11.

¹⁶ ROMERO TORRES, J. L., *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del siglo XVIII*, Osuna, Amigos de los Museos, 2017 y «La escultura del Barroco», en R. Camacho Martínez (dir.), *Historia del Arte de Málaga*, tomo 10, Málaga, Prensa Malagueña, 2011, pp. 101-113; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional de Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996 y «Málaga y su proyección escultórica en los Siglos de Oro», en A. R. Fernández Paradas (coord.), *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*, vol. II: *Escultura Barroca andaluza*, Antequera, ExLibric, 2016, pp. 209-272.

No es de extrañar, por lo tanto, que, a causa de la buena fama que supo ganarse con su excelente producción en la urbe malacitana, se decidiera su traslado a Madrid para esculpir un relieve en mármol destinado al Palacio Real bajo la conducción del italiano Juan Domingo Olivieri, director de la decoración escultórica de dicho inmueble. Este desplazamiento hasta la capital motivó que Ortiz percibiera como hecho cotidiano la vista y asimilación de sus obras, estilo y uso de mármoles, y de ahí que hablemos de un Fernando Ortiz que se empapó de un nuevo lenguaje italianizante que configuraría finalmente una especial personalidad estilística de innegable calidad, que lo diferenció del resto de artistas andaluces.

Como consecuencia de la valía y excepcionalidad mostrada en la elaboración del relieve, *La filosofía*, perteneciente a la serie de medallones de la edificación regia, la Academia dispuso nombrarlo, en 1756, Académico de Mérito por la Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y comisario para la búsqueda de materiales en las canteras andaluzas, con la finalidad de abastecer las empresas reales. Dicho reconocimiento hizo que Ortiz volviera a Málaga con una proclamación que incrementaría su éxito, de modo que adoptó nuevos encargos y tuvo que compaginar ambas tareas con numerosos viajes que le proporcionaron notables contactos. Este retorno dejó obras que demostraban todo su aprendizaje, así como una pronunciada simbiosis de rasgos italianizantes y barroco-andaluces.

A fin de cuentas, hallamos a un artista que no solo modeló con destreza magistral, sino que se preocupó por policromar, estofar y dorar sus esculturas, para así controlar y rematar completamente todo el proceso de creación de sus obras. Asimismo, efectuó sobresalientes trabajos en mármol, dibujó e hizo diseños muy interesantes, y ejecutó retablos donde plasmó el academicismo que le definía fruto de su bagaje intelectual y artístico.

Se infiere entonces que, como resultado, encontramos a un Ortiz que sería reconocido como uno de los escultores más acreditados que trabajarían para el templo mayor malacitano y que participaría en el enriquecimiento patrimonial de otras localidades que lo acogieron con avidez por su distinguido prestigio, caso, entre otros ejemplos, de Ceuta, Melilla y el Peñón de Alhucemas, cuestión concerniente al presente artículo.

Después de este sintético corolario queda reconocer una vez más la magnificencia de Fernando Ortiz y la atribulada conclusión de que, debido a su prematura muerte a la edad de 54 años, se nos privó de una producción mayor de quien es figura indispensable para la Historia del Arte y el horizonte artístico español del siglo XVIII.

4. ENCARGOS Y TRABAJOS DE FERNANDO ORTIZ PARA LA IGLESIA DE LA VIRGEN DE LA PEÑA DEL PEÑÓN DE ALHUCEMAS

Una investigación pormenorizada sobre la documentación de la iglesia de la Virgen de la Peña custodiada en el Archivo Histórico Diocesano de Málaga ha posibilitado el estudio del entramado artístico-religioso del Peñón de Alhucemas en la Edad

Moderna, permitiendo a su vez descubrir información y datos inéditos acerca de las labores desempeñadas por el escultor malagueño Fernando Ortiz. Desde luego la escasa incidencia en tales lugares de acontecimientos adversos para la conservación de sus archivos documentales –Guerra de la Independencia, Guerra Civil, etc.– facilita, y mucho, su estudio al permanecer de una manera casi intacta respecto a su estado original y además, tras su traslado a Málaga en las últimas décadas, custodiados en centros de investigación con todas las garantías para su perpetuación futura. En este sentido, ha sido de especial ayuda la consulta de documentos heterogéneos en cuanto a su tipología; desde la correspondencia epistolar a los inventarios eclesiásticos, informes y pleitos. Pero, sin duda alguna, las fuentes más ricas al respecto han sido aquellas relacionadas con los libros de cuentas de fábrica y los libros de cabildos de las cofradías.

Para ir recomponiendo el estado actual del patrimonio religioso de la iglesia del Peñón de Alhucemas debemos retrotraernos al contenido de uno de los epígrafes desarrollados con anterioridad, cuando hacíamos referencia al estado de abandono del inmueble en pleno siglo XX y su consiguiente desmantelamiento con un resultado cuanto menos discutible. Decimos esto porque la conexión entonces de la referida iglesia con la vicaría de Melilla desembocó en el resguardo de varias de las piezas artísticas en el templo de la Purísima Concepción, donde aún permanecen en la actualidad después de ciertas intervenciones poco ortodoxas y a la espera de procesos restauradores que le devuelvan su impronta primigenia. Sin embargo, no están todas las que eran al decir de distintos testimonios gráficos y documentales que invitan a pensar en una aleatoria dispersión de obras, cuyo procedimiento y paradero final son toda una incógnita a día de hoy.

De entre las piezas escultóricas depositadas en la iglesia de la Purísima Concepción de Melilla se encuentra el *Cristo de la Sentencia*, en realidad la imagen de *Jesús Nazareno con la cruz a cuestas* de la que nos hablan los documentos de la época¹⁷. Según estos fue realizada en 1740 bajo un montante económico de 405 reales y 30 maravedíes reunidos con las limosnas que entregaron los fieles. Su autor, el malagueño Miguel Ortiz, es todo un desconocido para los especialistas en el tema y del que no disponemos más datos que los que se exponen en estas líneas, a pesar de las profundas y minuciosas investigaciones ya efectuadas en el campo de la escultura malagueña del siglo XVIII¹⁸. La presencia de otro *Nazareno* en la iglesia de Melilla provocó en la imagen un intencionado cambio de iconografía en la década de los cuarenta del pasado siglo XX, por iniciativa de Antonio Iglesias¹⁹. Para hacerlo efectivo se le despoja de la cruz, se le atan las manos a la altura del abdomen y se le incluye el escapulario trinitario sobre el pecho, en pos de acometer su conversión

¹⁷ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *El triunfo de la Melilla Barroca. Arquitectura y Arte*, Melilla, Fundación Gaselec, 2013, pp. 163-167.

¹⁸ (A)rchivo (H)istórico (D)iocesano de (M)álaga (AHDM), leg. 60, n.º 1, *Libro de Cuentas de Fábrica. Parroquial de Nuestra Señora de la Peña (1737-1854)*, s/f.

¹⁹ BLASCO LÓPEZ, J. L., *Pregón a la Archicofradía del Nazareno de Melilla*, Melilla, 2003, p. 16.

en un Cristo Cautivo o Rescatado. Curiosamente lo mismo que se hiciera tiempo atrás con el modelo de partida de la serie, el conocido *Cristo de Medinaceli* de la iglesia madrileña de los padres capuchinos²⁰.

A buen seguro, el desplazamiento de la obra hasta Melilla no hizo más que aumentar el deterioro con el que ya contaba de su etapa anterior. Es, por ello, que hace algunos años se decidió acometer una profunda renovación encomendada al escultor gaditano Juan Carlos García Díaz. Se le hizo un cuerpo nuevo, se le sustituyeron las antiguas manos y se despojó el rostro de los numerosos repintes que poseía, si bien acabó aplicándosele una policromía un tanto estridente. En resumidas cuentas, una intervención que, a nuestro modo de ver, es cuanto menos discutible y que ha finalizado desvirtuando una imagen que, en honor a la verdad, era de calidad artística media. Así lo demuestra su forzada expresividad conforme a exagerados gestos como el que propicia la abertura de la boca. El blando modelado de la cabeza y los rasgos de perfiles suavizados, poco atrevidos en su definición, satisfacen el resultado de un semblante continuador de los estereotipos malagueños de la época, aunque, en este caso, lejos de la pericia con la que supieron resolverlo otros autores.

Con un proceso y situación similar hallamos a la *Virgen de los Dolores* o *Virgen de las Lágrimas*, imagen que compartía altar con el *Cristo de la Sentencia*, siendo titular de su propia hermandad agregada a la archicofradía de Ánimas con integrantes de la guarnición, desterrados y vecindario en general. Corporación que surgió al calor de la hechura de la misma talla, auspiciadas ambas por el empeño que puso en práctica el vicario Cristóbal Buenaventura de Torres destinado a la isla tras su paso como sacerdote por Melilla. Tan trascendente fue su aportación que, de vuelta a esta última en calidad de vicario, la cofradía respondió a su esfuerzo y desvelo para con la institución haciendo efectivo su nombramiento de hermano perpetuo; lo que agradeció aportando una suculenta limosna necesaria para consolidar su estructura y organización interna. Realizada en Málaga en 1759, su costo alcanzó la cantidad de 600 reales sufragados parte por la contribución particular del mismo vicario, parte por las limosnas de los fieles y vecinos de la población²¹. No obstante, estas participaciones no fueron suficientes para completar el pago total de la escultura, de ahí que decidieran extraer el resto del dinero de la venta de un marco de plata perteneciente a la antigua pintura sobre tabla de la *Virgen de la Peña*, donación personal del gobernador Francisco Moreno tras la toma de la Plaza en 1673²².

El traslado de Cristóbal Buenaventura dejó huérfana a la hermandad de su director espiritual y principal bienhechor. Por ello, la corporación no dudó un instante en solicitar ayuda económica exterior con vistas a no restar ni un ápice del

²⁰ WITKO, A., *Jesús Nazareno Rescatado. Sobre la iconografía de la Orden de la Santísima Trinidad en los siglos XVII-XX*, Roma-Madrid, Curia Generalizia dei Trinitari, 2004.

²¹ ESTRADA, J. A. de, *Población general de España, sus reynos, y provincias, ciudades, villas, y pueblos, islas adyacentes, y presidios de África*, tomo II, Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez, 1768, p. 584.

²² AHDM, leg. 60, n.º 1, *Cuentas de fábrica (1737-1854)*, s/f y leg. 60, n.º 3, *Libro de cabildos de la Hermandad de Ánimas y Dolores (1759-1832)*, ff. 1r, 11r y 14v.

esplendor conferido a su imagen titular. Tanto es así, que consiguieron pronto la concesión real en dinero de una ración diaria que debían dedicar a atender el culto y adecentar el aderezo de la *Virgen de los Dolores*. Alguna que otra diferencia podríamos encontrar entre aquella imagen mariana que salió de la iglesia de Alhucemas y la que hoy se halla en uno de los altares de la nave de la Epístola de la Purísima Concepción de Melilla²³. Sobre todo, teniendo en cuenta las transformaciones recibidas, esto es, sustitución de las antiguas manos por unas de nueva factura, rehabilitación del candelero y limpieza de los antiestéticos repintes del rostro. Más allá de entrar a valorar ciertas soluciones problemáticas de la restauración, puede hablarse en líneas generales de una mejora de su aspecto e integridad material. Por lo demás, se trata de una imagen que conjuga la más profunda de las tristezas con la radiante belleza juvenil que imprime la firmeza corporal y la tersura de la piel. Boca perfilada, nariz enjuta y ojos grandes y rasgados completan las facciones de un rostro que acentúa las sensaciones dramáticas a partir de las cuencas orbitales de párpados caídos e inflamados, con un acusado enrojecimiento que sugiere su elevada irritación a causa del llanto.

Por su parte, las relaciones laborales entre el escultor malagueño Fernando Ortiz y la iglesia del Peñón de Alhucemas tienen una extensión en el tiempo bastante importante, lo que indica bien a las claras que se convirtió en el artista de referencia en aquellos años cruciales para el ornato del nuevo edificio. Hasta el punto que va a alternar trabajos de escultor con los de tallista y/o entallador en diferentes altares de la capilla mayor y nave congregacional. En efecto, su primera intervención documentada se produce en 1741 cuando ejecuta tres marcos frontales sobredorados destinados a los altares de la Inmaculada Concepción y San Antonio de Padua, por un montante económico de 270 reales cada uno de ellos. En lo referente a la hechura de los mencionados marcos y retablos, y su posterior dorado, comprobamos una implicación directa del artista de referencia tanto desde el punto de vista laboral como, y esto es lo más sorprendente, administrativo y de gestión. Decimos esto porque de la mano del mismo Fernando Ortiz se involucra en tales tareas al dorador malagueño José de Guerra, probablemente artesano de su círculo más cercano del que disponemos pocos datos y está ausente ya del censo de 1771 debido, con casi toda seguridad, a su anterior fallecimiento²⁴.

En tales tareas debían estar ambos todavía en el año 1745 al decir de las noticias que indican el dorado en Málaga de los retablos de la Inmaculada Concepción, San Antonio de Padua y Nuestro Padre Jesús Nazareno, por parte del susodicho José de Guerra en una cuantía de 1.400 reales cada unidad. Queda patente entonces que Fernando Ortiz continuaba siendo el eje de unión entre artistas implicados y suministro de materiales, tal como se reflejó en los constantes registros de pagos:

²³ BRAVO NIETO, A., «La iglesia de la Purísima Concepción en Melilla la Vieja», *Trápana*, n.º 1, 1987, pp. 22-28.

²⁴ MAIRAL JIMÉNEZ, M. del C., *El censo malagueño de 1771. Una comprobación del Catastro de Ensenada en el contexto de la Única contribución*, Málaga, Ayuntamiento, 1999.

*Por el retal y colores que constan de las memorias de don Fernando Ortiz que acompañan a este libro mil ziento ochenta y ocho reales y catorze maravedises*²⁵. Un año después, en 1746, se le entrega además una gratificación de 80 reales por encargarse de comprar en Málaga los géneros para dorar los referidos retablos. Desde luego, a partir del conocimiento de tales datos podemos llegar a plantear varias conclusiones. Una de ellas que su implicación a todos los niveles con la iglesia del Peñón de Alhucemas era muy elevada, tal vez como una manera de abrirse a nuevos horizontes laborales en un momento en que todavía no había adquirido gran reconocimiento o, bien, con vistas a cumplir con compromisos particulares fundamentados en la amistad que le pudiera unir con algún religioso destinado al islote. Es significativa asimismo la promoción laboral, por parte de Ortiz, que realiza del dorador José de Guerra en casi todos los trabajos de este tipo acometidos en la etapa central del siglo XVIII, resultado ya de un establecimiento temporal del dorador en el Peñón ya de una segura afinidad profesional y personal con fines eminentemente económicos:

«Mill y ziento y diez y seis reales vellón que se dieron a Joseph de Guerra maestro dorador por su jornal desde siete de junio hasta ocho de octubre inclusive del año pasado a razón de nueve reales y una razió de vastimentos al día [...] las ziento y siete razones con que se le asistió al zitado dorador las dio un deboto de limosna por lo que no se carga su importe [...] al dicho dorador se dieron de gratificación ziento y ochenta y nueve reales de vellón»²⁶.

Con todo, el mayor aporte artístico de Fernando Ortiz en la iglesia del Peñón de Alhucemas quedaría determinado por el aderezo escultórico del retablo de la capilla mayor (Fig. 3). Un retablo que se llevó a cabo en paralelo a la erección de la nueva iglesia, esto es, en 1734 y bajo el auspicio económico de Antonio de Castro y Barrios²⁷. A pesar de su desaparición, mediante destrucción, venta y/o traslado, poseemos una fotografía de principios del siglo XX, en virtud de la cual puede hacerse una muy buena idea de conjunto de este en lo que a forma, estética y distribución se refiere, cercano por lo demás a los modelos antequeranos de la época. No dejaba de ser una obra sobria y sencilla dentro de los prototipos dieciochescos, con trazado de enorme planitud y, en consecuencia, ceñida a rígidas proporciones y perfiles geométricos clásicos. Se marca así una tradicional estructura de banco, primer cuerpo y reducido ático en altura y tres calles en anchura segmentadas por medio de pilastras cajeadas que alternaban el orden toscano con el compuesto. Todo ello, suavizado a partir de los rítmicos contrastes cromáticos de las superficies jaspeadas y los golpes de talla dorada adscritos a las pilastras, entablamento y aletones laterales del ático a base de guirnaldas vegetales, acantos, tornapuntas y flores.

²⁵ AHDM, leg. 60, n.º 1, *Cuentas de fábrica (1737-1854)*, s/f.

²⁶ AHDM, leg. 60, n.º 1, *Cuentas de fábrica (1737-1854)*, s/f.

²⁷ AHDM, leg. 62, n.º 2, *Licencia para construir la parroquia de Alhucemas y tallar la imagen de la Virgen de la Peña*, siglo XVIII, s/f.



FIG. 3. Anónimo: antiguo retablo mayor de la iglesia del Peñón de Alhucemas (siglo XVIII).
 Archivo fotográfico Antonio Bravo Nieto.

Coronando el centro y los laterales, el ático del retablo presentaba tres imágenes de las *Virtudes Teologales* –*Fe, Esperanza y Caridad*–²⁸ (hoy en depósito en los almacenes anexos de la iglesia de la Purísima Concepción de Melilla), cuya ejecución no debió distar mucho en el tiempo del conjunto retablistico pudiendo oscilar alrededor del intervalo comprendido entre 1735-1750. De bulto redondo, y mediano tamaño, dejan bastante descuidadas su parte trasera como solía ocurrir en piezas fijadas a retablo, hasta el punto no solo de reducir el grado de detalle conforme al resto sino también de achafanarlas a fin de rebajar su volumen, consiguiendo dar la sensación de un altorrelieve. La pérdida de las extremidades y atributos, el desgaste casi total de la policromía y las burdas transformaciones a las que han sido expuestas dificultan la realización de un análisis más completo, a sabiendas de que su calidad no es demasiado elevada. Es más, podría aventurarse que dichas piezas salieron de los mismos talleres donde se llevó a cabo el retablo, de manos de un entallador o tallista no especializado en estas tareas.

Del cuerpo principal del retablo destaca en la calle del centro un sobresaliente templete de corte poligonal dotado de huecos trilobulados y levantado sobre un original manifestador ovalado que hace las funciones de pedestal inferior. Las elegantes

²⁸ BLASCO LÓPEZ, J. L., «La iglesia de Nuestra Señora de la Peña...», pp. 10-11.

hornacinas de las calles laterales completan el conjunto con peanas y doseles de ritmo sinuoso, acompañados de movidos cortinajes en telas encoladas recogidas por querubines, en un efecto de suma teatralidad barroca donde el retablo se convierte en el escenario de lo sorprendente y milagroso.

Lugar preeminente dentro del retablo, en el templete central, ocupaba en calidad de patrona la imagen de la *Virgen de la Peña*, actualmente depositada en el baptisterio de la iglesia de la Purísima Concepción de Melilla (Figs. 4 y 5). Pieza de una considerable valía artística, aun cuando los desperfectos y retoques experimentados han acabado alterando sobremanera su configuración original. Conozcamos un poco más de su historia. Antes de nada, debemos ser conscientes que la obra en cuestión no fue la primera con esta advocación existente en la iglesia del Peñón. En 1735, con el levantamiento de la nueva iglesia y la construcción del referido retablo se encargó en paralelo una imagen de la *Virgen de la Peña*²⁹, que permaneció poco tiempo al culto por su escasa calidad y la limitada devoción que despertaba. Tanto es así que, quince años después, en 1750, deciden retirarla a la sacristía y encargar la hechura de otra a un artista de reconocido prestigio. Este no sería otro que el célebre escultor malagueño Fernando Ortiz Comarcada, a quien conocían de sobra habiendo efectuado distintos trabajos para la institución. A este respecto, será el libro de *Cuentas de la Fábrica* el que nos informe sobre los pormenores del asunto:

«Ytem seisientos y zinquenta reales que se an pagado a don Fernando Ortiz por la ymaxen nueva de Nuestra Señora de la Peña, que a hecho y está colocada en la yglesia de esta plaza en lugar de la que había vieja, la que por la poca devoción que causava por ser muy antigua se a retirado a la sacristía de la misma yglesia, que es donde al presente subsiste»³⁰.

A estos gastos habría que sumar los 19 reales que costó la caja de madera utilizada para el traslado desde Málaga y los aderezos y atributos propios de la imagen aprovechados de la escultura anterior, aunque con modificaciones y arreglos necesarios en su reajuste: *Yten ciento y siete reales que costó la renovación de la corona que tenía Nuestra Señora de la Peña la antigua, la del Niño, su setro que se reglaron para la nueva, con dos onzas de plata que se compraron para este efecto*³¹. Su aspecto actual difiere un tanto del que llegó a desplegar hace tan solo unas décadas según se desprende de la observación de fotografías antiguas. A la pérdida del *Niño Jesús* que mantenía en su mano izquierda vino a sumarse una fortuita caída, en virtud de la cual quedaron seccionadas las extremidades superiores con una falta de integridad evidente. Aunque pensamos que no tanta como para descartar la reparación de los elementos que sufrieron menoscabo y optar, más bien,

²⁹ AHDM, leg. 62, n.º 2, *Licencia para construir la parroquia de Alhucemas y tallar la imagen de la Virgen de la Peña*, siglo XVIII, s/f.

³⁰ AHDM, leg. 60, n.º 1, *Libro de Cuentas de Fábrica. Parroquial de Nuestra Señora de la Peña (1737-1854)*, s/f.

³¹ AHDM, leg. 60, n.º 1, *Libro de Cuentas de Fábrica. Parroquial de Nuestra Señora de la Peña (1737-1854)*, s/f.



FIG. 4. *Fernando Ortiz: Virgen de la Peña, anverso (1750). Iglesia de la Purísima Concepción de Melilla. Fotografía Miguel Gómez Bernardi.*



FIG. 5. *Fernando Ortiz: Virgen de la Peña, reverso (1750). Iglesia de la Purísima Concepción de Melilla. Fotografía Miguel Gómez Bernardi.*



FIG. 6. *Fernando Ortiz: detalle de la cabeza de querubín en la base de la Virgen de la Peña (1750). Fotografía Miguel Gómez Bernardi.*

por retocar los antebrazos y realizar unas nuevas manos en yeso policromado, de cara a desplegarlas sobre el pecho.

A nuestro entender, una atrocidad artística mucho más grave que los antiestéticos repintes y barnices que también se aplicaron sobre su policromía y estofado, nada que no tenga solución con una apropiada restauración. Con todo, la escultura deja percibir aun las excelencias con que solía dotar Fernando Ortiz a sus obras, en función de una depurada técnica y una armónica conjunción de lo barroco-clasicista bajo el tamiz de aires italianizantes³². El que fuera académico de San Fernando, resolvió la obra melillense con un exquisito sentido de la belleza con raíz en la elegante apostura corporal –de suave contraposto– y el dulce sosiego de un rostro en el que esboza una vivificante sonrisa. La delicada cabeza de querubín con gesto apesadumbrado (Fig. 6) que centra el escudo escabel de nubes no es el único contraste inherente a la pieza, cuya equilibrada composición general se rompe mediante la inclusión de un manto sobre la túnica que la envuelve en diagonal por el hombro izquierdo, desde abajo hacia arriba, para configurar un drapeado caprichoso y de amplio vuelo que desafía la gravedad, al tiempo que oculta

³² ROMERO TORRES, J. L., «Fernando Ortiz: aproximación a su problemática estilística», *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, n.º 1-2. Málaga, 1981, pp. 147-170; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga», en *Actas del IX congreso CEHA, El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1998, pp. 167-174.



FIG. 7. *Fernando Ortiz: detalle del drapeado y estofado de las vestimentas de la Virgen de la Peña (1750). Fotografía Miguel Gómez Bernardi.*

la extensa cabellera desplegada sobre la espalda. Prestancia asimismo aplicada a los estofados de su atavío al contrastar fondos lisos, rayados y punteados, oscuros y relucientes, con dibujos elegantes, coloridos y minuciosos de ramajes vegetales y florales³³.

Peor suerte han corrido, por su desaparición, las dos esculturas encargadas a Ortiz para ocupar las hornacinas laterales del retablo mayor, es decir, las efigies de *San Agustín* y *San Carlos Borromeo*. El hecho de que transcurrieran varios años desde los anteriores encargos hasta estos últimos viene a ratificar de nuevo los lazos tan estrechos que nuestro escultor poseía con el Peñón de Alhucemas, llevándolo a escalonar en el tiempo los trabajos para el lugar desde su etapa productiva más temprana a la de plena madurez y reconocimiento. En 1764 realizó la primera de ellas, un *San Agustín de Hipona* que, por lo poco que se infiere a través de la fotografía, se mostraba ataviado de pontifical en calidad de prelado con túnica estofada, roquete blanco, capa pluvial y mitra, mientras portaba el báculo pastoral en la mano derecha y lo que parece una maqueta de fundador en la izquierda. La traza sinuosa corporal originada en su pronunciado contraposto genera un acusado desplazamiento de los brazos hacia los laterales en conjunción con la poblada barba y el leve giro y caída de la cabeza para dirigir la mirada a la maqueta. Disposición y actitud que coincide a la perfección con la versión del mismo santo que hiciera Ortiz hacia 1760 para el monasterio de Nuestra Señora de Gracia de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), a diferencia del mayor despliegue lateral de la capa que presentaba la de Alhucemas³⁴. La cuantía recibida por su hechura, por el paso del tiempo y su revalorización como artista, difiere bastante de lo pactado para la imagen mariana, si bien introducía los gastos del traslado y de unas pequeñas andas: *Yten es data un mil treinta y ocho reales de vellón que el habilitado don Juan Dueñas satisfizo al escultor don Fernando Ortis por la echura de un San Agustín de bulto, andas, caja en que vino y demás faenas*³⁵.

Cinco años después, en 1769, iba a completar su participación en el retablo mayor con la consabida imagen de *San Carlos Borromeo* y otra de *San José* a situar en el arranque de una de las pilastras centrales. Veamos cómo se registran los pagos de ambas en la documentación eclesiástica:

«Por un recibo de don Fernando Ortiz consta haver recibido ochocientos reales de vellón, los trescientos y cinquenta por la imagen de San Carlos que se estofó, los veinte y ocho por el cajón en donde bino dicho santo y los restantes en cuenta de la imagen del señor San Joseph que estaba haciendo para esta plaza [...]. Por otro recibo de dicho Ortiz consta haver recibido seiscientos reales en pago de la imagen del señor San Joseph y del cajón en que bino dicho santo»³⁶.

³³ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *El triunfo de la Melilla...*, pp. 154-156.

³⁴ ROMERO TORRES, J. L., *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño...*, pp. 236-237.

³⁵ AHDM, leg. 60, n.º 1, *Libro de Cuentas de Fábrica. Parroquial de Nuestra Señora de la Peña (1737-1854)*, s/f.

³⁶ AHDM, leg. 60, n.º 1, *Libro de Cuentas de Fábrica. Parroquial de Nuestra Señora de la Peña (1737-1854)*, s/f.

Se trata, la escultura de *San Carlos*, de una imagen de actitud algo más rígida y frontal que la anterior y más en la línea por su majestuosa serenidad del *San Blas* que ejecuta en 1768 para la catedral de Málaga³⁷. Responde en su iconografía a los prototipos representativos más tradicionales del personaje desde el mismo momento en que le coloca sobre roquete la muceta roja, se distingue en la cabeza con el correspondiente capelo y porta el libro en calidad de escritor y reformador, en tanto resulta curioso el atributo relativo a la cruz pontificia que toma en la mano derecha. Respecto a la escultura de *San José*, al que se le hace una repisa dorado para colocarlo en 1780, puede enlazarse desde el punto de vista compositivo con la interpretación del mismo personaje que llevara a cabo Ortiz para el monasterio de Nuestra Señora de la Concepción de Osuna, a fin de cuentas derivados ambos del modelo practicado por Pedro de Mena. Erguido y con el *Niño Jesús* en su brazo izquierdo, apuesta por un marcado desequilibrio y juego rítmico mediante la extensión lateral del brazo derecho con el que mantiene la vara florida. Dicho movimiento genera un quiebro anatómico bastante perceptible adaptado al giro impetuoso de la cabeza que busca incesantemente la interlocución con la figura infantil. Sin obviar, la reiteración en el característico despliegue de las vestimentas con túnica abierta al cuello, drapeado complejo alrededor de las piernas y manto en diagonal recogido en el brazo izquierdo.

Haciendo pareja con el *San José* se localizaba una imagen de *San Francisco de Paula* –también desaparecida como las anteriores– encargada hacer en 1780 y colocada en la parte de la Epístola del retablo el 4 de octubre del mismo año. Una pieza que no pudo ejecutar Fernando Ortiz, pero que estamos seguros se le hubiera encargado a él mismo en caso de estar aún con vida. Pese a que no tenemos constancia de su autor ni procedencia, sí se nos han transmitido noticias históricas concernientes a las circunstancias que rodearon su encargo y colocación en el retablo³⁸. Fue costeadada y donada por el vicario Francisco de Paula Aguilera, quien puso como condición para que allí se perpetuara que no pudiera quitarse del sitio fijado a no ser que fuera para crearle altar propio, aunque reservaba derecho de posesión a sus familiares para disponer de ella a lo largo del tiempo. De cara a realzar su culto acordó con el gobernador José Granados y el veedor Pedro Ortiz que en el día de la festividad del santo se le cantase una misa con el Sacramento manifiesto, ardiendo cera por valor de 24 reales. Por lo que puede intuirse en la fotografía la imagen continuaba los prototipos representativos del personaje, al decir de su disposición frontal y el atavío, propio de la orden mínima, mediante hábito negro con capucho, cingulo y escapulario corto marcado con la insignia identificativa de *Charitas*, a la que señala con la mano derecha. Sin obviar, la impronta física de avanzada edad definida por la extensa barba de mechones blancos.

A modo de colofón, podemos concluir que cada día es más completo el conocimiento que se tiene del escultor Fernando Ortiz, tanto a nivel profesional como

³⁷ ROMERO TORRES, J. L., *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño...*, pp. 298-303.

³⁸ AHDM, leg. 60, n.º 1, *Libro de Cuentas de Fábrica. Parroquial de Nuestra Señora de la Peña (1737-1854)*, s/f.

biográfico. Cada descubrimiento, cada nueva noticia, aumenta un poco más si cabe el prestigio de su figura ya considerada como una estrella más dentro del «Olimpo» escultórico de la España de la Edad Moderna. Sus trabajos para las plazas españolas norteafricanas no hacen más que poner de manifiesto la repercusión artística peninsular desde el norte al sur, el este al oeste, ahora introduciendo aquellos territorios nacionales más lejanos, separados por barreras geográficas y de difícil conexión que, lejos de apostar solo por su carácter militar, tuvieron siempre muy presente el factor espiritual y religioso. Y ante tal tesitura nada mejor que canalizar las efusiones devotas a través de las representaciones escultóricas, más naturalistas y cercanas por su impacto tridimensional, intensidad volumétrica, aderezo cotidiano y realidad expresiva. Si a eso unimos el preciosismo y despliegue rítmico inherente a la estética escultórica de Fernando Ortiz el resultado no puede ser otro que unas interpretaciones que oscilan entre la ligereza y la monumentalidad, el dinamismo y la suave quietud, el sufrimiento y el deleite, y la tersura y la rudeza.