

EL ESCULTOR MALAGUEÑO JERÓNIMO GÓMEZ (1630-1719). ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS ATRIBUCIONES

Francisco Jesús Flores Matute

ffloresmatute@hotmail.com

Universidad de Málaga-España

RESUMEN

Es Jerónimo Gómez un escultor cuya producción artística ha sido construida a retazos y a veces visto de soslayo por la historiografía, en parte debido a la destrucción de su posible obra conservada en la provincia de Málaga –tanto previsiblemente ya en el s. XIX (Guerra de Independencia, desamortizaciones, etc) como más probablemente, durante las quemaduras anticlericales de 1931 y 1936– que nos privaron de conocer su corpus artístico documentado o el que hubiera por documentar (debido a la desaparición de los archivos parroquiales) y también por la discreta calidad que ostentan las piezas que se le han ido asignando a lo largo del tiempo, que nos hablan de un escultor correcto en la técnica, robusto en las formas pero carente de la suficiente fuerza expresiva. Aun así, en su momento este autor y su obrador tuvieron buena fama en la ciudad, la provincia y más allá, con una clientela estable y gozando del favor institucional civil y eclesiástico. En este artículo haremos una recopilación de toda su obra documentada y asignada hasta la fecha actual con objeto de que sirva de pequeño catálogo del autor y su taller, así como descubriremos obras inéditas que, por su alejada situación geográfica del foco principal del que debieron salir la amplia mayoría de piezas del referido obrador –es decir, Málaga– no han sido tenidas en cuenta como probables obras realizadas por este.

PALABRAS CLAVE: escultura, barroco, Jerónimo Gómez, s. XVII, Málaga.

THE MALAGA SCULPTOR JERÓNIMO GÓMEZ (1630-1719).
STATUS OF THE ISSUE AND NEW ATTRIBUTIONS

ABSTRACT

Jerónimo Gómez is a sculptor whose artistic production has been built in pieces and times viewed obliquely by historiography, partly due to the destruction of his possible work preserved in the province of Málaga. This destruction likely began in the 19th century (during events such as the War of Independence and various confiscations) and continued during the anticlerical riots of 1931 and 1936. As a result, we have been deprived of a comprehensive understanding of his documented artistic corpus, as well as what remains to be documented, given the disappearance of parish archives. Additionally, the modest quality exhibited by the works attributed to him over time, while technically competent and robust in form, has often lacked sufficient expressive force. Nevertheless, in his day, Gómez and his atelier enjoyed a solid reputation in the city, the province and beyond, maintaining a stable clientele and benefiting from both civil and ecclesiastical institutional support. The aim of this article is to compile all of Gómez's documented and attributed works to date, providing a modest catalog of the artist and his atelier. This research also seeks to uncover unpublished works that, due to their geographical location far from the main focus from which they must have come the vast majority of pieces from the aforementioned workshop –that is, Málaga– have not been taken into account as probable creations of Gómez.

KEYWORDS: sculpture, baroque, Jerónimo Gómez, 17th century, Malaga.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.08.07>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 8; diciembre 2024, pp. 169-187; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. LA OBRA DEL ESCULTOR JERÓNIMO GÓMEZ. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Mucho de lo que sabemos sobre la vida y producción artística de Jerónimo Gómez se lo debemos, en gran parte, al erudito agustino Andrés Llordén en su libro *Escultores y entalladores malagueños*, por lo que no desarrollaremos en exceso todo lo descubierto por este investigador con el fin de no alargar este artículo.

Sabemos que fue hijo de otro importante escultor de procedencia granadina, Juan Gómez, seguidor, a su vez, del alcalaíno Pablo de Rojas¹ y que estuvo aprendiendo la labor escultórica en el taller del turolense José Micael Alfaro² por tan solo dos años (de 1639 a 1641), si bien hubo de gozar del favor y amistad de este maestro, pues a su muerte en 1650 le legaría todas sus herramientas y papeles (Llordén 1960, 225).

Desde su independencia como maestro escultor con obrador propio se adivina una meteórica carrera por cuanto comenzó a gestionar numerosos bienes y viviendas y le sucedieron varios encargos de importancia por parte de hermandades, órdenes monásticas e instituciones de relevancia de la ciudad como los mismísimos cabildos municipal y catedralicio, si bien y por desgracia, debido tanto a los conflictos sociales y político-económicos del s. XIX como a los referenciados tumultos anticlericales sufridos por Málaga y su provincia en 1931 y 1936, muy pocas obras documentadas de su taller nos han llegado hasta nuestros días y otras tantas que han subsistido hasta la actualidad lo han sido modificadas parcialmente –ya sea de talla, ya de policromía o incluso en ambos aspectos³–.

Entre su producción escultórica documentada –aunque tristemente desaparecida– tenemos un *Crucificado* para Benagalbón en 1650 y otro encargado por Dionisio Cabello en 1673, un *Cristo de la Humildad* para la Cofradía de la Vera Cruz de Cañete en 1658 e, igualmente, otro del mismo tipo iconográfico para el malagueño Juan Antonio Oropesa en 1668. Al año siguiente (1669) se le encargaría, por parte de Juan de Figueroa y Vargas, un *San José con el Niño* y en 1679 se le documenta una *Virgen* y un *San Juan evangelista* para la parroquia del Sagrario de Málaga, realizando posteriormente para este mismo templo en 1687 cuatro *Niños Atlantes* para el Monumento del Jueves Santo (Romero Torres 2011, 78).

También fue entallador y retablista, siendo, de hecho, uno de los más solicitados durante la 2.ª mitad del s. XVII en Málaga. Curiosamente, las esculturas que nos han llegado de él en la actualidad proceden, en el 90% de los casos, de dichas

¹ Para saber más al respecto, ver Sánchez López, 2007, 81-98.

² Destacada figura artística en la primera mitad del s. XVII malagueño hasta la llegada de Pedro de Mena, siendo autor del apostolado de la sillería de la catedral malagueña, del cuerpo central de la *Fuente de Génova* o del *Santo Cristo de la Salud*, patrón de la ciudad.

³ No olvidemos tampoco las pequeñas modificaciones que, sabemos, algunas imágenes que la historiografía actualmente adjudica a la labor de Jerónimo Gómez sufrieron durante el s. XVIII, con objeto de renovarlas estéticamente al gusto imperante, añadiendo postizos (ojos de cristal, pestañas de pelo) o ricos estofados. Algo parecido también sucederá con imágenes de este autor o su taller durante el s. XIX y el XX, con ánimo de «restaurarlas», cambiando las encarnaduras.



construcciones lignarias, por lo que muchas de estas habrían de haber tenido necesariamente una participación importante del taller y eso explicaría por qué son obras que carecen de expresión e, incluso en algunos casos, de buenas proporciones.

El retablo más antiguo que se le tiene documentado es el que realizó entre 1664 y 1665 para el presbiterio de la franciscana iglesia conventual de San Luis el Real. Luego realizaría el mayor de la iglesia de Santiago en 1674, el de la capilla de Santa Lucía del gremio de zapateros en 1696 y el mayor de la iglesia del Sagrario entre 1713 y 1716, año de su muerte (Romero Torres 2011, 78-79). Otras obras lignarias que se le documentan eran la sillería del coro del convento de la Merced, realizado en 1668 (Rodríguez Martín 1995, 266); las andas procesionales en forma de templete (cuatro columnas y cúpula calada) para la Virgen del Rosario de Alhaurín de la Torre en 1665; y otra de iguales características para la Virgen de los Ángeles del mencionado convento de San Luis el Real en 1668, así como los tornavoces para los púlpitos de la catedral en 1677 (Romero Torres 2011, 78-79) y un arca para los santos óleos de la parroquia del Sagrario en 1683⁴.

Por otro lado, disfrutó de una buena relación con el cabildo municipal de Málaga, que le llegaría a encargar, en varios años, arquitecturas efímeras para conmemorar la festividad del Corpus Christi (1663, 1665, 1668 y 1670). Del mismo modo, se documenta que el cabildo catedral le encargó la realización de un *Catafalco* en 1665 para las honras fúnebres del fallecido Felipe IV y también otra arquitectura de igual fin para las exequias de la reina María Luisa de Orleans en 1689 (Sánchez López 1996, 409).

En 1688, año del fallecimiento de Pedro de Mena, Jerónimo Gómez aparece como maestro mayor de las obras catedralicias y de las fábricas del obispado, tallando cuatro esculturas de los patronos tutelares de Málaga que hubieron de ir situadas en las esquinas del tabernáculo mayor de la catedral (Palomino de Castro 1724, 1067), realizado este por José Fernández de Ayala. Estas cuatro imágenes se conservan, con mayor o menor fortuna, en la actualidad, tratándose de los *Santos Mártires Ciriaco y Paula* (actualmente presidiendo como titulares el templo del mismo nombre en Málaga), *San Luis de Tolosa* y *San Sebastián* (siendo estos venerados en sendas capillas de la catedral malagueña), encontrándose todos ellos modificados de policromía (los tres primeros con encarnaduras y estofados realizados en el s. XVIII, amén de añadidos de postizos como ojos de cristal y *San Sebastián* repolicromado en la posguerra por Navas Parejo).

También tenemos a la *Virgen de Belén* que se venera en una urna en el Santuario de Santa María de la Victoria y se encuentra firmada en la peana, la cual sigue claramente el modelo iconográfico y formal implementado por Mena en el mismo tema⁵, así como el conocido crucificado actualmente advocado como de la *Clemen-*

⁴ Archivo Temboury, «Iglesia del Sagrario» y «Jerónimo Gómez. Escultor-2». En esta última nota, Temboury referencia la fuente: *Libro de descargo de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (de la iglesia del Sagrario). Año de 1677, fol. 23.

⁵ Esta imagen también parece haber sido modificada parcialmente, principalmente con una nueva policromía, pero también apreciamos una leve dulcificación de ciertos rasgos de la cara, como



cia (anteriormente vulgo *Mutilado*), junto a un tondo con un busto de *Dios Padre*, que son las únicas obras que restan del ático del retablo mayor de la iglesia del Sagrario, realizado por Gómez entre 1713 y 1716, como vimos.

Entre las piezas que más recientemente se le han atribuido a este y su obrador se encuentran gran parte de los altorrelieves y esculturas del retablo mayor del Santuario de la Victoria –incluidos los cuatro ángeles atlantes del templete del camarín– (Lara Garcés 2015, 47; Sánchez López 2021, 29 y 36-41), legitimando dicha atribución, entre otras cosas, la cuestión de que los restantes (y primeros) relieves fueron realizados por su maestro José Micael Alfaro, por lo cual se ve factible que los monjes mínimos le encargaran a Jerónimo Gómez la terminación del retablo y sus respectivas labores escultóricas tras la muerte del primero en 1650, dejando inconclusa su labor.

También le fueron atribuidos a su obrador dos académicas representaciones escultóricas de los *Santos Mártires Ciriaco y Paula* que acompañaban al *Santo Cristo de la Salud* en su retablo en la capilla de las Casas consistoriales y que hubo de ser realizado antes de 1661, donde ya aparece descrito el conjunto por Diego de Rivas Pacheco en su *Gobierno político legal y ceremonial...*, publicado en dicho año (Flores Matute 2020, 180-181). Muy seguramente estas esculturas y el retablo en el que se situaban fueron realizados por Jerónimo Gómez atendiendo a dos razones: su buena relación con el cabildo civil –ya hemos visto como este le encargó diversas arquitecturas efímeras para el Corpus– y su excelente relación con José Micael Alfaro, a la sazón, autor de la mencionada imagen del *Santo Cristo de la Salud* y que también gozó del favor de los ediles. Seguramente, debido al fallecimiento en 1650 de este último a causa de la peste que asoló a la ciudad en 1649 –y de la que curiosamente se le atribuyó su curación y salvación a este cristo flagelado tras su «milagrosa aparición» en la plaza principal de la ciudad, donde se situaban las Casas Consistoriales– vieran lógico los munícipes encargarle el ornato de la recién erigida capilla de este Cristo al que era su amigo y seguidor.

Por último, en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús se encuentra una escultura de *San Buenaventura* con hábito franciscano, de tamaño algo menor del natural que ha sido vinculado con el círculo de seguidores de Gómez (González Torres 2018, 75) e, igualmente, perteneciente a los fondos del antiguo convento del Cister de Málaga, tenemos un *San Juanito* que ha sido atribuido por sus afinidades estilísticas con este escultor, fechándose ca. 1690 y cuya composición sigue el modelo creado por Pedro de Mena y Medrano para el mismo tipo iconográfico (Sánchez López 2015, 12).

en la nariz o la boca. Todos estos cambios podrían haberse realizado, seguramente, durante el s. XVIII y/o el s. XIX. Por ello, y a pesar de que sí mantiene la esencia de su autor, no será tenida en cuenta a la hora de servir de comparación con otras imágenes que atribuiremos a Jerónimo Gómez, prefiriéndose para ello esculturas que, en principio, nunca fueron modificadas de talla o, como mínimo, las intervenciones en la misma fueron sutiles o poco invasivas (caso de la añadidura de postizos o nuevas policromías/encarnaduras).





Fig. 1. Jerónimo Gómez (atrib.), comparativa de los crucificados de la *Clemencia* de Málaga, parroquia de Santiago de Málaga, parroquia de Santa Ana de Archidona, parroquia de la Divina Pastora de Málaga y *Cristo del Amor* de Almedinilla; 1650-1716.

Foto: el autor, Carlos Moreno Porras y Archivo de la Hermandad del Cristo del Amor.

2. NUEVAS ATRIBUCIONES

2.1. UNA SERIE DE CRUCIFICADOS EN MÁLAGA, ARCHIDONA Y ALMEDINILLA

Hasta el presente, solamente conservábamos un crucificado asignado unánimemente por la historiografía a Jerónimo Gómez por su procedencia dentro de un conjunto mayor que sí se encuentra documentado: nos referimos al *Cristo de la Clemencia* y el desaparecido retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Málaga. Ahora venimos a añadir a la producción de este escultor y su obrador cuatro crucificados más, de diverso tamaño, consideración y procedencia, los cuales comparten numerosas analogías estéticas, formales, técnicas y morfológicas con el primero y entre sí: un crucificado académico situado en el sotabanco del retablo mayor de la parroquia de Santiago de Málaga, un pequeño crucificado de oratorio presente en la sacristía de la parroquia de Santa Ana de Archidona (Málaga), el crucificado que remata el ático del retablo mayor de la parroquia de la Divina Pastora de Málaga y el *Cristo del Amor* de Almedinilla (Córdoba), que igualmente preside la parroquia de San Juan Bautista de dicha localidad (fig. 1).

En efecto, comparando todas estas imágenes, y teniendo como cabeza de la serie al *Cristo de la Clemencia* –tanto por su trascendencia como por su evidentísima calidad superior (lo cual, denota la amplia participación en este caso de Jerónimo, a diferencia del resto, con más o menos intervención del taller) y su originalidad prácticamente intacta, tanto de talla como de policromía⁶– podemos comprobar como

⁶ Excepción hecha de la pierna derecha y el pie izquierdo –destruidos en 1936–, restituidos por el escultor Juan Manuel Miñarro López en 2020 tomando como referencia las fotografías que de la imagen existían cuando presidía el ático del retablo mayor de la parroquia del Sagrario. Por lo demás, el resto de la imagen –talla y encarnadura– permanecía inalterado debido a su lejana situación física en el aludido retablo mayor, que impediría las modificaciones que otras imágenes de este autor,





Fig. 2. Jerónimo Gómez (atrib.), comparativa de los rostros de los crucificados de la *Clemencia* de Málaga, parroquia de Santiago de Málaga, parroquia de Santa Ana de Archidona, parroquia de la Divina Pastora de Málaga y *Cristo del Amor* de Almedinilla; 1650-1716. Foto: el autor, Carlos Moreno Porras y Archivo de la Hermandad del Cristo del Amor.

coinciden el dibujo sinuoso de la pierna derecha sobre la izquierda, las rodillas huevas, el dibujo de los *perixomas*, la forma tan característica en Jerónimo Gómez de realizar el tronco masculino (con una caja torácica donde el arco costal destaca sobremedida, a la vez que realiza una atlética y cuidada musculatura del abdomen) y la misma posición de la llaga del costado; igualmente, los brazos son robustos y las manos exponen sus dedos desplegados y gruesos. Las cabezas presentan el mismo giro, con nariz recia, boca cerrada, ojos igualmente cerrados y cejas levemente apuntadas (algo más palpable en los tres primeros ejemplos: el *Cristo de la Clemencia*, el crucificado de Santiago y el crucificado de Archidona). Las barbas son bífidas y puntiagudas a la manera de Pedro de Mena, con bigote fino y lacio —a veces dibujados en «C»— y los pómulos son remarcados, confiriéndole al rostro una apariencia cadavérica, aunque de cariz dulce y apacible. Por último, el cabello se parte en dos mitades con raya central, donde normalmente en el lado izquierdo una guedeja de pelo cae por detrás de la oreja, mostrándola, mientras que en el lado derecho estas se repliegan sobre sí mismas hacia atrás, conformando un característico dibujo helicoidal (fig. 2) que suele repetir Gómez en otras imágenes suyas, como por ejemplo los ángeles que se apreciaban en el ático del desaparecido retablo mayor de la parroquia del Sagrario de Málaga o los atlantes de la peana-templete del camarín de Santa María de la Victoria, patrona de dicha ciudad.

En el caso del crucificado de la parroquia de la Divina Pastora y del *Cristo del Amor* de Almedinilla, el lado derecho muestra un grueso mechón de pelo que cae hacia el pectoral, mientras que en el lado izquierdo las guedejas realizan el mencionado dibujo en espiral. No son las únicas diferencias con respecto a los otros tres de la serie, ya que el *perixoma* de estos no muestra nudo, sino que sujetan la tela a

de culto más cercano, sufrirían ya desde el s. XVIII —recuérdese la inserción de ojos de cristal o nuevas policromías y/o estofados, práctica tan habitual en este siglo con objeto de «renovar» las apariencias de multitud de imágenes devocionales—.

la cadera mediante unos visibles cordones que permiten exhibir algo más de esta, aunque, por lo demás, el dibujo de los pliegues es sumamente parecido entre todos los de la serie.

También es justo señalar que el crucificado de la Divina Pastora⁷ es el más burdo de la serie, sobre todo la cabeza, con los rasgos desproporcionados, aún más con la talla sobresaliente del foramen supraorbital, por lo que se nos hace evidente que la participación del taller en la ejecución de esta imagen fue muy alta, quizás incluso casi nula por parte del maestro debido a que pudiera haberse realizado en los últimos años de vida del mismo, donde ya solamente dirigiera el taller o, más aún, la realizara algún discípulo o seguidor cercano, tomando como modelo los ya creados anteriormente por Jerónimo Gómez.

Por su parte, las dos obras más sobresalientes de la serie son el malagueño *Cristo de la Clemencia* y el *Cristo del Amor* de Almedinilla, exhibiendo ambos, además, una encarnadura sumamente parecida y llena de matices, veladuras y vívidos rojos en los regueros de sangre⁸. Quizás el uno y el otro sean los de más calidad porque estuvieran destinados a tener un propósito procesional o cultural cercano, a pesar de que el malagueño acabara coronando el ático del retablo de la parroquia del Sagrario. Y es que, más aún con todas las obras aquí recogidas, es evidente que la imagen malagueña es de las de mejor calidad y acabado técnico y polícromo de toda la producción conservada (o que presumiblemente se le asigna a Gómez) y frente a la gran mayoría de piezas, más burdas por cuanto necesariamente hubo una gran participación del taller en sus ejecuciones y porque iban destinadas al adorno y discurso de retablos y/u otras construcciones lignarias, este crucificado manifiesta una calidad dispareja con el propósito que finalmente tuvo y conocemos. A ese respecto, precisamente el de la Divina Pastora se muestra cualitativamente más coherente en su terminación, por cuanto estaba destinado a coronar un retablo y en las alturas poco importaría la excelstitud de la talla y los detalles. Por todo ello, pensamos que el *Cristo de la Clemencia* pudo tener una primera aspiración procesional o tener un culto mucho más cercano y, por tanto, necesariamente habría de ser más antiguo a la propia construcción del retablo mayor en el que terminaría manifestándose (1713-1716), de ahí la enorme diferencia cualitativa que tenía incluso con el resto de imágenes que le acompañaban en el ático.

⁷ Ramírez González 2018, 85. Se apunta solamente la datación de esta imagen en el s. XVIII, pero no se relaciona con Jerónimo Gómez o su círculo como hacemos nosotros.

⁸ También muestra una muy parecida encarnadura a estos dos comentados el pequeño crucifijo de Archidona, incluso con un mismo dibujo de los principales regueros de sangre al de la *Clemencia*, si bien por lo ennegrecido de su estado actual –requeriría una restauración– no se hace tan evidente dicho parecido polícromo.





Fig. 3. Jerónimo Gómez (atrib.), *Dolorosa*, 1680-1710, Casa Hermandad del Santo Sepulcro, Málaga. Foto: el autor.

2.2. UNA DOLOROSA EN LA HERMANDAD DEL SEPULCRO DE MÁLAGA

En los columbarios de la Casa de Hermandad del Sepulcro de Málaga, localizamos una interesante dolorosa de tamaño natural y de vestir (fig. 3) que preside la estancia fúnebre y que proviene de una colección particular de un ilustre hermano, siendo herencia familiar y venerada en su domicilio como un busto de medio cuerpo contenido en una gran urna o vitrina de madera de caoba, donándolo todo ello a su hermandad hace unos cuantos años.

Dicha imagen es, sin duda, una obra salida del taller de Jerónimo Gómez, pues manifiesta todas las características técnicas y morfológicas propias de este escultor y puede ser comparada perfectamente con numerosas piezas tenidas por seguras del mismo, entre las que destacamos, por su enorme parecido, el *San Luis de Tolosa* de la catedral malagueña, la escultura de *San Daniel mártir*, patrón de Ceuta, que veremos seguidamente y que también le atribuimos por los mismos motivos (fig. 4), la *Santa Paula* de la parroquia de los Mártires de Málaga o muchas de las figuras de los relieves presumiblemente realizados por Gómez del retablo mayor de Santa María de la Victoria, donde especialmente vemos muchas coincidencias en las figuras del tondo del ático (recibimiento de los Reyes Católicos de los monjes mínimos en su campamento militar durante el Sitio de Málaga) –singularmente y como es lógico con las figuras femeninas–. Igualmente, se muestra parecida a la dolorosa de talla completa que, conformando un calvario (con Cristo crucificado y San Juan evangelista) se localizaba en el ático del retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Málaga, si bien la calidad de las fotografías que reflejaban esta parte de la construcción lignaria no nos permite observar los detalles tan bien como en las esculturas existentes dichas. Por su parecido con gran parte de las imágenes aludidas, esta *Dolorosa* de





Fig. 4. Jerónimo Gómez (atrib.), comparativa de los rostros de *San Luis de Tolosa*, *Dolorosa* y *San Daniel Mártir*, 1680-1710 aprox, catedral de Málaga, Casa Hermandad del Santo Sepulcro de Málaga y catedral de Ceuta respectivamente. Foto: el autor.

la hermandad malagueña podría ser fechada entre 1680 y 1710, décadas en las que presumiblemente fue realizada la serie de esculturas mencionadas.

En efecto, la cabeza muestra rasgos fisonómicos muy característicos en la producción de Jerónimo Gómez, como que esta tenga un dibujo algo geometrizado de proporción rectangular tendente al cuadrado, mentón prominente, boca ancha de labios finos que muestra la dentadura superior, nariz muy gruesa de punta redonda, ojos grandes y almendrados y un dibujo de las cejas muy rectilíneo que viene a reflejar una expresión del dolor algo apática y fría, más serena que dramática. Las manos las presenta juntas, reforzando la expresión intimista del simulacro mariano, siendo sus dedos, como es habitual en la producción de Gómez, gruesos, con un dibujo correcto.

De la encarnadura no podemos decir nada, ya que la que actualmente ostenta la imagen es, claramente, producto de una intervención decimonónica, que gusta de presentar una tez muy blanquecina y mate, con sonrojados muy marcados y leves veladuras azuladas en el contorno de los ojos para mostrar cierto patetismo físico debido al continuo y e incansable lloro de la Virgen durante toda la pasión de su hijo Jesucristo.

2.3. UNA SERIE DE OBRAS EN CEUTA

Si siguiendo con la relación de nuevas obras atribuibles a Jerónimo Gómez, en la ciudad de Ceuta nuevamente encontramos una serie de imágenes que, sin duda alguna, hubieron de ser realizadas por este y su obrador, localizándose muchas





Fig. 5. Jerónimo Gómez (atrib.), *San Francisco de Sales* y *San Agustín*, 1695-1714, Santuario de Ntra. Sra. de África, Ceuta. Foto: Francisco Márquez.

de ellas en el Santuario de la Virgen de África, patrona de la localidad y otras tantas en la catedral, si bien muy seguramente provenientes del referido santuario. En este primer templo tenemos a *San Francisco de Sales* y a *San Agustín* (fig. 5) que en la actualidad se veneran en sendas hornacinas del retablo mayor que custodian la embocadura del camarín de la patrona ceutí. También unos ángeles dispuestos en el inicio del arco de la referida embocadura (fig. 6) y una académica imagen de *Santa Lucía mártir*, expuesta en uno de los retablos menores de la iglesia. Mientras tanto, en la catedral se encuentran las imágenes de *San Daniel mártir* –patrón de Ceuta– y *San Pedro* (fig. 7), haciendo pareja.

En efecto, los dos primeros santos son comparables en todo, por ejemplo, con las figuras de los relieves de la vida de *San Francisco de Paula* que Gómez realizara para el retablo mayor de Santa María de la Victoria de Málaga o con otras imágenes de su producción como el *San Luis de Tolosa* de la catedral malagueña. Especialmente parecida es la cabeza de *San Francisco de Sales* con la de los diversos *San Francisco de Paula* de las mencionadas escenas o con la del *Dios Padre* que culminaba el ático del retablo mayor de la parroquia del Sagrario⁹. En cuanto a los

⁹ Esta imagen, junto con el ya mencionado *Cristo de la Clemencia*, es lo único que se conserva del desaparecido retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Málaga –permaneciendo en la actualidad



Fig. 6. Jerónimo Gómez (atrib.), Ángeles (arriba) y *Santa Lucía* (abajo), 1695-1714, Santuario de Ntra. Sra. de África, Ceuta. Foto: Francisco Márquez.



Fig. 7. Jerónimo Gómez (atrib.), *San Daniel Mártir* y *San Pedro*, 1695-1714, catedral, Ceuta. Foto: Ángel Moreno.

ángeles, estos se muestran muy parecidos formalmente, tanto en el tratamiento anatómico como estético, con los que existían en el referido retablo mayor de la malaqueña parroquia del Sagrario.

Por su parte, las imágenes de *San Daniel* y *San Pedro* son, igualmente, fácilmente comparables con todas las imágenes anteriores dichas, presentando el primero un rostro muy parecido con los referidos *San Luis de Tolosa* y la *Dolorosa* de la hermandad del Sepulcro, todos en Málaga (fig. 4), mientras que en el caso de *San Pedro*, además de tener un rostro lógicamente concordante con todas estas imágenes, puede también compararse la forma de construir su barba con las de los crucificados aquí expuestos o la imagen de *San Ciriaco*, patrón de Málaga, donde destacamos la personal forma de realizar el bigote que se repite en todas estas esculturas.

A nivel compositivo, estos cuatro santos manifiestan la pobreza de ideas del obrador de Gómez, pues muestran mismos *contrappostos*, con actitudes algo hie-

sobre la puerta de entrada de dicho templo—. Se mantiene intacta en su talla y policromía, si bien muy ennegrecida por el paso del tiempo, ya que nunca ha sido restaurada.



ráticas y posturas forzadas, donde el juego comunicativo de los brazos es siempre igual: el derecho se extiende mientras el izquierdo es destinado a replegarse o sujetar algún atributo/objeto pegado al cuerpo. El dibujo de los pliegues de las telas es, asimismo, algo pobre, blando y de líneas muy rectas, si bien en el caso de *San Pedro* se nota algo más de esmero en buscar cierta naturalidad. Igualmente, apreciamos una notable intervención del taller, sobre todo a la hora de ejecutar las manos, que a veces son algo toscas y desproporcionadas. A nivel policromo, por su parte, observamos una misma unidad, por cuanto los motivos estofados en los ropajes de los cuatro personajes muestran parecidos diseños que denotan haber sido hechos por una misma mano.

La *Santa Lucía* (fig. 6), por su lado, es una pieza que revela una intervención del taller aún más profunda que en los cuatro santos anteriormente comentados. En ese aspecto se muestra parecida a los también académicos *San Ciriaco* y *Santa Paula* que acompañaban la imagen del Santo Cristo de la Salud de Málaga y que habrían de formar parte de su primitivo retablo en la capilla de las Casas Consistoriales. La cabeza de esta santa también es comparable a algunas figuras femeninas del retablo mayor del Santuario de la Victoria, sobre todo las presentes en el relieve del ático del susodicho retablo (Isabel la Católica y su dama de compañía) y las dos *Virtudes carismáticas de la orden mínima de la Penitencia y la Humildad*. Asimismo, el detalle de la túnica con abertura frontal abrochada con cordones lo tenía el *San Juan evangelista* que formaba conjunto del *Calvario* en el ático del desaparecido retablo mayor de la parroquia del Sagrario o, mismamente, también lo tiene la *Virgen de Belén* de este escultor, también venerada en el Santuario de la Victoria, si bien en este último caso realizado todo con muchísimo mayor esmero y calidad.

Todas estas esculturas dichas provendrían de los retablos que el obispo ceutí Vidal Marín planificaría construir a su llegada a la ciudad tras asumir el cargo en 1695, dentro de su plan de modificación, ampliación y enriquecimiento patrimonial de la antigua ermita de la Virgen de África. Ciertamente, este decidió ampliar el otrora pequeño recinto religioso con una capilla mayor, dos sacristías, un panteón y tres retablos: el mayor y dos laterales, continuando dicha obra su sucesor, el obispo Sancho de Velunza (Ros y Calaf 1907, 219-220). Sabemos que en dichos retablos laterales hubieron de venerarse las imágenes de *San Daniel* y *San Pedro*, tal y como consta en las cuentas de fábrica del susodicho templo. Y aunque no se sabía si las mismas eran esculturas o pinturas (pues nada más se refiere en dichas cuentas), ya se aventuraba que las del primer tipo veneradas en la catedral provendrían del santuario de África (Ros y Calaf 1907, 191). Ciertamente, y al poner estas dos imágenes en relación con las otras conservadas aún en el santuario patronal, cobra mayor impulso dicha posibilidad, pues hemos visto la coherencia de autoría y policromía y estofados que todas ellas guardan entre sí.

Dichos retablos fueron realizados seguramente en Ceuta, ya que en una cuenta presentada por el deán de aquellos años, Pedro Álvarez de Acosta, que abarca desde 1705 hasta 1714, hay una partida que dice «por los alquileres de las casa donde estaban los maestros de los retablos de Ntra. Sra. de África, 397 reales». Uno de esos retablos, desconociendo cuál de los tres, consta en dichas cuentas que fue ajustado por el obispo Vidal Marín en 3600 reales (Ros y Calaf 1907, 220). Aunque nada se



dice sobre quiénes fueron aquellos maestros retablistas, por las esculturas aquí analizadas uno de ellos hubo de ser, como planteamos, Jerónimo Gómez, si bien no sabemos si enviaría las esculturas (y quizás partes del retablo) por barco desde Málaga o si participaría también en la construcción lignaria personándose en Ceuta, bien él solo junto a su obrador o formando parte de un grupo mayor de maestros entalladores donde se diversificaran las funciones, realizando unos la talla ornamental, otros la carpintería y otros, como sería el caso, las esculturas.

Conocemos que a un tal Miguel Ortega se le pagaron 630 reales por «la pintura de los santos del retablo, gradillas y otras obras». Más interesante es saber que se le pagó a un tal Pedro Hermosilla 19 000 reales por dorar el retablo mayor y los colaterales¹⁰ (Ros y Calaf 1907, 220). Este último debe ser el malagueño clérigo y pintor del mismo nombre, que en estos años y posteriores tendría una gran consideración entre sus paisanos, tal y como parecen reflejar algunas apreciaciones contemporáneas de sus obras en testamentos de la época (González Segarra 2006, 85). Y es que en su primer testamento, otorgado el 22 de septiembre de 1720, donde asegura ser natural de Málaga y feligrés de la parroquial de los Santos Mártires Ciriaco y Paula, manda abonarle a la «iglesia de Nuestra Señora de África, que está en el presidio de Ceuta cinco mil reales... y se distribuyan en el adorno de dicha imagen o iglesia o sus fábricas», por lo que se pensaba que debió permanecer algún tiempo en dicha población, quizás como capellán (González Segarra 2006, 80). Ahora podemos saber que realmente su relación con la patrona ceutí es porque hubo de estar en su ciudad realizando las labores artísticas oportunas en su remozado templo. En la actualidad lo único que queda de la obra de este artista son las interesantes pinturas de la cripta de la iglesia del antiguo Hospital de San Lázaro de Málaga, que se le atribuyen por su comentada «segunda» profesión y por haber sido el manpastor (mayoral) de dicha institución a partir de 1722 (González Segarra 2006, 79-119).

La cuestión es que parece que el retablo mayor que actualmente existe, estéticamente no coincide con lo que se habría realizado en esas fechas entre 1705 a 1714 –pareciera realizado en torno a 1740-1750–, si bien quizás el actual tuviera elementos reaprovechados de este primero, tal como el planteamiento estructural básico, los estípites gigantes o el entablamento del retablo, así como las esculturas. Pensamos esto porque se sabe que en 1733 comenzó la reedificación de la llamada iglesia nueva (Sevilla Segovia 1992, 180) y esto explicaría la necesidad de construir otro retablo mayor, que además tendría que ser más rico que el primitivo, debido a que este tuvo que ser algo muy básico a causa de que su ejecución coincidió con una difícil etapa para la ciudad: el famoso Sitio de Ceuta por parte de las fuerzas marroquíes del sultán Muley Ismaíl, que finalizaría en 1727.

¹⁰ Es difícil determinar, tal y como consta documentalmente, si lo que se le paga a Miguel Ortega es una pintura de caballete donde aparecieran una serie de santos coronando uno de los tres retablos o su trabajo consistió en policromar las esculturas de los santos de bulto redondo. Pensamos que dicha tarea hubo de ser realizada, más coherentemente por la enorme diferencia de sueldos entre uno y otro, por el pintor y dorador Pedro Hermosilla, ya que las esculturas formaban parte de las construcciones lignarias e iban (y siguen estando) estofadas completamente.





Fig. 8. Jerónimo Gómez (atrib.), *Niño Jesús de la Salud* (desaparecido), 1700-1714, convento de los trinitarios, Ceuta. Foto: Colección López Arrabal.



Fig. 9. Jerónimo Gómez o su círculo (atrib.), *Inmaculada Concepción*, 1.ª mitad del s. XVIII, catedral, Ceuta. Foto: Francisco Márquez.

No obstante, la cercanía en el tiempo con la realización del primitivo (finalizado en torno a 1714) y la consiguiente suma de dinero que costó (incluido su dorado) haría viable la necesaria reutilización de algunos elementos, ya dichos. En cualquier caso, este nuevo retablo tampoco se libraría de los consiguientes añadidos enriquecedores, tal y como viene a demostrar el recubrimiento lignario de la bóveda –cuya factura es claramente diferente a la del resto de la obra–, culminando el ático del retablo y timbrándolo con el escudo del obispo Martín de Barcia (Gómez Barceló 1986), que a la sazón consagraría el templo completamente terminado el 5 de agosto de 1752, adornándolo con obras pictóricas y colocando las campanas que habrían de llamar a la oración del pueblo congregado (Ros y Calaf 1907, 220).

En definitiva, las esculturas de *San Francisco de Sales* y *San Agustín* y los dos ángeles del camarín provendrían del primer retablo mayor, reaprovechándose dichas imágenes para el nuevo, mientras que las esculturas de *San Daniel mártir*, *San Pedro* (ambas en la catedral) y la pequeña *Santa Lucía* tendrían como origen los primitivos retablos colaterales, siendo presididos por las dos primeras.

No son todas estas, no obstante, las únicas esculturas atribuibles a Jerónimo Gómez que encontramos en Ceuta. También el desaparecido *Niño Jesús de la Salud* que recibía culto en el antiguo convento de los Trinitarios (fig. 8) o una pequeña *Inmaculada* venerada en la catedral (fig. 9) parecen ser de su mano o su círculo más

cercano. En el primer caso, una antigua fotografía nos permite observar como la cabeza es sumamente parecida a las que este realizara en sus ángeles, como los que existían en el retablo mayor del Sagrario de Málaga o los atlantes que sostienen el templete del camarín de Santa María de la Victoria, así como los que coronan con laureles a un triunfal *San Francisco de Paula* en uno de los relieves del retablo mayor de la malagueña Virgen de la Victoria o, mismamente, los ángeles del camarín de la ceutí Virgen de África.

En el segundo caso, la imagen mariana se adhiere totalmente al modelo para su tipo iconográfico que continuamente recreara Pedro de Mena. En este caso, el elemento más disruptivo que nos aleja de la órbita del maestro granadino y sus discípulos más directos, y a la vez nos acercan la pieza a la labor de Jerónimo Gómez y su círculo, es la cabeza, muy propia de este, siendo muy parecida a las de todos los personajes femeninos comentados anteriormente en este artículo. También se muestra parecida a la cara del *San Luis* de la catedral malagueña, el *San Buenaventura* de la parroquia de la Divina Pastora de Málaga o el *San Daniel mártir* de la catedral ceutí. Las manos de dedos robustos y ademán inexpresivo, así como la talla de los pliegues, de dibujo correcto pero poco fluido en sus líneas, también evidencian coherencia con la labor del obrador de este escultor malagueño.

Si bien esta pequeña *Inmaculada* ahora preside una hornacina en la catedral —concretamente situada en la girola, sobre la puerta de la capilla de los Santos Mártires—, antes se ubicaba en el interior del templete-tabernáculo situado en el presbiterio (Navarro Acuña 2010, 103)¹¹, construido en 1828 (Ros y Calaf 1907, 196; Navarro Acuña 2010, 101-102). Por su tamaño académico, nos preguntamos si acaso también tuviera como origen el santuario de la Virgen de África y viniera junto a las imágenes de *San Daniel* y *San Pedro* a la catedral en una fecha indeterminada. De hecho, por su tamaño, parece adecuado que presidiera la hornacina que culmina el ático del retablo mayor de dicho santuario y que actualmente (y no sabemos desde cuándo) ocupa una muy pequeña imagen de San Pedro, de tamaño claramente insuficiente para dicho hueco y, por tanto, proveniente de otro lugar o retablo. En cualquier caso, resulta más coherente con el típico programa iconográfico de cualquier retablo mariano de cierta importancia en territorio español que este fuera culminado por una Inmaculada que por otro santo, por lo que, entre el tamaño de la susodicha imagen (proporcionalmente más adecuado al hueco que deja la referida hornacina del ático del retablo mayor), su tipo iconográfico (apropiado, como decimos, para culminar un retablo destinado a cobijar una importantísima devoción mariana para la ciudad) y su probable filiación artística, tenemos todos los ingredientes para, al menos, sospechar que el origen de la imagen estuviera en el susodicho santuario de la Virgen de África y no que fuera expresamente realizada para ser venerada en la catedral.

¹¹ Este confunde el tipo iconográfico de la imagen con una Asunción.





Fig. 10. Peana de la *Virgen de Belén* (detalles de las firmas) y comparativa caligráfica con la firma del pintor Pedro Hermosilla, Santuario de Santa María de la Victoria, Málaga. Foto: el autor y Sebastián González Segarra.

2.4. JERÓNIMO GÓMEZ ¿DE HERMOSILLA?

Por último y para finalizar este artículo, merece mucho la pena apuntar una hipótesis al respecto del verdadero nombre de este escultor malagueño. Y es que la historiografía continuamente lo ha venido a llamar como Jerónimo Gómez de Hermosilla, debido a que la *Virgen de Belén* del Santuario de la Victoria de Málaga posee en su peana el siguiente texto: «Jerónimo Gom ¿t?¹²-Hermosilla P / Esta S.ma Ymagen de Nuestra S.^a de Velen, es propiedad de Dna. Mariana Batlle de Ballvé» (fig. 10).

¹² Debido a la contracción del apellido Gómez, esta letra de difícil visualización podría suponerse que es una «e». No obstante, comparando con las letras del resto del lema presente en la peana, parece más bien que dicha letra fuera una «T». Tendría sentido si, como pensamos, la «P» que acompaña a Hermosilla se refiere a «pintó», por lo que la «T» junto a Gómez significaría «talló»: «Jerónimo Gómez talló-Hermosilla pintó» sería la interpretación más correcta y lógica.

El apellido Hermostilla sería la primera y única vez que aparece relacionado con este escultor, pues en ninguna otra parte se (le) nombra así, sino tan solo como Gómez¹³.

Pues bien, pensamos que Hermostilla es realmente el pintor malagueño Pedro de Hermostilla, que policromaría esta imagen en concreto y, por eso mismo, firmaría la obra, nombrando al autor de la escultura y a él mismo como su pintor y esto explicaría, igualmente, que tras su apellido aparezca la «P» mayúscula, que había sido obviada y que sería una reducción del verbo pintar («Hermostilla P[intó]»). Es más, existen varias coincidencias caligráficas, entre la firma autógrafa de este pintor y la firma de la dicha peana, como podemos ver en la «H» y en la «P», así como en la «e», la «ll», la «a» o la «m»¹⁴ (fig. 10).

Para redondear esta hipótesis, tenemos el dato de que Jerónimo Gómez y Pedro Hermostilla, además de ser contemporáneos y de la misma ciudad¹⁵, habrían trabajado presumiblemente juntos anteriormente en un mismo proyecto: en la realización de los tres retablos del santuario de Ntra. Sra. de África de Ceuta: el primero esculpiendo su imaginería (y no sabemos si también realizando la arquitectura lignaria) y el segundo, como queda documentado, dorándolos (y quizás estofando/policromando las esculturas que contenían los susodichos retablos). No olvidemos además que Pedro Hermostilla acabaría siendo el mayoral del Hospital de San Lázaro, muy cercano al santuario de la Victoria. Así pues, o este policromó (y firmó) la *Virgen de Belén* de este último templo por su eventual y probable relación con Jerónimo Gómez o, incluso, fue un trabajo que realizara *a posteriori* del fallecimiento del escultor (en 1719) y por eso lo nombra como autor pero el texto al completo de la peana lo realiza él, como parece afirmar la comparativa caligráfica.

¹³ En ninguno de los documentos relacionados con este escultor que el investigador agustino Andrés Llordén recopiló y menciona en su libro *Escultores y entalladores malagueños*, aparece otra denominación a dicho autor que no sea Jerónimo Gómez. Además, resultaba extraña la utilización como segundo apellido de Hermostilla, tal y como se ha interpretado de la *Virgen de Belén*, ya que sus padres se llamaban Juan Gómez Marfil y Sebastiana René, por lo cual lo más lógico es que Jerónimo hubiera usado como segundo apellido alguno procedente de sus progenitores (Llordén 1960, 222-442).

¹⁴ Debemos, no obstante, recordar que no se dibuja igual un texto a pluma que pintándolo letra a letra con pincel, y por eso el resto de letras no coinciden en el trazo, continuo este en cualquier documento escrito.

¹⁵ Puede, incluso, que coincidieran ambos artistas en la misma feligresía de los Santos Mártires entre 1709 y 1711, pues aunque Jerónimo Gómez casi siempre vivió en casas de (o en el entorno de) la calle Granada, perteneciente a la feligresía de la parroquia de Santiago (donde, de hecho, fue enterrado), está documentado que alquiló a D. Francisco Caballero Carbalán por tiempo de dos años, desde el 19 de abril de 1709, una casa situada frente a la parroquia de los Santos Mártires (Llordén 1960, 241). Recordamos que, al menos hasta 1720, el pintor Pedro Hermostilla se declaraba feligrés de la parroquia de los Santos Mártires y, además, en su faceta como sacerdote ejerció su labor, según declara, celebrando la eucaristía numerosas veces en el templo de los Jesuitas (actualmente llamado del Santo Cristo de la Salud), perteneciente a esta misma feligresía (González Segarra 2006, 80-81).



3. CONCLUSIONES

En conclusión, tenemos que la localización y atribución de nuevas piezas escultóricas al obrador de Jerónimo Gómez o su círculo más cercano a lo largo de los últimos años conforman un interesante catálogo de su obra, que permanecía lastimosamente pobre en contraste con la gran cantidad de documentos que referían su persona y que ya denotaban que Gómez fue un escultor muy solicitado en su época, justamente valorado por sus contemporáneos. La escritura de este estudio, a modo de sencillo catálogo, permite demostrar visualmente lo que dichos documentos aseveraban, además de conformar una personalidad artística más completa y complejamente construida, pudiéndose diferenciar mejor las obras en las que intervenía el maestro de forma más directa y aquellas que, por su más que probable procedencia retablística, mostraban una ejecución más pobre por la alta participación del obrador en su hechura y, por tanto, minusvaloraban el verdadero potencial cualitativo que habría de poseer Jerónimo Gómez, el cual aflora más evidentemente en obras como la *Virgen de Belén*, el *Cristo de la Clemencia* o el *Cristo del Amor* de Almedinilla.

Por último, aportamos la hipótesis del error nominativo de este escultor por parte de la historiografía, debiendo referirse a él, simplemente, como Jerónimo Gómez, siendo Hermosilla, como argumentamos, el pintor que policromó a la *Virgen de Belén* y no un segundo apellido del escultor, que por lo demás, nunca usó —fuera este Hermosilla u otro— como demostraban los diversos documentos conservados que referían su persona.

RECIBIDO: 4-9-2024; ACEPTADO: 16-9-2024



BIBLIOGRAFÍA

- FLORES MATUTE, F.J. (2020). «Patrimonio, visiones y revisiones del Santo Cristo de la Salud desde las artes plásticas y literarias», en AA. VV, *El Santo Cristo de la Salud. Patrón y protector de Málaga*. Málaga: Fundación Málaga de cultura.
- GÓMEZ BARCELÓ, J.L. (1986). *Santa María de África*. Ceuta: Ayuntamiento de Ceuta.
- GONZÁLEZ SEGARRA, S. (2006). «Pinturas de la cripta de la iglesia del Hospital de San Lázaro (Málaga) obra de un clérigo pintor (Pedro de Hermosilla) para la Hermandad de San Lázaro», en *Isla de Arriarán*, n.º 28, pp. 79-119.
- GONZÁLEZ TORRES, J. (2018). «San Buenaventura», en Romero Torres, J.L. e Hinojosa Sáez, J. *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*. Málaga: Ars Málaga, Palacio Episcopal y Fundación Málaga, p. 75.
- LARA GARCÉS, A. (2015). «El retablo en la ciudad de Málaga durante los siglos del Barroco», en Peinado Guzmán, J.A. y Rodríguez Miranda, M. del A. (coord.), *Lecciones barrocas: «aunando miradas»*. Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 43-76.
- LLORDÉN, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones Real monasterio de El Escorial.
- NAVARRO ACUÑA, R. (2010). *Memorias de un deán*. Ceuta: Archivo general de Ceuta.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1724). *El museo pictórico y escala óptica*, vol. III: *El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: Ediciones Aguilar.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2018). «Crucificado», en Romero Torres, J.L. e Hinojosa Sáez, J. *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*. Málaga: Ars Málaga, Palacio Episcopal y Fundación Málaga, p. 85.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, F.J. (1995). «El desaparecido Real y Militar Convento de Ntra. Sra. de la Merced de Málaga. Historia y Arte», en *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, n.º 6, pp. 263-276.
- ROMERO TORRES, J.L. (2011). *La escultura del Barroco*. Málaga: Prensa malagueña S.A.
- ROMERO TORRES, J.L. (2018). «Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera», en Gila Medina, L. y Herrera García, F. (coord.), *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Universidad de Granada, pp. 135-158.
- ROS Y CALAF, S. (1907). *Historia eclesiástica y civil de la célebre ciudad de Ceuta* (transcripción de José Luis Gómez Barceló). Ceuta: Archivo general de Ceuta.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (1996). *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2007). «Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas», en *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, n.º 38, pp. 81-98.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2015). *Pedro de Mena y los tesoros del Cister*. Málaga: Museo del Patrimonio municipal y Ayuntamiento de Málaga.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2021). *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la patrona de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria.
- SEVILLA SEGOVIA, A. (1992). *La Virgen de África en la Historia de Ceuta*. Ceuta: Ayuntamiento de Ceuta.



