

- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: «Miguel de Quintana, maestro cantero, arquitecto y escultor en la Sevilla del siglo XVIII». *Laboratorio de Arte*, 33, 2021, pp. 201-224.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Pedro: *La Congregación del Oratorio San Felipe Neri de Sevilla. Gloria y glosa de tres siglos de historias XVIII al XX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1999.
- GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*, t. III. Sevilla, 1892.
- *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. I. Sevilla, 1899.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de los todos los edificios públicos, sagrados y profanos [...] ciudad de Sevilla*, t. I. Sevilla: Impr. José Hidalgo, 1844.
- GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Escultor de las hermandades de Sevilla*. Sevilla: Caja de San Fernando, 1986.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín: *Noticias de las Academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla, 1888.
- *Vázquez de Leca (1573-1649)*. Sevilla: Impr. Izquierdo, 1918.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. II. Sevilla: Diputación, 1943.
- IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto: *Antonio del Villar, un artista redondeán do século XVIII*. Xunta de Galicia, 2001.
- LABARGA, Fermín: «Mater Dolorosa. Cristóbal Ramos, Calvario (Soto en Cameros)». *La Hornacina*, 2020. Consultado 17 de diciembre de 2024.
- LUQUE TERUEL, Andrés: «Esplendor y pasión de Sevilla». En *Escultura barroca andaluza, nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, coordinado por Antonio Rafael Fernández Paradas, vol. 2, 71-146. Antequera: ExLibric, 2016.
- MOLINA CAÑETE, David: «Sobre la atribución de la imagen del Cristo de la Salud a Blas Molner». *Revista Vera-Cruz de Olivares*, Cuaresma, 2022, pp. 40-45.
- MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Madrid, 1649, ed. 1956.
- PALOMINO, Antonio: *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1724-1947.
- PONZ, Antonio: *Viaje de España*, t. VIII. Madrid, 1784.
- PRIETO GORDILLO, Juan: *Noticias de escultura (1761-1780)*. Colección Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, t. XV, prólogo y dirección Jesús M. Palomero Páramo. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1995.
- RODA PEÑA, José: «Escultura». En *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y Patrimonio Artístico*, coautores Martín Priego, Manuel y José Roda Peña. Sevilla: CajaSur, 2004.
- «Aportación a la obra del escultor sevillano Jerónimo Roldán». *Laboratorio de Arte*, 7, 1994, pp. 169-170.
- «La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía Occidental». En *Cuadernos de Estepa 04*. Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico: La escultura andaluza del siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009), sesiones celebradas el 17 y 18 de septiembre de 2009. Estepa: Ayuntamiento, 2014, pp. 84-111.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Pedro de Espinosa*. Madrid: 1907.
- ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: *Noticias de escultura (1781-1800)*. Colección Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, t. XIX, prólogo y dirección Jesús M. Palomero Páramo. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1999.
- SERRANO Y ORTEGA, Manuel: *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María desde los tiempos de la antigüedad hasta la presente época*. Sevilla: Impr. Rasco, 1893.
- SINGUL LORENZO, Francisco: «Antonio del Villar». En *Artistas galegos escultores: séculos XVIII e XIX*. Nova Galicia Edicións, 2004.
- TOMÁS Y ASENSIO, Lucas de: *Breve noticia de la exemplar vida del varón apostólico P. D. Teodomiro Ignacio Díaz de la Vega, sacerdote de la Congregación del Oratorio de S. Felipe Neri de Sevilla, fundador de su Real Casa de Ejercicios*. Sevilla, 1809.



«VERDADEROS RETRATOS» O TRAMPANTOJOS PICTÓRICOS DE SANTA MARÍA DE LA VICTORIA, PATRONA DE MÁLAGA

Por

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ
Universidad de Málaga
Real Academia de Nobles Artes de Antequera



Desde hace años, los estudios iconográficos han impulsado la investigación en torno a la estampa grabada, los exvotos y la pintura devocional como vehículos de propaganda visual e ideológica de las consignas de la Reforma Católica; pero también como instrumentos de difusión de los grandes referentes de la cosmovisión barroca en el ámbito más cercano y específico de las sociedades locales, con especial referencia a las advocaciones patronales. Por eso mismo, adquieren un valor excepcional como fuentes visuales que, junto a los testimonios literarios y la documentación escrita, suministran una valiosa información para estudiar, rastrear, identificar y detectar los intentos de transformación, innovación o cambio en una determinada iconografía secular, o bien para confirmar su sentido de permanencia.

De todas formas, la misma configuración de las estampas, exvotos y lienzos devocionales aparece como una prueba palpable del conservadurismo y estatismo propios del arte popular (Palomo 1985: 235-240), inherentes a manifestaciones plásticas dirigidas a un público masivo que perpetúan referentes ya de por sí icónicos. Ian Bialostocki (1973: 111-112) fue claro al sentenciar cómo «las transformaciones iconográficas significan vida, cambio, movimiento, renovación, en oposición a las fuerzas de la tradición de la inercia, o de la inmovilidad. El arte popular, ni el individual ni el tradicional, apenas presenta transformaciones iconográficas, o sólo en una medida muy escasa. Las imágenes de este arte son transmitidas con muy pocos o ningún cambio».

Además de introducir el icono predilecto en el propio hogar, convirtiéndolo en beneficiario de los poderes taumáturgicos del original reflejado en ella, la pintura devocional y las estampas se autoimpusieron en la función de actuar, a todos los efectos, como auténticos *alteri-ego* de las imágenes que retrataban; cualidad de máximo interés por cuanto los convierte en un auténtico fenómeno de masas de la denominada «era prefotográfica». Además, permitieron satisfacer todo género de devociones privadas a un precio asequible; sobre todo, en el caso de las estampas. Su disponibilidad las situaba al alcance de los sectores sociales más desfavorecidos, en oposición a la considerable inversión acarreada por el encargo de imágenes esculpidas o sobre lienzo, que solamente las clases adineradas, por deseo de prestigiarse, podían permitirse el lujo de poseer en sus oratorios y capillas particulares.

Los lienzos devocionales o «trampantojos a lo divino» se sitúan así en un punto intermedio entre los productos de la alta cultura y el *low-cost* capitalizado por las estampas; más que nada, al depender del prestigio y categoría profesional de sus autores, al implicar en su factura una amplísima nómina que abarcó desde pintores reconocidos (Alonso Cano, Juan de Valdés Leal, Lucas Valdés, Sebastián de Herrera Barnuevo, Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello, Juan Rizi...) a otros más modestos (Tomás de Yepes, Francisco Meneses Osorio, José Campeche, Francisco León, Luis Niño, José de Alzibar...) en España y América.

LOS «VERDADEROS RETRATOS» Y SUS CIRCUNSTANCIAS

Entre la multitud de lienzos y estampas devocionales fabricadas en España en los Siglos de Oro, los denominados *verdaderos retratos* que reproducen y publicitan imágenes célebres ocupan una posición preponderante. Este género pictórico-gráfico viene a ser un excepcional testimonio histórico y antropológico de la mentalidad y los comportamientos sociales en el plano local, por cuanto permite atestiguar el potencial emblemático del icono sacro como elemento aglutinante que imprime cohesión e identifica a un grupo o colectivo más o menos numeroso, en el caso de una cofradía, una villa e, incluso, una ciudad entera (Sánchez 1990a: 43-58).

En última instancia, estaríamos ante un singular fenómeno cultural, artístico y sociológico, por el que los *verdaderos retratos* disfrutaban de las mismas prerrogativas y cualidades «mágicas» atribuidas al original que representan, al advertirse el afán popular por proyectar en la imagen de referencia un conjunto de reacciones colectivas de petición, esperanza, agradecimiento y súplica que, con todo derecho, se hacen extensivas a su simulacro. David Freedberg (1992: 150) reconoce en esta situación un fenómeno que

no solo tiene que ver con el orgullo local o con un buen sentido de la economía; en lo más profundo tiene relación con el hecho de que las imágenes son objetos que podemos ver y presentan una apariencia externa variada. Aun cuando se las considera mediadores idóneos entre los hombres y lo que ellas representan, las imágenes son siempre unos mediadores muy específicos y diferenciados: como si su poder residiera totalmente en su particularidad visual.

De hecho, hasta finales del siglo XVIII, las estampas y pinturas devocionales habían sido la manifestación tangible de una oleada de piedad y milagrería sedimentada en un nuevo estrato de protectores comunitarios (Christian Jr. 1991: 245), reflejando la fortaleza u obsolescencia de las advocaciones tradicionales con las que sus homólogas «advenedizas» competían en la captación del favor y adhesión de las gentes. Lo cierto es que, con mayor o menor fortuna artística, los *verdaderos retratos* de imágenes comparten unos idénticos objetivos y presupuestos formales, al considerar el icono escultórico como la «imagen de referencia» para su correspondiente simulacro pictórico o grabado, constituyendo de esta forma el punto de partida que distingue la visión culta y elaborada de la interpretación popular y rústica.

Llegados a este punto, el estudio de una serie de *verdaderos retratos* de Santa María de la Victoria, patrona de Málaga, conservados en varios espacios y colecciones particulares, ofrece un conjunto de obras muy interesante, a nivel cualitativo y cuantitativo. Este prontuario iconográfico se antoja especialmente valioso para profundizar en la fenomenología de la mentalidad religiosa del Barroco al suscribir, punto por punto, los dictados del código ético de época que insta a distinguir en esta suerte de representaciones pictóricas (por extensión, en las estampas) diferentes funciones y/o cualidades, ya apuntadas por nuestra parte en anteriores estudios (Sánchez 2015: 322-332). A saber:

1. Alteridad

Es la esencia del *verdadero retrato* de una determinada imagen devocional. Suscriben el concepto generalizado en la pintura y la estampación barrocas de reproducir la talla en un lienzo o lámina formato variable, cuya pretensión es reflejarla en todo su bulto redondo y con la máxima verosimilitud y parecido físico posible respecto al original, en unión a otro conjunto de detalles fisonómicos, iconográficos u ornamentales que le sean distintivos. La cuestión de la alteridad se hace evidente desde el instante en el que la imagen declara

expresamente su condición de *verdaderos retratos*, con todo lo que supone con vistas a sus pretensiones «suplantadoras» o «sustitutorias», en última instancia, del original al cual representa (Sánchez 1990b: 131-132).

2. Fidelidad al prototipo

Consecuencia directa de la alteridad. Como *verdaderos retratos*, este género de lienzos y estampas constituyen auténticos «trampantojos a lo divino», en certera expresión del recordado Alfonso Emilio Pérez Sánchez (1992a: 139-155). La justificación del término responde a la tendencia de estos cuadros/estampas a componerse y concebirse conforme a los esquemas iconográficos habituales en ciertos tipos de bogegones, en los cuales el pintor/grabador persigue un *trompe-l'oeil*, esto es un engaño de la vista del espectador al sugerirle una tercera dimensión inexistente, utilizando para ello todos los resortes de la perspectiva geométrica y del efecto ilusorio de la luz, la sombra y el color.

Siguiendo las acertadas apreciaciones de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2001: 24-33), estas obras poseen asimismo dos características comunes:

La primera es que no efigia cualquier escena o episodio de Cristo y de la Virgen, sino que es reflejo exclusivamente de imágenes suyas de culto, que por lo general son en su origen de bulto o escultura; la segunda es que las representa como momificadas e intemporales, tal como se muestran en los retablos y camarines de sus respectivos santuarios, revestidas de lujosos mantos y túnicas, tocadas de ricas coronas, adornadas con collares y joyas, rodeadas de lámparas, candelabros, antorchas, ramilletes y jarrones de flores.

Más adelante, el referido estudioso afirma que

efectivamente lo que acostumbran a retratar con minucioso y apurado detalle estos singulares cuadros son imágenes, objeto de intensa veneración [...] por cuanto se las considera especialmente sagradas. En ellas se hace patente y perceptible lo tremendo, lo inaccesible, lo gloriosamente temible y, al mismo tiempo, lo irresistiblemente atractivo de la divinidad o de lo que está en inmediato contacto con lo divino.

3. Devocional

Teóricamente, la función primaria del *verdadero retrato* pintado o grabado es servir de conducto o canal visual para estimular la devoción y el fervor religioso generado por la imagen representada, multiplicando su presencia cuantas veces sea necesario reproduciéndola de modo pictórico o gráfico, «colocándola» adecuadamente al alcance de cualquiera en donde fuera posible.

4. Propagandística

Ligada estrechamente a la función devocional, introduce matices diferenciadores con respecto a ésta, por cuanto permite adivinar en la misma existencia de la pintura o estampa una intención divulgativa más allá de la mera difusión de una devoción. Se trataría más bien de poner en valor el prestigio de la imagen de referencia como simulacro de especial santidad, veneración popular y/o capacidad taumatúrgica. Esa cualidad permite detectar en el lienzo y la estampa un trasfondo militante que induce a reconocerlas como «artefacto retórico» (Rodríguez de la Flor 1999: 10-11), especialmente diseñado y preparado para la captación de adeptos, simpatizantes y fieles en general dentro de la «guerra» particular y partidista que, en muchos casos, informa la configuración del organigrama de la religiosidad popular en las sociedades locales, a través de las advocaciones patronales, hermandades y cofradías.

5. Histórico-documental

El lienzo y la estampa reivindican su condición, más que nunca, de producto cultural de su tiempo al cumplir una finalidad informativa en torno a los usos, costumbres, modos y modas del momento. Especialmente, a lo tocante a la iconografía, indumentaria y atributos de la imagen, amén de la contextualización ambiental, cultural, ritual y/o arquitectónica, en la que se encuadra y presenta en el instante de ser retratada.

La función histórico-documental se antoja de capital importancia para la crítica especializada, por cuanto permite documentar, directa o indirectamente, aspectos de capital importancia en la configuración y la memoria histórica de la propia imagen de referencia, bien se trate de aditamentos y/o de rasgos concretos de tipo fisonómico y/o iconográfico que afectan a su realidad y/o recuerdo material. En cualquier caso, la información suministrada por la pintura y la estampa es igualmente relevante y valiosa, con independencia de que tales rasgos singulares (o incluso la misma imagen de referencia) se conserven o no, en el momento presente, al indicar bien la pervivencia de unos esquemas presuntamente inamovibles o bien la mutación de los patrones primigenios de representación, como consecuencia de los cambios de gusto y/o los avatares históricos, según apuntábamos al principio.

6. Profiláctica

En cuanto representación sagrada y objeto de culto en sí misma, al lienzo y la estampa se le atribuye un papel protector a favor del individuo que la posee, guarda, conserva o expone, poniendo de manifiesto sus facultades intercesoras y garantes del favor divino.

7. Mágica

En su calidad de *alter-ego* de la imagen sagrada de referencia, la pintura y la estampa *vampirizan*, asumen como propias y proyectan desde sí mismas el potencial taumátúrgico del original. En el caso más específico de la estampa, llegaba a considerarse incluso una suerte de talismán contra desgracias e infortunios de toda índole, ofreciendo a las personas humildes una herramienta válida que prometía refugio contra sus miedos y un «remedio» a su incertidumbre cotidiana. Su entusiasta y multitudinario consumo por todos los segmentos sociales justifica que el imaginario religioso colectivo le atribuyese una insospechada capacidad para hacer curaciones u obrar milagros de diversa índole, por cuenta propia y casi de manera autónoma al «poder» o hábito sobrenatural habitualmente asociado al simulacro que representa.

8. Estética

En cuanto objetos artísticos, el lienzo y el grabado revelan una elaboración técnica, formal e iconográfica que llega a hacer altamente estimado su potencial y acabado estético, de la misma manera que este último será invocado con frecuencia como un marchamo de prestigio y un factor causal clave en el óptimo rendimiento de las restantes funciones de la pintura o estampa, del que depende, en última instancia, su idoneidad y «funcionamiento» como producto cultural.

EL REFERENTE:

LA IMAGEN DE SANTA MARÍA DE LA VICTORIA

La Virgen de la Victoria, patrona de Málaga, es una escultura realizada en madera de álamo dorada, estofada y policromada cuya cronología se sitúa entre 1487-1493. Lo más probable es que fuese encargada expresamente por los Reyes Católicos con la intención de ofrecerla como exvoto, tras la campaña militar que culminó en la conquista e incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla, el 19 de agosto de 1487. En 1493, los monarcas confiaron la custodia de la imagen y su ermita a los frailes mínimos, quienes pusieron



1. TRONO Y CAMARÍN DE SANTA MARÍA DE LA VICTORIA (1694-1700). BASÍLICA DE LA VICTORIA (MÁLAGA).

sus fundaciones españolas bajo la advocación de la Victoria en recuerdo de la profecía de san Francisco de Paula a los Reyes Católicos, asegurándoles la inminente rendición y caída de la ciudad. La orden perpetuó el acontecimiento histórico causante de su fortuna entronizando imágenes vicarias de Santa María de la Victoria en sus establecimientos. Su hechura se ha relacionado con Juan de Figueroa, Lorenzo Mercadante de Bretaña y, recientemente, con Pedro Millán. Sin embargo, la observancia de un *modus operandi* basado en la tendencia a las formas sólidas, las valientes angulaciones de los pliegues y la sutil coexistencia entre fórmulas góticas y renacentistas la vinculan más bien al círculo de Jorge Fernández Alemán, activo en Córdoba y Sevilla desde finales del xv hasta 1535, según acertase a afirmar Romero Torres (2006: 512-513).

A lo largo de su dilatada historia, Santa María de la Victoria ha experimentado numerosas intervenciones que han dejado huella indeleble en su aspecto prácticamente hasta nuestros días. Su compleja biografía arqueológico-iconográfica puede reconstruirse gracias a la profunda intervención restauración-conservativa acometida por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico entre 1995-1996 y los testimonios visuales y literarios de época, entre los que se encuentran precisamente los *verdaderos retratos* aquí estudiados.

Así las cosas, su condición de escultura hueca invita a pensar que estuvo adosada originalmente a un elemento externo (a modo de banqueta o escabel) ajeno a ella. A mediados del Seiscientos, este asiento se transformó en un solio o trono donde la Virgen permaneció sentada hasta 1700, al serle cercenado el respaldo para adaptarla al argumento de una tradición legendaria, que hablaba de su aparición milagrosa



2. JORGE FERNÁNDEZ ALEMÁN (ATRIBUCIÓN).
SANTA MARÍA DE LA VICTORIA (C. 1487-1493).
BASÍLICA DE LA VICTORIA (MÁLAGA).



3. ANÓNIMO (¿FRANCISCO DÍAZ DEL RINCÓN?).
SANTA MARÍA DE LA VICTORIA (C. 1626-1629).
BASÍLICA DE LA VICTORIA (MÁLAGA).

atributos de carácter historicista, junto a la hechura del Niño Jesús actual por parte de Adrián Risueño Gallardo (Sánchez 2021: 81-83).

«TRAMPANTOJOS A LO DIVINO» DE SANTA MARÍA DE LA VICTORIA

sobre unos riscos del campo de batalla. Pero también para ser entronizada en el espectacular baldaquino, desde donde pasó a presidir el camarín construido en el nuevo templo de los Mínimos, del que hablaremos seguidamente (fig. 1). La nueva ubicación exigía su reconversión en escultura de bulto redondo, mediante una tabla de caoba empleada como cerramiento del hueco y un revestimiento de telas encoladas para formar los pliegues del manto. En paralelo o bien en décadas próximas a esta intervención se acometieron la sustitución de las manos, la remodelación del rostro, las tocas y el cabello, así como la renovación de la encarnadura y la policromía de los ropajes (Sánchez 2025: 16).

En el XVII la Virgen de la Victoria sucumbió al delirante «espíritu de época» que hizo de ella *contra naturam* una imagen de vestir, degradando su belleza y distorsionando su excelencia escultórica hasta límites incalculables. La patrona de Málaga se convertía en otra víctima del «uso abominable» prodigado por una práctica que San Juan de la Cruz (1960: 614-615) calificó, certeramente, como «ornato de muñecas». Además de alterar sus proporciones y anular su noble silueta (haciéndola parecer baja y deforme), estas modificaciones condujeron a la imagen a una situación lamentable, consecuencia directa de una presentación estética más que cuestionable, agravada cuando el XIX la derivó a las lindes de lo horrendo, lo grotesco y lo ridículo (Sánchez 2025: 23). Tan accidentada historia culminaría con la repristinación acometida entre 1934-1943, que contempló la definitiva liberación de los aditamentos textiles y la incorporación de distintos

Las variaciones iconográficas de la patrona de Málaga se sucedieron sin solución de continuidad desde que comenzara a adulterarse con ropajes y atributos postizos que la presentaban ante el público como una imagen de vestir, paradójicamente, sin haberlo sido nunca. En este punto, las alteraciones y transformaciones operadas sobre la imagen no solamente supusieron una agresión en toda regla que atentaba contra sus valores patrimoniales, sino que, por añadidura, la devaluaba estéticamente privándola de su personalidad, al homologar su aspecto bajo unos patrones «globalizados» que apenas la hacía distinguible de otras advocaciones famosas de la época, con las que grabadores y pintores tendieron a confundirla, casi por inercia, en un ejercicio evidente de «contagio» iconográfico. Así lo demuestra categóricamente el cotejo de las pinturas y estampas religiosas de época ocupadas de difundir un presunto *verdadero retrato* de Santa María de la Victoria que, en honor a la verdad, nunca lo fue realmente hasta el siglo XX (Sánchez 2021: 74-80), al producirse la definitiva configuración de su imagen icónica «por sustracción» de elementos superfluos, con motivo de la Coronación Canónica (fig. 2).

En el presente trabajo presentamos y estudiamos seis testimonios pictóricos, comprendidos entre 1625-1790, que «retratan» a Santa María de la Victoria valiéndose de diferentes técnicas y soportes, atendiendo a tres elementos fundamentales en el estudio de su historia material e iconográfica: la imagen vestida, el trono y el camarín.

La de mayor antigüedad se corresponde con una representación en «pintura a la aguja» (*acu pictae*) a modo de

tondo, bordada en sedas de colores, donde la Virgen figura con manto azul, vestido blanco, toca nívea y caperuza cerrada dejando ver apenas el semblante (fig. 3). Su aspecto campaniforme (similar al que ostenta en la representación escultórica de hacia 1650-1660, atribuida a Jerónimo Gómez Hermosilla, en el ático del retablo de la basílica de la Victoria) secunda los parámetros seguidos en el estilo de aparato que informó la moda femenina imperante en la corte española de los Austrias durante los reinados de Felipe II, Felipe III y parte del de Felipe IV. Es probable que la Virgen de la Victoria comenzara a vestirse dentro de esa austeridad antes del estreno del retablo. Sin embargo, en el último cuarto del XVII y la centuria siguiente asumiría sin ambages la explosión barroca, traducida en la tipología de los ornamentos textiles y aditamentos suntuarios reflejada en los *verdaderos retratos* posteriores.

La presencia de los cortinajes abriéndose súbitamente contribuye al efecto ilusorio de desvelar la «verdadera efigie» de Santa María de la Victoria a la vista de los fieles. Si este recurso teatral embarga la escena del trasfondo espectacular de una auténtica «aparición», tampoco es extraño que estén recreándose elementos suntuarios ligados a la función litúrgica que, por aquel entonces, formarían parte del espacio original donde la imagen se encontraba expuesta, antes de acometerse la hechura del retablo a partir de 1646. En este sentido, Rodríguez de Tembleque (2012: 144-145) ha sugerido la relación de este fragmento con el antiguo estandarte bordado en oro y sedas de colores sobre blanco que la Cofradía de la Victoria encargó a Francisco Díaz del Rincón en 1626, para la procesión del 15 de agosto de 1629. Desde el Setecientos la pieza se integra en el marco de entalladura dorada que alberga la copia de la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, ubicada en el crucero del templo.

El 27 de junio de 1700 se inauguraba solemnemente el nuevo templo conventual de los Mínimos, cuyas obras fueron costeadas por el Conde de Buenavista, José Guerrero y Chavarino. La flamante capilla mayor seguía estando presidida por el antiguo retablo seiscentista, pero con una significativa novedad: santa María de la Victoria lucía completamente renovada en su iconografía. La Virgen dejaba de presentarse sentada en un solio y aparecía entronizada como imagen exenta en un baldaquino monumental. Convertido en epicentro del discurso alegórico y emblemático del camarín-torre y la basílica anexa, este imponente trono matiza la interpretación simbólica de la advocación de Santa María de la Victoria, más allá del añejo triunfalismo militar del XV y conforme a una profunda lectura teológica asociada a la victoria de María sobre el pecado y la muerte por los méritos de su pureza inmaculada, su maternidad divina y su ascensión gloriosa en cuerpo y alma a los cielos. Acometido entre 1694-1700, la traza del conjunto se atribuye al arquitecto Felipe de Unzurrunzaga (Romero Torres 2008: 420) artífice del camarín-torre y el renovado templo mínimo (Camacho 1986: 6-7), mientras que la parte escultórica se ha relacionado recientemente con Jerónimo Gómez Hermosilla (Sánchez 2021: 60).

Cuatro estípites exentos con cabezas de querubín sustentan el basamento ideado para manifestar a los cuatro puntos cardinales la imagen de la Virgen. Estos soportes detentan una importancia decisiva en la trayectoria histórica y estilística del retablo barroco español, en cuanto anteriores a los realizados por Jerónimo Balbás en el desaparecido retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla, entre 1705-1709, con esculturas de Pedro Duque Cornejo (Romero Torres 2008: 420). A tenor de su cronología, los estípites del trono victoriano serían así los primeros ejemplares dotados de potencia corpórea y valor estructural propios en el arte andaluz, como elementos portantes y arquitectónicos plenamente entendidos (Lara 2023: 596).

A los pies, una esfera terrestre rodeada por el dragón simboliza el poder de las tinieblas que acecha a la Humanidad. Sobre ella cuatro ángeles mancebos actúan como atlantes de la peana propiamente dicha. El cuerpo superior configura un



4. ANÓNIMO. VIRGEN DE LA VICTORIA (C. 1607).
PARROQUIA DE LA VICTORIA (OSUNA).

habitáculo cerrado por cuatro tornapuntas o brazos convergentes, sobre los cuales los ángeles alcanzan una gran corona imperial, rematada en las hojas de palma de la Victoria.

A partir de este momento, el templete de brazos convergentes rematado en una corona cimera se convirtió en el primer elemento configurante (y, como tal, indisoluble) de la imagen icónica de la patrona de Málaga; hasta el punto de condicionar en lo sucesivo su impronta devocional en azulejos, estampas o medallas así como su doble presentación cultural y procesional hasta nuestros días, salvo escasos años en los que fue sustituido por un tabernáculo neoclásico. Además, tan emblemática pieza es la cabeza de serie (Romero Benítez 1976: 29) de una fructífera secuencia de secuelas inspiradas en ella, con hondo predicamento durante el XVIII en las provincias de Málaga, Granada, Córdoba y Sevilla. Estampas devocionales y trampantojos pictóricos debieron contribuir, sin duda, a la difusión del conjunto prácticamente desde la fecha de su estreno.

La proximidad geográfica hizo cundir el impacto del prototipo victoriano en el contexto artístico de Antequera, donde el trono de brazos convergentes llegaría a convertirse en un elemento centralizador casi imprescindible de la espacialidad y discurso simbólico de los hermosos camarines dieciochescos construidos para las grandes devociones de la ciudad. Así las cosas, en 1721 el tallista Miguel Asensio realizaba el trono de la Virgen de los Remedios en la antigua iglesia de los



5. ANÓNIMO. (¿TALLER SEVILLANO?).
VERDADERO RETRATO DE SANTA MARÍA DE LA VICTORIA
(c. 1770). COMERCIO DE ARTE.

terceros franciscanos, culminando el camarín erigido en su honor entre 1700-1707 (Romero Benítez 1989: 264-266); al que seguirían otros templetos similares, no menos relevantes, como los de la Virgen del Rosario en la iglesia conventual de Santo Domingo y el Cristo de las Penas en la del Carmen.

Especialmente interesante es la solución aportada en el establecimiento mínimo ursanense fundado en 1548 por el IV conde de Ureña, Juan Téllez Girón (Rodríguez-Buzón 1997: 59). Hacia 1607 y coincidiendo con el traslado de los frailes a la ubicación actual, debió realizarse de talla con telas encoladas la imagen vicaria de Santa María de la Victoria, conjugando el empaque y rotundidad volumétrica de la escultura protobarroca hispalense con la irrenunciable dependencia iconográfica del original malagueño. Al rematar la ejecución del retablo de su iglesia hacia 1740-1741, los mínimos de Osuna presentaron la imagen vicaria en una gran hornacina ubicada bajo el ático, enmarcada por grandes tornapuntas rematadas por una voluminosa corona imperial y rodeada de ángeles en flagrante imitación del trono del camarín malagueño (fig. 4).

Recientemente ha aparecido en el comercio de arte *on-line* un espléndido lienzo que reproduce la impronta de la patrona de Málaga en el trono del camarín, catalogado por la plataforma artnet.com como obra de «escuela ibérica» e identificado erróneamente como «*Immacolata Concezione* siglos XVI-XVII» (fig. 5). Junto a una pequeña pintura sobre cobre de la que trataremos, es con diferencia el «trampantojo a lo divino» de mayor calidad de los localizados hasta el momento. Justamente por este factor, la pieza cumple a la perfección el propósito de los *verdaderos retratos* de «engañar a la vista, dar satisfacción al entendimiento y emocionar al corazón» según los principios de la retórica (Doménech 2011: 87). De esta manera, la función sustitutiva y suplantadora que el lienzo desempeña respecto a la imagen original se ve activada al máximo, en cuanto suscribe hasta

sus últimas consecuencias la «poética de indefinición de los límites» entre lo pictórico y lo escultórico consustancial a este género de obras que transforman lo bidimensional en tridimensional (Stoichita 1996: 68).

El pintor evoca la impronta de santa María de la Victoria en un sobrio camarín de líneas clasicistas y planta circular, cubierto por bóveda vaída semiesférica, arcadas de medio punto apeadas sobre pilastras toscanas y solería ajedrezada en tonos blancos y negros. La depurada estética del edículo contrasta con el barroquismo de la embocadura fingida que enmarca el *verdadero retrato* entre sendas cartelas con los escudos de la Compañía de Jesús (IHS) y la Orden de los Mínimos (CHARITAS) en las enjutas del arco y turgentes floraciones de acanto con guirnaldas frutales en los flancos, imitando el efecto plástico y volumétrico de las yeserías. La Virgen luce un suntuoso vestido rojo de amplias mangas que cuelgan de los brazos y manto azul recamado en oro. Una caperuza blanca cubre la cabeza tocada con corona imperial y un rostrillo de puntillas de encaje enmarca el semblante. A sus pies des punta la media luna-exvoto en cuarto creciente, de plata y con rostro humano de medio perfil, donada por el caballero y poeta Juan de la Victoria Ovando y Santarén Gómez de Loaysa y Rojas hacia 1663, incautada por las tropas francesas en 1810. A grandes rasgos el trono y la imagen se reproducen con notable pulcritud y fidelidad, aunque la arquitectura del camarín y otros detalles responden a la imaginación del pintor, delatando claramente un desconocimiento del original que determina su ejecución a distancia de modo intuitivo.

No hubiera sido extraño que el autor se hubiera basado en una estampa para traducir y resolver adecuadamente los rasgos generales que informan la apariencia externa de la patrona de Málaga en el baldaquino, tomándose las oportunas licencias personales en la interpretación de los detalles. Sobre todo en los graciosos angelitos niños que elevan sobre Ella la corona cimera, resueltos con espléndida factura y gran soltura compositiva y técnica, lo que nos hace atribuir la posible realización del lienzo al círculo pictórico sevillano de la primera mitad del XVIII. A este mismo ámbito artístico pertenecen los óvalos pictóricos que figuran en los simpecados de las hermandades letíficas hispalenses del Carmen de Santa Catalina y la Salud de San Isidoro, con los que guarda flagrantes afinidades estilísticas este «trampantojo a lo divino» de la advocación malagueña.

Según se infiere de los *verdaderos retratos* pintados y grabados de Santa María de la Victoria entre 1688-1810, la imagen ostentaba el cetro en la mano derecha, mientras la izquierda se giraba con aire displicente para presentarla extendida y libre de atributos; sin duda, con vistas a enfatizar la idea de la realeza compartida y transferida por Cristo a su Madre como *Ghebirah* Mesianica y *Socia Domini* (Sánchez 1996: 282-283). Hasta la primera mitad del XIX la mano izquierda no adoptará la posición actual, girándose hacia el interior de la figura, con la pretensión de hacerla sostener un ramillete de flores y, desde 1943, el pajarito ideado por Juan Temboury y esculpido por Adrián Risueño Gallardo (Sánchez 2021: 70).

De todas formas, la sustitución en el Setecientos de las manos primitivas por las actuales agravó las disonancias estéticas originadas en la escultura por las vestiduras postizas. El problema residía en el extraño efecto «colgante» del Niño, que aparecía literalmente suspendido en el aire y sin una sujeción lógica a la Virgen. El estudio de los testimonios iconográficos del XVII y XVIII deja entrever que, durante este período, la ubicación del Niño fue aleatoria y estuvo sujeta a constantes cambios, pasando indistintamente de estar sentado en la falda de la Virgen a colocarse a sus plantas. Del mismo modo se mostraba ya sea en actitud de bendecir o portando atributos (el orbe, un jilguero o ambos), así como anacrónicamente vestido de príncipe (con pantalón, camisa y casaca) o con una túnica. A esta tónica responde el trasunto de santa María de la Victoria, que centra el anverso de un colgante-relicario del último tercio del XVIII,



6. ANÓNIMO. VIRGEN DE LA VICTORIA (C. 1770-1771).
COLECCIÓN PARTICULAR ADRIÁN GARCÍA MAYENCO Y
JESÚS ZAPATA JURADO.



7. ANÓNIMO. VIRGEN DE LA VICTORIA CON SAN FRANCISCO
DE PAULA Y SANTA CLARA DE ASÍS (C. 1780-1790).
COLECCIÓN PARTICULAR JUAN CRISTÓBAL JURADO VELA.

de propiedad particular (fig. 6). Realizado en esmalte montado sobre soporte ovalado de plata, revela un *verdadero retrato* de gran frescura e ingenuidad expresiva; especialmente, en los espontáneos y vivarachos gestos de las figuras infantiles cuando el cortinaje se repliega por sorpresa descubriéndolos a los espectadores.

De esta suerte aparece igualmente en una preciosa representación pictórica sobre cobre, de finales del Setecientos, conservada en otra colección particular. De vivo colorido y técnica muy suelta a base de menudas pinceladas, imagina a santa María de la Victoria entronizada en el camarín en *sacra conversazione* con san Francisco de Paula y Santa Clara de Asís (fig. 7). Es obvio que tan aleatorio planteamiento responde a esa «iconografía a la carta» que informa la actitud de la clientela hispánica respecto al tratamiento de los temas religiosos en los Siglos de Oro, donde «las combinaciones iconográficas y formales pueden ser infinitas» (Pérez Sánchez 1992b: 45-51). El camarín octogonal es, de nuevo, una estancia circular cuya estética suscribe los parámetros de un barroco clasicista menos depurado con arcadas de medio punto, pilastras de orden compuesto decoradas con festones y medallones ornamentales en los plementos de la bóveda. Desde el punto de vista técnico, contrasta la idealizada fisonomía de los personajes secundarios con la pretendida intención realista perseguida por el pintor en el empeño de retratar verazmente la imagen de la Virgen, cuyo rostro luce en toda su belleza liberado de elementos distorsionantes y la cabeza cubierta solamente por el manto.

La misma colección privada conserva otro *verdadero retrato* de Santa María de la Victoria sobre escabel de querubines y cobijada entre las tornapuntas del trono (fig. 8). De factura

rústica, esta obra se antoja ligada inequívocamente a una pintura devocional de carácter popular pero no menos efectiva a la hora de plasmar la «tensión entre materialidad y referencialidad» (Vincent-Cassy 2018: 15) de un género pictórico que, no lo olvidemos, cumple con eficacia su misión de satisfacer la piedad personal o colectiva surgida en torno a una imagen devota (Roda 1999: 192), difundiendo su iconografía desde su *hinterland* natural e inmediato hasta lugares geográficamente lejanos al mismo (Martínez 1997: 163).

Si las representaciones pictóricas estudiadas secundan las pautas «canónicas» establecidas para los *verdaderos retratos* de grandes devociones, tampoco están ausentes las interpretaciones planteadas con cierto exotismo desde una distancia más que considerable, en el caso de las representaciones de advocaciones españolas realizadas por pintores americanos. En fechas cercanas a 1740 se había situado un lienzo dedicado a «NRASRA. LAVITORIA DMALAGA» conservado en el Denver Art Museum atribuido al pintor, escultor y platero boliviano Luis Niño. No obstante, recientemente ha sido formulada una nueva propuesta atributiva y datación cronológica (Mayorga 2024: 93-104) que lo sitúa a caballo entre el XVII y el XVIII, relacionándolo con algún autor anónimo cuzqueño o potosino (fig. 9). Adoptando como referente las estampas devocionales, supone una sugerente adaptación al gusto americano de la iconografía y contexto cultural de la imagen, recreando los pormenores del ajuar y el retablo con gran fantasía y profusión de elementos brocateados en oro, cualidad estética muy presente en la pintura devocional de los centros artísticos del altiplano andino, como Cuzco y Potosí. El registro inferior del cuadro incorpora una escena indefinida con un paisaje donde tiene lugar la intervención



8. ANÓNIMO. *VERDADERO RETRATO DE SANTA MARÍA DE LA VICTORIA* (c. 1770). COLECCIÓN PARTICULAR JUAN CRISTÓBAL JURADO VELA.



9. ANÓNIMO CUZQUEÑO O POTOSINO. *NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA DE MÁLAGA* (c. 1680-1700). DENVER ART MUSEUM (DENVER, USA).

milagrosa de la Virgen, lo cual podría conferirle la condición de exvoto (Sánchez 2021: 57), sin menoscabo de otras posibles lecturas (Mayorga 2024: 98-99).

Con independencia de que habrán de seguir localizándose ejemplos similares a los estudiados en el presente trabajo, es evidente que los «trampantojos a lo divino» de Santa María de la Victoria fueron decisivos para la propagación de su imagen a través de un poliédrico repertorio de «artefactos retóricos» e instrumentos de devoción que, desde los Siglos de Oro, retrataron su impronta generación tras generación. Su fama y aura taumatúrgica trascendieron más allá del imaginario local, alcanzando máximos históricos al convertirse en objeto de atención preferente de la estampación y la pintura de imágenes desde el siglo XVII al XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- BIALOSTOCKI, I. (1973): *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1986): *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CHRISTIAN JR., W. A. (1991): *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid: Nerea.
- DOMÉNECH GARCÍA, S. (2011): «Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España: los “verdaderos retrato” marianos como imágenes de sustitución afectiva», *Tiempos de América. Revista de Historia de América Latina*, 18, pp. 77-93.
- FREEDBERG, D. (1992): *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra.
- LARA GARCÉS, A. (2023): *El retablo en Málaga. Arquitectura, iconografía y morfología (siglos XVI-XVIII)*, Tesis Doctoral Universidad de Málaga.
- MARTÍNEZ CUESTA, J. (1997): «Los trampantojos “a lo divino”. Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales. Un caso singular: el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *Religiosidad popular en España: Actas del Simposium (II)*, San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 159-180.
- MAYORGA CHAMORRO, J. I. (2024): «Estampa malagueña con brillo andino: acerca del lienzo de Nuestra Señora de la Victoria en el Museo de Arte de Denver», *Boletín de Arte*, 46, pp. 93-104.
- PALOMO DÍAZ, F. J. (1985): «Metodología para una investigación en el arte popular», *Jábega*, 50, pp. 235-240.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992a): «Trampantojos a lo divino», *Lecturas de Historia del Arte*, 3, pp.139-155.
- (1992b): *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid: Cátedra.
- RODA PEÑA, J. (1999): «Una pintura inédita de Francisco Meneses Osorio», *Laboratorio de Arte*, 12, pp. 191-198.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (1997): *Guía artística de Osuna*, Osuna: Patronato de Arte-Fundación de Cultura García Blanco Ayunt. de Osuna.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1999): *La península metafísica. Arte, Literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, S. E. (2012): «Mínimos aportes a los estudios sobre Santa María de la Victoria», *La Saeta de Otoño*, 50, pp. 140-147.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (2001): «Trampantojos a lo divino. Iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América Meridional», en *Actas del III Congreso del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 24-33.
- ROMERO BENÍTEZ, J. (1976): «Camarines antequeranos del siglo XVIII», *Jábega*, 13, pp. 25-29.
- (1989): *Guía artística de Antequera*, Antequera: Caja de Ahorros de Antequera.
- ROMERO TORRES, J. L. (2006): «Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía. De la escultura religiosa a la imagen



10. ANÓNIMO. VIRGEN DE LA VICTORIA, PATRONA DEL MONTEPIÓ (1770). MUY POSIBLEMENTE ESTA ESTAMPA CALCOGRÁFICA SIRVIÓ DE MODELO AL VERDADERO RETRATO REPRODUCIDO EN LA FIGURA 5.

devocional», en *Los Mínimos en Andalucía. IV Centenario de la fundación del Convento de la Nuestra Señora de la Victoria de Vera* (Almería), Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Ayuntamiento de Vera-Orden Mínima, pp. 497-538.

— (2008): «La escultura y su entorno arquitectónico en la iglesia de la Victoria de Málaga», en *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, pp. 401-432.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1990a): *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (la imagen procesional del barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga: Diputación Provincial.

— (1990b): «La imagen de las Hermandades y su iconografía: litografía y grabado», en *Patrimonio artístico de las Cofradías*, Málaga: Arguval, pp. 128-135.

— (1996): *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de la Amargura.

— (2015): «El reflejo cofrade. “Verdadero Retrato de...”». La estampa religiosa y la visión de las imágenes procesionales en la Antequera barroca», en *Antequera, su Semana Santa*, Antequera: ExLibric, pp. 321-338.

— (2021): *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la patrona de Málaga*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga-Real Hermandad de Santa María de la Victoria.

— (2025): «Regina et Patrona». *La imagen icónica de Santa María de la Victoria*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga-Real Hermandad de Santa María de la Victoria.

STOICHITA, V. I. (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza Editorial.

VINCENT-CASSY, C. (2018): «María en trampantojo. A propósito de las imágenes marianas en la España del siglo XVII», *Versants*, 65-3, pp. 15-31.



PERSPECTIVAS MUSICALES EN LA HERMANDAD DE LA SANTA CARIDAD DE SEVILLA

Por

M.^a ISABEL OSUNA LUCENA
Universidad de Sevilla

M.^a DEL CARMEN RODRÍGUEZ OLIVA
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH)

Fal como vimos en nuestro primer acercamiento sobre la música y músicos de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, donde aludíamos a posibles actividades relacionadas con la música al margen de las actuales celebraciones concertadas por la propia hermandad y desarrolladas en la iglesia de San Jorge, como bodas, conciertos etc., ya señalábamos en dicha publicación las exiguas fuentes directas e indirectas conservadas sobre la práctica musical histórica de dicha hermandad¹. En este segundo trabajo nos vamos a centrar en la información facilitada por los archivos de la propia institución y nuevamente verificamos la escasez de documentación relativa a dicha práctica. En esta ocasión vamos a reflejar las obras halladas en el archivo hasta la fecha, y nos detendremos en sacar a la luz las referencias relativas a diferentes compositores que están articulados en torno a diferentes eventos musicales: Manuel Noriega y Vázquez; Agapito Insausti; José Gonzalo; Antonio Solís; un compositor que aparece sólo con las siglas J. T. L.; J. M.^a Vázquez Soto; y Arturo Artigas como músico activo, actualmente y esporádicamente vinculado con la hermandad.

MANUEL NORIEGA Y VÁZQUEZ

Este compositor pertenece a una de las sagas de músicos que desempeñaron su labor profesional en Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX. Varios son los testimonios, como las reseñas encontradas en la hemeroteca municipal en los que se apuntan la participación en conciertos y eventos de algunas familias de músicos de reconocido prestigio como los Zabala, Courtier, Palatín y la que estamos citando los Noriega². En efecto estas familias desempeñaron una actividad prolífica, tanto en actuaciones musicales como en la creación de instituciones muy relevantes para su presente y el futuro del desarrollo de la actividad musical sevillana en diversos ámbitos de índole cultural.

El maestro de capilla en la iglesia catedral, Don Hilarión Eslava, los profesores Gómez, Rodríguez, Courtier, Palatines, Noriega, Rueda, con otros reputados en el arte, compusieron el círculo filarmónico de la asociación proyectada, y una sección literaria, de que nos ocuparemos separadamente, prestó su concurso a la creación del Liceo Sevillano, que se estableció en un salón del ex convento dominico de San Pablo, inaugurando sus útiles sesiones públicas en la noche del lunes de Abril,

¹ Osuna Lucena M. I. y Rodríguez Oliva M.C. Una aproximación a la música en la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna, n.º 26, pp. 111-126, 2024.

² GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. «La actividad musical en Sevilla durante el siglo XIX: teatros, sociedades e iniciativas laicas de enseñanza». *Diferencias. Revista del CSM «Manuel Castillo» de Sevilla*, 3.ª época, n.º 4, 2014, pp. 81-117.