

EL DIVINO PASTOR, UNA TALLA POLÍCROMA DE JOAQUÍN BILBAO

POR JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ.

La sevillana iglesia del Sagrado Corazón de Jesús conserva entre su patrimonio escultórico un interesante *Buen Pastor*, talla polícroma de Joaquín Bilbao Martínez (1864-1934). Se ubica sobre un pedestal lúgneo, apoyado en el muro de la nave de la epístola, muy cerca de su cabecera, prácticamente a la entrada de la sacristía.

La circunstancia de que los archivos del templo no conserven ninguna referencia documental sobre esta imagen dificulta la posibilidad de datar su cronología y procedencia, aunque al respecto de esta última resulta muy verosímil presumir una donación piadosa.

Está tallada en madera y policromada con una rica labor de estofas que emplea preferentemente la técnica del rajado, que también se hace extensiva a la pelambre de las ovejas, como expresión de un desmedido interés por los dorados. Son sus dimensiones 0,84 metros de altura, si incluimos el nimbo metálico que orla la cabeza del Buen Pastor, o 0,725 metros si no lo hacemos. Su anchura llega hasta los 0,41 metros y su profundidad alcanza los 0,34 metros. La firma de su autor "J. BILBAO" se sitúa en el lateral izquierdo de la peana, aunque algo retrasada. Y presenta rotura de la oreja izquierda de la oveja que va a hombros del Niño, un golpe con levantamiento de la policromía en la bocamanga derecha y una grieta con excoriaciones en el frontal inferior izquierdo de la alta peana.

En cuanto a su tema iconográfico no es otro que el del Buen Pastor, bastante poco frecuente en las producciones artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX. Sus orígenes se remontan al arte paleocristiano, que lo creó como símbolo pastoral de Cristo, en el que Éste adopta, a la vez, el doble significado de cordero y pastor. El tema, en sus diferentes interpretaciones¹, fue frecuente en el arte paleocristiano, que lo

1. REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Serbal, Barcelona, 1996. T. Vol. II. Pp. 37-39. DUCHET-SUCHAUX G. y PASTOUROU, M. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid, Alianza, 1996. Pp. 75 y 76.

desarrolló en esculturas, relieves, pinturas y mosaicos. Durante la Edad Media desapareció, para volver a aparecer en los siglos XVI y XVII, en Francia, Portugal y España, destacando las versiones murillescas del Niño Dios Pastor, en las que triunfa claramente una sensibilidad predieciochesca interesada por lo bonito, agradable e infantil.

Bilbao lo enfrenta desde esta perspectiva, por lo que minimiza su contenido martiriológico, enfatiza el pastoril, por su componente lúdico bucólica, y se complace en lo infantil, aunque sin descuidar el doble simbolismo del tema, pastoral y martiriológico, y la expresión de la divina condición. Sin embargo, no coloca al Buen Pastor guardando el rebaño, como era frecuente en los numerosos y populares *Pastorcitos* dieciochescos, sino en pie portando a hombros la oveja, con lo que, siempre dentro de la tradición cristiana, y en el contexto postrentino e hispalense, intenta renovar el tema mediante la actualización de su primigenia solución, la derivada del *moscóforo* griego.

De este modo el *Buen Pastor* de Joaquín Bilbao es un niño alegre y de aire travieso, aunque gira la cabeza hacia los cielos y mira en la distancia, aludiendo a la *prolepsis* o anticipación de su futuro martirio; y que atento a su tarea porta en los hombros a la oveja perdida y la reintegra al rebaño, simbolizado en la res que pasta a sus pies. No obstante, viste una rica túnica talar que, aun yendo remangada sobre los brazos resulta por su aspecto y suntuosos rajados más propia de un príncipe que de un zagal, lo mismo que las nobles sandalias, reflejando los ecos que la iconografía imperial romana dejó en la otra variante del tema. Por ello, para que no quepan dudas sobre su condición pastoril le hace portar el cayado, el zurrón y el calabacino.

Sus fuentes no serán tanto los textos evangélicos de San Lucas y San Juan² como las diferentes acuñaciones iconográficas que del tema se hicieron a lo largo de la historia del arte. En primer lugar estuvieron las barrocas, y de manera especial las murillescas, que él como artista culto y sevillano conocía bastante bien, no sólo a través del magnífico *Buen Pastor* del Museo del Prado, sino también de las copias sevillanas del de Peterborough y del original conservado en una colección particular de esta ciudad. En conjunto Murillo le aportó: el tono bucólico y pastoril; el interés por la dulzura infantil, pero no la del párvulo, sino la del niño, puesto que es la más apropiada a la profundización expresiva necesaria para poder trasuntar la divinidad; el uso de algunos atributos, como el cayado, las sandalias, la túnica talar ceñida a la cintura y remangada en los antebrazos; y la mirada elevada con gesto premonitorio hacia las alturas³. En segundo lugar quedaron las paleocristianas, a las que pudo acceder por descripciones o representaciones gráficas en libros y revistas de carácter historicoartístico, pero también, de manera directa, a través de los ejemplares posiblemente conservados en algunos de los muchos museos y conjuntos monumentales que visitó en sus viajes por Europa. No obstante, su referente fundamental fue el *Buen Pastor* que los duques de Medinaceli siguen conservando en su colección artística de la sevillana Casa de Pilatos, del que hereda la túnica remangada, el rostro levemente girado a la izquierda

2. *Evangelio de San Lucas*. 15, 3-6. *Evangelio de San Juan*. 10, 1-16.

3. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981. T. I. P. 438. T. II. Pp. 185-190. T. III. Láms. 141, 187 y 386.

y la oveja sobre los hombros con la cabeza hacia el mismo lado que mira el Joven. El resultado del empleo de estos modelos iconográficos será ecléctico, en la línea dominante en las artes figurativas hispanas de este momento, aunque un artista original y creativo como Bilbao busca cierta renovación, que él cifra en el empleo, por primera vez en la historia del arte cristiano, de una suntuosa túnica para vestir al joven Pastor portador de la oveja, con la que pretende, al modo de las tallas barrocas, como el *Niño Jesús de Pasión*, de Alonso Cano, o el *Niño Jesús*, de Francisco Dionisio de Ribas, poner de manifiesto su divina magnificencia.

A pesar de que en los archivos de la iglesia del Sagrado Corazón no se conserve ningún dato sobre esta talla, la circunstancia de que Joaquín Bilbao fuese uno de los escultores más importantes de la Sevilla del primer tercio del siglo XX nos ofrece la posibilidad de acceder a una importante bibliografía y hemerografía contemporánea dedicada a su figura y su obra, a través de la que pueden hallarse las necesarias referencias para ubicar cronológica, y por ende estilísticamente, esta pieza en su catálogo.

De todas formas, sería conveniente que en primer lugar y a partir de ellas nos situáramos ante la figura del artista. Joaquín Bilbao Martínez nació en el seno de una acomodada familia sevillana, circunstancia que le permitió recibir una esmerada educación, de modo que mientras cursaba el bachillerato en el colegio de San Alberto recibió clases de dibujo, acuarela y adorno de Pedro de Vega, el maestro de su hermano Gonzalo. El comienzo de la carrera de Derecho interrumpió esta formación, que no continuaría tras su conclusión en 1885, a los 21 años, pues de inmediato comenzó a trabajar en el bufete de D. Manuel Bedmar y Escudero. No obstante, aunque su atención se concentraba en los pleitos, comenzó a dedicar algunos ratos libres a las tareas pictóricas en el estudio de su hermano, a quien consultaba cuantos problemas artísticos se le iban planteando. Este desarrollo de sus potencialidades artísticas le llevó, al haberse puesto de moda entre las señoritas de la aristocracia sevillana, de cuya compañía gustaba, la realización de imitaciones de jarrones de mayólica, a galantemente intervenir en aquellas tareas, modelando los adornos. Tan satisfecho se sentía con aquellos trabajos, que se decidió a realizar figuras, grupos y retratos, con tan magníficos resultados que llamó la atención entre los entendidos e incluso vendió algunas obras. En esta tesitura comprendió que su verdadera vocación era la Escultura, por lo que abandonó a los 29 años el Derecho⁴ y entró como alumno en el taller de Antonio Susillo. En él tuvo como condiscípulos a Viriato Rull, Lorenzo Coullaut Valera, Miguel Sánchez Dalp, Fernando de la Cuadra, Gustavo Luca de Tena y Joaquín Gallego⁵. La repentina

4. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Toledo, 1929. T. II. Pp. 60-61.

5. ILLANES RODRÍGUEZ, Antonio. "Antonio Susillo y su ingente obra". En *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. 2ª Época. Nº. III. Sevilla, 1975. P. 22. PÉREZ COMENDADOR, Enrique. "Memoria y homenaje a Lorenzo Coullaut Valera". En *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. 2ª Época. Nº. VII. Sevilla, 1979. P. 69. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. "Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo". En *Laboratorio de Arte*. N.º 10. Sevilla, 1997. P. 532.

muerte del maestro le sorprendió cuando su formación ya estaba prácticamente concluida, de lo que fue buena prueba, además del nombramiento en 1897 como numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, para ocupar el sillón dejado por Susillo⁶, la medalla de tercera clase que obtuvo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897 por su escultura a tamaño natural el *Sueño de Amor*, que fue adquirida por el Estado y se incorporó al Museo de Arte Moderno de Madrid, pasando posteriormente al de Bellas Artes de Sevilla⁷, y el galardón que consiguió en la de Barcelona, de 1898, por el bajorrelieve el *Sueño de la Virgen*; sin embargo, decidió completarla marchado a París, en 1900, y matriculándose en su Academia libre. Allí permaneció por espacio de cuatro años, para después llevar a cabo un largo viaje de estudios en el que visitó los principales monumentos de Alemania, Holanda, Bélgica e Inglaterra. De vuelta a España se instaló en Sevilla, aunque en 1909 la abandonó para afincarse en Toledo donde ocupó la plaza de profesor de modelado en su Escuela de Artes y Oficios, así como la dirección del Museo del Greco. De todas formas, en 1912 regresó a su ciudad natal, de la que ya no volvería a ausentarse, dedicándose por entero a la Escultura y a sus alumnos de la Escuela de Artes y Oficios hispalense⁸.

Como a su maestro Susillo, el deseo de vivir en Sevilla le apartó de los circuitos artísticos oficiales, dificultando la presencia en su catálogo de grandes encargos escultóricos. Aun así, en 1900 inaugura la estatua de *Maese Rodrigo de Santaella*, en el patio principal de la Universidad de Sevilla, que por cierto modeló generosamente en recuerdo de sus días de estudiante, siendo costeadada su fundición y colocación por el rector⁹; y en 1901, en Madrid, el monumento a *Cánovas del Castillo*, realizado en colaboración con el arquitecto José Grasses y Riera, por cuyo modelo de la estatua del efigiado obtuvo en una tercera medalla en la Exposición Universal de París de 1900¹⁰. Para el monumento madrileño a Alfonso XII, ejecutó la alegoría de las *Artes*¹¹; y para el monumento sevillano a San Fernando (1924) hizo el proyecto, posteriormente reformado por el arquitecto Juan Talavera y Heredia, modelando también la figura ecuestre del Monarca¹². Y en la Catedral hispalense llevó a cabo, en 1913, el mausoleo del *cardenal Spínola*, labrado en mármol blanco de Italia; en 1914, el *retablo de la*

6. MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1961, P. 80.

7. CUENCA BENET, Francisco. *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*. La Habana, 1923. P. 94. PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Alcor, 1948. Pp. 154, 156 y 157.

8. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. T. II. P. 61.

9. IBÍDEM. P. 62. Y, GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *El cicerone de Sevilla, monumentos y artes bellas*. Sevilla, 1925. T. I. Pp. 150, 197 y 418.

10. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. T. II. P. 61. Y, SALVADOR PRIETO, María del Socorro. *La escultura monumental en Madrid, calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Madrid, Alpuerto, 1990. Pp. 169-176.

11. SALVADOR PRIETO, María del Socorro. *La escultura monumental en Madrid...* Op. Cit. P. 348.

12. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *El cicerone de Sevilla...* Op. Cit. T. I. Pp. 233, 234 y 418. ESPIAU, Mercedes. *El monumento público en Sevilla*. Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1993. P. 159.

capilla del Cristo de Maracaibo; y tras la conclusión en 1917 del apartado arquitectónico de la puerta de la Concepción, los modelos de las 20 figuras que la ornamentan, trasladados a su tamaño definitivo y modelados en barro para su futura cocción por Adolfo López, quien concluiría sus labores en 1924¹³.

Aunque también ejecutó algunas piezas de imaginería, como el espléndido *Cristo del Dolor* de la Hermandad hispalense de las Cigarreras, en 1916¹⁴, y los *sayones* del misterio de la Coronación de Espinas, de la Hermandad sevillana de la Coronación, en 1922¹⁵, el núcleo fundamental de su producción fueron trabajos escultóricos de libre creación y dimensiones medianas o pequeñas, los que con más facilidad podían ser vendidos en acuerdo con las modas decorativas de la época y las posibilidades económicas de la clientela sevillana, no dada a demasiados dispendios. Con ellos participaría en exposiciones locales, nacionales e internacionales, sin que faltasen algunos de mayor tamaño, logrando merecidos galardones. Entre los internacionales estuvieron, junto con la señalada tercera medalla en la Exposición Universal de París de 1900, una mención honorífica en el Salón parisino de 1902 por *Resultado de una Huelga*, y una medalla de oro en la Exposición Internacional de Buenos Aires de 1910 por *El último tributo*¹⁶. Entre los nacionales, además de la ya comentada medalla en la Exposición de Barcelona, de 1898, se añadieron a su currículum las logradas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. A estos certámenes concurrió con asiduidad. Al de 1897, con seis obras; al de 1904, con seis; al de 1906, con dos; al de 1908, con dos; al de 1910, con cuatro; al de 1912, con dos; al de 1917, con dos; y al de 1926, con dos¹⁷. Y obtuvo como recompensas, la referida tercera medalla, en 1897; una segunda medalla en 1906 por *El último tributo*, y una condecoración, con categoría de segunda medalla en 1912¹⁸. Tampoco faltó a las exposiciones locales, y en especial a las de Bellas Artes e Industrias Artísticas organizadas por la Sección de Bellas Artes del Ateneo Hispalense y patrocinadas por el Ayuntamiento sevillano, que aun no ofreciendo galardones le permitían divulgar sus creaciones en el ambiente artístico

13. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *El cicerone de Sevilla...* Op. Cit. T. I. Pp. 108 y 418. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. T. II. Pp. 62 y 63. ABASCAL FUENTES, José. "El escultor Adolfo López Rodríguez y su contribución a la imaginería sevillana contemporánea". En *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. 2ª Época. Nº. XV. Sevilla, 1987. Pp. 155 y 170.

14. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. T. II. Pp. 62, 63 y 64. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla, 1984. P. 301.

15. En 1910 realizó, junto al escultor José Ordóñez Rodríguez, una primera versión de las figuras de los sayones de este misterio, las cuales fueran sustituidas por otras, totalmente de su mano, en 1922. Vid. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Anales de las cofradías...* Op. Cit. Pp. 337 y 338.

16. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. T. II. Pp. 61 y 62.

17. PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones...* Op. Cit. Pp. 154, 176, 186, 194, 201, 209, 229 y 257.

18. IBÍDEM. Pp. 156, 188, 189 y 211. Señalemos además, que en recompensa a su labor artística fue nombrado Caballero de la Legión de Honor y Comendador de número de la Real Orden civil de Alfonso XII. Vid. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla...* Op. Cit. T. II. P. 63.

sevillano. Precisamente en una de ellas, a la de 1922, presentaría la talla polícroma de un *Divino Pastor*¹⁹.

La consulta de su correspondiente catálogo, donde aparecía reproducida fotográficamente la pieza²⁰, puso de manifiesto que se trataba de la misma imagen que actualmente recibe culto en la iglesia del Sagrado Corazón, lo que nos permitió datarla en su cronología, con un riguroso margen de confianza, hacia 1922.

Cabría reseñar el aprecio que Bilbao sintió por esta obra, pues no sólo la presentó al certamen sevillano, sino que de acuerdo con su reglamento entregó una fotografía de ella para que apareciese reproducida en el catálogo y prefirió abonar 10 pesetas, en vez de las 5 exigidas, para que de este modo saliese a toda página²¹. De todas formas, a pesar del interés puesto en ella, la crítica artística sevillana no le prestó la más mínima atención.

La temática religiosa fue bastante frecuente en la producción de Joaquín Bilbao desde los inicios de su carrera, con trabajos muy sentidos como el relieve del *Sueño de la Virgen* o los bajorrelieves de *San Juan* y la *Dolorosa* en la capilla catedralicia del Cristo de Maracaibo. Pero quizá los más conocidos sean los imagineros, donde a los ya mencionados *sayones* para el misterio de la Hermandad de la Coronación de Espinas y al *Cristo* para la de las Cigarreras, habría que sumar la marmórea imagen de *Nuestra Señora de los Dolores*, en Cumbres Mayores²², el *Cristo* para el misterio de la Oración en el Huerto, en Huelva²³, y el grupo de *Nuestra Señora de las Tres Ave-Marías*, en la sevillana capilla de San José.

El análisis estilístico de la obra de Joaquín Bilbao nos pone de manifiesto una evolución plástica, en la que no pueden hacerse distinciones entre los trabajos religiosos y los profanos. Escultor siempre realista, en la línea aprendida de su maestro Antonio Susillo, sintió un claro interés por lo vital, pictórico y anecdótico, y lo tradujo, en todos los momentos de su carrera, con un magnífico oficio, como puede apreciarse, desde el retrato de su hermana, *Flora Bilbao*, de 1896, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, hasta la figura ecuestre de *Fernando III de Castilla*, en su monumento sevillano,

19. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto. *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana (1900-1929)*. Avila, 1989. Pp. 99-102.

20. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento*. Sevilla, 1922. P. 26 y lám. S/p.

21. IBÍDEM. Lám. S/p. Y, "Exposición de Bellas Artes e Industrias". En *El Liberal*. Sevilla, 19-II-1922. P. 1.

22. Debió ser realizada en 1919, junto al panteón del que forma parte. Vid. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Escultura mariana onubense. Historia, arte e iconografía*. Huelva, Diputación Provincial, 1981. P. 276.

23. El encargo de esta talla lo recibió Joaquín Bilbao en 1922. En las estipulaciones contractuales se señalaba que recibiría por ella la cantidad de 11.000 pesetas, de las que 5.000 corresponderían a la imagen de candelero de Jesús, que habría de hacer él personalmente, y 6.000 a la del ángel en bulto redondo que la acompañaba, que sería realizada por su discípulo Enrique Pérez Comendador. Salieron procesionalmente por primera vez en la Semana Santa de 1923 y se destruyeron en 1936, durante el incendio que asoló el templo donde se las veneraba. Vid. FERNÁNDEZ JURADO, Jesús. *Huelva cofrade. Historia de la Semana Santa de Huelva y su provincia*. Huelva, Tartessos, 1997. T. II. Pp. 353, 354 y 369.

de 1924. No obstante, su estancia parisina y sus viajes europeos, aportaron a su quehacer los ecos de una renovación formal y conceptual en la línea de la estética *fin de siècle*, manifiesta en el untuoso y envolvente modelado rodiniano, en la estilización formal modernista y en cierta voluntad simbolista de sugerir más que de describir. Buen ejemplo de ello son, en el ámbito de la escultura profana, sus decorativos y gráciles *biscuits* –Niño, Niña y el Grupo de niños con Baco–, sus trabajos de temática holandesa –*Muchacha holandesa* y *Muchacha holandesa con niños*–, su retrato de Niña, firmado en 1912, su magnífico *Desnudo* femenino y su *Gitana*, a pesar de sus evidentes apelaciones al tipismo regional; y en el ámbito de la religiosa, su *Sueño de la Virgen*, de 1898, precoz y susillesco reflejo de su interés por la estética simbólico-modernista aplicada a la expresión piadosa del arte cristiano, que alcanzará su plena manifestación en los relieves del *retablo del Cristo de Maracaibo*, con la *Virgen y San Juan*, lo mismo que en el bajorrelieve de la Inmaculada Concepción en el *mausoleo del cardenal Spínola*. Sin embargo, al igual que le ocurrió al resto de sus colegas, como él atraídos por estos nuevos aires estéticos, con el estallido de la Gran Guerra se situó en posiciones más firmes, mirando al natural y hacia las lecciones incuestionables de los grandes escultores del pasado. De este modo surge de sus gubias en 1916 el *Cristo del Dolor*, síntesis magistral del colosalismo miguelangelesco y del espiritual naturalismo desarrollado por Roldán y Ruiz Gijón, que por su clásica modernidad nunca ha sido del todo aceptado en el mundo cofrade sevillano. A pesar de ello, su relación docente con jóvenes escultores, tanto en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, como en su propio taller, donde colaboraba con su discípulo predilecto Enrique Pérez Comendador, le pusieron en contacto con los nuevos lenguajes que se estaban imponiendo en la escultura figurativa hispana de los años veinte, derivados de la experiencia mediterránea catalana y realista castellana, pero más abiertos a nuevas y libres posibilidades formales, de los que serían exponentes Enrique Casanovas y José Capuz, aunque pertenecientes a la generación anterior, Victorio Macho, Juan Bautista Adsuara, Emiliano Barral, Juan Cristóbal, Joan Rebull o Apeles Fenosa.

El *Buen Pastor* de la iglesia jesuítica del Sagrado Corazón, al que desde ahora llamaremos por el nombre que le dio su autor, *Divino Pastor*²⁴, se sitúa en la postrer etapa evolutiva del artista, cuando con un concepto ecléctico emplea recursos artísticos antiguos y modernos en aras a la consecución de su objetivo plástico. Esta libertad de lenguaje, aunque siempre dentro de ese vertebral realismo comentado, es la que dota de originalidad a esta obra y a las que por estos años realizó Bilbao con este mismo signo.

En ella incide de nuevo en la temática infantil, que tan querida le resultó siempre, pero esta vez para ir más allá de la grácil sentimentalidad e intentar dar forma y expresión a la Divina infancia. Sus fuentes fueron varias, mayoritariamente dentro del barroco andaluz: Los Niños pastores de Murillo, las tallas del *Niño Jesús* de Montañés, Mesa y Francisco Dionisio de Ribas, y el *Niño de Pasión* de Cano. Aunque haya que sumarles el *Buen Pastor* de la Casa de Pilatos. No obstante, las interpreta de una forma

24. Vid. *Exposición de Bellas Artes e Industrias...* Op. Cit. P. 26

personal, que quiere ser original pero no deja de ser ecléctica. Así, sin romper con la estética barroquizante, consustancial a cualquier imagen sagrada en el ámbito artístico sevillano, busca mostrar la dulzura infantil, en esta ocasión teñida de unción divina, mediante un modelado distinto al usado por Montañés y sus discípulos, o Alonso Cano, en sus interpretaciones del Niño Jesús. Abandona la delicada exquisitez formal de estos y prefiere un tratamiento formal más moderno, que le lleva a resolver los planos de una manera más sumaria y más blanda. Sin embargo, aunque se aproxima al efecto expresivo deseado, empaña sus intentos de renovación plástica con la constante presencia de ecos barrocos, como la moña, más de Mesa que de Montañés, la policromía con estofados y el excesivo detallismo; pero sobre todo con la constante presencia de dudas formales, reflejo de las conceptuales.

En relación con los detalles cabe señalar que su presencia no responde a exhibición de oficio o mero tranpantojo, sino a un interés narrativo por enriquecer el conjunto con elementos gráciles y bonitos, acordes con una ambientación que trasmita la condición infantil. Sin embargo, aunque no se obvian las calidades, tampoco se insiste en ellas, en la línea de esa cierta modernidad que se le quiere dar a la obra.

El recuerdo barroco también está presente en la composición de la imagen, ordenada en torno a un eje diagonal que evidencia su decidido avance. No obstante, en torno a él se traza un juego de líneas cerrado que serena la tensión expresiva marcada por aquel movimiento, cuya única fuga se establece a través de la cabeza y la mirada del Niño, que en un ímpetu ascendente la proyecta hacia las alturas. Este tratamiento compositivo y lineal recuerda de inmediato al empleado por Bilbao en su *Cristo del Dolor*, donde de la misma manera el dinamismo y la composición confieren a la acción de la figura un significado trascendente: cumplir la voluntad del Padre. Pero mientras que en éste reflejan el inmenso dolor que como hombre sufrió Cristo en su sacrificio por la humanidad, en el *Divino Pastor* expresan la alegría y decisión con las que desde la infancia asumió su misión salvífica. De este modo le vemos enfrenar con paso seguro y confiado, plenamente consciente, su trágico destino. A hacernos comprender este mensaje contribuye en gran medida el gesto del Niño, natural, contento y delicadamente abstraído. Los resultados expresivos son pues espléndidos, pues transmiten plenamente el doble significado pastoral y martiriológico del tema e indagan en las emociones infantiles del Niño Dios.

También habría que señalar como este dinamismo refrena la cierta pesadez, la sensación de masa, que otorga a la talla su amplia túnica y la gruesa peña que le sirve de peana, así como la blandura de los volúmenes empleados en pos de la gracilidad infantil. Sin embargo, aunque este tratamiento del modelado cumple su función expresiva, y en algunas zonas, como antebrazos, manos y rostro obtiene logrados y renovadores resultados, en otras, como los cabellos, las ovejas y, sobre todo, los ropajes, se carga de inseguridad, como si Bilbao no supiera simplificar las formas en aras de un concepto expresivo o plástico alejado del natural, lo que da por resultado monotonía y falta de belleza.

La policromía de la talla, realizada por el propio Joaquín Bilbao, busca una renovación de las soluciones barrocas. Así, se aprecian diferencias, como un ennegrecimiento de las mates carnaciones, que parece ser un rasgo estilístico del artista, pues también está presente en el *Cristo del Dolor*, y un tratamiento de las estofas, donde se quieren incorporar motivos distintos a los seicentistas, pero sin conseguir la belleza de aquellos ni su exquisita resolución, pues los rajados carecen de la pretendida finura. De este modo, podemos hablar de ciertos intentos de renovación en la policromía, que como en el modelado no llegan los ansiados resultados. Muy relacionada con la policromía está la resolución lumínica de la pieza, donde el escultor no se preocupa por jugar con las luces y las sombras para reforzar los efectos de modelado, las calidades o la expresión; y salvo en las carnes, y de una manera poco cuidadosa, no matiza los tonos para, aprovechando la luz, reforzar las formas.

A pesar de que este *Divino Pastor* es de inspiración barroquizante, no se presenta al espectador para ser contemplado desde un sólo punto de vista, sino que ofrece aspectos interesantes, llenos de belleza, encanto y similar fuerza expresiva, en todo su frente, es decir, tres cuartos derecho, tres cuartos izquierdo y frontal, con lo que evidencia su concepción plástica realista y moderna, muy de escultura exterior que demanda del espectador el moverse a su alrededor para contemplarla en su totalidad.

En resumen, nos encontramos ante una obra menor en el catálogo de Joaquín Bilbao, no tanto por el tamaño como por las aportaciones. En ella quiere, a partir de las apuestas de la joven escultura española, renovar los modelos barrocos de los que parte para sus trabajos de imaginería, tanto en iconografía como en tratamiento plástico, pero se siente tan atenazado por ellos que su trabajo resulta inseguro, cometiendo fallos impensables en un artista de su formación y trayectoria. No obstante, resulta un interesante exponente de su sensibilidad y honestidad artísticas, que le llevan a no conformarse con las fórmulas estilísticas que le habían consagrado e investigar en nuevas sendas plásticas para intentar seguir siendo original.



Lám. 1. *Divino Pastor*, talla políceroma de Joaquín Bilbao, 1922.



Lám. 2. Joaquín Bilbao. *Divino Pastor*, detalle.