

**ESTUDIOS DE ESCULTURA
EN EUROPA**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: los autores, 2017

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017

C/ San Fernando, 44 - 03001 Alicante

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-761-8

Depósito legal: A 562-2017

Composición: Marten Kwinkelenberg

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Grafilur, S. A.

Alejandro Cañestro Donoso (coord.)

ESTUDIOS DE ESCULTURA EN EUROPA

Materiales del Congreso Internacional de Escultura
Religiosa «La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Juan Antonio Bru Galipienso, secretario técnico
D. José Miguel Payá Poveda, vocal

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó
Asociación de Historiadores e Historiadores del Arte de la Vega Baja

El presente libro, *Estudios de escultura en Europa*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

1. Originalidad del manuscrito.
2. Metodología empleada.
3. Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
4. Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas. Licenciado en Historia del Arte y Máster en Patrimonio Cultural.
Dr. Antonio Bonet Salamanca. Doctor en Historia del Arte.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Técnico Superior en Restauración.
Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López. Licenciada en Historia del Arte y Máster en Gestión del Patrimonio.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas. Licenciado en Historia del Arte.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Joaquín Sáez Vidal. Doctor en Historia del Arte y comisario de exposiciones.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López. Editor de la revista digital *Modellino*.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis. Escultor y restaurador.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri. Licenciado en Historia.
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Prólogo..... | 13 |
| <i>José Antonio Maciá Ruiz</i> | |
| Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa | |
| La escultura religiosa en el siglo XVII: el ejemplo de Castilla..... | 19 |
| <i>José Ignacio Hernández Redondo</i> | |
| Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la Historia..... | 43 |
| <i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i> | |
| Para mayor gracia de Dios o para bolsillos rotos. Las comunicaciones de las cotizaciones del escultor Pedro de Mena en el mercado del arte | 51 |
| <i>Antonio Rafael Fernández Paradas</i> | |
| Del mármol clásico a la talla policromada. Resemantización de una imagen del mundo clásico pagano en icono devocional cristiano | 73 |
| <i>José Francisco López Martínez</i> | |
| Controversia actual en la iconografía del patrón de Hellín. San Rafael es un arcángel Rafael..... | 83 |
| <i>Rafael Marín Montoya</i> | |
| Aproximación al mapa escultórico andaluz. Las aportaciones de José María Ruiz Montes y Juan Vega Ortega | 97 |
| <i>José Manuel Torres Ponce</i> | |

Bloque II. Escultura y escultores en la provincia de Alicante

| | |
|--|-----|
| Escultura del siglo XVIII en el Levante español: la obra del maestro ilicitano Ignacio Esteban. | 117 |
| <i>Alejandro Cañestro Donoso</i> | |
| La urna de Antoine Duparc para la iglesia de santas Justa y Rufina de Orihuela y unos diseños considerados de Pierre Puget: nueva propuesta de atribución | 149 |
| <i>Joaquín Sáez Vidal</i> | |
| Una obra perdida de Francisco Salzillo: san Blas, patrón de Sax. | 177 |
| <i>Jorge Belmonte Bas</i> | |
| El escultor valenciano Aurelio Ureña Tortosa (1861-1939) y su obra en la ciudad de Alicante. | 203 |
| <i>Víctor M. López Arenas</i> | |
| Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante. | 225 |
| <i>Marina Belso Delgado</i> | |
| Estatuaria procesional, devociones y rituales en la Semana Santa de Alicante. Perspectivas histórico-antropológicas en torno a la Procesión Oficial del Santo Entierro durante los siglos XIX y XX | 243 |
| <i>José Iborra Torregrosa</i> | |
| Escultores alicantinos del siglo XVIII: Artigues, Mira y Castell a su paso por Monóvar | 257 |
| <i>Carlos Enrique Navarro Rico</i> | |
| Antonio Castillo Lastrucci: escultura sagrada en Alicante y su provincia . . | 279 |
| <i>Jesús Rojas-Marcos González</i> | |
| Un Niño Jesús, de influencia montañesina, y un san Juan Bautista, de escuela salzillesca, de la iglesia parroquial de los santos Juanes de Catral . . | 303 |
| <i>José Antonio Zamora Gómez</i> | |

Bloque III. Escultura religiosa en España y Europa

| | |
|--|-----|
| El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla (región de Murcia). Una revisión a la luz de nuevas aportaciones documentales. | 317 |
| <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> | |
| La escultura de bulto redondo en los retablos navarros de los siglos del Barroco. | 333 |
| <i>Ricardo Fernández Gracia</i> | |
| Committenza e devozione: statue marmoree del Seicento da Genova a Tenerife. | 367 |
| <i>Fausta Franchini Guelfi</i> | |
| Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la edad moderna. A propósito de las imágenes ‘aparecidas’ en Andalucía oriental. | 375 |
| <i>Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz</i> | |
| La importancia (creativa) de Juan Martínez Montañés. | 405 |
| <i>Andrés Luque Teruel</i> | |
| La influencia flamenca y centroeuropea en España. Periodo barroco | 443 |
| <i>Germán Ramallo Asensio</i> | |
| Aproximación a la escultura religiosa del siglo XIX en España. | 471 |
| <i>Wifredo Rincón García</i> | |
| Recuperación y estudio de una talla de devoción: El <i>Cristo del Calvario</i> de la villa de Pinto (Madrid) | 505 |
| <i>Jesús Ángel Sánchez Rivera</i> | |
| La escultura religiosa del siglo XVII en el País Vasco. Del naturalismo de Gregorio Fernández a la teatralidad barroca | 521 |
| <i>José Javier Vélez Chaurri</i> | |
| Apuntes sobre el estado de las colecciones de esculturas religiosas en Alemania y Austria | 539 |
| <i>Matthias Weniger</i> | |

| | |
|---|-----|
| Un compartido proyecto de escultura religiosa | 553 |
| <i>Antonio Bonet Salamanca</i> | |
| Escultura en miniatura. La escultura en los sagrarios de finales del siglo XVI en Álava | 575 |
| <i>Aintzane Erkizia Martikorena</i> | |
| Julián Cumplido Torres. Un escultor inédito | 591 |
| <i>Alicia Iglesias Cumplido</i> | |
| Nueva perspectiva sobre la procedencia del san Joaquín y santa Ana con la Virgen niña de las “Úrsulas” de Alcalá de Henares: ¿grupo escultórico español o italiano? | 607 |
| <i>Manuel Núñez Molina</i> | |
| Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España | 623 |
| <i>Arturo Serra Gómez</i> | |

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

| | |
|---|-----|
| San Francisco de Borja, una obra de Nicolás Salzillo | 639 |
| <i>Juan Antonio Fernández Labaña</i> | |
| La conservación de la escultura religiosa y su función social. El Besapiés a Nuestra Madre de las Angustias de Zamora | 675 |
| <i>Francisco Javier Casaseca García</i> | |
| Recuperación de una talla procesional y estudio de sus técnicas artísticas. El Cristo Resucitado de Santa María la Real de Sasamón (Burgos) | 691 |
| <i>Agustín Rilova Simón</i> | |
| Una desconocida imagen de San Juan Bautista niño en Sevilla. Estudio y propuesta de atribución | 707 |
| <i>Pedro-Manuel Fernández Muñoz</i> | |

PRÓLOGO

Dr. José Antonio Maciá Ruiz

Presidente ejecutivo del Congreso Internacional de Escultura Religiosa
Presidente de la Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent

No resulta nada revelador establecer como primera providencia que en la indeterminación o lo que puede suponer la definición de lo que representa un congreso, además del propio desarrollo en sí mismo, sus conclusiones, sus ponencias y sus debates, no sean transcritos o elevados mediante el correspondiente libro de estudios para facilitar la difusión de esos trabajos de investigación, que mediante sus planteamientos hipotéticos o definatorios, facilitarán el estado de la cuestión de unos determinados temas, que sin duda alguna abrirán, a su vez, nuevos cauces de investigación.

Se dice igualmente que el congreso debe ocupar el lugar que le corresponde en la ciencia de la Historia siempre que sus estudios se publiquen y puedan ver el iluminismo científico que profesores e investigadores han reflejado a través de sus parlamentos, acerca de sus estudios, análisis y reflexiones de la obra en cuestión, dando así la razón al mismísimo Alfonso X, que lo hacía cumplir “...*pora si mismos o pora los otros que eran en so tiempo...*”.

De lo que ha sido el Congreso Internacional de Escultura Religiosa, celebrado en Crevillent del 17 al 20 del pasado mes de noviembre de 2016 bajo el lema «La luz de Dios y su imagen», organizado por la Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent, el Excmo. Ayuntamiento de Crevillent, la Diputación Provincial de Alicante, con el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y el Patronato provincial de Turismo Costa Blanca, ahora quedan motivos más que sobrados para mantenerlo vivo para los que participamos de distintas maneras. Entre otros aspectos: distintas metodologías y planteamientos expositivos, diversidad de contenidos y comunicaciones... conductores en este encuentro de todo investigador vinculado a la Historia del Arte y Escultura Religiosa, como acotación de una temática específica que ha mostrado su mundo, no tan confinado por

estrecho y sí de un enorme potencial en sus investigaciones que repercuten en la propia sociedad.

Por otra parte, la presencia en la Presidencia de Honor de S.M. La Reina Sofía, que ha supuesto el apoyo más explícito de la más alta institución del Estado, al demostrar su creencia en que el estudio de estas actividades congresuales era merecedor de su implicación, al tiempo que la Bendición Apostólica de S.S. El Papa Francisco, reglaba y deseaba que dichas investigaciones produjeran los frutos necesarios y deseados en el plano religioso.

Obviamente, precisar que en las ediciones de publicaciones siempre tienen unos responsables en personas e instituciones, es una precisión lógica y necesaria. Desde la presidencia y la organización congresual mostramos nuestra gratitud, al Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert” y a su director, doctor José Ferrándiz, que con rapidez y eficacia ha posibilitado la existencia y el volcado de contenidos en esta ardua tarea de impresión, ofreciendo desde el inicio toda la ayuda que fuera menester con el resultado de brillantez y esmero de publicación como la que se dispone en este título. Así como al doctor Alejandro Cañestro, que fue comisario general del Congreso y ahora ejerce de coordinador del presente volumen.

De lo que aconteció durante los cuatro días, con sus correspondientes sesiones, desde el estado del arte hasta sus conclusiones, la programación y mesas temáticas, este libro da cumplida satisfacción, que a modo de resumen, describiría como sigue a continuación.

El 17 de noviembre comenzaba en la Casa Municipal de Cultura el Congreso Internacional de Escultura Religiosa: dos años de preparativos, tres presentaciones –30 de octubre de 2015 en Crevillent, 14 de abril de 2016 en el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y 6 de octubre de 2016 en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, conferencias en el Museo de Semana Santa, amén de la difusión a través de dos décimos de la Lotería Nacional dedicados al Congreso y a Crevillent, incluido el denominado *Sorteo viajero*, en octubre de 2016.

Algo más de 150 asistentes se dieron cita en esta reunión científica, pionera en España, para debatir, exponer e intercambiar estudios sobre la escultura religiosa. A pesar de no estar organizado por ninguna institución académica, el Congreso se revistió con todos los condicionantes científicos que se le presuponen a este tipo de actividades: un comité científico formado por 35 profesores de reconocida trayectoria, un comité organizador, un total de 16 ponentes venidos de todos los puntos de la geografía española, de Italia y Alemania, 15 jóvenes investigadores que, previa selección por parte del comité científico, defendieron sus trabajos y dieron a conocer sus conclusiones, dos mesas redondas, etc.

Al programa de sesiones académicas se le sumaron otras actividades complementarias en el salón de Actos del Museo de Semana Santa: dos presentaciones de libro, «Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento», coordinado por el profesor Antonio Rafael Fernández Paradas, y «José María Ruiz Montes. Un nuevo maestro de la madera», a cargo de su autor José Manuel Torres Ponce. Una tercera actividad, fue la llamada «Escultura al carrer», exhibición pública de un modelado de escultura en madera, del escultor Víctor García Villalgorido. El programa se completó con un concierto músico-coral

a cargo del «Coro Rabinos», en la iglesia de Nuestra Señora de Belén, y dos visitas guiadas, una de ellas al Museo de Semana Santa y otra al propio templo parroquial de Belén.

El acto de apertura presidido por el Excmo. Sr. Alcalde de Crevillent, el Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo de la diócesis de Orihuela-Alicante, el Excmo. Sr. Diputado Provincial de Turismo, el Sr. Director del Instituto Alicantino de Cultura, el Sr. Presidente del Congreso y el Sr. Comisario, mostraron su satisfacción por la iniciativa y por su buena acogida. La conferencia inaugural, que abre igualmente este libro, versó sobre escultura castellana del siglo XVII y fue a cargo de José Ignacio Hernández Redondo, conservador del Museo Nacional de Escultura.

Hubo otras conferencias como la del profesor Antonio Rafael Fernández Paradas (Universidad de Granada), sobre el mercado del arte y las cotizaciones del escultor barroco Pedro de Mena y la del doctor Wifredo Rincón (CSIC) sobre la escultura en Zaragoza, así como mesas de comunicaciones sobre consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa de tres jóvenes investigadores sobre Cartagena, Hellín y Málaga. La mesa redonda compuesta por Matthias Weniger, Joaquín Sáez, Valeriano Venneri y José Ignacio Hernández, presidida por el comisario del congreso, Dr. Alejandro Cañestro, sobre temas para la investigación y el estudio del fenómeno artístico de la escultura. Valeriano Venneri comunicó sobre la obra de Mariano Benlliure y la ponencia del doctor Joaquín Sáez sobre una nueva propuesta de atribución de los diseños de la urna de la iglesia de santas Justa y Rufina (Orihuela).

Una mesa de comunicaciones sobre la escultura en la provincia de Alicante abordó temas locales, concretamente la escultura de Monóvar, la obra de José Esteve Bonet, la de Catral o la del sevillano Antonio Castillo Lastrucci en la provincia alicantina.

El doctor Andrés Luque (Universidad de Sevilla) con una conferencia sobre el imaginero Martínez Montañés y otras comunicaciones sobre escultura en Álava, Sevilla, Madrid y Murcia, la ponencia del doctor Juan Jesús López-Guadalupe (Universidad de Granada), de las imágenes aparecidas en la costa de la Andalucía oriental y el doctor Matthias Weniger, disertó sobre la crisis de los museos de escultura en el ambiente alemán.

El Congreso tuvo una sentida manifestación con un reconocimiento académico compuesto de dos *laudatii* y sus correspondientes contestaciones, a dos autoridades en la materia en España, a saber, el padre Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y el doctor Francisco Javier Delicado Martínez, quienes ofrecieron al público, y emocionados, un discurso lleno de cariño y sapiencia.

La conferencia de clausura, precedida por una mesa redonda, fue a cargo del doctor Ricardo Fernández Gracia (Universidad de Navarra) sobre los retablos navarros del Barroco.

En la clausura se anticipó que en otoño del 2018 se celebraría el II Congreso Internacional de Escultura Religiosa, dado el éxito de esta primera convocatoria. Esta iniciativa, que surgió como una actividad extraordinaria dentro del currículum de la Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent,

aglutinó durante un fin de semana a los mayores expertos en el estudio de la escultura en España y Europa.

Esta gratísima tarea que ha concluido siendo reconocida y valorada en su justa medida, espera y desea que este libro de *Estudios de escultura en Europa* dé fe pública de lo que en el Congreso se expuso, mediante las ponencias y comunicaciones, en la creencia de quien suscribe, que serán motivo de apertura de otros estados de conocimiento científico que puedan facilitar, a su vez, investigación y claridad a futuros investigadores, además de otros contenidos con los que se ha contado, procedentes de miembros del Comité científico y otras firmas invitadas, obteniendo como resultado una importante publicación cuyos capítulos serán, a buen seguro, referencia en el futuro.

En Crevillent, Cuaresma de 2017

I. CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y CONCEPTUALES DE LA ESCULTURA RELIGIOSA

LA ESCULTURA RELIGIOSA EN EL SIGLO XVII: EL EJEMPLO DE CASTILLA

José Ignacio Hernández Redondo
Museo Nacional de Escultura

Entre los numerosos puntos de vista desde los que se podría afrontar un texto en un volumen dedicado de forma general a la escultura religiosa, el siglo XVII termina siempre emergiendo como un periodo crucial en el que se realizó una de las creaciones más singulares de nuestro arte. La elección es incluso más justificada si, como es mi caso, se pretende acotar las posibilidades a la perspectiva histórica y al ámbito hispano. Sin ninguna duda, una gran parte de la celebridad de la colección conservada en el Museo Nacional de Escultura, casa por excelencia de la escultura religiosa en España, se encuentra en las obras del siglo XVII en general y de la escultura procesional en particular. La explicación de este prestigio se debe en gran medida porque en dicho momento, en mi opinión más que en ningún otro, la escultura religiosa fue un fiel reflejo de una sociedad acertadamente definida en su rasgo más distintivo como sacralizada, ya que todo se percibía bajo referencias sagradas (Egido López, 2000, p. 9). Más aún, como consecuencia de ello, la escultura terminó por convertirse en un género con constante presencia en lo cotidiano, sin perder al mismo tiempo su esencial trascendencia.

Un conocido suceso ocurrido en Madrid entre los años 1630 y 1632, aporta una prueba evidente de lo que significaba para aquella sociedad dicha manifestación artística. El supuesto sacrilegio realizado a un Crucificado de talla, azotándolo y pasándolo por el fuego hasta destruirlo, del que fueron acusados un grupo de judeo-conversos portugueses residentes en la sede de la Corte, desencadenó una auténtica conmoción y un clima de exaltación de las representaciones de Cristo doliente. En la causa inquisitorial se quiso recoger con especial detenimiento las declaraciones de algunos de los testigos que aseguraban que el Crucificado había hablado, preguntando el motivo del maltrato, e incluso que del mismo se habían derramado gotas de sangre. Este deliberado deseo de unir la talla a un hecho milagroso, es la prueba más evidente de la sensibilidad que despertaba la escultura religiosa durante el Barroco.



Fig. 1. Cristo de la Victoria. Domingo de la Rioja.
Hacia 1635. Monasterio de Agustinas Recoletas.
Serradilla (Cáceres).

A medida que avanzaban la presión en los interrogatorios, el temor de algunos testigos terminó proporcionando detalles que afectaban incluso al valor de la imagen sagrada. Uno de los testimonios que afirmaba haber escuchado la respuesta de los principales inculcados ante la pregunta del Cristo sobre la causa de tan grave ofensa, es una buena muestra de ello: *porque vos no sois sino un palo* (Pulido Serrano, 2002, p. 111, 144 y 151).

Lejos de concluir, tras el auto de fe se organizaron numerosas celebraciones, llamadas fiestas de desagravio, con auténticas manifestaciones populares que en definitiva pretendían exaltar la victoria del pueblo católico sobre la herejía. En una de ellas una piadosa mujer llamada D^a Francisca de Oviedo y Palacios, que se encontraba en la Corte tratando de recaudar fondos para realizar una fundación benéfica en su lugar de residencia, la localidad extremeña de Serradilla, contempló en el convento dominico

de Atocha una imagen, probablemente pictórica, en la que se representaba a Cristo como vencedor del pecado y de la muerte, sujetando en pie la Cruz y pisando la serpiente y una calavera, en la que se incluía un letrado con la pregunta *¿qué más pude hacer por los hombres?*.

Deseando que en su localidad fuera venerada dicha imagen, encargó en una fecha cercana a 1635 su realización al escultor Domingo de la Rioja, quien, según la leyenda, en un primer momento dio poca credibilidad a la solicitud, ante la duda de las posibilidades económicas de aquella mujer (Hernández Perera, 1952, pp. 272-279). Supuestamente, en una de las ocasiones en la que visitó el taller para apremiar el trabajo, el escultor le mostró el madero en el que iba a realizar la pieza y la beata se abrazó al mismo sin querer soltarlo. Ante tal muestra de ansiedad, se puso manos a la obra y al concluir quedó admirado de su perfección, admitiendo que era más obra de Dios que suya (fig. 1). De este modo, bajo la advocación del Cristo de la Victoria, la talla quedaba incluida en el terreno de lo prodigioso, que con frecuencia iba a acompañar a las grandes esculturas en el Barroco.

No deja de llamar la atención que tratándose de una pieza excelente, con justicia incluida por varios autores entre las mejores del siglo XVII en España, apenas nos han llegado hasta la actualidad otras esculturas que confirmen la calidad de Domingo de la Rioja. Las dudas que durante tiempo se mantuvieron sobre la

autoría de la réplica del mismo tema de la capilla de la Venerable Orden Tercera de Madrid, posteriormente aclaradas con el hallazgo del testamento en el que el propio escultor la reconocía como suya, son significativas (Aterido, 2008, p. 159). Ciertamente, la documentación le avala como un artista notable, que trabaja para el rey por encargo de Diego Velázquez, capaz de utilizar materiales distintos a la madera, como el bronce y la piedra, e incluso con obra pictórica (Barrio Moya, 1989, p. 44). Pero aún teniendo en cuenta las numerosas pérdidas a lo largo de la historia en el patrimonio religioso madrileño, parece que su producción dista mucho en cantidad cuando se compara con la de los grandes maestros coetáneos de otras escuelas.

En cualquier caso, la talla causó un verdadero impacto al ser expuesta a la veneración pública en la iglesia de san Ginés de Madrid. Tanta fue su notoriedad que el rey Felipe IV la reclamó, aunque fuera de modo provisional, para la capilla del antiguo Alcázar. Allí permaneció durante dos años, hasta que con no pocos esfuerzos su promotora logró que le fuera devuelta e iniciar el viaje a su lugar de residencia. Al llegar a Plasencia en el transcurso del mismo, el obispo de la diócesis también le instó a que la dejara expuesta al culto en una de las iglesias de dicha localidad. De nuevo la historia legendaria de la imagen se acercó al hecho milagroso pues, ante las dificultades para recuperarla, el inesperado nombramiento de un nuevo obispo que previamente se había comprometido a devolverla si llegara a estar en su mano, facilitó el definitivo traslado a Serradilla, donde hasta el presente preside el retablo de la iglesia del convento de las Madres Agustinas Recoletas.

De este modo, a través de una historia en la que se entrecruzan dos imágenes, la supuestamente injuriada y la segunda conservada con gran fervor hasta nuestros días, podemos apreciar el enorme interés que podía llegar a suscitar la escultura en el siglo XVII. Las repetidas y multitudinarias reacciones populares ante la noticia del agravio con la primera y el afán del propio rey y posteriormente de un obispo apoyado por todo un pueblo, para retener la realizada por Domingo de la Rioja, son muestras evidentes del protagonismo que desempeñaban en la sociedad del momento.

Escultura para una nueva mentalidad religiosa

El Cristo de la Victoria forma parte de un tipo de iconografía de claro contenido simbólico que tuvo un gran desarrollo durante el barroco. Incluso en una fecha ya tardía, el año 1661, la llegada a un lugar periférico como la isla de Tenerife de una imagen con este planteamiento, alejada de las devociones tradicionales inspiradas en la Pasión, llegó a suscitar serias dudas a los comisarios del Santo Oficio, solo resueltas tras la consulta a Madrid (Hernández Perera, 1952, pp. 269-270).

Sin embargo y al contrario de lo que en alguna ocasión se ha afirmado, no se trataba de una representación absolutamente novedosa. Con independencia de algunos precedentes más lejanos, como el grabado de Alberto Durero que representa al Varón de Dolores mostrando las llagas (Strauss, 1988, p. 61) o la escultura de Miguel Ángel para Santa María sopra Minerva, el modelo ya estaba incorporado a la escultura española con todos sus componentes al menos desde finales del siglo XVI.

El espectacular retablo de la iglesia de Santa María de Tafalla (Navarra), contratado a Juan de Anchieta en 1588, se encuentra presidido en el primer cuerpo por la monumental escultura de Cristo resucitado, sujetando con el brazo izquierdo la cruz de su martirio con la calavera y la serpiente a los pies, como símbolo de su victoria sobre la muerte y el pecado (García Gainza, 2008, p.204). La comparación con la talla que realiza Domingo de la Rioja en torno a cuatro décadas después, no puede ser más ilustrativa del cambio que se había producido en la escultura religiosa: frente a la imagen del Dios triunfador con rostro severo y parcialmente envuelto en un amplio manto, que muestra ostensiblemente a los fieles los estigmas de la Pasión completamente limpios, la versión del Cristo de Serradilla nos aporta la efigie del dolor, con el cuerpo plagado de heridas de las que aún brota la sangre y una actitud de entrega, que se refleja en la triste mirada y la mano derecha sobre el corazón.

En un análisis más general del arte del momento, era evidente que aquel tipo de escultura de figuras musculosas y actitudes congeladas, en palabras de Vélez Chaurri (1992, p. 12) *más propias de atletas que de santos*, no podía concordar con una mentalidad que percibía la vida de forma permanente a través del hecho religioso. Por este motivo, el distante estilo romanista fue desplazado desde los primeros años del siglo XVII por un elegante manierismo tardío, sobre cuya base se fue evolucionando hasta alcanzar, en una progresión lógica, el verismo que caracteriza al barroco.

Solamente eran necesarios buenos escultores capaces de realizarlo y Valladolid tuvo la fortuna de disfrutar de uno de los más grandes: Gregorio Fernández (1576-1636). La enorme repercusión de su obra, que marcó la pauta no sólo en Castilla y León sino en amplias zonas del centro y norte de España, en las que se siguieron reinterpretando sus modelos hasta casi un siglo después de su muerte, es la prueba más evidente del papel que desempeñó en la historia del arte español (Martín González, 1959 pp. 230-234 y 1980, pp. 79-85).

Para comprobar en su caso concreto la evolución estilística antes señalada, es suficiente contrastar dos piezas del principio y el final de su producción de una iconografía que lógicamente tenía que ser una de las más frecuentes, la del Crucifijo. El llamado Cristo de los Trabajos que se conserva en la localidad vallisoletana de Laguna de Duero (fig. 2-1), fechado hacia 1610, ofrece un dramatismo contenido a través de una anatomía de gran potencia, resaltada por un voluminoso paño de pureza de amplios y pesados pliegues. Por el contrario, el famoso Cristo de la Luz, obra culminante del escultor perteneciente a los fondos del Museo Nacional de Escultura aunque depositada en la Universidad de Valladolid por el uso procesional de la talla en la actualidad, constituye una de las más conmovedoras versiones de la Crucifixión de toda la escultura española (fig. 2-2). Realizado en una fecha cercana a 1630, dentro ya de su periodo final, el rostro afilado concuerda con un cuerpo consumido por el martirio y un paño de pureza duro y quebrado, como impulsado por el viento de la tempestad que se desató en el instante en el que Cristo expiró, todo ello reforzado con el gran patetismo que incorpora la policromía.

Gregorio Fernández llega a Valladolid al comenzar el siglo XVII, en un periodo culminante para su historia motivado por la decisión de Felipe III a instancias del Duque de Lerma del traslado a la misma de la sede de la Corte, que se revertiría en poco más de cinco años. Hijo de entallador, no sabemos si procedía de su Galicia



Fig. 2-1. Cristo de los Trabajos. Gregorio Fernández. Hacia 1610. Iglesia parroquial de Laguna de Duero (Valladolid).



Fig. 2-2. Cristo de la Luz. Gregorio Fernández. Hacia 1630. Capilla del Palacio de Santa Cruz, Universidad de Valladolid (Depósito del Museo Nacional de Escultura).

natal, concretamente en la localidad lucense de Sarria, o si previamente pasó una estancia en Madrid (Urrea, 1999, p. 18). Tampoco conocemos la fecha exacta en la que se establece en la ciudad. Habitualmente se ha situado en torno a 1605, momento en el que se documentan sus primeros trabajos, aunque determinados indicios permiten sospechar que quizás habría que adelantarlos en dos o tres años.

Lo cierto es que pese a la nueva mudanza de la Corte, para fortuna de los vallisoletanos, Fernández decidió permanecer en la ciudad residiendo desde fecha temprana en un barrio relativamente nuevo, en la zona sur paralela al río Pisuerga y fuera de los límites de la primitiva cerca. Allí podría disponer del espacio suficiente para instalar el amplio taller que le permitió realizar durante tres décadas una obra realmente cuantiosa, con la ayuda de numerosos colaboradores (Fernández del Hoyo, 1999, pp. 43-53).

Junto a tantas piezas excelentes, el retrato del escultor que en la actualidad conserva el Museo Nacional de Escultura, fechado hacia 1623 y atribuido a su amigo y colaborador Diego Valentín Díaz, nos aporta la única imagen para acercarnos a su realidad vital. Unido a su sepultura en la iglesia del desaparecido Convento de Nuestra Señora del Carmen, frontero a su taller, se trata de un retrato civil al que se añadió un texto conmemorativo y, como señala Martín González (1980, p. 18), probablemente incorporado a dicho lugar bastante después de su muerte. En cualquier caso, la ausencia de otros retratos de escultores del barroco activos en

Castilla, es un testimonio más de su excepcional reconocimiento y el hecho de que se quisiera recordarlo incluso con el cambio de propietario de su tumba en el siglo XVIII, la prueba de que su prestigio se mantuvo siempre vivo.

Desde el punto de vista artístico, Valladolid era a comienzos del siglo XVII una ciudad completamente volcada al arte de la escultura. Con ello no se hacía sino continuar la tendencia del siglo anterior que dejó un extenso bagaje, con numerosas obras, en monumentales conjuntos y también exentas, en las que, como es más que conocido, sobresalen los nombres de Alonso Berruguete y Juan de Juni.

El retablo mayor de la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias, cuya construcción estaba ya muy avanzada en el año 1602, revela con claridad ese predominio de lo escultórico al resolver la escena central de la Anunciación con un monumental relieve en madera policromada, en lugar de la solución más sencilla que habría aportado una pintura. Aunque no está documentado, parece indudable que el encargado de realizar la labor de la talla fue Francisco Rincón, a quien se valoraba antes de 1600 como buen escultor, pero que experimentó en la primera década del siglo XVII un notable salto de calidad con trabajos de gran maestría, sólo truncados por su prematura muerte en 1608 (Hernández Redondo, 2015, p. 37).

A este taller es al que se dirigió Fernández al llegar a Valladolid, quizás aconsejado por el ensamblador Juan de Vila (Urrea, 1999, p. 18), también llamado Juan de Ávila, quien pudo conocer a Fernández por su actividad en Galicia y recomendarlo a Rincón, con el que consta documentalmente que trabajó. Incluso es muy probable que mantuvieran lazos familiares, por sus respectivos matrimonios con dos hijas del pintor Santiago de Remesal (Pérez de Castro, 2013, pp. 77-78).

Ante la noticia aportada por un cronista franciscano bien documentado, fray Matías de Sobremonte, que declaraba a Fernández discípulo de Rincón, durante mucho tiempo el segundo fue citado en la historiografía artística, más que por sus obras, para argumentar el grado en el que pudo ejercer dicho magisterio. Ciertamente, en la actualidad se acepta de forma unánime que Fernández llegó cuando ya era un oficial formado y no un aprendiz bisoño. La deducción parece lógica si se tiene en cuenta que era hijo de un entallador con el que aprendería los rudimentos del oficio y que tenía una edad, en torno a los veintiséis años, que hacía posible esa categoría en el oficio.

La pregunta es quién de los dos marcó la pauta en aquel inicio de un cambio en la escultura. En una primera impresión y teniendo en cuenta la notable mejoría que se aprecia en las piezas de Rincón de los primeros años del siglo, podría parecer lógico deducir que todo se debe a Fernández. Sin embargo, la influencia de Rincón se hace patente cuando se compara la Piedad que corona el citado retablo de las Angustias (fig. 3-1) con el modelo que utilizará posteriormente el gran escultor gallego en obras como la conservada en la iglesia de San Martín de Valladolid (fig. 3-2). Dejando a un lado las policromías, la única diferencia notable es la sustitución de la actitud introspectiva de la Virgen, muy característica del estilo de Rincón, por una mirada implorante y elevada hacia el cielo, más propia del lenguaje del barroco.

Tampoco se debe olvidar que la iconografía de Cristo yacente en soledad, tan representativa de la producción de Fernández, cuenta con un precedente que se fecha hacia 1606 y se conserva en el Convento de Sancti Spiritus de Valladolid, cuyos



Fig. 3-1. Piedad. Francisco Rincón. Comienzos del siglo XVII. Retablo mayor de la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias. Valladolid.



Fig. 3-2. Piedad. Gregorio Fernández. Hacia 1625. Iglesia parroquial de San Martín. Valladolid.

rasgos responden sin ninguna duda al modo de trabajar de Rincón (Urrea, 1995, p. 18). En esta obra se puede incluso apreciar un detalle del verismo que caracterizará la escultura posterior al reflejar en la madera la blandura de las almohadas, pero que curiosamente no aparecerá en las numerosas versiones posteriores del gran maestro. En definitiva, se trata de un asunto especulativo en el que es difícil sacar conclusiones certeras, pero en mi opinión no se debe descartar que ambos se beneficiaran con su buena relación personal, mantenida tras independizarse Fernández, y que los dos tuvieran una destacada influencia en la evolución del otro.

Innovaciones en los materiales y la técnica

En la primera década del siglo XVII empiezan a aparecer claros indicios de un cambio de estilo, tanto en lo que se pretende representar con la escultura religiosa como en el modo de llevarlo a cabo. Tratándose de un arte en el que el decoro resulta inexcusable para el culto, con seguridad lo que más sorprende es el interés

por el desnudo. Lógicamente, lleva también aparejado el empleo de la tela natural como recurso para acercar la figura a la realidad, en una práctica que si bien no era nada novedosa se acrecienta a partir de este momento. Lo realmente innovador es el cuidado hasta el detalle en el acabado de las piezas, aunque siempre fueran expuestas vestidas.

A Francisco Rincón se le atribuyen con toda certeza dos imágenes de Jesús Nazareno, realizadas para las localidades de Medina del Campo y Nava del Rey, ambas en la provincia de Valladolid, que tendrían gran influencia en la definición de un modelo procesional muy característico del barroco. En ellas Cristo es representado con un tamaño superior al natural, sujetando la cruz sobre el hombro izquierdo mientras que el rostro y la mano derecha se dirigen a los fieles invitándolos a compartir el sacrificio. Huyendo de las piezas de bastidor utilizadas desde época medieval, en las que solamente se acaba lo que queda visible, en ambos casos se tallan por completo



Fig. 4. Arcángel San Gabriel. Gregorio Fernández.
Hacia 1611. Museo Diocesano y Catedralicio.
Valladolid.

las anatomías y se detallan las policromías, incluidas las huellas del martirio, en zonas que nunca quedarían al descubierto como la parte superior de las piernas. La única razón que encuentro para explicarlo, es que se quisiera mantener la dignidad en las obras incluso en los momentos privados en los que los cofrades las vestían.

Del mismo modo Fernández dio varias muestras a lo largo de su trayectoria de ese interés por el desnudo, como afirma Jesús Urrea (1999, p. 104), con la intención de plasmar *la belleza y dignidad del ser humano en su más sincera expresión*. Se trata de un recurso de raíz clasicista que en el arcángel san Gabriel del Museo Diocesano de Valladolid (fig. 4), sin duda una las obras más características del elegante manierismo de su primera etapa, muestra una evidente inspiración, siempre señalada, en el Mercurio de Juan de Bolonia. Difícilmente se puede encontrar un modo mejor para expresar en tres dimensiones la ingravidez que con esta figura, apoyada en una sola pierna mientras su cuerpo describe una larga y sinuosa línea desde lo alto de la mano a la punta del pie elevado.

Gregorio Fernández utilizó también la tela encolada combinándola con la madera policromada en varias ocasiones. Al igual que la tela natural, se trataba de una técnica empleada desde mucho antes y que ocupó un destacado lugar en la primitiva escultura procesional, en su mayor parte perdida. En el caso concreto del *Ecce Homo* del Museo Diocesano de Valladolid (fig. 5), considerado una de las obras maestras de toda la escultura española del siglo XVII (Urrea, 1999, p. 134), la tela encolada se restringe al paño de pureza con el que oculta, una vez más, un desnudo completamente acabado. Ceñido al cuerpo de una forma mucho más natural que una tela sobrepuesta y al mismo tiempo con un realismo difícilmente alcanzable con la talla, en mi opinión fue un recurso de gran acierto que si solo empleó en contadas ocasiones fue, posiblemente, por su problemática conservación.

En la mayoría de los ejemplos en los que aparece la tela encolada se utiliza de acuerdo con el procedimiento habitual, restringiendo la madera policromada a la cabeza, manos y pies, mientras que el resto es un maniquí recubierto de dicho



Fig. 5. *Ecce Homo*. Gregorio Fernández. Hacia 1621. Museo Diocesano y Catedralicio. Valladolid.



Fig. 6-1. San Luis Gonzaga. Gregorio Fernández. Hacia 1615. Iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid).



Fig. 6-2. Estructura interior de la figura de San Luis Gonzaga. Olivares de Duero (Valladolid).

material y sobre el que en ocasiones se añade también tela natural en prendas complementarias. Este es el caso de la notable escultura de san Luis Gonzaga que se conserva, junto con dos ángeles en busto realizados con el mismo procedimiento, en la localidad vallisoletana de Olivares de Duero (fig. 6-1) (Hernández Redondo, 2009, pp. 39-45). Lo que realmente sorprende en este caso es la complejidad de la estructura interior, resuelta con numerosas chapas de madera, dispuestas sobre unas piezas base de madera de pino, que modelan la figura y la dotan del movimiento que se alcanza en el resultado final (fig. 6-2).

A pesar de lo dicho, fue sin duda la madera policromada el material por excelencia de esa nueva escultura y su elección no obedece solamente a causas económicas, ya que se trataba del material más adecuado para el efecto que se pretendía conseguir y al mismo tiempo ofrecía, como antes se dijo, unas mejores posibilidades de conservación.

Como ocurre en otras escuelas, el trabajo de la policromía era realizado por pintores de los que documentalmente conocemos varios nombres. Sin embargo, en modo alguno se debe interpretar que se trata de una labor ajena al escultor. La

propia documentación así lo aclara incluso cuando se trata de un pintor tan cercano a Fernández como el ya mencionado Diego Valentín Díaz (Martín González, 1980, p. 222). Pero aunque no contáramos con ese dato, tampoco habría que dudarle con la simple observación del rostro de la misma escultura de san Luis Gonzaga, en la que el pelo se termina a punta de pincel y rasgos tan característicos de la juventud del personaje como la incipiente barba, se definen solo a través de la policromía.

Se podría argumentar que con esta técnica no se hizo sino seguir la tradición del siglo anterior, lo cual es cierto. Pero también lo es que en la escultura castellana se redujo sensiblemente el uso de un material como el alabastro, con el que se había realizado hasta finales del siglo XVI abundante escultura funeraria e incluso grandes retablos. De ello pueden servir de ejemplos el retablo de la Colegiata de Villagarcía de Campos y los cuatro grandes relieves atribuidos a Manuel Álvarez que se conservan en el Museo Frederic Marés de Barcelona, procedentes del retablo del monasterio de la santa Espina situado, al igual que la anterior, en la actual provincia de Valladolid. Por otro lado, tampoco cabe achacarlo a una limitación del escultor, pues Fernández también acreditó gran maestría con este material en las estatuas orantes de los Condes de Fuensaldaña de la iglesia de san Miguel de Valladolid, entregadas hacia 1617.

Con todo, uno de los cambios más sustanciales, en mi opinión no valorado como merece, se produjo en el modo de trabajar la madera. En términos generales, se puede resumir en el paso de un método esencialmente basado en el desbastado y la talla directa a otro cuyo rasgo fundamental se encuentra en el ensamblaje.

Simplemente con la observación de la parte posterior de una escultura del siglo XVI como el san Antonio Abad de Juan Juni, conservado en el Museo Nacional de Escultura, se aprecia que se trata de un gran tronco de madera trabajado en toda su largura y al que solo se le añade una pieza por exigencia de la propia anchura de la obra. Lógicamente había algunos fragmentos, como los brazos de los Crucificados, en los que no había otra posibilidad que recurrir al ensamblaje, pero el modo de trabajo casi siempre tendía a lo compacto.

Desde comienzos de la segunda década del siglo XVII y con toda probabilidad iniciándose en el taller del propio Fernández, se impone la elaboración de un núcleo central, denominado embón, compuesto por dos o más piezas, que se vacía casi por completo, a veces hasta alcanzar un grosor que apenas llega a dos centímetros. A dicho embón, en ocasiones reforzado en la zona inferior para dar firmeza al anclaje de las piernas, se le añaden las diferentes piezas independientes necesarias para completar la figura. Así se puede apreciar en la fotografía realizada en un antiguo proceso de restauración en el Museo Nacional de Escultura, en el que se consideró necesario volver a ensamblar la figura (fig. 7). De este modo, se comienzan a tallar aparte las cabezas y las manos que incluso con frecuencia se sacan sin dificultad, como por ejemplo ocurre con la cabeza de la monumental escultura de san Pedro en cátedra realizada por Gregorio Fernández.

Pero lo más importante es que con dicho planteamiento las esculturas pasaron a ser mucho más livianas, lo que facilitó en muchos casos el uso procesional, y, aunque lógicamente fueran más sensibles a posibles golpes, se conseguía una mejor conservación al reducir los riesgos que implican los movimientos de la madera. Por



Fig. 7. Sayón en proceso de restauración. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

otro lado, el ensamblaje facilitaría otra de las características de la escultura barroca: la tendencia a la monumentalidad que predomina tanto en las esculturas exentas como en los relieves para retablos. El Bautismo de Cristo de Gregorio Fernández, perteneciente a los fondos del mismo museo, supone un magnífico ejemplo. Se trata de una obra de gran formato, pensada para ocupar por completo el cuerpo principal de un retablo colateral, en la que la graduación de la talla en diferentes planos se sustituye por grandes figuras casi de bulto redondo adosadas a un plano y en el que la sensación de profundidad se aporta con la policromía.

Hacia los mismos años, segunda década del siglo XVII, y en el propio taller de Gregorio Fernández, se comenzó a practicar la otra gran novedad en el método de trabajo con relación al siglo anterior: el empleo de postizos, elaborados con distintos materiales con los que se lograba alcanzar apariencias y texturas mucho más cercanas a la realidad. El uso de los postizos fue un rasgo distintivo para las piezas, reservado a las imágenes a las que se rendía culto. La prueba de ello es que en los conjuntos procesionales de la Pasión solo los lleva la imagen titular que permanece al culto en su altar durante todo el año, mientras que el resto de las figuras que completan las escenas, el llamado historiado de los pasos, carecen de ellos.

Por ese mismo motivo, una de las iconografías más adecuadas para valorar su trascendencia en el resultado final es la del Cristo yacente, un tipo de imagen que por su propia disposición facilita de forma especial la contemplación detallada. Ese modo tan inmediato de enfrentar al devoto ante la enorme carga dramática del cuerpo muerto de Cristo en absoluta soledad, impactó de tal manera que terminó siendo una de las señas de identidad de la producción de Fernández, pero también de toda la escuela castellana. La pieza conservada en el Museo Nacional de Escultura, procedente de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús y depositado por el Museo Nacional del Prado, supone un excelente ejemplo del grado de emotividad alcanzado, al igual que en los Crucifijos, en su periodo final (fig. 8).

Sin embargo, en mi opinión es más adecuado hablar de verosimilitud que de realismo propiamente dicho. En todos sus yacentes, realizados a lo largo de toda su carrera en una abundante serie, el cuerpo se encuentra elegantemente



Fig. 8. Cristo yacente. Gregorio Fernández. Hacia 1627. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. (Depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).

dispuesto, con la pierna izquierda montando sobre la derecha y los brazos relajados. La cabeza se apoya, pero no se desploma sobre la almohada. Para un escultor capaz de lograr los más sorprendentes efectos, se diría que pretende reflejar, al tiempo que la muerte, la cercana Resurrección.

Lo cierto es que a partir de este momento la escultura en madera se complementa con diversos materiales, buscando siempre ese novedoso efecto naturalista. De este modo, comienzan a aparecer los ojos de cristal, los dientes probablemente realizados en hueso aunque también se ha mencionado el marfil o la pasta vítrea, el corcho para reflejar el aspecto llagado de las rodillas o el hombro, e incluso asta de toro con la que se consigue una impactante sensación en las uñas. Estos recursos se utilizan también en imágenes del Crucificado, como en el caso ya señalado del Cristo de la Luz en el que además se complementa con un elemento metálico terminado en punta, con el que se acrecienta el dramatismo del rostro al reproducir una espina que atraviesa la ceja (fig. 9).

Igualmente, en el taller del propio Fernández se siguió innovando en este terreno utilizando el lacre para dar sensación de sangre coagulada, cristal para incluir una gotas de agua que brotan del costado y fragmentos de cuero, llamados baldeses, para simular la piel levantada (Álvarez, 2008, p. 146). Así se aprecia, entre otros, en el yacente conservado en el monasterio de san Joaquín y santa Ana de Valladolid, atribuido por Urrea a Francisco Fermín (1995, p. 29), uno de los últimos ayudantes del gran escultor.

Con todo, la diversidad en los postizos no fue solamente un recurso dramático para los temas de la Pasión. La descripción que hace el pintor y eclesiástico Juan de Peñalosa cuando llegó a Astorga en 1626 una magnífica talla de la Inmaculada Concepción, otro de los modelos más destacados en la producción de Fernández, supone un testimonio muy revelador del grado en que se valoraban: *Sobre la cabeza, una corona imperial llena de varias y vistosas piedras; y en igual contorno, un cerco de doce estrellas luminosas, formadas de doce topacios engastados de puntas de oro..., el manto de zafiro color de cielo, cuyas estrellas eran piedras preciosas clavadas en riquísimos engastes, así la guarnición como los espacios de él. La túnica era blanca... con orla de sutiles*



Fig. 9. Cristo de la Luz. Detalle del rostro. Gregorio Fernández. Hacia 1630. Capilla del Palacio de Santa Cruz, Universidad de Valladolid (Depósito del Museo Nacional de Escultura).



Fig. 10. Inmaculada. Gregorio Fernández. 1626. Catedral de Astorga (León).

y curiosas puntas; y en el manto, con igual proporción otras de oro (fig. 10). Es decir se emplearon en su realización no sólo auténticas joyas, sino incluso puntillas con hilos de plata y oro en las orlas del manto y la túnica, que con cierta frecuencia se identifica como algo propio del siglo XVIII. Con un planteamiento tan novedoso acompañado de un trabajo excelente en la talla, no resulta extraño que afirmara que *aunque obra de mano de hombre mortal (pero inmortal en la fama) persuadía a que era más divina que humana* (Peñalosa y Sandoval, 1626, Ed. 1996, p. 19).

Vigencia y renovación de la iconografía

A pesar de ese gran cambio en el concepto escultórico que hasta el momento hemos comentado, en el apartado iconográfico se debe hacer constar que la escultura barroca no se olvidó de las grandes devociones del siglo XVI. La Virgen de las Angustias de Juan de Juni, una de las obras de mayor trascendencia en la historia de la escultura castellana, es una buena prueba de ello (Hernández Redondo, 2013, pp. 184-191). Con la diferencia de la incorporación de postizos como los ojos de cristal, tratando en la mayor parte de los casos de repetir con fidelidad el modelo y en otros reinterpretrándolo con mayor creatividad, la gran talla del escultor francés se reprodujo con tanta frecuencia en Castilla en los siglos XVII y XVIII que llegó a

reformular la identificación iconográfica. Por este motivo, en dicha región se relaciona la advocación de las Angustias con la Virgen en soledad y no con una Piedad, como en la mayor parte de España.

Ahora bien, la religiosidad barroca siempre procuró trascender el significado de las imágenes, incluso acercándolas a la divinidad. El mejor ejemplo de ello es la Soledad de vestir que perteneció al convento de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid, lamentablemente destruida cuando se encontraba en la colegiata de san Isidro durante la Guerra Civil y que sin duda fue la iconografía religiosa más repetida en la historia del arte español.

Tradicionalmente se ha venido afirmando que fue un encargo de la reina Isabel de Valois a Gaspar Becerra, convirtiéndose en todo un emblema de su actividad como escultor, a pesar de que era una obra de vestir. Una reciente investigación realizada por Manuel Arias (en prensa) ha venido a demostrar, con amplio apoyo documental, que la cofradía de la Soledad y el convento sostuvieron un pleito por la propiedad de la imagen en la primera década del siglo XVII, ya que ambos querían mantener los cuantiosos beneficios que se obtenían de los donativos. Como consecuencia de esta divergencia, se termina urdiendo una leyenda con algunos rasgos de realidad, escrita en 1640, que confería un carácter milagroso a su realización para demostrar que fue la reina quién la donó al convento.

Según dicha leyenda, la reina tenía gran estima a una pintura de la Soledad que autorizó a que fuera copiada, aunque se decidió hacerla de escultura. Supuestamente se habría encargado a Becerra quién no lograba conseguir lo que la reina quería, incluso después de un año. Tras dos muestras rechazadas, una noche una voz divina le dijo que sacara de la chimenea un tronco de roble del que saldría la imagen. Gracias a ello, el trabajo obtuvo el éxito esperado. Con el tiempo, la fábula se admitió como verdadera hasta el punto que en los márgenes del retablo se reprodujo en pintura la milagrosa realización de la talla, como se aprecia en el grabado que realizó Matías de Irala en 1726; pero lo cierto es que Becerra, que perteneció a dicha cofradía, realizó el diseño y en realidad fue el escultor Simón de Baena el encargado de llevarlo a cabo.

Desde el punto de vista devocional, merece ser destacada la pervivencia en la primera mitad del siglo XVII de iconografías con un profundo arraigo en la mentalidad religiosa, incluso con ejemplos de temas sensiblemente restringidos a partir de la depuración que impone la Contrarreforma. El caso más significativo es el de San Ana, la Virgen y el Niño, cuyo culto decae sensiblemente en la segunda mitad del siglo XVI, aunque en el siglo XVII tuvo una relativa recuperación (Mâle 1932, Ed. 2001, p. 324). Lo más relevante para este trabajo es el nuevo enfoque de su representación escultórica en la escuela castellana, ya que confirma una vez más la tendencia naturalista de la escultura del momento. Ciertamente existe una pieza relacionada con el entorno de Fernández (Urrea, 2014, pp. 242-244), conservada en la iglesia parroquial de Coca (Segovia), en la que se utiliza el esquema convencional con santa Ana sosteniendo sobre su brazo izquierdo a la Virgen, excesivamente pequeña, quien a su vez sujeta Jesús, dispuesto de pie sobre en el libro que se apoya sobre la palma de su abuela. Quizás fue una imposición del comitente, pero teniendo en cuenta lo conservado parece que se trata de un caso excepcional.



Fig. 11. Santa Ana, la Virgen y el Niño. Esteban de Rueda. Hacia 1620. Iglesia parroquial de Villavellid. (Valladolid).

La respuesta a la escasa credibilidad de dicho modelo iba a llegar con una nueva versión en la que la Virgen es ya una joven mujer sentada junto a su madre, con el Niño jugando entre los brazos de ambas. Su inclusión nos permite además mencionar otro de los grandes talleres castellanos del primer cuarto del siglo XVII, que tuvo su sede en la localidad zamorana de Toro y a Sebastián Ducete y Esteban de Rueda como escultores principales. La demanda de su obra en diferentes lugares de las actuales provincias de Zamora, Salamanca, Valladolid o Segovia, es suficiente aval para atestiguar la calidad de su producción, por otro lado bien estudiada (Vasallo Toranzo, 2004). En una medida importante su novedoso estilo se debe al manejo de grabados y, en mi opinión, particularmente de los realizados por el dibujante y grabador flamenco Adrian Collaert. La comparación con el grupo conservado en la parroquia de Villavellid (Valladolid), obra de Esteban de Rueda, es realmente reveladora (fig. 11-1 y 2). En cualquier caso, esto no implica que no fuera necesaria una gran destreza para lograr el formidable realismo que se aprecia en el rostro de santa Ana, figurada como una sonriente vieja desdentada.

Existen también ejemplos en los que los cambios son menos radicales, pero también muy significativos. En la representación de san Pedro en cátedra que realiza Gregorio Fernández, a diferencia de lo habitual en la segunda mitad del siglo XVI, la tiara y las llaves, símbolos del poder papal, quedan sobre un sitial independiente, al tiempo que se cambia la expresión severa por un rostro bondadoso, en el que incluso se refleja la humildad del santo con la pérdida de algunos dientes.

Esa sublimación de la escultura de la que antes se hablaba y al mismo tiempo de su autor, al que en ocasiones se llega a acercar a la santidad, fue también uno de los rasgos que acompañaron a las imágenes realizadas durante el barroco, especialmente las que suscitaban mayor devoción. Una piadosa leyenda que se fue transmitiendo durante generaciones en Valladolid recogía el supuesto diálogo de Cristo con Gregorio Fernández al concluir su famoso Atado a la columna de la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid: *¿dónde me viste que también me retrataste?, en mi corazón Señor.*

Una vez más, se recurría a una explicación sobrenatural para certificar el éxito de una obra que supone la culminación de otra de sus series más personales, en la que el rasgo distintivo con relación a la iconografía anterior es el uso de la columna baja de forma troncocónica, inspirada en la conservada en la iglesia de santa Práxedes en Roma, a la que se tenía por original de la Pasión. En anteriores trabajos he defendido que la fuente de la composición se encuentra en el grabado de Aegiduis Sadeler II, fechado en 1607, con la salvedad de la posición invertida, relativamente habitual en el uso del grabado. Dado que en la pieza de la cofradía vallisoletana se reemplazó la columna original, en esta ocasión quiero reflejar la comparación con la pequeña versión (53 cm. de altura), también formidable, que conserva el convento de carmelitas descalzas de Valladolid (fig. 12-1 y 2).

Sin entrar en contradicción con el afán de verismo, resulta interesante constatar la frecuente carga simbólica que conlleva el arte religioso del barroco. Aplicado al campo de la escultura, una de las tipologías en las que mejor se percibe es la escultura en busto. En Castilla se utiliza también con frecuencia para imágenes de santos, pero, al igual que en otras regiones, es en el tema del Ecce Homo donde alcanza su mayor desarrollo, adquiriendo un significado que desborda un momento concreto para sintetizar toda la Pasión.

La conservación de algunas piezas del siglo XVI atestigua que no se trata de un recurso completamente novedoso. De hecho, la más antigua localizada hasta el momento se atribuye a Alonso Berruguete y se fecha hacia 1525 (Arias y Hernández, 2001, p. 76). Pero tratándose de casos aislados, la conclusión es que fue en el siglo



Fig. 11-2. Santa Ana, la Virgen y el Niño. Grabado de Adriaen Collaert sobre composición de Maarten de Vos.



Fig.12-1. Cristo atado a la columna. Gregorio Fernández. Hacia 1614-1615. Monasterio de la Concepción de Carmelitas Descalzas. Valladolid.



Fig. 12-2. Cristo atado a la Columna. Grabado de Aegidius Sadeler II. 1607.

XVII cuando adquirió su verdadero desarrollo. Una vez más, su punto de partida se encuentra en la obra de Fernández con la propuesta de una imagen en busto de tamaño mucho mayor, muy difundida por sus seguidores, que reproduce con pequeñas variaciones la parte superior de la figura completa que se conserva en el Museo Diocesano de Valladolid, anteriormente señalada.

Aunque a partir de la segunda mitad del siglo XVII se generaliza también Castilla un modelo con los brazos más bajos, cruzados un poco por encima de la cintura, en la escuela se mantiene una característica muy distintiva con relación a las piezas del siglo anterior, como es la supresión en la mayor parte de los ejemplos de la clámide. Con ello, se permite la contemplación de la espalda en la que se acentúa sin límites el dramatismo, logrando un impacto emocional muy buscado por el arte barroco. La talla recientemente localizada en una pequeña dependencia militar de la provincia de Burgos, en la actualidad expuesta en el antiguo Palacio Real de Valladolid, proporciona un magnífico ejemplo de esa gran carga emocional que se acompaña con el uso del gran formato, superior a lo que se considera tamaño natural (fig. 13-1 y 2). En mi opinión, la similitud con el yacente de la iglesia del Carmen de Madrid deja pocas dudas sobre su atribución a Juan Sánchez Barba (1602-1673), recuperando con ello una tipología que consta documentalmente entre las realizadas por dicho escultor, pero que se creía perdida.

Aparte de reinterpretar los temas tradicionales para adaptarlos a la religiosidad del momento, la escultura castellana del siglo XVII tuvo que dar respuesta a la demanda de iconografías de nueva creación, y en particular de los cuatro santos españoles canonizados en 1622 junto al italiano san Felipe Neri: san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Isidro Labrador y santa Teresa de Jesús. En las grandes celebraciones con las que en las diferentes ciudades se ratificaba públicamente la santidad, la escultura desempeñaba el mayor protagonismo. Por este motivo, hubo distintas propuestas, pero en la escuela castellana nuevamente Gregorio Fernández marcó la pauta, con unos modelos que terminaron consolidándose con encargos a discípulos y seguidores.

Probablemente el ejemplo más representativo es el de santa Teresa de Jesús (Urrea, 2015, pp. 135-157). Al menos en cinco ocasiones Fernández recibió el encargo de dar forma a su imagen, casi siempre con algún rasgo diferenciador, pero partiendo del esquema predeterminado en el que la santa es efigiada como escritora en el momento de recibir la inspiración del Espíritu Santo.

La comparación de las dos versiones principales, respectivamente realizadas para los conventos de padres carmelitas en Valladolid, descalzos y calzados, nos permite volver a señalar su evolución estilística, en este caso con la certeza de la cercanía de las esculturas a las fechas de beatificación (1614) y canonización (1622) (fig. 14-1 y 2). Mientras que en la primera los rasgos del rostro se asemejan a los de otros



Fig.13-1 y 2. Ecce Homo. Juan Sánchez Barba. Hacia 1665-1670. Capilla del antiguo Palacio Real. Valladolid.



Fig. 14-1. Santa Teresa. Gregorio Fernández. Hacia 1614. Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros. Valladolid.



Fig. 14-2. Santa Teresa. Gregorio Fernández. Hacia 1622. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

personajes femeninos del escultor, en la segunda, conservada en la actualidad en el Museo Nacional de Escultura, se hace patente la cercanía al retrato pictórico que le realizó fray Juan de la Miseria por mandato de la orden. Una consecuencia similar se puede extraer del análisis de las policromías, mucho más decorativa con el hábito completamente cubierto por un espectacular estofado en la primera, y más cercano a la realidad en la segunda, aunque sin renunciar a la exquisita decoración en las cenefas. Incluso el modo de captar los libros, el primero como un bloque compacto abierto a la mitad y en el segundo logrando reflejar en la madera las calidades de la encuadernación en piel y el peso de las gruesas hojas, es una prueba del avance del naturalismo. En mi opinión, son dos obras maestras de momentos diferentes. Por esto mismo, no debe sorprender que la más reproducida posteriormente sea la segunda, ya que sin duda fue durante el resto del siglo la más actual.

He querido dejar para la conclusión de este trabajo la obligada referencia al género procesional, para poder valorar con lo dicho anteriormente que sea considerado una de las máximas señas de identidad de la escultura barroca castellana. Con cierta frecuencia se ha utilizado para delimitar los caracteres sociales en los que se desenvuelve el barroco el concepto de cultura urbana (Maravall, 1986, p. 226-267).

En esta línea, a la hora de situar el papel de la religiosidad en España, resulta difícil localizar un ejemplo más evidente que el del escenario urbano convertido en un inmenso templo por el que se mueven los principales episodios de la Pasión.

Al igual que en otros casos, esta costumbre se llevaba practicando varias décadas al inicio del siglo XVII, pero sin duda es entonces cuando comienza su etapa culminante. Desde el punto de vista de la escultura, la necesidad de alcanzar una monumentalidad muy propia del momento, pero que se justifica más que nunca por el uso a cielo abierto, llevó a la progresiva sustitución de los primitivos conjuntos de figuras de tamaño medio, vestidas con telas encoladas y también naturales, por otros más resistentes compuestos con piezas mucho mayores, realizadas en madera policromada.

Como se mencionaba al hablar del nuevo estilo, fue en Valladolid y concretamente en el taller de Francisco Rincón donde se inició el cambio. El paso de la elevación de la cruz, documentado en 1604, cuando con toda probabilidad Fernández ya se encontraba en la ciudad, supuso el inicio de la serie con una obra que además implicaba gran dificultad para resolver con acierto una composición tan compleja y con la estabilidad necesaria para el uso en movimiento (fig. 15). Con los datos que conocemos, parece lógico deducir que fue en este paso donde se utilizó por primera vez un sistema de sujeción que permitía la exposición sin refuerzos exteriores, con barras de hierro en el interior de las piernas, aseguradas con pletinas que podían ser apretadas a través de un orificio practicado a cierta altura. La probable inspiración en un grabado flamenco, en este caso de Aegidius Sadeler



Fig. 15. Paso de la Elevación de la cruz. Francisco Rincón. 1604. Museo Nacional de Escultura. (Cristo: Iglesia penitencial de la Sagrada Pasión. Valladolid).



Fig.16. Paso del Descendimiento. Gregorio Fernández. 1623. Iglesia penitencial de la vera Cruz. Valladolid.

II, e incluso el empleo puntual de la tela natural en el paño de pureza para cubrir la completa desnudez de la imagen de Cristo, terminan por configurar todas las novedades que se señalaban al principio, tanto formales como técnicas.

Del mismo modo, ante la temprana muerte de Rincón, fue Gregorio Fernández quien desarrolló el género hasta sus más altas cotas, a través de seis conjuntos de iconografías diferentes y con figuras de un canon mayor que el de Rincón. En ellos también se puede seguir los cambios de estilo en la forma de resolver los sayones, al comienzo más estilizados y después marcadamente expresivos, reflejando su maldad incluso hasta el paroxismo. Todas esas piezas que componen el llamado historiado de los pasos, adquieren un valor singular cuando se comprueban que son únicas. Ya se ha comentado que se conservan, afortunadamente, varias esculturas de Gregorio Fernández con los temas del Cristo yacente o la Inmaculada, pero, por citar dos ejemplos, sólo hizo una Verónica y un Cirineo.

Lo cierto es que los grandes grupos procesionales vallisoletanos se convirtieron en el modelo a imitar con más o menos fidelidad en casi toda la región, hasta el punto de convertirse en uno de los más claros argumentos para poder utilizar el término de escuela en la escultura castellana (Hernández Redondo, 2016, pp. 119-143). En algunos casos, como el Ecce Homo de Nava del Rey, relacionado con el escultor Francisco Alonso de los Ríos, las posibilidades económicas sólo permitían la copia de la talla titular. Pero en otros se quiso contar con una reproducción al mismo tamaño incluso de un conjunto tan monumental como el Descendimiento, a través de la copia encargada cuarenta años después de la realización del original por la cofradía de la quinta Angustia y Soledad de Nuestra Señora de Medina de Rioseco.

Con la fotografía del gran paso de Gregorio Fernández encargado por la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid en 1623 (fig. 16), termina este intento de sintetizar lo que aportó al arte del siglo XVII la escultura religiosa castellana. Para poder realizar esta obra, cumbre del género procesional por su monumentalidad y su gran dificultad compositiva, era imprescindible un extraordinario escultor que además ya había desarrollado en dicho momento la mayor parte de las grandes innovaciones que hemos comentado.

Bibliografía

- ÁLVAREZ VICENTE, A. (2008), "Apuntes técnicos sobre la obra de Gregorio Fernández", *Gregorio Fernández. La gubia del Barroco*, Ayuntamiento de Valladolid, pp. 139-149.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (en prensa), *Gaspar Becerra (1520-1568) en España: entre la pintura y la escultura*.
- ARIAS MARTÍNEZ, M., y HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. (2001), "Ecce Homo", *Clausuras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid. II Olmedo y Nava del Rey*, Diputación de Valladolid.
- ATERIDO, A. (2008), "Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión", *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, 2008.
- BARRIO MOYA, J. L. (1989), "El escultor Domingo de la Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, t. 10, pp. 43-47.
- EGIDO LÓPEZ, T. (2000). "Semanas Santas, Procesiones y Cofradías". En *Conoce la Semana Santa de Valladolid. Imagineros en la Semana Santa y su obra*. Junta de Cofradías Semana de Semana Santa, Valladolid, pp. 8-27.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1999), "El taller de Gregorio Fernández", *Gregorio Fernández 1576-1616*, Madrid, pp. 43-53, Fundación Santander Central Hispano.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (2008), *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, Fundación Arte Hispánico y Gobierno de Navarra.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1952), "Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla", *Archivo Español de Arte*, T. XXV, Madrid, pp. 267-286.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2009), "Tres esculturas en madera y tela encolada del entorno de Gregorio Fernández y su restauración", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Nº 44, Valladolid, pp. 39-45.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2013), "El éxito de un modelo: La Virgen de las Angustias de Juan de Juni", Valladolid, Museo Nacional de Escultura, pp.177-192.

- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2015), “Francisco Rincón: autor del paso de la Elevación de la Cruz”, *Pasión Cofrade*, N° 11, Cofradía Penitencial de la Sagrada Pasión de Cristo, Valladolid, pp. 32-47.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2016), “La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León”, *Arte y Semana Santa*, Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza, Monóvar.
- MÂLE, E. (1932, Ed. 2001), *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, pp. 323-328.
- MARAVALL, J. A. (1986), *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Editorial Ariel, Barcelona
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959), *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1980), *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- PEÑALOSA Y SANDOVAL, J. (1626), (Ed. 1996 a cargo de VELADO GRAÑA, B.), *Relación de las fiestas que celebraron en la ciudad de Astorga, el Obispo y su Cabildo, Marqués y su ciudad, en el Voto y Solemnidad de la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, Museo de la Catedral de Astorga.
- PÉREZ DE CASTRO, R. (2013), “El escultor Francisco Rincón en la Catedral de Burgos”, *Alma Ars. Estudios en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Universidad de Valladolid, pp. 71-78.
- PULIDO SERRANO, J. I. (2002). *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares.
- STRAUSS W. L. (Ed.) (1981), *The illustrated Bartsch, Sixteenth Century. German Artists, Albrecht Dürer*, N° 10.
- URREA, J. (1995), “Cristos yacentes de Castilla y León”, *Actas III Encuentro para el estudio cofradiero en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”, pp. 17-29.
- URREA, J. (1999), “Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández”, *Gregorio Fernández 1576-1616*, Madrid, pp. 15-41, Fundación Santander Central Hispano.
- URREA, J. (2014), *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636 (apuntes para un libro)*, Universidad de Valladolid.
- URREA, J. (2015), “Santa Teresa vista por Gregorio Fernández, coetáneos e imitadores”, *Teresa de Jesús, maestra de oración*, Libro de estudios, Las Edades del Hombre, pp. 135-157.
- VASALLO TORANZO, L. (2004), *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florian de Ocampo”.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1992), *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*, Madrid, Cuadernos de Arte Español Historia 16, n° 76.

PROBLEMÁTICA DE LA IMAGEN RELIGIOSA A LO LARGO DE LA HISTORIA

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El uso de la imagen plástica en las religiones monoteístas ha sido siempre problemático, particularmente el de la imagen tridimensional, no sólo visible, como es la pintura, sino tangible y palpable como lo es la escultura. Y ello a cuenta de su taxativa prohibición en el ámbito religioso judío expresada por el propio Dios en el libro del Éxodo (20-4-5), ya que la utilización de la imagen esculpida constituía un evidente peligro de retornar a la idolatría, como sucedió ya en el reinado de Salomón cuando nada menos que este rey idolatró erigiendo estatuas y santuarios a los Baales, es decir a los ídolos de los diferentes pueblos a lo que había dominado. La religión mahometana ha sido y sigue siendo, a imitación de la hebrea, perseguidora radical de la representación de lo divino mediante artefactos. Y también la religión cristiana primitiva, pues baste aducir el testimonio de Minucio Félix a comienzos del siglo II contra las imágenes, que pensaba como después san Agustín, que estaban poseídas por los demonios, e incluso contra la construcción de los templos como hacían los gentiles, o el canon 36 del Concilio de Ilíberis (Elvira, España) hacia el año 313, que rezaba así: “No debe haber imagen alguna en la iglesia a causa del temor de que lo que se pinte o esculpa se convierta en objeto de culto y adoración”. Pienso que finalmente en el Cristianismo la cuestión cambió radicalmente gracias al hondo misterio de haber encarnado la segunda persona de la Santísima Trinidad en persona también humana, Jesucristo, que proyectó su condición divina a través de rasgos completamente humanos, en una figura material perfectamente reconocible, medible y descriptible. Tanto es así que, según tradición venerable por su antigüedad, habría dejado impresa la imagen de su rostro en el célebre “mandylion” o paño con que la Verónica enjugó su rostro durante la angustiosa subida al monte Calvario. Incluso, según otra tradición, el rey de Edesa, en Siria (actual ciudad de Urfa), habría mandado a un artífice para que retratase a Jesús en vida, (supuestamente el evangelista san Lucas). Eso para no hacer referencia igualmente

a la “Síndone” o sudario con que fue envuelto el cadáver de Jesús en el sepulcro, en el que quedó impreso milagrosamente todo su cuerpo por delante y por detrás, sudario que hoy se venera en la catedral de Turín y es objeto de riguroso estudio por parte de los científicos.

Finalmente la pedagogía de la imagen fue admitida ya en la cristiandad primitiva, como lo demuestran palmariamente las pinturas encontradas en las catacumbas de Roma y los sarcófagos repletos de relieves figurativos, incluso la figura esculpida de cuerpo entero efigiando al joven Jesús como Maestro o como Buen Pastor. Pero el peligro de idolatrar o incurrir en fetichismo con las imágenes no había desaparecido del todo, como lo anticipa el papa san Gregorio Magno en la célebre carta escrita entre 590-604 a Sereno, obispo de Marsella: “Ciertamente te alabamos que impidieras fueran adoradas [las imágenes] pero te reprendemos por haberlas destruido. Una cosa es adorar a una imagen esculpida o pintada y otra conocer a través de la historia qué es adorar. Porque lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer, eso es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar. En ella los ignorantes ven los ejemplos que tienen que imitar y leen los que no saben leer. Por eso no debe ser destruido lo que se colocó en las iglesias no para ser adorado sino sólo para la instrucción de los ignorantes. Imágenes con ese fin didáctico para el que antiguamente se hacían, te doy plena libertad de hacerlas y conservarlas”. De este modo el gran pontífice romano fijó ya el criterio que luego seguirían los decretos de los Concilios Ecuménicos segundo de Nicea (757) y cuarto de Constantinopla (870). En ellos la Iglesia justificó, frente al movimiento iconoclasta bizantino, la legitimidad del uso de los iconos (eicon=imagen) estableciendo netamente la distinción entre prototipo, al que va dirigido el acto de adoración, y la imagen que es un mero reflejo sensible y palpable de aquel prototipo invisible, porque –cito textualmente el decreto del Concilio segundo de Nicea–: “El que adora la imagen no incurre en idolatría, porque la honra tributada a la imagen se trasmite efectivamente al prototipo y quien adora a la imagen adora en ella a la persona por ella representada”.

De todas maneras el riesgo no se disipó totalmente tras estas declaraciones dogmáticas durante la alta Edad Media. Así, el papa Adriano I tuvo que recordar en el año 794, en carta al emperador Carlomagno, en cuyo tiempo el Concilio Provincial celebrado en Francfort y presidido por Alcuino de York había suscitado dudas sobre la veneración de las imágenes, los principios establecidos por los concilio ecuménicos mencionados, según los cuales “cuando se ejecutan los cuadros sagrados y escenas de la historia sagrada ungidos por el santo crisma y después ofrecidos a la veneración de los fieles, no se hace otra cosa que poner en práctica lo que hicieron san Gregorio Magno, Esteban I, san Asterio, san Gregorio el teólogo, etc.”. El propio san Bernardo ya en el siglo XI, aunque reconoció que las imágenes eran útiles para la educación del pueblo ignorante y reconoció que eran, en tal sentido, “la Biblia de los Pobres”, consideró muy perjudicial su abuso con fines puramente decorativos y de ostentación, como había sucedido desgraciadamente en los suntuosos monasterios benedictinos, y las prohibió rigurosamente a los frailes cistercienses, que él fundó, en sus templos y capillas, pues para ellos las imágenes no eran vehículo sino estorbo para entrar directamente en comunicación con Dios. La cuestión

de las imágenes rebrotó en el siglo XV, no ya porque se dudase de su legitimidad, sino porque se comenzó a censurar sus abusos. La corriente espiritual conocida como *Devotio Moderna* desaprobaba que el núcleo de la religiosidad estribase en su culto ritualista, y, por ello ridiculizaba las peregrinaciones a los santuarios donde se veneraban con espíritu fetichista, puesto que como aseveraba uno de sus principales propagadores, Tomás de Kempis: “Los que mucho peregrinan raramente se santifican”. Y en esa línea estuvieron las diatribas de Erasmo y los erasmistas, durante el XVI, contra las imágenes, a las que se añadió un nuevo motivo, el de la paganización y erotización de ellas por los artistas en el Renacimiento.

El debate se enconó más aun cuando los reformadores protestantes las impugnaron a veces agresivamente. Por ejemplo Martín Lutero limitó su culto en las iglesias a la sola escultura o pintura del Crucifijo, puesto que pensaba que la multiplicación de las imágenes robaba protagonismo a la palabra de Dios, expuesta en la Sagrada Escritura, y que las imágenes de la Virgen o de los santos oscurecían el papel de Jesucristo como único mediador ante Dios su Padre. Con todo, quien se mostró totalmente intolerante, una especie de fanático talibán “avant la lettre”, contra la utilización de toda clase de imágenes fue Juan Calvino. Dedicó un capítulo virulento contra ellas en su *Institution de la Religion Chretiénne*. Vocifera entre otros dicerios el siguiente: “Es una abominación sacrílega atribuir a Dios una forma visible y todos cuantos erigen imágenes o ídolos se apartan de radicalmente de Dios y son idólatras”. El heresiarca ginebrino no se contentó únicamente con rechazar el uso de las imágenes incluso afirmando rotundamente que los concilios de Nicea y Constantinopla fueron amañados y no ecuménicos, sino que exhortó vehementemente a sus partidarios y secuaces a destruir cuantas esculturas, relieves, pinturas, vidrieras, u otros objetos de culto que contuviesen figuras sagradas encontrasen. También abominó el culto a las reliquias, que consideraba enteramente pagano y cercano a la necrofilia.

La reacción de la Iglesia Católica no se hizo esperar. El Concilio ecuménico de Trento emitió en 1563, aunque apresuradamente pues estaba a punto de finalizarse, el conocido decreto dogmático “Sobre la invocación, veneración y culto de la Reliquias de los Santos y de las Imágenes Sagradas”. En él hay que distinguir bien la parte dogmática de la disciplinar. En la primera se remitía a reafirmar lo que sobre ese punto habían razonado y legislado los anteriores concilios ecuménicos segundo de Nicea y cuarto de Constantinopla. En la segunda argumentaba que las imágenes tenían que ser decorosas, es decir no basadas en escritos apócrifos ni en leyendas incontroladas, sino en la realidad de los hechos; que tenían que ser honestas y no realizadas sólo con criterios estéticos sino de culto, como tampoco podían ser revestidas de ropajes y atuendos que se aproximasen a las usados en las figuras profanas y mundanas. Es decir, que si es verdad que legitimaba una vez más el uso de las imágenes, pero ponía coto a muchos abusos que se habían producido en su excesiva multiplicación y profanalización, dando así la razón a algunas de las críticas que habían apuntado los reformadores protestantes. Los concilios particulares convocados en el mundo católico por las archidiócesis y diócesis para poner en práctica los decretos tridentinos, no dejaron de reflejar la instrucción sobre las

reliquias e imágenes sagradas; sobre todo en España, donde el rey Felipe II instó a celebrar rápidamente dichos concilios provinciales y diocesanos.

Pero lo auténticamente curioso es que, en nuestro país, lo que triunfó gracias a la repetición al pie de la letra de decreto tridentino sobre las reliquias e imágenes sagradas, fue la arremetida contra el desmedido e indiscriminado uso de ellas, que se multiplicaron indefinidamente durante el período del Barroco. Y también resulta sorprendente que los comentarios más señalados de la parte disciplinar del decreto tridentino, fueron los repetidos por activa y por pasiva en los concilios particulares españoles, de que se prohibiese taxativamente el revestimiento de las viejas y nuevas imágenes de escultura, sobre todo de la Virgen María y de algunas santas, con sayas, mantos, copete, cabellos postizos, coronas, diademas, dijes, joyas, pulseras, anillos y otros adornos profanos que las asimilasen a la vestimenta y maquillaje de las encopetadas damas de la época. De suerte que hiciese exclamar a un predicador jesuita el P. Bernardino de Villegas en 1635: “Suele ser este abuso ordinario y común y truco muy usado en que a las imágenes las visten ya de damas y a las damas las visten ya de imágenes [...] cosa indecentísima, y a veces le dan ganas a un hombre de reír viendo las brujería que ponen a los santos y otras de llorar mirando la indecencia con que la Virgen María, santos y santas son tratadas”. Pese a ello, los cristianos seculares nunca hicieron caso de estas reprimendas eclesiásticas, y siguieron vistiendo a muchas imágenes a lo profano, para lo cual existía a veces un cuerpo de camareras, que sacando unos y otros vestidos del armario ropero según los días y circunstancias, cambiaban los ropajes y dijes de tallas tan antiguas como las de la Virgen de Guadalupe, la de Montserrat, la del Sagrario de Toledo o la de Atocha de Madrid, veneradas como un ídolo lejano y encerrado en sus respectivos “camarines”. Hoy esas imágenes han sido afortunadamente despojadas de sus trajes profanos y se las conserva y venera no sólo como imagen que refleja el prototipo a quienes se les rinden veneración, sino también como esculturas de incalculable valor histórico y artístico.

Durante el siglo XIX la imagen religiosa experimentó una grave crisis, como consecuencia del nacimiento de la era industrial con sus secuelas de apatía por no decir agnosticismo, increencia y anticlericalismo que se apoderó de gran parte de la sociedad europea. La Iglesia se refugió en el lenguaje de la imagen tradicional, es decir la totalmente figurativa, toda vez que el arte comenzó a transcurrir por otros senderos: el impresionismo, el puntillismo, el cubismo, y otros tantos otros “ismos” hasta desembocar en el collage y la pura abstracción. En España se siguieron esculpiendo imágenes de madera policromada, una tradición que no era tan común en otros países europeos, por buenos artistas y artesanos tanto en el siglo XIX como en el XX. Pero también se cayó en la tentación de producir y encargar imágenes religiosas adocenadas, fabricadas industrialmente en talleres especializadas como el de Saint-Sulpice de París o el de Olot en Cataluña, lo que los artistas coetáneos titularon “kitsh religioso”. Realmente un intento, hasta cierto punto fracasado, de renovación del arte religioso fue el que se produjo con motivo de la publicación del decreto sobre la sagrada liturgia en 1963 por el Concilio Vaticano II. El propio papa Pablo VI había invitado a toda clase de artistas, incluso no creyentes, a realizar arte religioso, al decirles: “Como sabéis, nuestro ministerio es el de predicar y

hacer accesible el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios. Y en esta operación que trasvasa el mundo invisible en fórmulas accesibles, inteligibles, vosotros sois maestros [...] conservando en este mundo del arte su inefabilidad, el sentido de la trascendencia, su ambiente de misterio, la necesidad de conjuntarlo al mismo tiempo con la facilidad y con el esfuerzo”. De una manera práctica el decreto conciliar sobre la sagrada liturgia había establecido ciertos puntos sobre el uso y el modo de realizar pintura, escultura, vidrieras, etc., en las viejas iglesias y, sobre todo en la nuevas que se habría de edificar. Destacaré algunos de ellos: el primero la reducción dentro de los templos del número de imágenes a pocas, la de Cristo, de la Virgen María y del patrono o advocación del templo, y fuera de él alguna más relacionable con su función devocional. Las otras, si las había en los viejos templos, debían retirarse pero no destruirse, sino exponerse, cual un museo de arte sacro y de la historia de las propias imágenes, en la sacristía, en alguna capilla u otro espacio disponible dentro o fuera de la iglesia. Esto se prescribía para evitar la confusión de los fieles en un culto a ciertas imágenes que con distintas invocaciones se multiplicaban en las iglesias y que eran objeto mucho más de fetichismo que de genuina devoción. También porque las imágenes o algunas de ellas estaban quitando protagonismo al altar mayor, epicentro de las ceremonias de la liturgia y de la celebración del sacrificio de la Misa, o de la capilla reservada para la reserva y adoración de Jesucristo presente en la Eucaristía.

En segundo lugar reproduzco textualmente un párrafo del último capítulo del texto conciliar: “La Iglesia siempre fue amiga de las bellas artes, buscó continuamente su noble servicio y apoyó a los artistas, principalmente para que las cosas destinadas al culto sagrado fueran dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las cosas invisibles y celestiales, aceptando, eso sí, los cambios de materias, formas y ornato que el progreso de la técnica y el arte ha introducido con el correr del tiempo. La Iglesia nunca consideró como propio estilo artístico ninguno, sino que, acomodándose a las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo [...]. También el arte de nuestro tiempo ha de ejercerse en la iglesia con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia”. Ahora bien y por lo que toca a la nueva escultura religiosa, sobre todo la dedicada a la enseñanza de los fieles, no puede convertirse en un signo completamente abstracto o en símbolo absolutamente equívoco o indiscernible y relacionado con lo sacro en su auténtica acepción. La genuina escultura sagrada de nuestro tiempo tiene que estremecer, que conmover, que motivar, que suscitar lo luminoso y trascendente. Entiendo que no es suficiente para calificar como “sacra” –en el sentido de encaminada al culto público o privado– la creación artística que apunte vagamente a lo espiritual en la terminología con que esa cualidad es definida por Vassily Kandinsky, padre de la abstracción, en su libro *De lo espiritual en el arte*. Es preciso que esa sensación de lo espiritual sea transmitida al espectador cristiano clara y unívocamente, que tenga un plus de “unción”, por emplear ese vocablo que significa que la imagen religiosa era antiguamente ungida con óleo sagrado y bendecida para considerarla sacra, conforme al procedimiento establecido en los viejos Rituales. Pues bien, no todos los artífices alcanzan, ni los figurativos o creyentes por serlo, ni los abstraccionistas o incrédulos por acomodare

a los lenguajes artísticos de hoy en día, esa cualidad casi indefinible de la genuina imagen sagrada. Pero en cualquier caso es irrenunciable que la pintura o la escultura sacra actuales ofrezcan una figura mínimamente inteligible, lo cual no se consigue automáticamente ni exagerando como solución el realismo, ni, por el contrario, extremando una abstracción al punto que la haga ininteligible por el cristiano que la contemple. Ni el mediocre servilismo a la mera representación figurativa, ni la absoluta autonomía de la creación artística que propugnan muchas tendencias del arte contemporáneo, sirven para un arte religioso en que nunca el creador debe perder de vista al espectador y el efecto de empatía que se produce en él ante una obra sacra. Es precisamente el debate casi irresoluble en que se mueve el arte de nuestro tiempo para seguir siendo arte y no una degeneración o desaparición universal del arte a niveles nunca vistos.

En conclusión, la imagen religiosa ha sido un instrumento de educación y propaganda que la Iglesia católica ha sabido aprovechar de una u otra manera según las coyunturas históricas en que se utilizó. Entre las imágenes religiosas es preciso distinguir dos tipos: la imagen de culto y la de devoción. La primera es la que puede convertirse particularmente en objeto no ya de culto sino de una veneración mágica y fetichista incontrolada, que hay que rehuir. La imagen de devoción se presta más a encender la sensibilidad de los devotos y, por ello, a la sensiblería que no a su aprecio artístico. Sin embargo la imagen devocional genuina a lo largo de la historia ha buscado siempre una exigencia de calidad estética que sea compatible con su capacidad de excitar sentimientos de devoción. Entre las imágenes devocionales han destacado en España las llamadas “procesionales”, las que se sacan de las iglesias y se las pasea por la calle pública para hacer legítima ostentación de la fe cristiana, y este carácter tienen particularmente las que figuran o solas o formando grupos en las procesiones organizadas por las distintas hermandades y cofradías durante la Semana Santa. Ellas deben servir para suscitar el fervor, que se hace más hondo cuando se representan “pasos” o episodios y trances muy dolorosos que hubieron de experimentar Jesucristo y su madre durante la Pasión. Pero para evocar esos tristes recuerdos no se debe olvidar especialmente que las tallas, preferentemente de madera policromada y no vestidas, respeten la calidad artística tradicional en la imaginería española, sin exagerar un crudo realismo, una exageración de gestos y posturas o la introducción de extravagancias, que no cuadran con la dignidad que tanto Cristo como María, por su condición divina, nunca perdieron incluso en los trances más amargos de la Pasión. Y, que a ser posible, las imágenes sean las antiguas, ungidas y consagradas por el paso de los siglos, con preferencia a las modernas, que en caso de necesidad por la renovación o creación de nuevas hermandades, se han de encomendar a artistas de la más reconocida solvencia, como recomendó repetidamente el Concilio Vaticano Segundo, el cual no podía olvidar la increíble excelencia artística que había perseguido la Iglesia y que constituía un orgullo y una tradición que ya nunca se podían olvidar o peor, traicionar.

Bibliografía sumaria

- PLAZAOLA, Juan, *El Arte Sacro Actual. Estudio, panorama, documentos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955
- GUARDINI, Romano, *Imágenes de culto e imágenes de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1960.
- MENOZZI, Daniele, *Les Images. L'église et les arts visuels*, París, Les Éditions du Cerf, 1991
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *Idolos e imágenes. La controversia sobre el arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1990.
- FREEDBERG, David, *El Poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992
- GAMBONI, Dario y CHRISTIN, Olivier, *Crises de l'image religieuse. De Nicée II á Vatican II*, Paris, Editions de la Maisson des Sciences de l'Homme, 1999.
- CASAS OTERO, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- BELTING, Hans, *Imágenes y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Editorial Akal, 2009.
- CASAS OTERO, *Estética y culto iconográfico*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Image and Counter-Reformation in Spain and Spanish America", en *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World* (Ronda Kasel ed.). Indianapolis Museum of Art. Distributed by Yale University Press, Newn Havn y Londres, 2009, pp.15-35. 2009.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Tipos, usos y abusos de las imágenes sagradas", en *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^a Concepción Garcia Gaínza*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, pp. 718-126.

**PARA MAYOR GRACIA DE DIOS O PARA BOLSILLOS ROTOS.
LAS COMUNICACIONES DE LAS COTIZACIONES DEL ESCULTOR
PEDRO DE MENA EN EL MERCADO DEL ARTE**

Antonio Rafael Fernández Paradas
Universidad de Granada

“Tanto historiadores del arte como conservadores de museo no parecen tener muy claro que toda obra de arte tiene un precio por el que alguien estaría dispuesto a pagar. En cambio, los mercaderes de obras de arte y antigüedades, la policía/guardia civil, aseguradoras y ladrones parecen ser totalmente conscientes del valor económico de las obras de arte”

1. Introducción

En el año 2013, en plena crisis económica internacional, se produjo uno de los acontecimientos más importantes de la historia de la escultura barroca española, el San Diego Museum of Art de Estados Unidos, adquirió a la galería madrileña Coll&Cortes, una pequeña talla en madera policromada de apenas 65 cm., realizada por el escultor Pedro de Mena¹ hacia 1665, en su etapa malagueña (Gila Medina, 2007), por la friolera cantidad de 7,400.000\$. La obra en sí, representaba una deliciosa imagen del Santo Diego de Alcalá². Este feliz acontecimiento, y según relata John Marciari, conservador de arte europeo del museo, venía marcado por unas circunstancias muy particulares: “el San Diego es precisamente el tipo de trabajo que teníamos en mente. El realismo extraordinario de Pedro de Mena es el equivalente a nuestro bodegón de Sánchez Cotán, mientras que la expresión extática del santo nos recuerda a nuestro gran San Pedro del El Greco... El tema, de la obra, san

1. The art Tribune. (2013). A Sculpture by Pedro de Mena Acquired by the San Deigo Museum of Art. Recuperado de <http://www.thearttribune.com/A-Sculpture-by-Pedro-de-Mena.html>

2. San Diego de Alcalá es un santo español que nació en San Nicolás del Puerto, en Sevilla en 1400 y que falleció en Alcalá de Henares en 1463. Legó de la Orden de los Frailes Menores de la Observancia, fue canonizado en 1588 por el papa Sixto V.

Diego, – patrón de nuestra ciudad, fue una preocupación secundaria, pero añade popularidad a la pieza” (Art Magazine, 2013). A esta situación, debemos añadir una no menos importante coletilla, la posibilidad de disponer de recursos económicos ilimitados, ya que la cuestión en sí, no es importante por el mero hecho de que el museo adquiriera una obra de arte, en este caso de Pedro de Mena, ya que la incorporación de nuevos fondos a instituciones museísticas es algo que se produce continuamente. La historicidad de la situación, viene marcada por el precio, sin referentes en el mercado del arte nacional e internacional, donde nunca antes se había pagado semejante ingente cantidad económica por una pieza de la misma época, tamaño y contexto. Esta realidad monetaria, convierte a Pedro de Mena, en el verdadero Dios de la madera, ya que ninguno de los grandes escultores del barroco español cotiza a esa cantidad, y nos estamos refiriendo a personalidades de la talla de Martínez Montañés, Juan de Mesa, Ruiz Gijón, los Roldan, Gregorio Fernández, Manuel Pereira, los Mora, Risueño, Francisco Salzillo, etc.

Cabría preguntarse en qué momento la escultura barroca española³ ha vuelto a estar de actualidad ante los ojos de la comunidad internacional. No cabe duda, de que es una de las grandes aportaciones que los reinos de España han hecho a la Historia del Arte Universal. Es un producto que levanta pasiones y odios por igual, algunos la consideran anclada a unos dirigismos culturales específicos, otros, por nuestra parte, la consideramos de plena vigencia, y en plena capacidad de adaptación a los contextos actuales⁴. En relación a esta situación de puesta en valor de la escultura barroca, debemos de considerar diversos acontecimientos mediáticos que han incidido en los últimos años en la visibilidad y “salida de la iglesia”, de la imaginería procesional. Si nos retrotraemos en el tiempo, entre los años 2009 y 2010, en la National Gallery de Londres y en la National Gallery of Art de Washington se celebró la afamada exposición *The Sacred Made Real*, lo que supuso recordarle al mundo las cosas tan buenas que habíamos producido en España durante varios siglos. Si importante fueron estas exhibiciones, pensamos que no menos trascendental, por la repercusión mediática internacional que tuvo el acontecimiento, fueron la Jornadas Mundiales de la Juventud celebradas en Madrid en agosto de 2011, cuyo uno de sus grandes actos fue el famoso viacrucis 14 + 1, con grandes obras de la imaginería procesional española de diferentes siglos⁵. Estos dos magnos acontecimientos,

3. Utilizaremos el término escultura barroca, en la amplia acepción del término, incluyendo productos escultóricos producidos entre los siglos XVII y XIX.

4. No en vano, es un arte que ha sido capaz de reinventarse y adaptarse a los gustos y modas de más de cuatrocientos años. Naturalista, barroca, clásico-barroca, preciosista, de Olot, de repoblación, popular, neo-barroca, neo-barroca gay, realista, hiperrealista, hipernaturalista, post Miñarro, post Zafra, post Buiza, post Duarte, post Suso de Marcos, 3D, etc., y otras tantas posibilidades son capaces de dar de sí como “lenguaje” la imaginería procesional del siglo XXI.

5. Para el mismo fueron trasladados a Madrid las siguientes imágenes: La Sagrada Cena de Francisco Salzillo (Murcia); El Prendimiento de Málaga, obra de Juan Manuel García Palomo; Las Negaciones del San Pedro, obra de Federico Coullaut-Valera (Orihuela, Alicante); El Cristo de Medinaceli de Madrid; Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, obra de José R. Fernández– Andes, Madrid; Nuestro Padre Jesús de la Caída, de Mariano Benlliure (Úbeda, Jaén); Nuestro Padre Jesús Nazareno de León; Nuestro Padre Jesús de la Misericordia, realizado por el escultor Francisco Pinto Berraquero (Jerez de la Frontera, Cádiz); Jesús Despojado, Manuel Ramos Corona (Granada); La Crucifixión de Ramón Álvarez Prieto

debemos de contextualizarlos en relación al feliz trinomio, imagineros, imágenes y Semana Santa, cuyos desarrollos sociales y mass mediáticos se encuentran entre los más altos de su historia, nunca existió una “Semana Santa”, tan internacional, social y consumida como un producto cultural, casi de primera necesidad, no en vano, la Semana Santa, y todo lo que hay a su alrededor, la música cofrade, el bordado, la platería, la indumentaria, los propios imagineros, etc., marcan los tientos de la vida de miles de personas diariamente, sólo hay que analizar por ejemplo, el consumo de videos cofrades en YouTube, y como gracias a este portal, se está produciendo una glocalización mundial de la Semana Santa (Fernández Paradas, 2016).

Volviendo al San Diego de Alcalá, el profesor Montalvo Martín (2016), afirma que “en las salas de subastas, galerías de arte y ferias de antigüedades extranjeras, el precio de la escultura barroca española suele ser mucho más alto que en las nacionales, entre otras cosas porque hay un mayor poder adquisitivo en el coleccionismo internacional, y una mejor cantidad de obras a su disposición, un ejemplo muy significativo de esta situación es el de la pequeña escultura de madera policromada que representa a San Diego de Alcalá (...), por un importe de 7.400.000\$, cifra que en el mercado nacional resulta impensable”.

Las preguntas que nos hacemos, y que son el objeto de la presente publicación, son las siguientes ¿Vale realmente 7.400.000 dólares el San Diego de Alcalá?, o por el contrario, ¿Es un precio inflado, cuyos picos deberíamos cortar a la hora de realizar una tasación blindada?⁶ ¿Por qué es Pedro de Mena el escultor más cotizado de España y uno de los cotizados a nivel mundial? ¿Cuál es la causa de esta anómala situación? Derivadas de estas preguntas, nos proponemos reflexionar sobre los siguientes objetivos:

- Analizar la dimensión económica de Pedro de Mena en el mercado del arte actual.
- Ampliar los límites de la Historia del Arte.
- Poner de manifiesto la problemática de los precios alcanzados por Pedro de Mena.
- Analizar la problemática de las atribuciones.
- Evidenciar la presencia de Pedro de Mena en el mercado del arte internacional.

Para responder a estas tres preguntas, debemos de partir de dos situaciones que en la actualidad se están produciendo, en primer lugar, debemos de tener en cuenta que Pedro de Mena, según precios de venta, tanto en remates, como en compras privadas, como en compras realizadas por el Estado, es el escultor de su época más cotizado de España, y uno de los más cotizados a nivel mundial, sólo superado por

(Zamora); El Cristo de la Buena Muerte de Francisco Palma Burgos (Málaga); El Descendimiento de Luis Marco Pérez (Cuenca); La Quinta Angustia, de Gregorio Fernández (Valladolid); Cristo Yacente, de la Escuela de Gregorio Fernández (Segovia) y la Virgen de Regla de Sevilla.

6. Entendemos por tasación blindada, aquella que, gracias a una debida justificación mediante testigos materiales de similar naturaleza, época, material, autor, estado de conservación, etc., no admite contratasación.

figuras de la talla de Bernini. De esta coyuntura, se desprende una particular situación, ya que el precio de venta del San Diego de Alcalá, en particular, y los precios de venta actuales de piezas de Pedro de Mena, no se pueden sostener desde el punto de vista de la teoría de la tasación razonada de obras de arte.

Metodológicamente hablando, elaboraremos nuestras conclusiones a partir del análisis de varias variables, por un lado, evidenciado las cotizaciones de los escultores españoles de los siglos XVI al XVIII, así como, del propio análisis de las ventas de Pedro de Mena, cotejándolo con los criterios objetivos (rareza, conservación, época, estilo, etc.) y subjetivos (el capricho, la moda, y el fetiche), de tasación.

2. Precisiones conceptuales: la autenticación, la tasación y el peritaje de obras de arte

Sin querer detenernos en profundidad, en el complejo mundo de la terminología del mercado del arte, especialmente desde la casuística legislativa, con el fin de hilar nuestro hilo argumental, se hace necesario analizar brevemente diversos términos, que nos permitirán profundizar en la situación que se está produciendo actualmente en torno a la figura de Pedro de Mena. Estos son: catalogación, autenticación, falsificación, tasación y peritaje.

Catalogación. Supone un ejercicio de sistematización, de ordenación de la información relativa a un objeto cultural. El catálogo “reunirá la información técnica y especializada precisa con la finalidad de clasificar los bienes y describir los conocimientos asociados a ellos y a su contexto”⁷. “Una correcta valoración ha de comenzar por una correcta catalogación. Ésta comprende un informe detallado de la pieza, que ayude a la completa comprensión de la obra en aspectos estéticos, técnicos, materiales, dimensionales, etc.” (Reviriego, 2014: 118). La catalogación, además de suponer un acercamiento en primera persona hacia la obra de arte, supone un compromiso moral y personal, amén de un posicionamiento político.

Autenticidad. Según Lluís Peñuelas I Reixach (2013: 349), en una acepción amplia del término, la autenticación sería “establecer la correcta identificación del origen, autoría y procedencia de la obra de arte”. En el sentido estricto del término, el mismo autor nos dice que la autenticación de la obra de arte sería “el proceso que establece si es correcta o verdadera la atribución de una obra de arte a un determinado artista”. Por su parte, para Reviriego, (2014: 122), “la autenticación es el proceso por el que los expertos en arte –historiadores del arte, académicos o independientes, conservadores de museos o colecciones, marchantes de arte o expertos de las casas de subastas– atribuyen a la autoría de una piezas a un artista determinado”.

Falsificación. Es un término terriblemente complejo de definir, ya que el mismo está sujeto a contextos culturales específicos, y a lo que en cada uno de ellos se

7. Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, 2007.

entienda por falsificación, por auténtico y originalidad. Con carácter general, desde el punto de vista de la legislación, la obra de arte falsa, no es auténtica y está realizada o busca la intención de “engañar”. Peñuelas define a la obra de arte falsa, como “aquella cuya historia de creación ha sido distorsionada para aparentar lo que no es, con la intención de engañar a un tercero (Peñuelas, 2013: 103)⁸.

Peritaje. El gran público suele utilizar indistintamente los términos peritar y tasar, cuyos vocablos suelen aparecer ligados. Desde un punto de vista estricto, ambas palabras hacen alusión a realidades diferentes. Cuestión que se complica, dadas las relaciones de sinonimia entre el término peritaje y autenticación, cuya definición viene a ser la misma, aunque habitualmente se utiliza el término autenticación para aquellos procedimientos que tienen que ver con las obras pictóricas o piezas de “firma”, independientemente de su naturaleza material, mientras que el peritaje es un término mucho más amplio y que tiene una fuerte connotación legal. Podríamos definir el peritaje como el conjunto de técnicas y procedimientos que nos permiten analizar una realidad material determinada, para ubicarla en un contexto productivo específico, esto es, en un tiempo histórico y en un espacio geográfico concreto. Dichos análisis nos permite relacionar, formas, expresiones artísticas, decoraciones, estructuras, procedimientos técnicos y en general modos particulares de hacer de territorios más o menos delimitados en el espacio y el tiempo⁹.

Desde el punto de vista legal, la Ley de Enjuiciamiento Civil española del año 2000, en su artículo 335¹⁰, en relación a los objetivos y finalidades del dictamen de los peritos, pone de manifiesto que “cuando sean necesarios conocimientos científicos, artísticos, técnicos o prácticos para valorar hechos o circunstancias relevantes en el asunto o adquirir certeza sobre ellos, las partes podrán aportar al proceso el dictamen de peritos que posean los conocimientos correspondientes o solicitar, en los casos previstos en esta ley, que se emita dictamen por perito designado por el tribunal”.

Con carácter general, los peritos suelen trabajar con análisis visuales y el “método del conocedor”, cuya utilidad es manifiesta, aunque debería introducirse dentro de una visión más holística de la realidad.

8. “Para calificar una obra de arte de falsa se deben dar dos requisitos. Uno de carácter físico u objetivo, que atañe a la naturaleza de la obra de arte como objeto físico. Otro, mental o subjetivo, que se refiere a la intención de la persona que realiza la afirmación sobre la creación de la obra” (Peñuelas, 2013: 101)

9. Sirva como ejemplo el conocimiento de los sistemas de construcción de las gualderas de los cajones de los escritorios de los antiguos reinos de Castilla y Aragón, cuyos sistemas estructurales y constructivos son totalmente diferentes, por lo que nos permiten ubicar las piezas, junto con otras variables de análisis, en un contexto productivo específico. Téngase en cuenta que esta definición de “peritaje”, no es aplicable a los productos relacionados con las artesanías y las “actividades de mantenimiento”, ya que los modos de hacer, suelen ser atemporales y por lo tanto difíciles de peritar con resultados concretos.

10. Objeto y finalidad del dictamen de peritos. Juramento o promesa de actuar con objetividad.

| | |
|---|--|
| Historia del Arte + Historia de las Artes Decorativas + Historias particulares (muebles, marfiles, plata) + Teoría del peritaje + Peritajes específicos + Tasación | Método del conocedor + Técnicas de laboratorio + Dimensión social de la obra + Documentación |
|---|--|

Tasación. Supone la valoración económica del objeto artístico. Conlleva una problemática que se repite asiduamente. Es imposible tasar, si no sabemos lo que tenemos entre manos, por lo que una de dos, o sabemos por nosotros mismos “peritar” o “autenticar” el objeto a valorar, ya que la tasación dependerá de la catalogación de la pieza, o por el contrario, nos limitamos a tasar la piezas conforme a un peritaje o autenticación que nos hayan suministrado previamente.

Con respecto al precio, especialmente en España, el mercado del arte suele hablar de precios determinados, por ejemplo, un cuadro vale tantos miles de euros, pero la realidad es que la piezas no tienen precios definidos, sino que se mueven entre intervalos de cotizaciones, en los cuales se encontrarán los diferentes “testigos”, de similar, naturaleza, época, estilo, dimensiones, conservación, etc., sobre los que hemos basado la “valoración razonada” de nuestra pieza.

A la hora de realizar una valoración económica de una obra, partiendo del análisis de los testigos que se han vendido o rematado en el mercado del arte, se hace necesario tener en cuenta una serie de matices que perfilan, o mejor dicho, especifican la realidad económica de la pieza, ajustando su precio, por exceso o por defecto, con respecto al intervalo que hemos trazado con los precedentes. Estos criterios pueden ser **objetivos** o **generales** y **subjetivos**. Con respecto a los primeros, son aquellos que tienen en cuenta al propio **autor** de la obra y sus circunstancias; la época, en la que se produjo, a nivel general, y específicamente dentro de la producción del artista; el **estilo** de la pieza, ya que no todas las épocas y estilos de los autores son igual de cotizados; la **rareza** de la obra en el mercado del arte, en relación a la frecuencia de aparición de obras o artistas, con testigos de ventas lejanos; **posibilidades de documentar la pieza** certeramente, lo que provocará el aumento de la confianza de los coleccionistas y sus posibilidades de venta; un análisis detallado de los **testigos** aparecidos en el mercado del arte, cuestión que nos permitirá razonar y “blindar” el precio u horquillas de precios propuestos¹¹. Finalmente, el **estado de conservación**, que si bien es importante, está condicionado por los demás criterios objetivos. En relación a este último criterio, cabe hacer alusión a una realidad, es un criterio sumamente importante

11. La importancia de los testigos se verá sumamente mermada en función de la “rareza de la pieza”, cuestión tendrá una repercusión inversamente proporcional en el precio de venta.

en España, usado negativamente para devaluar una pieza, pero no determinante a nivel internacional, por una cuestión muy simple, en una casa de subastas de “marca” (Thompson, 2010), a nadie se le pasaría por la cabeza sacar a la venta una obra de primera fila, sucia, o con necesidades de conservación, cuestión que está a la orden del día en el Reino de España.

La aplicación de los criterios objetivos, vendrían a constituir la base científica de la tasación de obras de arte. Ahora bien, si entendemos la tasación de las obras de arte, y el precio de los bienes artísticos, como una de las ramas de conocimiento de las Ciencias Económicas, y por lo tanto como un miembro más de las Ciencias Sociales, entenderemos que estos tienen un marcado carácter predictivo, cuyo resultado final estará condicionado por la exactitud de la horquilla de precios analizada. Hasta aquí, la parte matemática de la historia. Lo que nunca se puede llegar a medir ni predecir, aunque sí intuir, y por lo tanto estaríamos adentrándonos en el campo de las Ciencias Esotéricas, es cuando caerá el martillo otorgándole una pieza al mejor postor. Como ciencia social que es, la problemática de la objetividad está a la orden del día, las piezas las compran personas, por lo que una compra-venta tiene un fuerte componente de subjetividad, a cuyas variables de análisis deberíamos aproximarnos desde perspectivas de análisis cualitativas. Desde el punto de vista de los criterios subjetivos, las realidades transaccionales relativas a las obras de arte, suelen venir debidamente condicionadas por una cuádruple situación, conformada por una serie de criterios subjetivos, de los cuales los tres primeros, no son medibles, pero sí previsible y por lo tanto podemos adelantarnos a determinadas situaciones, e incluso jugar con ellos para provocar una determinada tendencia¹². Estos cuatro criterios subjetivos, serían la **moda**, la **funcionalidad**, el **capricho** y el **ego** u **hombría** (masculina o femenina).

Son los decoradores, publicistas, marchantes, anticuarios, ferias y galeristas los que ponen de moda unos determinados estilos, tipologías u artistas. Fuertemente condicionada por la escasez de obra, la **moda** permite que el mercado de arte mantenga un funcionamiento continuo y a punto, ofreciendo otros productos que pasan por ser “necesarios” en los fondos de los coleccionistas. Aquí las posibilidades son muy variadas, desde poner en valor un determinado estilo del mueble, o tipología específica, a recuperar un pintor que en su momento no fue apreciado, y ahora es de capital importancia para la Historia del Arte. El criterio **funcionalidad** es en el siglo XXI, una de las principales cuestiones a tener en cuenta, ya que una persona puede tener posibilidades económicas, pero vivir en un piso moderno, por ejemplo con un determinado alto de techos, por lo que según qué tamaños de obras no tienen cabida en el mismo. El **capricho** y el **ego** u **hombría** son términos directamente relacionados, y los más deseados por los subastadores. Con respecto al primero, pasa por el deseo de poseer un determinado objeto, independientemente del precio, por lo que el pujador no tiene en cuenta la horquilla de precios, o sí lo está cobrando por encima del valor real de mercado. Con respecto al ego, es un asunto que muestra una de las necesidades más primigenias del ser humano, la de marcar territorio y

12. Existe una profunda relación entre el mercado del arte y la publicidad.

luchar contra aquellos que intentan atacarle o invadirle. El término hace alusión tanto a hombres, como a mujeres, y supone un enfrentamiento en la puja, en el que dos o más persona compiten por hacerse con la pieza, prevaleciendo criterios de masculinidad primitivos.

Todos estos criterios, objetivos y subjetivos, pasan un por filtro muy simple, el de disponer de unos fondos ilimitados. Si extrapolamos estas posibilidades a nuestro objeto de estudio, como posteriormente veremos, la adquisición del San Diego, tuvo que producirse en función, de los segundos, los subjetivos, ya que el precio pagado por él, está fuera de cualquier objetividad posible.

3. El valor económico de la obra de arte

En función del agente encargado de la venta de la obra de arte, dispondremos de diferentes modalidades de precios, precios de galería, estimaciones de las subastas y valoraciones para seguros. El precio de venta de las **galerías**, suele ser el más caro, ya que en él están incluidos todos los gastos de gestión, catálogos, etc. “Evidentemente, existe un margen de beneficio que hay que considerar cuando un galerista pone un precio, pero los marchantes experimentados saben que pedir un precio alto por una pintura de segunda, puede atraer a una multitud, pero rara vez engañará al mercado (...) Comprar algo por menos del precio marcado no garantiza que el precio sea justo” (Findlay, 2013; 92).

Las **estimaciones de las subastas** pasan por ser el mayor indicador de precios a nivel mundial, dan transparencia al mercado del arte y permiten establecer pautas de comportamiento. Dentro del mercado de las subastas de arte, podemos encontrar tres tipos de precios, el **precio de martillo**, que sería el precio final de la puja, libre de impuestos. El precio del **comprador**, incluye el precio del martillo más la comisión de la casa de subastas. Finalmente, el **precio del vendedor**, que supone restarle al precio de martillo, la comisión que la casa subastas.

Las **valoraciones realizadas por los seguros**, son aquellas que tiene por objeto establecer el precio de la pieza en caso de daño o pérdida. “No es raro asegurar obras de arte con cifras ligeramente superiores al precio del mercado justo (...) la regla básica (...) es averiguar la cantidad máxima que el propietario necesitaría para ir al mercado y sustituir el objeto perdido. No suele ser más de un 20 por ciento por encima del precio de mercado justo” (Findlay, 2013: 92).

Si nos abstraemos del agente implicado en la venta o reposición de la pieza, encontramos que existen diferentes tipos de valores económicos relacionados con las obras de arte:

| | |
|---|---|
| Valor de reposición (Retail replacement value, RRV) | “La cantidad aproximada de dinero que constaría reemplazar la obra por otra obra de características similares, es decir, el valor de compra más los gastos de adquisición. Éste es el valor que se utiliza para contratar un seguro”. |
| Valor de mercado (fair market value, FMV) | “Lo que el comprador está dispuesto a pagar en el mercado. Es el valor utilizado en temas fiscales (impuestos de patrimonio, donaciones, herencias), acciones filantrópicas y del que usualmente se habla”. |
| Valor en efectivo (Marketable cash value, MCV) | “Se determina cogiendo el valor de la pieza y restándole los costes transaccionales. Este valor se suele aplicar en situaciones como divorcio o herencias, cuando los bienes tienen que dividirse” ¹³ . |

Fuente: Reviriego, C. (2014). *El laberinto del arte: el mercado del arte, su funcionamiento, sus reglas y principales figuras*. Barcelona, Paidós.

El precio de las obras y objetos de arte se obtiene en función del sistema denominado **comparative-market-data-approach**, por medio del cual se analiza el historial de ventas con piezas de similar naturaleza, autor, tamaño, estilo, época, etc.

En función de los diferentes tipos de valores económicos propuestos para las obras de arte, el San Diego, fue adquirido en una galería de arte, con un determinado valor de mercado¹⁴, cuyo precio no se ajusta al comparative-market-data-approach, como a continuación veremos.

4. La escultura barroca en el mercado del arte

El que la escultura barroca española sea una de las grandes aportaciones de los Reinos de España a la Historia del Arte, es algo que no tiene una repercusión directa sobre el precio de venta que estas alcanzan en el mercado del arte nacional. Sin lugar a dudas, la escultura barroca, generalmente en madera policromada, y de temática sacra, ocupa un lugar privilegiado dentro de las “artes marginadas”. Esta situación viene manifestada por varias casuísticas. En primer lugar, por su propia tridimensionalidad y ser espejo de una materialidad más o menos cercana a la realidad. Para explicar esto, pongamos un ejemplo, nadie cuestiona que el Museo del Prado adquiera una pintura de temática religiosa, ya que es una obra de arte, pero todo el mundo se echa las manos a la cabeza, cuando el Prado u otro museo adquiere piezas escultóricas 3D, 2D u otro sistema de volumetrías, ya que estas no son obras de arte, sino exaltación de la religión. Situación similar se produce con el patrimonio cofrade, cuya artisticidad se diluye por la causa religiosa. En segundo lugar, debemos de mencionar las oleadas de radicalismo anticlerical que actualmente se están produciendo, donde se hacen primar, de nuevo, los valores devocionales y

13. Los datos de esta tabla son cita literal (Reveriego, 2014: 116).

14. No hemos podido contrastar si el precio de venta que se dio a conocer, tiene restados los gastos. Si esto fuera así, deberíamos hablar de valor en efectivo.

religiosos, sobre los valores estéticos, artísticos y patrimoniales. Finalmente, creemos que uno de los grandes problemas, y que cierra este círculo en el mercado del arte, es la falta de inclusión sistemática de la escultura barroca española, dentro de los planes de estudio, de las diferentes etapas, infantil, primaria, secundaria, y estudios universitarios, analizándola como un producto propio de la cultura española, que nos permiten explicar unos contextos, y cuyos valores patrimoniales hacen que sea necesario comprenderla, para protegerla y ponerla en valor, con el fin de legarla al futuro.

Este círculo, tridimensionalidad, anticlericalismo y educación, tienen una repercusión directa sobre el precio de venta de piezas escultóricas en el mercado del arte, ya que sus precios están infinitamente por debajo si los comparamos con la pintura de la misma época. Solo piezas excepcionales, adquieren precios notables, pero no escandalosos. Además, cuando estas ventas se producen, suelen ser obras destinadas a museos, y adquiridas por el estado.

Para cuantificar esta situación, vamos a analizar los siguientes datos propuestos:

| Autor ¹⁵ | Tipología | Lugar de venta | Medidas | Fecha de venta | Estimación mínima | Estimación máxima | Precio de Remate |
|--------------------------------|-------------------------|--|-------------------|----------------|-------------------|-------------------|------------------------------------|
| Anton María Maragliano | Cristo Crucificado | Finarte (Italia) | 156 x 105 cm. | 17/04/22007 | 120.000 euros | 140.000 euros | No vendida |
| Gaspar Núñez Delgado | Crucificado (marfil) | Fernando Durán (España) | 72 cm. | 10/05/2001 | 30.000 euros | | No vendida |
| José de Mora (atribuido) | Busto de Cristo | Goya subastas (España) | 47 x 18 x 32 cm. | 29/05/2014 | 1.500 euros | 2000 euros | 17.000 euros |
| José de Mora (atribuido) | Busto de Virgen | Goya (España) | 47 x 18 x 32 cm. | 29/05/2014 | 1.500 euros | 2000 euros | 19.000 euros |
| José Gambino (atribuido) | Arcángel San Miguel | Fernando Duran | 75 cm. | 27/12/2005 | 9.000 euros | | No vendido |
| Juan de Sobremazas | Inmaculada | Retiro | | 13/06/2007 | 12.000 | | No vendido |
| Manuel Pereira | Cristo Varón de Dolores | Christie´s (Londres) | 141 x 223 cm. | 05/07/2012 | 78.992 euros | 124.820 | No vendido |
| Mateo Prado | Virgen con el niño | Retiro | 80 cm. | 16/12/1998 | 6.010 euros | | No vendido |
| Antonio María Maragliano | Niño Jesús Nazareno | Finarte (Italia) | 68 cm | 17/04/2005 | 10.000 euros | 14.000 euros | No vendido |
| Alessandro Algardi | Crucificado (Bronce) | Finarte (Italia) | 75,5 cm. | 25/09/2005 | 90.000 euros | 110.000 euros | 70.000 euros (86.800 con comisión) |
| Gregorio Fernández | Santo Obispo | Hampel Kunstauktionen (Munich, Alemania) | 87 cm. | 27/03/2014 | 350 euros | 250 euros | 2.400 euros |
| Gregorio Fernández (atribuido) | Santa Clara | Fernando Duran | 133 x 44 x 76 cm. | 24/11/1998 | 7.226 euros | | 9.635 euros (11.176 con comisión) |

15. Para enriquecer los datos, se ha tenido en cuenta ventas de esculturas barrocas de otros países, e incluso de otros periodos y estilos artísticos.

| | | | | | | | |
|--|------------------------------------|---------------------|------------------|------------|--------------|---------------|--|
| Torcuato Ruiz Del Peral | Cabeza de San Juan Bautista | Estado español | 22 x 48 x 44 cm. | | | | 16.000 euros (18.969, 60 euros con comisión) |
| Alonso Cano (atribuido) | San Pedro de Alcántara | Durán | 94.5 cm. | 25/05/1993 | 15.254 euros | | 15.254 euros |
| Francisco Salzillo (atribuido) | Virgen del Carmen (barro) | Sotheby's (Londres) | 33 cm. | 08/12/2009 | 11.069 euros | 13.282 euros | No vendido |
| Francisco Salzillo | San Pedro | Ansorena | 37,5 x 32 cm. | 14/06/2005 | 25.000 euros | | No listado |
| Francisco Salzillo | Ascensión de la Virgen | Durán | 85 cm. | 24/05/1993 | 20.340 euros | | 20.340 euros |
| Gregorio Fernández | Pareja de ángeles | Goya | | Junio 2006 | 36.000 euros | | 36.000 euros |
| Fernández de la Vega | Inmaculada Concepción | | | | | | 22.500 euros |
| Luis Salvador Carmona | Santa Ana, la Virgen y San Joaquín | | | | | | 42.500 euros |
| Juan de Mesa (atribuido) | San Juan Bautista | Isbilya | 56 x 36 x 26 cm. | | 4.000 euros | | |
| Juan de Mesa | San Juan Evangelista | Isbilya | 89 x 41 x 43 cm. | 22/01/2015 | 50.000 euros | | No vendido |
| Juan de Mesa (atribuido) | Niño Jesús | Christie's | 61,1 cm. | 15/06/2016 | 15.000 euros | 25.000 euros | No vendido |
| Juan de Mesa (atribuido) Misma pieza que el anterior | Niño Jesús | Christie's | 61,1 cm. | 08/12/2015 | 34.727 euros | 48.618 euros | No vendido |
| Juan Martínez Montañés | Busto | Nagel (Alemania) | 54 cm. | 29/09/2003 | 4.000 euros | | 45.000 euros |
| Juan Martínez Montañés (atribuido) | Santo Domingo | Sotheby's | 125 cm. | 0/12/2002 | 78.150 euros | 125.040 euros | 117.225 euros (138.341 euros con comisión) |
| Juan Martínez Montañés | The Black Preache | | 122 cm. | 21/10/2008 | 20.000 euros | 25.000 euros | 59.000 euros (69.440 euros con comisión) |
| Juan Martínez Montañés | Niño Jesús | Fernando Durán | 70 cm. | 19/12/2013 | 7.500 euros | | No vendido |
| Juan Martínez Montañés | Niño Jesús | Sotheby's | 87 cm. | 23/01/2003 | 23.300 euros | 32.620 euros | 21.436 euros (25.723 euros con comisión) ¹⁶ |

16. A la hora de la lectura de la tabla debe tenerse en cuenta, que los datos están recogidos de manera literal, y que por lo tanto no cuestionamos las afirmaciones vertidas por las casas de subastas, es decir, no cuestionamos ningún tipo de opinión con respecto a la autoría de las piezas, sólo recogemos los datos.

Suele ser muy habitual que en cualquier catálogo de subastas españolas podamos encontrar tallas en madera, generalmente de carácter religioso, circunscritas a los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, aunque también de época medieval. Salvo honradas excepciones, los precios de este arte, suelen ser bastantes asequibles para piezas “normales”, sin grandes pretensiones artísticas. Prácticamente podemos encontrar de todo, y de cualquier escuela escultórica nacional. Desde el punto de vista de las tipologías, suelen predominar las esculturas en pequeño formato, en barro, madera o pasta de madera, donde los temas estrellas son los Niños Jesús y las Vírgenes. Otros materiales, como la piedra o el alabastro suelen ser menos habituales. Soportes como el marfil, suelen estar muy bien representados en el mercado del arte, con piezas de diferentes escuelas, tipologías y épocas, siendo la calidad la tónica general. La casuística que marcan las piezas de marfil en el mercado del arte, es totalmente diferente a la de la escultura barroca en madera, ya que los productos del arte de la eboraria, a pesar de su reducido tamaño, suelen alcanzar cotizaciones bastantes altas, se vende prácticamente todo.

Si el pequeño formato y la temática agradable es la tónica general del mercado del arte español, una de las lacras que éste presenta es la falta piezas de autores reconocidos y de tamaño natural. Cuando estas aparecen, los postores suelen ser reducidos y la mayoría suele acabar en manos del estado. Sólo cuando se produce esta excepcional situación, piezas firmadas, o perfectamente atribuidas y de gran tamaño, los precios se multiplican de manera exponencial acorde a la pieza en venta, pero siempre muy por debajo de la pintura coetánea o de las obras de la misma época en otros países.

Desde el punto de vista del coleccionismo, aquí se produce una situación interesante, ya que podemos encontrar importantes colecciones privadas de escultura medieval, pero pocas que tengan por temática a la escultura barroca, por lo que la demanda suele ser más limitada.

A nivel de autoridades, el mercado ha ofrecido prácticamente un poco de todo, Gaspar Núñez Delgado, José de Mora, José Gambino, Manuel Pereira, Mateo Prado, Gregorio Fernández, Alonso Cano, la Roldana, Torcuato Ruiz del Peral, Francisco Salzillo, Luis Salvador Carmona, Juan de Mesa, Juan Martínez Montañés, Pedro de Mena, etc. Los datos mencionados en la tabla anterior, son representativos de la presencia de figuras importantes del panorama escultórico barroco español en el mercado del arte.

A la hora de analizar los diferentes datos propuestos, y extraer conclusiones de los mismos, debemos de tener en cuenta diferentes realidades. En primer lugar, tal y como hemos mencionado anteriormente, en el mercado del arte, predomina el pequeño formato, donde el barro y la madera policromada ocupan un lugar preponderante. Con carácter general, nos encontramos ante atribuciones, muy habitualmente con piezas mal atribuidas, relacionadas con maestros de primera fila, con los que no tienen las más mínima relación. La formación en materia de la Historia de la Escultura, de cualquier época, no suele ser el fuerte de los catalogadores de las casas de subastas. Un ejemplo habitual, suele producirse con Pedro de Mena, donde cualquier busto que parezca antiguo, y mueva a la devoción y meditación de

una manera más concienzuda, automáticamente se le otorga al escultor granadino, y el precio se infla.

Gran parte de la culpa de esta situación, viene del hecho de la inexistencia de responsabilidad civil por parte del Código Penal y de las leyes del patrimonio sobre los juicios emitidos sobre la autoría de las piezas, ya que mientras que no existe el engaño manifiesto, el delito no es tal. Igualmente la ausencia de unos estudios universitarios y una legislación específica que regule el mercado del arte español y los agentes implicado en él, hacen que la situación sea insostenible en pleno siglo XXI.

Volviendo la vista sobre los datos anteriormente expuestos, cabe resaltar varias cuestiones. De los 30 datos propuestos, ninguno alcanza a los 130.000 euros en precio de venta o remate. Sólo alguna pieza tuvo una estimación de venta que alcanzó los 140.000 euros, pero o bien, no se llegaron a vender, o el precio de martillo fue inferior al límite superior propuesto. Esta situación se produce con el italiano Anton María Maragliano (no vendido), la pieza atribuida a Manuel Pereira (141x 223 cm.), con una estimación de 78.992 a 124.000 euros (no vendido), y única y exclusivamente con una pieza de Juan Martínez Montañés, cuya venta se produjo en 2002, un Santo Domingo cuyo precio de remate fue de 117.225 (138.342 euros con comisiones incluidas), en un contexto económico que nada tiene que ver con la actual crisis.

De los 30 registros propuestos, sólo el mencionado Martínez Montañés se vendió por encima de los 100.000 euros. Sólo dos piezas han tenido una venta superior a los 50.000 euros. Una corresponde al bronce del Italiano Algardi, por lo que no es representativo de la ventas españolas, cuyo crucificado se vendió en 70.000 euros (86.800 con comisión), y la otra, de nuevo, a una pieza de Martínez Montañés, “The Back Preache”, con un tamaño de 122 cm., y una estimación de entre 20.000 a 25.000 euros, con un precio de martillo de 59.000 euros, lo que la convierte en una de las piezas caras vendidas, pero debemos de tener en cuenta que su venta se produjo en una casa de subastas internacional¹⁷.

En relación a las piezas vendidas entre los 40.000 y 50.000 euros, sólo podemos mencionar tres obras, un niño Jesús atribuido a Juan de Mesa que Christie´s sacó a pujas en 2005 con una estimación máxima de 48.618 euros, pero que finalmente quedó desierto. El delicioso grupo escultórico compuesto por tres pequeñas figuras de Luis Salvador Carmona vendido por 40.000 euros, y el busto de Martínez Montañés vendido en 2003, en Alemania, por 45.000 euros (desde una estimación mínima de 4.000 euros). Isbilya por su parte, sacó a pujas, en 2015, una importante pieza de Juan de Mesa, un San Juan Evangelista de 89 x 41 x 43 cm., por 50.000 euros, pero no encontró comprador.

Si bajamos considerablemente el corte de los precios, y nos ubicamos entre los 20.000 y 39.000 euros, pocas son las piezas que podemos incluir. En junio de 2006 Goya Subastas remató una pareja de ángeles de Gregorio Fernández por 36.000 euros, mientras que en una fecha muy lejana, en 1993, se vendió una Ascensión de

17. Debemos de tener en cuenta que los precios de venta del mercado nacional son, con carácter general, inferiores a los alcanzados por el mercado del arte internacional.

la Virgen de Francisco Salzillo por 20.340 euros. Finalmente una Inmaculada de Fernández de la Vega fue adquirida por 22.500 euros.

En el intervalo de 10.000 a 19.000 encontraríamos varias piezas de la escuela granadina donde podemos mencionar a personalidades como José de Mora, Torcuato Ruiz del Peral o Alonso Cano. La relativa a Alonso Cano, se trataba de una pieza atribuida de San Pedro de Alcántara, de 94,5 cm., muy cercana a nuestro conocido San Diego, que se vendió por 15.254 euros. Por su parte, la cabeza de San Juan Bautista de Torcuato Ruiz del Peral fue adquirida por el Estado Español por 16.000 euros (18.969, 60 euros, comisiones incluidas). Bochornosas son las ventas de los bustos atribuidos a José de Mora que Goya subasta sacó a pujas en 2014, aunque alcanzaron un precio, 17.000 euros el busto del Cristo y 19.000 euros en de la Virgen, la situación adquiere tintes folletinescos sin observamos el precio de salida de ambas piezas, cuya horquilla de precios se situó entre los 1500 y los 2000 euros. En el año 2011 Subastas Retiro sacó a pujas (no listado en nuestra tabla), un busto de Juan de Mesa con una precio de salida y de venta de 18.000 euros. El resto de precios, estimados o vendidos, si bien hacen alusión a grandes figuras de nuestra Historia de la Escultura, pasan por ser insignificantes.

Como a continuación veremos, estos precios de venta de la escultura barroca española en el mercado del arte nacional e internacional, son ínfimos sí los ponemos en relación con los precios de venta alcanzados por Pedro de Mena, y ridículos, en relación al San Diego.

5. Las cotizaciones de Pedro de Mena en el mercado del arte

Aproximarse al mundo de las cotizaciones de Pedro de Mena, supone adentrarse en terreno que oscila entre lo apasionante y lo imposible, el deseo, la codicia, el arte y el mercado del arte en su plena esencia. Sus precios de venta, parten de unos precedentes mínimos y excepcionales, ya que sus cotizaciones, prácticamente no tiene paragón. Ya en su época, se afirmaba de él, que “en toda España no se halla artífice de escultura de mayor primor, ni que con mayor perfección puede hacer las dichas efigies que el dicho D. Pedro de Mena y Medrano como hasta ahora su obras lo han manifestado”¹⁸, y sus “precios superaban con creces a los de sus coetáneos, así como se puede probar documentalmente” (Gila Medina, 2007: 12).

Pedro de Mena, quizás no sea el escultor más alabado socialmente, ya que en este sentido ésta eclipsado por el que llaman “Dios de la Madera”, pero las cifras son las cifras, y desde el punto de vista de las matemáticas puras, Mena es el escultor más cotizado del barroco español, y uno de los más cotizados de otras épocas, amén de codearse a nivel internacional con personalidades de la talla de Donatello, Miguel Ángel o Bernini. De Pedro de Mena gusta su sensacional realismo irreal, sus preciosistas acabados, sus policromías vistosas y exquisitas, pero sobre todo, ese

18. Archivo Histórico del Arzobispado de Granada, Escribanía de Ambrosio de Espínola, Caja 48 Legajo A, folio 323. Publicado por Gila Mediana, L. y Galisteo Martínez, J., (2003). *Pedro de Mena Documentos y texto*. Universidad de Málaga: Málaga, p. 80.

misticismo transcendental que conecta a los pobres mortales condenados a morir con la divinidad.

Desde el punto de vista del mercado del arte, Pedro de Mena, presenta una serie de problemáticas que debemos de tener en cuenta a priori. Partimos de un precepto simple, tal y como ya hemos mencionado, “todo es Pedro de Mena”, o todo lo que parezca antiguo, granadino o no, y en madera pintada, automáticamente se le coloca la etiqueta de Pedro de Mena, lo que traducido al lenguaje publicista, supondría decir, piezas de “calidad” y “caras”, porque un Pedro de Mena, o cualquier otro ser inanimado que se le parezca o quieran que se le parezca, otorga importancia a la sala y es un reclamo de ventas. La segunda problemática que encontramos en relación a Pedro de Mena y el mercado del arte, es la cuestión de las atribuciones, ya que son pocas las piezas firmadas o documentadas. Normalmente las atribuciones son realizadas por comparaciones formales y partiendo del método del conocedor. En este sentido, son los bustos de Cristo y Dolorosas, los que más aparecen. Suelen ser piezas muy evidentes, muy menas, aunque un análisis formal y visual nunca debería ser concluyente para este tipo de precios.

En cuanto a las tipologías, el mercado del arte ha ofrecido prácticamente un poco de todo, ya que encontramos santos de pequeño tamaño, habitualmente de la familia de las ordenes franciscanas, crucificados, Niños Jesús y bustos, sueltos o en pareja, que representan a Cristo, siendo habituales los Ecce Homos y los cristos coronados de Espinas, o la Virgen, que suelen presentar las manos entrelazadas, y en algún caso con el niño en brazos.

Materialmente, prácticamente todos los casos analizados¹⁹, están realizados en madera policromada, donde el estofado suele limitarse a los hábitos de los santos. Sólo en un caso, y muy recientemente, ha salido a pujas una pieza realizada en marfil, un pequeño crucificado que Isbilya intentó vender abril de 2016 por 50.000 euros y que quedó desierto.

La casuística de Pedro de Mena en el mercado de arte, es compleja, y presenta diferentes posibilidades en función del agente encargado de la venta o de la compra de las piezas. Prácticamente, podemos encontrar todas las instituciones y sistemas de precios mencionados anteriormente, galerías arte, subastas, precios de seguros, comprar adquiridas por el estado etc. Entre las oportunidades que en los últimos años hemos podido encontrar en el mercado del arte, nacional e internacional, destacan, piezas atribuidas, piezas vendidas como seguras, piezas adquiridas por museos, seguros de piezas y piezas actualmente en venta²⁰.

19. Nos estamos refiriendo siempre a piezas aparecidas en el mercado del arte.

20. En relación los datos presentados, se ha pretendido ser tremendamente exhaustos a la hora de compilarlos, pero debe de tenerse en cuenta que el número de piezas mostradas, no incluye todas las piezas que se hayan podido vender. En tal caso, suele ser por desconocimiento de las mismas.

Piezas atribuidas

| Autor | Tipología | Lugar de venta | Medidas | Fecha de venta | Precio de salida | Precio de Remate |
|--|-----------------------|-----------------|------------------|----------------|------------------|------------------|
| Taller de Pedro de Mena | Pareja de bustos | Segre | 30 x 31 cm. | | 6.300 euros | |
| Pedro de Mena. Atribuido. | San Antonio de Padua | Fernando Durán | 66 cm. | 10/05/2012 | 18.000 euros | 18.000 euros |
| Pedro de Mena. Atribuido. | Busto de dolorosa | Fernando Duran | 51 x 29 x 43 cm. | 19/12/2013 | 12.000 euros | 45.000 euros |
| Pedro de Mena. Atribuido. | San Francisco | Fernando Durán | 45 cm. | 09/05/2012 | 6.000 euros | No vendido |
| Círculo de Pedro de Mena. Escuela granadina o malagueña. | Pareja de bustos. | Alcalá Subastas | 35 cm. | | 12.000 euros | |
| Pedro de Mena. Atribuido | Niño Jesús (Con urna) | Isbilya | | 05/04/2016 | 9.000 euros | 9.000 euros |

Piezas verdaderas o vendidas como verdaderas

| Autor | Tipología | Lugar de venta | Medidas | Fecha de venta | Estimación mínima | Estimación máxima | Precio de Remate |
|---|----------------------|----------------|-------------|----------------|-------------------|-------------------|---|
| Pedro de Mena | Busto de Dolorosa | Ansorena | 64 cm. | 21/04/1993 | 21.495 euros | | 21.495 euros. |
| Pedro de Mena | Busto de Cristo | Ansorena | 64 cm. | 21/04/1993 | 21.495 euros | | 21.495 euros |
| Pedro de Mena | Niño Jesús | Sotheby's | 68 cm. | 03/12/2014 | 151.140 euros | 227.160 | No vendido |
| Pedro de Mena (la misma piezas que la anterior) | Niño Jesús | Sotheby's | 68 cm. | 26/01/2017 | 23430 euros | 32.802 euros | 23.430 euros (29287 euros con comisiones) |
| Pedro de Mena | Crucificado (marfil) | Isbilya | 37 x 28 cm. | 06/04/2016 | 50.000 euros | | No vendido |

Piezas adquiridas por museos²¹

| Autor | Tipología | Lugar de venta | Medidas | Fecha de la compra | Museo que efectúa la compra | Precio de compra |
|---------------|---------------------|-----------------------|----------------------|--------------------|---|------------------|
| Pedro de Mena | Ecce Homo | | 80 cm. | 2008 | Estado español | 250.000 euros |
| Pedro de Mena | San Diego de Alcalá | Galería Coll & Cortes | 65 cm. | 2013 | San Diego Museum (Estado Unidos) | 7,400.000\$. |
| Pedro de Mena | Busto de Dolorosa | | 33,6 x 31 x 19,8 cm. | 2014 | Fitzwilliam Museum (Cambridge, Reino Unido) ²¹ | No publicado |

21. "Here instead is a strikingly simple, and arrestingly intense, portrait of a beautiful young woman" (Tim Knox). Recuperado de <https://www.cam.ac.uk/news/fitzwilliam-museum-bids-to-acquire-weeping-virgin>

| | | | | | | |
|---------------|-------------------|-----------------------|--------|------|----------------------------|--------------|
| Pedro de Mena | Busto de Dolorosa | Galería Coll & Cortes | 64 cm. | 2014 | Metropolitan de Nueva York | No publicado |
| Pedro de Mena | Busto de Cristo | Galería Coll & Cortes | 63 cm. | 2014 | Metropolitan de Nueva York | No publicado |

Los datos de las tablas propuestas, nos permiten analizar las particulares relaciones establecidas entre Pedro de Mena y el mercado del arte. Nosotros hemos listado hasta 18 piezas vendidas o adquiridas por museos en el mercado del arte, lo que supone más de la mitad de las ventas seleccionadas de los escultores del barroco español, estos datos no sólo nos confirman la presencia de Pedro de Mena en el mercado del arte, sino que además, nos dicen que es relativamente habitual entre las piezas ofertadas por las galerías y las casas de subastas, de ningún otro autor español de la misma época se cuantifican tantas piezas. A esta cantidad deberíamos de añadir diferentes obras que actualmente se están vendiendo. Numéricamente tenemos 8 piezas atribuidas; 5 vendidas como verdaderas, y 5 adquiridas por museos. Las piezas atribuidas, circunscritas a su círculo o taller, son relativamente habituales en el mercado del arte. Entre las mismas, podemos encontrar ejemplos más cercanos a las gubias del autor, y piezas totalmente opuestas. Suelen predominar los bustos, y en general un deficiente estado de conservación.

Desde el punto de vista de las tipologías tenemos: San Antonio de Padua (1), bustos de Dolorosas (6), Ecce Homos (5), San Francisco (1), Niño Jesús (2, y uno de ellos subastado dos veces), Crucificado (1), San Diego (1). Según estos datos, desde el punto de vista de las ventas, las piezas más habituales en el mercado del arte, son los bustos, normalmente por parejas (atribuidos, o dados por seguros). Esta cuestión tenemos que ponerla en relación con el enorme éxito que los mismos tuvieron estando en vida el autor, ya que durante el siglo XVII, fueron muy demandados, tantos por instituciones como por particulares, usados para devociones domésticas²².

Aunque a lo largo del siglo se han vendido diferentes piezas, particularmente bustos, y muchas de ellas ubicadas en diferentes museos, en tiempos recientes, nos interesa la venta que realizó en el año 1993 la casa de Subastas Ansorena, que sacó a pujas una pareja de bustos realizado por Pedro de Mena, que fueron rematados por 21.495 euros cada uno. El precio que si bien era importante, es sumamente pobre en relación a otras piezas vendidas en la época. El tiempo ha demostrado que aquella fue una muy buena inversión. Ahora bien, un hito histórico en relación a las ventas de piezas de Pedro de Mena, se produce en el año 2008, cuando el Estado

22. Nos resulta muy interesa el enorme pedigrí que el Metropolitan de Nueva York ofrece sus bustos de Pedro de Mena (adquiridos a la galería Coll & Cortes), y cuchos precios de compra no han trascendido: “Felix Ange Thomas de Baciocchi Adorno, and his wife; Antoinette Marie de las Dolores y Garcia Josephine Nicette Euphrenie Felicie Henriette Dominique Toussaint de Vejarano; Descendents of Felix Ange Thomas de Baciocchi Adorno (until 1973; sold with Château to private owners); Private Collection, Château du Boisseleau (Droué), France (1973-2013; sold to Coll and Cortés); [Coll and Cortés, Madrid and London, 2013-14; sold to MMA]. Recuperado de <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/647704>



Fig. 1 y 2 Pareja de bustos adquiridos por el Metropolitan de Nueva York a la galería Coll&Cortes.

español, adquiere su busto (80 cm.) por la cantidad de 250.000 euros²³. Este es un dato muy importante a tener en cuenta, ya a partir de él se han producido dos líneas de precios diferentes, por un lado las piezas subastadas en casas españolas, con precio muy bajos, y acordes a las ventas de los principales escultores del barroco español, y por otro, las ventas realizadas en el mercado internacional, especialmente las piezas adquiridas por museos internacionales de primera fila. Desde 2008, los bustos internacionales de Pedro de Mena, se venden o se ofertan por encima de los 250.000 euros²⁴. Esta situación, ha tenido un efecto rebote inmediato sobre los precios de seguros para la movilidad de las piezas para exposiciones temporales, ya que nos sitúa el precio del seguro en una horquilla de 250.000 a 500.000 euros.

23. Recuperado de <http://es.calameo.com/read/000075335a41de504eb9c>

24. En 2012, la galería Coll & Cortés, llevó a la feria TEFAF de Maastricht, una dolorosa con niño de Pedro de Mena, por encima de los 450.000 euros. Dato no listado en las tablas.

Infant Christ por Pedro DE MENA



| | |
|------------------------------|--|
| Título de la obra | Infant Christ |
| Artista | Pedro DE MENA (1621-1684) |
| Descripción | Escultura |
| Materiales | Escultura de madera policromada, ojos de vidrio, cabello de plumas de avestruz |
| Precio de reserva | Leche no vendible |
| Estimación mínima | 151.140 € (100.000 €) |
| Estimación máxima | 227.160 € (160.000 €) |
| Referencias | Fig. 70 del catálogo |
| Mérida | 65 cm. |
| Lote número | 54 |
| Fecha de venta | 01/12/2014 |
| Sala de subastas / Localidad | Sotheby's 34-35 New Bond Street |

Fig. 3. Niño Jesús subastado en Sotheby's.

Desde esta realidad, sobre el medio millón de euros, andaban las piezas de Pedro de Mena por el mercado del arte, cuando en 2013 el San Diego Museum, adquirió el pequeño San Diego por 7,400.000 dólares y 65 cm., sin paragon en las ventas tanto de Pedro de Mena, como de ningún escultor barroco español. Entre 2013 y 2014, adquirieron también, sus piezas, todos bustos, el San Diego Museum, el Metropolitan de Nueva York (Fig. 1) y el Fitzwilliam de Cambridge. Tanto la pieza del San Diego, como la pareja de bustos del Metropolitan fueron adquiridos a la galería de arte Coll&Cortes, actualmente una de las más importantes de España. El Fitzwilliam, no dio a conocer el propietario de la obra o galería de adquisición. De estas dos últimas compras, no ha trascendido el precio de las mismas.

Fruto de esta vorágine de ventas de seis y siete cifras, en el año 2014, Sotheby's sacó a pujas un Niño Jesús de Pedro de Mena con una estimación de 151.140 a 227.160 euros, venta que fue un fracaso total, y no encontró comprador, creando una situación anómala, ya que la primera pieza que salía en subasta internacional, en el contexto de las grandes compras, no cambiaba de manos. El mercado del arte, que es soberano y democrático, al final lo coloca a todo y a todos en su sitio. El 26 de enero de 2017, Sotheby's volvió a subastar el niño de Pedro de Mena (Fig. 3), tras tres años, tiempo suficiente para refrescar la pieza en el mercado del arte. La sorpresa, viene de la estimación dada al mismo, que oscilaba entre los 23.430 y 32.802 euros, siendo rematada finalmente por 23.340 euros, en su precio de salida (29287 euros más comisiones). En 2016, Isbilya ha vendido un niño Jesús atribuido a Pedro de Mena por 9.000 euros, urna incluida. Si recordamos, en 2003, Sotheby's sacó a pujas un Niño Jesús de Juan Martínez Montañés con una estimación de 23.300 a 32.620 euros, con un precio de venta de 21.346 euros, por debajo del precio salida. Es muy representativo, que en el segundo intento de venta del Niño Jesús de Pedro de Mena, no estuviese influenciado por las compras de los grandes museos, sino que para el caso, debió de tenerse en cuenta un testigo de un maestro coetáneo a



Fig. 4. Para de bustos realizados por Andrea de Mena y vendidos por Castellana 150 en el año 2000.

Pedro de Mena (no existen precedentes conocidos de ventas de niños Jesús de Pedro de Mena), en este caso Juan Martínez Montañés.

Pedro de Mena y los seguros

Desde el punto de vista de los seguros realizados para el préstamo de piezas de Pedro de Mena, una estimación razonada debería pasar por todas y cada una de las consideraciones que aquí estamos teniendo en cuenta, aportando un precio que sea reflejo de la tasa de reposición, que sí recordamos, hacía alusión a la “cantidad aproximada de dinero que constaría reemplazar la obra por obra de características similares, es decir, el valor de compra más los gastos de adquisición”, literal (Riveriego, 2014: 116). Ahora bien, pensamos que a la hora de estipular la horquilla de precios, no deberían tenerse en cuenta los precios de las piezas adquiridas por los museos, ya que creemos que no son representativos de la realidad económica de las piezas.

¿Y las hijas de Pedro de Mena? ¿Cuánto cuestan? (Fig. 4) En el año 2000, Castellana 150, vendió una pareja de bustos de Andrea de Mena y Bitoria por la graciosa cantidad de 330 euros, urnas incluidas (los bustos del padre vendidos en 1993, en Ansorena, se vendieron por 21.495 euros cada uno). El precio de venta de las piezas de Andrea de Mena, las únicas que se tienen constancia en el mercado del arte, no hacen justicia, ni a la calidad de la pieza, ni la importancia histórica de las mismas.

6. Conclusiones

¿Vale 7,4 millones de dólares el San Diego de Alcalá? “Sí, si es lo que tu mujer quiere, si tú quieres a tu mujer y tus fondos son más o menos ilimitados. No si esperas poder véndelo en un futuro próximo o no muy lejano”. De esta manera tan simpática, Findlay (2013: 48), relata la polémica venta de una obra de paloma de Picasso (guache, pincel y pluma sobre papel), donde un coleccionista la quería a toda costa, sin importar el precio de la misma.

¿Vale 7,4 millones de dólares el San Diego de Alcalá? Desde el punto de vista de los datos aquí ofrecidos no. Desde el punto de vista de los criterios objetivos de valoración de la pieza, no es posible establecer justificar tal cantidad de dinero. Tampoco es posible desde el punto de vista de la tasa de reposición, el valor de mercado, ni del valor en efectivo. Matemáticamente, partiendo de los principios del **comparative-market-data-approach**, el análisis de los testigos, tampoco podríamos justificar esa cantidad. El análisis de los precios de los escultores barrocos españoles, y los propios precedentes de Pedro de Mena, evidencian una total fractura entre los precios de venta en subastas, y las ingentes cantidades de dinero pagadas por los grandes museos internacionales por obras de Pedro de Mena. Sólo desde una mirada de los criterios subjetivos, el capricho, la moda, la funcionalidad y la hombría, y que el San Diego haga juego con tu bodegón de Sánchez Cotán, que se llame igual que tu museo, y que sea el patrón de la ciudad, hacen que nuestro protagonista valga 7,4 millones de dólares. No debemos de olvidar que “todo necio confunde valor y precio”²⁵.

7. Bibliografía

- ARS MAGAZINE. (2013, 22 de enero). El San Diego Museum adquiere un Pedro de Mena. *Art Magazine*.
- ASPEL ALDÁMIZ-ECHEVARRÍA, M. (2013). *El mercado del arte. Reflexiones y experiencias de un marchante*. Asturias: Trea.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (2017). *Imagineros del Siglo XXI. Productos barrocos en entornos 2.0* (en prensa).
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (2016). “La Glocalización de la Semana Santa y las construcción de las identidades locales. Espacios de reflexión en la Didáctica de las Ciencias Sociales”. En *Innovación universitaria: digitalización 2.0 y excelencia de contenidos*. Madrid: McGraw-Hill Education.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (2016). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de oro la Sociedad el Conocimiento*, 3 Vol. Málaga: Exlibric.
- FINDLAY, M. (2013). *El valor del arte: dinero, poder, belleza*. Figueras: Fundación Gala-Salvador Dalí.
- GILA MEDINA, L. (2007). *Pedro de Mena. Escultor (1628-1688)*. Madrid. Arco Libros.
- MONTALVO MARTÍN, F. J. (2016). Catalogación, peritaje y mercado. En Fernández Paradas, A. R., (Coord.). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos De Oro a*

25. escribió Antonio Machado en *Proverbios y cantares*

- la Sociedad del Conocimiento. Entre el barroco y el siglo XXI*, Vol. 1 (pp. 365-382). Málaga: Exlibric.
- MOULIN, R. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: la marca editora.
- PEÑUELAS I REIXACH, L. (2013). *Autoría, autentificación y falsificación de las obras de arte*. Barcelona: polígrafa.
- REVIRIEGO, C. (2014). *El laberinto del arte: el mercado del arte, su funcionamiento, su reglas y principales figuras*. Barcelona, Paidós.
- THE ART TRIBUNE. (2013). A Sculpture by Pedro de Mena Acquired by the San Deigo Museum of Art. Recuperado de <http://www.thearttribune.com/A-Sculpture-by-Pedro-de-Mena.html>
- THOMPSON, D. (2010). *El tiburón de los 12 millones de dólares*. Madrid: Ariel
- VARIOS AUTORES. (2012). *Vía Crucis. Jornada Mundial de la Juventud, 2011*. Madrid: Editorial Pasos.
- VETTESSE, A. (2002). *Invertir en Arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Madrid: Pirámide.

**DEL MÁRMOL CLÁSICO A LA TALLA POLICROMADA.
RESEMANTIZACIÓN DE UNA IMAGEN DEL MUNDO CLÁSICO PAGANO
EN ICONO DEVOCIONAL CRISTIANO**

José Francisco López Martínez

La exposición A DIVINIS, desarrollada entre febrero y marzo de 2015 en el Museo del Teatro Romano de Cartagena, se convirtió en el marco excepcional para dar a conocer el singular caso de resemantización de una imagen procedente del mundo clásico pagano en icono devocional cristiano, enmarcado en la producción del escultor José Capuz (Valencia, 1884 – Madrid, 1964), cuya obra se vio determinante marcada por el referente formal y simbólico de la Antigüedad.

La obra de Capuz participa de la encrucijada artística con la que se encontraba la plástica escultórica a principios del siglo XX, entre los caminos de vanguardia hacia la abstracción o la referencia figurativa. Ante esa disyuntiva, el modelo de la Antigüedad clásica se erigía como el referente de una modernidad que transitaba entre la expresión de los grandes conceptos universales y la búsqueda de una belleza formal esencializada. Conceptos como la *Mediterraneidad*, de Aristides Maillol, trascendían con mucho la mera imitación del modelo antiguo, elaborando un lenguaje netamente personal y contemporáneo, sólidamente fundado en las posibilidades de la figura humana como vehículo conceptual.

Estos equilibrios entre el referente clásico y la expresión contemporánea, entre tradición y modernidad, resultaban aún más complicados en aquellos géneros más vinculados a la herencia artística, como era el caso de la escultura religiosa. Se diría que la escultura religiosa, perdida en creaciones adocenadas, se había convertido en un género ajeno a la general evolución del arte y, por tanto, carente de uno de los principales valores que Alois Riegl había señalado como fundamentales en la consideración contemporánea de la obra de arte: el valor de novedad¹.

1. RIEGL, A. (1903, ed. 1999), *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor.

Sin embargo, el recurso a la tradición clásica como modelo tampoco se podía considerar, ni mucho menos, una novedad. Ya los antiguos romanos utilizaron la retórica de los dioses olímpicos adaptada al servicio del poder, realizando retratos a lo divino del emperador en los que este se revestía de los atributos iconográficos que caracterizaban a las deidades clásicas. Y cuando el nuevo arte cristiano abandonase la clandestinidad de las catacumbas utilizaría los antiguos modelos formales profanos para configurar la iconografía cristiana con un nuevo significado religioso.

Siglos después, cuando la escultura del siglo XX busque un nuevo ideal figurativo recurrirá de nuevo a los modelos antiguos para ofrecer una visión renovada del clasicismo. En ese contexto escultores como José Capuz recurrieron al estudio de los arquetipos formales de la Antigüedad y no dudaron en utilizarlos como referentes más o menos directos en la concepción de su imaginería religiosa.

Durante su estancia en la Academia Española de Roma, José Capuz recibiría la influencia de la estatuaría clásica, no sólo con el conocimiento directo de los originales de la Antigüedad sino también a través de las creaciones del Renacimiento, y en especial de la obra de Miguel Ángel, cuyo recuerdo, a través de la alegoría de la Noche en las tumbas mediceas, afloraría años después en su obra al realizar la Virgen de la Piedad para Cartagena.

Con la destrucción de una gran parte del patrimonio artístico de carácter religioso sufrida durante la guerra civil, y ante la necesidad de reposición de las piezas desaparecidas, se planteaba la disyuntiva entre uno de estos dos criterios: la realización de una copia mimética del icono desaparecido, o bien el encargo de una obra original a un artista de reconocido prestigio, en la esperanza de que el valor artístico de su nueva creación pudiera estar a la altura del referente desaparecido.

No era esta una elección sencilla, especialmente para las cofradías pasionarias, donde, a la añoranza de las imágenes desaparecidas, avaloradas por vínculos devocionales y tradicionales en ocasiones centenarios, se unía la urgencia por reanudar los cultos y normalizar la situación, en el nuevo contexto con frecuencia instrumentalizado por el régimen franquista, donde la estética del barroco hispano se adoptaría como uno de los referentes de los valores nacionales. No parecía, por tanto, el escenario más propicio para explorar nuevas aportaciones estéticas, mientras que la evocación más o menos mimética de las imágenes desaparecidas ofrecía la seguridad de la aceptación popular, que vería “regresar” sus imágenes tradicionales, dolorosamente perdidas.

Algunas circunstancias singulares favorecieron un planteamiento un tanto diferente en el caso de la cofradía cartagenera de los Marrajos, afectada por la desaparición de gran parte de su patrimonio, pero que había conseguido conservar las piezas de mayor interés creadas por el escultor José Capuz a partir de la década de 1920. Fue en esa época cuando la cofradía decidió renovar y enriquecer su patrimonio escultórico, hasta entonces limitado en su mayoría a imágenes de vestir que, salvo excepciones, contaban con mayor valor histórico que estrictamente artístico. Al mismo tiempo, esa decisión de renovación era también un eco de la transformación experimentada por la propia ciudad tras la destrucción sufrida en la revolución cantonal, cuando el extraordinario desarrollo económico y poblacional había conducido también a la renovación del antiguo paisaje urbano, dominado hasta

entonces por su función castrense, con una arquitectura burguesa modernista volcada hacia el espectáculo de la calle y el puerto.

Fue en ese contexto cuando la cofradía, en junta general celebrada el 21 de mayo de 1924, adoptó la decisión de “*que un escultor de fama haga un grupo de La Piedad y que se vayan sustituyendo las efigies de los tronos por otras en las que se haga un verdadero derroche de arte*”².

Así las cosas, el haber conseguido conservar los grupos de *La Piedad* (1925) y el *Descendimiento* (1930), así como el *Cristo Yacente* (1926), obras todas de José Capuz, facilitaba la elección del criterio a adoptar, puesto que las piezas desaparecidas o bien eran obra del propio Capuz –que se encontraba disponible y en plenitud de facultades creadoras– o bien carecían de un destacado valor artístico. Esto era así en la mayoría de los casos, salvo en el caso de la antigua imagen de *san Juan* (Fig. 1), destacada obra de Francisco Salzillo, alabada por intelectuales y poetas, y de indudable éxito popular. Se podía justificar, por tanto, la tentación de encargar una copia fiel del icono salzillesco que, a buen seguro, hubiera contado con el inmediato beneplácito de los cofrades y cartageneros en general. No obstante, con buen criterio, la cofradía decidió apostar por la oportunidad que ofrecía el desgraciado suceso de la desaparición de la imagen del siglo XVIII para profundizar en la unidad de lenguaje estético que ofrecería poder contar también con un san Juan de Capuz.

En carta remitida por el Hermano Mayor a Capuz con fecha 6 de abril de 1942, aquél le comunica al escultor: “*Deseamos además un San Juan Evangelista; teníamos un Salzillo que nos quemaron, y soñamos con un reemplazo digno. Este San Juan sólo consta de busto (hombros y cabeza) y mandaré a Vd. una foto del viejo para que vea la postura de la mano izquierda, con la que debe llevar una palma, y los detalles del pelo y vestimenta*”¹. Una vez aceptado por el escultor el encargo, el Hermano Mayor le insiste, en una



Figura 1. San Juan Evangelista, Salzillo (h. 1750), Cofradía de los Marrajos, Cartagena (desaparecida).

2. *El Porvenir*, Cartagena, 22 de mayo de 1924, p.1, en LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. (1995): *Configuración estética de las procesiones cartageneras*, Cartagena: Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, p.: 52.

nueva carta de 22 de abril, en que le envía “un retrato del antiguo San Juan obra de Salzillo, para que vea cómo deben de ir las manos: la izquierda va en actitud de coger una palma y la derecha dice la tradición que va señalando con los dedos a la Virgen el camino que sigue Jesús”.³

Teniendo en cuenta las indicaciones del hermano mayor, Capuz realizó una imagen de san Juan que contó con la inmediata aceptación popular, si bien tenía poco en común, más allá de la composición general, con la antigua imagen de Salzillo, puesto que Capuz entrega una obra absolutamente personal y original... hasta cierto punto.

Según refieren algunos testimonios de la época, cuando los cofrades marrajos contactaron con Capuz para la reconstrucción del patrimonio perdido en la guerra civil, éste contaba en su estudio con un busto clásico que bien pudiera representar al dios Apolo. En concreto, el que fuera capellán de la cofradía marraja, Antonio Pérez Madrid, refiere que “cuando fueron los marrajos a encargarle esta imagen, el escultor tenía un busto de acentuado gusto helénico y que pensaba destinar al dios Apolo, el dios del sol y de la luz. Y da gusto pensar que en esta imagen han coincidido el dios solar y el Apóstol de la luz”.⁴

Sea como fuere, la indudable filiación clásica de la imagen de San Juan ha sido señalada en varias ocasiones⁵, fundamentada en la axialidad y frontalidad de la composición, en la que se destaca un rostro de contenido dramatismo, cercano a la *terribilitá* miguelangelesca, en un característico óvalo facial clásico, enmarcado simétricamente por los bucles de la cabellera.

Pero estas filiaciones de la imagen de san Juan de los marrajos con la escultura clásica grecorromana se derivaban de comparaciones con arquetipos de la escultura antigua, sin que existiera constancia de un referente concreto que hubiera sido utilizado por Capuz.

Pasar del terreno de la evocación al de la constatación ha sido posible mediante la investigación de los modelos escultóricos de la Antigüedad a los que habitualmente tenía acceso José Capuz, como profesor de Modelado y Vaciado, y como académico de Bellas Artes.

Sabido es que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo, desde sus orígenes, un interés especial en contar con una colección de vaciados en yeso de esculturas clásicas, que pudieran servir a los fines didácticos que tenía encomendados la institución. Buscando en el catálogo del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes encontramos, marcado con el nº 70, el denominado *busto*

3. *Correspondencia mantenida entre el Hermano Mayor D. Juan Muñoz Delgado y el escultor D. José Capuz, durante los años de 1941 a 1947, en que se encargaron las tallas de la Soledad, San Juan y el Nazareno.* Biblioteca San Isidoro. Cartagena.

4. PÉREZ MADRID, A. (1984), “San Juan Marrajo, Luz y Audacia” en *Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos)* Cartagena: Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), s/p.

5. Cfr.: HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (1996). *José Capuz, un escultor para la Cofradía Marraja.* Cartagena: Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, p. 83.

LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. (2001). *Visiones de San Juan. Imágenes contemporáneas de una iconografía clásica.* Cartagena: Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), pp. 22-36.



Figura 2. *San Juan Evangelista*, Capuz, 1943, Cartagena / *Busto de joven bárbaro*, modelo en yeso, taller de vaciados Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

de joven bárbaro, vaciado en yeso de un mármol romano del s. II d.C. conservado en el Museo del Prado. (Fig. 2)

Acudiendo al catálogo del Museo del Prado, la ficha E00034 refiere que el busto es “copia romana de un original helenístico. El retratado es un muchacho con un peinado ondulado que llega casi hasta los hombros. La cabellera tiene una raya y, con guedejas de curvatura casi simétrica, encuadra el rostro delgado e inexpresivo, cuya superficie contrasta con la cabellera sin pulir. En la parte frontal y en los lados, los mechones están separados unos de otros a través de estrías profundas, por lo cual la cabeza ha sido datada hacia la época tardoantonina. Por otra parte, no existe una incisión que defina el iris y las pupilas, tal como se esperaría de un retrato de dicha época. Por este motivo se han propuesto identificaciones de la cabeza con Narciso, con Eros (Hübner) y también con Eubuleo (Tormo); también (Blanco) ha sido interpretada como el retrato de un bárbaro. No obstante, sólo una comparación superficial haría creer que éstos y otros muchachos de la mitología antigua aparecen retratados de igual forma. La cabeza se trata muy probablemente del retrato de un joven; la obra, que no es de gran calidad y que se parece más que otras al retrato de Alejandro, fue hecha entre 170 y 180. Sin embargo, dado que la escultura no presenta ninguna de las características típicas de los retratos de Alejandro



Figura 3. *San Juan Evangelista*, Capuz, 1943, Cartagena / *Retrato de un joven*, Anónimo, s. II d.C., Museo del Prado.

*Magno, como por ejemplo la contracción de la frente, se puede descartar la hipótesis de que el retrato represente al mítico conquistador?*⁶(Fig. 3)

La ficha anterior hace referencia al original clásico en mármol, conservado en el Museo de El Prado. Pero el modelo directamente utilizado por Capuz para elaborar su imagen de san Juan habría sido el vaciado de esa pieza antigua, disponible en el Taller de Vaciados de la Academia de Bellas Artes. Aunque se trata de un vaciado fiel del original, es posible constatar algunas diferencias, derivadas, por un lado, de la distinta naturaleza del material, mármol y yeso, estando ausente, lógicamente, en el yeso el trabajo de trépano sobre el mármol para esculpir el cabello. Por otro lado, el mármol original ha sufrido una restauración, claramente apreciable, que afecta a la nariz y zona de la boca del personaje, y que, lógicamente, no es apreciable en el vaciado en yeso.

En cualquier caso, la superposición de la imagen en madera policromada de san Juan a la del vaciado en yeso ofrece una total coincidencia de volúmenes que sólo puede responder a un trabajo de sacado de puntos del modelo en yeso al busto en madera. Tan absoluta es la coincidencia que, en un primer momento, llevó a la necesidad de descartar la posibilidad de un error de catalogación entre los vaciados clásicos de la Academia de un modelo que hubiera podido ser original de Capuz; posibilidad descartada por la existencia del original en mármol, del s. II, en el Museo del Prado.

6. SCHRÖEDER, S.F. (1993). *Catálogo de la escultura clásica en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, pp 242-244.



Figura 4. Superposición progresiva de la imagen de Capuz y el vaciado en yeso de la RABASF.

Era éste uno de los vaciados frecuentemente utilizados por los profesores de Bellas Artes, circunstancia que explicaría la referencia de esos testimonios que hablan de un busto clásico en el estudio de Capuz, utilizado por el escultor para crear su San Juan Evangelista.

La comparación formal entre ambas piezas, el vaciado clásico de la Academia de Bellas Artes y la cabeza del Evangelista en madera policromada, no deja lugar a dudas de la utilización por parte de Capuz del modelo clásico para transformarlo, *a divinis*, en una imagen religiosa procesional del apóstol san Juan.

Al modo de las Metamorfosis de Ovidio y el relato de Pygmalión, Capuz confiere morbidez y vida al vaciado en escayola, dotándolo de trágica expresión contenida, a la manera clásica, mediante la talla y la aplicación de la policromía. (Fig. 4)

La utilización por Capuz del modelo clásico se puede relacionar con su interés por la estatuaria antigua y como una forma de reivindicación de la validez escultórica de la escultura policromada. La tradición neoclásica de la escultura en blanco había degradado la consideración de las esculturas policromadas. Pero los progresivos estudios arqueológicos se encargaron de demostrar la falsedad del canon neoclásico de la escultura en blanco. A principios del siglo XX esta cuestión ya era tema común de debate en los círculos tanto arqueológicos como artísticos, por lo que la elaboración de una imagen policromada que formalmente reproducía los volúmenes de un busto clásico antiguo le otorgaba a la imagen religiosa el aura de dignidad de la escultura grecorromana.

Más allá de la clara utilización del modelo, subyace el interés de Capuz por el mundo clásico y los valores simbólicos que la transposición del panteón grecorromano a la iconografía cristiana ha aportado desde el origen del arte sacro. No sería ésta la única ocasión en que Capuz utilizara modelos arquetípicos de ídolos del mundo antiguo como referentes para la elaboración de imaginería religiosa. (Fig. 5) Referencias al arquetipo clásico del ídolo o la figura del orante se pueden apreciar en sus imágenes marianas, como, sin ir más lejos, en la nueva versión que realiza de la Virgen de la Soledad (1943) para la cofradía de los marrajos, estrictamente contemporánea de su san Juan evangelista.

Y, en efecto, gran parte del éxito devocional de la imagen de san Juan de los marrajos hay que buscarla en la utilización por Capuz de los mecanismos retóricos



Figura 5. Ídolo, José Capuz, 1912, Valencia / Santa María, José Capuz, 1928, Guernica / Virgen de la Soledad, José Capuz, 1943, Cartagena.

de la estatuaria clásica romana puestos al servicio de la imagen religiosa procesional. Como ya hemos señalado, son conocidas las influencias de la estatuaria helénica en la obra de Capuz, pero en esta ocasión el artista parece que fue más allá de lo puramente formal hasta establecer una acertada conexión entre el joven Apolo y el Apóstol de la luz. Son conocidos también los paralelismos que se han hecho entre otras representaciones de San Juan señalando el camino y el Apolo Belvedere (Belda Navarro, C., 2015). Pero en el caso del San Juan cartagenero de Capuz las filiaciones clásicas en cuanto a la composición parecen estar más emparentadas con la retórica propagandística de la plástica romana, evidentes en obras como el célebre Augusto de Prima Porta. (Fig. 6)

La escultura procesional reinterpreta estos patrones clásicos, de eficacia sobradamente demostrada, para ponerlos al servicio de la retórica de la imagen religiosa. Si Capuz toma el modelo literal del busto clásico no es menos cierto que a él se debe, junto a las indicaciones del comitente, el acierto de componer una imagen de vestir a la manera de las solemnes esculturas antiguas dedicadas al culto imperial. En este caso, el elemento vertical representado por el *imperium* que Augusto sostiene en su mano izquierda es sustituido por la airosa palma, mientras aparece mucho más evidente la relación del gesto indicativo de la mano derecha. Así, si el escultor romano confería un aura divina al retrato imperial, Capuz confiere un carácter sacro a la cita pagana, en un simbolismo de ida y vuelta que otorga todo su sentido a las palabras del capellán de la cofradía cartagenera, cuando en 1977 evocaba la imagen de san Juan tras el *Encuentro*, en la mañana del Viernes Santo, de esta manera:



Figura 6. Augusto de Prima Porta, s. I, Roma / San Juan Evangelista, Capuz, 1943, Cartagena.

“Después pasea su magnificencia entre las luces de la mañana y parece un dios vencedor con su palma de triunfo. Capuz le dio la belleza griega para su faz. Consta que hubiera sido un Apolo, el dios del sol, y fue, dichosamente para nosotros, el Apóstol de la luz.”⁷

1. Bibliografía

- BELDA NAVARRO, C. (2015), *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Correspondencia mantenida entre el Hermano Mayor D. Juan Muñoz Delgado y el escultor D. José Capuz, durante los años de 1941 a 1947, en que se encargaron las tallas de la Soledad, San Juan y el Nazareno*. Biblioteca San Isidoro. Cartagena.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (1996). *José Capuz, un escultor para la Cofradía Marraja*. Cartagena: Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F. (1995): *Configuración estética de las procesiones cartageneras*, Cartagena: Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F. (2001). *Visiones de San Juan. Imágenes contemporáneas de una iconografía clásica*. Cartagena: Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos),
- PÉREZ MADRID, A. (1977), “San Juan Evangelista, alguien entrañablemente querido”, en *Santo Amor de San Juan*, Cartagena: Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos)

7. PÉREZ MADRID, A. (1977), “San Juan Evangelista, alguien entrañablemente querido”, en *Santo Amor de San Juan*, Cartagena: Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), s/p.

- PÉREZ MADRID, A. (1984), "San Juan Marrajo, Luz y Audacia" en *Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos)* Cartagena: Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos)
- RIEGL, A. (1903, ed. 1999), *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor.
- SCHRÖEDER, S.F. (1993). *Catálogo de la escultura clásica en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado.

CONTROVERSIA ACTUAL EN LA ICONOGRAFÍA DEL PATRÓN DE HELLÍN. SAN RAFAEL ES UN ARCÁNGEL RAFAEL

Rafael Marín Montoya
Licenciado en Ciencias Religiosas

1. Introducción y postulado

En la ciudad de Hellín, provincia de Albacete, se le rinde culto al arcángel san Rafael desde el siglo XVI y se le tiene como patrón desde el XVIII. La imagen que se venera de san Rafael es la misma desde hace siglos, su autoría se atribuye al toledano Manuel de Herviás a través del testamento del teólogo y literato hellinero Cristóbal Lozano Sánchez, fechado en 1667¹.

La obra escultórica del Patrón de Hellín es el arcángel Rafael acompañado del joven Tobías; al empuñar la diestra del arcángel una espada tras su cabeza y la mano izquierda sostener una rodela, puede crear cierta confusión con el arcángel san Miguel, al ser espada y escudo atributos de éste. Confusión que en los últimos años está generando polémica, con un posicionamiento hacia San Miguel por quienes quieren mostrar erudición iconográfica y por quienes quieren mostrar desafección o descrédito por lo religioso.

Esta comunicación postula, sustenta que la iconografía del patrón de Hellín es el arcángel Rafael, porque no nos encontramos ante una anomalía icónica, y si ante un tipo iconográfico poco frecuente, justificado por atributos, por origen, por sentir.

Para nuestra argumentación utilizaremos el método iconológico de Erwin Panofsky (1892-1968), uno de los padres de la Iconografía, el cual aplica tres estados o niveles de lectura a una imagen, con el objeto de descifrar tanto sus significados manifiestos como los latentes.

1. GONZÁLEZ ZYMLA, H. (2009). "El Santo Ángel Rafael, Patrón y protector de la Villa de Hellín". *Al-Basit* (54). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". p. 41.

2. Aplicación del método iconológico de Panofsky

Para el estudio de una creación artística lo primero es observarla y “disfrutarla” y posteriormente llegar al análisis. Para ello aplicaremos el método iconológico, lo que nos va a permitir dar respuesta a nuestros propósitos a partir de sus tres niveles: nivel preiconográfico, lectura, reconocimiento y descripción de la obra basados tan solo en la experiencia del que la mira con atención; nivel iconográfico, consistente en la interpretación del significado convencional en función del contenido temático y la tradición cultural; y, finalmente, el nivel iconológico, interpretación del contenido intrínseco e inconsciente.

Es conveniente indicar que Ernst H. Gombrich (1909-2001) –coetáneo de Panofsky– realizó una revisión crítica al método de este, sustituyendo el enfoque metodológico de Panofsky en cuanto a la investigación histórico-artística, por un pragmatismo crítico, racionalista y científico. Sin embargo, para lo que aquí pretendemos es adecuado utilizar el método original, porque nos permite describir e interpretar la obra en cuanto a su forma y significados.

2.1. Nivel preiconográfico

En este primer momento del método se reconoce y se identifica lo que se observa y se transcribe, todo ello basado tan solo en la práctica y la sensibilidad del observador. Nuestra obra la observamos en las figuras (Fig. 1 y Fig. 2) y en ellas reconocemos: dos esculturas en bulto redondo, talladas en madera y policromadas consistentes en un ser alado (ángel) que porta espada y escudo, y un joven portando un pez.

Esta explicación bastaría en este primer nivel pero, al ver las dos fotos, podemos apreciar la intervención realizada sobre las dos esculturas, en la actualidad montan sobre misma peana, pero mientras el joven pisa sobre suelo, el ángel lo hace sobre nubes, éstas en la situación anterior se apreciaban, ahora quedan muy marcadas. Sobre nubes o sobre suelo en ambas figuras se aprecia claramente cómo están en acción de marchar, pero un detalle: en foto antigua (Fig 1), podemos ver cómo el pie derecho se encuentra más al aire, solo pisa de tacón sobre la superficie.

2.2 Nivel iconográfico

Este segundo nivel entiende que el objeto de interpretación va más allá de la mera representación física, por ello se ocupa de identificar el tema, de aportar el significado convencional en función del contenido temático y la tradición cultural, para ello se identifican a los elementos que lo acompañan, los atributos y características de la obra, se estudia el contexto cultura en la que la obra fue ejecutada y al autor. Para realizarlo, el investigador debe poseer una familiaridad con temas o conceptos específicos tal y como han sido transmitidos por las fuentes literarias, mitológicas, religiosas.

En la obra que estudiamos nos encontramos con un ser alado, un ser espiritual, por tanto una obra con un sentido trascendental, para nosotros una obra religiosa



Fig. 1. Foto antigua de San Rafael. Archivo Antonio Moreno.



Fig 2. San Rafael y Tobías. Archivo Rafael Lencina.

y este personaje es un ángel. Además, en el conjunto se aprecia la desproporción de los personajes, debida a que se pretende remarcar la importancia, el poder de uno frente al otro, del ángel frente al humano, todo un ejemplo de aplicación de la ley de jerarquía visual.

Las iconografías de las obras religiosas vienen determinadas por unos atributos que permiten identificarlas. Que el ángel porte espada y escudo puede llevarnos a pensar en el arcángel Miguel, porque en su iconografía particular y más conocida, porta espada o lanza y escudo por ser el príncipe de las milicias celestiales. Debemos indicar también que las representaciones más al uso de san Miguel, a sus pies tiene un ser maligno al que acaba de vencer, en nuestra obra el ángel no pisa sobre suelo, lo hace sobre nubes. En el estudio iconológico abundaremos en estas cuestiones.

Fijándonos en el acompañamiento del ángel, aparece un joven con un pez; esto nos conduce al Antiguo Testamento, a uno de sus Libros Históricos y deutero-canónicos, al libro de Tobías, donde se relata el viaje del joven Tobías por encargo paterno y cómo durante su trayectoria es protegido por el arcángel Rafael, encarnado en Azarías.

Llegados a este punto, ya podemos indicar que nos encontramos ante una representación del arcángel Rafael en su viaje de acompañamiento y custodia al joven



Fig 3. San Rafael en su trono. Foto Pascual García.

La imagen de este san Rafael hellinero siempre ha llevado corona, la cual junto a la espada y la rodela eran de plata, y desde 1964 son de oro, porque dicho año se le impuso la corona en este rico metal por el abad mitrado del Valle de los Caídos.

Por las hechuras de las dos esculturas y su composición, se aprecia que están rematadas no solo para el culto en un altar sino también para procesionar (Fig. 3).

De la autoría de la obra, ya indicamos al inicio, a quien en los últimos trabajos locales publicados es citado como tal. En este lugar lo más propio sería indicar que es una imagen totalmente anónima, de la segunda mitad del siglo XVII, y sin documentar. Precisamente por esta indocumentación, frente a todo lo que se conoce de la imaginería hellinera que posteriormente ha llegado a Hellín a través de los siglos, comparto lo que estos estudios proponen. El origen de esta obra está en el encargo de don Cristóbal Lozano Sánchez, teólogo y literato hellinero, al escultor toledano Manuel Herviás, lo que se sabe por el testamento del hellinero, fechado el 2 de octubre de 1667, justo el día antes de su muerte. Del testamento extraemos: “sepulten mis huesos a la villa de Hellín, donde están enterrados mis padres [...]” y

“Item. Declaro que tengo dados a Manuel de [H]Erbias, escultor, vecino de esta ciudad, trescientos reales de vellón, poco más o menos, en cuenta de la hechura de un Ángel Rafael, el que de mi orden está haciendo, y se concertó en seiscientos y

Tobías. Estamos ante una obra de san Rafael no al uso o fuera de los estereotipos que conocemos en estos momentos.

Hay más atributos que nos afianzan en san Rafael, la rodela o escudo redondo y delgado que empuña su mano izquierda lleva inscrito la frase “Medicina Dei”, “Medicina de Dios”, este texto es el indicativo de san Rafael, por ser el significado de su nombre.

Conocer el lugar de procedencia o dónde está situada una obra es fuente de mucha información. En el caso de nuestra obra, nos fijamos en el cuello, ahí la túnica del arcángel lleva tallado un broche en el que aparece escrito, “San Rafael Patrón de Hellín”, en la actualidad, en concreto desde 1989, encima de este adorno se coloca la Medalla de oro de la ciudad de Hellín que porta al cuello con una cadena, además el centro de la rodela está ocupado por el escudo de Hellín.

tantos reales. Mando se acabe de hacer y se le pague lo que resta de cumplimiento a dicha cantidad”²

Siguiendo el razonamiento de González Zymla exponemos: Todas las mandas dispuestas por Cristóbal Lozano Sánchez tienen que ver con sus familiares y, en consecuencia, directa o indirectamente con Hellín, porque todos vivían allí. Cabe suponer, aunque no se diga expresamente en el testamento, que el Ángel Rafael también había sido encargado con destino a dicha población, máxime si tenemos en cuenta que Gaspar Lozano, su hermano, verdadero beneficiario del testamento, era teniente vicario de la iglesia parroquial de la Asunción de Hellín.

Manuel de Herbiás fue un escultor de quien apenas sabemos nada. Se ignoran las fechas de su nacimiento y muerte, pero se sabe que, en 1657, aderezó en la parroquia de santo Tomás de Toledo, por valor de 60 reales, las imágenes del nombre de Jesús, la Virgen y san José. No podemos establecer comparaciones o estudios con otras obras del escultor, porque nos encontramos ante una de las escasas obras conocidas de él, de ésta diremos que evidencia calidad.

Salvada la imagen de la nefasta Guerra Civil, fue restaurada por el escultor murciano don José Noguera Valverde (1913-1986), quien manifestó que se trataba de una escultura castellana del siglo XVII, en dicho proceso repolicromó las imágenes, repintó el vestido del santo ángel en un color verde y sustituyó las alas batientes y móviles que poseía por unas alas fijas a la espalda talladas por él.

Entre 1963 y 1964 la obra fue llevada a Madrid, lugar de trabajo del retablista y tallista hellinero Rafael Millán Álvarez (1915-2008), quien se encargó de recuperar policromías, estofados y dorados³.

2.3. Nivel iconológico

Es el verdadero objetivo del análisis de la obra de arte, en este momento el investigador debe dilucidar el significado o contenido de la obra, en función de aquello que considera constitutivo del significado intrínseco. En el nivel iconológico, los temas iconográficos pueden tener perfectamente lecturas diferentes por ser afines a según qué enseñanzas, por estar descontextualizadas a la época en que la obra fue realizada, por desinterpretación de lo pretendido por el artista o el comitente.

Hasta este punto hemos descrito la imagen ahora toca interpretarla; para ello es necesario conocer y comprender lo relacionado con el arcángel Rafael y su representación hellinera.

Para conocer adecuadamente a los ángeles dentro de los parámetros en que nos movemos debemos acudir a la angelología cristiana. Dionisios el Pseudo Areopagita, clasificó a los ángeles en nueve coros: serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, poderes, principados, arcángeles y ángeles. Clasificación del todo

2. GONZÁLEZ ZYMLA, H. “El Santo Ángel Rafael, Patrón y protector...”, ob. cit., p 41

3. MARÍN MONTOYA, R. (2016). “Rafael Millán Álvarez. Maestro retablista hellinero”. *Redoble* (37). Hellín: Asociación de CC y HH de la Semana Santa de Hellín. pag 236

caprichosa y carente de cualquier género de fundamento pero muy utilizada para explicar representaciones plásticas de los ángeles⁴.

Los ángeles y los arcángeles son mediadores entre Dios y el mundo, tienen el deber de auxilio cuando el hombre es tentado por el mal. Los arcángeles son ejecutores de los designios más elevados, ostentan gran poder, son considerados los generales de las milicias celestes.

San Rafael se presenta a sí mismo en Tobías (12, 15): “Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que nos presentamos ante el Señor”. Por las fuentes bíblicas solo conocemos los nombres propios de tres arcángeles: Gabriel, Miguel y Rafael. Las tradiciones acerca de los cuatro arcángeles restantes: Barachiel, Jeudiel, Sealtiel y Uriel, han sido sospechosas durante algunos periodos para el magisterio de la Iglesia, lo cual ha sido motivo para hacer infrecuente su representación.

Del menester de auxilio de los ángeles al hombre surge la figura del ángel custodio, del ángel de la guarda (ángel individualizado que protege a un ser humano desde su nacimiento). Dicha devoción se propagó durante el siglo XVI, por reacción católica frente a la crítica de los reformadores. En el siglo XVII se había consolidado y en 1670, el papa Clemente X (1590-1676) instauró la celebración del santo Ángel de la Guarda.

Las representaciones de los ángeles y arcángeles aparecen en el arte desde muy temprano. La primera manifestación plástica de un ángel se da en el ábside de la iglesia de santa Prudenciana en Roma en el siglo IV. A lo largo de la Edad Media y del Renacimiento se continuará representando a los ángeles y los arcángeles, casi siempre ligados a algún pasaje bíblico y con frecuencia en pareja, buscando simetría, predominando la pareja de arcángeles Miguel y Gabriel.

En 1563 el Concilio de Trento, y en concreto en su XXV sesión, promulgó el Decreto “La Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos, y de las Sagradas Imágenes”. Se abre paso a un nuevo ámbito disciplinar de la iconografía ante la necesidad por parte de la Iglesia Católica de justificar el arte religioso y definir las representaciones lícitas, haciendo así frente a los contundentes ataques de los reformadores protestantes, los cuales se habían posicionado en extremos iconoclastas.

El arte cristiano de todos los tiempos ha estado buscando las formas más adecuadas para representar a los ángeles, conjugando lo decorativo con el servicio a la fe. La tradición española en los estudios teológicos y doctrinales referentes a los ángeles arranca con anterioridad a la Contrarreforma. La obra más citada y apreciada durante el siglo XVI fue el tratado “Natura Angélica”, del franciscano fray Francisco Ximénez, obispo de Toledo, publicada en 1527, con numerosas reediciones. Buena parte de los escritos angélicos del siglo XVII hacen referencia a las opiniones de Ximénez.

Para las representaciones plásticas en el contexto español, una de las principales figuras en difundir las ideas tridentinas fue el artista y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644), quien a través de su obra “El Arte de la Pintura” (1649) ofrece un

4. Una buena síntesis podemos encontrar en: SÁNCHEZ CANO, J. M. (2016). “La angelología cristiana”. En R. GARCÍA MAHIQUES (dir). “*Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*”. Madrid: Ediciones Encuentro, pp. 64-93.

completo repertorio de recomendaciones y sanciones sobre los temas que todo artista del siglo XVII debía conocer para ajustar su obra a los principios del decoro. Pacheco, en su tratado, establece criterios para las pinturas angélicas, para él los ángeles deben usar trajes que correspondan a su ministerio y figurárselos “ya de Capitanes, ya de soldados armados, ya de caminantes, ya de Peregrinos, ya de guías i Pastores, ya de guardas i ejecutores de la Divina justicia, ya de Embaxadores y mensageros de alegres nuevas, ya de consoladores, ya de Músicos acomodando los instrumentos convenientes a cada ejercicio destes”⁵.

Las representaciones de los arcángeles como valerosos guerreros celestiales nos vienen del Apocalipsis, en concreto de su capítulo 12: “Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón...”.

El arcángel san Miguel tiene dos tipos iconográficos primigenios: el primero en el tiempo es por su tarea de psicopompo (conducir las almas de los difuntos hacia la ultratumba, cielo o infierno); por ello se le representaba sosteniendo una balanza para proceder al pesaje de las almas en el momento del Juicio Final. El segundo, y por la que nos hace fijarnos en él, es en la que se muestra con atributos guerreros o en lucha, al ser considerado jefe del ejército celestial como se nos relata en el Apocalipsis y en Daniel (10, 13; 12, 1), donde aparece como custodio del pueblo de Israel y en la carta de san Judas (9) luchando contra el maligno. El texto que le significa es “¿quién como Dios?”.

Al arcángel Gabriel es fundamentalmente el ángel anunciador, se le representa en actitud de mensajero, ya que se le aparece al profeta Daniel (8,16), a Zacarías, padre de Juan Bautista (Lc 1, 19), y a María, a la que anuncia la Encarnación (Lc 1,26). El significado de su nombre es “fortaleza de Dios”, y como atributo suele portar un lirio.

Las representaciones plásticas de san Rafael las encontramos desde antiguo pero ha sido menos representado que los otros arcángeles. En siglos posteriores, Rafael aparece con más frecuencia individualizado y tuvo una amplia difusión sobre todo a partir del Renacimiento, en obra escultórica su presencia es poco frecuente hasta el siglo XVIII.

Es quizá la la iconografía del arcángel san Rafael la más controvertida a lo largo del siglo XVII, fue fundiéndose con la del Ángel de la Guarda, como han estudiado Emile Mâle y Santiago Sebastián, y por esas expresiones militares que aquí presentamos.

La iconografía de un santo comporta esencialmente la definición de su tipo, características y atributos a partir de su biografía o hagiografía. La definición debe estar seguida de un triple catálogo donde están enumeradas las figuras aisladas o agrupadas, los ciclos narrativos y escenas aisladas de leyenda⁶. En nuestro caso, del arcángel Rafael no tenemos leyendas, tenemos lo que nos narra el libro de Tobías y Enoc, éste es apócrifo, hay que tomarlo con cautela y además no aporta más

5. PACHECO, F. (2009). *Arte de la Pintura*. Madrid: Grandes Temas Cátedra. Ediciones Cátedra, p. 568

6. RÉAU, L. (2006). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo 2 /Vol 3. Barcelona: Ediciones del Serbal. p. 8

información a las representaciones. Éstas se fundamentan en el relato bíblico de Tobías y en los textos de ángeles guerreros de las Sagradas Escrituras.

Por lo narrado en el libro de Tobías se crea en torno a Rafael, Tobías y el resto de personajes que aparecen, un ciclo narrativo en las artes plásticas que Réau nos enumera en su libro⁷. Nosotros nos vamos a centrar en el acompañamiento, Tobías (12,15), y en cómo vence al demonio Asmodeo, Tobías (8, 2-3). Por lo primero nos encontraremos a un San Rafael como genérico protector del hombre, considerado –con razón– el primer Ángel custodio, lo que traerá consigo semejanzas, similitudes en sus representaciones y elementos que permitan la distinción.

Presentamos los tipos iconográficos, no narrativos, del arcángel Rafael:

1. La representación de San Rafael como custodio, como genérico protector

1.1. Se presenta de manera individualizada, en actitud de caminar en la mayoría de las obras, portando el pez en su mano izquierda y a veces vestido con los atributos del peregrino a partir del XVIII; esta podríamos decir que es la representación arquetipo.

1.2. Acompañado del joven Tobías, en caso de ser un niño más que un joven; lo veremos que lo lleva de la mano, aquí es donde podemos ver una representación del ángel de la guarda. Qué nos hace diferenciarlos: el que Tobías porta un pez. Gombrich en su ensayo “Tobías y el ángel”⁸ nos dice: “En realidad Tobías es el emblema de Rafael, igual que la rueda lo es de santa Catalina”.

De estas representaciones los atributos u objetos o característica que los identifica o simbolizan son:

Pez: atributo primigenio para San Rafael, pez que atacó a Tobías y éste capturó, pez salutarífico, que permitió salvar la vida a Tobías en su noche de bodas y la ceguera a su padre.

Inscripción: texto que lo identifica “Medicina Dei”, medicina de Dios; confirma el carácter de Rafael como el “curator” del Libro de Tobías.

Vestimenta: en un principio era vestimenta de viajero con anacronismo para pasar a ser vestido de peregrino con la lacerna, o capa con esclavina adornada con las correspondientes conchas adheridas a las solapas, además con los auxilios de bordón, cantimplora y zurrón.

Color: se considera como dentro de los cánones que el color de su vestimenta sea en verde, color asociado a la curación, la salud, la tranquilidad, la salvación, la esperanza y la regeneración.

Bastón, vara: simboliza la voluntad y el apoyo espiritual que Rafael puede darle al hombre en el complicado camino de la existencia, de la vida; pero también representa la autoridad y el poder espiritual. Será un bordón con o sin calabazas para el agua en las representaciones de San Rafael como peregrino. En determinadas

7. RÉAU, L. (2006). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1 /Vol 1. Barcelona: Ediciones del Serbal. pp. 368-380.

8. GOMBRICH, E. H. (1983). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza forma. Alianza Editorial, pp. 53-61.

ocasiones se muestra con caduceo (bastón con dos serpientes), simboliza la Medicina, representación menos cristiana y más esotérica, cercana a la representación del dios Hermes⁹.

Podemos encontrarlo en representaciones del XIX y en obras de producción industrial con corona a modo de diadema, ésta de penacho delantero o tarja oval con rocallas.

Resulta evidente la analogía entre las representaciones citadas arriba del Arcángel Rafael y las del Ángel de la Guarda, y esto es debido a que la popularidad alcanzada por el arcángel Rafael en el siglo XVI derivó en el culto al Ángel de la Guarda¹⁰. La pintura del XVII como las fuentes literarias insisten en la identificación. Mâle afirma que las primeras imágenes del Custodio surgen en la pintura italiana de finales del XVI, coincidiendo con el final del Concilio de Trento; esta tradición icónica se inicia en el siglo XV, cuando las representaciones del arcángel Rafael más frecuentes de éste siglo lo mostraban como protector de los viajeros.

En qué nos podemos fijar para distinguir a Rafael en estas representaciones con similitud, además del pez, que aparecerá en manos de Tobías o de él: Rafael podrá llevar en su mano un pote de medicamentos en alusión a las curaciones que consiguió, una rosca de pan, su alimento durante el camino emprendido, una píxide, por lo que adquiere una evidente connotación eucarística, al identificarlo con el viático.

La Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, de la que san Rafael es protector, nos muestra representaciones propias de san Rafael vistiendo el escapulario negro del hábito de la Orden y portando unos panes, además de alguno de los otros atributos tradicionales, como el bastón de peregrino y el pez.

2. Representaciones de san Rafael con atributos militares, con espada

Se trata de un tipo iconográfico no habitual en sus representaciones y que tienen su origen conceptual en los textos sagrados y en “La Leyenda Dorada” (1264) de Santiago de la Vorágine, que indicaba: “uno y otro ángel (Miguel y Rafael) refrenaron el poder del diablo”.

Rafael junto a los otros siete Príncipes Angélicos los encontramos ataviados con atuendo militar en un grabado originario de Palermo en 1516 y en una talla escultórica policromada de la escuela sevillana del primer tercio del siglo XVIII¹¹.

Tenemos que tener presente que el arcángel Rafael se enfrentó a Asmodeo, demonio bíblico que aparece en el capítulo octavo del libro de Tobías. Asmodeo enamorado de Sara, hija de Ragüel, cada vez que aquella contraía matrimonio, mataba al marido durante la noche de bodas. Así llegó a matar a siete hombres, impidiendo que consumaran el matrimonio. Sara se promete con Tobías, y éste recibe la ayuda de Rafael, el cual le enseña cómo librarse del demonio. Por ello,

9. VIVES-FERRÁNDIZ, L y MORENO BASCUAÑANA M. (2016). “San Rafael”. En R. GARCÍA MAHIQUES (dir). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*. Madrid: Ediciones Encuentro, p. 522.

10. *Ibidem*, p. 522.

11. *Ídem*, p. 525.

Tobías toma el pez, que intentó “devorarlo” en el río, y le arranca el corazón, los riñones y el hígado, colocándolos sobre brasas. Asmodeo no puede soportar los vapores así desprendidos y huye a Egipto, donde Rafael lo encadena. Hay representaciones de San Rafael en las que aparece con una columna y en ella una serpiente enroscada, símbolo de la prisión del demonio: ejemplo de ello lo tenemos en la capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén finalizada en 1761, donde una pintura muestra al arcángel de perfil con ampulosa vestimenta, sosteniendo una columna a la que ató con grilletes al demonio.

En 1782 se tradujo al castellano el tratado de iconografía que había publicado en latín fray Juan Interián de Ayala en 1730, con el título de “El pintor cristiano y erudito tratado de los errores que suelen cometerse al pintar y esculpir la imágenes sagradas”. Su pretensión era establecer los fundamentos que habían de tener en cuenta los artistas. Interián desarrolla el comentario de los ángeles a lo largo de cinco capítulos ubicados a continuación de los dedicados a Dios. Sobre san Rafael llama la atención sobre dos cuestiones, en las representaciones de Tobías éste aparece quizá demasiado joven y no casamentero, y no representa lo que nos dice el texto sobre su compromiso con Sara y que el pez representado como atributo, para Interián, debía de ser de mayor tamaño y horrendo, por ser un pez que iba a devorar a Tobías.

En el libro de horas “Las Grandes Horas de Ana de Bretaña” (1503-1508), nos encontramos con el arcángel Rafael portando espada: de él se dice “el ángel guardián por excelencia, es el único personaje de las Grandes Horas de Ana de Bretaña que aparece destacado sobre un fondo de oro. La prudencia es una de sus virtudes y con el dedo índice de su mano izquierda llama la atención sobre la necesidad de seguir los buenos consejos, a pesar de que en su mano derecha porta una espada”¹².

En el libro impreso en 1652 en el Real monasterio de san Juan de la Peña (Huesca), escrito por su prior Francisco Blasco de Lanuza, y título “Patrocinio de ángeles y combate de demonios”, relata la existencia de legiones angélicas y diabólicas en perpetua pugna, comandados por el arcángel san Miguel, capitán de todos los ejércitos celestiales, y ayudado por sus lugartenientes, el arcángel Rafael y el arcángel Gabriel.

Los elementos iconográficos que porta el arcángel en estas representaciones son:

Espada: es símbolo de autoridad y justicia. Inicialmente, la espada sugiere acción cruenta, ahora bien, la espada en combate espiritual no sangriento, combate contra el mal, contra el pecado, contra la ignorancia, etc. La espada asimismo es atributo de la Justicia, la espada separa el bien del mal, a la vez que castiga al delincuente; también es atributo de Fortaleza.

Escudo o rodela: símbolos de lucha, de “poder”, identificativos también de protección. En ellos suele ir grabada alguna inscripción que identifica al personaje.

Hemos encontrado algunas obras más del arcángel Rafael con espada, entre ellas una reproducción que pone a la venta en vinilo el Museo Británico a través de su página web, con este comentario, “The image of the Archangel Raphael is taken from a classical church window”.

12. Catálogo publicitario de la reproducción de “Las Grandes Horas de Ana de Bretaña”. Barcelona: Moleiro Editor, S.A.

3. El tipo iconográfico de custodio de un territorio.

Tienen su origen religioso en las funciones del ángel guardián del paraíso terrenal (Gén. 3, 24) y en obras plásticas ya la encontramos en el siglo XIV en unos frescos de Padua, con los arcángeles como protectores de ciudades, en España tenemos el “Ángel custodio de la ciudad y Reino de Valencia (¿1446?)” obra de Juan de Juanes, y más reciente al “Santo Ángel Custodio de España” que se encuentra en la iglesia de san José de Madrid, obra de principios del XX. Sus atributos se concretan de manera unívoca en la espada y el escudo del reino o la ciudad a la que custodian.

Para Córdoba, san Rafael por las visiones del Padre Andrés de las Roelas en 1578 es su custodio y para el arte ha dado lugar a un tipo iconográfico conceptual de san Rafael propio, dando lugar a una imagen particular y local¹³, en la que se incluyen los “Triunfos de san Rafael”, monumentos construidos en plazas públicas a partir de altas columnas sobre las que se coloca escultura de san Rafael.

En este momento podemos indicar el patronazgo que la obra que nos ocupa tiene para Hellín y profundizar en ello. Para la liturgia católica, “patrono” es el santo o la santa que, por tradición antigua o por legítima elección, es venerado con particular culto por el pueblo cristiano en su conjunto o bien por una ciudad, una diócesis, una parroquia o también por un grupo de fieles como esencial protector o intercesor ante Dios. Para Hellín, su patrono es el Arcángel San Rafael, ¿desde cuándo existe la devoción al Santo Ángel Rafael en este municipio? Entre los datos contrastados que podemos aportar en el devenir de los siglos, citamos:

La primera noticia, que relaciona a San Rafael con Hellín se documenta en las Relaciones Topográficas de Felipe II redactadas en Hellín en el 14 de Enero de 1576: “*la fiesta del bienaventurado [San] Rafael, [que se guarda] por la tempestad que solía [h]aber ordinariamente en dicha villa de piedra, con que no se cogían frutos, y después que se celebra la dicha fiesta se [h]a visto que [h]a cesado la dicha tempestad*”¹⁴

Por devoción de Hellín a San Rafael, en 1585 y en 1633 se le da nombre a sendas campañas, que aún se conservan, de la iglesia de Santa María de la Asunción¹⁵.

Se tenía a “El Atlante Español”, de 1778, como primer documento que fijaba el lugar de culto a San Rafael, una ermita que es citada en el texto. Por este trabajo dimos con el siguiente documento de 1635: la donación realizada por Juan Pérez Valero, vecino de la villa, de un pino doncel que poseía en la huerta para que su tronco se utilizase en unas puertas con destino a la parroquia y las ramas en un retablo para la ermita del San Rafael, quedándose él con lo restante¹⁶. Dato que nos adelanta a ciento cuarenta y tres años antes la existencia de su ermita, y lugar donde irá a recibir culto la imagen de este estudio.

13. VIVES-FERRÁNDIZ, L. y MORENO BASCUAÑANA M. (2016). “San Rafael”. En R. GARCÍA MAHIQUES (dir). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Angeles I. La Gloria y sus jerarquías*. Madrid: Ediciones Encuentro, p. 529.

14. GONZÁLEZ ZYMLA, H. “El Santo Ángel Rafael, Patrón y protector...”, ob. cit., p 33

15. GARCÍA RUIZ, G. (2013). *La Música en Hellín. Historia de la Capilla Parroquial de la Banda de Municipal (1580-1966)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetense. p. 25

16. DE LA PEÑA VELASCO, C.-MÁXIMO GARCÍA, E. (2004). “El retablo mayor de la Parroquia de La Asunción de Hellín”. *Imafronte* (16). Murcia.

Sobre el patronazgo el dato principal lo tenemos en las “Relaciones Geográfico Históricas de Tomás López” de julio de 1786, donde se afirma que “es el patrono de esta Villa el Señor San Rafael”. Anteriores conocemos unos protocolos, del año 1723, “Tras las advocaciones de la Santísima Trinidad, etc... y después de Santiago Patrón de España, leemos: “Al glorioso Arcángel Señor San Rafael que lo es de esta Nobilísima, Fidelísima y Leal Villa”. Y del año 1724 se lee: “Al Señor Santiago el de las Batallas, Luz y Espejo de las Españas, Patrono y del glorioso Arcángel Señor San Rafael que lo es de esta Noble Villa”¹⁷. Apreciamos que, al igual que al apóstol Santiago se le titula de Señor, a nuestro san Rafael también; quizá es un título en una jerarquía de poder civil, “señor.. que lo es..”

Una de las costumbres que se está perdiendo es que un pueblo nombra a sus hijos con el nombre de su santo patrón, durante siglos esto ha sucedido en Hellín, como se pueden consultar en los libros eclesiales, en las actas municipales o hasta en las plantillas de las bandas de música locales y su precedente en la capilla musical de la parroquia.

El escudo heráldico de la ciudad de Hellín fue aprobado en 1974 por la Real Academia de la Historia, de él sabemos “saliendo de su homenaje un brazo armado, de plata, con una espada en la mano”, este brazo armado aparece en los escudos de Hellín desde hace varios siglos. Por ello hay quienes afirman en algún momento del siglo XVII, el patronazgo protector que el Santo Ángel ejerció sobre la villa de Hellín implicó la incorporación de su brazo armado como distintivo heráldico de la ciudad.

Conclusión

No apporto nada diciendo que una obra de arte no está vacía de contenido porque es una forma de comunicación, tanto su componente estético como su función dependen de toda una serie de factores sociológicos, ideológicos, simbólicos, etc., que responden a un tiempo y espacio. Una obra religiosa, parte además, de que las imágenes respondan a la doctrina, sean inteligibles a los fieles y les lleve a la veneración.

El arte no es una ciencia exacta, la comprensión de todo fenómeno artístico siempre será de carácter aproximativo, nunca definitivo puesto que la realidad auténtica se nos ha desvanecido al compás del tiempo y la propia intervención humana sobre la obra ha podido transformar el original.

Sobre la obra a estudio podemos afirmar que nos encontramos ante una original y afortunada creación de una representación del arcángel Rafael como custodio y protector, admisible en el tipo iconográfico de arcángel protector. Un San Rafael custodio y protector de la ciudad de Hellín y sus gentes, para ello blande espada y porta rodela, que no muestra tensión por la lucha, ni fortaleza física, que pisa descalzo sobre una nube, y con una sensación de movimiento acentuada por su vestimenta abierta por las rodillas y al vuelo, con unos pies, que antes más que ahora

17. MARTÍNEZ RUÍZ, E. (2010). *El baúl de los recuerdos: San Rafael, Patrón de Hellín*. Hellín: La Portalí (51). p 8

pisan lo justo. Conforme más nos fijemos, menos veremos a un arcángel san Miguel, príncipe de los ejércitos celestiales y sí a un ángel protector de un caminante Tobías.

La figura de Tobías que lo acompaña, ¿pudo ser obra traída posteriormente y añadida? Pensamos que no por la forma en que se han tallado pies y piernas en movimiento, como completando la marcha del arcángel, y en las ejecuciones de las vestimentas (Fig. 1).

Tomando la obra como la encargada por Cristóbal Lozano, sabido es, que en los contratos se establecían los deseos del cliente a los que se somete el artífice. Si Cristóbal Lozano deseaba un san Rafael, el resultado tuvo que ser el esperado porque si no la obra no se hubiese pagado. Además, la obra no debería llevar a ningún tipo de error o confusión. En aquellos años, tras el concilio de Trento, la creación artística debía subordinarse por entero a las verdades de la fe, para que aquella pudiera cumplir su función docente sin confundir a los sencillos de espíritu. Muy manido estar sacar a relucir la Inquisición, pues en aquellos años ésta vino a sumarse al control con sus “inspectores de imágenes”, que verificaban la correspondencia de las obras con la tradición, las Escrituras y la doctrina eclesíástica. Don Cristóbal Lozano había desempeñado en Hellín el cargo de Comisario de la Santa Cruzada, y su hermano y mayor heredero era teniente vicario de la iglesia parroquial de la Asunción de Hellín, por tanto no admitirían una imagen inapropiada del arcángel Rafael.

Con los parámetros estilísticos e ideales religiosos de la época, nuestra obra con su espada y rodela cumple con los atributos, con las características de un arcángel Rafael en las milicias celestiales o protector de un territorio.

Si la obra es posterior y hasta si fuese una obra actual, cumple también por un arcángel Rafael por los atributos que conlleva, la disposición de las dos tallas y lo más importante lo dictado por las Sagradas Escrituras, el Magisterio y la tradición del pueblo creyente; es este caso los habitantes de Hellín que piden protección y custodia al arcángel San Rafael.

Bibliografía

- ANGUITA HERRADOR, R. (2004). *El Arte Barroco español*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- BELTING, H. (1999). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- CANTÓ RUBIO, J. (1985). *Símbolos del Arte Cristiano*. Salamanca; Universidad Pontificia de Salamanca.
- CAPOA, Ch de (2003). *Episodios y personales del Antiguo Testamento*. Editorial Electa.
- CASAS OTERO, J. (2003). *Estética y culto iconográfico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- DE LA PEÑA VELASCO, C. y MÁXIMO GARCÍA, E. (2004). “El retablo mayor de la Parroquia de La Asunción de Hellín”. *Imafronte* (16).
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (2016). *Escultura Barroca Española. Entre el Barroco y el siglo XXI. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Volúmenes I, II y III. Antequera: Exlibric.
- GARCIA MAHIQUES R. (2009). *Iconografía e Iconología (Vol. 1): la Historia del Arte como Historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro.

- GARCIA MAHIQUES R. (2009) *Iconografía e Iconología (Vol. 2): Cuestiones de Método (En Papel)*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- GARCIA MAHIQUES R. (dir) (2016). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- GARCIA MAHIQUES R. (dir) (2015). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1. La Visualidad del Logos*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- GARCÍA RUIZ, G. (2013). *La Música en Hellín. Historia de la Capilla Parroquial de la Banda de Municipal (1580-1966)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetense.
- GIBSON, C. (2009). *Cómo leer símbolos. Un guía sobre el significado de los símbolos en el arte*. Barcelona: Editorial H. Blume.
- GOMBRICH E. H. (1983) *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza forma. Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ ZYMLA, H. (2009). "El Santo Ángel Rafael, Patrón y protector de la Villa de Hellín". *Al-Basit* (54). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".
- GRABAR, A. (1985). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza forma. Alianza Editorial.
- LANCI, F y G. (2013). *Los santos y los patronos cómo reconocerlos en el Arte y en la imágenes populares*. Madrid: EDIBESA,
- MÂLE, E. (2001). *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El Gótico*. Madrid: Ediciones Encuentro. 2001
- MÂLE, E. (2001). *El Arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del fin del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro. 2001
- MARÍN MONTOYA, R. (2016). "Rafael Millán Álvarez. Maestro retablista hellinero". *Redoble* (37). Hellín: Asociación de CC y HH de la Semana Santa de Hellín.
- MARTÍNEZ RUÍZ, E. (2010). *El baúl de los recuerdos: San Rafael, Patrón de Hellín*. Hellín: La Portalí (51).
- MONREAL y TEJADA. L. (2003). *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Acanalado.
- PACHECO, Francisco (2009). *Arte de la Pintura*. Madrid: Grandes Temas Cátedra. Ediciones Cátedra.
- PASTOUREAU, M.; DUCHET-SUCHAUX, G. (2009). *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial.
- PLAZAOLA, J. (1996). *Historia y sentido del Arte Cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos
- PLAZAOLA, J. (2001). *Historia del Arte Cristiano*. Madrid: Manuales Sapientia Fidei. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos
- RÉAU, L. (2006). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1 /Vol 1. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RÉAU, L. (2006). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo 2 /Vol 3. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- REVILLA F. (2012). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F-MORENO GARCÍA, A., (1996). *Hellín en textos geográficos antiguos. Facsímiles y transcripciones*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- SEBASTIÁN, S. (1981). *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza forma.
- SEBASTIÁN, S. (1990). *El Barroco Iberoamericano*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- SEBASTIÁN, S. (2009). *Mensaje simbólico del Arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- VORÁGINE, S. (1982-2006). *Leyenda Dorada (I)*. Madrid: Alianza Editorial.
- VV.AA. *Sagrada Biblia*. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- VV.AA. (2009). *Diccionario Enciclopédico del Cristianismo*. Madrid: San Pablo.
- VV.AA. (2012). *Diccionario de Iconografía y Arte Cristiano*. Madrid: San Pablo.

APROXIMACIÓN AL MAPA ESCULTÓRICO ANDALUZ. LAS APORTACIONES DE JOSÉ MARÍA RUIZ MONTES Y JUAN VEGA ORTEGA

José Manuel Torres Ponce

Introducción

El objetivo del presente artículo no es otro que el de establecer unas primeras pautas de estudio de aquello que está aconteciendo en el mundo escultórico andaluz. Muy interesante resulta, como venimos apuntando en una serie de artículos¹, el enorme interés que suscita el estudio de la estatuaria de los Siglos de Oro y, por consiguiente, el tremendo bagaje historiográfico y bibliográfico existente en torno a ella; sin embargo, nos encontramos ante un gigante vacío documental en cuanto al haber de análisis e investigaciones que analicen la estatuaria contemporánea², permitiendo, de este modo, que los escultores que trabajan en la actualidad, en muchas ocasiones, naveguen en un más que profundo ostracismo académico. Por ello, contamos con la necesidad de establecer las primeras aproximaciones a las distintas tendencias artísticas que podemos encontrar en el territorio que, antaño, protagonizó nuestra Historia del Arte con dos de las escuelas escultóricas más importantes del panorama nacional.

No obstante, a la hora de aproximarnos a las corrientes artísticas imperantes en Andalucía, debido a la falta de espacio con el que contamos, lo vamos a hacer de una forma general, sin adentrarnos en profundidad en las carreras específicas

-
1. TORRES PONCE, J. M. (2015). “Últimas tendencias en la imaginería. Del neobarroco imperante a la llegada del Hiperrealismo”. En PEINADO GUZMÁN, J. A. y RODRÍGUEZ MIRANDA, M^a A. (coords.). *Lecciones Barrocas: Aunando miradas*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 355-396; y TORRES PONCE, J. M. (2016). *José María Ruiz Montes, un nuevo maestro de la madera*. Vélez-Málaga: Gráficas Jurado.
 2. Muy interesante, como primeras aproximaciones, resultan: DÍAZ VAQUERO, M^a D. (1995). *Imagineros Andaluces contemporáneos*. Córdoba: Cajasur; y FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2004). *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Volumen 3. Sevilla: Ediciones Tartessos.

de cada uno de nuestros escultores, y tan solo nombrando a aquellos más representativos y asentados de cada una de nuestras provincias. Dicho de otro modo, el objetivo de este artículo no es entrar en el análisis exhaustivo y pormenorizado de la obra particular de cuantos escultores trabajan en el territorio andaluz, sino plantear, en líneas generales, el mapa artístico existente en el mismo, un mapa en el que –podemos avanzar– existe un absoluto protagonismo y preeminencia de un movimiento neobarroco anquilosado y conservador junto a pequeños soplos de aires renovadores.

Retomando el tema de la ausencia y práctica inexistencia de bibliografía en torno al tema, cabría resaltar la parquedad que caracteriza, en general, a las últimas publicaciones. Debería resultarnos, cuanto menos, triste y desolador que, en la actualidad, de cuantos escultores vivos trabajan tan solo Luis Álvarez Duarte³ (1949), Juan Manuel Miñarro López (1954)⁴ y José María Ruiz Montes⁵ (1981) cuentan con monografías y catálogos que nos aproximen a sus obras. A ellas podemos sumar las entrevistas⁶ realizadas, los pequeños artículos⁷ o tesis⁸ –que lejos de ser publicadas se acumulan en los cajones de las universidades–, pero que, en la mayoría de los casos, acaban por darnos una visión parcial o compartimentada de la realidad escultórica actual.

2. El panorama escultórico andaluz

El neobarroco sevillano

Sevilla, sin duda alguna, ha sido la escuela escultórica que a lo largo de la centuria del XX ha marcado las pautas formales, estilísticas e iconográficas a seguir; provocando, debido a la irradiación de las poéticas previamente ensayadas en los Siglos de Oro y ahora explotadas bajo un movimiento “neo” de tintes historicistas,

-
3. LEÓN, J. J. (2014) *El niño imaginero. Medio siglo de cofradías con Álvarez Duarte*. Sevilla: Editorial Jirones de Azul.
 4. MIÑARRO LÓPEZ, J. M. (2003). *Exposición el Hombre de la Síndone. Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la perspectiva escultórica*. Ronda: Parroquia de Santa María.
 5. TORRES PONCE, J. M. (2016). *José María Ruiz Montes*, ob. cit.
 6. En este sentido cabría resaltar la labor de páginas webs como La Hornacina (www.lahornacina.com) o Pasión en Sevilla (<http://sevilla.abc.es/pasionensevilla>) y de publicaciones como el Boletín de Cofradías de Sevilla, La Saeta o la extinta Cáliz de Paz.
 7. Sirvan de ejemplo los siguientes artículos: VALDÉS PÉREZ, S. (2008). “Francisco Romero Zafra: cuerpo e imaginen en el neobarroco andaluz”. En *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: editorial UOC, pp. 301-306; TORRES PONCE, J. M. (2015). “Mulier Ecce Filius Tuus Ecce Mater Tua. Un nuevo crucificado de José María Ruiz Montes para Málaga”. En *Modellino, Revista digital de escultura e imaginaria* (2). Vélez-Málaga, pp. 76-93; ZAMBRANA VEGA, M. D. (2011). “Una aproximación a la obra de Juan Manuel Miñarro: imaginero de la escuela sevillana”. En *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (23). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 507-521; o RIVERA CARMONA, I. J. (2016). “La clámide púrpura. El misterio de la Coronación de Espinas de Darío Fernández en Daimiel (Ciudad Real)”. En *Modellino, Revista digital de escultura e imaginaria* (3). Vélez-Málaga, pp. 25-46.
 8. Juan Manuel Miñarro cuenta con una tesis doctoral y un largo número de artículos que nos aproximan a su labor como profesor, investigador y escultor. Véase: HINOJOSA MONEDERO, A. (2016). *Juan Manuel Miñarro López y los estudios de escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

una auténtica sevillanización de la imaginería andaluza. Parece ser que, hasta fechas muy recientes, en Sevilla, y como ya hemos apuntado en otros artículos, “*todo aquello que no pudiera ser tildado de “montañésino”, “mesino” o “roldanesco” no era digno del más mínimo elogio artístico, cultural, social o académico*”⁹. Sin embargo, para poder entender esta perpetuación de los modelos barrocos en la capital andaluza, debemos retrotraernos al principio de la centuria pasada, momento en el que el bagaje artístico estaba formado por una serie de escultores que “*no pasaron de ser artífices mediocres adscritos a un eclecticismo impersonal*”¹⁰. En ese momento comienzan a despuntar aquellos escultores herederos de las enseñanzas del malogrado Antonio Susillo (1857-1896), sobre todo Joaquín Bilbao (1864-1934) y Antonio Castillo Lastrucci¹¹ (1882-1967). Si bien el primero representa la aplicación de ciertas soluciones formales academicistas y más propias de su tiempo a la imaginería tradicional; el segundo, a partir del viraje que se produce en su obra a lo largo de la década de los años veinte, se convertirá en el gran defensor e irradiador del expresionismo realista de corte barroco y mesino.

Los movimientos anticlericales y la consiguiente pérdida patrimonial que trajo consigo la década de los años treinta, así como la exaltación de los valores imperiales del Régimen franquista y religiosos del nacionalcatolicismo posibilitaron la consagración del neobarroco como tendencia artística predominante. Por ello no es de extrañar que la generación de escultores que trabajaron inmediatamente después a la década de los años treinta lo hiciera bajo poéticas más propias de los Siglos de Oro que de su tiempo¹². Sin embargo, las gubias de Vicente Rodríguez Caso (1903-1977) y, sobre todo, del centenario Luis Ortega Bru¹³ (1916-1982) intentaron sembrar aires renovadores en una espesura neobarroca.

El último tercio del siglo XX ha estado protagonizado por una serie de escultores que bien podríamos afirmar que son “*más barrocos que el mismo barroco, fruto de la copia visual de los mismos sin que ello conlleve, en la mayoría de los casos, una reflexión e investigación de la obra original*”¹⁴. Igual de cierto es que, para los casos de Luis Álvarez Duarte (1949) o Antonio Joaquín Dubé de Luque (1943), la referencia ha sido el concepto de belleza romántica explotada por el archidónés Juan de Astorga¹⁵ (1779-1849) para crear un tipo de dolorosa que han extendido *por doquier*. De todos los pertenecientes a esta generación es Juan Manuel Miñarro López (1954) quien se nos antoja más interesante debido a la evolución latente en su obra. De un concepto

9. TORRES PONCE, J. M. (2015). “Últimas tendencias en la imaginería...”. Ob. cit. p.355.

10. RODA PEÑA, J. y GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de la Universidad de Sevilla, p. 161.

11. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci*. 2 volúmenes. Sevilla: Ediciones Tartessos.

12. En este sentido cabría destacar las labores escultóricas de Sebastián Santos Rojas (1895-1977) y su discípulo Francisco Buiza (1922-1983), así como las de Antonio Illanes (1901-1976), José Antonio Rodríguez Fernández Andes (1910-1950), Antonio Perea Sánchez (1911-1998), José Pires Azcárraga (1910-1989) o Antonio Eslava Rubio (1909-1983), entre otros.

13. LUQUE TERUEL, A. (2011). *Luis Ortega Bru*. 2 volúmenes. Sevilla: Ediciones Tartessos.

14. TORRES PONCE, J. M. (2015). “Últimas tendencias en la imaginería...”. Ob. cit. p. 368.

15. RUIZ ALCAÑIZ, J. I. (1986). *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla.



Fig. 1. Duelo y Tristeza, Juan Manuel Parra, Colección particular, 2013

puramente neobarroco, derivado del aprendizaje bajo la maestría de Francisco Buiza, Miñarro ha conseguido generar un estilo propio que, dentro de los postulados neobarrocos –desde el punto de vista técnico, formal e iconográfico–, alcanza altos grados de hiperrealismo, gracias a los profundos estudios¹⁶ realizados en torno a la Sábana Santa, las conclusiones obtenidas y la incorporación a la obra de dichos resultados a partir de una serie de soluciones técnicas.

En la actualidad¹⁷, y una vez más, aquellos escultores pertenecientes a la vigente escuela sevillana siguen trabajando bajo poéticas netamente modernas, perpetuando, una generación más, “*el divorcio entre la estética contemporánea y la demanda de Hermandades y Cofradías*”¹⁸. De este modo, Encarnación Hurtado (1964), José Antonio Navarro Arteaga (1966), Lourdes Hernández

(1969), Darío Fernández (1973), José María Leal (1978), David Valenciano (1978) o Fernando Aguado (1979); en un alto número de ocasiones alcanzan elevadas y sobresalientes calidades artísticas, sobre todo Darío Fernández, pero que, por otro lado, poco están innovando y aportando desde el punto de vista formal, técnico e iconográfico.

Por el contrario, más interesantes nos resultan las piezas salidas de los talleres de un ya asentado Álvaro Abrines (1983), las hiperrealistas y *quasi* cinematográficas llevadas a cabo por Juan Manuel Parra (1987) y, sobre todo, las realizadas por un

16. Interesantes, para el conocimiento de la génesis de sus obras, resultan: MARTÍNEZ SALAZAR, G. y HURTADO RODRÍGUEZ, J. M. (2011). “Escultura y ciencia en la obra de Juan Manuel Miñarro: Representación científica del hombre de la Síndone”. En *Estudio* (3). Lisboa: Universidad de Lisboa, pp. 171-177; MARTÍNEZ SALAZAR, G. (2014). “Adaptación estética y conceptual de la imaginería del siglo XXI en la obra de Juan Manuel Miñarro”. En *Estudio* (10). Lisboa: Universidad de Lisboa, pp. 82-89; y MIÑARRO LÓPEZ, J. M. (2011). “Aportaciones plásticas desde los procedimientos de la escultura a los estudios de la Sábana Santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo”: En VILLAR MOVELLÁN, A. y DÁBRIO GONZÁLEZ, M. T. (coords.) *La Sábana Santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo, desde la Historia, la Ciencia y el Arte*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 185-203.

17. Existe un amplio listado de escultores en: GARCÍA ROSELL, C; RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, J.M; Y ROMERO TORRES, J. L. (2004). “El gran núcleo de producción imaginera”. En FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Volumen 3. Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 122-201.

18. RODA PEÑA, J. y GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. *Imaginería procesional...* p. 161.

joven y novel Juan Bautista Jiménez (1991). De este último podemos destacar un concepto de imaginería muy actual que, aunque sigue bebiendo de los grandes escultores de los Siglos de Oro, también ha incluido en sus obras citas a escultores que, como Mariano Benlliure (1862-1947) o Luis Ortega Bru, se dejaron llevar por los movimientos más vanguardistas y el realismo propio de la centuria recientemente acabada. Su obra pese a lo escasa que todavía es, presenta grandes escorzos y posturas coloquiales que, una vez ensayadas y perfeccionadas, podrá decir bastante en una ciudad que, aún hoy en día, no ha superado las corrientes artísticas de nuestros siglos modernos. (Fig. 1)

Huelva y Cádiz

En el presente, el máximo representante de la escultura onubense es Elías Rodríguez Picón (1974) que, desde allí, trabaja bajo la influencia de los postulados neobarrocos sevillanos combinados, sobre todo en lo que a configuración de misterios atañe, con un concepto sumamente fotográfico y con las últimas aportaciones en torno a los peinados y los ropajes de época romana¹⁹. También podríamos destacar las labores artísticas, bajo postulados neobarrocos, de José Luis Delgado Blanco o las aportaciones de Alberto Germán Blanco (1970) quien introdujo el uso del poliéster, como materia prima, en la realización del Cristo de la Misericordia atado a la Columna de Gibraleón.

El caso de Cádiz se nos antoja más curioso. Si bien existió una tendencia artística muy particular, fruto de la existencia y el asentamiento de una comunidad de genoveses²⁰ en esta ciudad, igual de cierto es que los movimientos neobarrocos de esta localidad, salvo el caso del escultor Alfonso Berraquero García (1941), se han inclinado más por postulados sevillanos que por los propiamente



Fig. 2. Cristo de la Bondad y la Misericordia, Ana Rey y Ángel Pantoja, Jerez de la Frontera, 2016.

19. TORRES PONCE, J. M. (2015). "Últimas tendencias en la imaginería...", p.379; y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2012). "Y ellos eligieron a Barrabás...nuevo misterio de la Sagrada Presentación al Pueblo para el Santísimo Cristo de la Humildad". En *La Saeta* (49). Málaga: Agrupación de Cofradías, pp. 156-160.
20. SÁNCHEZ PEÑA, J. M. (2006). *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cádiz.

autóctonos. De esa forma podríamos clasificar parte de la obra de Luis González Rey en la que, además, en algunas de sus creaciones, y con el objeto de disimular esa tendencia y actualizar más su quehacer artístico, ha plasmado un concepto tan de nuestros días como es la tremenda obsesión existente en nuestra sociedad por el culto al cuerpo, en detrimento, eso sí, de la plasmación de una anatomía sumamente naturalista, y que nos aporta una reinterpretación iconográfica de algunos de los episodios de la Pasión de Cristo tan variopinta como la resultada en el Santísimo Cristo Resucitado de Conil.

Mención aparte merece el matrimonio artístico formado por Ana Rey (1982) y Ángel Pantoja (1979), quienes desde conceptos escultóricos más clásicos han evolucionado, influenciados por las aportaciones de los actuales escultores cordobeses, hacia unas fórmulas muy personales, y que bien podríamos definir como hiper-naturalistas –nunca hiperrealistas–, con unas policromías muy propias como bien ejemplifican Nuestro Señor de la Bondad y la Misericordia en el Sagrado Lavatorio de sus discípulos, María Santísima de la Caridad y Esperanza o el centurión romano. (Fig. 2)

La escuela cordobesa

Todavía más interesante resulta lo acontecido en Córdoba en las últimas décadas. Tratada por la historiografía tradicional como un foco secundario²¹, en el que trabajaron indistintamente escultores pertenecientes a la escuela sevillana o a la granadina, en plena posguerra desarrolló un pequeño foco artístico, bajo las tendencias neobarrocas que imperaron con fuerza en aquellos momentos, con figuras como Antonio Castillo Ariza (1912-1999) o José Martínez Cerrillo (1910-1989).

Sin embargo, la creación de una escuela con unos grafismos propios, en la que se advierta cierta evolución, con escultores de primera y segunda fila, y que exporten sus creaciones más allá de las fronteras físicas de su provincia, no ha tenido lugar hasta la década de los años noventa y de la mano de Miguel Ángel Jurado (1965), Antonio Bernal Redondo (1957) y Francisco Romero Zafra (1956)²². En las creaciones salidas de los talleres de los escultores anteriormente mencionados, se ha producido una actualización del concepto de belleza plasmado en las obras que, partiendo de la idealización que caracteriza a la escultura andaluza desde los Siglos de Oro, ha supuesto una traslación hasta nuestros días de dicha concepción, gracias al reflejo y la defensa que denotan esas piezas de ideas tan contemporáneas como son la obsesión por el culto al cuerpo y el tremendo embellecimiento y sexualización de todo aquello que nos rodea. Así debemos interpretar a la Virgen del Dulce Nombre de Málaga, al Cristo Despojado de Cádiz, y, sobre todo, a los grupos escultóricos realizados por estos cordobeses.

21. VILLAR MOVELLÁN. A. (1986). “La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII”. En *Apotheca* (6, Tomo 2). Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 83-104.

22. Para ellos, TORREJÓN DÍAZ, A. (2006). “Una actividad en aumento”. En FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (coord.). *Artes y Artesanías de la Semana Santa andaluza*. (Tomo 3). Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 17-113.

En los últimos años parece que se ha establecido cierto binomio entre la escuela cordobesa y la definición de la misma como escuela hiperrealista²³, probablemente un término que se le ha aplicado más por un concepto de imaginería opuesto a lo que Sevilla nos tiene acostumbrado, que por el hecho de ser una escuela hiperrealista propiamente dicha. Si acudimos a la Real Academia de la Lengua, por hiperrealismo entendemos “*realismo exacerbado o sumamente minucioso*”²⁴, una definición que denota una copia literal de la realidad en la que no tiene cabida la idealización. Sin embargo, por hipernaturalismo cabría entender “*la tendencia a la representación fiel y descarnada de la realidad*”, una fidelidad en la que sí puede entrar la idealización. Por tanto, y en caso de tener que calificar de alguna forma esta escuela, no sería con el título de hiperrealista sino de hipernaturalista.

Jaén

El panorama artístico de Jaén bien podría resumir las distintas tendencias existentes en Andalucía en nuestros días. Por un lado, Antonio Espadas Carrero (1960) representa una línea escultórica que adolece de cierta influencia barroca, así como también denota ciertos aires que nos rememora a la obra de Luis Ortega Bru y algunos atisbos propios del realismo. El caso del escultor José Miguel Tiraó Carpio (1967) supone el ejemplo de la fuerza, difusión e influencia ejercida por las aportaciones de los ya comentados escultores cordobeses y, concretamente, de la obra de Francisco Romero Zafra.



Fig. 3. Flagelación, Paco Malo, Taller, 2014

23. El tema fue ampliamente tratado en: TORRES PONCE, J. M. (2015). “Últimas tendencias en la imaginería...ob. cit., pp. 355-396.

24. <http://dle.rae.es/?id=KRaj68t> [Consultado 10-10-2016]

De cuantos trabajan en Jaén, Paco Malo es el que se nos antoja más interesante. Su obra resulta más atrayente por el hecho de intentar arrojar cierta luz al mundo de la escultura religiosa dejándose llevar por elementos sumamente actuales. De este modo, tenemos, por ejemplo, una visión extremadamente propia del momento de la flagelación; un pasaje que, por la carga sangrienta con la que ha sido concebida, y el hiperrealismo mostrado, entronca directamente con la película de *La Pasión* (2004) de Mel Gibson. En este ejemplar si cabe hablar de hiperrealismo, al igual que ocurre con la citada dolorosa de Parra, ya que nos aleja de toda búsqueda de la belleza para plasmar el horror que trae consigo la mutilación carnal fruto del azotamiento de un cuerpo humano. Además, sus creaciones también adolecen de una cierta obsesión por el culto al cuerpo e, incluso, de cierta feminidad, hasta en sus imágenes cristíferas; ya que, y en honor a la verdad, cabría subrayar que en la actualidad nos encontramos inmersos en una sociedad en la que existe una exaltación de los valores femeninos y que, también, le otorga una enorme importancia a la apariencia física de nuestro cuerpo. (Fig. 3)

El aletargamiento de la escuela granadina

Tristemente la que viene a ser la otra gran escuela andaluza se encuentra, en nuestros días, en un profundo estado de adormecimiento. Parece ser que desde la muerte de José Risueño²⁵ (1665-1732) y Torcuato Ruiz del Peral²⁶ (1707-1773), y pese a que existió un intento de resucitarla en plena posguerra gracias a la labor de José Navas Parejo (1883-1953), José Gabriel Martín Simón (1896-971) o Domingo Sánchez Mesa (1903-1989), entre otros; la escuela se encuentra sumida en un profundo letargo.

Pese a ello, digno de mención resultan Ángel Asenjo Fenoy y Alberto Fernández Barrilao; dos escultores que están trabajando de una forma muy activa y, una vez más, bajo el amparo de los postulados barrocos –concretamente existe una notable influencia de las personalidades barrocas de José Risueño y José de Mora²⁷ (1642-1724)–.

3. Málaga y la consagración de un sueño frustrado

La llegada del escultor Suso de Marcos (1950) a nuestra ciudad y su arriesgada apuesta por que en Málaga pudieran realizarse obras de primerísima calidad, no solo ha traído consigo la apertura de un número bastante alto de talleres en nuestra provincia, sino que, también, ha posibilitado la creación de todos y cada uno de los ingredientes necesarios para que se produzca la definitiva consagración, tras cinco

25. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1972). *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad de Granada.

26. LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I. N. (2008). *Torcuato Ruiz del Peral, escultor imaginero de Exfiliana*. Guadix: Ayuntamiento del Valle del Zalabí.

27. GALLEGO BURÍN, A. (1925). *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada: Facultad de Letras; y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2000). *José de Mora*. Granada: Comares.

intentos frustrados²⁸, de uno de los sueños artísticos más profundamente anhelados por nuestra ciudad: una escuela escultórica. La implantación del Módulo Superior de talla en madera²⁹ en 1980 ha posibilitado que, *a priori*, algunos de los más destacados miembros de la actual generación de escultores malagueños pudieran contar con una solvencia formativa que los capacitara para ejercer las labores escultóricas; y, a la postre, el surgimiento de un alto número de escultores de primera y segunda fila, que están irradiando distintas formas de concebir la escultura allende de las fronteras físicas de la provincia malagueña. Por ello mismo, desde los años centrales de la primera década del siglo XXI, estamos asistiendo a una sistemática apertura de talleres y puesta en valor de la escultura producida en Málaga, momentos en los que los varios creadores existentes han completado su formación académica y se han dispuesto a investigar, por su cuenta, las posibilidades que les ofrece la labor escultórica.

Por otro lado, el panorama artístico-escultórico que ofrece la ciudad viene a estar caracterizado por una profunda versatilidad basada en la presencia de distintas tendencias y movimientos seguidos por nuestros escultores. De esta forma, contamos con escultores cuya obra está inmersa en los movimientos neos de tintes historicistas y que emulan a aquellas creaciones de nuestros Siglos de Oro, tanto las salidas de talleres del seiscientos y del setecientos sevillano, como también granadinos. La vorágine de estudios, que están viendo la luz en los últimos años y que están aproximándose a la estatuaría malagueña de los siglos modernos, ha conllevado la exaltación de los escultores más importantes que en nuestra ciudad laboraron y de sus obras que, para lo que aquí nos concierne, ha permitido una valoración de los mismos, el desarrollo de una profunda admiración hacia ellos y, por consiguiente, la orientación de sus poéticas hacia un movimiento neobarroco que los toma de referencia. Y, por último, también podemos encontrar las tendencias que, a nuestro parecer, son las más interesantes por el hecho de estar arrojando cierta frescura al conservador panorama escultórico religioso desde el punto de vista formal, técnico e iconográfico.

Sumido profundamente en los movimientos neobarrocos nos encontramos al primero de cuantos escultores vamos a tratar, el autodidacta Juan Manuel García Palomo (1970). Desde sus primeras obras podemos observar una clara dependencia de los escultores sevillanos de antaño y de otros que, como Luis Álvarez Duarte, trabajan en la actualidad. Por ello mismo, sus imágenes de la Virgen de los Dolores (1992) del Puerto de la Torre, el San Juan (1995) de la Archicofradía del Huerto, los Santos Varones (1995) del grupo escultórico de la Sagrada Mortaja, la Virgen de Mediadora (1997), el Nazareno del Perdón (1999), o el San Juan (2014) de la

28. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1996). *El Alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de la Amargura; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2016). "Málaga y su proyección escultórica en los Siglos de Oro". En FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (coord.). *Escultura Barroca andaluza*. (Tomo II). Antequera: Exlibric, p. 211. Y TORRES PONCE, J. M. (2016). *José María Ruiz Montes...ob. cit.* p. 15-16.

29. RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.; RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. y VALENTÍN LÓPEZ, R. (2006). "Málaga. La talla y el dorado en el ámbito cofrade malagueño y su provincia". En FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (coord.). *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla: ediciones Tartessos, pp. 270-272.

Cofradía de los Gitanos; suponen la plasmación de la profunda obsesión que suscita la escuela sevillana del XVII, vista a través de la óptica de los escultores del XX, en este imaginero. Sin embargo, en la mayoría de ellas no consigue alcanzar la fuerza expresiva y la capacidad emotiva con la que cuentan las obras seiscentistas; además de que, en una buena cantidad de obras, las policromías, con el paso del tiempo, han tornado hacia tonos verdosos.

Lejos de acabar aquí, Juan Manuel García Palomo también se ha dejado embaucar por las poéticas barrocas granadinas, en general, y de la saga familiar de los Mora, en particular. A esta tendencia neobarroca pertenecen las imágenes de Llagas y Columna (2007) y del Nazareno del Carmen Doloroso (2012). Si bien la primera de ellas cuenta con una serie de peculiaridades que le restan calidad –como puede ser la configuración anatómica y la ausencia de grandes alardes técnicos en el paño de pureza–, igual de cierto es que, hasta la fecha, podemos considerarla como la mejor obra salida de sus gubias. Y, con respecto a la segunda, pese a ser correcta, supone un claro ejemplo de la tipificación de los formulismos barrocos y la dulcificación de las facciones que, como consecuencia, produce un alejamiento del dramatismo, la angustia y la introspección que presentan las obras de José de Mora.

Inmersos en la corriente neobarroca sevillana también se encuentran los escultores Israel Cornejo (1979) y Valerio Téllez (1982). En la producción de Israel nos encontramos con citas ineludibles a la escuela sevillana del siglo XVIII, y concretamente a la obra de José Montes de Oca (h.1668-1754); además de existir una alta impronta duartina derivada de la observación directa de las piezas salidas de este obrador sevillano. Dentro de esta corriente neobarroca hay que situar distintas piezas como el grupo escultórico del Santo Traslado (2011) o el Nazareno (2014) de Alhama. Sin embargo, entre su haber artístico resulta digna de mención la altísima producción mariana donde, bajo poéticas filohispalenses, podemos destacar –por la altísima calidad alcanzada– las efigies de la Virgen de los Remedios (2005) y la jienense Madre de Dios (2013). No obstante, es en la conformación y materialización del grupo escultórico (2013) del granadino Cristo de la Meditación, de la Hermandad de los Estudiantes, donde alcanza las mayores cotas artísticas de toda su producción. Un conjunto en el que Israel ha demostrado desde un punto de vista compositivo, técnico, iconográfico y polícromo las altas calidades que ha llegado a desarrollar en cuanto a la configuración de grupos de misterios, a partir de unas efigies sumamente interesantes y personales, que interactúan a la perfección las unas con las otras, en las que se hacen tangibles y palpables los postulados hipernaturalistas y en las que, además, ha aplicado unos acabados que potencian gestos y expresiones.

Al igual que el anterior, y como ya hemos adelantado, Valerio Téllez también se ha dejado embaucar por el neobarroco sevillano. Si para el caso anterior señalamos la influencia de Luis Álvarez Duarte, para este resulta clara la filiación existente para con la obra de Francisco Buiza, como bien demuestran el Santísimo Cristo de la Fe (2013) y el Cristo de la Luz (2016).

En cuanto a la repetición de las poéticas malagueñas, estas, como ya hemos adelantado, se han producido en los últimos años gracias a la sistemática puesta en valor de la estatuaria local que estamos viviendo en la actualidad. Una situación reseñable

teniendo en cuenta que los movimientos neos locales, salvo contadas excepciones, prefirieron mirar hacia las vecinas Granada y Sevilla, en lugar de explorar y explotar las posibilidades que podía otorgar la influencia ejercida por la magnífica estatuaria dieciochesca malagueña; una disposición que, sin duda, vino a estar auspiciada por la pérdida patrimonial que sufrió la provincia en la década de los años treinta³⁰. En este sentido cabe destacar la labor del prolífico artista Alejandro López (1897) quien, pese a su juventud, cuenta en su quehacer escultórico con obras ciertamente interesantes. En su obra –además de dependencias filogranadinas– podemos rastrear la influencia de los bustos de Ecce Homo que tanto Pedro de Mena³¹ (1628-1688) como José de Mora popularizaron, conjugado magistralmente con unos grafismos que, por la triangulación del entrecejo, la línea quebrada que describe la ceja, la prominente nariz o la incisión de gubia en la barba, bien nos recuerda a la obra cristífera del brillante escultor Fernando Ortiz³² (1717-1771) –como ocurre con el busto de Cristo–. Los grafismos dulces y angelicales impresos en el rostro de Nuestra Señora de la Vega rememoran las efigies fernandinas de la Virgen de la Paz, los arcángeles desaparecidos de Tebas o las Virtudes de la Parroquia de San Miguel de Jerez. Las dependencias formales hacia nuestros escultores barrocos no quedan ahí, Alejandro López también se ha dejado embaucar por los modelos iconográficos establecidos por Pedro de Mena y que, posteriormente, fueron explotados por Fernando Ortiz, en su primera etapa, y, sobre todo, por la saga familiar de los Asensio de la Cerda, tal y como ocurre en su Virgen de la Soledad³³. (Fig. 4)

José María Ruiz Montes (1981) y Juan Vega Ortega (1985) personifican la cúspide escultórica de la actual escuela malagueña. Ejemplifican al artista bien formado cuya obra es el resultado de un profundo ejercicio de reflexión, estudio e investigación, con el objeto de conseguir las mayores calidades técnicas y, además, lograr aportar, desde el punto de vista iconográfico, nuevas formas de interpretar distintos

-
30. JIMÉNEZ GUERRERO, J. (2006). *La Quema de Conventos en Málaga. Mayo de 1931*. Málaga: editorial Argual; y JIMÉNEZ GUERRERO, J. (2001). *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Málaga: editorial Argual.
31. ORUETA Y DUARTE, R. (1988). *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Málaga: Colegio de arquitectos, edición Facsímil; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1989). “Los estilos de Pedro de Mena”. En *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte. 1688-1988*. Cádiz: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 43-64; y GILA MEDINA, L. (2007). *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*. Granada: Arco/Libros S. L.
32. ROMERO TORRES, J. L. (1981). “Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística”. En *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro (1-2)*. Málaga, pp. 147-170; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1998). “Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”. En *Actas del IX congreso C.E.H.A. “El Mediterráneo y el Arte Español”*. Valencia: Universitat, 1998, pp. 164-174; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2010). *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y escultura del Barroco en Málaga*. Málaga: Asociación Cultural Cáliz de Paz-CPS Editores, pp. 44-77; TORRES PONCE, J. M. (2014). *En busca de una paternidad desconocida: Nuestra Señora de la Concepción en el panorama escultórico barroco malagueño. Una primera aproximación a su estudio histórico-artístico*. Universidad Internacional de Andalucía, pp. 11-22; y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2016). “Málaga y su proyección escultórica en los Siglos de Oro...”. ob. cit., pp. 244-257.
33. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2005-2006). “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga ilustrada”. En *Boletín de Arte (26-27)*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 238-316; y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2016). “Málaga y su proyección escultórica en los Siglos de Oro...”. ob. cit., pp. 257-265.



Fig. 4. Nuestra Señora de la Soledad, Alejandro López, Taller, 2016

pasajes bíblicos. En ocasiones tildados de hiperrealistas por un sector de la crítica, en honor a la verdad, las creaciones de los malagueños están muy alejadas de los postulados hiperrealistas y, más bien, tendríamos que hablar de una evolución del realismo figurativo español de mediados del siglo XX, en el caso de José María; conciliado a la perfección con altas dosis hipernaturalistas para Juan Vega. Además, en ellos nos vamos a encontrar un amplio catálogo de influencias en el que se incluye desde el legado clásico hasta nuestros escultores más recientes, pasando, obviamente, por aquellos que trabajaron en nuestros siglos modernos. Así mismo, y como veremos a continuación, han incorporado a su registro documental un elemento tan propio y tan característico de la sociedad contemporánea como es el cine.

La formación de Juan Vega Ortega corre a cargo de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo y el taller

de Rafael Ruiz Liébana (1938). Tras acabar su período académico decide abrir taller, en el año 2006, en la céntrica calle Cobertizo del Conde recuperando, de este modo, un espacio artístico en el que, años atrás, trabajaron personalidades artísticas de la talla y valía de Francisco Palma Burgos³⁴ o, a quien debemos la consolidación del concepto de trono en la ciudad, Pedro Pérez Hidalgo³⁵.

A su quehacer escultórico pertenecen una serie de piezas sumamente interesantes que suponen una actualización de las técnicas y las iconografías años atrás asentadas. En este sentido cabe destacar la dolorosa de los Desamparados (2013), una imagen que, como ya hemos indicado en otras ocasiones, es *“tendente a unos postulados distintivos e hipernaturalistas, donde la única reminiscencia barroca se plasma en la mirada alzada que rememora a las dolorosas de finales del siglo XVIII”*³⁶. En efecto,

34. TORAL VALERO, F. (2004). *Vida y obra de Palma Burgos*. Editorial el Olivo.

35. AZUAGA NIETO, D. (2005). “Pedro Pérez Hidalgo”. En NIETO CRUZ, E. (coord.). *La Cruceta de Málaga* (5). Málaga: Gráficas Digarza S. L.; y AZUAGA NIETO, D. (en prensa). “Pedro Pérez Hidalgo: de titular indiscutible en la posguerra a artista de paso”. En *Modellino: Revista digital de escultura e imaginería* (5). Vélez-Málaga.

36. TORRES PONCE, J. M. (2015). “Málaga como ejemplo de encrucijada de diferentes estilos escultóricos a lo largo de los siglos XX y XXI”. En *Modellino, revista digital de escultura e imaginería* (1). Vélez-Málaga, pp. 70.

la Virgen de los Desamparados actualiza hasta nuestros días un concepto de imaginaria que bien puede beber de las imágenes de Fernando Ortiz –concretamente de la Virgen de Servitas o de la dolorosa de la Hermandad del Amor–, que al igual que las nombradas, eleva la mirada al cielo y con las manos recoge el ademán de implorar –postura que, a partir de Fernando Ortiz, vendrá a caracterizar a las dolorosas malagueñas–. Lástima que la dolorosa presente una postura dialogante, distinta a la que tenía en origen, y que esté siendo ataviada con atuendos más propios de las imágenes barrocas que de otras más contemporáneas. Dentro de este grupo tenemos que reseñar la hechura de un Cristo resucitado (2009) donde, metodológica y estéticamente, existen unas series de citas a la estatuaria clásica latentes en la serenidad del rostro, la configuración anatómica y en el uso de la técnica de los paños mojados usada por Fidias (h. 490 a.C– h. 431 a.C.) en las esculturas del Partenón de Atenas. En ambas efigies– tanto en la dolorosa como en el Cristo– asistimos al acercamiento y a la aproximación a tendencias netamente clásicas y barrocas, pero reinterpretadas, reformuladas y puestas al servicio de un concepto de belleza e, incluso, de estatuaria que es tremendamente actual y contemporánea. Igual ocurre en los graciosos angelitos que completan el discurso iconográfico de los tronos del Cristo de Ánimas de Ciegos (2007) o los de la Virgen del Amparo (2011), así como en la imaginaria completa del trono de la Virgen de la Caridad (2007-2009), en los que observamos una actualización de fórmulas tipificadas en siglos pretéritos.

La configuración y materialización plástica del grupo escultórico de Azotes y Columna (2013) supuso su definitiva consagración como escultor ante la crítica especializada. En él, y como ya hemos apuntado, más allá de grabados y de la estatuaria predecesora, en cuanto a composición, existe una total influencia de una de las secuencias de la flagelación de la película *La Pasión* de Mel Gibson. En líneas generales nos encontramos ante un conjunto dominado por un altísimo grado de dinamismo y veracidad que roza lo cinematográfico. Si bien todo el conjunto adolece de unas calidades sobresalientes, las imágenes traseras son aquellas que se nos antojan más curiosas y elaboradas y, probablemente, la posibilidad de eliminar el casco que porta una de ellas nos permitiría contemplar no solo el tratamiento al que ha sido sometida la madera para encontrar los grafismos, sino que, también, podríamos admirar los elevados valores polícromos que alcanza Juan en esta obra.

La última de las aportaciones realizada por Juan Vega a la plástica escultórica que vamos a analizar es el conjunto de la Dolorosa y el San Juan ejecutados para la localidad de Baza en el presente 2016. Se trata de piezas muy intimistas en las que mientras que el San Juan supone una obra en la que el escultor sigue indagando en las posibilidades que le ofrece el naturalismo, la Virgen puede rememoraros aquellas representaciones dolientes de este personaje bíblico en las que aparecía semidesmayada, muy propias de la escuela flamenca e, incluso, en concepto a ciertas obras del sanroqueño Luis Ortega Bru –concretamente a la dolorosa del Descendimiento jerezano–, pero, ahora y una vez más, reinterpretada y puesta al servicio de un lenguaje muy actual. (Fig. 5)

Muy interesante resultó la ejecución de un Cristo nazareno realizado para las exposiciones temporales realizadas en el céntrico café malagueño Puerta Oscura. Para una de ellas, la celebrada concretamente en el año 2015, gubió una



Fig. 5. Dolorosa y San Juan, Juan Vega, Hermandad del Descendimiento de Baza, 2016.

efigie que adolece de una alta influencia del Nazareno de los Pasos, obra de Mariano Benlliure. Una dependencia que viene dada fruto de la observación directa de la pieza, pero reinterpretada y actualizada a una estética propia y personal.

No podemos terminar de hablar de Juan Vega sin hacer mención a las altas capacidades obtenidas en cuanto al trabajo en barro –donde destacan los sobresalientes bustos de Cristo y Dios Padre (2015) expuestos en el altar de Coronación de la Virgen del Rocío con los que recreaba el homónimo lienzo de Velázquez–, o los sugestivos altorrelieves realizados para el trono procesional del antequerano Cristo del Mayor Dolor (2015) –en los que ha creado toda una iconografía que gira en torno a la historia de la túnica de Jesús–.

El período formativo de José María Ruiz Montes comenzó en 1997 cuando sus inclinaciones por la escultura le llevaron a formar parte del taller de Agustín del Pino. Un año más tarde, en 1998, comenzaron sus estudios artísticos en el Módulo de talla en madera de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo. Como ya hemos apuntado en otras ocasiones, *“pese a su corta edad, este joven escultor cuenta con un número amplio de obras, de distintos formatos, e incluso entre su haber existen algunas que han sido calificadas por la crítica especializada como capitales”*³⁷.

Todas y cada una de sus obras son el resultado de un profundo estado previo de reflexión, documentación e investigación que nos permite localizar un alto número de citas, influencias y ascendencias artísticas que nos llevan desde el legado clásico a aquellos escultores que trabajaron en la centuria pasada. Sin embargo, existe una preponderancia, en cuanto a influjo se refiere, de la obra de aquellos que, según él, son sus grandes modelos. En este sentido, cabría reseñar la ejercida por el artista italiano Miguel Ángel Buonarroti –rastreadable, por ejemplo, en las formas rotundas

37. TORRES PONCE, J. M. (2016). *José María Ruiz Montes...* ob. cit. p. 22.

que caracterizan las anatomías de algunas de sus obras, en las Sibilas del Trono de María Santísima de Gracia y Esperanza (2007) o en las alegorías femeninas de las andas procesionales del Cristo de la Redención (2010)–, por Pedro de Mena y Medrano –en la disposición de algunos brazos de sus imágenes como ocurre en el Dulce Nombre de María–, y por Francisco Palma García –en la configuración final del conjunto denominado Ternura Alentadora (2006-2008) o en los atlantes de la Redención (2010)–; pero todo ello siempre bajo una reinterpretación, reeducación y combinados magistralmente con una serie de elementos derivados del cine –como ocurre con el Cristo de la Flagelación– o del mundo de la publicidad –en el Dulce Nombre de María cuya cabeza aparece tocada dejándonos ver, desde una perspectiva trasera, tan solo la nariz, los ojos, las cejas y la frente, produciendo una exaltación de la belleza femenina a partir de estos rasgos; un recurso muy efectista, a la par que teatral, que podemos encontrar en algunos anuncios, sobretodo, en los de colonia– que nos permite hablar de imágenes totalmente contemporáneas e hijas de su tiempo.

Su obra resulta muy atrayente por la transformación que el propio José María experimenta a la hora de abordar cada una de ellas. Esta afirmación es fácil de comprobar al colocar en una secuencia continua los tres crucificados que ha realizado hasta la fecha –el Cristo de la Caridad (2005), el del Consuelo (2010) y el de la Misericordia (2016)–, y así verificar la evolución mostrada desde la aplicación de unas soluciones que bien nos podrían rememorar conceptualmente a Francisco Antonio Gijón y técnicamente a las utilizadas por Francisco Palma Burgos y Mariano Benlliure –en la configuración anatómica, músculos o cabellos– para, una vez bien estudiadas y perfeccionadas, producirse una disolución y sustitución de las mismas por otras que se han acabado convirtiendo en un sello distintivo de este escultor y que han sido aplicadas al magistral Cristo de la Misericordia. (Fig. 6)

En cuanto a su obra reseñaremos la existencia de cierta inclinación a la consecución de iconografías que, como los crucificados o determinadas iconografías marianas, le supongan un fuerte ejercicio intelectual en detrimento de la ejecución de otros pasajes bíblicos más redundantes, nimios o superfluos. Además, en ellas también podemos rastrear la coexistencia de una lectura popular junto a un gusto por lo teatral y culto fruto



Fig. 6. Cristo de la Misericordia, José María Ruiz Montes, Parroquia de San Miguel de Miramar (Málaga), 2016.

de la introducción de detalles o filacterias –como ocurre con el ángel sacramental de Viñeros (2014) o en el proyecto del Sagrado Corazón– que vienen a completar y a exaltar ciertos valores iconográficos.

La labor de José María Ruiz Montes no queda ahí. La importancia de su obra, su difusión a través de diversas webs –véase que el Vaticano ha anunciado en varias ocasiones noticias ilustradas con obras de este escultor–, y las críticas obtenidas por los especialistas han traído consigo que algunas de sus obras tengan un reflejo y un eco en el quehacer de sus contemporáneos. De este modo, existe una clara filiación entre el Cristo de la Púrpura, ejecutado por José Antonio Navarro Arteaga para la sevillana Hermandad de las Cigarreras entre 2015 y 2016, y el Cristo de la Flagelación de Ruiz Montes.

Por último, y antes de acabar con estos escultores, habría también que reseñar los retratos ejecutados por ambos y que les permiten, de este modo, conectar con una cultura mediterránea y de raíces clásicas en la que existía un gusto exacerbado por la exaltación de ciertas personalidades. En el caso de José María son destacables los retratos de Federico García Lorca o los toreros Paquiro y Frascuelo que conforman el premio Chinitas (2010) o el monumento al almirante Augusto Miranda y Godoy (2016). Juan Vega ha participado en este movimiento a través de los retratos de Carmen Thyssen (2013) o el de José Rizal (2016).

4. Conclusiones

A lo largo del artículo hemos podido comprobar como el actual panorama escultórico andaluz se encuentra totalmente dominado por una tendencia artística que tiende a repetir los postulados ensayados en nuestros Siglos de Oro. El problema de este movimiento anquilosado y repetitivo radica en la copia e imitación sistemática de obras de antaño que, en algunos de los casos, no son el resultado de una fase de estudio y reflexión, necesaria por otro lado para la consecución de una obra que alcance altas calidades, sino que, por el contrario, suponen una imitación, una reproducción formal del original.

Sin embargo, también hemos visto que existe una serie de personalidades que están intentando arrojar ciertos aires novedosos a esta situación. Así debemos entender la obra de Álvaro Abrines, Juan Bautista Jiménez, Ana Rey, Ángel Pantoja, a los cordobeses y a José María Ruiz Montes y Juan Vega.

Por otro lado, la semilla sembrada a finales de la década de los ochenta por el escultor Suso de Marcos ha terminado posibilitando la creación no solo de una escuela escultórica en nuestra ciudad, sino, también, el surgimiento de toda una generación de escultores que, gracias a su técnica y sus aportaciones, la han situado en la vanguardia escultórica del momento a través de la interpretación propia y personal de una estatuaría que, como ya apuntó Domingo Sánchez Mesa, sigue inmersa en la búsqueda de una belleza idealizada, lo que nos aleja de todo movimiento hiperrealista, en detrimento de la plasmación del dolor de la catarsis bíblica.

Bibliografía

- DÍAZ VAQUERO, M^a D. (1995). *Imagineros Andaluces contemporáneos*. Córdoba: Cajasur.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (coord.). *Artes y Artesanías de la Semana Santa andaluza*. (Tomo 3). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (2016). “¿Y ahora qué? El siglo XXI y la post-imaginería”. En FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (coord.). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento* (Tomo 1). Antequera: ExLibric, pp.321-332.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, A. (2009). *Antonio Castillo Las-trucci*. 2 volúmenes. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- HINOJOSA MONEDERO, A. (2016). *Juan Manuel Miñarro López y los estudios de escultura en la escuela superior de bellas artes de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LEÓN, J. J. (2014) *El niño imaginero. Medio siglo de cofradías con Álvarez Duarte*. Sevilla: Editorial Jirones de Azul.
- LUQUE TERUEL, A. (2011). *Luis Ortega Bru*. 2 volúmenes. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- MARTÍNEZ SALAZAR, G. (2014). “Adaptación estética y conceptual de la imaginería del siglo XXI en la obra de Juan Manuel Miñarro”. En *Estudio* (10). Lisboa: Universidad de Lisboa, pp. 82-89.
- MARTÍNEZ SALAZAR, G. y HURTADO RODRÍGUEZ, J. M. (2011). “Escultura y ciencia en la obra de Juan Manuel Miñarro: Representación científica del hombre de la Síndone”. En *Estudio* (3). Lisboa: Universidad de Lisboa, pp. 171-177.
- MIÑARRO LÓPEZ, J. M. (2003). *Exposición el Hombre de la Síndone. Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la perspectiva escultórica*. Ronda: Parroquia de Santa María.
- MIÑARRO LÓPEZ, J. M. (2011). “Aportaciones plásticas desde los procedimientos de la escultura a los estudios de la Sábana Santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo”: En VILLAR MOVELLÁN, A. y DÁBRIO GONZÁLEZ, M. T. (coords.) *La Sábana Santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo, desde la Historia, la Ciencia y el Arte*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 185-203.
- RIVERA CARMONA, I. J. (2016). “La clámide púrpura. El misterio de la Coronación de Espinas de Darío Fernández en Daimiel (Ciudad Real)”. En *Modellino, Revista digital de escultura e imaginería* (3). Vélez-Málaga, pp. 25-46.
- RODA PEÑA, J. y GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de la Universidad de Sevilla, p. 161.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.; RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. y VALENTÍN LÓPEZ, R. (2006). “Málaga. La talla y el dorado en el ámbito cofrade malagueño y su provincia”. En FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (coord.). *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla: ediciones Tartessos, pp. 270-272.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1996). *El Alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de la Amargura.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2012). “Y ellos eligieron a Barrabás...nuevo misterio de la Sagrada Presentación al Pueblo para el Santísimo Cristo de la Humildad”. En *La Saeta* (49). Málaga: Agrupación de Cofradías, pp. 156-160.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2016). “Málaga y su proyección escultórica en los Siglos de Oro”. En FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (coord.). *Escultura Barroca andaluza*. (Tomo II). Antequera: Exlibric, p. 211.
- TORRES PONCE, J. M. (2015). “Málaga como ejemplo de encrucijada de diferentes estilos escultóricos a lo largo de los siglos XX y XXI”. En *Modellino, revista digital de escultura e imaginería* (1). Vélez-Málaga, pp. 30-76

- TORRES PONCE, J. M. (2015). "Mulier Ecce Filius Tuus Ecce Matter Tua. Un nuevo crucificado de José María Ruiz Montes para Málaga". En *Modellino, Revista digital de escultura e imagería* (2). Vélez-Málaga, pp. 76-93.
- TORRES PONCE, J. M. (2015). "Últimas tendencias en la imagería. Del neobarroco imperante a la llegada del Hiperrealismo". En PEINADO GUZMÁN, J. A. y RODRÍGUEZ MIRANDA, M^a A. (coords.). *Lecciones Barrocas: Aunando miradas*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 355-396;
- TORRES PONCE, J. M. (2016). *José María Ruiz Montes, un nuevo maestro de la madera*. Vélez-Málaga: Gráficas Jurado.
- VALDÉS PÉREZ, S. (2008). "Francisco Romero Zafra: cuerpo e imagen en el neobarroco andaluz". En *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: editorial UOC, 2008, pp. 301-306.
- ZAMBRANA VEGA, M. D. (2011). "Una aproximación a la obra de Juan Manuel Miñarro: imaginero de la escuela sevillana". En *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (23). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 507-521.

II. ESCULTURA Y ESCULTORES EN LA PROVINCIA DE ALICANTE

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII EN EL LEVANTE ESPAÑOL: LA OBRA DEL MAESTRO ILICITANO IGNACIO ESTEBAN

Alejandro Cañestro Donoso¹
Universidad de Alicante

*A todos los que nos acompañaron
durante el Congreso Internacional de Escultura Religiosa*

El panorama escultórico durante el siglo XVIII en la provincia de Alicante resulta, a priori, difícil de precisar por la gran cantidad de nombres que, asociados a este arte, se concitaron en estas tierras, llamados bien por las fábricas de los templos, bien por la iniciativa privada, particularmente la nobiliaria². La mayoría de estos artistas son conocidos por la historiografía y sobre ellos se ha publicado abundante literatura; en especial, ha sido estudiada y analizada la figura sobresaliente de Juan Bautista Borja. A este nombre se suman otros, caso del tallista ilicitano Ignacio Castell o las aportaciones de escultores foráneos como José Esteve Bonet, José Puchol Rubio o Francisco Salzillo Alcaraz sin olvidar las muy importantes contribuciones de los europeos Nicolás de Bussy y Antonio Duparc, otorgando todos un carácter acrisolador al Levante español al conjugar lo europeo, lo valenciano, lo murciano y lo autóctono. Este rasgo será fundamental para entender la escultura producida en y para los templos alicantinos, amén de algunas otras destinadas al embellecimiento de plazas, puentes y fuentes, según han sabido ver algunos historiadores como Sáez Vidal. Con todo, parece que existen otros escultores que gravitaron en torno a esos grandes nombres y cuya fama ha quedado ensombrecida por los demás, ya sea porque no tuvieron tanta pericia técnica o porque trabajaron al son de los grandes escultores.

1. Doctor en Historia del Arte. Email: alejandrocdonos@gmail.com

2. Sirva esta nota para mostrar la gratitud del autor a Jorge Belmonte Bas, Jerónimo Guilabert Requena y Rvdo. Vicente Sáez González, así como a todo el personal del Archivo Histórico Municipal de Elche y de los Archivos Histórico y Municipal de Orihuela.

Uno de esos escultores prácticamente desconocido hasta la fecha es el ilicitano Ignacio Esteban, de cuya biografía se saben pocos datos más que la asociación que de su nombre se ha hecho a ciertas obras, de destacada envergadura por cierto. Conviene argüir que, hasta la fecha, de él se tenían por suyas unas cuantas piezas, fundamentalmente de Orihuela, Elche y Alicante, es decir, los tres grandes centros de poder de la provincia de Alicante, entonces gobernación de Orihuela, si bien en este presente trabajo se dan a conocer algunos otros encargos que Ignacio Esteban llevó a cabo, contribuyendo a concretar su perfil artístico, el cual abarcaría desde 1736 hasta 1790, con más de una veintena de obras en todo ese lapso. Esta biografía, con carácter inédito pues hasta el presente ningún autor se ha ocupado de Ignacio Esteban con toda la profundidad que el tema requiere, pretende dar una visión global y de conjunto de todo lo que sobre este escultor se conoce, además de aportar documentación ignota hasta la fecha de unas cuantas piezas que, hasta ahora, permanecían sin paternidad, con lo cual podrá decirse que su trayectoria quedará reflejada en un porcentaje muy alto, pues no conviene olvidar que, en tiempos futuros, pueden aparecer nuevos testigos escritos que ayuden a completarla.

Lamentablemente, no se han podido conocer ni los maestros con los que aprende el oficio ni las fechas límites de su vida, es decir, nacimiento y fallecimiento, si bien puede pensarse que debió nacer en Elche hacia 1710-15, pues el 4 de febrero de 1734 contrae matrimonio con María Teresa Medina en la iglesia de san Juan de Elche (Castaño García, 2008: 157) y en 1736 figura como oficial. Se ha podido conocer que vivió en la calle Mayor, parroquia de santa María (Elche), pues el reparto del equivalente le sitúa en esa calle en 1737 y 1738, abonando 30 reales y 18 reales respectivamente por el impuesto³. Debió morir después de 1790, ya que de ese año es su última obra documentada sin que haya noticias posteriores. Con todo, estas fechas son aproximadas ante la carencia del testimonio que lo avale. Lo que sí parece claro es que fue un escultor con un cierto dominio de la técnica y que tomó notas y apuntes de sus contemporáneos, particularmente de su paisano, el también escultor y tallista Ignacio Castell, quizá de mayor gloria al haber recibido encargos mayúsculos por su manifiesta habilidad en el trabajo de tallar la madera. Aunque de entrada pudiera pensarse que entre ellos existió rivalidad, en ciertos momentos puede hablarse incluso de que llegaron a formar una especie de sociedad artística, pues se les ve trabajando juntos en varias ocasiones –ambos concurren a la obra de las hornacinas del puente de santa Teresa en Elche, uno encargado de la escultura y otro de la arquitectura, de igual forma que Esteban hace una imagen de una Virgen dolorosa para el retablo que Castell había tallado previamente para la ilicitana iglesia de san Juan poco tiempo antes. Este fenómeno no resultaba extraño en esos tiempos, ya que los artistas se apoyaban unos a otros y creaban discretas empresas, incluso hasta los plateros presumieron de estos vínculos (Cañestro Donoso, 2017: 18). Parece que Castell lo hizo repetidas veces y con otros artistas, pues se observa asimismo una asociación entre él y el escultor murciano Francisco Salzillo, quizá casual o quizá intencionada, como ocurre en la iglesia de Santiago

3. [A]rchivo [H]istórico [M]unicipal de [E]lche, signatura nº H117-8, s. f. y signatura nº H117-9, s. f.

(Orihuela), para donde Castell ejecuta un retablo que acoge al grupo escultórico de la Sagrada Familia, salido de la gubia de Salzillo, circunstancia que se repetirá en otros ejemplos, caso de la iglesia de los franciscanos de Yecla, para donde Salzillo talla la Virgen de las Angustias, alojada en un retablo de Castell, o en Jumilla, donde ocurrirá idéntica situación (Delicado Martínez, 1993: 328), lo que propiciará que el murciano aparezca visurando el órgano que el ilicitano había levantado en la iglesia de santa María (Elche) (Cañestro Donoso, 2012: 87).

Volviendo a Ignacio Esteban: su primera obra documentada, en la que participa como oficial⁴ y, por tanto, no puede tomarse con la objetividad total, es una intervención en el camarín de la Virgen de la Asunción de Elche, en el retablo mayor de la iglesia de santa María. Hacia 1735 estaba en pleno apogeo la labor decorativa de la talla del camarín de la Virgen de la Asunción, ocupando el registro principal del retablo que José Artigues *el viejo* había trazado para cubrir el muro del ábside (Vidal Bernabé, 1990: 51 y Sáez Vidal, 1998: 203). Aparece Esteban trabajando con Juan Bautista Salvatierra y algunos autores, caso de Vidal Bernabé, lo han situado como discípulo de José Artigues *el viejo*, encargado de proseguir las obras de decoración del camarín citado (Vidal Bernabé, 1990: 51). Puede decirse que la iglesia ilicitana se convirtió, por sus especiales características, en un importante foco artístico al que dirigieron sus miradas arquitectos, escultores y pintores de todas las regiones, desde un Nicolás de Bussy que traza la espléndida portada mayor hasta un fray Francisco Raimundo o un Marcos Evangelio (Navarro Mallebrera, 1990). Tan magno edificio (1672-1783) está configurado como una iglesia de planta longitudinal con capillas laterales comunicadas entre sí, un crucero sobresaliente coronado por cúpula sobre pechinas y una cabecera muy particular de forma semicircular con girola, en la que se muestran de una manera especial las devociones más típicas de la Contrarreforma, esto es, la Virgen, bajo la advocación de la Asunción, y la Eucaristía (Cañestro Donoso, 2014b), para la cual se levantó el maravilloso tabernáculo de mármol rojo que, exento, ocupa un lugar privilegiado en el presbiterio (Cañestro Donoso, 2011b). Modelo que obedecía a las nuevas necesidades litúrgicas y estéticas que trajo consigo la reforma del culto propiciada desde el Concilio de Trento, que vio en esa gran nave, ese cajón diáfano, sin elementos que interrumpieran la visión del altar y el sacrificio, el esquema más idóneo para la congregación de la feligresía y para la potenciación de la Eucaristía (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1991). Desde luego, esa arquitectura tan especial, que resulta deudora a todas luces del plan que años antes había consagrado la colegiata alicantina de san Nicolás, debía ser acompañada por todo un repertorio pedagógico que mostrara y narrara los misterios bíblicos, concretizado en los retablos que adornaban y justificaban la existencia de esas capillas laterales, así como las hornacinas de la girola, sin olvidar la pulcra capilla de la comunión, ya de estética clasicista aunque con un planteamiento todavía barroco que recuerda cosas tan representativas como los diseños del italiano Guarino Guarini (Kubler, 1957: 327), ubicada, como era de esperar y siguiendo

4. Según las cuentas del 22 de septiembre de 1736, Ignacio Esteban trabaja un total de tres días y cobra por sus labores 25 reales, sin que se sepa con exactitud qué parte tuvo dentro de las obras del camarín y sus puertas (AHME, signatura H18/11, 2 ff.).



Figura 1. Camarín de la Virgen de la Asunción, varios autores, 1736, desaparecido, basílica de santa María (Elche). Col. part. Jerónimo Guilabert.

prácticamente al pie de la letra los dictámenes del arzobispo valenciano Isidoro Aliaga, en la parte posterior de la cabecera, así como su sacristía (Cañestro Donoso, 2015b) y otras dependencias auxiliares que completan este ambicioso planteamiento (Cañestro Donoso, 2015a: 187 y ss.). [Figura 1]

El proceso de aprendizaje como oficial concluiría poco tiempo después y tres años más tarde, ya como maestro escultor, es requerido por la junta parroquial de la iglesia de las santas Justa y Rufina (Orihuela) para llevar a cabo una imagen de Cristo resucitado, que no ha llegado hasta la actualidad⁵. Esa talla vino acompañada del encargo de cuatro cornucopias de madera que posiblemente adornarían el retablo que alojaría esta nueva imagen de Ignacio Esteban, quien cobró el 7 de julio de 1739 sólo por la talla 47 libras, pues la policromía se dejó en manos del dorador Julián Martínez por importe de 44 libras. La corona fue labrada por el platero local José Martínez Pacheco y estaba valorada en 22 libras, 10 sueldos y 8 dineros

(Nieto Fernández, 1984: 287). Un año más tarde, y sin salir de esa parroquia oriolana, ejecuta el tornavoz del púlpito que había construido Alonso Rufete, una nueva puerta para el surtidor del coro, un armario para los libros y un cancel, valorándose todo ello en 76 libras y 19 sueldos⁶ (Nieto Fernández, 1984: 288). A juzgar por las viejas fotografías, el tornavoz presentaba una apariencia ciertamente llamativa, como un cúmulo de nubes de articulación piramidal coronado por un angelito aunque se adivinan otros seres alados. La obra, aparentemente de poca envergadura, se completó con posterioridad al acordar la junta que se revistiera con más talla

5. En el documento, dice ser vecino de Orihuela ([A]rchivo [M]unicipal de [O]rihuela, signatura nº D1722, f. 45v, citado en Nieto Fernández, 1984: 287).

6. El acuerdo de la junta fue tomado el 15 de mayo de 1740. Toda la obra debía estar hecha con «lucimiento, perfección y seguridad» (AMO, signatura nº D1723, f. 44v, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 288).

«para que quedase con la perfección correspondiente»⁷. La carta de pago que recoge el total, es decir, las 66 libras iniciales y las 10 libras de los añadidos, es otorgada el 8 de agosto de 1741.

En 1740 vuelve a la iglesia de santa María (Elche), en este caso, para llevar a cabo el trono sobre el que reposa la imagen de la Virgen de la Asunción en su camarín. La documentación, inédita, expone que Ignacio Esteban, «de su ejercicio escultor» y vecino de Orihuela a tenor de los varios encargos que realizaba para esa localidad, se compromete el 24 de agosto de dicho año a «hacer el trono del camarín de Nuestra Señora de la Asunción en dicha iglesia, de ángeles, dos vestidos y dos desnudos, y las cabezas que fuese menester de serafines para dicho trono» conforme a un diseño previo que los electos de la fábrica de la iglesia le entregan, sin que se anote quién fue su autor. El aparato escrito hace constar que Esteban debía poner todo lo necesario «hasta dejar dicho trono puesto en su lugar a excepción de la cigüeña⁸, que se le ha de entregar por dicha obra; cuyo trono ha de dejar en positura de poderse volver a una y otra parte y ha de ser de madera de pino». Se indica asimismo que, una vez acabado, se visurará por parte de expertos y se le abonarán entonces 100 libras⁹. El incendio de 1936 (Cañestro Donoso, 2011c: 276) provocó que toda esa obra de talla se perdiera aunque se conocen algunas fotografías que muestran una obra entroncada con lo rococó en la que el dinamismo se convierte en su protagonista. Salvando las distancias, parece recordar obras muy emblemáticas, caso de la peana que Bussy labrase con destino a la portada mayor de la iglesia ilicitana, como un gran cúmulo de nubes con esos cuatro ángeles a los que hace referencia la documentación, como si se quisiera emular ese esquema que tanto gustó. Lamentablemente, al no conservarse la pieza, no pueden hacerse juicios más objetivos aunque, si se tienen en cuenta los datos aportados por Fuentes y Ponte, sí pueden conocerse sus medidas, que eran 0,96m de altura (Fuentes y Ponte, 1887: 127). Sobre este particular conviene indicar que, con fecha 3 de diciembre de 1765¹⁰, se expidió una carta desde el Real Consejo dirigida a Marcos Evangelio, arquitecto responsable de la terminación de las obras de la iglesia de santa María (Elche), en la que constaban las obras que restaban por hacer para la conclusión del templo, tales como «el pavimento, mesa de altar, trono para el camarín de la santa imagen, un lienzo para la puerta de él y dorar el retablo que se hallaba en la capilla mayor donde estaba el transparente de dicho camarín», unas obras que el 10 de noviembre de 1767 seguían sin llevarse a cabo¹¹. Si este testimonio es cierto, ello significa que el trono de Ignacio Esteban o bien no se llegó a hacer o bien no gustó, por lo que a Evangelio se le manifiesta que debe volverse a ejecutar, aunque posiblemente como consecuencia de un informe que

7. AMO, signatura nº D1724, ff. 43v-44, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 288.

8. Se entiende por «cigüeña» una especie de manivela que serviría para desplazar sobre su eje esta peana para mostrar los cuatro frentes de la talla de la Virgen, una costumbre que aún hoy día se mantiene.

9. AHME. *Protocolos de Jerónimo Ruiz*, año 1740, signatura nº SHPN 946, ff. 44-45.

10. AHME. *Junta de propios y arbitrios*, año 1765, s. f.

11. Se indica en esa fecha que deben hacerse las obras que se indican en el memorial del 3 de diciembre de 1765, que se iniciarían por el dorado del retablo y proseguirían por el tabernáculo y el lienzo, sin que haya mención al trono del camarín (AHME. *Junta de propios y arbitrios*, año 1767, s. f.).



Figura 2. Peana de la Virgen de la Asunción, Ignacio Esteban, 1740, desaparecido, basílica de santa María (Elche). Col. part. Jerónimo Guilabert.

dicho arquitecto emite para el Real Consejo¹². No obstante, por viejas fotografías puede conocerse cuál era su apariencia y queda cercana a la estética de Esteban si bien este particular no queda lo suficientemente claro al haber un importante vacío documental al respecto. [Figura 2]

Las esculturas de la Trinidad que Fuentes y Ponte señaló como de 1,20 metros (Fuentes y Ponte, 1887: 125), que remataban el retablo mayor de la iglesia de santa María (Elche), fueron hechas por Ignacio Esteban en el año 1741. Sus capítulos, publicados por Vidal Bernabé (Vidal Bernabé, 1990: 51 y 128), fueron firmados el 11 de abril del citado año y en ellos se especifica que Ignacio Esteban, maestro escultor, se obligaba a hacer las imágenes de Dios Padre, Dios Hijo y el Espíritu Santo, de tal forma que las dos primeras «miradas desde abajo parezcan de estatura natural», haciendo ellas «inclinación como que van a coronar a Nuestra Señora con

el movimiento que se requiere». Todo indica que le fue proporcionado un diseño, posiblemente de José Artigues –responsable de la traza del retablo–, que mostraba a la Santísima Trinidad en actitud de coronar a María, en un claro paralelismo al grupo escultórico que presenta la portada mayor, obra del escultor Nicolás de Bussy (Sánchez-Rojas Fenoll, 1982: 43 y Hernández Guardiola, 2006). Incluso en la documentación se dice que el conjunto debe hacerse «conforme a lo que está en la portada del nicho de piedra de la portada mayor, de todo relieve». No debe obviarse en este punto que algunos autores han sugerido, desde el punto de vista conceptual, que existe un diálogo elocuente entre el retablo mayor y la portada de una iglesia, casi una conversación directa (Peña Velasco y Hernández Albaladejo, 1994), que en este caso se hace particularmente evidente al incorporar ambos elementos la misma iconografía. Por esta labor de talla, a Esteban se le abonan 800 reales incluida la corona que vendría a rematar por la parte superior este conjunto, especificándose que «los rayos del Espíritu Santo han de pasar por debajo de dicha corona».

12. Esta circunstancia se vivió con otros elementos, caso del tabernáculo, pues en este expediente de 1765 se cita que debe hacerse uno a pesar de que en la década de los '30 el arquitecto Jaime Bort hizo los diseños para el tabernáculo que construyera Francisco Stoltz (Cañestro Donoso, 2011b: 87).



Figura 3. Retablo mayor, varios autores, 1741, desaparecido, basílica de santa María (Elche). Col. part. Jerónimo Guilabert.

Por otra parte, se han podido conocer unos documentos que sitúan a Ignacio Esteban como responsable de la tasación y visura de las obras de esta iglesia de Elche: el 28 de noviembre de 1741 se le abonan a él y al dorador Diego Tormos 80 reales «por su trabajo de haber calculado el valor de lo que falta que hacer de talla y dorado en la iglesia de santa María para la presentación y se ha de hacer al Consejo a fin de que se concedan arbitrios para la conclusión de dicha iglesia». El 28 de julio de 1742 repiten ambos como reconocedores de las obras y se anota otro asiento por 106 reales y 16 dineros en concepto de «sus dietas de haber venido de la ciudad de Orihuela a esta villa a hacer la visura y tanteo de las obras de dorado y talla que faltan en dicha iglesia y su importe para remitir a la Real Audiencia para la aprobación de los arbitrios destinados a dicha obra»¹³. De aquí se desprende que Ignacio Esteban seguía viviendo en Orihuela y que el concejo local anduvo preocupado por la financiación de las obras que quedaban pendientes en ese retablo. [Figura 3]

En ese mismo año, se le encuentra trabajando para el retablo mayor de la también ilicitana iglesia del Salvador. La historiografía había atribuido esa gran pieza a su compañero Ignacio Castell (Vidal Bernabé, 1990: 141) aunque otros autores lo situaron en la órbita del tallista José Ganga, vistas las semejanzas de esta obra de Elche con el retablo mayor de la iglesia de las dominicas de Murcia (Cañestro Donoso, 2011: 59). Sin embargo, un nuevo documento encontrado permite conocer la autoría de este retablo a cargo de Vicente Castell, sin que pueda saberse si se trata del padre o del hermano de Ignacio Castell. Será este escultor, a cuyo favor se había rematado la obra del retablo un año antes a tenor del mismo documento, quien

13. AHME, signatura nº H18/8, 2 ff.

arriende la labor de talla a Ignacio Esteban por precio de 300 libras –de las cuales recibe 97 libras el 9 de septiembre de 1741, momento en que firman convenio ambos. El compromiso quedaba del siguiente modo: Vicente Castell se obligaba a entregar «veinte y dos libras y doce sueldos por cada hechura concluida» así como 90 libras que deberá abonarle tras la entrega «del trono de gloria que está por remate del expresado retablo» y la madera suficiente para acometer todos los trabajos¹⁴. Las últimas cantidades le serían satisfechas una vez fuese revisada y examinada la obra por parte de los peritos. Este retablo, que resulta importante porque se enmarca en las obras de conclusión de la vieja fábrica desaparecida de este templo ilicitano, muestra un esquema conocido y trabajado en regiones vecinas como Murcia o Albacete, rematándose el conjunto por su parte superior con la gloria que Ignacio Esteban tallase en 1741, que se adaptaba al recorrido de la bóveda de cañón del ábside. Su labor escultórica quedaría circunscrita a esa gloria –gloria que, posteriormente, consagrará Ignacio Castell en su obra y que llevó a Vidal Bernabé a decir que ese tipo de remate era característico de este autor (Vidal Bernabé, 1990: 141)– y a las esculturas de Moisés, Elías, san Vicente Ferrer y san Vicente mártir, las dos primeras en el ático y las dos últimas en las calles laterales del cuerpo principal, recordando estas a las que Conrad Rudolf y Francisco Stolf dispusieron en la fachada de la catedral de Valencia. En esta obra, Ignacio Esteban ya se muestra muy desenvuelto en el arte y la práctica de la escultura, con total solvencia para acometer encargos complejos, pues era difícil llevar a cabo una gloria como un altorrelieve. Las tallas de Moisés y Elías, quizá un poco más torpes que las de los santos Vicente Ferrer y Vicente mártir, denotan que su proceso de aprendizaje aún seguía, desprendiéndose de estas imágenes que su trayectoria se verá dominada por las luces y las sombras pues, estando dotado y capacitado para sacar formas bellas de los bloques de madera, en ocasiones lo conseguía y otras veces se mostraba poco diestro, como ocurrirá con las efigies que talló para las hornacinas del puente de santa Teresa (Elche), de las que más tarde se hablará. En 1745 ya estaba todo ejecutado –retablo e imágenes– y dispuesto para que el dorador José Moñino llevara a efecto el policromado y el dorado de todo, quien se comprometió a entregar el trabajo concluido en septiembre de 1746 (Vidal Bernabé, 1990: 141). [Figura 4]

Parece que su trabajo para la iglesia oriolana de las santas Justa y Rufina gustó mucho y el 16 de junio de 1742 vuelve a ser requerido por la junta parroquial, que acuerda hacer un cancel que cubriera el coro y una sillería de nogal «a todo lucimiento que tenga correspondencia a lo hermoñado y adornado en dicha iglesia»¹⁵, encargándose Esteban de todo ello por importe de 320 libras y rematándose la obra por José Rufete el 27 de junio de dicho año, momento en que se otorga carta de pago a este último por valor de 160 libras (Nieto Fernández, 1984: 283). Sáez Vidal desconoce los motivos del subarriendo a Rufete por parte de Esteban, los cuales pudieron ser de índole familiar, profesional o económica (Sáez Vidal, 1998: 204).

14. AHME. *Protocolos de Carlos Pascual*, año 1741, signatura nº SHPN 877, ff. 121-121v.

15. AMO, signatura nº D1725, f. 50, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 283.



Figura 4. Remate del retablo mayor, Ignacio Esteban, 1741, desaparecido, iglesia del Salvador (Elche).
Col. part. Jerónimo Guilabert.

Se produce a partir de este momento un vacío documental que dura 10 años¹⁶, concretamente hasta el 20 de octubre de 1752, momento en que firman convenio Vicente Castell, Ignacio Castell e Ignacio Esteban sobre la caja del órgano de la iglesia de santa María (Elche), que debían sujetarse a un diseño proyectado por el organero Leonardo Fernández Dávila según consta en los documentos¹⁷ tras fallecer Sebastián García Murugarren, a quien originalmente en 1749 habían encargado su factura (Castaño García, 2006: 41). Lo cierto es que esta caja puede ser considerada como una consecuencia directa de la espléndida caja que Ignacio Castell tallara en 1744 para la iglesia de Santiago (Orihuela), concebida a manera de retablo con un transparente en su ático –transparente que, en la actualidad, ha dejado de tener su función después de que fuera trasladado el órgano a finales del siglo XVIII desde su capilla primitiva, la primera del lado de la epístola, que presentaba una ventana en lo alto por donde entraría la luz. Esta caja de Orihuela, avanzada en su tiempo y preconizadora de tendencias, muy posiblemente sirvió de precedente para la illicitana, pues la junta parroquial de la iglesia de santa María no dudó en encargar

16. La única referencia encontrada en ese lapso es un poder que Ignacio Esteban otorga junto a Teresa Medina, su esposa, a José Seva, de Elche, con fecha 22 de julio de 1745, para que les represente y solicite inventarios de los bienes de la herencia de sus suegros, Vitorino Medina y Francisca María Adsuar. En el documento se indica que Ignacio y Teresa son vecinos de Orihuela pero naturales de Elche ([A]rchivo [H]istórico [M]unicipal de [O]rihuela. *Protocolos de Rafael Medina*, año 1745, signatura nº 1856, ff. 20-23).

17. Leonardo Fernández Dávila declara el 5 de septiembre de 1754 haber recibido 39000 reales de vellón de manos de los electos de la fábrica de la iglesia de santa María (Elche) por haber ejecutado el instrumento musical (AHME, sig. SHPN 598, f. 114).

a Castell una caja para el órgano, cuya obra se remató en 1200 libras. Los capítulos, firmados por los tres artífices, dividen la caja en la parte arquitectónica, a cargo de los hermanos Castell, y la labor escultórica, que se dejó en manos de Ignacio Esteban, por la cual percibiría la cantidad de 350 libras (Máximo García, 2000: 169) aunque otros autores creen que esos trabajos los hizo un escultor llamado Ignacio Pérez de Medina, recogiendo los datos que aportó Fuentes y Ponte (Castaño García, 2006: 49)¹⁸. En esta obra se ratifica la sociedad artística que Esteban formó con la familia Castell, aquí con ambos hermanos, vínculo que había iniciado en el retablo de la iglesia del Salvador (Elche). El documento del convenio sitúa a Vicente Castell e Ignacio Castell como tallistas, vecino de Elche el primero y de Aspe el segundo, mientras que de Ignacio Esteban, «escultor», se indica que es vecino de la ciudad de Alicante. En él se señala que el 21 de octubre de 1752 tenían pensado pasar ante la junta de fábrica de la iglesia de santa María (Elche) para rematar la caja del órgano «y tener tratado que si los dos primeros [Vicente e Ignacio Castell] remataren a su favor dicha caja, le han de dar a trabajar al tercero todo lo que toque a escultura y resulte por el dibujo formado y este se ha de obligar a ejecutarlo en cantidad de trescientas cincuenta libras moneda corriente, quedando celebrado el remate en cantidad de mil y doscientas libras»¹⁹. Un poco más de un mes después de su conclusión²⁰ y tras haber sido supervisada la caja por maestros de la talla de Antonio Villanueva, Bautista Gallego o Francisco Salzillo, el 21 de enero de 1754, Ignacio Castell otorga carta de pago a Ignacio Esteban por valor de 320 libras, 10 sueldos y 8 dineros, es decir, un importe menor del acordado en el convenio firmado dos años antes, «las mismas que el dicho Castell le ofreció dar por la escultura del órgano de la iglesia parroquial de santa María de dicha villa de Elche». El análisis de las fotografías antiguas muestra una clara filiación de esta talla con otras cosas ya vistas de Esteban, pues la gloria del remate está en sintonía con la que el mismo escultor hace para el ático del retablo de la ilicitana iglesia del Salvador y los golpes de talla que adornan lateralmente al instrumento son también muy típicos de este artista. Vuelve a evidenciar desacierto en las proporciones de los colosales ángeles mancebos que sostienen toda la estructura, así como dos ángeles-cariátides bajo de la tubería, además de otras figuritas angelicales repartidas por toda la superficie, incluyendo el curioso aditamento que centra toda la composición. [Figura 5]

Por esas fechas, concretamente a finales del año 1751 –la carta de pago está fechada en 10 de septiembre–, labra en piedra dos esculturas para la portada de la capilla de la Virgen de la iglesia de santa Ana (Elda), representando a san Joaquín y santa Ana, que flanquearían a la titular, la Virgen de la Salud, obra del escultor Antonio Perales (Amat Sempere, 1983: 80), que fueron instaladas en la portada el 4 de diciembre de dicho año. Estas obras, cuyo valor ascendió a 40 libras, vinieron

18. Incluso en publicaciones muy recientes, se sigue repitiendo ese error (Castaño García, 2016: 21), resultado de mezclar Ignacio Esteban Pérez e Ignacio Esteban de Medina, a pesar de que ya Madoz aportaba el nombre de Ignacio Esteban como responsable de los cuatro ángeles «de finísima escultura y de estatura colosal» que formaban la base del órgano (Madoz, 1846: 460).

19. AHMO. *Protocolos de Domingo Pacheco*, año 1752, signatura nº 1598, ff. 58-59.

20. El 10 de diciembre de 1753 se dio por concluida la caja y, en señal de júbilo, «se echaron las campanas al vuelo y se dispararon infinitos tiros» (Fuentes y Ponte, 1887: 90).

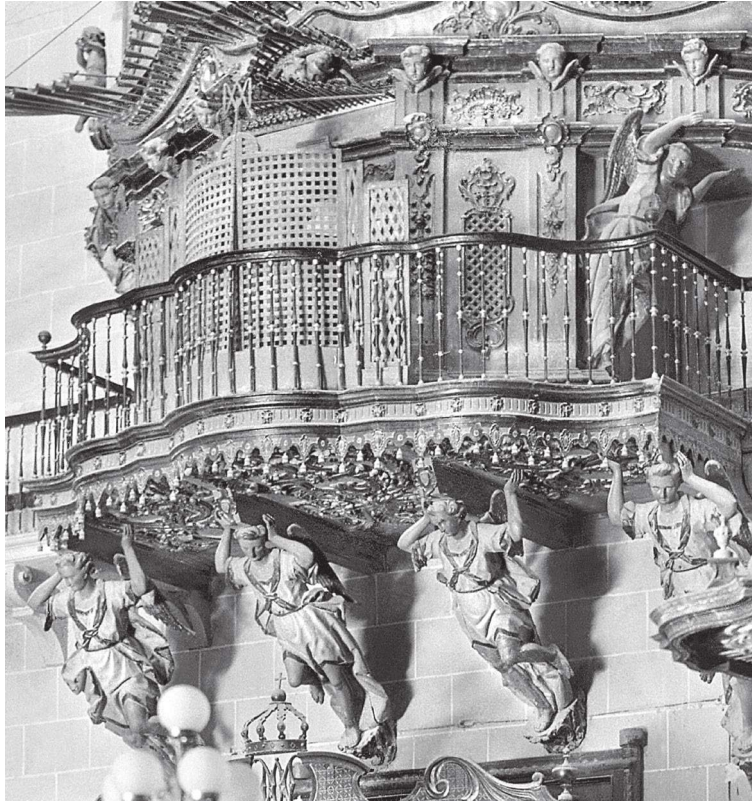


Figura 5. Órgano, Ignacio Castell, Ignacio Esteban y Leonardo Fernández Dávila, 1752, desaparecido, basílica de santa María (Elche). Col. part. Jerónimo Guilabert.

acompañadas del florón de la linterna y un ángel que costaron ambas otras 40 libras, cuya trompeta doró José Moniño, de Orihuela, por un importe de 18 libras, así como otros elementos arquitectónicos como de columnas, capiteles y varios adornos, por los que percibió 80 libras. El cronista Lamberto Amat indica que un escultor llamado *Francisco Esteban*, quizá un error y deba referirse a Ignacio, hizo las puertas de la capilla de la Virgen de la Salud por precio de 290 libras más 14 que recibió de gratificación (Amat Sempere, 1983: 85). [Figura 6]

El 7 de mayo de 1756, Ignacio Esteban acudió a la subasta de las imágenes en piedra de la Virgen de la Asunción y san Agatángelo que irían en las hornacinas dispuestas en el puente de santa Teresa (Elche), adjudicándosele la obra por un importe de 238 libras. Los edículos, como era de esperar, quedaron rematados con Ignacio Castell por 129 libras, quien en ese momento dice ser vecino de Aspe. Unos días después, el escultor Francisco Mira, de Monóvar, postuló por la obra, aportando una cifra menor aunque la obra siguió encargándose a Esteban pero con un valor de 159 libras, lo que seguramente afectaría a la calidad y la apariencia final de las imágenes (Castaño García, 2009: 20-23), pues el mismo Pedro Ibarra dijo de



Figura 6. Portada de la capilla de la Virgen de la Salud, Antonio Perales e Ignacio Esteban, 1751, desaparecida, iglesia de santa Ana (Elda). Col. part. Alejandro Cañestro.

ellas lo siguiente: «Aquí no tenemos esculturas de mérito: buñuelo y gordo aquella Virgen del puente, de ello no tenemos nosotros la culpa, pero extraordinariamente lo que representa y por eso no la hemos echado ya puente abajo. Lo de enfrente no es una Virgen, quiere ser una imagen de san Agatángelo, que pasa por hijo de Elche entre los cronistas neófitos; no la escultura, bastante mejor que su vecina, sino el representado». Estas palabras del erudito local, unidas a algunas fotografías antiguas, evidencian la habitual desproporción, que poco a poco irá corrigiendo conforme vaya avanzando en su carrera. En los capítulos que se formaron para tal fin, se especifica que la imagen de la Virgen «ha de tener siete palmos de elevación y dos y medio su trono, y que el ropaje de dicha santa imagen deba tener un floreado de bajo relieve, y asimismo por todo el circuito de su ropaje una guarnición de bajo relieve». Su trono debía estar

trabajado «con el mayor primor, dándole a los serafines el relieve correspondiente para su mayor hermosura y perfección». La imagen debía ir tocada con una corona «de latón dorada e imperial a similitud de la que tiene dicha santa imagen en su parroquia de esta villa, debiendo tener su bocel arriba con su filete y plinto abajo a proporción de la altura». Por su parte, la imagen de san Agatángelo debía tener siete palmos y medio de estatura y dos palmos de peana y ser construida «a similitud de una que hay del propio nombre en la portada de tramontana de la iglesia de santa María de esta villa», es decir, fijándose en la escultura que Nicolás de Bussy dispuso en la portada de san Agatángelo de la iglesia principal de Elche, que mostraba al santo vestido a la manera de un príncipe renacentista. No sólo el encargo contemplaba las imágenes de los santos patronos locales sino que Ignacio Esteban corría asimismo con la labor de las peanas de ambas tallas y dos escudos, uno con las armas de la ciudad en el frontis de la hornacina de san Agatángelo y otro con el anagrama mariano en el de la Virgen de la Asunción²¹. Ignacio Esteban aportó dibujos para la formación de capítulos, a los que se sujetó a tenor de las

21. Archivo de la Comunidad de Propietarios de la Acequia Mayor del Pantano de Elche, *Expediente abierto por el Ayuntamiento sobre las obras de reedificación del puente de Santa Teresa: obras de pedrería y mazonería, adjudicadas a José Gómez de Morajón; de construcción de dos imágenes y de la talla para la capilla del*



Figura 7. Diseño de las imágenes para las hornacinas del puente de santa Teresa, Ignacio Esteban, 1756, desaparecidas. AHME, sig. AA21/20.

viejas fotografías conocidas, que muestran claramente su gran habilidad para el diseño²². El primero de ellos, dado a conocer por Castaño García, representa a la Virgen de la Asunción en idéntica iconografía y actitud que la talla que presidía el retablo de la iglesia principal de Elche, es decir, una imagen orante, con las manos juntas a la altura del pecho, cabeza recubierta por toca o *beatilla* y corona (Castaño García, 2009: 22). Tal como se indica en los capítulos, el manto está decorado con estampación vegetal. La imagen posa sobre una peana conformada por nubes de las que entresalen cabezas de querubines. El dibujo de san Agatángelo, que ve la luz por vez primera en este trabajo, muestra al santo local siguiendo la escultura de Bussy en la portada homónima de la iglesia de santa María (Elche), es decir, vestido con camisa interior y túnica y revestido con capa que cae desde los hombros, su mano izquierda a la altura del pecho y la derecha recoge el manto por su parte inferior. Completan su atuendo las calzas y unos chapines con hebilla, tal cual era la moda del siglo XVIII. [Figura 7] [Figura 8] [Figura 9]

puente, adjudicadas a Ignacio Esteban Medina, Ignacio Castell de Pérez; y de traer los materiales a Bartolomé Sánchez, años 1755-1757, signatura nº AA20-21, ff. 42-50.

22. En este punto, cabe señalar que la faceta de Ignacio Esteban como autor de los diseños queda limitada a estos de Elche, al retablo de san Vicente Ferrer de la iglesia de santas Justa y Rufina (Orihuela) y al retablo de san Joaquín de la iglesia de Santiago (Orihuela), pues no se han conocido otros casos.

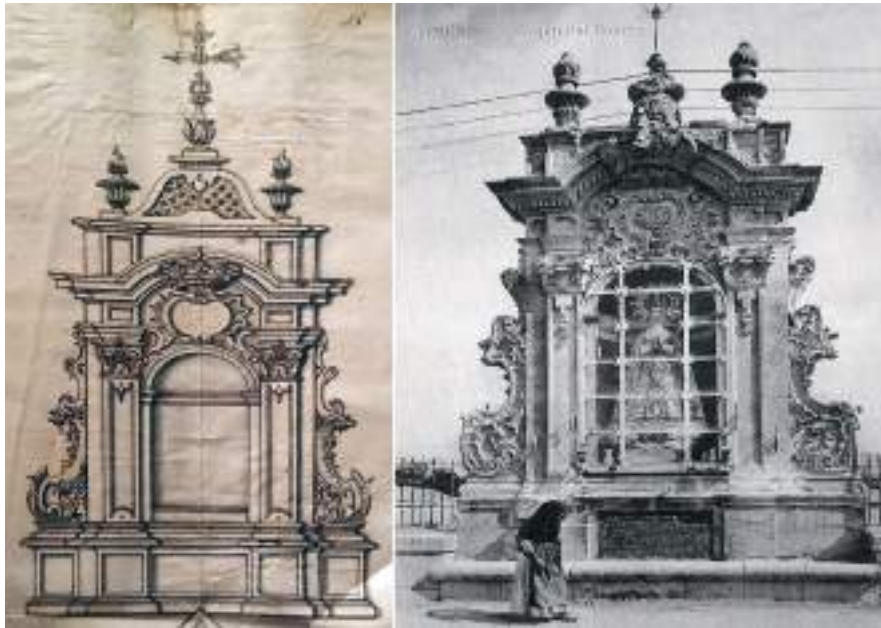


Figura 8. Diseño de la hornacina del puente de santa Teresa (izq.) y vista de la hornacina, Ignacio Castell e Ignacio Esteban, 1756, desaparecidas. AHME, sig. AA21/20.

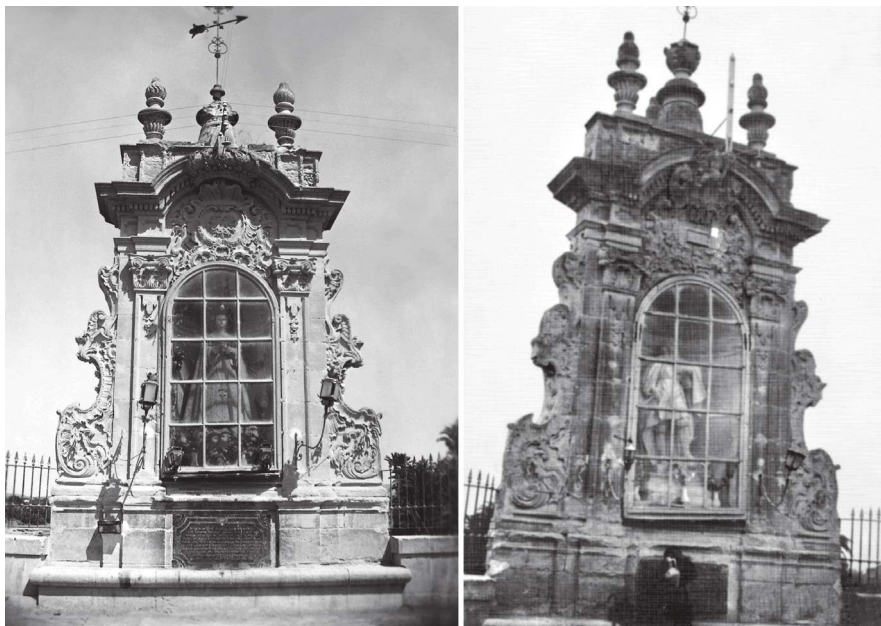


Figura 9. Vista de las antiguas hornacinas del puente de santa Teresa, Ignacio Castell e Ignacio Esteban, 1756, desaparecidas. Col. particular.

El 18 de julio de 1757 aparece como testigo en el poder que Marcos Evangelio, «maestro mayor de obras y asentista de las canteras» de Alicante, otorga a Pascual Fernández, cantero vecino de Callosa de Segura. En este documento, encontrado por Joaquín Sáez Vidal, se dice que Esteban es vecino de Alicante²³. El 18 de diciembre de 1758 la junta parroquial de la iglesia de Santiago (Orihuela) acuerda hacer una imagen de su titular, el apóstol Santiago, y unas andas pues, a tenor de los miembros de la junta, la talla que existía no era «competente para las funciones»²⁴. Se preparan capítulos y el 18 de mayo de 1760, Ignacio Esteban, «maestro escultor y arquitecto, vecino de la ciudad de Alicante», se compromete ante notario a hacer dicha imagen «estofada de oro fino» por precio de 104 libras pagaderas en dos veces: 64 libras «para principiar a trabajar» y las 40 restantes «luego que esté concluida y entregada a satisfacción de los señores comisarios»²⁵, obligándose a darla acabada el 23 de julio de ese mismo año (Nieto Fernández, 1984: 422). Para Sáez Vidal, se trataría de un grupo procesional pues el encargo de la imagen vino acompañado, como se ha indicado, de las andas (Sáez Vidal, 1998: 204-205), hechas por Francisco Torres, maestro tallista vecino de Orihuela²⁶. Quizá las prisas con las que Esteban concluyó la talla pudieron jugar en su contra, pues prontamente, en 1764, la junta de parroquia acuerda de nuevo hacer una imagen del santo titular pues «la que había era de madera y se había echado a perder», sin que se sepan con claridad las causas de la desaparición de la imagen hecha por Ignacio Esteban ni se tengan más datos de la que se encargó a partir de esa decisión.

Ignacio Esteban, «escultor», figura en la lista de oficiales de la obra de la iglesia de santa María (Elche) según el reparto del equivalente del año 1763 y abona al impuesto la cantidad de 2000 libras, 21 sueldos y 16 dineros²⁷. En el equivalente del año siguiente vuelve a aparecer su nombre como oficial de la obra de la citada iglesia junto con el tallista Pascual Valentí y aporta 18 reales y 14 sueldos al equivalente²⁸. Ignacio Esteban, «maestro estatuario», junto con Diego Cano, ambos vecinos de Elche, pasan ante notario el 18 de marzo de 1765 para obligarse a construir por 200 libras un retablo para una de las capillas de la iglesia de santa María (Elche), ajustándose a los capítulos que había formado anteriormente Marcos Evangelio, en tanto que arquitecto responsable de la conclusión de las obras de este templo²⁹. El documento³⁰, dado a conocer por vez primera en este trabajo, no aporta nada más que lo indicado si bien lo más interesante es que incluye los capítulos que Evangelio

23. [A]rchivo [H]istórico [P]rovincial de [A]licante. *Protocolos de Adrián Cazorra*, año 1757, signatura nº P149, f. 79. Sirva esta nota para agradecer al Dr. Sáez Vidal que haya facilitado el conocimiento de este documento.

24. AMO, signatura nº D1605, f. 6v, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 422.

25. AMO, signatura nº D1605, f. 32, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 422.

26. AMO, signatura nº D1605, f. 34, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 422.

27. AHME, signatura nº H117-14, s. f.

28. AHME, signatura nº H117-15, s. f.

29. Esta práctica en Evangelio fue muy habitual, pues el mismo fue quien diseñó el tabernáculo de mármoles dispuesto en el centro del presbiterio (cfr. Cañestro Donoso, 2011b).

30. *Protocolos de Jerónimo Ruiz*, año 1765, ff. 7-7v, col. particular.

redactara poco antes para la construcción de los retablos de madera de las capillas laterales, que son del tenor siguiente³¹:

Capítulos y condiciones con los que se ha de obligar el maestro con quien se ajuste cada uno de los retablos de las capillas de la iglesia parroquial de santa María de esta villa de Elche, y mediante estar encargado de las obras y reparos de dicha parroquial iglesia, por el Real y Supremo Consejo, he determinado para que no sean tan costosos como a jornal, se hagan por ajuste de un tanto cada uno con los capítulos siguientes:

- 1. Primeramente, será de su obligación sujetarse a todo por mayor de la planta que se les mostrará y el Consejo tiene aprobada, firmada de su secretario de cámara, don Juan de Peñuelas, bien entendido que la cornisa ha de correr lineal a la misma altura que está la de piedra de dichas capillas, y dicha cornisa ha de tener las molduras que al tiempo de la fábrica dé yo la plantilla, y las nubes, muchachos y serafines se han de colocar en el mismo puesto pero más abajo y en el friso ha de ir colocada la talla que demuestra la planta.*
- 2. Se ha de hacer un nicho de medio punto con su cascarón, con sus pilastricas de poco relieve con las molduras y adorno correspondiente y la boca de dicho nicho ha de ser de medio punto a la altura que se señalará: y encima del cubo de la cornisa ha de llevar en cada uno su frontispicio con iguales molduras que la cornisa.*
- 3. En el pedestal de dicho retablo se han de hacer en sus cubos y medias cañas de los lados, doce friscos de talla en la misma madera que se arme rebalsadicos; y en la misma forma en el tablero grande que hay en medio sin quitar el floronsico que hay en medio con las cabecicas de serafín que este se ha de quedar donde aparece en la planta.*
- 4. En el lugar que están las dos figuras al lado de las columnas, estas no se han de hacer y en las medias cañas donde están se han de poner unos frisos de talla de lo alto que tiene el apilastrado y ancho de la media caña también rebalsado.*
- 5. Será de su cuenta de dicho maestro de poner el retablo en la capilla que se le señale, quitando los lados del altar para colocar los zócalos componiendo si algo se descompusiese del altar, así andamios, yeso y todo lo demás que fuese necesario, todo de su cuenta, de modo que ha de quedar perfectamente concluido a satisfacción mía o del sujeto que yo elija para recibirlos.*
- 6. Que ha de dar la fianza que baste para la seguridad de lo que se ajuste y, dada, se le entregará la mitad, y estando a medio hacer dicho retablo se le entregará hasta la tercera parte y finalizado y puesto en su sitio la cuarta restante, y toda la madera que se emplee ha de ser de Valencia, de Suiza, de Alcaraz o de la de Flandes de buena calidad y melis, y todas sus molduras y trabazón de tablas ha de ser clavado con clavos de hierro y no con tarugos de madera.*

Elche y marzo, 6 de 1765. Marcos Evangelio [rúbrica].

Se desprende de este rico documento que el retablo debía ser de orden único y monumental, el típico del siglo XVIII, con dos grandes columnas como soporte de un entablamento, con retropilastras y una hornacina principal en la que alojar la imagen de devoción, coronándose el conjunto con un frontón triangular, es decir, un retablo muy próximo a la apariencia clasicista. De igual forma que ocurría con

31. *Protocolos de Jerónimo Ruiz*, año 1765, ff. 5-6v, col. particular.

otros elementos para los que Marcos Evangelio aportó diseños, para los retablos prepararía asimismo dibujos en los que hasta reflejó su particular gusto por un determinado tipo de madera o de decoración, que entregaría a los maestros encargados de su factura, caso de este por Ignacio Esteban o el que contratara Ignacio Castell con Evangelio el 12 de marzo del mismo año 1765, por idéntica cantidad de 200 libras³². Lamentablemente, de esas máquinas de madera, que presumiblemente estarían ya dentro de una gramática tendente hacia lo clasicista y que ocuparían la totalidad del paño de pared de las capillas, no ha subsistido nada después del incendio que asoló el templo el 20 de febrero de 1936.

Una de las grandes empresas del XVIII alicantino fue la actualización y adecuación de la vetusta iglesia de santa María (Alicante), un edificio iniciado en el siglo XV, corregido y ampliado a finales del siglo XVI con la incorporación de la magnífica capilla de la Inmaculada, y decorado fundamentalmente en el siglo XVIII, tanto por el exterior con la espléndida portada mayor y las portadas laterales como por el interior, en la apoteosis rococó del presbiterio, un conjunto de retablo, camarín y marcos para los lienzos atribuidos a Agustín Espinosa (Cañestro Donoso, 2015a: 143). En 1765, se aprobaría la realización de un tabernáculo, al amparo de las ideas de exaltación del culto a la Eucaristía promovido desde el Concilio de Trento. Este magnífico templete fue encargado al tallista Pascual Valentí, figura ya conocida en la iglesia alicantina tras sus intervenciones en ese mismo presbiterio pero en otros elementos (Navarro Mallebrera, 1976), quien remataría la pieza en 1769 con la colocación de la cúpula, siendo más tarde dorado por Agustín Espinosa. En sí, el tabernáculo es una estructura de madera dorada que arranca directamente desde la mesa de altar que hiciera en 1754 Vicente Mingot, sobre la que dispone un basamento octogonal, con cuatro lados ocupados por ménsulas pareadas, sobre las que apoyan las columnas del primer cuerpo, mientras que en los otros cuatro lados, de forma cóncava, se ubican escudos de rocalla. Los pares de columnas corintias en las esquinas soportan un entablamento recto, curvado únicamente en la zona central para albergar una cartela con el Cordero místico sobre el Libro de los Siete Sellos en medio de un rompimiento de nubes, que trata de imitar la disposición del cuerpo inferior de la portada principal. El entablamento, en los otros tres lados, se dispone de igual manera, si bien la cartela únicamente presentará decoración a base de nubes y ángeles. El baldaquino se ve bellamente rematado por una decoración abigarrada de ángeles de bulto en los ejes de las columnas inferiores y otros elementos vegetales, amén de las rocallas, casi protagonistas de la pieza, para coronarse con una cúpula sostenida por cuatro grandes volutas, sobre la que se encuentra de nuevo el Cordero, las Tablas de la Ley y un cáliz con la Sagrada Forma. Recuerda este tabernáculo algunas láminas italianas del último tercio del siglo XVII, especialmente las de Giuseppe Galli Bibiena, sobre todo por la presencia de las columnas pareadas dispuestas diagonalmente en las esquinas. Los estudios de Sáez Vidal situaron al escultor Ignacio Esteban participando en este gran montaje, pues se había localizado un protocolo con fecha 22 de septiembre de 1765 en el que el maestro carpintero

32. *Protocolos de Jerónimo Ruiz*, año 1765, signatura nº SHPN 956, ff. 4-4v, col. particular.

alicantino Roque Ferrándiz presenta fianza por Ignacio Esteban, escultor vecino de Alicante, para que postule en el remate de este tabernáculo junto a los tallistas Pascual Valentí e Ignacio Castell³³, este último tallista y vecino de Aspe, quien también se había sumado a la obra (Sáez Vidal, 1998: 205). Con todo, no se sabe hasta la actualidad cuál fue su labor con exactitud pues la conformación de esa especie de *sociedad* entre los tallistas no permite reconocer qué parte debe ser atribuida a cada mano. Lo mismo que ocurre con una intervención de Ignacio Esteban en el retablo mayor del convento de mercedarios de Elche, a quien se abonan 40 libras «por los santos y tablas del camarín» (Millán Rubio, 2000: 250), dentro del retablo que Ignacio Castell les estaba construyendo y del cual, por desgracia, no se conserva nada.

En 1771, Ignacio Esteban aparece en la iglesia de Santiago (Orihuela) construyendo un retablo para san Joaquín. Sin embargo, y antes de entrar en profundidad en ese particular, conviene observar otras cuestiones que, sin duda, harán que se dilucide un embrollo que hasta la fecha se viene manteniendo con los retablos que hiciera Esteban para este templo. La capilla de la Purísima de la iglesia de Santiago, que se abre en el lado del Evangelio a la altura del crucero, se construyó con dificultades. Quizá pudo ser la primera capilla de la comunión antes de que se hiciera la que se conoce en la actualidad (ca. 1730). En un momento determinado (ca. 1735-1736) esa arquitectura pobre se enriquece con el retablo que Jacinto Perales hace para la Inmaculada Concepción (Vidal Bernabé, 1990: 136-137), cuyo intradós se ha conservado. Ese retablo desaparece por motivos que aún hoy no quedan lo suficientemente claros y la Inmaculada que ocupaba la hornacina del retablo de Perales se sustituye en la década de 1770 por otra imagen, en este caso atribuida por algunos autores a José Esteve Bonet y por otros a José Puchol (Vidal Bernabé, 1990: 136 y Belmonte Bas, 2014: 239-240). El siglo XVIII sería un momento de esplendor artístico y se suceden los encargos de piezas de gran entidad para este templo, caso del órgano que en 1744 talla Ignacio Castell, que ocupaba la actual capilla de la Inmaculada Concepción, es decir, la primera de las capillas del lado de la epístola desde el altar. A Castell se le encarga el retablo de la Sagrada Familia (Vidal Bernabé, 1990: 154-157), cuyas peanas presentaban dos ángeles que hoy están en el retablo de san Joaquín; en ese retablo de san Joaquín estaban las tallas de san Vicente Ferrer y san Luis Beltrán que ocupaban en origen las repisas del retablo de la Sagrada Familia, que fueron intercambiadas por los ángeles.

En el año 1771, como se ha indicado y volviendo al tema, la junta de fábrica le encarga a Ignacio Esteban un retablo y las imágenes de san Joaquín, santa Ana y la Virgen niña, pero no es el retablo que hoy día se asocia a este grupo escultórico³⁴, cuyo autor es el mismo Esteban. Ese retablo de 1771 hecho para san Joaquín se

33. Archivo Histórico Provincial de Alicante. *Protocolos de Melchor Aracil*, año 1765, signatura nº P192, ff. 154-156, reseñado en Sáez Vidal, 1998: 205.

34. Vidal Bernabé, 1990: 157-158. Se atribuye a Ignacio Castell por las semejanzas con el de la Sagrada Familia pero se dice que no ha aparecido la documentación. En realidad, ese retablo es el que documenta Vidal Bernabé (pp. 161-162) como de los santos Abdón y Senén y que da por desaparecido, como si fuesen retablos diferentes cuando no lo eran.

traslada al altar mayor, posiblemente a la zona izquierda, porque no era del agrado de la junta y en él se instalan a los santos de la piedra Abdón y Senén (Belmonte Bas, 2014: 236). El cronista José Montesinos indica que la capilla de estos santos estaba en el altar mayor. En 1776, y como consecuencia de esos movimientos, se encarga un nuevo retablo para san Joaquín a Ignacio Esteban, del que se hablará más tarde pues «no había salido con la hermosura y perfección que deseaba» (Melendreras Gimeno, 1990: 87 y Vidal Bernabé, 1990: 172-176).

Cuando el órgano de Ignacio Castell se lleva a los pies de la iglesia –con el retablo nuevo de san Joaquín hecho– da como resultado que una capilla queda vacía y en ella se instala el primer retablo de san Joaquín de 1771 que posteriormente fue de los santos Abdón y Senén. Se coloca en él a la Inmaculada, que hubo de adaptarse a la estrechez de la hornacina, viéndose mutilados algunos elementos incluida su peana. En los placentos de ese retablo aparecen los nombres de Joaquín y Ana además del anagrama mariano, lo que confirma que ese retablo fue el primero que Ignacio Esteban hizo en 1771 y que, tras ver que no gustaba, se trasladó al altar y, finalmente, ocupó la capilla que había dejado vacía el órgano tras su montaje en la zona de los pies en alto. En un primer momento seguía teniendo a los santos Abdón y Senén en la hornacina pero cuando se compra el Cristo crucificado de José Puchol, este se instala en el retablo de la capilla de la Inmaculada –la que se abre en el lado del Evangelio a la altura del crucero– y la talla de la Inmaculada se traslada a ese retablo hecho en 1771 para san Joaquín por Ignacio Esteban. Y los santos Abdón y Senén pasaron a ocupar las repisas-peana que presenta ese retablo. La historia y el proceso constructivo de este retablo son bien conocidos (Vidal Bernabé, 1990: 161-162). Debe tenerse en cuenta la intención de la parroquia de Santiago de levantar un retablo en la capilla de san Joaquín que tomara como modelo el retablo de la Sagrada Familia, obra de Ignacio Castell (Vidal Bernabé, 1990: 154-157) que acoge el grupo del escultor murciano Francisco Salzillo, y, ciertamente, resulta una trasposición del esquema de Castell aunque mantiene con aquel algunas diferencias, particularmente el tamaño de la hornacina –mayor en el retablo de Castell– y una ligera curvatura en el ático del retablo de Esteban, dando resultado «más airoso y elegante», en palabras de Vidal Bernabé. Esta máquina de madera encaja plenamente con la tipología de retablos imperante en la segunda mitad del siglo XVIII en tierras levantinas, con una única calle y un único cuerpo, a manera de portadas, siguiendo muy de cerca las fuentes cultas, caso de Pozzo y Vignola, que se hacen presentes en este retablo en la planta mixtilínea o el ornato a base de formas vegetales un tanto esquematizadas, unos repertorios que repetirá y consagrará en el retablo de 1776. [Figura 10]

Para ese retablo primitivo de 1771, Ignacio Esteban acometió otra ambiciosa empresa: el grupo escultórico del titular del retablo, san Joaquín con santa Ana y la Virgen niña, única muestra en su especie que ha llegado hasta la actualidad, lo que permite conocer de cerca cuál era el estilo y el dominio de la técnica de este escultor ilicitano. Un mes después de contratar ese retablo, en octubre del año 1771, la junta de parroquia decide ajustar con Esteban el grupo escultórico, cuya entrega se demoró hasta casi los finales del año 1773 (Vidal Bernabé, 1990: 175), posiblemente por la acumulación de trabajo de que gozaba por tales momentos. Si el retablo



Figura 10. Retablo de la Purísima, Ignacio Esteban, 1771, iglesia de Santiago (Orihuela). Fotografía: Jorge Belmonte.

que hiciera en principio puso sus miras en el que había tallado Ignacio Castell, el conjunto de esculturas repitió actitud y quiso asemejarse a la Sagrada Familia³⁵, obra de Salzillo (Torres-Fontes Suárez, 2002: 548 y Belda Navarro, 2003: 528). Como es usual en este tipo de iconografías, san Joaquín aparece en edad avanzada, con una barba poblada, vestido con túnica y revestido con manto que cubre su pecho y cruza por delante. La aparente serenidad de su figura y de la de santa Ana manifiesta un claro contraste con la de la Virgen, en actitud mucho más jovial y distendida, posiblemente tratada con mayor soltura por parte del escultor. Los padres de María mantienen posturas complementarias, creando una suerte de composición piramidal ascendente que, con la Virgen, forma la letra M. El grupo parece acusar cierto influjo italianizante con esos pliegues tan

angulosos de aristas marcadas y, a juicio de Vidal Bernabé, «resulta notablemente enriquecido por la calidad de la policromía y estofado de las vestiduras», pues todo indica que el escultor no se preocupó en demasía por la calidad de la obra, mostrándose en algunas partes un tanto rudo. Con todo, este conjunto constituye una pieza fundamental en la biografía artística de Ignacio Esteban en tanto que es la única obra de la que pueden extraerse características y filiaciones. [Figura 11]

La catedral de Orihuela aprovecha que Esteban estaba avecindado en esa ciudad y le encarga el 17 de marzo de 1773 unas cartelas de madera, una suerte de grúas para sujetar las lámparas de plata que estaba haciendo Estanislao Martínez, las últimas piezas que este inigualable platero valenciano hiciera para la seo oriolana, cercanas a la gramática clasicista y lejos de la fantasía barroca que había mostrado en las otras piezas que repujara para la capital de la diócesis (Francés López, 1983: 52). La idea de hacer unas lámparas de plata que embellecieran el altar mayor, cuyo coste ascendió a 7209 libras, comenzó en 1738, momento en que se acuerda que ellas debían imitar un dibujo que había realizado el Colegio Imperial de Madrid. En 1773, los electos de la catedral piden que Ignacio Esteban haga esas cartelas que adornarían las lámparas por un importe de 180 libras, ocupándose del dorado Antonio Escorrihuela, artífice local, que lo haría por precio de 100 libras (Nieto

35. Hasta Tormo las atribuyó a Salzillo por lo similar de las formas de ambos grupos (Tormo Monzó, 1923: 303).



Figura 11. Grupo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen niña, Ignacio Esteban, 1771, iglesia de Santiago (Orihuela). Fotografía: Jorge Belmonte.

Fernández, 1984: 160). La poca relevancia del encargo se ratifica con la fecha de entrega, apenas dos meses después de su compromiso, aunque ambos artistas solicitan el 10 de mayo de 1773 algunas cantidades «para el progreso de la obra», a lo que la junta accede de manera unánime³⁶. [Figura 12]

No serán esas cartelas lo único que realice Esteban para la catedral de Orihuela, pues el 5 de abril de 1775 la junta de parroquia acuerda hacer dos retablos que flanqueasen el altar de la capilla de la comunión y cuyos titulares fueran la Purísima y san Pedro. De la escultura se hizo cargo Ignacio Esteban –a quien le facilitaron un diseño previo, es decir, que en este caso no actuó como tracista– por precio de 310 libras mientras que el pintor Joaquín Campos, por valor de 65 libras, acometió la factura de los lienzos que ocuparían los registros principales (Nieto Fernández, 1984: 65, Vidal Bernabé, 1990: 171, Hernández Guardiola, 1993: 169 e Iborra Botía, 2003: 566). Los dos artistas se empeñaron en su trabajo y lo entregaron todo concluido el 21 de diciembre de aquel año, tras haber sido supervisado todo por peritos, los cuales manifestaron que se hallaba «muy conforme al aprobado diseño y con la pulidez y esmero que pudiera apetecerse»³⁷. Lamentablemente, de las dos piezas

36. AMO, signatura nº D1789, ff. 51-51v, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 160.

37. AMO, signatura nº D1881, ff. 39-39v, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 65.



Figura 12. Cartelas para las lámparas, Ignacio Esteban, 1773, catedral del Salvador y santa María (Orihuela). Fotografía: Jorge Belmonte.

tan sólo ha llegado hasta la fecha actual el retablo de san Pedro, ubicado hoy en una de las capillas laterales del lado de la epístola de la catedral, lejos de su emplazamiento original. En verdad, más que un retablo se trata de un gran marco de rocallas, ciertamente un repertorio un punto retardatario pues para esas fechas ya había obras que enteramente habían asumido la gramática clasicista. El único motivo figurativo se limita al emblema papal que preside y corona la composición por la parte superior y algunos historiadores han visto una relación muy directa entre este retablo y los del ayuntamiento de Alicante o los del presbiterio de la iglesia de santa María (Alicante), lo que ha inducido a pensar que su traza pudo ser elaborada, dada la proximidad estilística, por Pascual Valentí o alguno de los que trabajan en esas obras (Sáez Vidal, 1998: 206). La documentación indica que habría dos angelitos que sostendrían las llaves y otros atributos de san Pedro y que hoy, posiblemente por el traslado, se han perdido. [Figura 13]

Por esas fechas, hace un retablo para la capilla de san Vicente Ferrer en la iglesia de santas Justa y Rufina (Orihuela), que no ha llegado hasta la actualidad, por un importe de 125 libras (Sánchez Portas, 1980 y Galiano Pérez, 2005: 484). Para este retablo, Esteban aportó diseños. El 8 de julio de 1773, la junta conmina al escultor a entregar el trabajo concluido «por su mucha urgencia», quien lo daría prontamente. Poco tiempo después, y tras su dorado por el murciano José Pérez, Esteban lo remató con jarros, nubes y los rayos del Espíritu Santo del «camaril», abonándosele una partida de 18 libras y 10 sueldos por estas últimas labores.

Prosiguiendo sus labores en la iglesia de Santiago (Orihuela), después de actuar en la catedral hizo, por encargo de la junta parroquial, en 1776 el retablo de san Joaquín que sustituyó al ejecutado en 1771, para el que preparó diseños que puso a consideración de la junta, sometiéndose quizá a unos dictámenes impuestos por

los electos, quienes deseaban que la obra final se ajustara al máximo con el retablo que había hecho Ignacio Castell para la Sagrada Familia, pues las variaciones con respecto a este son mínimas, las cuales radican fundamentalmente en la anchura de la hornacina, que en este retablo de san Joaquín es menor, lo cual se aprovecha para disponer calles laterales con hornacinas (Navarro Mallebrera, 1975: 66). Por precio de 580 libras pagaderas en tres plazos³⁸, Ignacio Esteban, vecino de Orihuela, llevó a cabo la hechura de este retablo, acordada el 17 de junio del año 1776 y entregada la pieza el 19 de diciembre del año siguiente, una vez supervisada por peritos y maestros (Nieto Fernández, 1984: 401). El dorado correspondió a Antonio Escorrihuela, a quien abonaron 600 libras por dichas labores que debían estar concluidas en un plazo inferior a los seis meses a partir de la fecha de subasta (11 de febrero de 1778). Siguiendo la documentación aportada por Nieto Fernández, todo indica que la provisión del retablo se acompañó de una reforma más importante en la capilla, en virtud de los 730 palmos de piedra negra y blanca de cantería para el pavimento y tránsitos del espacio. El retablo de san Joaquín debía albergar, además, las figuras de san Luis Beltrán y san Vicente Ferrer, obras de Francisco Salzillo, que llegaron de Murcia hacia 1776, pues en marzo de dicho año se abonaron 11 libras al fabriquero por los cajones «que se han de traer desde Murcia las efigies de san Luis Beltrán y san Vicente Ferrer», indicándose en la junta del 7 de febrero de dicho año que las imágenes las había hecho Salzillo, ya dentro de la última etapa de su producción (Vidal Bernabé, 1990: 173).

Así las cosas, Ignacio Esteban elaboró unos diseños que la junta envió al tallista Francisco Torres y al escultor Juan Gert, quienes prontamente dictaminaron no satisfacerles el diseño porque se había limitado a calcar el retablo de Castell. Enterado Ignacio Esteban, preparó otro que fue mandado por fray Antonio Villanueva a unos peritos para su valoración: ellos fueron Francisco Mira y Pascual Valentí,



Figura 13. Retablo de san Pedro, Ignacio Esteban y Joaquín Campos, 1775, catedral del Salvador y santa María (Orihuela). Fotografía: Jorge Belmonte.

38. La mitad al inicio de la obra, un cuarto «luego que dicho retablo esté a la mitad» y lo restante «luego que se haya concluido y visurado por peritos y colocado en su lugar» (AMO, signatura nº D1610, ff. 7v-8, referencia citada en Nieto Fernández, 1984: 401).



Figura 14. Retablo de san Joaquín, Ignacio Esteban, 1776, iglesia de Santiago (Orihuela).
Fotografía: Guillermo Rico.

escultores de Monóvar y Alicante respectivamente, cuyo veredicto fue muy positivo³⁹, cifrando su importe entre 720 y 735 libras. Con todo, hubo quien no estuvo contento con esta situación: Francisco Torres presentó un memorial ante la junta en el que se ofrecía a hacer el retablo por una cantidad inferior, 580 libras sin incluir el precio de los diseños. Consultaron con Ignacio Esteban y, finalmente, este accedió a hacer el retablo por esa última cantidad aunque obtuvo una generosa propina a su conclusión. El resultado fue una obra magnífica, que en nada tiene que envidiar al retablo de Ignacio Castell, articulado en base a un gran cuerpo con hornacina central que aloja el grupo escultórico de san Joaquín, santa Ana y la Virgen. Aquí Esteban despliega su ingenio con un derroche hasta ahora inusitado en los dibujos que realiza en las zonas lisas –posteriormente se dorarían– y que, para Vidal Bernabé, están extraídos de repertorios de grabados como los de Avelina. [Figura 14]

Resulta llamativa una de sus últimas producciones atribuidas: el retablo que presidía antaño la capilla de la comunión de la iglesia de santa María (Elche), encargado a Esteban a partir de febrero del año 1783⁴⁰ por parte de la junta de fábrica (Navarro Mallebrera, 1975: 66), probablemente la obra que más dudas suscita pues la propia historia de la construcción de esta capilla entra en contradicciones. Por una parte, se dice que a finales del mes de febrero de 1783 ya estaba toda concluida (Navarro Mallebrera,

39. Mira dijo que se ajustaba a las reglas de Vignola. Valentí indicó lo siguiente: «debo decir en Dios y en mi conciencia que dicho diseño está movido de buen gusto y estilo y arreglado en sus distribuciones del orden compuesto de que está adornado según las reglas del arte, como también la talla diseñada de buen estilo y al mismo tiempo la escultura dibujada de buen gusto y movimiento» (Melendreras Gimeno, 1990: 83-84).

40. En el cabildo municipal de entonces, el obispo José Tormo indica que, de la obra de la capilla de la comunión de la iglesia de santa María, faltaba por hacer «el retablo mayor con su sagrario según el diseño, que deberá ser de madera», así como la escultura de dicho retablo conformada por «unas figuras que representan Fe, Esperanza y Caridad y están sobre la cornisa, y dos mancebos arrodillados en una nube con incensarios en sus manos, colocados en el zócalo de dicho retablo» (Cañestro Donoso y García Hernández, 2009: 79, reproduciendo el documento siguiente: AHME. *Cabildo ordinario de gobierno*, 20 de febrero de 1783, signatura nº 1031).

1974: 60) a pesar de que en abril de ese año constan pagos a Ramón Maciá, José Gil y Jerónimo Cremades, maestros canteros, quienes están al frente de la colocación de los zócalos de piedra⁴¹, indicándose en la obligación que la capilla «se está fabricando». Si en febrero de 1783 quedaba aún por hacer una buena parte según la carta que emite el obispo José Tormo al concejo municipal y en abril del mismo año se estaba ajustando el zócalo, pudo encargarse el retablo a Ignacio Esteban, tal como señala Navarro, en ese mismo mes a pesar de que la arquitectura no estaba concluida del todo. Lamentablemente, la única referencia que asocia su nombre con este retablo de Elche es una nota de un legajo que incluyera Navarro Mallebrera en su ya citado estudio, legajo que no ha sido encontrado en los fondos del Archivo Histórico Municipal de Elche⁴², lo que induce a cuestionar esta paternidad porque es un montaje que muestra una apariencia que rompe totalmente con los retablos que había hecho en la década anterior y que, por otra parte, es la correspondiente a esa cronología pues el Barroco, periodo en el cual la retablística ilicitana había alcanzado sus más deslumbrantes logros, dejaba su espacio ahora al intransigente y severo clasicismo con sus nuevas y modernas soluciones que proponen el predominio de las formas procedentes de la tradición, considerando que es esta la que debe prevalecer en su concepción, lo que viene a significar una clara recuperación de lo arquitectónico por encima de cualquier otro aspecto complementario. Ante esta circunstancia, numerosos enigmas y cuestiones se plantean: ¿tuvo libertad el escultor para trazar semejante máquina clasicista? ¿Se le impuso el diseño? Por sus características, parece cercano a los capítulos que dictara Marcos Evangelio en 1765 al respecto de los retablos en tanto que este mostraba predilección por retablos sostenidos por dos columnas –con la significación teológica resultante de situar dos columnas flanqueando el edículo, tal cual estaban en el acceso al Templo de Salomón, cuyo arquitecto había sido el mismo Dios–, frontón triangular, un alto banco para ubicar relieves, motivos en el friso... Es decir, la misma disposición y configuración que manifiesta este retablo de Elche. Teniendo en cuenta esos factores, convendría dilucidar si Esteban se encargó de las trazas, de la ejecución y, además, del resto de elementos del conjunto, caso de las tres virtudes teologales que rematan el retablo por su parte superior o los santos escritores, Tomás de Aquino y Teresa de Jesús, que estaban ubicados en la base, flanqueando la máquina de madera, si bien debe decirse que poco o nada tienen que ver estas esculturas con su producción, por lo que a priori se descarta que salieran de su mano. Con todo, lo más significativo es el rotundo cambio de registro en la trayectoria de Esteban, pues tan sólo seis años antes había montado el retablo de san Joaquín de la iglesia de Santiago (Orihuela), enmarcado en los presupuestos del rococó más puro y castizo, y aquí, en Elche, abraza ya la gramática clasicista con total ejemplaridad, dominando la armonía, la proporción y la geometría que imponen los elementos principales (Sáez Vidal, 1998: 209). Sin embargo, la ausencia de documentación sobre este

41. AHME, signatura nº SHPN 624, ff. 147-147v.

42. No ha aparecido, hasta la fecha, documento alguno que confirme o desmienta esta autoría. Incluso hay autores que han indicado que las figuras de las Virtudes que remataban el retablo eran obra de Ignacio Castell (Guilabert Requena, 2008: 49).



Figura 15. Retablo de la capilla de la comunión, Ignacio Esteban, 1783, desaparecido, basílica de santa María (Elche). Col. part. Jerónimo Guilabert.

particular impide un mayor conocimiento del proceso y autoría de este retablo⁴³, en el que Esteban sucumbe ante los valores que trae el reinado de Carlos III, fundamentalmente en el campo de la escultura con los estucos, material pobre que, bien trabajado, permitía imitar mármoles y piedras y que, a diferencia de la madera, evitaría el peligro de incendio (Martín González, 1988: 35). El lienzo que presidía el conjunto, «de gran mérito y habilidad» al decir de José Montesinos, fue atribuido a Vicente López por Fuentes y Ponte y Tormo (Fuentes y Ponte, 1887: 115 y Tormo y Monzó, 1923: 295) y confirmado por otros autores (Hernández Guardiola, 1997: 162). Realizado en la década de 1790, es decir, con posterioridad a la conclusión del retablo y, por tanto, a la consagración de la iglesia el 3 de octubre de 1784, representa la Última Cena. Este modelo monumental de retablo parece entroncar con la desiderata del marqués de Ureña cuando dijo: «¿Qué cosa más propia ni más útil que un bello cuadro representa-

tivo de un misterio, de algún martirio o ejemplo de la vida de un santo, coronado de una cornisa, sostenida de dos o cuatro columnas, y terminada en un simple frontón?» (Ureña, 1785: 16), como si ese retablo clasicista quisiera convertirse en un ensayo o plasmación de lo que podría haber sido la fachada de un edificio o incluso un arco de triunfo. [Figura 15]

Parece que en sus últimos años de vida, abandonó la talla de retablos y otros elementos muebles y se dedicó a esculpir imágenes devocionales aunque ninguna de ellas haya llegado hasta la actualidad, por lo que su conocimiento se limita a viejas fotografías o documentos. Así, el 12 de abril del 1784 se obliga a hacer una talla de san Roque, que debía asimismo estofar, para la ermita homónima de la villa murciana de Fortuna, por la cual recibe 2025 reales de vellón (Peña Velasco,

43. Debe tenerse en cuenta un vínculo del escultor valenciano José Esteve Bonet con esta iglesia, para la que hace «dos virtudes: la Esperanza y la Caridad» para uno de sus retablos, así como «cuatro mancebos con alegorías de la pasión, santa Rosa y san Andrés...dos niños y un serafín grande» (Martí Mallol, 1867: 27), encargadas por Francisco Bru, fabriquero de la iglesia de santa María (Igual Úbeda, 1977: 67).

1992: 509). El documento sitúa a Ignacio Esteban como vecino de Orihuela. La imagen, resuelta con la habitual desproporción en su trayectoria, presenta al santo revestido con hábito de peregrino, semiarrodillado, mostrando la llaga en su muslo, acompañado del correspondiente perrito y un ángel en la copa de un árbol. Esta talla resulta muy lejana del grupo de san Joaquín que había esculpido años antes para la oriolana iglesia de Santiago, de correctas proporciones y de buen gusto tanto en el estudio anatómico como en su estofado. En el año 1785, talla la imagen de san Felipe Neri, donada por Joaquín y Pedro Sánchez González, discípulos de la Escuela de Cristo, oratorio ubicado en el interior del convento de san Pablo (Orihuela), que llevaba en su pecho un relicario de plata «con la reliquia y autentica de un pedacito de costilla del santo» (Galiano Pérez, 2005: 333), reliquia que procedía de la testamentaria del canónigo de la catedral de Orihuela, Francisco



Figura 16. San Roque, Ignacio Esteban, 1784, desaparecido, ermita de san Roque (Fortuna).

Antonio del Rizo. La imagen fue entronizada el 25 de marzo de 1785 y el escultor, que era hermano de la Escuela de Cristo, recibió por ella 54 pesos (Galiano Pérez, 2005: 448). [Figura 16]

La imagen de la Virgen de la Salud para la iglesia de Hondón de los Frailes (Alicante) le fue encargada a Ignacio Esteban el 4 de noviembre del año 1789 por su vicario parroquial, don José Poveda. En poco más de un mes y veinte días, Esteban entregó la talla, que fue colocada en la capilla de la comunión del templo parroquial, celebrándose una solemne fiesta de acción de gracias el 2 de febrero del año siguiente (Ferri Chulio, 1999: 126). La imagen mariana, conocida gracias a una antigua fotografía pues la talla desapareció en 1936, evidencia que Esteban empleó un mismo canon para las representaciones de la Virgen, acusando frontalidad y carencia de sentimientos en su rostro. La peana es la característica de este escultor, configurada como una nube sostenida por ángeles mancebos. [Figura 17]

La obra que cierra el ciclo de Ignacio Esteban es una Dolorosa que ejecuta para la iglesia de san Juan (Elche)⁴⁴, para la capilla cuyo propietario es Francisco Alonso

44. Se documentó en Cañestro Donoso, 2014a: 204.



Figura 17. Virgen de la Salud, Ignacio Esteban, 1789, desaparecida, iglesia de Nuestra Señora de las Nieves (Hondón de los Frailes).

aunque nada se sabe acerca de ella. En la visita pastoral del año 1781 a cargo del obispo José Tormo, se indica que la propietaria de la capilla Nuestra Señora de la Piedad es la familia Alonso y que hacía las veces de capilla de la comunión, pues por esas fechas se estaba levantando la nueva capilla eucarística, que se concluiría hacia 1786 con la intervención del maestro ilicitano Ignacio Castell, encargado de la labor escultórica de toda ella. En la visita citada, se incorpora un mandato que exige para esa capilla un retablo, que debía ser costeado por Francisco Alonso de Pascual⁴⁵, su patrono, «cuya invocación ha de ser de la Virgen de los Dolores»⁴⁶, pues el altar dedicado a la Piedad estaba por trasladarse a otra parte del templo. Este retablo fue ajustado el 10 de julio de 1786 entre Ignacio Castell y Francisco Alonso de Pascual, propietario de la capilla⁴⁷, por precio de 90 libras con el compromiso de entregarlo en el plazo de cuatro meses contadores desde el día siguiente de la firma del contrato⁴⁸.

Ignacio Esteban, por su parte, pasa ante notario el 31 de mayo de 1790 y firma una obligación con el mismo Francisco Alonso del Peral para hacer dicha imagen de la Virgen de los Dolores «de madera con los ojos de cristal, un galón de oro por la guardilla del manto y de las mangas, con un tablero que forme un monte y esté con disposición de poder sacarla en procesión con dos gafias de hierro, y la deba dar color y encarnada y concluida dentro de cuatro meses», por importe de 176

45. Según Montesinos, a finales del siglo XVIII, momento en que redacta sus volúmenes, estaba en esta capilla el sepulcro de Francisco Alonso y Margarita Pascual, consortes, construido en 1776 (Montesinos y Pérez de Orumbella, 1795: 277). Este dato entra en contradicción con lo que aportan los documentos, pues en 1786 y 1776 Francisco Alonso de Pascual, es decir, Francisco Alonso esposo de Margarita Pascual, firma de su puño y letra los documentos, igual que su testamento, otorgado en 1799.

46. [A]rchivo de la [P]arroquia de [S]an [J]uan [B]autista de [E]lche, *Libro de visitas*, 1652-1850, ff. 315v-316.

47. En esta capilla, Francisco Alonso y Margarita Pascual instituyen en 1799 por disposición testamentaria una obra pía consistente en veinte misas rezadas anuales (AHME. *Protocolos de Francisco Gil y Agulló*, año 1799, año I, signatura nº SHPN 649, ff. 103-108).

48. AHME. *Protocolos de Francisco Gil y Agulló*, año 1786, signatura nº SHPN 629, ff. 81-81v. En el documento se hace referencia a los capítulos y los diseños que habría elaborado Ignacio Castell aunque, por el momento, no se ha encontrado esa documentación.

libras pagaderas de la siguiente forma: 40 libras a la firma del compromiso «en especie de oro», 40 libras «luego que esté hecha la mitad» y las 96 libras restantes «cuando esté concluida del todo y colocada en el dicho altar y dentro del insinuado tiempo»⁴⁹. De la lectura del documento se desprenden varias conclusiones: Ignacio Esteban hizo una imagen procesional de la Virgen de los Dolores, que iría en unas pequeñas andas con dos barras para ser portadas. En segundo lugar, el hecho de que esté con un «tablero que forme un monte» quizá pueda aludir a la advocación original de la capilla, es decir, la Piedad. Pedro Ibarra menciona que en esta capilla, que sí estaba dedicada a la Virgen de los Dolores, se veneraba un grupo escultórico que representaba el Descendimiento de la cruz (Ibarra Ruiz, 1895: 196). Además, se trataba de una imagen de vestir y el mismo escultor debió encargarse de su policromado y de su indumentaria, por lo que preparó un manto decorado con galón. Con este último encargo nuevamente se pone de manifiesto la sociedad que formó con el tallista Ignacio Castell pues, como se ha indicado en anteriores ocasiones, trabajaron juntos o de manera complementaria.

En definitiva, con este trabajo se ha querido actualizar y completar la biografía artística del escultor ilicitano Ignacio Esteban Pérez, quien estuvo presente en todas las grandes empresas artísticas del siglo XVIII de la gobernación de Orihuela haciendo retablos o imágenes de talla o piedra. Con los datos contrastados y revisados y con la nueva documentación que se da a conocer aquí, se ha conseguido un perfil más profundo de este maestro que había sido eclipsado por los nombres más relevantes del momento.

Bibliografía consultada

- AMAT SEMPERE, L. (1983). *Historia de Elda*, t. I, ed. facsímil del original manuscrito de 1874. Elda: Ayuntamiento de Elda y Universidad de Alicante.
- BELDA NAVARRO, C. (2003). “Sagrada Familia”. En J. A. MARTÍNEZ GARCÍA y J. SÁEZ VIDAL (coms). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 528-529.
- BELMONTE BAS, J. (2014). “El tránsito del siglo XVIII al siglo XIX: las reformas clasicistas en las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos”. *Canelobre* (64). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 234-253.
- BERNÁ GARCÍA, M. T. y SOLER GARCÍA, M. D. (2006). “Arte en los siglos XVI-XVIII”. En A. M. POVEDA NAVARRO y J. R. VALERO ESCANDELL (coords.). *Historia de Elda*. Elda: Ayuntamiento de Elda, pp. 271-286.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2011a). *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche: Ayuntamiento de Elche.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2011b). “El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual”. *Archivo de Arte Valenciano* (91). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 83-95.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2011c). “La Guerra Civil como punto de inflexión. Destrucción y recuperación del patrimonio en el levante español: el caso de Elche”. En A.

49. AHME. *Protocolos de Francisco Gil y Agulló*, año 1790, signatura nº SHPN 633, ff. 44-44v. Se recoge asimismo en APSJBE, *Libro de visitas*, 1652-1850, ff. 338-338v.

- COLORADO CASTELLARY (ed.). *Patrimonio, guerra civil y posguerra*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 273-285.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2012). "El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo". *Revista de Semana Santa*. Elche: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades de Semana Santa, pp. 87-94.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2014a). "Algunas notas sobre la iglesia de san Juan Bautista de Elche, sus fábricas y ajuares". *Carthaginensia* (57). Murcia: Instituto Teológico de Murcia, pp. 193-219.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2014b). "La Contrarreforma y la nueva apariencia artística en la iglesia de Santa María de Elche". *Cuadernos de Arte* (44). Granada: Universidad de Granada, pp. 85-102.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2015a). *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Ministerio de Economía y Competitividad.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2015b). "Un espacio para el ritual: la arquitectura de la sacristía de la basílica de Santa María (Elche)". *Semana Santa 2015. Elche*. Elche: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Elche, pp. 170-173.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2017). *El arte de plateros en Elche*. Alicante: Universidad de Alicante.
- CAÑESTRO DONOSO, A. y GARCÍA HERNÁNDEZ, J. D. (2009). *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche.
- CASTAÑO GARCÍA, J. (2006). "L'orgue en la història de l'esglèsia de Santa Maria d'Elx". En VV.AA. *El nuevo órgano del Misteri d'Elx*. Elche: Patronato del Misteri d'Elx, pp. 31-62.
- CASTAÑO GARCÍA, J. (2008). *Llinatges d'Elx*. Elche: Instituto Municipal de Cultura.
- CASTAÑO GARCÍA, J. (2009). "La Mare de Déu del Pont". *Sóc per a Elig* (20). Elche: Sociedad Venida de la Virgen, pp. 19-36.
- CASTAÑO GARCÍA, J. (2016). *La insigne basílica de santa María de Elche*. Elche: basílica de santa María.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1993). "Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII". En VV. AA. *Actas del Primer Congreso valenciano de Historia del Arte*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 323-329.
- FERRI CHULIO, A. de S. (1999). *Imaginería patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1936*, 2ª edición. Valencia.
- FRANCÉS LÓPEZ, G. (1982). *Orfebrería del siglo XVIII en la catedral de Orihuela*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- FUENTES y PONTE, F. J. (1887). *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida: Imprenta Tipográfica Mariana.
- GALIANO PÉREZ, A. L. (2005). *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela, en la Edad Moderna*. Orihuela.
- GUILABERT REQUENA, J. (2008). *Elche 1931. El legado fotográfico de Charles Alberty Loty*. Alcoy: Ediciones Tívoli.
- GUILABERT REQUENA, J. (2014). *Las fotografías del historiador Pedro Ibarra y Ruiz. Un patrimonio recuperado*. Alcoy: Cubicat Ediciones.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1993). "La pintura de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Alicante". En M. C. PASTOR y C. MATEO MARTÍNEZ (dirs.). *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 149-175.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1997). "La obra de Vicente López y su escuela en la provincia de Alicante". En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. SÁEZ VIDAL (coms.).

- Neoclásico y academicismo en tierras alicantinas*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 155-187.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (2006). “Bussy y sus colegas en Alicante”. En M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, V. MONTOJO MONTOJO y E. ESTRELLA SEVILLA (coms.). *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, pp. 73-82.
- IBARRA RUIZ, P. (1895). *Historia de Elche*. Alicante: Tipografía de Vicente Botella.
- IBORRA BOTÍA, A. (2003). “San Pedro”. En J. A. MARTÍNEZ GARCÍA y J. SÁEZ VIDAL (coms.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 566-567.
- IGUAL ÚBEDA, A. (1977). *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- KUBLER, G. (1957). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, colección “Ars Hispaniae”, t. XIV. Madrid: Plus Ultra.
- MADOZ, P. (1846). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, vol. VII. Madrid.
- MARTÍ MALLOL, J. V. (1867). *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*. Castellón: Imprenta y Librería de Rovira Hermanos.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1988). “Problemática del retablo bajo Carlos III”. *Fragmentos* (12-14). Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 33-43.
- MÁXIMO GARCÍA, E. (2000). “El órgano de Santiago de Orihuela: un transparente sonoro. Nuevas aportaciones sobre la familia Castell”. *Imafronte* (17). Murcia: Universidad de Murcia, pp. 147-200.
- MELENDRERAS GIMENO, J. L. (1990). “El retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña, de la iglesia de Santiago de Orihuela, obra del escultor Ignacio Esteban”. *Archivo de Arte Valenciano* (71). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 83-88).
- MILLÁN RUBIO, J. (2000). *El convento de la Merced de Elche. 730 años de comunión*. Aragón: Provincia mercedaria de Aragón.
- MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, J. (1795). *Compendio histórico oriolano*, t. XVI. Orihuela.
- NAVARRO MALLEBRERA, R. (1974). “La capilla de comunión de Santa María, de Elche: su proceso constructivo”. *Archivo de Arte Valenciano* (45). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 56-60.
- NAVARRO MALLEBRERA, R. (1975). “Notas en torno al retablo en la gobernación de Orihuela: la iglesia parroquial de Santiago, de Orihuela”. *Archivo de Arte Valenciano* (46). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 63-66.
- NAVARRO MALLEBRERA, R. (1976). “El escultor Pascual Valentí y la remodelación del presbiterio de Santa María de Alicante”. *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* (16). Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, pp. 51-70.
- NAVARRO MALLEBRERA, R. (1980). *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- NIETO FERNÁNDEZ, A. (1984). *Orihuela en sus documentos. I. La Catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia: Editorial Espigas.
- PEÑA VELASCO, C. de la (1992). *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia.
- PEÑA VELASCO, C. de la y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (1994). “De la fachada al retablo siglo XVIII. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII”. *Imafronte* (10). Murcia: Universidad de Murcia, pp. 69-94.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1975). *Historia de Elche*. Elche: Ed. Picher.

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (1991). "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (3). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 43-52.
- SÁEZ VIDAL, J. (1997). "La escultura: del academicismo al neoclásico". En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. SÁEZ VIDAL (coms.). *Neoclásico y academicismo en tierras alicantinas*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 113-152.
- SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante: Diputación provincial de Alicante.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. (1982). *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia: Universidad de Murcia.
- SÁNCHEZ PORTAS, J. (1980). "El archivo histórico de la parroquia de santas Justa y Rufina". *Revista de Moros y Cristianos*. Orihuela, s. f.
- TORMO MONZÓ, E. (1923). *Levante. Guía de las provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Calpe.
- TORRES-FONTES SUÁREZ, C. (2002). "Sagrada Familia". En C. BELDA NAVARRO (com.). *Huellas* [catálogo de exposición]. Murcia: Fundación CajaMurcia, pp. 548-549.
- UREÑA, Marqués de (1784). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rígorosa y de la crítica facultativa*. Madrid.
- VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante.

LA URNA DE ANTOINE DUPARC PARA LA IGLESIA DE SANTAS JUSTA Y RUFINA DE ORIHUELA Y UNOS DISEÑOS CONSIDERADOS DE PIERRE PUGET: NUEVA PROPUESTA DE ATRIBUCIÓN

Joaquín Sáez Vidal
Doctor en Historia del Arte

Hasta el presente la literatura artística sobre el escultor barroco marsellés Antoine Duparc no ha aportado grandes novedades desde los estudios que Joseph Billioud, el primer biógrafo del escultor, le dedicó a lo largo de los años 30 del siglo pasado. A pesar del tiempo transcurrido desde que fueron publicados, sus trabajos resultan aún hoy un punto de partida imprescindible para el conocimiento de nuestro escultor. Es cierto que recientemente la figura de Duparc ha atraído la atención de historiadores del arte franceses como Brigitte Féret o Émilie Motte-Roffidal, que han permitido ampliar el conocimiento de su vida y producción artística. De él, igualmente, se han ocupado, aportando noticias de indudable interés, estudiosos españoles, pues, como es sabido, en la zona de Murcia y alrededores transcurrió un largo período de su vida, realizando obras, por fortuna algunas conservadas y otras lamentablemente destruidas, que dan prueba de su talento. Pese a tales aportaciones nacionales y foráneas, se echa en falta un estudio monográfico y puesto al día sobre Duparc que atestigüe su alto valor artístico como representante destacado de la escultura barroca francesa, sin excluir su etapa española, de la primera mitad del siglo XVIII.

Con el ánimo de contribuir modestamente a un mejor conocimiento de su personalidad artística, nos proponemos aquí centrarnos en el análisis de una de sus mejores piezas de mobiliario religioso y que sin duda ocupa una posición central en su carrera artística. Me refiero a la Urna para el monumento de Semana Santa de la iglesia oriolana de Santas Justa y Rufina, y especialmente a los dibujos relacionados con ella, hasta ahora atribuidos al genial Pierre Puget y que aquí reivindicamos como suyos. Pese a que nuestro estudio se va a focalizar en este punto, creemos necesario iniciarlo con el periodo de su vida que trascurre desde sus comienzos hasta

el momento en que marcha a España en 1718, sin haber cumplido todavía 20 años, para instalarse en Murcia por motivos que todavía hoy se nos escapan.

Contrariamente a lo que en algunos sitios todavía se afirma, Antoine Duparc, como ya dejó establecido Joseph Billioud en 1936, nació en Marsella¹ en 1698, siendo bautizado el 2 de septiembre en la basílica de Santa María la Mayor de dicha ciudad. Fue el quinto hijo, y el único varón, del escultor Albert Duparc y de su esposa Marthe Bernard, hija del también escultor marsellés Honoré Bernard. En cuanto a su padre Albert, conviene desmontar, al igual que sucede con Antoine, algunos equívocos, siendo el más importante el que lo hace discípulo del gran Pierre Puget. De nuevo fue Joseph Billioud quien en uno de sus más sugestivos artículos sobre los Duparc afirmó que Albert (1661-1721) hizo su aprendizaje “non chez Puget, comme on l’ a supposé gratuitement, mais chez un autre sculpteur en vogue nommé Honoré Bernard” (Billioud, 1937, t. XIV, p.169). No obstante, considera que Albert Duparc, como otros escultores provenzales, fue receptivo a la influencia espiritual de los grandes maestros de su tiempo como Bernini y el propio Puget. Con más rotundidad se manifiesta Bresc-Bautier al señalar que “Albert Duparc n’ est ni collaborateur, ni élève de Puget” (Bresc-Bautier, 1995, p. 343).

Sea lo que fuere, lo cierto es que la crítica francesa más reciente ha querido negar el peso decisivo de la personalidad dominante de Pierre Puget en el estilo de Albert y más todavía en el de su hijo Antoine, que, como opina Brigitte Féret (Féret, 1984, p. 279), permanece hipotética, salvo, y cito literalmente, en “dos casos bien precisos limitados a la familia Duparc”. Uno de ellos estaría justificado por el hecho, ya señalado por Billioud (Billioud, t.XIV, 1937, p.180) de que en el inventario realizado tras la muerte el 5 de julio de 1721 de Albert Duparc, se menciona “un terme en esculture (sic) de maître Puget, et un tableau sur papier représentant la chaire de Saint Pierre de Rome” (Billioud, t. XIV, 1937, p.180). El otro, referido a su hijo Antoine, tiene que ver con mi artículo publicado en Marsella en 1980 en el que por primera vez ponía en relación el tabernáculo de Orihuela con el dibujo conservado en el Museo Atger de Montpellier que yo creía entonces de Puget, atribución que en esta ponencia intentaremos rechazar para adjudicarlo, éste y otros tres más, al mismo Antoine Duparc. Si ello es cierto, la influencia de Puget sobre los Duparc, especialmente sobre Antoine, queda, en nuestra opinión, muy diluida.

Tras la muerte de su maestro y suegro en 1693, Albert se convierte hasta su fallecimiento en 1721 en uno de los referentes más importantes de la escultura

1. Sorprende que en estudios recientes todavía se dude si Antoine Duparc nació en 1698 o 1675, cuando los documentos aportados por Joseph Billioud no dejan lugar a dudas. Por si no bastara, el acta de defunción firmada por el sacerdote de la iglesia de San Nicolás de Coutances el domingo 20 de abril de 1755 resulta esclarecedor: “Du dymenche (sic) vingt avril an 1755 a été par nous François Levivier, prêtre habitué du dit Saint Nicolas (de Coutances), inhumé dans notre cimetière, avec un demy-service, le corps de Maître Antoine Duparc, âgé d’ environ cinquante six ans, originaire de la ville de Marseille, architecte et sculpteur en marbre, décédé le jour d’ hier, muni des saints sacrements, en notre paroisse, travaillant en cette ville au grand autel de l’ église cathédrale du dit Coutances, et ce en presence des sieurs Monteuit et Jourdan, prêtres du dit Saint Nicolas, qui ont avec nous signé ce dit jour et an, Jourdan, Monteuit, Levivier” (BILLIOUD, 1936, p. 19). Resulta también absurdo suponer que Antoine pudiera haber nacido en 1675 cuando su padre Albert lo fue en 1661.

marsellesa, ciudad en la que gozó de una gran notoriedad y para la que ejecutó especialmente obras en madera, como retablos, púlpitos, altares mayores, etc., para un gran número de comunidades religiosas, contando para ello con un amplio taller de ayudantes. Lamentablemente, de toda su producción es muy poco lo que se ha conservado, pero de la existencia de sus obras sabemos por los contratos firmados por Albert, a los que solía acompañar de los correspondientes dibujos de la obra a realizar e incluso de una maqueta en madera o cera.

El mismo error se repite con el hijo, que en algunos estudios recientes se le hace nada menos que alumno de Puget, cuando éste había muerto en 1694, es decir, cuatro años antes de que naciera Antoine. También se da por hecho, sin mucho fundamento, la dependencia estilística de Duparc hijo con Puget. A este respecto conviene tomar nota del comentario de Brigitte Féret cuando afirma: "...Il faut donc faire preuve de la plus grande prudence en ce qui concerne une quelconque influence de Pierre Puget à Marseille en matière de sculpture religieuse". Sí acepta, como se ha indicado en el caso del padre, que "il est certain qu'il existe une parenté d'esprit entre Puget et les meilleurs sculpteurs marseillais" (Féret, op, cit., p. 280)

Dicho esto, y centrándonos en el proceso formativo de nuestro artista, lo que resulta fuera de dudas es que Antoine, siguiendo una tradición familiar, aprendió el oficio en el taller paterno, con el que con seguridad participaría, con mayor o menor dedicación, en algunos de sus numerosos encargos. Al igual que su padre, en esta primera etapa hasta su llegada a Murcia todas sus realizaciones serían en madera o madera dorada para pasar más tarde, a su vuelta de España, preferentemente al mármol. No hay que olvidar que el mármol era un material no utilizado habitualmente en las iglesias de Marsella posiblemente debido a su coste y a la dificultad de su transporte y labra. Lo cierto es que desde 1668, fecha en que la Cofradía del Corpus Domini había encargado a Génova un altar de este material, no se habían construido altares en mármol. En la propia ciudad de Marsella, no será hasta 1716 cuando se menciona el primer altar de este tipo fabricado por un escultor local (FÉRET, op, cit, p. 286). Entre 1716 y aproximadamente 1730, altares, retablos y baldaquinos se realizan tanto en madera como en mármol, coexistiendo ambos materiales. Pasado este último año el mármol reemplaza definitivamente a la madera.

Pero además de las enseñanzas paternas, también deberá su formación al magisterio del más famoso pintor marsellés de su tiempo, el hermano Imbert, también arquitecto y monje de la Cartuja de Villeneuve -lès-Avignon, y del que tanto su personalidad como su formación, aunque se cree italiana, se ignoran casi por completo. De esta faceta artística de Duparc puede dar fe el hasta ahora único lienzo conocido de su mano: *El martirio de San Andrés*, obra conservada en la catedral de Murcia que lleva la fecha de 1729, realizado por tanto durante su estancia española. No obstante, como lamenta Billioud, si no se conservan más pinturas suyas se debe "aux actes de vandalisme commis à Marseille pendant le Terreur, car avant la Révolution on voyait au moins de lui un saint Henri qu'il avait peint pour les Récollets" (Billioud, 1936, p. 169).

La documentación también nos habla de que Duparc era un gran dibujante, actividad artística que en el presente trabajo nos interesa especialmente reivindicar

del escultor marsellés y que no ha recibido la atención crítica que merece. En relación con esto, son abundantes las noticias que hacen referencia a los numerosos proyectos dibujísticos elaborados a lo largo de su vida y a la gran consideración que se les dio. Atestigua lo dicho, entre los numerosos documentos aportados por Billioud, uno que resulta de indudable interés. Se trata de una carta que los escribanos de Marsella dirigen al Intendente de Provenza en relación con una serie de obras de escultura para el palacio de Justicia de la ciudad. Fechada en 15 de agosto de 1746, en ella se afirma: “En ce qui est, Monseigneur, des parties réservées au sieur Duparc et des desseins qu’il a donnés, nous les trouvons dignes de sa réputation”². A este reconocimiento de su valía como artista³, se añade en la misiva una apreciación un tanto curiosa: “Mais nous croyons devoir vous prévenir que ce sculpteur est d’une longueur extrême et qu’il est excessivement cher” (Billioud, 1936, p. 18). Por si no bastara, de su labor como dibujante puede dar fe el que en el inventario de sus bienes hecho tras su fallecimiento en 1755 en Coutances, figuraban nada menos que 76 dibujos de arquitectura y escultura, unos firmados por él y otros no.

Una vez aprendido los rudimentos de su oficio tanto en escultura como en pintura, hay constancia de que su primer trabajo, con apenas 19 años, fue el encargo efectuado por el antes citado hermano Imbert destinado a la construcción de un baldaquino para la cartuja de Montrieux, en la Provenza. Su labor consistió en la talla en madera de ocho angelotes cargados de guirnaldas. En este proyecto también intervinieron carpinteros, escultores y doradores. Por esta tarea Duparc recibió el 11 de diciembre de 1717 la modesta suma de 73 libras⁴. Nada se conserva de este monumento destruido durante la Revolución Francesa, pero desde luego la mención explícita a angelotes y guirnaldas resulta interesante por su relación con el tabernáculo que más tarde, entre 1727 y 1730, hará para la iglesia de Santas Justa y Rufina de Orihuela. De todas formas, aunque ningún otro testimonio archivístico ha salido a la luz sobre su participación en proyectos artísticos antes de su marcha a España, no creemos que éste fuera el único que hubiera ejecutado.

En cuanto a su estilo se detecta una fuerte influencia de las grandes corrientes artísticas del “Seicento” italiano, tanto de la escultura romana como de la genovesa. Ahora bien, para el conocimiento, en especial, de esta última no hubiera sido necesario un desplazamiento a dicha ciudad, pues como es sabido los talleres ligures ya desde el siglo XVII habían sido muy solicitados para todo tipo de trabajos en mármol –altares, estatuas, etc.– por muchas ciudades de la Provenza, como Marsella, Aix-en-Provence, Tarascón, Arlés y Aubagne. Esculturas de Tommaso Orsolino, Leonardo Mirano, Onorato Pellé, francés aunque instalado en Génova, o Filippo Parodi, entre otros, todavía se encuentran con frecuencia en numerosas iglesias de la región francesa. Incluso hay constancia de que en la Provenza se habían

2. El subrayado es nuestro.

3. Resulta muy expresiva la afirmación de Duparc cuando en 1747 al hablar de su dibujo para el altar del Santísimo Sacramento de la basílica de la Mayor de Marsella escribe: “no lo podrá realizar nadie que no sea yo” (MOTTE-ROFFIDAL, 2008, p. 115).

4. Años más tarde, en 1734, para la iglesia de esta misma cartuja, se le confió la realización en mármol del mausoleo del marqués de Montfuron que incluía una gran urna de mármol amarillo de Sicilia y que, por desgracia fue destruido durante la Revolución Francesa.

instalado familias de obreros lombardos y ligures que trabajaban el mármol para una amplia clientela de esta región. Es indudable que todo ello facilitaría la familiaridad de Duparc principalmente con la escultura barroca genovesa en mármol, cuya influencia sobre la escultura marsellesa resulta patente. ¿Cómo explicar, si no, que a su vuelta de España en 1730, la mayoría de los encargos y de sus realizaciones, ciertamente de una refinada habilidad, pudiera haberlas llevado a cabo, sin una experiencia previa, en mármol y no en madera, siendo este último el único material con el que se enfrentó durante su estancia en la ciudad del Segura?⁵ Si mientras residió en Murcia no realizó ningún trabajo en mármol, cabe achacarlo al hecho de que en España, como es sabido, para la mayoría de los proyectos escultóricos la madera era el material más comúnmente empleado por los artistas desde mucho tiempo atrás.

Su estancia en Murcia

Con la llegada a Murcia en 1718 se abre para Duparc un periodo de actividad intensa que se prolongará, con algún corto desplazamiento, al menos uno documentado con seguridad a Marsella, hasta el año 1730 en que regresa definitivamente a Francia. En efecto, aun ignorando los estímulos, y se han dado muchas razones para ello, que provocaron en Duparc un desplazamiento a tierras españolas, lo cierto es que su estancia en Murcia resultó de lo más fecunda y sin posible rival en cuanto a la competencia que pudiera haber surgido con otros escultores. El que el artista recibiera apenas puesto su pie en la ciudad del Segura un número considerable de encargos hace pensar que al venir lo haría precedido de una fama suficientemente consolidada y cuyo prestigio aquí se reforzaría todavía más⁶.

Además, su incorporación al panorama artístico murciano va a suponer una gran aportación al desarrollo del fenómeno escultórico barroco en una ciudad que no se había recuperado del letargo que supuso la ausencia de figuras tan renovadoras como Nicolás de Bussy, quien había permanecido en Murcia entre 1688 y 1704. Desde luego el hueco dejado tras la marcha a Valencia de Bussy no logró llenarlo el napolitano Nicolás Salzillo. Sólo a partir de 1727, cuando su hijo Francisco se haga cargo del taller paterno tras su fallecimiento, este gran imaginero será capaz de ir monopolizando e innovando con nuevos aires el dominio que en la escultura murciana hasta entonces había ejercido Duparc, y de cuya influencia no escapará el genial Francisco. Así pues, Duparc va a convertirse durante unos años en el principal

5. Creemos muy acertada la afirmación de Brigitte Feret cuando dice que “Antoine Duparc est le dernier sculpteur marseillais à mélanger les genres, à pratiquer indifféremment la sculpture sur bois ou sur marbre. Au cours de sa carrière, cet artiste exécute successivement des travaux sur bois comme les anges destinés au baldaquin du maître-autel de la chartreuse de Montrieux (1717) ou le maître-autel des Grands Carmes de Marseille (1733) et des oeuvres de marbre comme la maître-autel de l’église Saint-Martin de Marseille (1744) et celui de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon dans la même période”. Cf. FERET, 1984, p.277.

6. Para Émilie Motte, su estancia en Murcia constituye ciertamente un primer viaje formador, pero resulta difícil— declara— medir la importancia que tuvo en términos de intercambios formales. Vid. MOTTE-ROFFIDAL, 2008, p.143.

referente escultórico de la capital murciana. Con estos presupuestos no dudamos de que un estudio más profundo de la escultura murciana de este periodo, permitirá rediseñar la figura del escultor marsellés, restituyendo a su catálogo obras que por su calidad han sido atribuidas o creídas del propio Francisco Salzillo.

Así pues, los años que van de 1718 a 1730 perfilan la imagen de una personalidad artística ya sólidamente formada, pese a su juventud, y cuyas obras, aunque por desgracia subsisten pocos ejemplos documentados, resultan un claro exponente de un modelo de representación original de una escultura barroca dotada de aires manieristas e incluso de una gracia que podemos definir como proto-rococó, que se aleja considerablemente de la fuerza expresiva del barroco local e incluso nacional español. Con todo, el desarrollo de su obra singular quedará completado definitivamente con su siguiente y última etapa vital en la que al regresar a su patria viajará a la Provenza, Italia y finalmente Coutances, ciudad en la que muere, periodo este que queda fuera del alcance de nuestro estudio y que por ello no abordamos aquí.

De su producción en la ciudad del Segura se considera que su primer encargo fue en 1718 la realización de las cartelas, así como unas figuras infantiles en madera, para las lámparas de la capilla mayor de la catedral de Murcia. Por la documentación archivística conservada sabemos que ello le supuso el cobro de más de 2.600 reales. Aunque hoy todavía se conservan, lamentablemente presentan un estado muy deteriorado por el incendio que sufrió dicha capilla en 1854 (Sánchez-Rojas, 1978-1979, pp.163-164)).

De su mano se acepta unánimemente, pese a no estar firmado, un San Juan Bautista en la iglesia murciana del mismo nombre, que puede datarse hacia 1718 o 1719, pues aunque en los libros de fábrica se registra por esos años el encargo de dicha escultura, no se menciona al autor de la misma. Sin lugar a dudas se trata de una de sus composiciones más logradas y atractivas, resuelta con gran maestría y que se aviene muy bien con las características de un barroco elegante y de corte clasicista. Nada del panorama artístico murciano hasta entonces se podría comparar con la ejecución de esta bellísima talla, aunque sí nos parece guarda una cierta proximidad estilística con ejemplos que con seguridad podía haber contemplado en su país de origen. En efecto, este San Juan Bautista presenta alguna afinidad formal con obras del escultor marsellés, aunque residente muchos años en Génova, Honoré Pellé, como el *Cristo Resucitado* que hizo hacia 1680 y que se encuentra en la catedral de Aix-en-Provence⁷. Lo mismo podríamos señalar de la pequeña escultura en plata dorada de *San Juan Bautista* que realiza Pellé para la catedral de Génova, así como el *San Juan Bautista* que Filippo Parodi realiza en 1677 para la iglesia genovesa de Nuestra Señora Asunta de Carignano.

7. Al parecer, dicha escultura se encontraba originariamente en la capilla del castillo de Puyricard, localidad próxima a la ciudad de Aix-en-Provence, construcción debida al cardenal Grimaldi y concebido como una residencia “a la italiana”, de donde pasó a la catedral de Aix (FABBRI, 2001, pp.70-71). De este escultor se ha ocupado especialmente Francesca Fabbri-Mueler en numerosos trabajos. Véase, entre otros, “Monsieur Onorato Pellé/Honoré Pelli. Uno scultore francese a Genova fra XVII e XVIII secolo”, *Studi di Storia dell' Arte*, 14, 2003, pp. 183-196, También, “Marmi genovesi nel Sud della Francia. Scultori francesi a Genova: nuovi documenti per la vicenda artistica di Honoré Pellé”, *Artibus et Historiae: an art anthology*, n° 49, 2004, Cracovia, pp. 185-196.

Por la documentación existente, sabemos que el año 1722 fue uno de los más fecundos de su producción en tierras murcianas. Así, uno de sus encargos consistió en la talla en madera de una imagen de la *Inmaculada Concepción*⁸ destinada a la colegial de la ciudad de Lorca, por la que cobró el 24 de mayo de 1723 la cantidad de 4.800 reales⁹, a los que los canónigos de la colegial añadieron otros 200 en concepto de mejoras. En esta ocasión su desaparición no se debió a un incendio fortuito sino a uno intencionado ocurrido en 1936. Afortunadamente sí se conserva en el convento murciano de Capuchinas la que se considera una copia o modellino de la realizada para la colegiata de San Patricio. Todos los estudiosos españoles que se han ocupado de ella han puesto de manifiesto su relación con la que realizó Pierre Puget en 1679 para la capilla del palacio genovés de los Lomellini, escultura que en 1762 fue ofrecida al Oratorio de San Felipe Neri de la misma ciudad, donde hoy se encuentra. Pero si ésta muestra un cierto parecido con la de Duparc, sin que en absoluto sea una derivación, no hay que olvidar que Filippo Parodi con anterioridad, ya en 1660, había realizado una *Inmaculada* para la iglesia genovesa de Santa María della Cella que puede ponerse en relación con la de Puget y por supuesto con la de Duparc.

Pero sin duda uno de sus frutos escultóricos más célebres sería, si no se hubiera destruido en el ya mencionado incendio del año 1854, el Tabernáculo para el altar mayor de la Catedral de Murcia cuyo contrato lleva la fecha de 24 de noviembre de 1722, hecho en madera dorada con adornos en plata y cuyo coste se elevó a la considerable suma de 7.200 reales. En el contrato, Duparc se obligaba a ejecutar “cuatro hechuras de madera de ciprés de los cuatro Evangelistas con sus atributos”, además de nubes, rayos, serafines y querubines, “conforme al dibujo que tengo hecho y firmado”. Aunque este conjunto de figuras resulta muy frecuente en los altares mayores tanto en España como en Génova (basílica de San Siro) o Provenza, acaso siguiendo con mayor o menor fidelidad el modelo creado por Bernini para la Cátedra de San Pedro entre 1656 y 1666, lo cierto es que las vuelve a incluir en la Urna de Orihuela de la que más adelante nos ocuparemos.

Fue también en 1722 cuando termina otro de sus proyectos más ambiciosos, por desgracia también destruido en 1936. Me refiero al retablo mayor y camarín del santuario de la Virgen de la Fuensanta próximo a la capital murciana. Este último tipo de construcción resulta de gran tradición en el mundo artístico español, que cuenta con soberbios ejemplos tanto en nuestra nación como en América. Por distintas descripciones de quienes lograron conocerlo directamente, sabemos que incluía seis columnas salomónicas, así como doce pilastras. Además de un gran número de ángeles, destacaba, como es natural, el grupo principal de la Virgen sentada con el Niño que alargaba las manos a santa Ana. Tras ella se alzaba la figura del patriarca

8. Aunque contratada en 1722, se terminó al año siguiente. Billioud refiere que en la parte derecha del plinto se podía leer la inscripción: “LA HISO ANTº DUPAR DE NATION FRANCES 1723” (BILLILOUD, 1936, p. 168).

9. Para Cristóbal Belda, la Inmaculada de la colegiata de Lorca ejercerá un influjo directo en la Inmaculada que Francisco Salzillo en su etapa juvenil lleva a cabo para el convento de Santa Ana de Murcia (BELDA NAVARRO, 2015, p. 83). Véase también, SANCHEZ-ROJAS, M^a.C, 1978-79, p.172.

san José, no faltando la de san Joaquín. Como opina López García, “aparece Antonio Dupar como autor de todo, talla y escultura, en total doce ángeles niños y el gran medallón central; en él podríamos conocer a fondo a Antonio Dupar como tallista; sería su obra de más empeño en Murcia” (Lopez García, 1970, p. 79). De poco valor artístico pero sí interesante como testimonio es la inscripción todavía conservada en la que se puede leer: “Don Antonio Dupar, francés, a hecho (sic) esta obra año 1722. De Marsella. Siendo capellán de esta ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta D. Gregorio Meseguer y Cevallos, vecino natural de Algezares se hizo esta obra del camarín año 1722”.

Mientras tanto, y tras algún suceso luctuoso como la muerte de su padre en Marsella en 1721, Antoine se ha casado en Murcia con Gabriela Negrel posiblemente hacia 1720 y con la que tiene varios hijos, algunos de ellos artistas como él¹⁰. Su estancia en Murcia, ciudad en la que parecía estar dispuesto a fijar definitivamente su residencia, sólo se verá interrumpida provisionalmente con un desplazamiento que se sabe hizo a Marsella, ciudad en la que desembarca el 8 de septiembre de 1724 se ha dicho que para arreglar cuestiones testamentarias relacionadas con la sucesión paterna. De cualquier forma, y a pesar de la carencia de datos que lo corroboren, creemos que Duparc, a lo largo de los años que vivió primero en Marsella y después en Murcia, es decir, hasta 1730, debió realizar algún viaje a Italia, en particular a Génova y Roma¹¹. De lo que sí hay constancia por la información aportada por Motte-Roffidal es de que nuestro escultor, en 1720, había sido recomendado por Monseñor Belzunce, obispo de Marsella, al cardenal de Fleury para que marchara a Roma, pero que en opinión de la investigadora, “où il ne semble pas s’être rendu” (Motte-Roffidal, 2008, p.86).

A su vuelta a Murcia, y hasta su marcha definitiva a Francia en 1730 sin que se sepan los motivos, se suceden los encargos, por lo que se ve obligado a ampliar su taller empleando a nuevos aprendices, lo que deja bien patente la fama y destreza conseguida por el artista. Se conoce, por ejemplo, el contrato de aprendizaje firmado el 13 de septiembre de 1725 entre Duparc y Francisco Laguna, vecino de Murcia, para la formación de su hijo Joaquín, de trece años. En él se establece que el periodo formativo con Duparc sería de siete años, por lo que finalizaría en 1732. Otro contrato de la misma índole se firmó el 24 de abril de 1728 en esta ocasión con el alicantino Pedro Bes, quien puso a su hijo del mismo nombre, de dieciséis años, bajo el magisterio del marsellés, obligándose a formarlo durante ocho años, por lo tanto hasta 1736. Ello hace sospechar que la intención de nuestro artista era afincarse entre nosotros por un largo periodo de tiempo.

10. Así, por ejemplo, su primogénito Antoine. En 1726 nace en Murcia su hija Françoise, destacada pintora de la que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Marsella el lienzo “La marchande de tisane”. Otro hijo, Rafael, fue al igual que el padre, escultor. En 1757, a la edad de veintiún años terminó el altar en mármol iniciado por su padre en la catedral de Coutances.

11. El único viaje a Italia del que hasta ahora hay constancia documental es el que realizó en 1733.

La urna para el monumento del Jueves Santo de la Iglesia de Santas Justa y Rufina de Orihuela

Durante sus últimos años de lo que podemos denominar como su experiencia murciana, se va a ocupar de la construcción de la Urna para el Monumento de Semana Santa de la iglesia de Santas Justa y Rufina de Orihuela, sin duda uno de sus más ambiciosos y originales proyectos en cuanto al mobiliario religioso se refiere (Fig. 1). Es sabido que este tipo de obra alcanzó su máximo desarrollo a partir del Concilio de Trento, siendo destinadas a la reserva del Santísimo Sacramento el día del Jueves Santo, en conmemoración de la Última Cena de Jesús, hasta el Viernes Santo momento que en la sagrada forma se administra a los fieles, expresando de esta forma la unión entre la Eucaristía y la Cruz (Calvo Ruata y Lozano Pérez, 2004, p.96). Aunque la mayor parte de los monumentos de Semana Santa tienen un carácter efímero, éste de la iglesia oriolana es una construcción estable y fija que se ubica en la sacristía del templo.

De la obra nada se sabía hasta que en 1976 Navarro Mallebrera publicó un artículo en el que daba a conocer al autor de la misma, aportando la información extraída de los Libros de Fábrica de dicha parroquia conservados en el Archivo Municipal de Orihuela (Navarro Mallebrera, 1976, p-343-344).

Gracias a la documentación archivística sabemos que fue el 28 de octubre de 1727 cuando la junta parroquial de la iglesia de Santas Justa y Rufina decidió prescindir del antiguo monumento para el Santísimo por una nueva urna, para lo cual nombró una comisión encargada de la puesta en práctica de tan ambicioso proyecto. Este se adjudicaría tras una subasta pública y tras la aprobación del correspondiente diseño preparatorio que serviría para la redacción de los capítulos a los que se debería someter el escultor a quien se otorgase el contrato. Navarro es de la opinión que fueron varios los diseños presentados, “pero sólo fue admitido –dice– el de un escultor de la ciudad hasta hoy desconocido, Pedro Juan Codoñer, quien el 2 de febrero de 1728, cobró 12 libras por el mencionado diseño, indicándose en la carta de pago que había servido para la redacción de los capítulos” (NAVARRO, p.343). No obstante lo señalado por



Fig. 1. Antoine Duparc. *Urna para el monumento de Semana Santa*. Iglesia de Santas Justa y Rufina. Orihuela. (Fotografía de Jorge Belmonte).

Navarro Mallebrera, el investigador Agustín Nieto, en un trabajo posterior, con el que coincidimos totalmente, reconoce que “este dibujo (el de Codoñer) no fue el elegido para ejecutar la urna, sin embargo se pagó como puede comprobarse en Archivo de la Parroquia de Santa Justa. Libros Acuerdos Parroquiales, 1722-32, fol. 121 v^o” (Nieto Fernández, 1984, p.295).

Hecha la subasta el 18 de noviembre de 1727, el proyecto fue adjudicado a “Antonio Dupar, de nación francés, vecino de Murcia, por 345 libras” (Navarro, *ibid.*). Los pagos se efectuaron en tres plazos, el primero al inicio de la obra, que tuvo lugar el 2 de febrero de 1728, otro a la mitad de la ejecución, que cobró el 15 de octubre del mismo año, y el tercero, en el que se indica que la obra se hallaba terminada y entregada, lo firmó el 9 de febrero de 1730 (NAVARRO, *ibid.*). Pero ello no debía ser totalmente cierto cuando en un nuevo documento archivístico aportado por Agustín Nieto, con fecha 7 de diciembre de 1730, se declara lo siguiente: “Los electos nombrados en 12/2/1730 para mandar hacer 4 ángeles o serafines para la urna dijeron que, en atención a que la urna fue hecha por Dupar, convenía que él hiciese los ángeles y que se los mandaron hacer y ya los tiene acabados y para saber el valor de ellos nombraron por expertos a Pedro Juan Codoñer y al P. Carlos, carmelita, y estimaron su valor con la conducción y colocación en 70 libras”; cantidad que le fue abonada el 7 de noviembre de dicho año (NIETO FERNÁNDEZ, *op. cit.* pp.295-296). Así pues, lo que en un primer momento fue estipulado en 345 libras, el total ascendió a la suma de 415.

Aunque la obra se terminó en el año 1730, es decir, tres años después de su contratación, no parece que fuera esta la intención de los que encargaron el proyecto, puesto que el plazo para su realización se había establecido fuera de un año¹². Así se indica en un texto protocolarizado ante notario, y descubierto por quien esto escribe, que dice así:

“Obligación D. Antonio Dupar a la Parroquia de Santa Justa.

En Orihuela a 19 de Noviembre de 1727. Ante mí el escribano parecieron D. Antonio Dupar escultor de su facultad vecino de la ciudad de Murcia. Otorgo que la fábrica de la Urna que le está rematada por público remate para la iglesia parroquial de Santas Justa y Rufina y el dorado de ella con intervención de D. Gerónimo Ruiz y Malla, D. Gregorio Sotto y Fenoller, Bernardo Gil y José Martínez Pacheco, electos nombrados por los parroquianos de dicha parroquia en Junta de 28 de octubre, la entregará puesta en la dicha iglesia, concluida y rematada con toda perfección y en conformidad de los Capítulos con que se le ha rematado toda obra (los cuales con el dicho remate están en el libro de cuentas de Parroquia que para en poder de mí el escribano) para el día savado víspera de Domingo de Ramos del año que viene 1728¹³, si no la diese rematada y concluida, pueda la parroquia buscar maestro que la haga y acabe por el precio que se pudiere encontrar, y si en lo que se le estuviere debiendo de las 345 libras en que quedó el remate no hubiere bastante para para pagar el dicho maestro se obliga pagar el que faltare luego que se acabe de fabricar

12. En Marsella, a Duparc se le había reconocido la calidad de sus trabajos, si bien se le reprochaba su extremada lentitud.

13. El subrayado es mío.



Fig. 2. Detalle del cuerpo inferior de la Urna de Santas Justa y Rufina. Orihuela.

dicha urna con el dorado de ella, con más los daños, costas y menoscabos que a dicha parroquia se siguiere, si de la declaración del Maestro o Maestros que la vean constase no estar arreglada a dichos capítulos se volverá a hacer de nuevo a su costa...”¹⁴.

Como resumen de todo lo anterior, podemos establecer que la construcción de la obra se inició en 1727, y aunque el plazo de entrega se estimó fuese de un año, los trabajos se prolongaron hasta finales de 1730. Fue Antonio Duparc el autor de la talla y dorado de la urna y, sin duda, también de los dibujos preparatorios de los que nos ocuparemos más adelante. Resulta, pues, su última intervención hasta ahora documentada en España, pues a comienzos de 1731 regresó a su país de origen.

Duparc impone en este monumento, en el que se aúnan elementos escultóricos y arquitectónicos, una visión frontal, a diferencia de otros baldaquinos y tabernáculos que exigen en ocasiones una circulación en torno a ellos y cuyo ejemplo más grandioso es el levantado por Bernini en Roma entre 1624 y 1633. Realizado en madera dorada y policromada, se estructura en tres elementos constituidos por una base, un cuerpo principal en el que figura un sagrario, y un coronamiento que remata en un pelícano, representación alegórica tanto de Cristo como de la eucaristía.

La zona inferior está ocupada por la representación del tetramorfo con su simbología tradicional en clara alusión a los fundamentos del cristianismo (Fig. 2), motivo que Duparc ya había utilizado en algún proyecto anterior, como en el ya mencionado tabernáculo para el altar mayor de la catedral de Murcia de 1722. Las similitudes formales entre la morfología de los evangelistas y la que presentan los dibujos para esta misma obra es total si exceptuamos algún pequeño detalle de los que más adelante haremos mención.

14. Archivo Histórico de Orihuela. Protocolos de José Martínez de Rodríguez, 1727, fol. 250.



Fig. 3. Detalle del segundo cuerpo de la Urna de la iglesia de Santas Justa y Rufina. Orihuela.

Por encima de la representación del tetramorfos se alza un segundo registro destinado a guardar en su pequeño sagrario las sagradas formas allí depositadas el día de Jueves Santo (Fig. 3). Esta parte central constituye, claro está, el espacio más relevante por su significación del monumento. Aquí Duparc incorpora un esquema más arquitectónico, constituido por dos volutas decoradas con motivos vegetales y veneras en su parte superior, motivos que en los dibujos se sustituyen por columnas torsas, así como un arco de medio punto y una exedra o cúpula segmentada. Algo más sencilla se muestra la decoración de la cúpula en el ejemplo oriolano, a diferencia de los casetones poligonales, algo más complicados, que encontramos en las cuatro trazas de las que en seguida hablaremos, y de lejano recuerdo de Pietro da



Fig. 4a. Alessandro Algardi. *Mesa Borghese* (c. 1634). Soberana Orden de Malta, Roma. (Fotografía del libro de Jennifer Montagu: *Algardi. L' altra faccia del barocco*, p. 24).

Cortona. Más al fondo se encuentra la puerta del sagrario con el motivo iconográfico del sacrificio del cordero, en clara alusión eucarística. Dicha puerta se adorna con una especie de moldura o marco que apoya en sendas volutas. No se nos pasa inadvertido que Duparc vuelve a utilizar el mismo modelo de pilastra con voluta en el altar mayor de la iglesia de los Grandes Cármenes de Marsella realizado entre 1733 y 1734, es decir, a su regreso a Francia. Por encima del dintel de la puerta, un frontón curvo y retranqueado perspectivísticamente en su base nos remite, una vez más, a fórmulas tardomanieristas romanas utilizadas en el periodo barroco y que resultan muy del gusto de nuestro escultor.

En cuanto al repertorio ornamental, el sagrario aparece flanqueado por cuatro ángeles-hermas que parecen sostener el cuerpo superior, envueltos en túnicas con pliegues muy movidos y recorridos por guirnaldas. La inclusión de estas figuras, viejo tema decorativo del periodo manierista y después del barroco, nos remite a una modalidad italiana, desarrollada entre otros por Bernini, Pietro da Cortona y Borromini, que se hizo muy general en Francia alrededor de 1650. Así, por ejemplo, muy próximo a Marsella, en Tolón, Pierre Puget ya los había empleado, entre 1656 y 1657, en el portal del ayuntamiento de esta ciudad, considerado como uno de los ejemplos que tuvo mayor influencia en Francia¹⁵.

Ahora bien, si Duparc pudo haber contemplado esta obra, algo que resulta más que probable, no por ello implica que la siguiera como referencia¹⁶. Resulta fácil comprobar cómo las figuras portantes de Puget respiran una expresión dolorida por el esfuerzo que no tiene nada que ver con los rostros y actitudes más tranquilas desarrolladas por nuestro escultor en Orihuela. Frente al naturalismo más desgarrado de Puget, Duparc, por su parte, nos propone en este tipo de imágenes una concepción más poética e idealizada, más próxima a la experiencia de Algardi, Filippo



Fig. 4b. Detalle de una de las patas de la Mesa Borghese.

15. Reconocida la importancia de este trabajo de Puget en Tolón, no por ello se trata del único proyecto en el que escultores y arquitectos franceses emplean estas figuras de atlantes en programas arquitectónicos especialmente de fachadas tanto en Provenza como en el resto de Francia. A este respecto resulta muy útil el trabajo de Gérard Monnier: *Puget et le portail à atlantes*, Provence Historique, fasc. 88, tome XXII, 1972, pp. 73-84.

16. Además de los *Atlantes* de Toulon, su padre había poseído, según dijimos, “un terme en sculpture (sic) de maître Puget”, lo que da a entender que para Antoine el estilo de Puget le resultaría familiar.



Fig. 5. Remate de la Urna de la iglesia de Santas Justa y Rufina. Orihuela.

Parodi o Pietro da Cortona. Precisamente en relación con los modelos del primero, encontramos que las cariátides de Duparc, en su morfología y anatomía, presentan estrechas semejanzas, por ejemplo, con las que sostienen el tablero a modo de patas de la llamada “Mesa Borghese”, hoy propiedad de la Soberana Orden de Malta en Roma, y que fue encargada a Algardi hacia 1634 (Figs. 4a y 4b). En efecto, el tipo físico de estas figuras asexuadas y la manera de resolver la ejecución de los ropajes creemos presentan numerosas afinidades entre

ambas. No hay que olvidar, como sostiene Motte Roffidal, que Algardi aparece como una fuente de inspiración frecuente para los escultores de la región de Provenza, en particular a comienzos del siglo XVIII¹⁷ (Motte-Roffidal, 2008, p. 145).

Dos angelitos entre nubes plateadas, rayos dorados y las iniciales del nombre divino (IHS), dan paso al tercer y último cuerpo de la urna (Fig. 5). En él podemos contemplar elementos decorativos que la animan, tales como guirnaldas, volutas, flameros, doseles y cabecitas de querubines, derivados mayormente del repertorio ornamental de Bernini.

La urna remata en la figura de un pelícano alimentando a sus crías, motivo que en los dibujos, al menos y con total claridad en el del Metropolitan Museum de Nueva York, se había pensado fuera una cruz. No sabemos si Duparc, por su cuenta o presionado por las autoridades parroquiales, modificó el proyecto original, o, si algún tiempo después de su finalización, otro escultor se encargó de sustituir un símbolo por otro.

A la vista de todo lo señalado, consideramos que la Urna de Orihuela parte de unos criterios formales muy novedosos en cuanto a su desarrollo, pues no hemos encontrado precedentes en los que pudiera haberse inspirado directamente, aunque sí utiliza elementos decorativos procedentes de varios artistas tanto de su país como italianos. En efecto, en el monumento Duparc se muestra sensible principalmente con algunas de las novedades de Algardi, sin rechazar, no obstante, otras experiencias estilísticas procedentes de Bernini, Pietro da Cortona y Borromini.

17. De hecho, en la localidad de Saint-Maximin, no lejos de Marsella y Aix-en-Provence, se conserva todavía hoy una de las piezas maestras del escultor boloñés: *La Magdalena*.

Los proyectos para la urna de Orihuela

Los proyectos de tabernáculo conservados en la actualidad en los Museos Atger de Montpellier y Metropolitano de Nueva York, junto con dos más que se guardan en colecciones particulares, han sido tradicionalmente asignados a la mano del genial artista marsellés Pierre Puget. Ello no es de extrañar si tenemos en cuenta que el marsellés además de pintor, escultor y arquitecto fue un gran dibujante, sin duda uno de los más importantes del barroco francés. Es esta, sin embargo, una faceta que en comparación con la desarrollada por él en el campo de la escultura y arquitectura no ha sido muy tratada por los historiadores del arte. Incluso el gran estudioso de Puget, Klaus Herding, reconoce que será preciso emprender un serio esfuerzo para investigar la labor de Puget en el dominio del dibujo. Herding llega a considerar que la actividad de Puget como dibujante es un terreno de estudio casi virgen a pesar de la gran estima que se le dio a la obra dibujada y grabada del artista ya desde el siglo XVII. El problema, así lo estima, no es sólo el de las incertidumbres y atribuciones dudosas: “il est que Puget dessinateur est un personnage “caméléonesque”, très varié, fort riche en style et en exécution” (Herding, 1995, p.172). Aun así, y en relación con el tema que nos interesa, siendo muy abundante la producción dibujística de Puget, en su mayor parte se trata de trazas de decoración naval y marinas, composiciones que ocupan alrededor de los dos tercios de su producción. Mucho más raros en su obra son los dibujos preparatorios relacionados con trabajos de escultura monumental, conservándose a lo sumo, en opinión de Herding, una quincena. Es seguro que una vez que se aborde con profundidad el estudio de los dibujos, al menos para este tipo de escultura, considerados de Puget, algunas de las trazas que se estima fueron realizadas por él, tendrán que incluirse en el repertorio dibujístico de Duparc.

No extraña, pues, que dada la fama de que gozaba Puget desde el siglo XVIII por sus dibujos, estos fueran muy solicitados por parte de los coleccionistas. Como indica Herding, casi todo gran “connoisseur” se jactaba de poseer varios especímenes del marsellés o creídos de él cuando la calidad de los mismos hacía suponer que fueran suyos. Este es el caso de las cuatro hojas conservadas de proyectos para tabernáculo, ejercicios de una gran calidad técnica y que para nosotros, ya hemos insistido en ello, no son más que los diseños preliminares para la gran Urna de la iglesia de Santas Justa y Rufina de Orihuela.

De los cuatro proyectos hoy existentes, todos ellos muy semejantes aunque no idénticos pues presentan pequeñas variaciones, el del museo de Montpellier (Fig. 6) se considera el primero del que se tiene constancia gráfica y literaria, y ha servido de referencia para atribuir los tres restantes a Puget. Uno de los más informados biógrafos del artista, Bougerel, nada dice acerca de la existencia de una o varias trazas para tabernáculo. Sí menciona, sin embargo, la existencia de un baldaquino que Puget había construido en 1663 para el altar mayor de la iglesia genovesa de Santa María Asunta de Carignano (Bougerel, 1752, p. 21). Aunque la obra ha desaparecido, sí se conservan dos dibujos magistrales para dicho recinto, uno de ellos espectacular sobre todo por sus dimensiones (1863 x 970 mm), que se encuentra en el Museo Granet de Aix-en-Provence, y el segundo, de formato más reducido (565 x 305 mm), en el Museo de Bellas Artes de Marsella. Ambos, que nada tienen que ver con



Fig. 6. Antoine Duparc (aquí atribuido). *Proyecto de tabernáculo*. Musée Atger de Montpellier. (Fotografía Musée Atger. Montpellier)

los que son objeto de nuestro estudio, vienen a ser una interpretación original del baldaquino de Bernini para la basílica de San Pedro.

Fue a partir de 1824, cuando el dibujo, donado junto con otros muchos por el coleccionista Xavier Atger a la Facultad de Medicina de Montpellier¹⁸, se dio a conocer como de la mano del maestro marsellés y con el título de “Dessin d’ autel avec les atributs des évangélistes”. Abajo a la izquierda de la hoja lleva la inscripción a pluma y tinta negra: “N° 50 P.Puget”¹⁹, marca muy posiblemente puesta por su propietario pero no por el artista, pues se considera apócrifa y que sin duda se aceptaba del escultor dada su indiscutible calidad. A esta donación siguió otra en 1830 también de dibujos de maestros de diferentes escuelas europeas. Sin embargo, siguió conservando una gran colección de diseños, que a su

muerte, sobrevinida en 1834, fue dispersada tras ser subastada en París ese mismo año. La colección que se puso a la venta comprendía nada menos que sesenta lotes de dibujos, entre los cuales se encontraban hasta quince considerados del maestro marsellés (Saunier, 1922, p.37). No parece aventurado suponer que tal vez alguna de las hojas, si no las tres, que a lo largo del siglo XX fueron ofrecidas en subastas públicas en Francia hubiera pertenecido a la colección formada por el citado Xavier Atger.

Algunos años después de dicha donación, en 1868, Léon Lagrange, incluye en el catálogo realizado de la obra de Puget, con el número 173, el proyecto de “*Tabernáculo con los atributos de los cuatro evangelistas*”, desde hacía más de cuarenta años propiedad del Museo Atger, siendo el primero en establecer una clasificación de la producción conocida hasta ese momento del escultor marsellés (Lagrange, 1868, p.400). En su pionero y concienzudo estudio sobre Puget, traza una breve reseña del dibujo en cuestión, y termina su comentario calificándolo de “Rico conjunto, precioso dibujo”. Con posterioridad, quienes más se han ocupado de él y en general de la producción dibujística de Puget han sido, ya en la segunda mitad del siglo XX, Sabine de Boisfleury y Klaus Herding.

18. Pluma, tinta china y aguada marrón con realces de gouache blanco. Mide 580 x 410 mm.

19. El mismo Klaus Herding indica: “à gauche, inscription postérieur à la plume et encre noire: n° 50 P.Puget”. En *Le dessin baroque en Languedoc et en Provence*, 1992, p. 54. El subrayado es mío.

A la primera le resulta difícil pronunciarse sobre el destino para el que fue realizado. Sí reconoce que Puget recibió varios encargos de retablo, recogiendo lo dicho por Bougerel, entre 1656 y 1659 para las catedrales de Marsella y Tolón, así como otro para un altar mayor de la iglesia de San Siro de Génova concebido en 1662²⁰. Boisfleury, desconociendo la existencia de la Urna de Orihuela, apunta en un texto de 1978 la posibilidad de que el dibujo al que nos estamos refiriendo pudiera tratarse de un proyecto para el altar mayor de la capilla del Santo Sacramento o del Corpus Cristi de la catedral de Tolón, capilla que fue destruida por el fuego en 1681²¹ y reemplazada por un retablo en mármol y estuco que todavía subsiste debido a un alumno de Puget, Cristophe Veyrier. Dicha suposición por parte de la investigadora francesa queda abandonada cuando en 2005 apareció en el mercado el bello dibujo datado en 1659 para la catedral de Tolón (400 x 500 mm), y que fue inmediatamente adquirido por el Museo de Marsella.

Por su parte, Herding estima que el diseño conservado en Montpellier pudiera estar relacionado con el altar mayor de San Siro en Génova y ejecutado hacia 1670 (modificado más tarde). Sin embargo, es menos concluyente en cuanto a su autoría, que ya en su magistral estudio sobre el escultor ponía en duda la atribución a Puget, considerándolo una copia de taller (Herding, 1970, p. 161, fig. 157). Esta misma opinión la mantiene años más tarde, en 1992, al declarar: “on ne saurait dire avec certitude si celui-ci est de la main de Puget ou bien recopié, d’après lui, par un de ses élèves” (Herding, 1992, p. 54).

Una segunda versión que conocemos, en una colección privada de París, fue vendida en el Hotel Drouot de la capital francesa en 1980 (Fig. 7). A diferencia de los tres dibujos restantes únicamente desarrolla la base con los símbolos de los evangelistas y el cuerpo central. Pese a la identidad formal entre los modelos de hermas o cariátides que presenta este dibujo con los que figuran en los otros diseños, es el único que presenta mayores diferencias en cuanto a los detalles decorativos. Estas se refieren, por ejemplo, a la disposición de la masa de nubes sobre el arco,



Fig. 7. Antoine Duparc (aquí atribuido). *Proyecto de tabernáculo*. Colección particular. París. (Fotografía del catálogo: Pierre Puget. Peintre, sculpteur, *Architecte 1620-1694*, p. 190).

20. La obra no se conserva, pero sí un precioso dibujo en el Museo de Bellas Artes de Marsella.

21. Véase en *La peinture en Provence au XVII siècle*, 1978, ficha nº 172, p. 125. Léon Lagrange lo comenta en las páginas 56, 57, 386 y 399 de su libro.



Fig. 8. Antoine Duparc (aquí atribuido). *Proyecto de tabernáculo*. Metropolitan Museum of Art. (Fotografía del Metropolitan Museum of Arte. Nueva York).

a la colocación sobre la línea central de la cornisa, elemento oculto en los otros tres dibujos, a la presencia de un par de volutas con unos juguetones angelitos y a la disposición extraña de los flameros. Esto puede hacer pensar que su autor lo dejó inacabado deliberadamente o bien que no le satisfizo este modelo que había trabajado, decidiéndose por cualquiera de los restantes.

También de factura muy cuidada y precisa es el proyecto hasta entonces inédito que en 1984 ingresó en el Museo Metropolitano de Nueva York²²(Fig. 8) y de tamaño algo inferior (390 x 244 mm), aunque prácticamente idéntico al del Museo Atger. Ofrece, no obstante, pequeñas diferencias. Una de ellas sería, por ejemplo, la posición de la pierna derecha de la figura de san Mateo que cae fuera de la base del monumento, mientras que aparece recogida en la del Museo Atger. Al analizar el dibujo el investigador norteamericano Jacob Bean poco después de ser adquirido, establece estrechas vinculaciones entre ambos trabajos, apreciando las maneras

muy esmeradas de Puget. Para este estudioso, el proyecto le resulta muy similar a otro diseño conservado igualmente en el Metropolitan que lleva por título *Decoration of a Warship* (Bean, 1986, p.227). Sin pronunciarse sobre el destino para el que fue concebido, sí se hace eco de la opinión de Herding al asociar los dibujos de París y Montpellier con el destruido tabernáculo para la iglesia genovesa de San Siro. No obstante, se muestra en contra del historiador alemán cuando afirma: “we believe that he is mistaken in describing the Montpellier drawing as a studio copy” (Bean, *ibid*).

Por su parte, en la ficha catalográfica hecha por Carmen Bambach y Nadine M. Orenstein en 1996 para la exposición del mismo museo neoyorquino, indican que la cruz que remata el dibujo fue trazada en otra hoja y pegada después, lo que constituye una novedad respecto del diseño del museo francés. Para ambas investigadores, “Stylistically, the tabernacle type seems closest to those Puget designed for the cathedrals of Marseille (1657) and Toulon (1659) and still employs the exuberant

22. Pluma y tinta marrón, aguada marrón realzado con blanco.

formal vocabulary of the Roman High Baroque²³.

Un último *Estudio de tabernáculo*²⁴ (560 x 405 mm) (Fig. 9), y como los restantes muy bellamente resuelto, apareció en el mercado en 1995 siendo subastado en la sesión del 24 de noviembre de dicho año en el Hotel Drouot de París (Dessins Anciens, 1995, nº 156). Está firmado, como es habitual para realzar su importancia y valoración, con el nombre de “P. Puget”. Se trataría, en resumen, de la cuarta versión del Proyecto de tabernáculo que con ligeras variantes se ha sugerido pudiera haber sido realizado bien para el altar mayor de la iglesia genovesa de San Siro (Herding) o, en opinión de otros investigadores, para las catedrales de Marsella o Tolón. En el catálogo de la venta no se acepta la exclusividad de la autoría de Puget, pues se considera obra de “Pierre Puget y su taller”, estimando, eso sí, que se trata de la mejor de las versiones conocidas. En la comunicación oral recogida en el catálogo, Klaus Herding cree que “algunos elementos son ciertamente de la mano de Puget”, insistiendo en su opinión reiteradamente mantenida de que “todos estos dibujos serían proyectos para el tabernáculo del altar mayor de San Siro de Génova hoy destruido”.

A la hora de descartar la atribución de estas cuatro soberbias creaciones tradicionalmente creídas de Pierre Puget para restituirlas al catálogo de las obras seguras de Antoine Duparc, queremos apuntar varias razones, algunas de las cuales ya han sido sugeridas más o menos explícitamente a lo largo del presente estudio.

Una de ellas puede ser la correspondencia evidente entre estos cuatro dibujos y su definitiva materialización, teniendo en cuenta, lógicamente, la diferente plasmación que resulta cuando la realización se realiza en un plano bidimensional o en uno tridimensional. Además, siendo éste un gran artista y no un simple artesano, ¿cómo explicar que Duparc copiara tan fielmente un dibujo de quien ni fue su maestro ni su estilo puede calificarse de pugetiano?



Fig. 9. Antoine Duparc (aquí atribuido). *Estudio de tabernáculo*. Colección particular. (Fotografía catálogo: Dessins Anciens, Etude Tajan, Hôtel Drouot, Paris).

23. Véase en, *Genoa. Drawings and Prints 1530-1800*, (catálogo de la exposición), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996, p. 83.

24. Pluma y aguada de tinta negra.



Fig. 10. Antoine Duparc. *Proyecto para el altar de la capilla de N^a S^a de la Esperanza de la catedral de Aix-en-Provence* (c.1735). Musée du Louvre (Fotografía: Réunion des Musées Nationaux, París).

Por otro lado, si en algún detalle propone soluciones formales un tanto similares a las de Puget, estos mismos motivos los encontramos igualmente, por ser característicos de su época, en otros autores ya señalados como Algardi, Pietro da Cortona, Bernini, etc. Incluso también pudo haberlos tomado de su padre Albert. Sin existir ningún precedente de que Duparc imitara la obra de ningún escultor contemporáneo, bien sea francés o italiano, sacamos la conclusión de que los proyectos que comentamos no pueden deberse a la mano de otro escultor que no fuera él. Si aún en la Inmaculada que hizo Duparc para la colegial de San Patricio de Lorca no copia en absoluto, como es evidente, el modelo de Puget con el que se le ha relacionado, ¿por qué lo iba a hacer de manera totalmente fiel con cualquiera de los diseños hasta ahora estimados del gran maestro marsellés?

Otra puede ser que desde los primeros trabajos por parte de los estudiosos de la figura de Puget no se dé cuenta de la existencia de ninguno de los cuatro

dibujos comentados ni, obviamente, de haberse construido, de la localización de la escultura. Parece un tanto extraño que el sacerdote oratoriano Joseph Bougerel, uno de los más tempranos biógrafos del artista, en su obra publicada en 1752 no haga la menor alusión al *Proyecto para tabernáculo con los símbolos de los evangelistas* cuando sí lo hace, ya lo hemos comentado con anterioridad, con los dos diseños de Puget de *Baldaqüino para la iglesia de Santa María Asunta de Carignano*, ciertamente de una gran exuberancia decorativa y afortunadamente conservados en los museos de Aix-en-Provence y Marsella. Además, ¿cómo podría desconocer Bougerel la existencia de alguno de los cuatro dibujos para tabernáculo, y sobre todo de su materialización, si éste se hubiera llevado a cabo en alguna localidad de Provenza o incluso en Génova? Aun en el caso de que la escultura hubiera desaparecido, el recuerdo seguramente perduraría.

Un siglo más tarde, fue Léon Lagrange, en 1868, otro gran conocedor del escultor, quien al hablar en su libro de las realizaciones de Puget, se refiere, entre los dibujos que él llama “composiciones decorativas”, a tres ejemplos que consigna con los números 171, 172 y 173. El primero que registra es un *Projet (sic) de Tabernacle pour un maître-autel*. Se trataría del diseño para la catedral de Tolón, que no es otro que el que apareció en el año 2005 y fue adquirido un año después por el Museo

de Marsella, por lo que queda descartado. El segundo que menciona, con el número 172, se refiere a un *Baldaqüino para la iglesia de Carignano, en Génova*, ya recogido con anterioridad en el texto de Joseph Bougerel. El tercero, que es el que más nos interesa, lleva en el catálogo de las obras del artista el número 173, y aparece reseñado como *Tabernáculo con los atributos de los cuatro evangelistas*. Se trata, claro está, del que desde 1824 se localiza en el Museo Atger de Montpellier y que sin duda tuvo oportunidad de contemplarlo directamente. Ahora bien, mientras en las otras dos hojas aclara su destino, nada dice sobre éste.

Pero acaso una de las aportaciones más decisivas a la hora de proponer a Duparc como autor de los dibujos, en cuanto que sigue con bastante fidelidad el modelo de tabernáculo que figura en los dibujos y en su materialización de Orihuela, sea la aparición de uno de los pocos diseños firmado por nuestro escultor de cuidadosa elaboración y que en 1999 fue donado con reserva de usufructo al Museo del Louvre. Nos referimos al *Proyecto para el altar de la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza de Aix-en-Provence*²⁵ (Fig. 10). De su autoría no cabe dudar, pues en el recto de la hoja, abajo a la derecha, se puede leer: “A. Duparc f(icit). I(nvenit)”, mientras a la izquierda figura: “Gallico” (?). En la parte posterior existe la indicación escrita con pluma y tinta negra: “Dessein pour l’ autel de N.D. d’ espérance qui est dans St. Sauveur et que Le Sr Duparc a pri (?) / Gallicas / dandre mag. Dess (Dessein?) Antoine Duparc”. Aunque no está datado, en el Museo del Louvre se fecha hacia 1737, aunque en nuestra opinión el proyecto quizás podría adelantarse al menos a 1735 y a 1737 su materialización.

En su desarrollo Duparc propone lo que sería una gran estructura hecha de mármol, en el que aúna escultura y arquitectura. El altar mayor sobresale de un fondo de líneas cóncavas y ligeramente escorzadas en el que nuestro escultor dispone hornacinas para sendas esculturas de bulto. De este bellissimo monumento, lo que más nos interesa destacar es el sagrario (Fig. 11), en el que Duparc reproduce,



Fig. 11. Antoine Duparc. *Proyecto para el altar de la capilla de N^a S^a de la Esperanza de la Catedral de Aix-en-Provence*. (Detalle del sagrario).

25. Sus medidas son 0' 500 x 0' 312 mm. Pluma, tinta negra y aguada gris.



Fig. 12. Antoine Duparc. *La curación milagrosa del obispo coadjutor de Aix, Bonacursius* (relieve en mármol) 1735. Catedral de Aix-en-Provence.

como acabamos de indicar más arriba, casi de modo literal el proyecto que años antes había llevado a cabo para la iglesia oriolana de Santas Justa y Rufina. Con ello Duparc parece dar a entender la gran estima que concedió al ejemplar oriolano, hasta el punto que lo siguió con notable fidelidad en el que realizó para la catedral del Salvador en Aix-en-Provence.

La zona en que se alzaba el sagrario estaba recorrida por un friso con varios relieves en mármol de los que sólo se conservan dos en la actualidad, pues el monumento ha desaparecido casi en su totalidad, y cuyas medidas son 0'50 x 0'80 m. Ambos representan episodios relacionados con la vida de la ciudad de Aix. Uno de



Fig. 13. Antoine Duparc. *La curación milagrosa del obispo coadjutor de Aix, Bonacursius* (relieve en terracota), 1735.



Fig. 14. Antoine Duparc. *Los Cónsules de Aix ofrecen las llaves de la ciudad de Aix a Nuestra Señora de la Buena Esperanza* (relieve en mármol), 1737. Catedral de Aix-en-Provence.

ellos recuerda la *Curación milagrosa del obispo coadjutor de Aix, Bonacursius*, hecho que sucedió en dicha ciudad en 1312 (Fig. 12). De éste existe un boceto en terracota que fue subastado en la sala “Kunsthaus Lempertz” de Colonia el 16 de noviembre de 2013, de dimensiones prácticamente idénticas al definitivo (0’49 x 0’84 m), y firmado en la parte inferior derecha: “ANTO.S DUPARC. F. I. 1735” (Fig. 13). En el otro bajorrelieve se recoge la escena en la que *Los Cónsules de Aix ofrecen las llaves de la ciudad de Aix a Nuestra Señora de Buena Esperanza*. En esta segunda aparece la siguiente inscripción: “ANTO DUPARC F(ecit) I(venit) 1737” (Fig. 14).

Del resto del diseño de Duparc destacamos también el gran espacio central articulado por un par de sobresalientes columnas compuestas y otras más retrasadas así como un entablamento unido en su parte central sobre la cornisa por una gran voluta. De él cuelga un dosel con un gran cortinaje sostenido en sus extremos por una pareja de ingravidos angelitos y en cuyos extremos se alzan sobre nubes un par de tallas escultóricas de difícil identificación iconográfica, aunque muy bellamente resueltas y que descansan sobre una masa de nubes. El conjunto se enriquece por una Gloria con numerosos angelitos, nubes, rayos y una cruz dentro de un círculo, que parece situarse por delante de una cúpula casetonada con motivos idénticos a los que encontramos en el ejemplar de Orihuela (Figs. 15a y 15b). Este imponente coronamiento constituye una referencia clara a la Cátedra de San Pedro de Bernini construida entre 1656 y 1666, modelo que en el caso de Francia fue seguido por numerosos artistas, como por ejemplo Joseph Lieutaud en su monumental *Gloria* que entre 1678 y 1682 esculpió para el altar mayor de la basílica de la localidad provenzal de Saint Maximin.

Ya para terminar, por estas, en mi opinión, justificadas razones, concluimos que la ejecución de los cuatro estudios de tabernáculo con la representación de los evangelistas no deben ser incluidos en el corpus dibujístico del gran escultor marsellés Pierre Puget, a quien tradicionalmente se les ha atribuido, sino en el del también marsellés del siglo XVIII Antoine Duparc, artista injustamente semiolvidado pero



Fig. 15a. Antoine Duparc. *Proyecto de altar de la capilla de N^a S^a de la Esperanza de la Catedral de Aix-en-Provence*. (Detalle de los casetones).



Fig. 15b. Antoine Duparc. Detalle de la exedra sobre el sagrario de la Urna de la iglesia de Santas Justa y Rufina. Orihuela.

dotado de viva imaginación, elegancia de formas e inigualable calidad en sus trabajos, rasgos que le permitieron forjar su propio estilo y convertirse en uno de los mejores exponentes de la escultura religiosa de la primera mitad del siglo XVIII.

Bibliografía

- ALIBERT, F.P (1930). *Pierre Puget*, Les Éditions Rieder, Paris.
- BEAN, Jacob (1986). *15th-18th century French Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías (2006). “Antonio Duparc y la luminosidad mediterránea”, en *Arte en la región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Editora Regional de Murcia, pp. 369-374.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal (2015). *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Murcia.
- BILLIoud, Joseph (1936 y 1937). “Un sculpteur marseillais nomade au XVIII siècle: Antoine Duparc (Provence, Espagne, Normandie)”, *Bulletin Officiel du Musée du Vieux Marseille*, nº 51-52, nov-déc. 1936, pp. 165-187, et nº 53, janv-mars 1937, p. 1-21.
- BILLIoud, Joseph (1937). “Antoine Duparc, peintre, architecte et sculpteur (1698-1755)”, *Bulletin de l’Institut Historique de Provence*, nº 114, fév. 1937, p. 221.

- BILLIQUOD, Joseph (1937). "Les Duparcs, trois générations d'artistes marseillais", *Mémoires de l'Institut Historique de Provence*, Marseille, t.14, pp. 165-187.
- BILLIQUOD, Joseph (1954). "Marbriers provençaux du XVIIIe siècle: les Fossati". *Provence Historique*, Marseille, IV, n° 15, janvier-mars, pp. 41-55.
- BOISFLEURY, Sabine de (1971). "Pierre Puget dessinateur", en *Pierre Puget. Arts et livres de Provence*, Marseille, pp.87-96.
- BOISFLEURY, Sabine de (1972). "Quelques dessins de Puget", *Provence Historique*, Marseille, t.XXII, fasc. 88, avril-juin, pp. 107-112. Actes du Colloque tenu à l'Université de Provence les 15, 16 et 17 octobre 1971.
- BOUGEREL, Joseph (1752). *Mémoires pour servir à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, Paris, chez Claude Hérisant.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève (1995). "Pratiques d'atelier de Puget sculpteur". En catalogue de la exposition: *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte, 1620-1694*, Marseille, Centre de la Vieille Charité. Musée des Beaux-Arts, 28 octobre 1994-30 janvier 1995, pp. 332-345.
- CAIN, Jean-Robert et LAUGIER, Emmanuel (2010). *Trésors des églises de Marseille*, Marseille, Patrimoine Culturel Communal.
- CALVO RUATA, José Ignacio y LOZANO PÉREZ, Juan Carlos (2004). "Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)", *Artigrama*, Revista de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, núm. 19, pp. 95-137.
- CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015). *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Catalogue des dessins et estampes du cabinet de M. Atger* (1834), Paris, (ed. 2014).
- CHABRE, Sandrine (2012). *Atlantes & Cariatides. Les supports anthropomorphes dans la théorie architecturale en France du XVIe au XVIIIe siècle*. Editions Edilivre, Paris.
- Chefs-d'oeuvre d'une collection. Dessins du Musée Atger* (2008). (Catalogue de exposition), Musée de Lodève, 6 décembre 2008 – 1er mars 2009,
- CLAERR, Christiane, JACOPS, Marie-France, et PERRIN, Joël (1986). "L'autel et le tabernacle, de la fin du XVIe siècle au milieu du XIX siècle". *Revue de l'Art*, n° 71. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 47-72.
- Dessins Anciens* (1995), Étude Tajan, Paris, Hotel Drouot, vendredi 24 Novembre 1995, n° 156.
- FABBRI, Francesca (2001). "Le commerce de la statuaire de marbre entre Gênes et la Provence: Mécénat et dévotion à l'âge baroque", *Provence Historique*, Marseille, fasc. 203, pp.69-84.
- FABBRI, Francesca (2003a). "Artistes et oeuvres génois en Provence à l'âge baroque: Modèles et acquisitions", *Provence Historique*, Marseille, tome 53, fasc. 213, pp. 361-376.
- FABBRI, Francesca (2003b). "Monsieur Onorato Pellé/Honoré Pelli. Uno scultore francese a Genova fra XVII e XVIII secolo", *Studi di Storia dell'Arte*, 14, Todi (Perugia), pp. 183-196.
- FABBRI, Francesca (2004)., "Marmi genovesi nel Sud della Francia. Scultori francesi a Genova: nuovi documenti per la vicenda artistica di Honoré Pellé", *Artibus et Historiae: an art anthology*, Cracovia, n° 49, pp. 185-196.
- FABBRI, Francesca (2008). "Marmi e statue fra le regioni francesi e la Liguria in época barroca: le regioni di un comercio, i risultati di un interscambio", *Studiolo*, n° 6, Revue d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome, Rome, pp. 65-88.
- FÉRET, Brigitte (1984). "Les sculpteurs marseillais et la commande religieuse baroque", *Provence Historique*, Marseille, fasc. 137, pp. 277-291.
- FÉRET, Brigitte (1985). "Le mobilier religieux des sculpteurs marseillais", *l'Estampille*, Dijon, n° 184, pp. 34-40.

- FRANCHINI GUELF, Fausta (2003). "La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del comercio e della devociones", en *Genova e la Francia. Opere, artista, committenti, collezionisti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 171-189.
- FRANCHINI GUELF, Fausta (2013). "Les marbriers génois entrepreneurs et marchands. Les routes du marbre de l'Italie aux demeures d'Europe", en *Marbre de Rois*, a cura di P. Julien, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp.165-182.
- Genoa. Drawings and Prints 1530-1800* (1996), (catálogo de la exposición), New York, The Metropolitan Museum of Art.
- HENRY, Dominique-Marie-Joseph (1853). "Sur la vie et les oeuvres de Pierre Puget", *Bulletin de la société académique des sciences, agriculture, arts et belles lettres du département du Var*, Toulon, ed. 2013.
- HERDING, Klaus (1970). *Pierre Puget, das Bildnerische Werk*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- HERDING, Klaus (1971) "Le Rôle de l'antiquité dans l'oeuvre de Puget", *Arts et Livres de Provence*, Marseille, n° 78, pp. 47-60.
- HERDING, Klaus (1972). "Pierre Puget: L'état des recherches", *Provence Historique*, Marseille, tome XXII, fasc. 88, pp.13-30.
- HERDING, Klaus (1995). "Pierre Puget dessinateur", en *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte 1620-1694*. Catálogo de la exposición, Marseille, Musée des Beaux-Arts, 28 octobre 1994 – 30 janvier 1999, pp. 172-183.
- HERDING, Klaus (2002). "Pierre Puget: le Bernin de la France ou subtil antiberninien?", *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 303-323.
- HERDING, Klaus (2003). "Documents d'archives concernant les activités de Puget à Gênes, Marseille et Paris", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, pp.169-186.
- HERDING, Klaus (2008). "Les activités de Pierre Puget à Gênes: nouvelles recherches", *Studiolo*, n° 6, Rome, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, pp, 89-118.
- HERDING, Klaus (2009). "Oeuvres inédites de Cristophe Veyrier. L'idéal classique et la sculpture baroque provençale", *Revue de l'Art*, Paris, n° 163, pp. 23-34.
- HOMET, Marie-Claude (1984). "Marseille à la fin du XVII siècle: Quelques aspects de la vie picturale", *Provence Historique*, Marseille, fasc. 137, pp. 293-313.
- LAGRANGE, Léon (1868) (ed. de 1994). *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux*, Paris; rééditions Jeanne Laffitte, présentation de Marie-Christine Gloton, Marseille.
- La peinture en Provence au XVII siècle* (1978), (catálogo de la exposición). Marseille. Musée des Beaux-Arts. Palais Longchamp. Éditions Jeanne Laffitte.
- Le dessin baroque en Languedoc et en Provence* (1992), (catalogue sous la direction de J. Penent), Musée Paul Dupuy, Toulouse, éditions Loubatières.
- LE PAS DE SECHEVAL, Anne (2002). "Entre hommage et trahison: la réception et l'adaptation du baldaquin de Saint-Pierre", *La Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 375-390.
- LÓPEZ GARCÍA, David (1970). "Antonio Dupar y Francisco Salzillo", *Murgetana*, n° 32, Murcia, pp-5-55.
- MARTIN MERTZ, Jörg (2008). *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, Yale University Press, New Haven and London. Published with the assistance of the Getty Foundation and the Graham Foundation for advanced studies in the fine arts, Chicago. Printed in China.

- MAGNANI, Lauro (2003), "Pierre Puget, uno scultore barocco fra Genova e la corte di Francia", en *Genova e la Francia. Opere, artista, committenti, collezionisti*, Silvana Editoriale, Milano, pp.109-123.
- MÉROT, Alain (1994). "Le dessin français au XVII ème siècle: vingt ans de recherches", *Revue de l'art*, Paris, n° 105, pp.43-50.
- MONNIER, Gérard (1972). "Puget et le portail à atlantes", *Provence Historique*, Marseille, fasc. 88, tome XXII, pp. 73-84.
- MONTAGU, Jennifer (1985). *Alessandro Algardi*, New-Haven/London, Yale University Press.
- MONTAGU, Jennifer (1999). *Algardi. L'altra faccia del barocco* (catálogo exposición Roma, 1999), Roma, De Luca.
- MOTTE-ROFFIDAL, Émilie (2008). *Histoires Sacrées. Mobiliers des Églises Marseillaises et Aixoises au XVIIIe siècle*. Publications de l'Université de Provence. Aix-en-Provence.
- MOTTE-ROFFIDAL, Émilie (2013). "Autour de l'urne d'Alessandro Algardi (1634). Art, devotion et pouvoir à la basilique royale de Saint Maximin", *Histoire de l'Art*, 73, Paris, pp. 53-64.
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael (1976). "Una obra desconocida de Antoine Dupar", *Archivo Español de Arte*, n° 195, pp. 343-345.
- NIETO FERNÁNDEZ, Agustín (1984). *Orihuela en sus documentos (I), la catedral, parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Murcia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E (1976). "Arte", en *Murcia*, Tierras de España. Publicaciones de la Fundación Juan March, Madrid, editorial Noguer, pp. 274-275.
- Petits et Grands Maîtres du Musée Atger. Cent dessins Français des 17ème et 18ème siècles* (1996). Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier
- Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte 1620-1694* (1995). Catálogo de la exposición, Marseille, Musée des Beaux-Arts, 28 octobre 1994 – 30 janvier 1995.
- Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova* (1995). Catálogo de la exposición, Genova, Palazzo Ducale, 4 marzo – 4 giugno, 1995.
- RAMALLO ASENSIO, Germán (2007). *Francisco Salzillo escultor. 1707-1783*, Madrid, Arco/Libros, col. Ars Hispanica.
- REYNAUD, Georges (1994). "Du nouveau sur Pierre Puget", *Provence Historique*, Marseille, tome 44, fasc. 177, pp.367-384.
- ROFFIDAL-MOTTE, Émilie (2000). *Chefs-d'oeuvre de la sculpture sur bois. Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Saint-Maximin-La-Sainte-Baume*. Aix-en-Provence.
- ROFFIDAL-MOTTE, Émilie (2001). "Dessins et Prix-faits à Marseille et à Aix. 1685-1785", *Provence Historique*, Marseille, tome 51, fasc. 203, pp. 3-12.
- ROFFIDAL-MOTTE, Émilie (2002). "Albert Duparc et l'orgue de Saint-Maximin", *Provence Historique*, Marseille, fasc. 208, pp.177-179.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín (1980). "Un projet de tabernacle de Pierre Puget réalisé par Antoine Duparc pour l'église Sainte Juste et Sainte Rufine à Orihuela", *Marseille*, Marseille, n° 120, pp. 36-38.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín (1980). "Un proyecto de tabernáculo de Pierre Puget, prototipo de la urna de Santas Justa y Rufina de Orihuela, obra de Antonio Duparc", *Instituto de Estudios Alicantinos*, Diputación Provincial de Alicante, n° 29, enero-abril, pp. 55-62.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín (2003). *Catálogo de la exposición Semblantes de la Vida*, Fundación la Luz de las Imágenes, Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 414-417.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a del Carmen (1978-1979). "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar", *Anales de la Universidad de Murcia*, 37 (1-2), pp. 151-189.

- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a C. y MERGELINA CANO-MANUEL, Virginia de (2005). “El conjunto escultórico de la Virgen del Carmen de la iglesia parroquial de Beniaján”. En *Amica Verba in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*. Murcia, Universidad de Murcia. Tomo 2, pp.669-682.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a del Carmen (2010). “La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: Secuencia de personalidades y cruce de estilos. Una herencia artística”, *Murgetana*, núm. 123. Año LXI, pp. 65-76.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a del Carmen (2011). “La escultura barroca murciana anterior a Francisco Salzillo: cruce de personalidades y de estilos”, en *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*, Murcia, pp. 67-75.
- SAUNIER, Charles (1922). “Une collection de dessins de maîtres provinciaux. Le Musée Xavier Atger à Montpellier (Premier article)”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, t. 1, pp. 35-50.
- VIAL, Marie-Paul et GEORGET, Luc (2014). *Pierre Puget, sculpteur, peintre, architecte*, Marseille.

UNA OBRA PERDIDA DE FRANCISCO SALZILLO: SAN BLAS, PATRÓN DE SAX

Jorge Belmonte Bas¹

Hace unos años llegaba a mis manos una de las ediciones del libro *Escultura patronal alicantina destruida en la Guerra Civil* del padre Ferri Chulio, especialmente interesante por la recopilación fotográfica de numerosas imágenes patronales perdidas en la contienda. Entre otras obras me llamó la atención el antiguo patrón de Sax, san Blas, cuyo estilo y composición me resultaron altamente familiares (Ferri Chulio, 2002: 212-213). En efecto, su parecido con ciertas tallas de Francisco Salzillo era notable, pero dentro de la rica historiografía generada en torno a su figura nunca se había mencionado obra alguna en la localidad alicantina. ¿Cabía la posibilidad de que el gran escultor, una de las personalidades artísticas más señeras del siglo XVIII español hubiera trabajado para Sax? A priori no resultaba descabellado, puesto que la villa está vinculada históricamente tanto al Reino de Murcia como a la diócesis de Cartagena² y Salzillo, ya a finales de la década de 1730 pero sobre todo a partir de la de los 40, recibe encargos de manera regular desde todos los confines de estos territorios.

En el año 2015 David García López publicó un excelente artículo donde analizó las tres biografías más antiguas escritas sobre Salzillo, comparando sus semejanzas

-
1. Correo electrónico: jorgebelbas@gmail.com. Quisiera en esta nota mostrar mi más sincera gratitud por su inestimable y desinteresada colaboración a las siguientes personas e instituciones: al Museo Salzillo de Murcia, a Juan Carreño Bermúdez, al sacerdote Ricardo López García, a los restauradores Juan Antonio Fernández Labaña y Loreto López Martínez; a Antonio Martínez Castillo, de la Asociación de Estudios Sajeños, M^a del Mar Nicolás Martínez, de la Universidad de Almería, José Baños Serrano, Cronista oficial de Alhama de Murcia y Eduardo Sánchez, del Archivo Municipal de Lorca por las fotografías prestadas para ilustrar el artículo; y sobre todo y muy especialmente a Alejandro Cañestro Donoso y a Vicente Vázquez Hernández, Cronista oficial de Sax.
 2. Tras la nueva división provincial de Javier de Burgos de 1833, Sax quedó incluida en la recién creada provincia de Murcia (y Villena en la de Albacete), pero tres años después ambas localidades se adjudicaron definitivamente a la de Alicante. En cuanto al ámbito eclesiástico tanto Villena como Sax fueron adscritas a la diócesis de Orihuela en 1954.

y diferencias, contextualizándolas dentro del pensamiento académico y la teoría de las artes de la España de finales del siglo XVIII. Subraya, entre otras cosas, la importancia de estos textos como fuente primaria para el conocimiento del artista –en tanto que se hicieron al poco de su fallecimiento– así como el alto grado de autenticidad, puesto que los autores manejaron documentación original y sus escritos están libres de los tópicos y falsas leyendas que posteriormente enmarañaron la biografía del escultor durante los siglos XIX y XX (García López, 2015:106). Estas “vidas” fueron confeccionadas por Diego Antonio Rejón de Silva, Luis Santiago Bado y Juan Agustín Ceán Bermúdez, los tres contemporáneos de Salzillo, aunque sólo el segundo de ellos con seguridad lo trató en vida. David García se sorprende del poco provecho que se ha hecho de ellas, sobre todo teniendo en cuenta que “esa atención biográfica no fue frecuente en nuestra historiografía artística” (García López, 2015: 104). No obstante, aunque se tenía conocimiento de su existencia, las de Bado y Rejón (de las que más adelante hablaremos) no han sido publicadas íntegramente hasta 2006 y 2014-15 respectivamente. Caso contrario es la de Ceán, conocida desde su publicación en 1800 en su célebre *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. En ella, el erudito y académico asturiano relata sucintamente la vida del escultor, para después proceder a la enumeración y localización, a modo de primer catálogo, de las obras que considera más destacadas. Finalmente señala toda una serie de poblaciones en las que asegura que hay “estatuas de su mano”, sin especificar ninguna en concreto³, y entre ellas se cita clara y específicamente Sax. Por tanto, es sabido desde 1800 que Salzillo trabajó para esta villa. Pero el dato fue ignorado y nadie siguió la pista dejada por Ceán. Por su parte, los eruditos e historiadores sajeños siempre defendieron que Salzillo había trabajado para la localidad, pero entre las obras que le atribuyeron nunca incluyeron a san Blas por razones que más adelante se tratarán.

Como he adelantado, la escultura se encuentra entre las muchas que fueron destruidas en la Guerra Civil española, aunque por fortuna se conservan buenas fotografías. Aun así y con todo, su desaparición ha dificultado su estudio, que sin embargo creo conveniente no eludir, puesto que estamos ante una obra de gran empeño, en nada menor, que constituye una aportación de sumo interés al nutrido catálogo del escultor y que, en cualquier caso, merece ser conocida y difundida más allá del ámbito local y provincial.

La devoción a san Blas en Sax

La devoción a san Blas, obispo de Sebaste (la actual Sivas, en Turquía), martirizado en el año 316, alcanzó particular difusión por su fama de santo taumaturgo, protector contra las enfermedades, especialmente las de garganta. El inicio de su

3. Las poblaciones mencionadas son: “Baza, Chinchilla, Villena, Albacete, Yecla, Alhama, Monteagudo, Totana, Jumilla, Albuidete [Albudeite], Mula, Peñas de S. Pedro, Almazarrón [Mazarrón], Sax, Algezares, Alberca, Hera alta [Era alta], Fuente álamo, y en el eremitorio de nuestra señora de la Luz” (Ceán Bermúdez, 1800: 32).

culto en Sax es incierto⁴, pero puede constatarse con seguridad a partir del año 1627. Como documentó Ochoa Barceló, el 10 de enero de dicho año, los vecinos de la villa acordaron hacer los votos de celebrar perpetuamente las festividades de san Blas y santa Bárbara, pues entendían que gracias a su mediación se habían librado tanto de las terribles epidemias de “garrotillo o mal de garganta” (como llamaban entonces a la difteria) como de las devastadoras tormentas que habían azotado durante años a los territorios circundantes. Unos meses después, el 27 de julio, el obispo fray Antonio de Trejo confirmó los votos y autorizó la celebración (Ochoa Barceló, 1980). Es posible que este sea el inicio del patronazgo de san Blas sobre la población, pero no de su veneración, puesto que en la villa existía una reliquia del santo, que habría sido, según firme creencia del pueblo sajeño, la que conjuró milagrosamente la temida y mortal enfermedad infecciosa. Se desconoce el momento y las razones de la llegada de la reliquia, así como el tipo de receptáculo que la albergó.

Se poseen pocos datos sobre la ermita donde recibe culto san Blas, situada en lo alto de la población, en las inmediaciones del monte que corona el castillo. La historiografía local ha puesto de manifiesto que es heredera de un primitivo templo parroquial dedicado a santa María, que sería anterior a la construcción de la iglesia de la Asunción, erigida en el siglo XVI aprovechando la expansión del núcleo urbano desde el monte al llano inmediato (Ortiz Serra, 2005: 344). Esta circunstancia parece confirmarla el libro de cuentas de propios del Concejo de Sax, que en 1561 recoge el pago de la comida a unos juglares llegados de Elda y la pólvora gastada en la fiesta “quando se bajó el Santísimo Sacramento a la yglesia baxa ques nueva de la yglesia alta” (Vázquez Hernández, 2011: 214). El templo pudo ser una de las mal llamadas ermitas “de reconquista” (Vázquez Hernández, 1996: 210), de las que quedan algunos ejemplos dentro de la provincia de Alicante en Castalla, Alcoy, Cocentaina, Denia y Pego (Llobregat Conesa, 1990: 56-58). Se trata de pequeñas iglesias de planta rectangular y cabecera cuadrada con nave única dividida en tramos por arcos diafragma apoyados en contrafuertes y techumbre de madera a dos aguas sobre vigas. Pero como señala Ortiz Serra esta posibilidad debe por el momento considerarse como una mera hipótesis hasta que no se lleven a cabo excavaciones arqueológicas o se localicen datos documentales (Ortiz Serra, 2005: 384). En cualquier caso, y a tenor de su aspecto actual, es evidente que la ermita ha sufrido a lo largo de su historia numerosas remodelaciones.

En las relaciones topográficas mandadas hacer por Felipe II en 1575 se señala que en la villa hay “una yglesia bien labrada y edificada al moderno, de piedra labrada y cal y canto parte della, so ynvoçaçion de Santa María” especificando que en ella “ay siete capillas”. El documento se está refiriendo inequívocamente a la iglesia de la Asunción, que estaba recién construida “a lo moderno”. En cuanto a las ermitas sólo se mencionan la de santa Eulalia y la de san Sebastián (Vázquez Hernández, 2002: 182). De estas “relaciones” se deduce que la iglesia vieja había quedado en

4. Vicente Vázquez propone dos hipótesis sobre el origen del culto al santo: por un lado la conocida devoción por san Blas de D. Juan Manuel, señor de Sax en la primera mitad del siglo XIV y por otro lado, teniendo en cuenta la condición fronteriza de la villa de Sax, la posible influencia del vecino Reino de Valencia, donde el santo recibía culto desde el siglo XIII. (Vázquez Hernández, 2002: 186 a 188)

desuso tras la edificación de la iglesia de la Asunción –ya que no es nombrada– y que la misma aún no se había dedicado a san Blas. Por ello es probable que a raíz de los votos de 1627 la devoción por el santo fuera en aumento y se decidiera habilitar para su culto la vieja iglesia parroquial. Así parecen confirmarlo por su proximidad cronológica dos documentos conservados en el archivo de la catedral de Murcia: uno del año 1656 “de concesión de procesión y dotación para la fiesta del patrón” y un registro de “concesión y arreglos” de 1684 donde se menciona por primera vez la ermita de san Blas⁵.

En los convulsos inicios del siglo XVIII, durante la Guerra de Sucesión, la localidad sufre un duro revés al ser incendiada y saqueada hasta dos veces. Sin embargo la situación cambiará progresivamente y a lo largo de la nueva centuria la villa experimenta un sustancial progreso económico que repercutirá notablemente en la mejora de sus templos. Buen ejemplo de ello es la iglesia de la Asunción, en la que se hacen importantes intervenciones, como la construcción de la capilla de la Comunión y el camarín de la Virgen del Rosario en el tercio central de siglo; o la remodelación y ampliación de la iglesia por el arquitecto Felipe Motilla a partir de 1786, modernizando la vieja estructura de nave única con capillas laterales de tradición medieval para adaptarla a la de planta de cruz latina (Ortiz Serra, 2005: 355-376). En paralelo a estas actuaciones arquitectónicas se produjo tanto el enriquecimiento ornamental del interior a través de pinturas, altares laterales o un nuevo retablo mayor, como la adquisición y mejora de otros bienes muebles, en especial los correspondientes el ajuar suntuario, imprescindibles para el esplendor y correcto desarrollo de la liturgia (Cañestro Donoso, 2015).

Volviendo a la ermita de san Blas, la primera noticia de relevancia que la menciona en el siglo XVIII se encuentra en el testamento que Juana Estevan, doncella, vecina de Sax, otorga el 31 de julio de 1745. En él, funda un vínculo y mayorazgo y manda que los que lo posean tengan la obligación “de mandar celebrar en cada su año dos misas rezadas, la una día del Señor San Blas y la otra al domingo ynmediato, su limosna tres reales vellón por cada una, y se an de celebrar en su hermita”⁶.

Gracias a la documentación municipal de mediados de siglo, se tiene conocimiento de las características que tenía la festividad de san Blas, íntimamente ligada a la de la Candelaria. Según el cabildo celebrado el día 17 de febrero de 1751 la fiesta duraba dos días “día de Ntra. Señora de las Candelas, a tomar bela, y proçesión claustral, día del Señor San Blas, a su proçesión” (Vázquez Hernández, 2013: 256); y en el cabildo de 3 de febrero del año siguiente se menciona explícitamente la procesión del santo: “Y asimismo en la mañana del día de oy, dicho padre Cura, estando el Alguacil Mayor desta Villa en los bancos que tiene en la Yglesia señalados para su hasiento, con Vara Alta, esperando se juntase la Villa para yr en Proçesión

5. ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS SAJEÑOS. (2000). “Los Moros y Cristianos en la Fiesta de San Blas”. *El Castillo de Sax. Septiembre de 2000, cuarta época, número diez*. Sax: Asociación de Estudios Sajeños, pp. 30 y 37.

6. Archivo Notarial de Villena [en adelante ANV]. Protocolos de Estevan Valera, año 1745, f. 50. Unos años más tarde, en 1766, el escribano Cristóbal Lillo requiere al colector de misas perpetuales de la villa para que haga cumplir la manda testamentaria al poseedor del vínculo y mayorazgo (Vázquez Hernández, 2000: 70-71).

a la hermita del Señor San Blas a celebrar su fiesta le Dijo...”(Vázquez Hernández, 2006: 193).

Varias décadas más tarde, volvemos a encontrar nuevos datos relacionados con la ermita. Así, Francisco Ludueñas vende el 3 de febrero de 1782 a Diego Juan “Un sittio de Casa cerrado, que tiene suio propio, en la Población de esta Villa, calle q^e comunm^{te} llaman de San Blas, que linda con Casa del Ermitaño de San Blas” por 165 reales de vellón⁷, ciertamente barata, por lo que debía ser bastante básica. Por su parte, Lorenzo Espí advierte en su testamento, el 13 de agosto de 1782, que el ermitaño de san Blas le debe 46 reales⁸. Un año más tarde, el 23 de octubre de 1783, el matrimonio formado por Bartolomé Ortín y Josefa Estevan acude ante el notario Cristóbal Valdés para otorgar testamento. El esposo manda que se celebre misa en los días de fiesta y media fiesta en el altar de san Bartolomé que se venera en la ermita del glorioso mártir san Blas “el mismo que a mis expensas tengo hecho”⁹.

Ya a finales de siglo, en 1792, en el libro de mandatos conservado en el archivo parroquial de la Asunción, se manda al cura que en el plazo de un mes se cierre la comunicación que existía entre la ermita y las habitaciones de sacristanes y ermitaños (Ortiz Serra, 2005: 386)

A mediados del siglo XIX, se llevan a cabo algunos arreglos, especialmente a partir de 1866, fecha en la que aparece citada por primera vez la Mayordomía de san Blas y se reorganiza la fiesta, dando lugar a los Moros y Cristianos de esta población tal y como se conocen hoy en día. Así lo relata Bernardo Herrero en 1905: “No obstante su escaso valor arquitectónico, la creciente devoción a San Blas ha ido embelleciendo la ermita, mejorándola con emulación verdadera, desde el año 1866 en que se reorganizó la fiesta cuantos han estado al frente de la mayordomía. También a nosotros toca alguna parte en estas reformas: en nuestro tiempo (1876 al 78) y teniendo por compañero a don Joaquín Antonio Valdés, se llevó a cabo la pintura total de la ermita, y fue nuestra última obra sustituir con la verja de hierro que hoy existe la pobre y mezquina baranda de madera que cerraba el presbiterio.” (Herrero Ochoa, 1964: 135).

Se conoce el aspecto que ofrecía la ermita y la distribución y dedicación de sus altares antes de 1936 gracias a un informe escrito en 1944 por el sacerdote Sebastián Blesa conservado en el archivo de la parroquia de la Asunción (Vázquez Hernández, 2005b: 593). Según este documento en el altar mayor se veneraba la imagen del patrón, de talla, en un retablo de madera. La ermita disponía de varios altares en sus capillas laterales. Los de la derecha o lado de la Epístola, a contar desde la entrada principal, estaban dedicados a san Antonio de Padua, imagen de talla en un “retablito”; san Jorge, pintura sobre lienzo en marco cuadrado; y san Diego, con lienzo del santo. Los del lado izquierdo o del Evangelio, comenzando también por los pies, estaban dedicados a la Virgen del Rosario, con imagen de talla; santa Lucía, representada en un cuadro grande; y finalmente san Bartolomé, en un cuadro con

7. ANV. Protocolos de Cristóbal Valdés, año 1782, f. 59v.

8. ANV. Protocolos de Cristóbal Valdés, año 1782, f. 101.

9. ANV. Protocolos de Cristóbal Valdés, año 1783, f. 148.

marco dorado donde aparecía la escena de su martirio. La ermita también disponía de sacristía con todo lo necesario “para la celebración del Santo Sacrificio”.

Durante la Guerra Civil se destruyó por completo el patrimonio del pequeño templo. El 1 de febrero de 1940 se bendijo la actual talla, adquirida por la Mayordomía en 10.000 pesetas con sus andas (Vázquez Hernández, 2015b: 157). La imagen trata de imitar a la anterior y está firmada por el escultor valenciano Francisco Marco Díaz Pintado (1887-1980).

Si se hace balance de lo expuesto hasta ahora, queda en evidencia que los datos recopilados son casi todos indirectos y desesperantemente escasos. Apenas permiten hacernos un mínimo conocimiento sobre la evolución arquitectónica de la ermita o de las obras de arte que contuvo, incluida la imagen titular. No deja de ser verdaderamente llamativo el silencio documental existente en los archivos, máxime cuando se trata de una imagen y una festividad tan relevantes en la villa.

Desde luego no consta en las cuentas de propios municipales de los siglos XVII y XVIII cantidad alguna reservada a sostener la festividad del santo o su culto ordinario ni que el Ayuntamiento concediera algún tipo de dispendio destinado a la ermita (Vázquez Hernández, 2000: 70). Por otro lado se sabe con certeza que san Blas no contaba con cofradía propia gracias a un informe redactado en 1771 por el escribano de la villa Cristóbal Lillo y Navarro en el que recopila las cofradías y hermandades existentes en la localidad, incluyendo datos económicos extraídos de sus libros de cuentas, facilitados por el cura beneficiado de la parroquia¹⁰ (Vázquez Hernández, 2005a: 212-215).

Todo apunta a que los gastos que ocasionaba el culto al santo y el mantenimiento de la ermita debieron correr a cargo de los vecinos de Sax a través de limosnas. Así se deduce del único documento que he encontrado referido a esta cuestión, el testamento de José Estevan de Ortín, otorgado el 16 de enero de 1706 en el que el finado hace constar lo siguiente: “Item declaro le devo a la limosna de San blas lo que Constara del libro de quenta y raçon escrito de mano de miguel de león que fuere quiero se pague”¹¹. El dato es escueto pero de especial relevancia, puesto que del mismo se deduce que un vecino –en este caso Miguel de León– se encargaba en esos momentos de gestionar la limosna de san Blas y de llevar un orden en su administración, ya que hacía constar estas aportaciones en un libro de cuentas. Esta actividad es la propia y genuina de un mayordomo, es decir, de la persona encargada de recaudar y gestionar la economía de una cofradía o de los donativos dados por el pueblo para la celebración del culto y la festividad de una imagen sagrada, ya sea de Cristo, la Virgen o de los santos. De ser así, significaría que nos encontremos ante el testimonio documental más antiguo localizado hasta el momento referente a la Mayordomía de san Blas y apoyaría la teoría defendida por Vicente Vázquez que sostiene que esta entidad no se creó a partir de la reorganización de la fiesta en 1866 sino que se remonta a 1627, el mismo año en que tuvieron lugar los votos a san

10. Las cofradías eran las siguientes: Santísimo Sacramento, Nuestra Señora de los Dolores, la de las Ánimas, Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de la Asunción y la hermandad de la Tercera Orden de Penitencia, esta última sita en la ermita de san Sebastián.

11. ANV. Protocolos de Alonso Estevan de Valera, año 1706, f. 2v.

Blas y santa Bárbara (Vázquez Hernández, 2008). Por desgracia, como los libros de cuentas permanecieron siempre en manos de los mayordomos y no se depositaron en ningún otro lugar, ya fuera la parroquia o el Ayuntamiento, han terminado por desaparecer. Se desconoce el sistema consuetudinario exacto por el que se procedía a la elección del vecino o vecinos que debían encargarse de estos menesteres, pero es probable que se produjera en el cabildo abierto que se celebraba todos los años el 26 de diciembre, segundo día de Navidad, en el que se renovaba el juramento que en 1627 habían hecho los vecinos de celebrar perpetuamente la festividad del santo (Vázquez Hernández, 2000: 70).

La imagen de san Blas de Francisco Salzillo

Como vimos, el germen de la devoción a san Blas tuvo como punto de partida una reliquia, probablemente la misma que aún hoy se conserva en la ermita. Sin embargo, tras haber asignado al santo el espacio del primitivo templo parroquial debió existir muy pronto la necesidad de realizar una imagen de bulto para llevar a cabo las procesiones el día de su festividad, de acuerdo con las prescripciones del Concilio de Trento, que tanto fomentó el culto a los santos y las manifestaciones públicas de la fe.

Esta talla primitiva es probablemente la que conoció Bernardo Herrero, fantaseando sobre su posible origen godo, calificándola a principios del siglo XX de “antiquísima”. La describe como “una pequeña efigie de talla dorada a la estofa de poco más de medio metro de altura” (Herrero Ochoa, 1964: 135-136). La discreta imagen fue sustituida por la que es objeto de estudio en este artículo, una espectacular representación del santo armenio en apoteosis, arrodillado sobre unas nubes animadas por una corte de cuatro querubines y dos ángeles que portan sus principales atributos: uno a la derecha con el báculo y otro a la izquierda con la mitra y el cuchillo con el que le degollaron. Aparece revestido de pontifical –con sotana, capa pluvial, roquete y estola– bendiciendo a los fieles con su mano derecha y exhibiendo en el cuello la herida mortal (Fig. 1).

Herrero intentó indagar sobre el origen de esta obra y en su *Historia de Sax* afirma que la antigua imagen “a principios del pasado siglo [se refiere al siglo XIX] se sustituyó con la hermosa escultura de San Blas que hoy se venera”, anotando que “aunque nada hay escrito, podemos afirmar, fundados en el testimonio de algunos ancianos, que la imagen de San Blas se ejecutó en Yecla a principios del siglo XIX, por el mismo escultor que construyó el tabernáculo de nuestra iglesia parroquial, que es una copia del que existe en la iglesia del exconvento de San Francisco, de dicha ciudad de Yecla, hoy colegio de Escolapios” (Herrero Ochoa, 1964: 135).

El testimonio recogido por este erudito, basado en el endeble argumento de la memoria “de algunos ancianos” fue dado por válido y se ha mantenido en esta localidad alicantina hasta la actualidad. Es probable que esta sea la causa por la que nunca se haya planteado que se tratara en realidad de una escultura del siglo XVIII y que su auténtico autor pudiera ser Francisco Salzillo, sobre todo teniendo en cuenta que a este artista se atribuían, con mayor o menor acierto, varias obras en la villa. Más adelante volveré sobre la anecdótica referencia a Yecla, pero en base a



Fig. 1. San Blas, patrón de Sax. Francisco Salzillo. Fotografía atribuida a Valentín Pla, h. 1880-90. Archivo Asociación de Estudios Sajeños.

lo que se expondrá a continuación, sin la menor duda puede asegurarse que tanto los ancianos sajeños como Bernardo Herrero estaban completamente equivocados.

Como apunté al principio del artículo, hasta fechas bien recientes los estudios sobre Francisco Salzillo tenían su punto de partida en la biografía que Juan Agustín Ceán Bermúdez publicó en el tomo VI de su diccionario en el año 1800, donde ya aparece especificada Sax, sin concretar nada más. Sin embargo, el hallazgo de dos nuevas biografías, más antiguas, escritas también por personajes coetáneos al escultor, han aportado nuevos datos muy significativos para el conocimiento del artista.

Una de ellas fue escrita por el ilustrado sacerdote, matemático y poeta Luis Santiago Bado (1751-1833) y la ha estudiado y transcrito Antonio Martínez Ripoll (Martínez Ripoll, 2006). El manuscrito, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando de Madrid, fue redactado con bastante anterioridad a marzo de 1797. Constituye una fuente de primerísima mano, puesto que su autor asegura basarse en “algunas apuntes sueltas”, lo que probablemente significa que consultó documentación original del escultor para confeccionar su biografía. El matemático conoció personalmente a Salzillo, lo que acrecienta la verosimilitud de sus afirmaciones. Coincidieron en la Escuela Patriótica de Dibujo –dependiente de la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia– desde su creación en 1779, donde Luis Santiago Bado se encargaba de la enseñanza de la asignatura de Aritmética junto a Juan Solera (De la Peña Velasco, 1984: 156). Como advierte Martínez Ripoll, los paralelismos entre las biografías escritas por Bado y Ceán son tantas que lo más probable es que el marino, político y erudito José Vargas y Ponce, informante de Ceán, que estuvo en Cartagena entre 1795 y 1797, recogiera el manuscrito de Bado, mandara hacer una copia y se lo enviara a Ceán para que pudiera incluir la biografía de Salzillo en su diccionario. Este último habría copiado lo escrito por el matemático murciano sintetizando su contenido. Tras una primera parte dedicada a relatar la vida del artista, Bado añade un catálogo que recoge lo más selecto de su producción. Entre las obras enumeradas se encuentra san Blas, que describe de la siguiente manera: “En la villa de Sax, San Blas, sobre un trono de nubes con varios muchachos, de una ejecución magistral” (Martínez Ripoll, 2006: 53)

Más reciente ha sido el hallazgo de otra biografía inédita, publicada y transcrita casi paralelamente por Antonio Martínez Cerezo y David García López (Martínez Cerezo, 2014 y 2015; García López, 2015). También se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando y fue escrita por otro contemporáneo de Salzillo: el político, escritor, pintor y académico Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796). Nacido en Madrid, pero vinculado a Murcia por familia y negocios, Rejón hizo esta “vida” de Salzillo con el objeto de contribuir a completar y actualizar las biografías contenidas en el *Museo Pictórico y Escala Óptica* que el pintor y tratadista Antonio Palomino había escrito a principios del s. XVIII. Se desconoce la fecha exacta de su redacción, pero forzosamente es anterior a la muerte de Rejón, acaecida el 2 de diciembre de 1796. Su estructura es muy semejante a la biografía de Bado e incluye también una selección de las obras más destacadas. Ambas biografías se escribieron en fechas parecidas –tanto Martínez Cerezo como David García sostienen que la de Rejón es la más antigua– y su contenido es complementario. Su valor es realmente excepcional, puesto que Rejón también consultó documentación original del escultor, basando su escrito en “los apuntamientos que se han hallado entre



Fig. 2. San Pío V. Francisco Salzillo, iglesia de santo Domingo, Murcia. Fuente: Ibáñez García, 2005.

son importantes, parece oportuno completarlos con un análisis estilístico y comparativo de la talla para evitar cualquier riesgo de duda y poder incardinarla dentro de la producción global de su autor.

Un antecedente remoto de san Blas puede detectarse en el san Pío V que hubo hasta la Guerra Civil en la iglesia de santo Domingo de Murcia (Fig. 2). Una obra muy olvidada en torno a la cual se generó cierta confusión debido a la existencia en ese mismo templo de dos imágenes con la misma advocación, una de vestir y la otra –que es la que nos interesa– de talla completa. Se conoce su aspecto gracias a una fotografía publicada en un Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia del año 1927, ilustrando un artículo de José María Ibáñez (Ibáñez García, 2005). El citado autor consideraba que la imagen de vestir era de Nicolás de Bussy, realizada probablemente con motivo de la beatificación del Papa en 1672, mientras que la de talla completa, que varios autores como Albacete, Fuentes y Ponte o Baquero habían atribuido a Francisco Salzillo, sería más bien obra de su padre, Nicolás Salzillo, que la habría construido a raíz de la canonización de Pío V. Sánchez Moreno, con más tino, consideró que el san Pío V de vestir (del que se conserva actualmente

los papeles de su estudio”. Entre las obras seleccionadas como más representativas el académico también incluye a san Blas en los siguientes términos: “En la iglesia de la villa de Sax, un San Blas sobre trono de nubes, con chichos llevando la mitra y báculo” (Martínez Cerezo, 2015:65).

Es evidente que ambas descripciones, la de Bado y la de Rejón, coinciden en todo con la escultura objeto de este estudio y justifican plenamente su adscripción a Francisco Salzillo, puesto que son elocuentes testimonios contemporáneos que no admiten duda alguna. Ambos destacan a san Blas como una de sus obras más importantes, los dos se detienen en su descripción, algo que no ocurre con todas las obras contenidas en sus catálogos y Bado, además, lo hace con entusiasmo al calificarla de “magistral”, quizás indicio de un conocimiento directo de la imagen.

Si bien ambos documentos

la cabeza en la residencia de los padres jesuitas de Murcia) fue el que se haría con motivo de la canonización del santo en 1713 y que por tanto debía adjudicarse a Nicolás Salzillo, tanto por cronología como por otras razones estilísticas y técnicas (Sánchez Moreno, 1964: 72-73). En cuanto a la de talla completa señala que es muy posterior y considera, con titubeos, que podría ser de Francisco Salzillo (Sánchez Moreno, 1964: 75-76). En realidad, la autoría de esta última obra quedaría confirmada por los catálogos de Luis Santiago Bado (Martínez Ripoll, 2006: 45) y Diego Antonio Rejón (Martínez Cerezo, 2015: 61). Este último la describe de la siguiente manera: “un Sn Pío Quinto del natural sobre unas nubes; arrodillado; y a un lado, un chicote con la tiara. Su postura echando la bendición. Toda hecha con gran primor y naturalidad. Sus ropas grandemente estofadas.” A pesar de estas palabras y a juzgar por la vieja fotografía publicada en el Boletín por Ibáñez, la escultura parecía algo torpe, envarada y dura en el modelado, lo cual, junto a otros detalles había despertado ciertas reservas tanto al propio Ibáñez como a Sánchez Moreno. Es probable que estas deficiencias se debieran a que se tratara de una obra primeriza en la carrera de Salzillo, en la que aún no controlaba todos los resortes de su oficio. No olvidemos que según todos sus biógrafos su primer trabajo fue precisamente una santa Inés de Montepulciano, inacabada por su padre, para los dominicos de Murcia. Aunque tampoco sería descartable que la talla se encontrara en un muy deficiente estado de conservación, como buena parte de la imaginería de santo Domingo, muy maltratada después de la Desamortización. En cualquier caso, lo que interesa aquí es el uso por parte de Salzillo de una composición básica que consiste en la representación de un santo vestido de pontifical, arrodillado sobre nubes, bendiciendo con la mano derecha, con un ángel portador de atributos iconográficos, que irá desarrollándose posteriormente hasta dar lugar a la imagen de san Blas.

Un segundo paso lo constituye uno de los dos medallones de piedra de las portadas de la iglesia de san Nicolás de Murcia, precedente inmediato del san Blas sajeño, donde la composición aparece ya perfectamente definida. Aunque se ha llegado a afirmar, sin fundamento alguno, que estos relieves salieron del taller de Jaime Bort, en la actualidad puede sostenerse con bastante seguridad que su ejecución responde a la colaboración de los hermanos José Antonio y Francisco Salzillo. Así lo asegura Luis Santiago Bado, que añade que durante su realización se produjo el fallecimiento de José Antonio (Martínez Ripoll, 2006: 42), hecho que permite datarlos en torno a 1744. Si el testimonio de Bado fuera insuficiente, Martínez Ripoll recuerda muy oportunamente como prueba de la vinculación de los Salzillo con la iglesia de san Nicolás, la relación personal que tenían con el arquitecto José Pérez Descalzo, que dirigió entre 1736 y 1743 las obras de este templo. Efectivamente, los hermanos, junto a otro escultor llamado Francisco González dieron poder al arquitecto para que les representara en la Corte con el objeto de defender ciertas exenciones militares que por varios privilegios reales les correspondían por ser artífices liberales. De los dos relieves, me centraré en el que se encuentra en la portada principal, a los pies del templo. Lamentablemente ha sufrido mucho los estragos del tiempo y presenta en la actualidad varias mutilaciones. Diego Antonio Rejón lo describe así: “En la ciudad de Murcia, en la iglesia de San Nicolás, se encuentran



Fig. 3. Imagen superior izquierda: san Nicolás, Francisco Salzillo, iglesia de san Nicolás, Murcia. Fotografía: Jorge Belmonte Bas. Imagen superior derecha: san Blas, Francisco Salzillo, ermita de san Blas, Sax. Fotografía: José Uñak. Archivo Asociación de Estudios Sajeños. Imagen inferior izquierda: san Indalecio, Francisco Salzillo, catedral de Almería; Imagen inferior derecha: san Lázaro obispo, Roque López, iglesia de san Lázaro obispo, Alhama de Murcia. Archivo Municipal de Alhama de Murcia. Col. Mateo García.

sobre las puertas de esta iglesia dos medallones de piedra, en cada uno hecho un san Nicolás. Sus posturas sobre unas nubes y diferentes querubines y el Santo en admiración y echando la bendición [...] Uno y otro grandemente ejecutados, pues hizo igual habilidad de dicho artífice con la piedra” (Martínez Cerezo, 2015: 61). La postura del santo, el diseño de los ropajes (especialmente del roquete), el número de querubines y su disposición, serán repetidos con casi total exactitud en el san Blas de Sax y en el san Indalecio de Almería. Simplemente varía el estilo, puesto que el relieve exhibe un arrebatado dinamismo barroco que evoca composiciones pictóricas –en las que quizás se inspire a través de grabados– atemperado posteriormente en las tallas citadas¹² (Fig. 3).

Con todo, no cabe duda que la obra con la que san Blas comparte más similitudes es con la desaparecida imagen de san Indalecio de la catedral de Almería. Se trata de una de las esculturas mejor documentadas de toda la producción de Salzillo. Citada por sus primeros biógrafos (Martínez Ripoll, 2006: 53 y Martínez Cerezo, 2015: 649), fue Sánchez Moreno el primero que localizó el contrato, de 5 de octubre de 1781, por la que el escultor se obligaba a realizarla para marzo de 1782 por la cantidad de 9.500 reales de vellón (Sánchez Moreno, 1983: 148-149). M^a del Mar Nicolás ha reconstruido su proceso de encargo y construcción a través de la documentación conservada en el archivo de la catedral de Almería (Nicolás Martínez, 2007-8: 317-325). Gracias a ello sabemos que el diseño de la escultura, realizado por Salzillo, fue presentado al cabildo catedralicio el 20 de marzo de 1781 y que el escultor pedía por ejecutarla la exorbitante cifra de 10.500 reales. Tras un proceso de negociación, se consiguió rebajar el precio en 1.000 reales y modificar algún detalle para que la imagen fuera más acorde con la iconografía del santo. La talla llegó a Almería en agosto de 1782, costando su transporte 1.500 reales y 8 maravedís. Salzillo pidió una gratificación por el esmero puesto en la obra y el cabildo la concedió, abonándole 300 reales¹³.

Por desgracia, la escultura almeriense fue destruida en la Guerra Civil pero se conoce a través de una fotografía de muy mala calidad (en realidad un huecograbado), suficiente para poder extraer varias conclusiones en torno a ella. La identidad entre esta imagen y la de san Blas es bien evidente. La misma composición, el mismo número de querubines (todos en las mismas posturas) y de ángeles (uno a cada lado sosteniendo la mitra y el báculo). La peana presenta un diseño completamente análogo, incluido el pequeño detalle del golpe de talla en su parte frontal. Los plegados de las vestimentas episcopales son idénticos, especialmente los del roquete. Todo ello no hace otra cosa que dejar en evidencia que ambas están extraídas de un mismo modelo, probablemente a tamaño natural, del que se hizo un proceso de reproducción a través del sacado de puntos, variando únicamente la cabeza, adaptada a la iconografía, los rasgos y caracterización propios de cada santo. Ratifica la existencia de ese modelo la imagen de san Lázaro que Roque López, discípulo

12. En cualquier caso, el dinamismo que muestra este relieve no es ajeno al estilo de Salzillo en esos años. Buen ejemplo de ello es la imagen de san Antón de su ermita de Murcia, realizada en 1746.

13. Todos estos datos económicos constituyen un índice muy aproximado de los costes que pudo suponer la realización de san Blas.



Fig. 4. Imagen superior izquierda y derecha: detalle del san Blas de Sax, Francisco Salzillo. Imagen inferior izquierda: detalle del san Indalecio de Almería, Francisco Salzillo. Imagen inferior derecha: detalle del san Lázaro de Alhama, Roque López.

de Salzillo, hizo en 1786 para la localidad de Alhama de Murcia¹⁴. En esta obra, también destruida en la Guerra Civil, López hizo una copia servil de las tallas de san Blas y san Indalecio; de hecho, los plegados del roquete así como otros detalles reproducen puntualmente los de las imágenes mencionadas, pero la ejecución es más torpe y dura, sin la flexibilidad y la gracia de aquellas. Cabe pues deducir que Roque López conservó para sí el modelo y lo utilizó de nuevo pocos años después de fallecer su maestro¹⁵(Fig. 4).

14. La relación entre esta escultura y la de san Indalecio ya fue advertida por Concepción de la Peña (De la Peña, 1992: 458).

15. Ya advierte Luis Santiago Bado en su biografía que a Salzillo “siguió don Roque López, que hoy vive en Murcia y que habiendo adquirido por fallecimiento de su maestro el abundante tesoro de

Llegados a este punto, cabe plantearnos cuál de las dos obras fue el prototipo: la almeriense o la sajeña. Aunque san Indalecio estaba casi terminado en abril de 1782, su conclusión no está constatada hasta agosto de ese mismo año, que es cuando se produjo con seguridad la entrega de la obra. Ello significa que nos encontramos ante una de las últimas esculturas realizadas por Salzillo junto a la Dolorosa de Aledo¹⁶, un crucifijo que la Sociedad Económica de Amigos del País regaló al obispo Rubín de Celis (De la Peña, 1984: 159) y –siempre que demos crédito a Fuentes y Ponte– la muy deteriorada Inmaculada del Gremio de Carniceros de Murcia, hoy conservada en la iglesia de san Antolín¹⁷. Por otro lado, es necesario recordar que Salzillo cayó enfermo a principios de 1783, otorgó testamento el 20 de febrero y falleció finalmente el 2 de marzo de ese año (Sánchez Moreno, 1983: 52). Si tenemos en cuenta estas coordenadas cronológicas resulta improbable, aunque no imposible, que al escultor le hubiera dado tiempo a realizar una imagen de la envergadura de san Blas con posterioridad a la de san Indalecio. A mi juicio la consideración de san Blas como precedente de san Indalecio explicaría una circunstancia anómala en el encargo de este último. Efectivamente, el cabildo almeriense, una vez analizado el diseño de Salzillo, acordó que se corrigieran ciertos aspectos que no eran de su agrado. Uno de ellos fue la cabeza, que encontraban demasiado parecida a la de san Pedro. Pero a continuación se indicó el deseo de que el santo “en lugar de las nubes, se ponga sobre el mar u otra cosa que sea digno de San Indalecio” (Nicolás Martínez, 2007-8: 321). Es evidente que para el cabildo el diseño de Salzillo no identificaba satisfactoriamente al varón apostólico, en tanto en cuanto no portaba ningún elemento que sirviera para reconocerlo. Resulta muy llamativo que Salzillo ignorara deliberadamente estas indicaciones (salvo la cuestión de la cabeza) porque, efectivamente, el resultado final no deja de ser el de la representación inconcreta de un santo obispo, cuya identificación con san Indalecio sólo puede ser entendida gracias a su emplazamiento en la catedral de Almería. Fuera de este contexto sería prácticamente imposible determinar de qué santo se trata, ya que carece de atributos específicos más allá de los propios de su condición episcopal. Es posible que el anciano y ya cansado escultor, a pesar de que contaba con el auxilio de sus ayudantes, economizara sus recursos aprovechando oportunamente un modelo previo y reciente que tenía en el taller (probablemente el de san Blas) fácil de reproducir, resistiéndose a introducir modificaciones o añadidos que le habrían supuesto un considerable esfuerzo, limitándose a variar únicamente la cabeza.

Por otro lado, tanto san Indalecio como el san Lázaro tallado por Roque López para Alhama son especialmente valiosos para intentar fijar la cronología de san Blas. Si mantenemos que forman parte de una secuencia en la que Salzillo usa en dos ocasiones un modelo común (uno de ellos perfectamente datado entre 1781-82) y que

todos sus modelos, sigue continuando en sus obras la memoria de aquel célebre profesor” (Martínez Ripoll, 2006: 44).

16. El escultor se obligó el 25 de julio de 1782 a realizarla para finales de septiembre o mediados de octubre de ese año. Parece que el escultor cumplió con el contrato, puesto que el último recibo está fechado el 5 de octubre (Sánchez Moreno, 1983:148).

17. Según Fuentes y Ponte se colocó en el nicho de la antigua carnicería el 8 de diciembre de 1782 y costó 3000 reales (Sánchez Moreno, 1983: 145).



Fig. 5. Virgen de la Aurora, Francisco Salzillo, 1779, Capilla del Rosario de Lorca. Fotografía de J. Rodrigo, Archivo Municipal de Lorca.

tura académica¹⁸. Un buen ejemplo lo tendríamos en la Virgen de la Aurora que hubo hasta la Guerra Civil en la capilla del Rosario de Lorca, datada con seguridad en 1779 (Escobar, 1919: 33-35) (Fig. 5). La Virgen, de sereno semblante, arrodillada sobre unas nubes, presentaba una composición muy cercana a la de san Blas y san Indalecio, en la que destaca el delicado equilibrio de los volúmenes y la deliciosa corte angelical que la acompaña. Tanto los angelitos que revolotean a los lados como los querubines que surgen de las nubes o bajo de las telas de la túnica de la Virgen muestran unas anatomías y actitudes (uno de ellos boca abajo) muy similares a los de san Blas. Otras tallas datadas tradicionalmente en esta fase tardía del escultor, que insisten en este tono formal solemne y equilibrado, compensado por dinámicos angelitos y querubines, muestran igualmente una evidente relación estilística con la imagen sajeña, como la célebre Inmaculada de los franciscanos de Murcia, tristemente destruida en 1931 o la monumental Virgen del Carmen que conservan las monjas carmelitas de Orihuela.

Roque López lo aprovecha al poco tiempo de morir el maestro, en 1786, lo más probable es que la ejecución de san Blas no fuera muy distante en el tiempo y tuviera lugar entre finales de los años 70 e inicios de los 80. Corrobora esta datación la estrecha relación que puede establecerse con otras piezas salidas de su taller en esos años. En efecto, aunque el escultor nunca abandonó el gusto por el detalle exquisito y elegante, la suntuosidad polícroma o la riqueza en el modelado de las telas, llenas de menudos y delicados pliegues, es cierto que en la fase postrera de su carrera parece hacer gala de composiciones mucho más armónicas y equilibradas, que muestran una cierta tendencia a la contención formal y expresiva que en ocasiones parecen evocar tímidamente la escultura

18. Germán Ramallo llamó la atención sobre la evolución estilística de Salzillo en la última etapa de su producción, interpretándola como un acercamiento decidido del artista a la estética neoclásica (Ramallo Asensio, 1999).

Por otro lado, si ya de por sí resulta altamente complejo el estudio de una escultura a partir de documentos gráficos, mayor riesgo supone discernir posibles alteraciones realizadas sobre ella a través del tiempo. Pero un análisis escrupuloso exige en este caso dar respuesta –o cuanto menos intentarlo– a un detalle decorativo que se advierte en las fotografías, cuya explicación resulta hartamente difícil de resolver. Aunque no existen instantáneas de la parte posterior de la escultura que muestren la resolución dada a la capa pluvial, sí que es posible advertir en las bandas laterales de su parte delantera una decoración clasicista a base de grandes roleos de acanto a barbotina (ajena técnica y estilísticamente a las jugosas y ricas ornamentaciones características de Salzillo y su taller) que en cualquier caso responde a un repertorio decorativo desarrollado en fechas posteriores a la muerte del escultor, entre finales del siglo XVIII y buena parte del siglo XIX.

Como señalé anteriormente, el médico y erudito sajeño Bernardo Herrero había recogido en 1905 el testimonio de los ancianos del lugar, según el cual san Blas se había hecho a principios del siglo XIX en Yecla por el autor del tabernáculo de la parroquia de Sax, que a su vez era copia del existente en el ex-convento de san Francisco de Yecla, regentado desde mediados del siglo XIX por los escolapios. Después de todo lo que se ha expuesto hasta ahora, es evidente que san Blas no se hizo en Yecla a principios del XIX y lo declarado por los ancianos no merecería mayor aprecio que el de la mera anécdota si no fuera porque parece que hay algo de cierto en lo que decían. Nada se sabe del tabernáculo de la parroquia de Sax. Desde luego, si se referían al que formaba parte del retablo mayor, que era más bien un sagrario, no parece que fuera una obra del siglo XIX, aunque es cierto que apenas puede distinguirse en las fotos del presbiterio anteriores a la Guerra Civil. Por el contrario se tiene constancia de un tabernáculo en san Francisco de Yecla –aunque ignoro si se trata del mismo mencionado por los ancianos– gracias a una fotografía antigua que lo muestra en el altar mayor del templo, tapando un retablo barroco, formando parte de lo que parece un montaje efímero destinado a conmemorar la festividad de Cristo Rey, devoción introducida en Yecla por los escolapios hacia 1870-75¹⁹. Se trataba de un sencillito templete neoclásico de planta circular y columnas de orden jónico, a modo de gran expositor. El friso del entablamento poseía una decoración pintada o dorada de roleos vegetales que en algo recuerdan a los de la capa de san Blas. Se desconoce cualquier dato sobre este tabernáculo, destruido en la Guerra Civil. En opinión del profesor Francisco Javier Delicado, profundo conocedor del patrimonio histórico de Yecla, dada oralmente a quien esto suscribe –y que agradezco–, lo más probable es que se hiciera a raíz de la llegada de los escolapios a la localidad en 1861; si bien, insisto, carecemos por el momento de cualquier dato documental que pueda corroborarlo. De ser así, las fechas coincidirían con las de la reactivación del culto a san Blas y la reorganización de la fiesta y de la Mayordomía, así como de ciertos arreglos en la ermita tal y como vimos anteriormente. Cabe, pues, la posibilidad de que se hiciera una puesta a punto de la imagen y se llevara a Yecla para su restauración, policromándola de nuevo y añadiendo el nuevo ornato

19. La fotografía puede consultarse en De la Peña Velasco, 1992: 442.

neoclásico²⁰. Pasados los años, la visita a Yecla sería recordada de manera distorsionada por los ancianos, confundiendo su restauración con una nueva hechura. Y todo ello siempre y cuando demos un mínimo de credibilidad al testimonio de los ancianos, porque la intervención podría haberse efectuado en otro momento o incluso en otro lugar, como por ejemplo Valencia. Efectivamente, la costumbre de repolicromar las imágenes cuando se encontraban en mal estado o sustituirlas por una nueva cuando era preciso era un hecho habitual y está constatado documentalmente en la propia Sax a través de la Cofradía del Rosario. De este modo, en el cabildo celebrado en el Ayuntamiento el 16 de agosto de 1610 se hace constar que al objeto de instituir una Cofradía de Nuestra Señora del Rosario los vecinos tienen compradas unas andas, una imagen y un pendón (Ochoa Barceló, 2001: 179). A inicios del año 1743 la talla presentaba síntomas de deterioro y la cofradía, en cabildo del 6 de enero de ese año, decide restaurar la Virgen y hacerle un vestido, actualizando su aspecto según la moda del momento, tal y como consta en las cuentas de 25 de enero del año siguiente donde entre otras cosas aparece el pago de “ziento quarenta y tres reales de vellón por encarnar a Ntra. Sra. y Niño y ponerles ojos de cristal”. Aun así, la Virgen no debía ser de la total satisfacción de los cofrades, puesto que unos años más tarde se adquiere una nueva imagen –como debió ocurrir con san Blas–, según se deduce del cabildo celebrado el 17 de abril de 1768 en el que se determina “que la imagen vieja se componga en la mejor forma [es decir, que se restaure] para que pueda sacarse en prozesión los Domingos del Rosario”. Por último, es probable que la nueva escultura sufriera algún tipo de daño durante la Guerra de la Independencia por lo que en 1815 se pagan 8 reales “por encarnar al Niño de Nra. Sra. y traerlo de Valencia. (Vázquez Hernández, 2015a: 274-276). ¿Pudo sufrir también daños la imagen de san Blas y ser restaurada en Valencia siguiendo el ejemplo de la Cofradía del Rosario que era la más poderosa e influyente de la villa y cuya imagen compartía protagonismo como Candelaria en las fiestas principales de la localidad? La respuesta es necesariamente afirmativa por dos razones. En primer lugar, por cuestiones estilísticas ya que los escultores valencianos venían usando desde finales del siglo XVIII cenefas de roleos vegetales a barbotina similares a los de san Blas para decorar sus imágenes²¹. Y en segundo lugar porque consta que las cofradías sajeñas en esos mismos momentos dirigieron su atención a la ciudad de Valencia y su floreciente escuela artística nacida al amparo de la Academia de Bellas Artes de san Carlos a la hora de contratar ciertas obras; caso del escultor valenciano y académico de san Carlos José Gil, que en 1792 construye el retablo de la Virgen de los Dolores de la parroquia de la Asunción²², como consecuencia de una de las

20. La cronología también coincide con la de los años 1868 a 1873, período en el que Bernardo Herrero estuvo ausente de la localidad por motivo de sus estudios de medicina y en el que pudo haberse hecho esta actuación sin que él lo supiera, aunque desde luego es poco probable.

21. Un buen ejemplo de ello sería la imagen de san Joaquín, patrón de Bigastro (Alicante), firmada y fechada en Valencia por el escultor Felipe Andreu en 1793 (Belmonte Bas, 2014:248).

22. “Se fabricó, y Colocó el Retablo en la Capilla de N^a S^a de los Dolores, sita en esta Parroq^a en el día veinte y dos de Nobiembre de mil setecientos noventa y un años, por D^o Josef gil Mestro Escultor de la Ciudad de Valencia, a quien se le Satisfizo la cantidad de tres mil quinientos quarenta y seis rs con veinte y cinco mrs en la q^a así fue tratado y ajustado con dcho Maestro incluidos gastos de conducción

exigencias recogidas en los mandatos de la visita de diciembre de 1786, en la que se ordena que en todo el templo se “reparen y adornen competente y decentemente dichas sus capillas y altares, proveyéndolos de retablos dorados, ornamentos y demás necesario para su mejor aseo y decencia”²³. Elías Tormo en su guía *Levante* detectó otras obras de origen valenciano pertenecientes a ese período, como un san José situado en un retablo del crucero que adjudica con dudas a José Esteve Bonet, o un gran lienzo con un *Cristo con la cruz a cuestas* del pintor José Vergara en la capilla de la Comunión (Tormo, 1923: 258).

El capítulo de restauraciones no se agota aquí. En la fotografía más antigua que se conserva de san Blas, atribuida al fotógrafo Valentín Pla y datada hacia 1880-90, puede apreciarse sin dificultad que la peana estaba pintada simulando mármoles de varios colores. Esta decoración desaparece completamente en fotografías posteriores, como las realizadas entre 1910 y 1932 por el fotógrafo sajeño José Uñak. En estas últimas, de muy buena calidad, se advierte de manera muy evidente la existencia de burdos repintes en el cabello de los ángeles y querubines, así como en las cejas, perilla y pelo del santo, que ocultan en este último caso su modelado, alterando la percepción del verdadero nacimiento del cabello, que Salzillo realizaba de una manera exquisitamente sutil, a punta de pincel. En resumen, es obvio que la imagen de san Blas fue muy retocada a lo largo del tiempo, prueba de su continua devoción, uso y mantenimiento a lo largo de los años; aun así, estas alteraciones no debieron afectar significativamente a la talla en sí misma, sino a su aspecto externo policromo, circunstancia que está perfectamente constatada en otras obras del escultor murciano²⁴.

Un posible boceto de san Blas

El Museo Salzillo de Murcia tiene el privilegio de atesorar una excepcional colección de bocetos del escultor, adquiridos, como es sabido, por el Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia en 1927 a los herederos del escultor Francisco Sánchez Araciel. Desde luego no es habitual que este tipo de piezas hayan llegado hasta nosotros al tratarse de obras no definitivas, utilizadas como instrumentos de trabajo en el taller. No cabe duda de su especial atractivo puesto que a

y colocación, Para cuja cantidad libró la Cofradía de dcha soberana S^{ra} mil cincuenta y quatro rs con diez y siete mrs, y la satisfizo D^o Josef Tancredi, quien la estaba adeudando a la expresada Cofradía y los dos mil quatrocientos noventa y dos rs con ocho mrs restantes los satisfizo graciosamente el S^{or} D^o Juan Sánchez Andujar Benef^{do} y cura propio de esta dicha Parroquial”.

Archivo Parroquial de la Asunción de Sax [en adelante APAS]. Libro de cuentas de la Cofradía de los Dolores. Cuentas de 22 de mayo a 3 de junio de 1792. s. f.

23. APAS. Libro de Mandatos de Santa Visita de esta Parroquial, de la Villa de Sax. Mandatos año de 1786. s. f.

24. En efecto, la reciente intervención en el Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia de obras muy significativas del escultor como la Dolorosa de la iglesia de santa Catalina o el apostolado de la santa Cena de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús, ambas en Murcia, ha confirmado que no toda la policromía que lucen en la actualidad es original, pudiendo datarse los elementos repolicromados entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Agradezco al restaurador del Centro Juan Antonio Fernández Labaña esta información.



Fig. 6. Imagen superior e inferior izquierda: detalles del san Blas de Sax, Francisco Salzillo. Imagen superior e inferior derecha: boceto de san Blas, Francisco Salzillo, Museo Salzillo, Murcia. Fotografías del boceto: Jorge Belmonte Bas.

su calidad se suma una frescura y libertad de ejecución que, como se ha señalado en varias ocasiones, no siempre se plasma del todo y de manera satisfactoria en la obra definitiva. A pesar de ello, no suele tenerse en cuenta que la intención, la escala, el material o la técnica son las mismas, por lo que los resultados, obviamente, no pueden ser idénticos. Es evidente que si han llegado hasta nosotros es porque fueron consideradas piezas dignas de ser coleccionadas por sus cualidades estéticas y por la prestigiosa mano que las llevó a cabo y de hecho hoy las podemos y debemos valorar como obras de arte en sí mismas; son dignas de estudio y constituyen respecto a la producción del maestro, “fuente indiscutible de su arte” (Belda Navarro, 2015: 33-34). Sin embargo y aunque sus formas inacabadas o sugeridas sean altamente sugestivas para nuestro gusto actual, en su momento y en la dinámica propia de un taller de escultura, respondían simplemente a una de las fases del proceso creativo destinado a desembocar en la obra definitiva, que era la verdaderamente

importante; y desde luego esta última no podía concebirse de otra manera que en su forma más acabada y perfecta. Su naturaleza transitoria, meramente instrumental, queda de manifiesto tanto por el delicado material utilizado, el frágil barro, que implica su inevitable destrucción (de ahí lo excepcional de su conservación) como por la cuadrícula que aún hoy presentan algunos de ellos para su posterior traslado a mayores dimensiones.

Entre el variado conjunto de bocetos destacan varias cabezas, que presentan un especial esmero en su acabado. De algunas son conocidas las versiones finales en madera, con las que existe una absoluta fidelidad, como la correspondiente al san Antón de su ermita de Murcia –que es con justicia uno de los bocetos más célebres y difundidos– o la del san Pedro de la Oración del Huerto de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de la misma ciudad. Otra de ellas se ha identificado tradicionalmente como el modelo del san Blas que se encuentra en la iglesia de santa Eulalia de Murcia²⁵, relación que a mi juicio debe ser puesta en duda.

Este boceto mide aproximadamente 16 cm y presenta una factura muy precisa en casi todo su contorno (la parte posterior no está trabajada). La cabeza muestra de manera muy natural una ligera inclinación hacia delante –que indica que la imagen definitiva estaba concebida para mirar directamente al espectador– y a su derecha, evitando con ello cualquier atisbo de rigidez. Su apariencia es muy realista, pero sus rasgos entran dentro de ciertas fórmulas fisonómicas características del escultor y por tanto estereotipadas: rostro proporcionado pero algo alargado, ojos grandes, frente amplia y despejada y nariz recta y fina. Junto a estos elementos conviven ciertas peculiaridades que pueden contribuir a identificar la escultura para la que sirvió de modelo, con la cual debió de existir –a juzgar por sus bocetos compañeros– una identidad absoluta. Así, la figura posee perilla y cabello peinado hacia su derecha con largos y rizados mechones laterales cayendo por encima de las orejas. Pero lo más llamativo es el cuello doble que asoma por la parte inferior, perfectamente definido y que sin duda modeló el escultor porque iba a formar parte de la escultura final; elemento que a mi juicio excluye la posibilidad de que se trate del modelo para una imagen de vestir (Fig 6).

En consecuencia, creo que a partir de ahora debería descartarse su identificación con el san Blas de Murcia, que es imagen de vestir, tiene la boca abierta, el pelo peinado en la dirección contraria y gira su cabeza a la derecha, pero dirigiendo su mirada al frente y no al espectador. Otros candidatos posibles serían los santos Fulgencio e Isidoro de Cartagena, así como el san Blas de las mercedarias de Lorca, todos de talla completa vestidos de pontifical. Sus cabezas son muy similares al boceto, más incluso que la de san Blas de Murcia. Pero poseen mitras talladas y sus cuellos están cubiertos claramente por sendos amitos. El cuello doble sí que aparece en el atuendo de otro de los santos conocidos vinculables al boceto: me refiero al san Juan Nepomuceno que hubo en la iglesia de santa María de Gracia de Cartagena hasta la Guerra Civil. Pero debe descartarse porque tenía barba y bigote, ausentes en el boceto.

25. Así lo admiten: Banet Arroyo, 1927; Sánchez Moreno, 1983: 82; Torres Fontes, 1959: 48; Morales y Marín, 1975:114.

Frente a todos ellos, la cabeza de san Blas de Sax coincidía en todo con la pieza del Museo Salzillo: el diseño del cabello, la perilla, la inclinación de la cabeza y ese peculiar cuello doble, que aparece de nuevo –y esto no parece casual– en el san Lázaro de Alhama de Roque López, lo que viene a reforzar una vez más la teoría propuesta de que, muy probablemente, el discípulo usó el modelo de la escultura sajeña para realizar su obra²⁶.

Un retrato pintado de san Blas

Este estudio quedaría incompleto si pasara por alto la existencia de un cuadro de grandes dimensiones que representa a san Blas, hasta ahora nunca estudiado, que se conserva en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Rosario de Balazote (Albacete) (Fig. 7).



Sorprende en este lienzo de grandes dimensiones (209 x 121 cm.) la enorme semejanza con la talla de Sax. Esta obra llegó a la pequeña localidad albaceteña (que tiene por santo patrón a san Blas) en el año 2003 y fue adquirida por el sacerdote don Ricardo López García (López García, 2009: 20). El cuadro procede del comercio de antigüedades y he procurado seguirle la pista para intentar averiguar su origen. Por el momento sabemos que lo vendió al citado sacerdote un anticuario de Totana (Murcia) y que este a su vez lo compró a un particular que lo conservaba en un domicilio de la Gran Vía de la ciudad de Murcia. Lamentablemente no se conoce su historia anterior por lo que se ignora para dónde y quién fue pintado²⁷.

Fig. 7. San Blas, Joaquín Campos (?), óleo sobre lienzo 209 x 121 cm., iglesia de Ntra. Sra. del Rosario, Balazote (Albacete). Fotografía: Jorge Belmonte Bas.

26. Lamentablemente, la mala calidad de la foto del san Indalecio de Almería no permite distinguir si llevaba o no el cuello doble.

27. El cuadro se encuentra en un estado de conservación bastante deficiente, con numerosas pérdidas de la capa pictórica en su parte inferior. Lamentablemente no se puede ver el lienzo original por su parte posterior debido a que está forrado, por lo que ha sido imposible constatar la existencia o no de alguna inscripción o firma en esta parte del cuadro.

Su análisis estilístico permite encuadrarlo en la órbita de la pintura murciana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Entre los artistas activos en ese momento y en ese territorio el mejor candidato es, en mi opinión, el pintor Joaquín Campos. El colorido, la peculiar manera de resolver las luces en los paños, el tipo de ángeles y querubines, algunos de ellos ejecutados con rapidez, casi abocetados, ciertas incorrecciones anatómicas, con dificultad a la hora de pintar las manos, o ciertos detalles técnicos como la utilización de una imprimación coloreada; son en definitiva aspectos que podemos encontrar en otras pinturas de Campos, como las documentadas entre 1775 y 1777 para distintos templos de Orihuela –al parecer su localidad natal– (Hernández Guardiola, 1994: 149-163) y en especial en el *Buen Pastor* conservado en la iglesia de las santas Justa y Rufina.

Joaquín Campos, que era académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia desde 1773, aparece documentado por primera vez en Murcia en 1781 cuando a la muerte del pintor José Muñoz y Frías es nombrado junto a Vicente Inglés Teniente-Director de una de las Salas de la Escuela Patriótica de Dibujo que tenía establecida la Real Sociedad Económica de amigos del País de Murcia desde 1779. El cargo lo obtuvo con el visto bueno de Francisco Salzillo y cuando murió el escultor le sustituyó en el puesto de Director General de la Escuela (De la Peña, 1984: 162). Ambos artistas se conocieron y sabemos que Campos lo retrató en una pintura que se ha perdido y también en un dibujo, conservado en la Biblioteca Nacional.

Este pintor fue un artista de dotes muy limitadas y escasa capacidad inventiva (pintamonas le llamó despectivamente Vargas y Ponce). Como ya advirtió Agüera Ros “su producción acusó con mayor intensidad que la de ningún otro pintor, la sumisión a los modelos esculpidos” (Agüera Ros, 1984: 174). Se valió en numerosas ocasiones de composiciones salzillescas para sus cuadros, tanto en bocaportes como en piezas destinadas al culto privado. A pesar de que su entrada en la escena murciana fue en 1781, es lógico entender, por la importancia de los cargos que se le concedieron, que ya habría mantenido en los años previos y desde Orihuela contactos con los círculos artísticos murcianos. Este período de finales de la década de los 70 y principios de los 80 parece coincidir con las fechas en las que probablemente se hizo san Blas, por lo que muy bien pudo haberlo conocido directamente. Creo además, que en este caso debe descartarse la utilización de una fuente gráfica común, porque como hemos visto Salzillo utilizó la composición para representar hasta tres santos distintos. El lienzo, desde luego, permite sospechar la copia directa de la escultura –dada la fidelidad hasta en el detalle con el modelo– reproduciendo muchos aspectos que en ella he destacado, como la peculiar resolución del roquete o el cuello doble. El pintor sólo se permite algo de creatividad –como en otras obras de similares características– en el acompañamiento angélico, donde el angelote portador del báculo se ha sustituido por un mancebo, evocador por otra parte de los de José Vergara, supuesto maestro de Campos²⁸.

28. En la pintura también se aprecia que san Blas lleva en su mano izquierda el característico rastrillo o peine con púas con el que le martirizaron, ausente en la escultura (aunque no es descartable que la llegara a tener originalmente y posteriormente la perdiera).

Como se desconocen las circunstancias en las que se hizo esta pintura, nada puede aportarse sobre las intenciones que hubo detrás de su encargo. Desde luego sus grandes dimensiones son las propias en un cuadro de altar o incluso de un bocaporte. Pero es imposible determinar si estamos simplemente ante el caso de una voluntaria reproducción por parte de un pintor poco creativo; de una copia obligada por cumplir la misión de bocaporte; o si, en fin, se trata del fruto de la exigencia de los comitentes, deseosos de poseer un “verdadero retrato” de la escultura, bien por ser de un ya entonces célebre y popular escultor o bien por cuestiones devocionales. En cualquier caso, tanto si lo pintó Joaquín Campos como cualquier otro de los artistas activos en Murcia por aquellas fechas, el cuadro viene a ser uno más de los muchos ejemplos del fuerte impacto que causaron las distintas tipologías creadas por Salzillo tanto en la pintura como en la estampa de su tiempo (Agüera Ros, 1984: 173).

Bibliografía

- AGÜERA ROS, J. C. (1984). “Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo”. En *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Editora Regional, pp. 169-178.
- ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS SAJEÑOS. (2000). “Los Moros y Cristianos en la Fiesta de San Blas”. *El Castillo de Sax. Septiembre de 2000, cuarta época, número diez*. Sax: Asociación de Estudios Sajeños, pp. 17-37.
- BANET ARROYO, C. (1927). “Bocetos de Salzillo”. Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia. Año VI nº6, s. p. en GUTIÉRREZ GARCÍA, M. A. y NAVARRO SUÁREZ, F. J. (coord.) *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia (1922-1935)*. Murcia: edición facsimilar a cargo de la Dirección General de Cultura. Museo de Bellas Artes de Murcia
- BELDA NAVARRO, C. (2015). “Los bocetos de Salzillo y su significación en la escultura Barroca” en BELDA NAVARRO, C: *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones, pp. 31-44.
- BELMONTE BAS, J (2014). “El tránsito del siglo XVIII al XIX: las reformas clasicistas de las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos”. *Canelobre* (64). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, pp. 235-253.
- CANESTRO DONOSO, A. (2015). “Un repertorio decorativo de singular interés: muebles, rejas y platería de la iglesia de la Asunción de Sax”. *El Castillo de Sax* nº36. Sax: Asociación de Estudios Sajeños – Grupo Amigos de la Historia de Sax, pp. 17-25.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo VI. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- DE LA PEÑA VELASCO, C. (1984). “Francisco Salzillo primer Director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1779-1783)”. En *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Editora Regional, pp. 153-163.
- DE LA PEÑA VELASCO, C. (1992). *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- ESCOBAR, F. (1912). *Esculturas de Bussy, Salzillo y Don Roque López en Lorca*. Lorca: imprenta de la viuda de Carrasco.
- FERRI CHULIO, A. S. (2002). *Escultura patronal alicantina destruida en 1936* (5ª edición). Sueca, Valencia.

- GARCÍA LÓPEZ, D. (2015). «Era todo para todos»: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII”. *Imafronte* nº 24. Murcia: Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte, pp. 103-164.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1994). *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. Tomo III (otros conjuntos y pintores del siglo XVIII)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Diputación de Alicante.
- HERRERO OCHOA, B. (1964). *Historia de Sax*. Sax: Biblioteca Pública Municipal.
- IBÁÑEZ GARCÍA, J. M. (2005). “Dos notables esculturas murcianas casi desconocidas”. *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Año VI nº6, 1927, s. p. en GUTIÉRREZ GARCÍA, M. A. Y NAVARRO SUÁREZ, F. J. (coord.) *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia (1922-1935)*. Murcia: edición facsimilar a cargo de la Dirección General de cultura. Museo de Bellas Artes de Murcia.
- LÓPEZ GARCÍA, R. (2009). *Historia del Centro Parroquial de Arte Sacro y espiritualidad de Balazote*. Albacete.
- LLOBREGAT CONESA, E. A. (1990). “Arquitectura”. En *Gótico y Renacimiento en tierras allicantinas*. Alicante, pp. 49-88.
- MARTÍNEZ CERREZO, A. (2104). “Vida de Salzillo para las Vidas de Palomino. Apunte biográfico inédito de Diego Antonio Rejón de Silva”. *Nazarenos*. Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, pp. 62-69.
- MARTÍNEZ CERREZO, A. (2105). “Vida de Salzillo. Transcripción del manuscrito de Diego Antonio Rejón de Silva (1754-96)”. *Nazarenos*. Murcia: Real y Muy ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, pp. 58-66.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. (2006). “Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado” en MONTOJO MONTOJO, V. (coord.): *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia: Real y Muy ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, pp. 27-56.
- MORALES Y MARÍN, J. L. (1975). *El arte de Francisco Salzillo*. Murcia.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. (2007-2008). “La huella de Francisco Salzillo en Almería”. *Imafronte* nº 19-20. Murcia: Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte, pp. 305-331.
- OCHOA BARCELÓ, F. (1980). *Votos de la villa de Sax a San Blas y Santa Bárbara*. Sax.
- OCHOA BARCELÓ, F. (2001). “La Cofradía de Nuestra Señora del Rosario”. *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*. Sax: Mayordomía de San Blas, pp. 179-182.
- ORTIZ SERRA, M. (2005). “Arquitectura religiosa secular”. En F.J. GIL PELÁEZ (coor.) *Historia de Sax* v. III. Sax: Comparsa de Moros, pp. 335-409.
- RAMALLO ASENSIO, G. (1999). “Francisco Salzillo y la estética neoclásica”. *Imafronte* nº 14. Murcia: Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, pp. 227-250.
- SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*. Murcia: Excma. Diputación de Murcia.
- SÁNCHEZ MORENO, J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo* (2ª edición). Murcia: Editora Regional de Murcia.
- TORMO MONZÓ, E. (1923). *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Madrid: Calpe.
- TORRES FONTES, J. (1959). *Museo Salzillo (Murcia)*. Madrid: Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (1996). *Sax, ayer y hoy en la plumilla de pedro Estevan*. Sax: Mayordomía de San Blas.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2000). “La devoción a San Blas en Sax: génesis y evolución”. En R. ABAD SEGURA (coor.) *La religión en la fiesta*. UNDEF, pp. 53-71.

- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2002). “La devoción a San Blas en Sax y sus antecedentes”. *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*. Sax: Mayordomía de San Blas, pp. 180-188.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2005a). “Época moderna”. En F. J. GIL PELÁEZ (coor.) *Historia de Sax. Tomo II*. Sax: Comparsa de moros, pp. 17-233.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2005b). “Memoria realizada por Sebastián Blesa (1944). En el Archivo Parroquial de Sax (documento inédito)”. En F. J. GIL PELÁEZ (coor.) *Historia de Sax. Tomo II*. Sax: Comparsa de moros, pp. 592-593.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2006). “Devoción religiosa, milicias y moros y cristianos de Sax”. En J. F. DOMENE, M.A. GONZÁLEZ, V. VÁZQUEZ (coords.). *Las fiestas de Moros y Cristianos en el Vinalopó*. Elda: Centre d’ Estudis Locals del Vinalopó, pp. 187-209.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2008). *La Mayordomía de San Blas: origen y evolución*. Sax: Asociación de estudios sajeños-Grupo amigos de la historia de Sax.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2011). “Las Fiestas Reales en Sax: siglo XVI-XVIII”. *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*. Sax: Mayordomía de San Blas, pp. 203-214.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2013). “Los aniversarios de la Fiesta”. *Revista de Fiestas de moros y Cristianos*. Sax. Mayordomía de San Blas, pp. 253-259.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2015a). “La devoción a la Virgen de la Candelaria”. *Revista de Fiestas de moros y Cristianos*. Sax. Mayordomía de San Blas, pp. 272-281.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (2015b). “Las nuevas imágenes de la parroquia de Sax (1940-1950)”. *Revista del Vinalopó*, 18. Elda: Centre d’ Estudis Locals del Vinalopó, pp. 153-181.

EL ESCULTOR VALENCIANO AURELIO UREÑA TORTOSA (1861-1939) Y SU OBRA EN LA CIUDAD DE ALICANTE

Víctor M. López Arenas

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la imaginería valenciana experimentará un periodo de auge y difusión que se extenderá hasta la segunda mitad de la siguiente centuria. Esta época dorada de la escultura religiosa valenciana se verá favorecida por la gran proliferación de talleres que irán apareciendo a lo largo de esos años en la capital del Turia, y que serán los encargados de difundir y exportar la estética imaginera valenciana dentro y fuera de nuestras fronteras. A pesar de la importancia que estos talleres jugaron en el panorama de la escultura religiosa de nuestro país, son pocos los estudios que se han dedicado a abordarlos en profundidad, del mismo modo que son pocos los trabajos dedicados a estudiar las biografías y la producción artística de sus principales artífices. En este artículo nos ocupamos del estudio de uno de ellos, el escultor valenciano Aurelio Ureña Tortosa, del que hasta la fecha se conocían pocos datos. A través de estas páginas trataremos de dar luz a algunos aspectos de su vida, aportando también información sobre una serie de obras que nos permitirán conocer más ampliamente su personalidad artística. Especialmente dedicaremos nuestra atención a un grupo de esculturas que se conservan en la ciudad de Alicante, de las que nada se sabía acerca de su autoría, y que asignamos por primera vez a Aurelio Ureña en el presente artículo.

El escultor Aurelio Ureña Tortosa

Aurelio Ureña Tortosa nace en 1861 en el pueblo valenciano de Ontinyent. En 1874¹, con tan solo trece años, abandonará su localidad natal para desplazarse hasta Valencia, donde comenzará sus estudios artísticos en la Real Academia de Bellas

1. En una entrevista concedida por el artista al periódico La Correspondencia de Valencia el 7 de Abril de 1916, señala que llegó a Valencia en 1875. Gracias a la documentación conservada en el archivo de la Academia de San Carlos sabemos que ya estaba matriculado en esta institución en el curso 1874-1875.



Figura 1. El escultor Aurelio Ureña Tortosa en 1889 (izquierda) y en la década de 1920 (derecha), Archivo de la familia Verdú Esteve

Artes de San Carlos, estableciendo su domicilio en el número 19 de la calle Liria. Su estancia en esta institución será dilatada, abarcando once cursos que se extenderán entre los años 1874 y 1886². Los estudios elementales los realizó entre 1874 y 1877, apareciendo matriculado solamente en las asignaturas de dibujo de figura, dibujo lineal y de adorno. Será en el curso de 1877-1878, cuando el artista comenzará sus estudios superiores, que dará por finalizados en 1886. En ellos estudiará, entre otras materias, las asignaturas de anatomía pictórica, perspectiva, paisaje, grabado o colorido y composición, todas propias de la formación académica de finales del siglo XIX. Los dos últimos cursos se matriculará únicamente en tres de ellas, dando prioridad a las de dibujo del antiguo, del natural y escultura. (Figura 1)

En San Carlos, Aurelio Ureña tendrá como condiscípulos a algunos de los artistas más importantes de la plástica valenciana de entresiglos. Entre ellos, destacan los nombres de los pintores Joaquín Sorolla, Cecilio Pla, José Mongrell, Antonio Fillol o Fernando Cabrera Cantó, a los que se unirán los de algunos escultores que desarrollarán su obra principalmente dentro del ámbito de la imaginería, como es el caso de José Gerique Chust, Enrique Bellido, Juan Dorado Brisa o José Romero Tena.

La académica no será la única formación que Ureña recibirá a lo largo de estos años. Por el propio artista sabemos que alternó su asistencia a las clases en San Carlos con el trabajo en el taller de los escultores Modesto y Damián Pastor: *...al mismo tiempo que estudiaba, practicaba en los talleres de don Modesto y don Damián Pastor, donde estuve en este último doce años ejerciendo el cargo de primero de sus discípulos, contribuyendo á acrecentar más la fama que en sus primeros años adquirió don Damián Pastor* (La Correspondencia de Valencia, 7 de abril de 1916).

2. En el archivo de la Academia de San Carlos no se conserva documentación sobre la matrícula de alumnos de los cursos 1878-1879 y 1879-1880, por lo que no podemos saber con seguridad si Aurelio Ureña se encontraba estudiando allí durante esos dos cursos. El hecho de que le encontremos inscrito en el de 1880-1881 nos hace suponer que sí. Por el contrario no le encontramos matriculado en el curso 1882-1883, por lo que el artista realizó once cursos en un periodo de doce años.

Como en el caso de Aurelio Ureña, también los hermanos Modesto y Damián Pastor Juliá, habían abandonado su Albaida natal a mediados del siglo XIX, para realizar estudios artísticos en la Academia de San Carlos de Valencia. Tras haber finalizado su formación, Modesto Pastor se asoció con el también escultor José Burgalat para establecer un taller en la calle Salvador Giner. A este taller se incorporará posteriormente su hermano Damián, después de haber pasado una temporada en Italia con la que daría por terminados sus estudios. El de los Pastor será el taller de imaginiería más importante del panorama artístico valenciano de finales del siglo XIX. De ello nos habla la gran calidad de las imágenes que conservamos realizadas por ambos artistas, unas obras que bascularán entre la estética tardobarroca y el neoclasicismo. También el gran número de encargos recibidos en este obrador desde diferentes partes de España y América, lo que atraerá a un gran número de aprendices, que con el tiempo se encargarían de perpetuar las formas y la estética de las obras salidas de aquel taller. Entre ellos estarán los escultores Venancio Marco Roig, José María Ponsoda, Modesto Quilis, Cayetano Capuz o José Tena (Delicado Martínez, 2002: 56-58).

La influencia que los hermanos Pastor ejercerán sobre sus discípulos, se hace especialmente evidente en la producción artística de Aurelio Ureña, quien supo aunar en su obra la formación recibida en la Academia de San Carlos, con el aprendizaje en el estudio de estos escultores. El hecho de que pasara doce años en este taller y que ejerciera por algún tiempo el cargo de primer oficial nos hace pensar que esta influencia fue más directa y profunda. Es algo que quedará patente en sus primeras obras, en las que el artista mantendrá una estética y unas formas muy similares a las de sus maestros.

En fecha que desconocemos Ureña decidió establecerse por su cuenta, situando su taller en el número 14 de la calle Colón, lugar en el que trabajaría durante toda su vida. Los primeros encargos de los que tenemos noticia, los realizará para su localidad natal. Según sus propias palabras: *Cuando comprendí que podía campar por mis respetos, hice mi primer trabajo para Onteniente, una hermosa Virgen del Sagrado Corazón, en tamaño natural, que fué un éxito grande, y en casi todas las iglesias de dicha ciudad se admiran obras mías, no sabiendo si es porque soy hijo de allí ó porque tienen mérito* (La Correspondencia de Valencia, 7 de abril de 1916).

Desgraciadamente, la mayoría de estas esculturas debieron perderse durante la Guerra Civil. A pesar de ello, y tras haber realizado una búsqueda en los principales templos de la población, hemos podido localizar una obra que pensamos pudo ser hecha por Aurelio Ureña. Se trata de una imagen de un Niño Jesús que muestra el corazón, que se encuentra en la parroquia de San Carlos de Ontinyent. Formalmente se ajusta a la obra de nuestro escultor, ya que presenta una serie de rasgos que estarán presentes en otras imágenes de Ureña. La forma en la que está dispuesto el cabello, partido en dos a derecha e izquierda de la cabeza, el tratamiento de las facciones infantiles, la forma naturalista con la que caen los pliegues de la túnica y la disposición del cingulo, son elementos que nos recuerdan a otras obras del escultor. Pero especialmente nos llaman la atención algunos detalles de la policromía, a pesar de que la obra presenta importantes repintes en algunas partes de la misma, como la nube sobre la que se asienta o los pies y las manos. Sin embargo



Figura 2. Niño Jesús mostrando su Sagrado Corazón, Aurelio Ureña Tortosa (atribución), finales del siglo XIX-ppios. del s. XX, Parroquia de San Carlos Borromeo, Ontinyent (Valencia)

otras zonas se muestran inalteradas, como la orla que recorre la parte inferior de la túnica, en la que sobre un fondo dorado aparece una cenefa con motivos vegetales y roleos, siendo elementos muy similares a los empleados en la decoración de otras obras del escultor con la misma temática. (Figura 2)

Son pocas las noticias que tenemos sobre su actividad artística durante estos primeros años. Hasta 1896 no tenemos conocimiento de nuevas obras, concretamente dos Inmaculadas y un Sagrado Corazón que realizará para la ciudad de Alicante. Poco después, Aurelio Ureña se asociará con el también escultor Eugenio Carbonell, ocupando ambos el taller que nuestro artista tenía en la calle Colón de Valencia. Este tipo de asociaciones artísticas fueron comunes entre los imagineros valencianos. Baste citar el caso de los escultores José María Rausell y Francisco Llorens o el de Carlos Román y Vicente Salvador, quienes realizaron numerosas obras en colaboración, principalmente en

los años posteriores a la Guerra Civil española.

Como hemos dicho, el socio de Ureña fue Eugenio Carbonell Mir (Valencia, 1871-1944), un artista que también se había formado en la Academia de San Carlos, institución en la que consiguió en 1890 una beca para ampliar sus estudios en Roma. Carmen Rodrigo, en el artículo que dedicó a este escultor, sitúa la unión de ambos artistas a la vuelta de Carbonell de su pensionado en Italia, sin precisar la fecha. Nosotros pensamos que su vinculación profesional debió producirse en torno al año 1900, ya que es a partir de ese momento cuando hemos encontrado una serie de esculturas que se citan como obra de ambos.

La primera de ellas es una imagen de San José que realizan para la entonces colegiata de San Nicolás de Alicante, y tres años después un Niño Jesús, encargado por el arzobispo de Toledo:

Por encargo del Emmo. señor Cardenal Sancha, los Sres. Ureña y Carbonell, reputados escultores de esta ciudad, han hecho una hermosa imagen del Niño Jesús, que ha sido justamente elogiada por cuantos han tenido ocasión de admirarla en el corto tiempo que ha estado expuesta en los escaparates de los señores Sánchez de

León. La actitud del Divino Niño es verdaderamente admirable, pues con el corazón al descubierto tiende sus brazos amorosos á los fieles como invitándoles a gozar de los tesoros de amor y misericordia que en él atesora (La Correspondencia de Valencia, 21 de febrero de 1903).

La obra no solo debió ser del agrado del público, si no también de los propios escultores. Muestra de ello, es el hecho de que Eugenio Carbonell decidiera conservar una copia de esta imagen, una obra que en la actualidad poseen sus descendientes³. La iconografía es muy similar a la del Niño Jesús de Ontinyent, presentándolo con los brazos abiertos y mostrando su Sagrado Corazón sobre el pecho. Sin embargo, contrasta con el ejemplar anterior, en la actitud dinámica que presenta el Niño, que se aproxima al espectador caminando sobre un lecho de nubes. La figura se encuentra completamente suspendida en el aire, desplazando de esa forma todo el peso de la escultura hacia el frente. De esa manera, la imagen queda anclada a la peana de nubes por la túnica, que de manera naturalista se ha quedado enganchada en la parte trasera ante el avance del Niño. La escultura es una buena muestra de la calidad que alcanzó la obra de estos escultores, uniendo a la elegancia formal y compositiva, un lenguaje clásico que está presente en el tratamiento mesurado del movimiento del Niño y de la túnica, y en la serena belleza de las facciones. Este clasicismo se extenderá a la policromía, en la que se emplean detalles decorativos propios del neoclasicismo, con cenefas en las que se representan motivos vegetales y roleos, muy similares a los utilizados en la decoración del Niño Jesús de Ontinyent. Esto es algo que contrasta con la peana que sustenta todo el conjunto, en la que los artistas utilizan elementos propios del rococó como las rocallas, un contraste de estilos que, como veremos, estará presente en otras obras realizadas por Aurelio Ureña. (Figura 3)



Figura 3. Niño Jesús mostrando su Sagrado Corazón, Aurelio Ureña Tortosa y Eugenio Carbonell Mir, 1903, Colección familia Moltó, Valencia

3. Agradezco a Jordi Uriel Moltó, bisnieto del escultor Eugenio Carbonell, las facilidades que me ha dado para acceder a la imagen y poder fotografíarla.

La relación profesional de ambos escultores se mantendría activa durante algunos años. Es algo que queda de manifiesto en una serie de encargos que hemos podido localizar, provenientes de diferentes puntos de España, entre los que se encuentra una imagen de la Virgen de Guadalupe que realizan en 1907 para la catedral de Coria. También durante algunos años, hicieron en colaboración carrozas para la batalla de flores de la Feria de Julio de Valencia, concretamente en las ediciones de 1905 y 1907.

La separación de los dos artistas debió producirse en torno a 1908. Lo sabemos porque un año después, Eugenio Carbonell ya tenía establecido su propio taller en el número 4 de la calle Espartero de Valencia y Aurelio Ureña firmaba en solitario un San José para una ermita de Alcoy. Los motivos debieron ser estrictamente económicos, ya que ambos consideraron que en el taller no había suficiente trabajo para los dos. Muestra del buen entendimiento que hubo entre ellos, es el acuerdo que adoptaron cuando decidieron separar sus talleres. Para no interferir en el trabajo del otro, Ureña se dedicaría a trabajar la madera, mientras que Eugenio Carbonell trabajaría principalmente la piedra (Rodrigo Zarzosa, 1996-1997: 247).

La prensa es parca en noticias sobre el escultor en los años posteriores a su establecimiento de nuevo en solitario. Encontramos anuncios de su taller en diversos periódicos de Toledo y Madrid y algunos encargos, como una Inmaculada realizada en 1912 para América, otra Purísima en 1915 para la población albaceteña de Barrax o una Virgen de la Correa en 1919 para un convento de agustinas. También de esta época deben ser algunas obras que se citan en una entrevista concedida por el artista al diario *La Correspondencia de Valencia*, el 7 de Abril de 1916:

...en nuestra ciudad tiene este artista trabajos que le honran: la Santa Teresa, del altar del crucero en la iglesia de los padres Carmelitas; el San Antonio de Padua de la iglesia de San Lorenzo; la Virgen de los Desamparados de las Escuelas Pías; en el colegio de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer; en el Colegio de Nuestra Señora de Loreto, tiene varias, y muchas mas en oratorios particulares.

Igualmente en esta entrevista se hace referencia a una de las obras de mayor envergadura que realizará durante estos años, un trono para la imagen de la Virgen de la Esperanza de Málaga, que Ureña hace tras haber ganado un concurso nacional convocado por su hermandad:

En la actualidad estoy trabajando de prisa por terminar este trono...que lleva como remate un palio riquísimo de terciopelo y oro muy artístico. Este trabajo le fue otorgado al señor Ureña por concurso, habiéndose presentado varios proyectos, y la Cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza, de la ciudad de Málaga, tuvo el feliz acierto de elegir el boceto del escultor que reseño, por su admirable composición y elegancia de líneas y detalles.

Desgraciadamente el archivo de la Hermandad del Nazareno del Paso y Ntra. Sra. de la Esperanza de Málaga desapareció en 1931 en el incendio de la parroquia de Santo Domingo de esta ciudad, lo que nos impide conocer detalles sobre el concurso, los proyectos presentados al mismo o los motivos por los que fue seleccionado el diseño de Ureña. Por el contrario sí que se conservan fotografías de este trabajo,



Figura 4. El trono de Ntra. Sra. de la Esperanza de Málaga a su llegada en 1916 (izquierda) y tras haberle retirado los ángeles de las esquinas (derecha). Archivo de la Hermandad del Nazareno del Paso y Ntra. Sra. de la Esperanza, Málaga

lo que nos permite aproximarnos al resultado final de la obra⁴. Este trono tendrá un recorrido efímero dentro de la Semana Santa malagueña. A pesar de que el proyecto fue elegido por concurso, el resultado no fue del gusto de la hermandad, por lo que acabará siendo sustituido tan solo cinco años después de haber sido realizado. (Figura 4)

El coste total de la obra fue de 13.000 pesetas. Ureña se encargó del trabajo de talla, mientras que el palio fue bordado sobre terciopelo verde en la fábrica valenciana de José Quinzá Guerrero. Para la ejecución del trono, el escultor escogió un repertorio decorativo basado en elementos vegetales, volutas, guirnaldas de flores y veneras, que enmarcaban una serie de cartelas que contenían símbolos iconográficos relacionados con la advocación de la Virgen, como las anclas cruzadas que aparecían en el frente y que hacían referencia a la virtud de la esperanza. En las esquinas del trono el artista colocó unos ángeles atlantes que sostenían unos brazos de luz sobre sus cabezas. Este fue el motivo principal por el que la obra no fue del

4. Agradezco a D. Carlos Ismael Álvarez, miembro de la Hermandad del Nazareno del Paso y Ntra. Sra. de la Esperanza de Málaga, el que me haya facilitado las fotografías y algunos datos sobre el trono.



Figura 5. El trono del grupo de la Samaritana de Cartagena en el taller del escultor, 1931, Colección Casañ, Archivo Histórico de la Región de Murcia

agrado de los miembros de la hermandad. El tratamiento que el artista dio a las figuras, en las que presentaba a los ángeles con el torso desnudo, y la indefinición en cuanto a su género, hicieron que fueran retirados en 1917 y que la imagen de la Virgen procesionara sin ellos hasta 1921, momento en el que se procedió a la sustitución definitiva del trono por otro realizado por el granadino Luis de Vicente.

Continuamos con las obras realizadas por Ureña en la década de 1920, un momento en el que el artista acometería algunas obras de importancia, entre las que se encuentra la decoración del camarín de la patrona de Alicante, un encargo que llevaría a cabo entre 1919 y 1921. También durante esta época iniciaría su relación artística con la ciudad de Cartagena, para la que haría un conjunto de obras que culminarían en 1931 con la ejecución del trono de la Samaritana para la Cofradía California.

La vinculación del escultor con Cartagena, parece que estuvo favorecida por la presencia en esta ciudad de su hermano, el sacerdote Andrés Ureña, quien desde el año 1910 ejercía el cargo de organista de la iglesia de la Caridad de esta ciudad, alternando su actividad musical con la docencia⁵. Sus primeras obras en esta ciudad se remontan a la década de 1920, con la realización de dos imágenes del Sagrado Corazón en 1921 y 1926, la primera con destino desconocido y la segunda para ser ubicada en la iglesia de la diputación de Santa Ana. En 1927 la Cofradía California decidió iniciar el proceso de realización de un nuevo trono para la Samaritana, un grupo escultórico que había sido ejecutado por Francisco Salzillo en 1773. En un

5. La obra que Ureña realizó para Cartagena, ha sido estudiada por Diego Ortiz Martínez en su artículo titulado “El escultor Aurelio Ureña” publicado en 2012 en el número 18 de la revista *Tiara*. Es la fuente que hemos consultado para el presente artículo.



Figura 6. Detalle del trono del grupo de la Samaritana de Cartagena en el taller del escultor, 1931, Colección Casau, Archivo Histórico de la Región de Murcia

primer momento, el trabajo se adjudicó al escultor granadino Luis de Vicente, quien ya había realizado en años anteriores los tronos del Prendimiento y la Oración en el Huerto. Pero será tras la muerte de este escultor, ocurrida en 1928, cuando la obra sería encargada definitivamente a Aurelio Ureña. (Figura 5)

Es en 1929 cuando se darán los primeros pasos en este sentido. En ese año, el artista había realizado un sagrario para la iglesia de Santa María de Gracia, siendo muy probable que la cofradía se decidiera a confiarle el trabajo tras haber contemplado el resultado de esta obra. En octubre de 1929 Ureña se encontraba en Cartagena con la maqueta del trono, que fue aprobado en aquella ocasión, estableciéndose un periodo de entrega de siete u ocho meses. Los plazos no se cumplieron, ya que en la Semana Santa de 1930 el escultor viajó de nuevo a la ciudad para tomar medidas del grupo, sirviéndose de un plano del trono que había realizado para la ocasión. Hasta finales de febrero de 1931 la obra no se encontrará totalmente terminada, llegando a Cartagena el 6 de marzo de ese año y permaneciendo expuesta hasta la Semana Santa en la capilla californiana de la iglesia de Santa María de Gracia. Afortunadamente, el trono de la Samaritana pudo salvarse durante la Guerra Civil, siendo una obra que su propio autor definió en declaraciones a un periódico como *de estilo barroco que admira por su ligereza, a pesar de la profusión de detalles que lo decoran, resultando un conjunto grandioso y de una fantasía admirable* (Ortiz Martínez, 2012: 45). (Figura 6)

Como vemos Ureña no escatimó en adjetivos para referirse a su propia obra, en la que ciertamente destaca el alarde decorativo que presenta. En torno a los cuatro frentes del trono se van distribuyendo una serie de figuras alegóricas, aves mitológicas, cartelas, ángeles y relieves con pasajes evangélicos, dispuestos de forma que el conjunto se percibe de manera unitaria y armónica.



Figura 7. Detalle de la Caridad, perteneciente al trono de la Samaritana de Cartagena, Aurelio Ureña Tortosa, 1931, Cofradía California, Cartagena (Murcia), fotografía de Jorge Belmonte

En el frente delantero colocó una imagen del ángel de la paz, que sostiene una rama de olivo con la mano derecha, mientras que con la izquierda muestra una cartela con el escudo de la Cofradía California. Esta escultura aporta un detalle anecdótico a la obra, ya que parece que para realizarla el artista tomó como modelo a Teresa Daniel, señorita que había sido Miss Valencia y Miss España en los años en los que fue hecho este trabajo. Esta alegoría dedicada a la paz, tiene su correspondencia en la parte posterior, donde aparece la imagen de la Caridad, en la que el escultor reproduce la iconografía tradicional asociada a esta virtud, en la que una matrona sostiene y protege a dos niños de corta edad. Creemos que para su realización, el artista adaptó un modelo de la Virgen con el Niño, al que posteriormente añadiría el segundo niño que aparece situado bajo su

manto. Nos lo sugiere la desproporción que presenta este niño con respecto a la mujer y al niño que sostiene en su regazo, pudiéndose apreciar fácilmente la diferencia entre las escalas de los tres personajes. (Figura 7)

Para ocupar los laterales, el artista concibió dos relieves en los que están representados diferentes pasajes del Evangelio: la resurrección de la hija de Jairo y la conversión de la mujer adúltera. Al realizarlos Ureña eligió un acabado imitando mármol, situando la escena de la hija de Jairo entre cortinajes. Este tratamiento recuerda a la estética academicista de algunos escultores neoclásicos valencianos como es el caso de José Puchol, cuya obra podría haber servido de inspiración al artista a la hora de ejecutarlos. Sobre estas escenas Ureña dispuso unas parejas de ángeles que sostienen cartelas con símbolos pasionarios, ampliando la presencia de ángeles a las esquinas del trono, en las que aparecen soportando los brazos de luz destinados a iluminar las imágenes durante la procesión. Por último, bajo estos ángeles colocó cuatro aves que creemos que podrían representar al ave fénix, con los que se querría remitir a la idea de la resurrección de Cristo. (Figura 8)

De nuevo el escultor establece un contraste de estilos, que se hace presente en la contraposición entre el clasicismo elegido para el modelado de las figuras y la presencia de elementos decorativos rococós como las rocallas. Esto es algo que



Figura 8. Relieve de la Resurrección de la hija de Jairo del trono de la Samaritana, Aurelio Ureña Tortosa, 1931, Cofradía California, Cartagena (Murcia), fotografía de Jorge Belmonte

aporta dinamismo al conjunto, al igual que las diferentes actitudes que presentan los personajes, apareciendo algunos de ellos en pleno movimiento, como en el caso del ángel de la paz o en los ángeles que sostienen las cartelas, en contraste con la posición más estática de los ángeles que sostienen los faroles. Ureña muestra en este trabajo su habilidad compositiva, consiguiendo un conjunto equilibrado a pesar de la profusión decorativa que presenta. Más bien, esto contribuye a dotar a la obra de una gran riqueza visual que se consigue con el contraste del dorado empleado en el fondo y las policromías de las imágenes y con la multiplicidad de puntos de vista que ofrece.

Esta es la última obra de Aurelio Ureña de la que tengamos constancia. Apenas dos meses después de terminarla se proclamó la Segunda República, por lo que suponemos que la demanda de obra religiosa en su taller debió decaer considerablemente. El artista sobrevivió a la Guerra Civil, falleciendo tan solo un mes después de haber finalizado la contienda, el 9 de mayo de 1939, en su domicilio de la calle Doctor Sumsi de Valencia, cuando contaba con setenta y ocho años de edad.

La obra alicantina

Desde el último cuarto del siglo XIX hasta la llegada de la Segunda República, se producirá en Alicante un auge del asociacionismo católico, que se manifestará directamente en la aparición y revitalización de numerosas congregaciones, cofradías y asociaciones de carácter confesional. Durante esos años se irán implantando paulatinamente en la ciudad corporaciones como las Hijas de María y Santa Teresa

en 1876, el Círculo Católico de Obreros en 1895, el Apostolado de la Oración o la Congregación Mariana, a las que se sumarían la reorganización de la Cofradía de la Virgen del Remedio en 1919 o la creación de nuevas hermandades de Semana Santa. Estas asociaciones de nuevo cuño, se convertirán en muchos casos en promotoras de nuevas obras de arte religioso, que estarán destinadas principalmente a presidir sus cultos y funciones litúrgicas. Además, a este aumento de la demanda de imaginería por parte de estas congregaciones, habrá que sumar los encargos de imágenes patrocinadas por parte de algunas familias burguesas, que costearon este tipo de obras para donarlas a los principales templos alicantinos, dejando de esta manera constancia de su status social en la ciudad.

Algunos de estos encargos recaerán en un grupo de imagineros valencianos, entre los que se encontrará el escultor Aurelio Ureña. Son muy pocas las referencias que tenemos acerca de la actividad de estos artistas en la ciudad, aunque si que hay constancia del trabajo de algunos de los talleres más importantes del momento, ya sea por la existencia de documentación gráfica de las obras o porque éstas se han conservado hasta la actualidad. Uno de estos escultores es Damián Pastor al que puede atribuirse una imagen del Sagrado Corazón que proviene de la capilla de la fábrica de harinas de la familia Magro, y que actualmente se encuentra en la parroquia de San Blas⁶. También tenemos conocimiento de la presencia en Alicante del artista Venancio Marco, quien además de pasar algunas temporadas en la ciudad, realizó en fecha indeterminada una imagen de Santa Mónica para la Congregación de Madres Católicas. Del mismo modo, se conservan en la concatedral de San Nicolás, dos imágenes del escultor José Romero Tena, un San Antonio de Padua y una Virgen de los Desamparados, esta última realizada en 1921 para la colonia valenciana que le dedicaba sus cultos en el antiguo convento del Carmen.

En este contexto hay que situar también la producción artística realizada por Aurelio Ureña para la ciudad de Alicante, un conjunto de obras que ha permanecido inédito hasta la fecha. Como veremos a continuación, el escultor llevará a cabo un total de cinco encargos en un arco temporal que abarcará desde el año 1896 hasta 1921. Afortunadamente en la actualidad conservamos cuatro de estas obras, que se encuentran en el emplazamiento para el que fueron realizadas. Por el contrario no se conserva documentación sobre ellas, por lo que hemos tenido que acudir a fuentes secundarias, principalmente la prensa histórica, para poder conocer los pormenores del trabajo de este artista en la ciudad.

La primera de estas obras es una Inmaculada que el artista realiza en 1896 por encargo de la Archicofradía de Hijas de María y Santa Teresa, quienes tenían establecida su sede canónica en el monasterio de MM. Capuchinas. Desgraciadamente la imagen debió perderse en el asalto que sufrió la iglesia del citado monasterio el 11 de mayo de 1931, en el que se destruyó gran parte del patrimonio artístico que atesoraba. A pesar de ello, conservamos una descripción de la escultura publicada

6. No existe documentación sobre esta obra, pero la imagen presenta importantes similitudes, especialmente en el rostro, con el Cristo del grupo de Jesús ante Caifás, que Damián Pastor realizó para la Cofradía del Cristo del Perdón de Murcia en 1897.

en el periódico *El Nuevo Alicantino* el 1 de septiembre de 1896. Tras felicitar a la asociación por su adquisición, el periodista pasa a relatar los pormenores de la obra:

La joya consiste en una imagen de la Purísima Concepción, obra maestra del notable escultor valenciano D. Aurelio Ureña, especialista en obras religiosas.

En su conjunto la imagen inspira devoción, descansa sobre nubes que rodean su globo, y a sus pies se ve la media luna y enroscada la serpiente, llevando en la boca la manzana de la discordia o sea el fruto del árbol prohibido.

El manto de la Virgen se halla ejecutado con notable maestría, es azul y tachonado de estrellas doradas y rodea a la imagen un ancho limbo (sic) de rayos que le da majestad y grandeza.

Esta Purísima será expuesta a la veneración de sus hijas, en el altar de la archicofradía que en breve se restaurará completamente.

Esta obra se convertirá en la carta de presentación del artista para que poco tiempo después se le encarguen nuevas esculturas en la ciudad. El 4 de Diciembre de 1896, tan solo tres meses después, la prensa nos vuelve a informar de que Ureña había terminado una nueva imagen de la Inmaculada, esta vez con destino a la colegiata de San Nicolás. Aunque la noticia apareció en el periódico *El Nuevo Alicantino*, reproducía una información que había sido publicada en un diario de Valencia:

Estos días se halla expuesta una hermosa escultura, imagen de la Purísima, en los escaparates de los Sres. Sánchez de León, ejecutada por el escultor Sr. Ureña, para la grandiosa Colegiata de Alicante, encargo de una ilustre dama de dicha ciudad.

Además de realizarse una descripción de la escultura, la noticia nos aporta un dato importante, el nombre de los policromadores de la imagen:

Sirva esto de estímulo al joven artista D. Aurelio Ureña, y reciba nuestros plácemes, así como también los merecen, y muy cumplidos, los señores Maicas hermanos, quienes han sabido interpretar bellísimamente la parte de colorido, dando a conocer un vez mas la justa y merecida fama de que gozan.

Debe tratarse de los hermanos José y Carlos Maicas Herrero, de quienes hemos encontrado información en las matrículas de alumnos de la Academia de San Carlos entre los años 1881 y 1885, siendo por tanto condiscípulos de Aurelio Ureña durante sus estudios académicos. Tenemos constancia de que ambos trabajaron para otros imagineros. Es el caso de Venancio Marco, para el que policromaron en 1903 una imagen de San Félix de Cantalicio que actualmente se encuentra en la localidad murciana de Zarandona. Así mismo sabemos que también realizaron otros trabajos para nuestra provincia, como la restauración de la imagen de un Santo Cristo para la Basílica de Santa María de Elche en 1887.

En los días previos a la festividad de la Inmaculada de 1896, el escultor se encontraba en la ciudad para hacer entrega de la imagen, que se colocó provisionalmente sobre el altar de una de las capillas de la cabecera de la iglesia, concretamente la

7. No serán estos los únicos policromadores que trabajarán para Aurelio Ureña. En 1912, con ocasión de haber realizado una Inmaculada para América, se cita como autor de la policromía a un tal Sr. Ibañez (Diario de Valencia, 6 de Junio de 1912).



Figura 9. Inmaculada Concepción, Aurelio Ureña Tortosa, 1896, Concatedral de San Nicolás, Alicante

segunda del lado del Evangelio, capilla que desde finales del siglo XVII había estado dedicada al misterio de la Purísima Concepción de la Virgen:

A fin de que los fieles puedan admirar la bellísima imagen de la Inmaculada, obra del escultor valenciano, señor Ureña, háse colocado en su altar, si bien de un modo provisional; pasado este día se procederá a la reparación del magnífico retablo y nicho en donde ha de ser definitivamente colocada la imagen. (El Nuevo Alicantino, 8 de diciembre de 1896).

Será pues en ese momento cuando la Inmaculada de Ureña ocuparía el magnífico retablo genovés del siglo XVII en el que se encuentra en la actualidad, desplazando a la pintura de la misma temática que lo había presidido hasta ese momento.

La Inmaculada es la obra más antigua de cuantas se han conservado del artista y se convierte en una muestra de la calidad que ya había alcanzado su trabajo en fechas tan tempranas. Iconográficamente responde a la representación más habitual del tema, mostrando a la Virgen en pie con los brazos cruzados sobre el pecho y la mirada dirigida al cielo, mientras con el pie derecho pisa la cabeza de la serpiente. (Figura 9)

Esta imagen es un compendio de las mejores cualidades del escultor que quedan patentes en la exquisitez con la que están tratados todos los detalles de la escultura. Especialmente destaca el clasicismo con el que está concebida, lo que evidencia la influencia recibida durante su formación académica y en los años que pasó en el

taller de su maestro Damián Pastor. Ese clasicismo se enfatiza en la contención expresiva que presenta la imagen, que queda suavizada con la idealización de los rasgos, la elegancia de los gestos y la actitud cercana a la contemplación mística de la Virgen. También destaca el naturalismo de la obra, que se hace presente en la forma en la que están concebidos los pliegues de la túnica y la caída del manto, en los que se prescinde intencionadamente de recursos que pudieran aportarle movimiento e inestabilidad. Llama la atención la delicadeza con la que el artista dispone los pliegues de la túnica sobre los pies de la imagen y la forma en la que está recogido el manto a su derecha, lo que nos muestra la predilección de Ureña por cuidar los detalles de la obra.

Ese gusto por el detalle se refleja igualmente en el tratamiento individualizado de los mechones del cabello, que de manera simétrica van cayendo a derecha e izquierda de la cabeza. También en la orla realizada a barbotina que se va distribuyendo por la túnica y el manto de la Virgen, con la que se imita el bordado a realce. Para realizar esta orla el escultor eligió motivos neoclásicos a base de roleos, elementos vegetales y estrellas que inciden en el lenguaje general de la obra. En contraste con esto la peana presenta rocallas y volutas unos motivos decorativos que, como hemos visto en el Niño Jesús del cardenal Sancha y en el trono de la Samaritana de Cartagena, fueron frecuentemente utilizados por el escultor.

A todas estas cualidades se suma el trabajo de los Hermanos Maicas en la aplicación de la policromía, a pesar de que la obra tiene repintes localizados en el lecho de nubes sobre el que se yergue la imagen. A través de un colorido suave y matizado estos artistas contribuyeron decididamente a realzar la excelente calidad de esta escultura.

La actividad artística de Ureña en Alicante tendría su continuidad unos meses después, con el encargo de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús destinada igualmente a ocupar una de las capillas de la colegiata de San Nicolás⁸. Esta vez el comitente sería el Apostolado de la Oración, asociación presidida por el canónigo doctoral D. Miguel María Gil, que tenía establecida su sede en ese templo. El 22 de abril de 1897 el periódico *La Correspondencia Alicantina* informaba de que el encargo ya se había realizado, recordando que *el distinguido artista es también autor de las dos preciosas imágenes que se veneran en la capilla de la Purísima Concepción en la iglesia de San Nicolás, y en la de las Teresianas del Real Convento de Madres Capuchinas.*

Dos meses después, el 24 de junio, el periódico *El Nuevo Alicantino* reseñaba que la obra ya había sido entregada, realizando una descripción exhaustiva de los detalles de la imagen y resaltando que la escultura era *perfecta en cuanto cabe a las prescripciones del arte.*

Como en el caso de la Inmaculada, la del Sagrado Corazón fue una de las devociones que más difusión tuvieron a lo largo del siglo XIX, lo que propició que los encargos de imágenes con esta advocación fueran muy frecuentes durante esa centuria y gran parte de la siguiente. Ureña no se aleja de la representación tradicional

8. Desconocemos a qué capilla fue destinada originalmente, ya que la imagen ha tenido distintas ubicaciones en el templo a lo largo del tiempo. Durante muchos años estuvo situada en la capilla de la comunión, encontrándose actualmente en la de san Guillermo.



Figura 10. Sagrado Corazón de Jesús, Aurelio Ureña Tortosa, 1897, Concatedral de San Nicolás, Alicante

del tema, mostrando a Cristo en pie y con el corazón sobre el pecho, mientras que con los brazos extendidos invita a los fieles a acercarse a Él. La obra se asienta sobre una peana de nubes que en origen debió estar poblada de cabezas de querubines, hoy desaparecidos, que han sido sustituidos por otros que desdican de la calidad de la escultura. De nuevo destaca el lenguaje clásico de la obra y el tratamiento que el artista da a los ropajes, que caen sobre la figura de forma naturalista, prescindiendo de recursos retóricos que pudieran dotar a la imagen de artificiosidad. Es algo que queda patente en la forma en que se recoge la túnica en la parte delantera de la imagen y en otros detalles como la caída del cingulo con la que está ceñida. A esa contención que se aprecia en la obra, se suma la idealización de los rasgos, tal vez excesivamente dulcificados en el caso del rostro. Con todo, es una obra de gran calidad que se encuentra muy en consonancia con la estética y las formas de la escuela valenciana de imaginería de finales del siglo XIX. (Figura 10)

El trabajo del artista es requerido de nuevo en la ciudad tres años después, con la ejecución de una imagen de San José, que también estaría destinada a ocupar una de las capillas de la colegiata de San Nicolás. Esta vez la obra sería realizada en colaboración con el escultor Eugenio Carbonell Mir, con quien Ureña se encontraba asociado en aquel momento. La imagen fue costeada por suscripción popular, siendo frecuentes las noticias aparecidas en el periódico *Semanario católico*, entre los

meses de mayo y junio de 1900, en las que se informaba del estado de la recaudación destinada a pagar el importe de la obra:

Esta hermosa escultura del bendito Patriarca, ha sido construída y tallada por el reputado escultor valenciano Ureña y Carbonell a instancias de repetidas súplicas de muchas personas entusiastas del Santo Patrono de la Iglesia Universal que deseaban venerar su glorioso Patrocinio en esta Colegiata.

Como podemos ver, en la noticia se habla de los dos escultores como si fueran una sola persona, uniendo en un único nombre el primer apellido de cada uno de ellos. Sin duda esta equivocación se debió al hecho de que Ureña siempre había trabajado en solitario en las obras que había realizado hasta ese momento para la ciudad, por lo que debió interpretarse que Carbonell era su segundo apellido.

A pesar de que la imagen fue realizada en colaboración por ambos artistas, es una obra que aprecia una cierta deuda estética y formal con los escultores hermanos Pastor, con los que Ureña había trabajado durante doce años. Para su ejecución, los artistas acudieron a la iconografía tradicional asociada a San José en el ámbito valenciano, que lo representa arrodillado sobre un lecho de nubes mientras sostiene al Niño Jesús en su regazo. Sin embargo en este caso los escultores introdujeron una variación, eligiendo mostrar al Niño en pie junto a San José, todavía en la infancia, pero con una edad más avanzada. A través de la composición los artistas dirigen la atención de forma bidireccional hacia los dos personajes, gracias a la postura que presenta cada uno de ellos. San José aparece girado hacia la izquierda dirigiendo su mirada hacia el Niño, mientras que Cristo aparece con los brazos extendidos, señalando con la mano derecha hacia San José, mientras la otra está dirigida hacia los fieles. De esa forma parece que el Niño hace referencia a uno de los lemas de la devoción josefina, “Id a José”, ofreciéndolo como un poderoso intercesor. (Figura 11)

La imagen está en consonancia con las características de la obra de Ureña que hemos visto hasta el momento, que se manifiestan en el lenguaje clásico de la escultura que aparece remarcado en la delicadeza del modelado, la serenidad expresiva de los personajes, el tratamiento mesurado de los gestos y las posturas corporales, la idealización de las facciones y la exquisitez de los detalles.

La última noticia que tenemos de la actividad artística de Ureña en Alicante la encontramos casi veinte años después. En 1919 el cabildo de la colegiata de San Nicolás, impulsará la reorganización de la Cofradía de la Virgen del Remedio, con el objetivo de revitalizar la devoción que secularmente había recibido la imagen de la patrona de la ciudad. Para llevarla a cabo el cabildo reunirá a un grupo de señoras, pertenecientes a las principales familias de la capital, que serán las encargadas de realizar una serie de iniciativas orientadas a incentivar y promover el culto de la patrona y a ampliar el patrimonio artístico de la cofradía.

Una de las primeras decisiones adoptadas por la nueva junta directiva será la restauración del camarín de la imagen, ante el gran deterioro que este presentaba. El proceso de renovación de este espacio será largo y costoso a consecuencia de la falta de medios económicos con los que contaba la cofradía en aquellos momentos. Esto motivó que la obra tuviera que realizarse en varias fases, que se iniciarían en 1919 y concluirían definitivamente en 1928. A pesar de ello, el camarín fue inaugurado



Figura 11. San José, Aurelio Ureña Tortosa y Eugenio Carbonell Mir, 1900, Concatedral de San Nicolás, Alicante

oficialmente en 1921 contando en aquel momento con los elementos esenciales que lo componían⁹.

La dirección de las obras fue asumida por el arquitecto Juan Vidal Ramos, quien recibió indicaciones para que conservara la estructura original del camarín. En su decoración participaron distintos artistas. Uno de ellos fue el escultor alicantino Rafael Reus, quien se encargaría de realizar los relieves que se encuentran colocados en la embocadura del arco del camarín, en los que representó a una serie de ángeles niños y mancebos sosteniendo guirnaldas de hojas. Por otro lado, a Aurelio Ureña se le encargaría la ejecución del nuevo trono sobre el que se asentaría la imagen de la patrona.

9. El camarín ha sufrido distintas intervenciones a lo largo del tiempo que han variado la concepción original del espacio. Entre 1981 y 1983 fue restaurado de nuevo, sustituyéndose las molduras de escayola de la cúpula del camarín por otras de madera. De igual forma en 2006, con motivo de la celebración de la exposición La Luz de las Imágenes en el interior de la concatedral de San Nicolás, fue eliminado el recubrimiento de mármol negro de las pilastras que enmarcan el camarín y los brazos de luz realizados por el orfebre Manuel Orrico que habían sido colocados en 1928.

Conocemos los detalles del encargo gracias a que se han conservado las actas de la cofradía pertenecientes al periodo de su reorganización¹⁰. Son pocos los datos que nos aportan, estando relacionados mayoritariamente con el presupuesto total de la obra y con los plazos para el pago de la misma. En el mes de octubre de 1919, la junta directiva se reunía en casa de su presidenta para decidir entre los proyectos que varios escultores habían presentado para la realización del trono de la Virgen:

El proyecto elegido fue el presentado por D. Aurelio Ureña cuyo nimbo y trono resulta por el precio de 5500 pesetas. Los plazos estipulados para el pago son tres: el primero de 1500 pesetas al hacer el encargo; el segundo de 2500 al entregar el trono, y el tercero y último de 1500 cuando la junta de señoras prudencialmente lo acuerde (Acta del 4 de octubre de 1919).

El compromiso adquirido con los pagos de la obra no debió cumplirse, al menos en el primer plazo. Lo deducimos porque un año después las actas vuelven a citar al escultor, que en esta ocasión solicitaba más dinero para poder continuar con el trabajo del trono:

La señora presidenta manifiesta que el escultor Sr. Ureña pide dinero nuevamente a cuenta del trono que está haciendo para la Santísima Virgen y se acordó remitirle 500 pesetas (Acta del 27 de octubre de 1920).

Las actas no vuelven a hacer referencia al artista o a los progresos en la ejecución del trono de la Virgen. A pesar de ello, sabemos que la obra estuvo terminada para el acto de inauguración del camarín, que tuvo lugar el 2 de agosto 1921, para el que se prepararon importantes fastos que incluyeron el traslado de la reliquia de la Santa Faz desde su monasterio hasta la ciudad.

Sin duda, el trabajo de Ureña destaca sobre todos los elementos que componían el camarín, ya que concibió una escenografía que estaba destinada a realzar la imagen de la patrona de la ciudad, ante las grandes dimensiones de la capilla en la que recibe culto. Para ello el artista ideó dos elementos diferenciados: el trono propiamente dicho y una enrayada o nimbo que, colocado en la parte superior, servía de marco para encuadrar a la Virgen en el espacio. De estos dos elementos solo se conserva el trono, ya que el nimbo fue retirado en torno a la década de 1970, quedando de esta forma desvirtuada la concepción escenográfica ideada por el escultor. (Figura 12)

Aurelio Ureña concibió el trono en base a una superposición de elementos, que buscaban elevar en altura la imagen de la Virgen para facilitar su visualización. Todo el conjunto se asienta sobre una torre dorada, que hace referencia a una de las letanías del rosario, donde aparecen representados el escudo de la ciudad y las armas de la cofradía. Sobre ella se apoya un orbe celeste del que emergen, de entre el celaje, cabezas de querubines y dos ángeles mancebos, que sirven como soporte a la imagen de la patrona. Los ángeles mancebos se encuentran colocados a derecha e izquierda de la Virgen, mostrando distintas actitudes con respecto a Ella. El que

10. Quiero agradecer a D. Rafael Gandulla, presidente de la Real Archicofradía de la Virgen del Remedio, que me permitiera acceder a su archivo para poder consultar los libros de actas.



Figura 12. El camarín de Ntra. Sra. del Remedio en 1921 (izquierda) y en la actualidad, Aurelio Ureña Tortosa, 1921, Concatedral de San Nicolás, Alicante

está situado a su izquierda aparece sentado y la rodea con sus brazos, mientras que el de la derecha se encuentra flotando sobre el orbe con los brazos abiertos, ya que en origen sostenía una cinta en la que podía leerse la leyenda *Refugium peccatorum*. De esta forma el artista da unidad al conjunto, integrando a los ángeles con la propia imagen de la Virgen, sin que ningún elemento pueda percibirse como extraño o añadido.

En estos ángeles puede apreciarse una cierta evolución artística en el escultor. Es algo que puede verse en el tratamiento de las cabezas, donde el artista se aproxima a una estética cercana al modernismo. Esto está presente en la forma en la que está concebido el cabello, en el que se muestra un modelado más evanescente en base a grandes volúmenes, siendo esta una característica que ya había estado presente en los ángeles del trono de la Samaritana de Cartagena.

De nuevo nos encontramos con una serie de estilemas propios del trabajo de Aurelio Ureña como la idealización, el gusto por el detalle y la elegancia formal que queda reflejada en el equilibrio compositivo y en el movimiento mesurado de los gestos y las posiciones corporales.

Conclusión

A través de este artículo hemos intentado realizar una aproximación al trabajo del escultor Aurelio Ureña Tortosa, buscando llenar el vacío existente en el estudio de su vida y de su producción artística. Como hemos visto, la obra de este artista se enclava dentro de la escuela imaginera valenciana de finales del siglo XIX, que estuvo muy marcada por la influencia que los escultores Modesto y Damián Pastor ejercieron sobre los imagineros posteriores a ellos. En este sentido Ureña, que había trabajado en su taller durante doce años, contribuyó a través de su obra a perpetuar y difundir unas formas que tendrían continuidad en la imaginería valenciana hasta la segunda mitad del siglo XX.

Las obras de Ureña que se han conservado, no solo nos ayudan a conocer la extraordinaria calidad de su producción, si no que contribuyen a reconstruir un periodo de la escultura religiosa valenciana muy poco estudiado, ampliando el conocimiento sobre la generación de artistas que trabajaron en ese ámbito en las décadas anteriores a la Guerra Civil. Esperamos sinceramente que este artículo sirva como aportación para que la imaginería valenciana sea un día estudiada con la importancia que merece.

Agradecimientos

Quiero agradecer la inestimable ayuda que me han prestado para realizar el presente artículo a Enrique Antón Rocamora, Raquel Sánchez Porras, Alejandro Cañestro Donoso, Jorge Belmonte Bas, D. Ramón Egío Marcos, D. Rafael Gandulla, Carlos Ismael Álvarez, Francisco Javier Delicado Martínez, Jordi Uriel Moltó y a Francisco y José Luis Verdú Esteve, bisnietos del escultor Aurelio Ureña.

Bibliografía

- DELICADO MARTÍNEZ, J. (2002). "Los escultores imagineros Modesto y Damián Pastor y Juliá". *Pasos* (17). Madrid: Pasos corporación editora, 56-58.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, V. (1960). *La iglesia de San Nicolás de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- ORTIZ MARTÍNEZ, D. (2012). "El escultor Aurelio Ureña". *Tiara* (18). Cartagena: Agrupación de San Pedro apóstol, 43-46.
- RODRIGO ZARZOSA, C. (1996-1997). "El escultor valenciano Eugenio Carbonell Mir". *Ars Longa* (7-8). Valencia: 247-261.
- SALA SEVA, F. (1989). *Acontecimientos notables en la Iglesia de San Nicolás de Alicante*. Alicante: Gráficas Díaz.

Documentación de archivo

ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Libros de matrículas de alumnos, signatura 143

Legajo 48, carpeta 6, documento 8

Legajo 48, carpeta 6, documento 10

Legajo 48, carpeta 6, documento 11

Legajo 48, carpeta 6, documento 13

Legajo 48, carpeta 6, documento 14

Acta de la sesión pública que celebró la Academia de Bellas Artes de San Carlos el día 2 de octubre de 1881 signatura 90, página 33.

ARCHIVO DE LA REAL ARCHICOFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL REMEDIO

Primer libro de actas correspondiente al periodo entre el 16 de Junio de 1919 al 11 de Marzo de 1947.

REGISTRO CIVIL DE VALENCIA

Partida de defunción de Aurelio Ureña Tortosa Sección 3ª, tomo 349-4, folio 231, número 904

Prensa histórica

El Diario de Orihuela, 12 de Noviembre de 1887

El Nuevo Alicantino, 1 de septiembre de 1896

El Nuevo Alicantino, 4 de diciembre de 1896

El Nuevo Alicantino, 8 de diciembre de 1896

El Nuevo Alicantino, 24 de junio de 1897

Semanario Católico, 5 de Mayo de 1900

La Correspondencia de Valencia, 21 de febrero de 1903

La Correspondencia de Valencia, 1 de agosto de 1905

Revista Guadalupe, año I, número 24, 15 de Diciembre de 1907

El Pueblo, 4 de agosto de 1908

La Defensa, 19 de agosto de 1909

Diario de Valencia, 6 de junio de 1912

La Correspondencia de Valencia, 7 de abril de 1916

Diario de Valencia, 24 de Enero de 1919

El Debate de Madrid, 15 de Mayo de 1919

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CLIENTELA Y LOS ENCARGOS DEL ESCULTOR JOSÉ ESTEVE BONET PARA LA PROVINCIA DE ALICANTE

Marina Belso Delgado

El escultor José Esteve Bonet ha sido considerado como uno de los máximos exponentes de la escultura valenciana dieciochesca de finales de siglo, cuyo estilo se desarrolló en base a la conjugación de la tradición barroca con las nociones academicistas heredadas de sus maestros y las enseñanzas recibidas de la Academia de Bellas Artes de san Carlos de Valencia. Los estudios existentes hasta el momento sobre este artista han versado principalmente sobre su vida, formación y estilo artístico en general, a lo que se han sumado en los últimos años algunas publicaciones en las que se ha dado a conocer obra inédita del escultor o su vinculación con la actividad de la Academia. Sin embargo, hasta la fecha no se han tratado aspectos relacionados con los tipos de encargos y sus clientes, conocidos en gran parte a través de dos fuentes documentales principales: la *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*, escrita en 1867 por José Vicente Martí Mallol, pariente del artista, y *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII: vida y obras*, su única monografía realizada hasta el momento por el investigador Antonio Igual Úbeda en el año 1971. Por ello, en el siguiente texto se pretende abordar este tema y analizar los encargos que se destinaron a la provincia de Alicante que aparecen registrados en ambas publicaciones, comparándolos y formando estadísticas en las que se tenga en cuenta precios, los lugares a los que iban destinados o quienes se encontraban detrás del encargo.

Marcos Antonio de Orellana fue el primero que incluyó datos biográficos y referencias sobre obras de José Esteve Bonet en su *Biografía Pictórica*, sirviéndose del *curriculum vitae* que el propio artista le proporcionaría en vida¹. Estos datos

1. Es interesante apuntar que Esteve Bonet no sólo contribuiría a la obra de Orellana facilitándole sus datos, sino que también ayudó en la redacción de varios apartados que hacían referencia a otros artistas. ALBARRÁN MARTÍN, V. (2005). "Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de

poco después serían utilizados también por el biógrafo Ceán Bermúdez para la elaboración del *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, aunque, a juzgar por los datos que aporta, pudo no disponer de la obra completa de Orellana debido a que muchas de las obras que este último menciona no fueron incluidas (Albarrán Martín, 2005: 145-162). Finalmente la Real Academia de Bellas Artes decidiría en 1799 editar la obra sin los apartados referentes a los artistas que todavía se encontraban en activo, por lo que la información de José Esteve Bonet quedó fuera de la publicación. Ceán Bermúdez trazaría a grandes rasgos la trayectoria del escultor aunque con variaciones, las cuales pudieron haber surgido fruto del despiste, pues menciona una Dolorosa y una santa Catalina de Siena para Canarias, mientras que Orellana se refiere a un santo Domingo, una santa Catalina de Siena y un Cristo para el convento de dominicos de dicho lugar (Orellana Mocholí, 1967: 594), entre otros ejemplos.

Sin embargo, el conocimiento de lo escrito por Orellana no se haría público hasta principios de los años 30 del siglo XX, por lo que para entonces ya era conocida la *Biografía* que escribió Martí Mallol, que dio a conocer más datos que Orellana no llegó a aportar, como son gran parte de las obras que aparecen en el listado del final del folleto, las referencias de su paso por el taller del escultor Francisco Esteve “el Salat” o la afirmación de que llegó a ser discípulo de Ignacio Vergara (Martí Mallol, 1867: 7-9). Actualmente no se sabe de documentación que corrobore su presencia en el obrador de este último, pero no sería extraño pensar que, durante sus primeros años como alumno en la entonces llamada Academia de santa Bárbara (Bérchez Gómez, 1987: 19-41), regentada por los hermanos Vergara, más de un aprendiz pasaría a formar parte de manera temporal a su taller y, de esa manera, se daría la oportunidad de compaginar los estudios teóricos con la práctica. Una afirmación que no resultaría arriesgada puesto que es visible el parecido estilístico de sus obras con las del maestro escultor Vergara. Por lo que respecta al listado de obras que recoge, estas aparecen ordenadas por localidades y se proporciona información sobre su tamaño, año de realización, una breve descripción y, en alguna ocasión, se acompañan del nombre de la persona a la que iban destinadas o su ubicación concreta.

Por su parte, el estudio que publicó Igual Úbeda es de notable interés puesto que contiene la transcripción del *Libro de la Verdad* o *Liber Veritatis*, un dietario que el propio artista comenzó a redactar en 1762 hasta poco antes de su muerte². En este documento, en el que también puso por escrito eventos puntuales de su vida, hace referencia a gran parte de los encargos que iba recibiendo, aunque en él se advierte una disminución progresiva de las anotaciones en los últimos años. Este hecho podría explicarse por la gran demanda de pedidos en el taller, que apenas le dejaban tiempo para registrarlos, la casi total atención que recibió la realización

Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (I)^o. *Archivo español de Arte*, t. 78 (321). Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 145-162.

2. A pesar de que en 1971 era dado a conocer por primera vez, el *Libro de la Verdad* ya había sido mencionado por Martí Mallol, al cual se refiere en varios párrafos. También Elías Tormo lo nombraría en su guía *Levante*, posiblemente conociendo la publicación de Martí Mallol.

de las figuras para el Belén del Príncipe³ o el progresivo deterioro de salud que mermó considerablemente la actividad del artista e interrumpió el dietario en mayo de 1802, poco antes de su fallecimiento. Sin embargo, el estudio de Igual Úbeda se centró en aspectos más generales y no recogió un análisis del documento en cuestión, que aporta no sólo tipologías y el lugar al que iban destinadas las obras, sino también precios, tamaños y nombres de las personas que los encargaban o sus intermediarios, además de otros datos que el artista consideró relevantes.

Pero en ambas publicaciones y, principalmente, en el *Liber Veritatis*, se han observado ciertos rasgos que influyen en la comprensión de la información que proporcionan. En primer lugar, se debe tener en cuenta que en el dietario aparecen huecos en blanco o puntos suspensivos que dejan incompletas varias anotaciones y revelan que posiblemente la transcripción que se realizó del documento no se revisó previamente a la publicación del trabajo⁴ o que hubo partes de dicho documento que no eran legibles y por lo tanto no se añadieron. También, el escultor pudo anotar encargos a los que posteriormente acudiría para completarlos con información de cierta relevancia para él. Un ejemplo claro de ello es el encargo de un san Pascual y un san Isidro labrador para Alfafar de 1766 en el que se incluye que el cliente se demoró en completar el pago diez años (Igual Úbeda, 1971: 32), o, en el caso de la provincia de Alicante, aparece la Virgen y el san José arrodillados conservados en el monasterio de san Juan de la Penitencia de Orihuela (Ferri Chulio, 1993; López Martínez, 2013: 222-225), en cuyo mismo párrafo Esteve especifica que el pintor Antonio Villanueva “en Paga de mi trabajo me pintara un Lienso de la Concepcion y lo Concluyo en 15 de agosto de 1785” (Igual Úbeda, 1971: 66) (fig. 1), es decir, cuatro años después del registro del encargo de las imágenes. Estas piezas muestran la calidad del trabajo de pequeño formato que llegaría a desarrollar el escultor, sirviendo así de referencia para poder esbozar una idea de cómo serían la variedad de figuras que él mismo realizaría desde 1787 para el Belén del futuro rey Carlos IV (Igual Úbeda, 1971: 143-162).

Además, a través de algunos asientos se pueden conocer otras obras que realizó y que no aparecen indicadas en ninguno de los dos documentos, como el beato Bernardo de Corleone y el san Seraffín realizados para el convento de Capuchinos de Valencia que fueron primeramente registrados en septiembre de 1768, donde figura que serían imágenes enlienzadas destinadas a las fiestas de dicho convento. Unos meses después de esa anotación, se hace referencia a unas nuevas imágenes para el mismo lugar, ya que las que había trabajado primeramente las había enviado a Alicante (Igual Úbeda, 1971: 36-38), dando cuenta de que estas primeras tallas enlienzadas del convento valenciano, las acabaría cediendo para algún cliente alicantino

3. El propio Esteve da cuenta en su dietario del tiempo que le llevó realizarlas o la cantidad de libras que pagó a algunos de sus ayudantes, como José Gil “el Viudo”, su hijo José, su sobrino “Quico”, Mateu Sans o Antonio Calbo, entre otros. IGUAL ÚBEDA, A. (1971). *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII: vida y obras*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 82-83.

4. Como ya afirma Igual Úbeda, la transcripción del Libro de la Verdad fue realizada por Francisco Morote Chapa, que también colaboró con él en la publicación dedicada a los escultores valencianos del siglo XVIII. Sin embargo, tras la Guerra Civil, el investigador perdió la pista del manuscrito, sin poder comprobar si la copia del documento se había realizado íntegra y sin errores. *Ibidem*, pp. 18-23.



Fig. 1. Virgen arrodillada, José Esteve Bonet, 1781, clausura del monasterio de san Juan de la Penitencia (Orihuela). Foto: Marina Belso.

mentación y otras obras que no quedaron reflejadas en el dietario, caso de la santa Ana de la iglesia de san Juan Bautista o el Niño del Buen Sueño de la sala capitular del monasterio de Capuchinas, ambas en Toledo (Nicolau Castro, 1991: 217-219); el Cristo Resucitado de Elche (Pérez Meca y Bonete Ruíz, 2006: 129-177) o las imágenes enviadas a Alicante en 1768 citadas anteriormente. A ello debe sumarse que Igual Úbeda acompañaría el estudio con comentarios de tallas que sólo aparecían reseñadas en el listado que aportó Martí Mallol, lo que revela que, aunque afirmase que el dietario estaba completo, también era consciente de la limitación del mismo, especialmente entre los años 1791 y 1802, los cuales podrían quedar completos en buena parte por las referencias que aporta Martí Mallol, que son las más numerosas de su listado. De ello se puede extraer la conclusión de que este último se centró más en referenciar obras realizadas entre 1791 y 1802 por considerarlas más importantes en su producción, ya que correspondían a una época en la que Esteve Bonet gozaba de gran popularidad tras haber sido elegido director de la Academia de san Carlos en 1781, y su nombramiento como escultor de Cámara del rey casi diez años después.

Ambos documentos son complementarios entre sí y pueden considerarse una herramienta de utilidad para la labor de localización de gran parte de la

del que no se tiene constancia, debiendo realizar más tarde otras para cumplir el primer encargo. Otro aspecto a resaltar es que el propio Esteve Bonet hace referencia en el encargo de la imagen de santo Tomás de Villanueva para don Francisco Pérez Bayer en 1795, a un cuaderno en el que el escultor apuntó los jornales que pagaba a canteros y escultores que intervinieron en dicha obra, así como el importe de las herramientas que se utilizaron (Igal Úbeda, 1971: 86), lo que muestra que en su momento pudieron existir otros documentos en los que figurarían datos relativos a otros pedidos o a la organización de su taller que hasta el momento no se tiene constancia.

Por todo ello, resulta llamativo que Igual Úbeda opinase sobre el dietario que “allí están anotadas todas sus obras, desde la primera hasta la última” (Igal Úbeda, 1971: 110), teniendo en cuenta que pudo existir más docu-

producción artística de este escultor valenciano. Martí Mallol hacía referencia en su *Biografía* que conocía el *Libro de la Verdad*, por lo que algunas de las obras a las que se refiere en su publicación serían sacadas de dicho documento con el fin de enumerar “muy á la ligera algunas de ellas, describiendo y emitiendo al mismo tiempo nuestro humilde parecer... dejando aparte obras de poco importante... deteniéndonos muy particularmente en las de Valencia” (Martí Mallol, 1867: 18). En las dos relaciones se han contabilizado unos 131 encargos que figuran con destino a la provincia de Alicante, que representan el 14,5% de todos los registros y que fueron destinados a 35 localidades diferentes principalmente a Alcoy, Biar, Alicante, Orihuela y Ráfol de Almunia, coincidiendo ambas publicaciones en unas veinte referencias, si bien los datos que se aportan en cada una no son exactamente los mismos. (fig. 2)



Fig. 2. San José con Niño, José Esteve Bonet, 1768, ermita de san José (Villena). Foto: Marina Belso.

Uno de los casos más significativos es el de la ciudad de Alcoy, para la que se apunta la escultura del retablo de la capilla particular de san Miguel del gremio de los pelaires o tejedores de paños que gozaba de gran popularidad desde antiguo, si bien en el siglo XVIII este sector textil experimentará su mayor desarrollo, propiciado en buena medida por la protección que se le dio desde la Corte al prohibir las importaciones (Conejero Martínez, 1981). Martí Mallol dice que para este retablo se realiza en el año 1769 “un San Miguel de 2, 718 metros en su nicho principal, otros santos, mancebos, niños y una porción de serafines” (Martí Mallol, 1867: 21) mientras que en el dietario de Igual Úbeda, el encargo presenta una lectura más compleja. En mayo de ese mismo año, se hace referencia al ajuste por cuarenta libras de toda la escultura del retablo de san Miguel, anotando la talla de dicho santo junto a la de san Gabriel, san Rafael, una Purísima, cuatro mancebos, dos niños, una Virgen de los Desamparados y veintiséis serafines, sin embargo, en septiembre aparece un asiento en el que dice concluir en Alcoy una imagen de san Miguel de doce palmos y medio (Igual Úbeda, 1971: 38-39), que corresponde aproximadamente con la medida del san Miguel al que hace referencia Martí Mallol, entendiéndose con ello que son la misma imagen y que se tardaría 4 meses aproximadamente en

ejecutarse. En el encargo también figura que se le da “a cuenta” sesenta libras por mediación de Joaquín Verdú.

Pero las anotaciones relacionadas con esta obra no acaban ahí, ya que en el mismo mes añade “ajuste con los perales un Sn. Menigne por 22 l. 10 s. y me dieron a Cuenta 10 l.” (Igual Úbeda, 1971: 29), y ocho meses después anota otro san Benigno para el remate del retablo de la misma capilla por veinticinco libras, de lo que puede deducirse dos interpretaciones, esto es, que el gremio encargara dos imágenes del mismo santo y no se colocaran en la misma capilla o que en la primera referencia haga alusión al precio por el ajuste de la imagen del santo en el retablo y la segunda a las ganancias finales por la conclusión de la talla en 1770. El pedido se completaría a partir de junio de 1770 con la Purísima de la que recibe “a cuenta” cuarenta libras (Igual Úbeda, 1971: 41); un mes después dos mancebos para la boca del nicho y finalmente se anota el san Gabriel, san Rafael y una Virgen de los Desamparados, ya concluidos en septiembre, con los que da por finalizada toda la obra de la que se había presupuestado 250 libras (Igual Úbeda, 1971: 42).

Otro de los asientos en los que ambos documentos coinciden es en las esculturas para el retablo de santa Ana que Martí Mallol sitúa en la iglesia principal de Alcoy, es decir, en la iglesia de santa María (Martí Mallol, 1867: 21). En él especifica que se realiza una santa Ana con la Virgen niña cogida de la mano en el año 1772, y un san José, un san Joaquín, dos virtudes y cuatro niños en 1785. En el *Liber Veritatis*, se afirma concluir para dicho retablo y para Vicente Esteve, que posiblemente actuase de intermediario, dos niños, los mismos santos y las virtudes, sin aportar datos sobre el grupo de la Virgen niña. Pero al revisar los encargos fechados en junio de 1772, aparece sin indicar localización “Una St^a Ana de 5 Pals. y una Virgen de la mano para llevar en andas para los texedores de Maiz por medio de Gregorio Moreno tallista, 28 l.” (Igual Úbeda, 1971: 46) de quien tan sólo se conoce que le pediría dos años más tarde un niño Jesús del Huerto (Igual Úbeda, 1971: 52). Este encargo coincide en tamaño con el grupo escultórico al que alude Martí Mallol, de lo que se deduce que son las mismas imágenes para el mismo retablo en el cual podrían estar vinculados estos dos artífices anteriormente mencionados.

El dietario no sólo sirve para la localización de la producción artística de Esteve Bonet, sino también para saber dónde o en qué estaban trabajando otros artistas contemporáneos al escultor que aparecen también nombrados, como los arquitectos Vicente Gascó o Antonio Guilabert, o varios retablistas y tallistas valencianos de finales del siglo XVIII, que todavía precisan de un profundo estudio⁵. Escultores como Ignacio Vergara, Luis Domingo o el propio Esteve Bonet⁶, trabajaron retablos y adornos motivados principalmente por su vinculación al gremio de carpinteros, aunque hubo maestros carpinteros que también se especializaron en dichas

5. Ana María Buchón Cuevas ya señaló la poca atención que se le había prestado a los retablos del área valenciana y la falta de un estudio profundo y completo sobre el tema, cuya labor de sistematización había sido abarcada por Inmaculada Vidal Bernabé en el ámbito alicantino y por primera vez en Valencia con David Vilaplana Zurita, a lo que debe sumarse posteriores artículos referidos a retablos dieciochescos concretos.

6. En el *Libro de la Verdad* se encuentran varios ejemplos al respecto, como la guarnición para un lienzo de Alcoy, cornucopias para el convento de Belén de Valencia, entre otros.

actividades, como el ya mencionado Vicente Esteve (Buchón Cuevas, 2004: 12-13), que aparece mediando en el encargo de la escultura para el retablo de la capilla de la Virgen de los Desamparados de la iglesia de san Andrés de Valencia, en el que indica que es el propio retablista quien costea las imágenes (Igal Úbeda, 1971: 43). También aparece adornando un marco del que Esteve Bonet realizó dos serafines y también encargando varias esculturas para la caja del órgano de la catedral de Segorbe, donde el retablista debía encargarse del adorno de la obra de renovación del templo proyectada por Vicente Gascó (Bérchez Gómez, 2009: 205-208), además de su presencia en el encargo para Alcoy comentado anteriormente.

El caso de este artista es muy significativo ya que su nombramiento como académico de san Carlos fue el detonante del intenso conflicto entre escultores y arquitectos al no ponerse de acuerdo en la legitimidad de los retablistas de diseñar y trabajar los agregados de talla (Bérchez Gómez, 1987). Por su parte Esteve Bonet defendería la legitimidad de la realización de adornos por parte de retablistas, como muestra la continua vinculación con estos artífices en diversos trabajos reflejados en el dietario. Pero estos no serían los únicos retablistas que trabajarían con el escultor, pues ya en los inicios del dietario aparece vinculado a su tío Agustín Esteve, así como a Antonio Español. En los asientos referidos a la provincia de Alicante, aparece el ya mencionado Vicente Esteve, el tallista Isidro Puchades, que media en encargos para Soneja y en la Virgen de agosto que se realiza para Cocentaina (Igal Úbeda, 1971: 78) y el retablista Luis Mari. Entre 1770 y 1776 se le relaciona con el escultor en un total de diez encargos, destacando la referencia en la que se vincula con el citado Antonio Español en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Chiva (Igal Úbeda, 1971: 56), y ya en territorio alicantino, un niño Jesús para Denia (Igal Úbeda: 1971, 43), y su autoría en un retablo de Elda, en el que Esteve Bonet realizaría hacia 1777 los profetas Jeremías e Isaías, la Virgen, un san Juan Evangelista y dos mancebos sentados para la cornisa (Puche Acién, 2004: 208-211).

En cuanto a las características generales de los asientos reflejados en las dos publicaciones, Igal Úbeda apuntaba que la mayoría de obras del escultor valenciano salían completamente acabadas de su taller (Igal Úbeda, 1971: 139) y que en los momentos de mayor cantidad de trabajo, se servía de artistas ajenos al obrador para hacer frente a los encargos y finalizarlos a tiempo, principalmente policromadores y doradores, como el encarnador Roberto o el dorador Fontanet, a los que alude en varias ocasiones en el dietario⁷. Sin embargo, esta afirmación no puede corroborarse pues, hasta la fecha, no se ha podido localizar documento alguno en el que, como en el caso del inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona, se anoten utensilios o espacios de taller dedicados al policromado de imágenes en su obrador (Buchón Cuevas, 2012: 211).

En un primer momento, la expresión del dietario “sólo madera”, puede dar a entender que sólo cobraba por la madera utilizada, como Igal Úbeda sugiere al

7. Tanto Igal Úbeda como Orellana ensalzan la labor del encarnador Roberto, quien Buchón Cuevas pone en relación con el artífice llamado Roberto Albors, que trabajó en algunas imágenes del escultor Ignacio Vergara. BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2012). “Pintar la escultura: apuntes sobre doradores de los siglos XVII y XVIII en Valencia”. *Ars Longa* (21). Valencia: Universidad de Valencia, p. 197-214.

poner de ejemplo el modelo de un viril de plata para Játiva del año 1774 (Igual Úbeda, 1971: 51), encargo realizado por mediación de su compañero de academia Manuel Monfort, indicando que cobraría sólo el importe del material, quizá por la relación que les unía. Una situación que se repetiría en dos encargos realizados para el sacristán del convento del Carmen de Valencia, en los que sí especifica la amistad que comparten y las escasas libras que gana con ambas tallas (Igual Úbeda, 1971: 33 y 36). En el caso de que la idea expuesta tuviera validez, se ha considerado como un caso aislado pues, ante la frecuente aparición de la fórmula “solo madera” en el dietario, serían demasiadas veces las que renunciaría al pago completo de las obras, por lo que se ha interpretado la intención del escultor de anotar principalmente las ganancias netas de su trabajo una vez destinado parte de los ingresos a gastos del taller, al salario de sus ayudantes, al policromador, material utilizado, etc.

Por el contrario, sí existen algunas anotaciones en las que se muestra de manera clara la división del importe total obtenido de algunas obras, así como la organización de su taller, como en febrero del año 1783 en el que indica que es él quien desbasta las imágenes y su sobrino Quico quien las pule, dividiéndose el pago y quedándose Esteve Bonet con dieciocho libras finales (Igual Úbeda, 1971: 71) o el asiento de un san Elías pagado por Francisco Verdes Montenegro para las monjas de san José de Valencia, en el que especifica que “me dieron 187.; de manos de trabajarle, 50 l.; de Lienzos 21 Bara Cola, 18 l.; madera Clavos suro francha ojos sables, 20 l. (Igual Úbeda, 1971: 30), entre otros.

Estas referencias acerca de los precios en el *Libro de la Verdad*, información que no refleja Martí Mallol en su *Biografía*, constituyen una aportación poco frecuente en el ámbito artístico. Debe tenerse en cuenta que no todos los encargos tienen reflejada la cantidad de libras obtenidas, pero en general se ha observado un predominio de los encargos con ganancias de hasta diez libras (fig. 3). Durante el período comprendido entre los años 1762 y 1770, son 105 los encargos con cifras entre una y diez libras que comprenden el 55, 2% de los 190 encargos registrados con ganancias en dichos años, sin embargo, las anotaciones con remuneraciones bajas disminuyen considerablemente entre 1780 hasta que a partir de 1791 no se registra ningún ejemplo con esa cantidad de libras. Que se dé esta circunstancia puede responder a que su reputación como escultor era menor en sus primeros años de trabajo, llevándole a recibir encargos de menor importancia y, conforme fue adquiriendo posición y experiencia, las ganancias por cada encargo se verían aumentadas. Por el contrario, los encargos con beneficios superiores a cien libras no experimentarán cierto protagonismo hasta 1780. De los trece últimos encargos que aparecen en el dietario, fechados entre 1790 y 1802, nueve son superiores a cien libras, lo que representa el 69, 2% de los registros de esos años, aunque se debe tener en cuenta que lejos de que el escultor desestimase encargos de bajo precio o con poco rendimiento económico, el artista tendría predisposición a poner por escrito y, por ende, darle mayor importancia, a obras con mayor beneficio para el obrador.

En cuanto a la provincia de Alicante, en los primeros años destacan obras con ganancias comprendidas entre una y veinte libras, así como entre treinta y cuarenta, sumando un total de veintidós pedidos que representan el 91, 6% de los veinticuatro encargos registrados en el *Liber Veritatis* entre 1762 y 1770. A

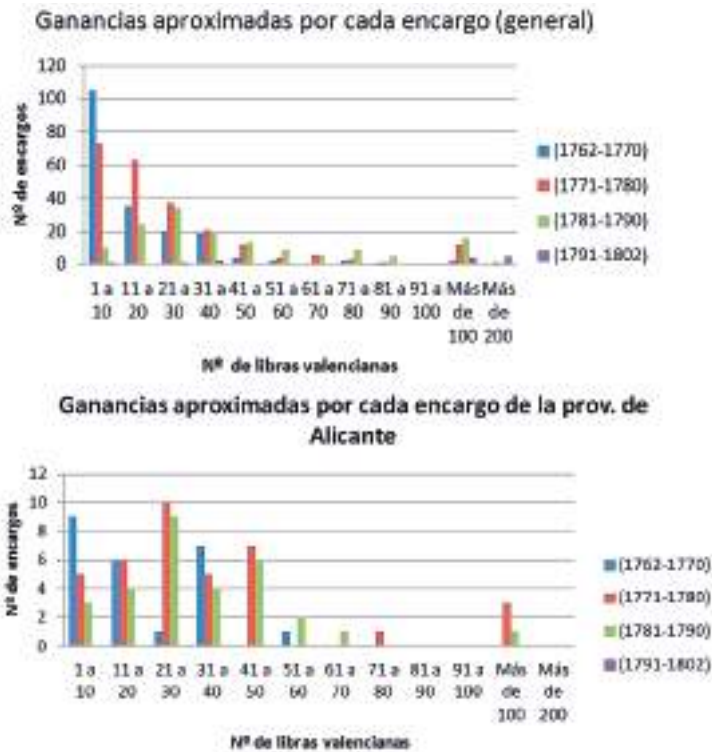


Fig. 3. Gráficas. Ganancias netas percibidas en toda su producción registrada y ganancias netas percibidas en la producción destinada a la provincia de Alicante.

partir de esta fecha serán los encargos de entre veinte y treinta libras de beneficio los que adquirirán protagonismo. Por su parte, los encargos de ganancias superiores a cien libras no están presentes para la provincia de Alicante, aunque sí se destaca que entre 1770 y 1780 aparecen tres anotaciones con más de cien libras, que corresponden con esculturas de conjunto ligadas a proyectos de retablos, como son los realizados para Denia, Ráfol de Almunia y Elda.

Finalmente, desde 1790 ya no se registran asientos para la provincia alicantina, si bien no es un indicativo de que no le demandaran obras pues el ya mencionado Cristo Resucitado de Elche (Gómez de Rueda, 2003: 504-505), no aparece reseñado ni en el listado de Martí Mallol ni en el *Liber Veritatis*, habiendo sido publicado posteriormente su recibo con fecha de 1790 en el que consta esta imagen “que se trajo de Valencia, hecha por Esteve p. 100 L”, pagada por el entonces obispo de Orihuela José Tormo (Pérez Meca y Bonete Ruiz, 2006: 135-137). Esta obra sirve de ejemplo para saber que el importe completo por una obra de 1,80 metros aproximadamente era de unas cien libras, aunque en el propio dietario aparecen algunos ejemplos que muestran la totalidad del importe de la obra, como la Purísima Concepción realizada para Alicante en 1773 que costaría 120 libras o el precio de 740 libras impuesto para las esculturas del tabernáculo de la iglesia colegial de Xátiva, de las que le

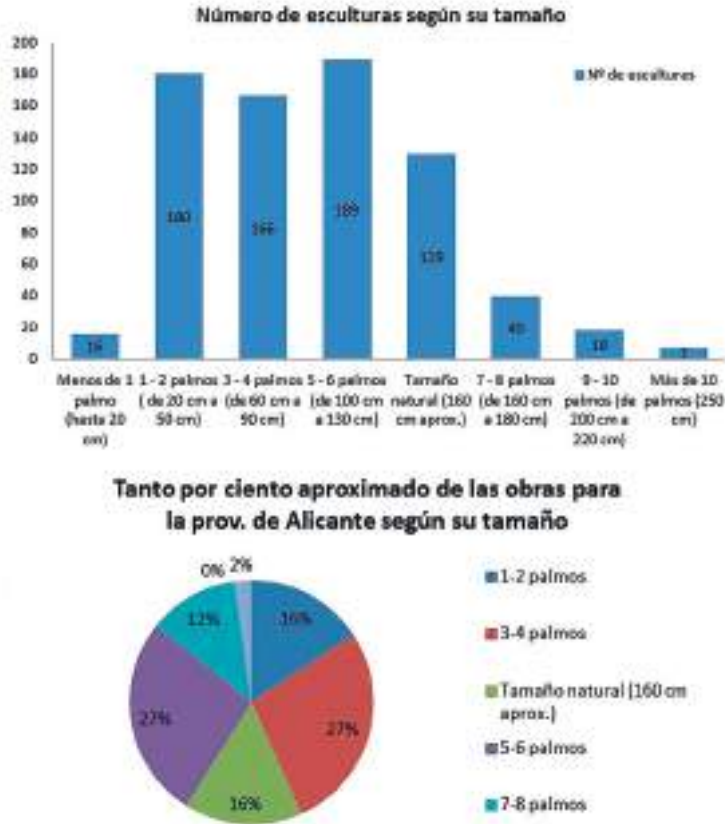


Fig. 4. Gráficas. Número de encargos totales según su tamaño y tantos por ciento de las obras destinadas a la provincia de Alicante según su tamaño.

dieron a cuenta 200 para poder comenzar la obra (Igual Úbeda, 1971, 60). Es importante mencionar también aquellas referencias en las que consta lo que cobraban los policromadores, como en el ejemplo de octubre de 1773 de un niño para una religiosa del convento de san José de Valencia, del que cobraría ocho pesos y cuatro niños antiguos que los vendería por diez libras, quedándose de beneficio trece libras y pagando al encarnador 5, representando así el 27, 7% del gasto que Esteve Bonet tenía que asumir en esta obra acabada.

Por lo que respecta al tamaño de las esculturas, los más demandados tendrían un tamaño menor del natural (fig. 4), destacando las obras de uno y dos palmas (de 20 a 50cm) y de cinco y seis palmas (de 100 a 130 cm), dimensiones propicias en buena parte para encargos de culto y devoción particular. Una situación similar se daría en el propio territorio alicantino pues, a juzgar por los datos, las tallas de entre tres y seis palmas son las más comunes, correspondiéndose con encargos destinados al culto particular o para ser ubicadas en capillas del interior de las iglesias, como el san Buenaventura de cinco palmas realizado para Tomás Payá para su capilla



Fig. 5. Gráficas. Tantos por ciento de clientela habitual de José Esteve Bonet y tantos por ciento de clientela de la provincia de Alicante de José Esteve Bonet.

de la iglesia de san Mauro y san Francisco de Alcoy (López Catalá, 2011: 368-371). Aunque el tamaño de las obras debía influir en el precio global de cada encargo, las ganancias finales obtenidas no muestran que ejecutando mayores encargos. Esteve podría obtener más beneficio, caso de las obras de cinco y seis palmas realizadas para la provincia alicantina, cuyas libras netas obtenidas varían considerablemente entre diez y cuarenta libras.

Otro punto de importancia es la riqueza de su clientela, en la que estaban presentes todas las clases sociales desde la Iglesia, seguidos de la nobleza y altos cargos sociales y una burguesía dedicada al comercio, la medicina, la docencia u oficios como peluquería, entre otros, sin olvidar a artistas y artesanos que generalmente estaban vinculados al arte de la escultura. Por lo que respecta a los datos analizados, Esteve Bonet atendía a una demanda eminentemente eclesiástica, que representa el 58% de los clientes de sus encargos (fig. 5), cuyas obras solían ser enviadas para presidir retablos de iglesias, capillas y para el culto particular de obispos, vicarios, presbíteros, sacerdotes, etc. Específicamente en el clero regular, cuya representación



Fig. 6. Inmaculada Concepción, José Esteve Bonet, 1773, iglesia parroquial de la Inmaculada del Pla (Alicante). Foto: Fundación Luz de las imágenes.

en las anotaciones de las obras es del 19%, los pedidos se realizan generalmente por mediación de priores, capellanes o confesores. Por el contrario, la clientela aristocrática, que no destaca por el protagonismo de demanda de obra al escultor, representando tan sólo el 8%, sí lo hace por la importancia de los cargos y prestigio que tienen en la sociedad, como el gobernador de Valencia Antonio Calvo, el entonces presidente de la Academia de san Carlos Joaquín Pareja de Obregón, así como diversos duques, marqueses o condes, sin olvidar los encargos realizados para la Corte y directamente para el príncipe Carlos.

Los asientos referidos a la provincia de Alicante muestran el protagonismo del clero regular, realizando obras principalmente para órdenes capuchina, trinitaria y de las clarisas para conventos de Biar y Orihuela; seguido del clero secular, cuyos pedidos iban destinados a las iglesias principales de las localidades, destacando las personalidades del rector de Ráfol de Almunia Francisco Catalá, así como el vicario de san Juan del Mercado de Valencia, el Dr. Iborra, que ejercería

de intermediario en obras destinadas a La Nucía. En menor medida se encuentran los encargos dirigidos a particulares de diversos oficios y la nobleza, destacando a Esteban Rovira, denominado por Esteve Bonet como “caballero de Alicante”, al que realizó varias tallas con destino a su oratorio particular de las que hasta el momento sólo se tiene constancia de la existencia de la Purísima Concepción del año 1773 que hoy se venera en la parroquia de la Inmaculada del Pla de Alicante (Sáez Vidal, 2006: 498-499) (fig. 6). Se debe tener en cuenta, no obstante, que el 26% de los encargos para este territorio no especifican el destinatario concreto, por lo que sería conveniente en futuras investigaciones determinar, siempre que sea posible, quienes encargaron esas obras para poder realizar una estadística más aproximada de la clientela alicantina que acudía al escultor valenciano.

Sin duda, uno de los asuntos más significativos del trabajo es el por qué de la presencia de obras de este escultor en la provincia de Alicante. Ello puede responder a una serie de factores que, si bien no son considerados como determinantes, sí que pudieron influir para que Esteve Bonet fuese requerido por las distintas localidades alicantinas. En primer lugar, se debe tener en cuenta que los primeros contactos que realiza el escultor con el territorio alicantino comenzarían tempranamente y durante su estancia en el taller de su segundo maestro Francisco Esteve “el Salat” al realizar un total de tres encargos entre los años 1762 y 1764, aunque sin demasiada relevancia social (Igual Úbeda, 1971: 25-27). El hecho de que realizara estas obras podría responder al hecho de que Francisco Esteve era oriundo de Alcoy y que, según el biógrafo Ceán Bermúdez, fue discípulo del pintor Juan Conchillos (Ceán Bermúdez, 1800: 66-67), que, a su vez, también trabajó para la provincia alicantina en obras como las pinturas del camarín de la Santa Faz de Alicante. También, la demanda de obras al taller de “el Salat” respondería al cierto prestigio de que gozaría en la época, pues el maestro sería uno de los artistas propuestos por el corregidor de la provincia valenciana para trabajar hacia 1743 en las obras de renovación del Palacio Real por orden del rey Felipe V (Albarrán Martín, 2008: 203-218).

Por otra parte, los contactos con otros artistas académicos valencianos pueden considerarse otra circunstancia que condicionó la presencia de Esteve Bonet en la provincia. El arquitecto Antonio Guilabert, el pintor Antonio Villanueva o los retablistas valencianos como Vicente Esteve o Luis Mari actúan de intermediarios en varias obras del escultor, quienes recurrirían a él principalmente por su vinculación con la Academia de san Carlos, aunque se debe mencionar también otras personalidades valencianas como el capellán de la Misericordia el Dr. Vaydal que se le relaciona como intermediario en obras para Benisa, así como el hermano José de san Alejos o el mencionado vicario de san Juan del Mercado de Valencia. Pero sin duda, el factor que quizá tenga más peso sea su relación con las instituciones eclesiásticas. Que la demanda de obra para la provincia alicantina provenga en su mayor parte de clero puede responder al hecho de que se intentaban seguir, en la medida de lo posible, las directrices estéticas que se estaban imponiendo desde la mitra oriolana ocupada por el entonces obispo José Tormo y Juliá, que pertenecía a un grupo de destacadas dignidades que participaron de la adaptación al pensamiento ilustrado promovido desde la propia Corona para conseguir su respaldo (Egido, 1979, 131-133).

José Esteve Bonet viaja a Madrid por primera vez junto con su amigo y compañero de academia el grabador Manuel Monfort, quien se encontraba vinculado a la capital por asuntos relacionados con san Carlos y para quien Esteve Bonet ejecuta varias piezas (Igual Úbeda, 1971: 124-132). Tanto Monfort como el grabador Joaquín Ballester, que residía en la capital, introdujeron al escultor en el círculo de intelectuales valencianos que había en Madrid surgido como consecuencia de la presencia del valenciano Francisco Pérez Bayer en la Corte de Carlos III, desde que arribó a ella hacia 1749 y que posteriormente había sido nombrado preceptor de los infantes don Gabriel y don Antonio. Es evidente que durante ese viaje ambos coincidirían pues, a su vuelta a Valencia en 1776, en julio de ese mismo año encargaría Pérez Bayer al escultor unas tallas para el retablo mayor de la iglesia de Benicasim

(Igual Úbeda, 1971: 56). El canónigo demostraría su predilección por Esteve Bonet contando con él para realizar trabajos para la seo valenciana o el encargo del santo Tomás de Villanueva del año 1795 que no llegaría a ver al fallecer un año antes. El trato con Bayer consecuentemente le traería al escultor clientela y prestigio, el cual se vería incrementado al ser nombrado director de la Academia en 1781. Por todo ello, Francisco Pérez Bayer ha sido considerado como el mecenas y protector de José Esteve Bonet, mostrando una actitud que venía a materializar las palabras del pensador y secretario de la Academia de san Fernando Antonio Ponz, que insistía en la importancia de la protección y patronazgo de los buenos artistas, así como el apoyo a las instituciones académicas, dedicando una palabras de elogio a la recién inaugurada Academia de san Carlos. (Ponz, 1793: 274)

Paralelamente, José Tormo y Juliá (Cañestro Donoso y García Hernández, 2009) fue considerado un reformar que mantuvo ciertos ideales contrarreformistas que se tradujeron en acciones como la supresión de la escena de la judiada del *Misteri d'Elx* y la prohibición de procesiones nocturnas, entre otros (Vidal Tur, 1961: 350-366; Cañestro Donoso, 2012: 88-89). Pero también estuvo preocupado por los problemas de su tiempo e interesado por la cultura, llevando a cabo la finalización de la Capilla de la Comunión de Santa María de Elche, cuya apariencia responde a concepciones plenamente academicistas (Cañestro Donoso y García Hernández, 2009: 71-88) o la creación de la Biblioteca Pública en el Palacio Episcopal de Orihuela, a semejanza de la fundada en Valencia por el arzobispo valenciano Andrés Mayoral. Este último se preocupó por la formación del futuro obispo y le introduciría en el ambiente político, cultural y eclesiástico valenciano que giraba en torno a Pérez Bayer (Callado Estela, 2013: 67-102), con el que se sabe que coincidiría en Elche en el año 1782 durante uno de los viajes relacionado con la preparación de la segunda parte de la publicación *De Nunmis Hebraeo-Samaritanis*, obra de la que no se tiene constancia de que llegase a publicarse (Mas Galvañ y Abascal, 1998: 88-89). De ello se puede entender que tanto Esteve Bonet como José Tormo se moverían en el mismo ambiente intelectual en el que Francisco Pérez Bayer era referencia, y que no sería extraño pensar en que pudiesen haber coincidido en alguna ocasión, lo que llevaría a que Tormo contase con él para realizar algunas tallas como el Cristo Resucitado o un Cristo en Agonía fechado en 1770 (Martí Mallol, 1867:39).

Tiempo después de haber sido nombrado obispo de Orihuela, Tormo redactaría una serie de cartas pastorales entre las que destacaría la de 1771 a semejanza de la Real Orden emitida desde la Corte en la que se recomendaba edificar bajo las reglas clásicas de armonía y proporción y desechar los excesos que se venían dando con el barroco. Además, se instaba a que la Academia supervisara estas nuevas obras mediante el envío de bocetos o planos de las mismas con el fin de homogeneizar las prácticas artísticas y crear un estilo al gusto de la Corte (Belmonte Bas, 2014: 235-236). Por todo ello, podría decirse que la compleja personalidad de Tormo, que pretendía actualizar la apariencia de la diócesis de Orihuela conforme a las enseñanzas de corte ilustrado que recibiría prontamente junto con el arzobispo Mayoral, tendría en consideración la importancia de vincularse con grandes artistas que gozaran de prestigio y que trabajaran conforme a las líneas academicistas del momento, aunque su pasado contrarreformista le hiciera contar con artífices como

Esteve Bonet, que a pesar de defender las enseñanzas académicas y ser nombrado director de san Carlos, todavía trabajaba en un lenguaje ciertamente barroco que se conjugaba muy bien con las reformas estéticas que el prelado quería llevar a cabo en la diócesis de Orihuela

En definitiva, la producción del escultor Esteve Bonet puede ser conocida en gran parte gracias a los testimonios de Martí Mallol y el *Libro de la Verdad*, que no sólo sirven de herramienta para localizar sus obras, sino también para conocer características del funcionamiento del taller del escultor, así como aspectos referidos a los encargos que realizaba y quienes se encontraban detrás de muchos de ellos, destacando la vinculación del artista con ciertos particulares de renombre en la sociedad de su tiempo, así como grandes personalidades eclesiásticas que hicieron del escultor un artista de renombre. Su obra estaría presente principalmente en los focos artísticos de la provincia, a saber: Alicante, Orihuela y Elche, así como otras localidades como Alcoy, Biar, Denia o Ráfol de Almunia, si bien con respecto al volumen total de obra que se anota en los documentos, su presencia en la provincia de Alicante no destaca demasiado. Aún así, puede ser considerado como una de las figuras clave del inicio de las renovaciones estéticas de finales del siglo XVIII y ello obedecía a una serie de pautas que previamente habían sido sugeridas desde la diócesis y, de manera particular, desde la propia figura del obispo José Tormo, verdadera alma mater de las reformas estéticas de la provincia alicantina, cuyos dictámenes sobre el decoro y la construcción bajo reglas de simetría clásicas venían a secundar el gusto imperante en la Corte que se estaba relacionando con el estilo gestado desde las academias.

Bibliografía consultada

- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2005). “Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)”. *Archivo español de Arte*, t. 78 (321). Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 145-162.
- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2008). “Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid”. *BSAA Arte* (74). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 203-218.
- ALCOLEA GIL, S. (1969). *Escultura española*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- BAQUERO ALMANSA, A. (1980). *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos: con una introducción histórica*. Murcia: Consejo Municipal de Cultura y Festejos, Ayuntamiento.
- BELMONTE BAS, J. (2014). “El tránsito del siglo XVIII al XIX: las reformas clasicistas de las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos”. *Canelobre* (64). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 235-253.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1987). *Arquitectura y Academicismo*. Valencia: Institución valenciana de estudios e investigación Alfonso el Magnánimo.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (2009). “Ideario ilustrado y académico valenciano en la renovación de la catedral de Segorbe”. En DE LA CALLE, R. (coord.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 185-208.
- BUCHÓN CUEVAS, A. M. (1993). “Sobre una obra de José Esteve Bonet en Benilloba”. En VV.AA. *Actas del primer congreso de Historia del Arte valenciano: mayo 1992*. Valencia: Conselleria de Cultura, pp. 319-322.

- BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2006). *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Secretaría autónoma de cultura y política lingüística de la Generalitat Valenciana.
- BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2012). "Pintar la escultura: apuntes sobre doradores de los siglos XVII y XVIII en Valencia". *Ars Longa: cuadernos de arte* (21). Valencia: Departamento de Historia del Arte, pp. 197-214.
- CALLADO ESTELA, E. (2013). "Obispos auxiliares de Valencia en el siglo XVIII". En CALLADO ESTELA, E. (ed.). *La catedral ilustrada: Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 70-86.
- CAMÓN AZNAR, J., MORALES Y MARÍN, J. L. y VALDIVIESA GONZÁLEZ, E. (1991). "Arte español del siglo XVIII". En *Summa Artis*, vol. XXVII. Madrid: Espasa. Calpe, p. 258.
- CAÑESTRO DONOSO, A. y GARCÍA HERNÁNDEZ, J. D. (2009). *D. Josef Tormo y Juliá. La Magnificencia de la Mitra*. Elche: Teleimprensa.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2016). "De lienzos y muebles del convento de capuchinos de Monóvar". En NAVARRO RICO, C. (ed.). *El Cristo. 75 años en Monóvar*. Monóvar: Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza, pp. 50-59.
- CÁRCEL ORTÍ, V. (2002). *Historia de las tres diócesis valencianas: Valencia, Segorbe-Castellón, Orihuela-Alicante*. Valencia: Generalitat valenciana.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. VI. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- CECILIA ESPINOSA, M., RUIZ ÁNGEL, G. y CECILIA ESPINOSA, J. (2014): *Historia de la diócesis Orihuela-Alicante*. Orihuela: Cabildo de la Catedral de Orihuela.
- CONEJERO MARTÍNEZ, V. (1981). *Gremios e inicios de la revolución industrial en Alcoy*. Alicante: Instituto de Estudios alicantinos.
- COTS MORATÓ, E. P. (2005). *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVII-XIX): Repertorio biográfico*. Valencia: Universidad de Valencia.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1990). "EL Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz de Yecla, obra escultórica de José Esteve Bonet: valoración artística, conservación y proceso restaurativo". En ROIG PICAZO, P. (coord.). *VIII Congreso de conservación de bienes culturales: Valencia, 20, 21, 22 y 23 de septiembre de 1990*. Valencia: Universidad Politécnica.
- FRANCH BENAVENT, R. (2012). *Del "vellut" al espolín: estudios sobre la industria valenciana de la seda en la Edad Moderna*. Valencia: Obra Propia.
- FERRI CHULIO, A. S. (1993). *El monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela (1493-1993)*. Orihuela: Patronato Ángel García Rogel.
- FERRI CHULIO, A. S. (2002). *Escultura patronal alicantina destruida en 1936*. Oliva: Gràfiques Colomar.
- GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M. (2005). *La Academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- GÓMEZ DE RUEDA, I. (2003). "San José y el Niño". En MARTÍNEZ GARCÍA, J. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 626-627.
- GÓMEZ DE RUEDA, I. (2003). "Crucificado". En MARTÍNEZ GARCÍA, J. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 628-629.
- GÓMEZ DE RUEDA, I. (2003). "Inmaculada". En MARTÍNEZ GARCÍA, J. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 630-631.

- GÓMEZ DE RUEDA, I. (2006). "Resucitado". En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La luz de las Imágenes, pp. 504-505.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (2010). *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante. 1907-1908*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Edición facsímil.
- IGUAL ÚBEDA, A. y MOROTE CHAPA, F. (1933). *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII: ensayo de una colección documental*. Castellón: Sociedad castellonense de Cultura.
- IGUAL ÚBEDA, A. (1968). *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Valencia: Servicio de Estudios artísticos Institución Alfonso el Magnánimo.
- IGUAL ÚBEDA, A. (1971). *José Esteve Bonet: imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obra*. Valencia: Institución valenciana de estudios e investigación Alfonso el Magnánimo.
- LÓPEZ CATALÁ, E. (2000). "Una nueva talla de José Esteve Bonet en la parroquia de san Mauro y san Francisco de Alcoi". *Alcoi: revista de fiestas*. Alcoi: Ayuntamiento, pp. 130-131.
- LÓPEZ CATALÁ, E. (2005). "Una obra de José Esteve Bonet en el convento de las Religiosas Justinianas de Onil". *Archivo de Arte Valenciano* (86). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 223-226.
- LÓPEZ CATALÁ, E. (2011). "San Buenaventura". En SANTAMARIA CUELLO, M., SEGURA MARTÍ, J. M. y VALERA FERRANDIS, J. A. (coms.). *Camins d'Art* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 268-371.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. C. (2013). *Historia y patrimonio artístico del Monasterio de san Juan de la Penitencia de Orihuela*. Orihuela: Concejalía de Patrimonio Cultural y Natural: Caja Rural Central, D. L.
- MARTÍ MALLOL, J. V. (1867). *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano: escrita expresamente para la continuación del Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España por Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Castellón: Imprenta y librería de Rovira Hermanos.
- MÁS GALVAÑ, C. y ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1998). "El viaje literario de Francisco Pérez Bayer por Valencia y Murcia (1782)". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història* (48). Valencia: Universidad de Valencia, pp. 79-112.
- MATEO MARTÍNEZ, C. Y SÁEZ VIDAL, J. (coords.) (1997). *Neoclásico y academicismo en tierras alicantinas (1770-1850)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- MESTRE SANCHIS, A. (dir.) (1985). *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV. Murcia: Ediciones Mediterráneo, pp. 475 y ss.
- MILLÁN RUBIO, J. (2004). *El convento de la Merced de Elche: 730 años de comunión*. Zaragoza: Provincia Mercedaria de Aragón.
- NICOLAU CASTRO, J. (1991). *Escultura toledana del siglo XVIII*. Toledo: Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos.
- ORELLANA MOCHOLÍ, M. A. (1967). *Biografía Pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Valencia: Ayuntamiento. Reproduce la edición de 1800.
- PÉREZ MECA, J. A. y BONETE RUÍZ, J. V. (2006). "El Cristo Resucitado de Elche". En *Nuestras Tradiciones. Semana Santa*, vol. XII. Elche: Patronato Histórico Artístico Cultural d'Elig, pp. 129-177.
- POVEDA NAVARRO, A. M. y VALERO ESCANDELL, J. R. (2006). *Historia de Elda*. Elda: Ayuntamiento, pp. 275-277.
- PUCHE ACIÉN, J. (2003-2004). "El escultor José Esteve Bonet, autor de la imagen de san José". *Las Virtudes*. Villena: Agrupación de fiestas de Navidad y Reyes, pp. 59-62.

- PUCHE ACIÉN, J. (2004). "Imágenes del escultor José Esteve Bonet: apuntes para la historia local". *Revista Alborada* (48). Elda: Ayuntamiento, pp. 208-211.
- BARÓN DE ALCAHALÍ Y DE MOSQUERA RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J. (1897). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta Federico Domenech.
- SÁEZ VIDAL, J. (2006). "Inmaculada". En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 498-499.
- SÁEZ VIDAL, J. (2006). "San Francisco de Paula". En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 502-503.
- SÁEZ VIDAL, J. (2006). "San Juan Nepomuceno". En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 500-501.
- SÁEZ VIDAL, J. (2006). "Inmaculada". En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 506-507.
- TÁRRAGA BALDÓ, M. L. (1992). *Gian Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real: el taller y sus vicisitudes*, vol. II. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TORMO Y MONZÓ, E. (1923). *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Calpe.
- VIDAL TUR, G. (1961). *Un obispado español el de Orihuela-Alicante. Historia documentada*, t. I. Alicante: Diputación provincial.
- VILAPLANA ZURITA, D. M. y CONEJERO BORRÁS, T. (1997). "Dos tallas inéditas de José Esteve Bonet en la basílica de Santa María de Elche". *Archivo de Arte Valenciano* (78). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 81-83.
- VV. AA. (2004). *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Valencia: Instituto de Patrimonio Histórico Español. Disponible en: http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/anabuchon_Retablobarroco.pdf.

ESTATUARIA PROCESIONAL, DEVOCIONES Y RITUALES EN LA SEMANA SANTA DE ALICANTE. PERSPECTIVAS HISTÓRICO-ANTROPOLÓGICAS EN TORNO A LA PROCESIÓN OFICIAL DEL SANTO ENTIERRO DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX

José Iborra Torregrosa
Universidad de Murcia
Real Academia de Cultura Valenciana

Superadas las desamortizaciones de finales del siglo XVIII y principios del XIX, la celebración pública de la Semana Santa de Alicante comienza a salir de su letargo y dar los primeros pasos a partir de los primeros años del reinado absolutista de Fernando VII. A mediados de marzo de 1819 y ante las reiteradas peticiones de la feligresía, el clero de la Iglesia de Santa María solicitó al obispo Simón López, el permiso para organizar “una devota Procesión que representase el entierro de Nuestro Redentor Jesús”. Curiosamente, dos años antes, los frailes dominicos ya habían abierto el camino con la organización, en marzo de 1817, de una procesión de rogativa con las imágenes de *Nuestra Señora de los Dolores*, el *Nazareno* y el *Crucificado* que discurrió por las calles colindantes al convento. Al igual que hiciera con los hijos de Santo Domingo de Guzmán, el prelado no mostró inconveniente en autorizar a los curas de Santa María la procesión, mediante decreto fechado el 22 de marzo en el Palacio Episcopal de Orihuela. Conseguida la aprobación diocesana, el cura José F. Cazorla elevaba la propuesta al alcalde, quien aplaudió la iniciativa en el pleno extraordinario celebrado el 29 de marzo y comunicó la asistencia del Ayuntamiento “presidiendo aquella procesión cuya vuelta sería la general” (Iborra Torregrosa, 2015b: 12-16).

A partir de 1819 nacía la costumbre de que el Cabildo parroquial solicitara la autorización para organizar la procesión, al tiempo que invitaba al alcalde y a los regidores a asistir “con antorcha o vela” cerrando el cortejo. Siguiendo el protocolo establecido, el Ayuntamiento aceptaba y comunicaba entusiásticamente su asistencia a tan laudable acto religioso, rogando tan solo que “se realice con la solemnidad y orden conducente sin que se cometan los abusos e irreverencias, que en otros de

igual especie”. Durante la centuria, la procesión siguió un itinerario que entroncaba a la perfección con el planteamiento que propusiera el clero de dar una “vuelta general”. El recorrido del tránsito, que era el escogido por el cura párroco de Santa María, discurría por las principales calles y plazas del centro histórico de la ciudad.

Desde su constitución, el Ayuntamiento asumió el patronazgo del acto al que acudía en pleno con el alcalde al frente, flanqueado por los maceros, y acompañando, por costumbre tradicional, a la imagen de *Nuestra Señora de la Soledad de Santa María*. La presencia de la Corporación fue inquebrantable incluso durante el período de las desamortizaciones liberales llevadas a cabo en tiempos de la regente María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Pese a ser acusados de descreimiento por los sectores más conservadores, los municipales no dejaron de asistir a las funciones del Jueves y Viernes Santo y a la procesión organizada en Santa María, si bien acordaron suprimir, en 1836, “los gastos de velas a los concejales y medias negras a los maceros” por el elevado coste que suponía para las exiguas arcas municipales.

Con la llegada al trono de Isabel II, la Semana Santa asiste al período de mayor pujanza económica y social desde su restitución a principios de siglo. Son años de florecimiento y promoción de las procesiones pasionarias, auspiciadas por la alta burguesía, que encontrarán en ellas el escenario más idóneo para exhibir su poder y condición social. La procesión del Santo Entierro experimenta un cambio extraordinario con la participación de nuevas cofradías y pasos que fueron surgiendo al amparo de los cabildos parroquiales, una vez repuestas del revés que supuso la política desamortizadora emprendida en tiempos de Mendizábal (1836-1837). Desde la década de los cincuenta, las cofradías alicantinas se vieron inmersas en verdaderos programas de renovación estatutaria con los que lograron engrandecer las filas de nazarenos. Del taller del escultor Antonio Riudavets, situado en la céntrica calle de La Princesa, próximo a la Casa Consistorial, salieron los monumentales grupos escultóricos de *La Cena*, *La Sentencia* y *Santa Cruz* para la procesión del Viernes Santo (Iborra Torregrosa, 2014: 43-45).

Esta situación se mantuvo intacta hasta el destronamiento de Isabel II en que, una vez consumado el triunfo revolucionario de La Gloriosa (1868), se inició el proceso renovador de las estructuras del país que derivó en un cambio en las relaciones Iglesia-Estado. Durante el período conocido como el Sexenio Revolucionario (1868-1874), la Semana Santa asiste a unos años de controversia y estancamiento. La libertad de cultos y la supresión de subvenciones para las festividades religiosas fueron algunas de las medidas que establecieron las nuevas autoridades municipales. En 1869, la Corporación quebró con la vieja costumbre de presidir la procesión del Santo Entierro, pues “no puede asistir oficialmente a ningún acto religioso, aceptando, como está de hecho, la libertad de culto por el Gobierno de la Nación”.

Con el advenimiento de la restauración borbónica de Alfonso XII (1875), la Semana Santa logra un resurgir de la mano de la nueva burguesía dominante que se apresta a fundar cofradías y a modelar una escenificación pasionista a imagen y semejanza de su estatus social. Para satisfacer las aspiraciones de control, las élites sociales y económicas, integradas en su mayoría por miembros cualificados de la alta burguesía dedicada a los sectores de la industria y el comercio, ocupan los principales puestos de las juntas directivas que se transmitirán a partir de entonces por

herencia familiar. La idea de configurar una ciudad moderna que expresara el pensamiento político de la élite burguesa conllevó la restauración y revitalización de unos cortejos procesionales embebidos de una nueva sensibilidad estética acorde a las reformas urbanísticas emprendidas en el último cuarto de siglo. Las procesiones comienzan a discurrir por unos itinerarios modernos de calles y plazas jaladas con alumbrado público y viviendas reformadas o de nueva construcción en consonancia con la línea del eclecticismo arquitectónico de finales de siglo. De este modo, las cofradías aprovechan la transformación de la ciudad para acrecentar la procesión general con la puesta en escena de nuevos pasos e imágenes titulares, revestidas suntuosamente de mantos, túnicas y joyas que son donadas por sus camareras y benefactores a la mayor gloria de su fama.

Durante esta época dorada, la Semana Santa experimenta un auge de las manifestaciones públicas de fe y piedad, revitalizadas al socaire del ideario del Concilio Vaticano I. En los años setenta, el Cabildo colegial de San Nicolás organiza la procesión del Domingo de Ramos a la que acuden numerosos niños y niñas con sus palmas blancas procedentes de los huertos de Elche. Era una procesión popular con vuelta a la parroquia, alejada del revestimiento protocolario que llegará alcanzar en las primeras décadas del siglo XX. Al silencio de las campanas, se sucedía el cumplimiento forzoso de diversas normas dictadas en los bandos municipales. Desde las diez de mañana del Jueves Santo al toque del Sábado de Gloria, quedaban suspendidos los espectáculos públicos y la circulación de carruajes y caballerías por las calles, excepto los correos y diligencias. Debido a los desmanes que se producían en el acto de toque de Gloria, se prohibió también que se disparasen armas de fuego, cohetes o petardos y que se arrojase tierra, ceniza u otras inmundicias a los transeúntes que paseaban por las calles y plazas. Comenzaba, así, a institucionalizarse la Semana Santa.

Durante la primera etapa de vida de la Restauración borbónica, las manifestaciones religiosas se impregnaron de un marcado nacionalcatolicismo como

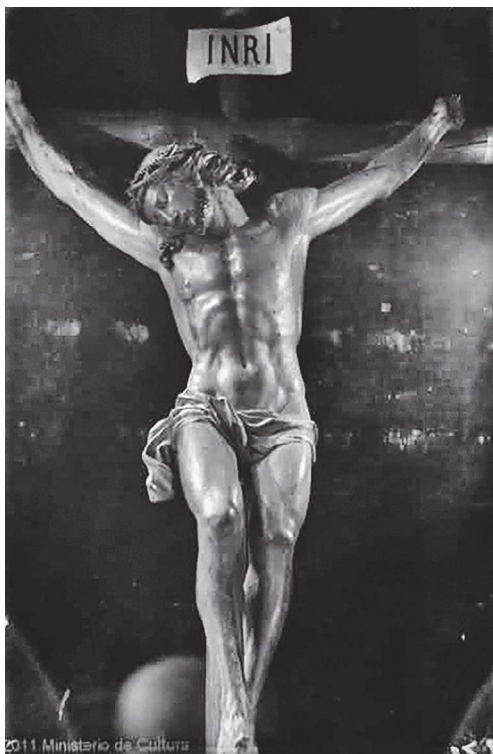


Fig. 1. *Cristo de la Buena Muerte*. Autor desconocido, posiblemente de procedencia italiana. Madera policromada. Finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Alicante. Concatedral de San Nicolás de Bari. Foto: Colección Loty. Fototeca Patrimonio Nacional

consecuencia de la eclosión de cofradías y asociaciones de seglares creadas al amparo del estado confesional católico que previó la Constitución de 1876. Las corporaciones de Semana Santa se erigieron en un engranaje de primer orden para propalar el ideario religioso del Nuevo Estado. Las prácticas pietistas tradicionales, herederas del Antiguo Régimen, volvieron a reverdecer en el solar patrio y las celebraciones pasionistas se convirtieron en el medio apologético más propicio para contrarrestar los enemigos de la religión.

En este ambiente de reafirmación religiosa, la Semana Santa de Alicante alcanzó un inusitado esplendor y lujo con la participación de nuevas cofradías que, agregadas a las antiguas y veteranas con sede canónica en Santa María y San Nicolás, llegaron a alcanzar casi la veintena; una cifra nada desdeñable que pone de manifiesto el profundo auge de la religiosidad local a finales de siglo. Por un documento del siglo XIX conservado en el archivo de la Parroquia de Santa María, sabemos cuántos pasos llegaron a procesionar en su totalidad, salvo cuando sus propietarios no los prestaban algún año sin dar mayores explicaciones o los herederos decidían deshacerse de ellos por falta de interés o patronazgo (Martínez Morellá, 1955). Con todo, el cortejo procesional llegó a contar con diecinueve pasos, a saber: *La Samaritana, La Cena, El Lavatorio, La Oración en el Huerto, Negación de San Pedro, Azotes a la columna, Ecce Homo, Nazareno, Sentencia, Cristo con la Cruz a cuestras, La Verónica, La Caída, San Juan Evangelista, Nuestra Señora de los Dolores, Jesús Crucificado, Nuestra Señora de las Angustias, La Cruz, El Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad.*

El protagonismo de esta recuperación popular recayó, una vez más, en el cura párroco de Santa María que, actuando como promotor y organizador del acto, además de ser el presidente eclesiástico de la cofradía de *Nuestra Señora de la Soledad*, aunó y coordinó los esfuerzos necesarios por garantizar la solemnidad y participación masiva de las hermandades. Como catalizadora del fervor popular de numerosos fieles y cofrades, la cofradía y el Cabildo parroquial vieron el momento oportuno de trasladar su capilla en el interior del templo, desde la antigua del Baptisterio (que había sido convertida en el centuria anterior en capilla mortuoria “velándose en ella los cadáveres ante un altar que se erigió”, como refiere el cronista Viravens) a la primera que existe junto al altar mayor en el lado del Evangelio, encargando posteriormente la decoración del retablo al pintor Lorenzo Pericás Ferrer (1897). En su camarín, quedó entronizada la venerada imagen de *La Soledad*, a cuyas novenas y septenarios acudían numerosos fieles y las más altas personalidades de la ciudad. Su importancia como eje vertebrador de la Semana Santa se evidencia al congregarse, material y simbólicamente, los poderes rectores de la ciudad cada Viernes Santo en Santa María, sede canónica desde donde parte la procesión para recorrer su itinerario oficial.

Concebida como una gran narración simbólica, la única celebración pasionista realizada en Alicante quedaba ordenada a modo de *tableau vivant* con los distintos pasos procesionales que discurrían por las calles y plazas, antiguas y remozadas, del trazado urbanístico del Alicante decimonónico. La procesión general reproducía en lo sustancial la secuencia cronológica de los momentos alusivos a la Pasión y Muerte de Cristo que aparecen narrados en los evangelios canónicos y apócrifos. Además de la obligada presencia de los diversos pasos e imágenes, concurrían en el drama

ritual urbano otros grupos, como las fuerzas del orden público, las bandas de música y las pintorescas agrupaciones de soldados romanos, cuyas actuaciones aportaban una plasticidad e impacto emocional entre los espectadores.

Pese a la búsqueda incesante de cualquier documento que aporte datos esclarecedores sobre el patrimonio procesional, resulta una tarea complicada poder reconstruir las características morfológicas de las imágenes y pasos procesionales desaparecidos que participaron en la Semana Santa del XIX. La escasez de fuentes gráficas y la pérdida de los archivos documentales de las hermandades y cofradías a lo largo del tiempo suponen las principales causas que impiden tener un conocimiento de primera mano sobre este antiguo patrimonio material. A

partir de la segunda mitad del siglo, y gracias a la contribución de la prensa escrita, comienzan a ser abundantes las noticias cofrades, convirtiéndose en la actualidad en una fuente de información imprescindible para reconstruir desde un punto de vista histórico-antropológico todos los aspectos de estas prácticas de religiosidad popular.

Las pocas fuentes documentales encontradas, reducidas en su mayoría a contratos notariales y noticias de prensa, hacen mención a la factura de unos pasos procesionales que, con independencia de que contuvieran imágenes exentas o grupos escultóricos, eran de proporciones considerables y de gran sencillez compositiva. El conjunto estaba integrado por dos superficies, una tarima inferior con incorporación de pequeñas cartelas talladas con relieves o emblemas alegóricos a la Pasión de Cristo en cada una de sus caras o frentes, y otra superior donde se distribuían convenientemente las imágenes religiosas.

Parece ser que la factura de este modelo de *paso* procesional, extensivo a todo el Levante peninsular, se remonta al período posterior a la Desamortización de Mendizábal (1836-1837) cuando las cofradías emergentes, lejos de su configuración gremial y entregadas a la estética de la nueva mesocracia burguesa, decidieron la renovación de su patrimonio y apostaron por un nuevo modelo de *andas* talladas y doradas tan al gusto romántico de la época (Fernández Sánchez, 2004: 43). Las descripciones realizadas en los contratos notariales que suscribe el imaginero Riudavets con los responsables de las hermandades alicantinas nos describen unos *pasos* de grandes dimensiones, como el construido para la hermandad de *La Cena*, de “dos palmos de alto o de colgante” o el de *La Sentencia*, cuyas proporciones eran



Fig. 2. *Nuestra Señora de la Soledad de Santa María*. Autor anónimo. Madera policromada. Siglo XIX, Alicante. Basílica de Santa María. Foto: García Solves. Biblioteca Gabriel Miró-Fundación Caja del Mediterráneo

de “diez y siete palmos de largas, con nueve y medio de anchas” (Iborra Torregrosa, 2014: 64-67).

Elemento central del ritual protagonizado por las cofradías son las imágenes religiosas, como objetos-signos depositarios de toda la fuerza simbólica. Durante el siglo XIX siguieron recibiendo culto en sus capillas titulares o en los domicilios de los propietarios o patronos. Pocas son las imágenes que han sobrevivido en Alicante a los avatares históricos acaecidos en los turbulentos siglos XIX y XX. Acaso el *Cristo de la Buena Muerte* o la *Virgen de las Angustias*, entre alguna que otra imagen que recibió compostura por desperfecto o destrucción, constituyen, sin duda alguna, el legado patrimonial más antiguo de la Semana Santa alicantina. A través de los escasos documentos conservados, sabemos que las imágenes o grupos escultóricos que procesionaban eran tallas completas o de bulto, enlienzadas y, también, vestidas. De todas ellas, las piezas más extendidas en la época fueron, sin duda alguna, las vestidas de lienzo y las de candelero, debido al bajo coste y a la rapidez con que podían realizarse en el tiempo previsto.

Centrándonos en una primera clasificación sobre la imagería religiosa que procesionaba en Alicante durante el Ochocientos, cabe señalar que uno de los grupos pasionarios más significativos es el de los Nazarenos y Crucificados que, con independencia de sus variantes iconográficas y conformación estética, eran hechuras de bulto, de tamaño natural y realizadas en madera policromada. Especialmente significativas resultan dentro de esta sección las efigies del *Ecce Homo*, el *Nazareno*, el *Cristo de la Caída*, el *Cristo de la Buena Muerte* o el *Cristo Yacente*. En el caso de los Nazarenos, solían revestirse las hechuras con elementos postizos (ojos de vidrio, lágrimas de cristal, cabello natural...), con el fin de conseguir mayor verosimilitud y realismo, así como despertar mayor devoción entre los fieles. En la mayoría de las ocasiones, estas peculiaridades formaban parte de las prácticas comunes de la escultura religiosa a las que se sometían los escultores casi instintivamente. Siguiendo la tradición barroca, las imágenes cristológicas solían llevar la cabeza con el pelo pintado para recibir la peluca natural, como sucedía con el antiguo *Cristo de la Caída*, venerado en el convento de las Madres Capuchinas.

Entre las piezas conservadas que atesora la Semana Santa de Alicante, destaca por su notable valor artístico la imponente talla del *Cristo de la Buena Muerte*, procedente del desaparecido convento de los Dominicos y trasladada posteriormente, en 1851, a la Colegiata de San Nicolás de Bari. Es una talla de autor desconocido que bien pudo realizarse a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII. Según las informaciones de Vidal Tur (1944), parece ser que en 1720 los Dominicos encargan las tareas de cuidado de esta talla a don Pedro Maltés y, posteriormente, a sus herederos, después de que fuera donada décadas atrás por don Miguel Saragoza de Heredia, alicantino y obispo de la diócesis italiana de Thano, quien era el hermano del dominico que llegó a ser el primer deán de la Colegiata de San Nicolás. Todas las investigaciones apuntan a una posible autoría italiana del Crucificado que mayor devoción despierta en Alicante. Junto a la Virgen de las Angustias, ambas imágenes titulares participan el Jueves Santo en la popular procesión del Silencio.

Desde el punto de vista tipológico, nos encontramos con una obra realizada en madera policromada que representa a Cristo Crucificado, de tres clavos, justo en el



Fig. 3. *Santa Cena*. Antonio Riudavets Lledó. Madera policromada y tela encolada. Paso procesional. 1852, Alicante. (Conjunto desaparecido). Foto: Colección de Andrés Hernández Martínez

momento después de expirar en el madero. Se trata de una talla completa, de conseguidos rasgos anatómicos en la que se vislumbra un rostro sereno y tranquilo plenamente alejado de la Pasión sufrida. La cabeza, tocada con corona de espinas, se mantiene ladeada, al igual que las extremidades, en perfecto y estudiado tratamiento artístico. Encima de ella, aparece una cartela con la inscripción latina INRI. El hieratismo del tórax y abdomen contrasta con el movimiento que producen los pliegues del rico paño de pureza anudado a la cadera mediante un cordel, debajo de la herida sangrante del costado. Entre otras razones estilísticas, la crítica coincide en la hipótesis de la procedencia italiana de esta antigua talla.

Un segundo grupo lo formaban las Dolorosas, como las efigies de *Nuestra Señora de los Dolores*, de los conventos de los Dominicos y del Carmen, la *Virgen de la Corona de Espinas*, del convento de San Francisco, *Nuestra Señora de las Angustias*, de las Madres Capuchinas, y *Nuestra Señora de la Soledad*, de la Parroquial de Santa María, que constituían el epílogo central del ciclo de la aflicción. Pese a la manifiesta devoción mariana en las tierras alicantinas, no son muy numerosas las imágenes pasionarias dedicadas a la Corredentora durante esta época, todo lo contrario que en la centuria siguiente cuando adquirirán mayor relevancia en sus diversas advocaciones. Lamentablemente, pocas han sido las tallas que pudieron salvarse de la contienda civil de 1936.

De época barroca es la imagen de la *Piedad* o *Virgen de las Angustias* conservada en el Convento de las Capuchinas de Alicante desde donde llegó a procesionar en el siglo XIX. Gracias a los estudios del profesor Sáez Vidal, sabemos que este imponente grupo escultórico fue realizado en 1762 por el artista Francisco Salzillo por encargo de Juan Bautista Caturla, vecino de Alicante y “Teniente de Alguacil del

Santo Tribunal de la Inquisición de Murcia”, para una capilla funeraria en la iglesia conventual. Resuelto en un esquema piramidal de indudable eco clasicista, el grupo está compuesto por dos figuras principales distribuidas en clara posición frontal para ser contempladas en la hornacina del altar (Sáez Vidal, 1998).

Al igual que en otros precedentes del mismo modelo iconográfico, Salzillo situó a la Virgen sentada sobre un peñasco y con el cuerpo exánime del Hijo, apoyado en una sábana, justo en el eje central de la composición. Con un sereno dramatismo, el escultor representó a María con los brazos abiertos y extendidos en señal de dolor e íntima comunicación con el espectador. Del profundo dolor y desgarró, puede ser símbolo la mirada perdida hacia lo alto como consecuencia de la aceptación de la voluntad divina. En su regazo, descansa el cuerpo muerto y desnudo de Cristo que, pese al rostro sereno e impassible, sin expresión de sufrimiento, presenta las huellas de la Pasión en manos, pies y costado, advertidas por la sangre derramada. Dos angelitos, de factura dulce y tierna, sostienen los brazos del Redentor y ayudan a cerrar lateralmente la bella composición artística.

De gran devoción popular en Alicante es la talla de *La Soledad de Santa María*, de autor anónimo, que históricamente cierra la procesión oficial del Viernes Santo a la que acompañan todas las autoridades de la ciudad. A razón de las numerosas noticias recogidas en la prensa de la época sobre esta cofradía erigida en la Iglesia Parroquial de Santa María (actualmente declarada Basílica), es una de las pocas imágenes marianas con estructura de candelero que partió en las procesiones de Semana Santa del XIX. La imagen que representa la Soledad de María tras la deposición del cadáver de Cristo se encuentra en la hornacina de la primera capilla lateral al lado del Evangelio cuyo retablo fue realizado en 1897 por el pintor Lorenzo Pericás Ferrer. Es una imagen en madera policromada, de tipología vestidera, con cabeza, manos y pies tallados. Sobre una peana dorada, aparece de pie la imagen Dolorosa con los brazos doblados en ángulo y las manos juntas y entrelazadas sosteniendo los atributos simbólicos de la Pasión.

Como devoción doliente, aparece vestida con la clásica indumentaria de viuda, con corpiño y toca blanca y extenso manto negro que le cubre desde la cabeza a los pies. Merced a las numerosas donaciones realizadas por sus camareras y benefactores, posee una rica colección de joyas y prendas suntuosas datadas de los siglos XVIII y XIX (rosarios, camafeos, sayas, enaguas, pañuelos...) con las que se exorna para las celebraciones religiosas organizadas por su cofradía.

Finalmente, el grupo más numeroso lo constituían los pasos de misterio que, dadas las grandes dimensiones, debieron realizarse con imágenes vestideras y, también, enlienzadas imitando el vestuario original; una modalidad muy popularizada en el siglo XIX en la que se empleaban tejidos estucados con yeso y posteriormente policromados, cuyo aspecto rígido daba la apariencia de labores talladas. La implantación de enlienzados para los conjuntos de misterio convivió simultáneamente con las imágenes de túnicas tejidas y adornadas hasta las primeras décadas del siglo XX. Tenemos constancia documental y gráfica de que los pasos de *La Cena*, *La Sentencia* y *Santa Cruz* estaban integrados por imágenes vestidas de lienzo aparejado. Pese a que no contamos hasta la fecha con prueba documental que lo verifique, es hartó probable que los grupos de *La Samaritana*, *El Lavatorio* o *La Oración en el Huerto*,

entre otros, debieron ser realizados con la misma técnica compositiva.

Pocos son los escultores que mayor obra han dejado en la provincia de Alicante durante la segunda mitad del siglo XIX como acontece con el caso del imaginero Antonio Riudavets Lledó (1813-1897). Continuador de la estela salzillesca, tan reclamada todavía por las hermandades y cofradías de la época, este escultor oriundo de Mahón y afincado en la provincia de Alicante desde la década de los cuarenta trabajó la madera a la antigua usanza y bajo los cánones de la estética tardo-barroca. La década de los cincuenta proporciona las primeras noticias sobre la peripecia vital y artística de Riudavets en la capital de la provincia. De su obrador alicantino, salen los monumentales grupos escultóricos de *La Cena*, *La Sentencia* o *Santa Cruz*, obras de amplios volúmenes que, pese a la modestia y escasez de recursos, le abren las puertas en el panorama regional de la imaginería religiosa (Iborra Torregrosa, 2014).

Según las últimas investigaciones, los orígenes de esta hermandad se remontan a mediados del siglo XIX cuando los directivos encargaron al imaginero Antonio Riudavets el grupo escultórico que representase el pasaje evangélico de la instauración de la Eucaristía. El hallazgo del contrato notarial del referido grupo demuestra, gracias al estudio del profesor Sáez Vidal (2004), que el 29 de julio de 1851 se concierta entre el escultor y el maestro de obras, Antonio Garrigós López, a la sazón patrocinador del proyecto, el conjunto escultórico de la Última Cena de Cristo que “ha de servir para una Hermandad que se ha formado”.

El grupo constaba de trece figuras (los doce apóstoles y el Salvador), de madera policromada y tela encolada, sentadas sobre unos taburetes tallados con una cartela identificativa con el nombre de cada discípulo. La ejecución de la obra debía basarse, según reza el contrato, en el modelo iconográfico de Leonado da Vinci, recogido siglos después por el grabador Morghen. Junto a las hechuras, el artista debía realizar también la construcción de unas andas para ser portadas por medio de dieciséis varales. Conforme a lo estipulado, el escultor se comprometió con el representante de la hermandad a entregar el paso de misterio para el Domingo de Ramos de 1852, fecha en la que se hizo entrega de la obra completa, que quedó ajustada en 15.750 reales de vellón.



Fig. 4. *La Sentencia*. Antonio Riudavets Lledó. Madera policromada y tela encolada. Paso procesional. 1853, Alicante. (Conjunto desaparecido). Foto: Archivo Municipal de Alicante

Gran expectación debió de causar el conjunto escultórico en la Semana Santa de Alicante, tan acostumbrada a contemplar el modesto conjunto de imágenes exentas y reducidas que, en aquellos años, integraría el cortejo del Viernes Santo. Sin embargo, la escenificación del paso de misterio era de gran monumentalidad en contraste con las calles estrechas de la ciudad, y además numerosas eran las dificultades que suponía su conservación a lo largo de todo el año, por lo que su hermandad se vio obligada a dejar de procesionar en varias ocasiones durante el último tercio del siglo XIX.

Las noticias aparecidas en la prensa alicantina advierten de la precaria existencia. En 1878, el diario alicantino *El Constitucional* se lamentaba del suceso “porque se creía por muchos, que había sido enajenado por su principal propietario, lo cual, no es cierto, porque se conserva en esta ciudad perfectamente, y es de sentir que siendo uno de los principales pasos no se organice de nuevo, adquiriéndose por alguna de las corporaciones, como antes lo estaba”.

Ante tales circunstancias, los directivos de la hermandad decidieron vender, en 1880, el voluminoso conjunto a la cofradía de alpargateros de la ciudad de Elche que, condicionada por idénticos problemas logísticos, lo volvió a enajenar, tres años después, a la cofradía California de Cartagena, integrándose, así, en el cortejo procesional del Prendimiento de Cristo que salía en la noche del Miércoles Santo. Sin embargo, la falta de fervor devocional que despertaba entre sus cofrades, unida al escaso interés artístico, a pesar del halo salzillesco con que ya contaba por entonces, fueron motivos suficientes para que se sustituyese por el paso actual de García Talens.

El antiguo paso de *La Cena* procesionó en Cartagena hasta 1957, fecha en la que se vendió a una cofradía de la ciudad de Badalona, donde allí definitivamente se dispersó en manos particulares. En la actualidad, varios son los intentos llevados a cabo para localizar en tierras catalanas las imágenes vendidas y reconstruir, así, el azaroso conjunto escultórico, del cual sí han sobrevivido algunos testimonios gráficos de mediados del siglo XX.

Escasos han sido los datos ofrecidos por la historiografía sobre la existencia y origen del paso de misterio realizado por Riudavets para la hermandad alicantina de *Jesús sentenciado a muerte*. Parece ser que no habían transcurrido unos meses desde la fundación a principios de 1852, cuando los representantes de la hermandad entablaron las primeras conversaciones con el escultor mahonés, quien por entonces había establecido su taller en la céntrica calle de La Princesa. Verificados los primeros contactos, el artista ajustó con Esteban Villarroyas y Francisco Martínez, patrocinadores del proyecto y miembros de la directiva, el encargo del grupo cuyo protocolo de obligación fue suscrito el 5 de julio de 1852 ante el notario José Cirer y Palau.

El conjunto procesional constaba de “siete figuras del tamaño natural como de siete y medio palmos a ocho, según convenga”. Las hechuras eran de madera policromada y tela encolada, es decir, solo “las cabezas, manos, brazos, piernas y pies serán de madera tallados con el mejor gusto y esmero del arte”. Para mayor realismo y en línea con el estilo barroquizante del escultor, los ojos de las imágenes eran de cristal y los ropajes se simulaban en “tela preparada imitando ser de talla como están



Fig. 5. *Santa Cruz*. Antonio Riudavets Lledó. Madera policromada. Paso procesional. 1853, Alicante. (Conjunto desaparecido). Foto: Colección de Juana Maluenda Bernal

los de la Cena”. De acuerdo a las condiciones pactadas, el grupo escultórico estuvo concluido para la Semana Santa de 1853, por cuya ejecución el imaginero percibió un total de 12.250 reales de vellón pagaderos en cuatro plazos.

Desde el punto de vista escultórico, el artista distribuyó el paso de misterio en dos secciones o gradas, divididas por medio de una escalinata de dos peldaños que separaba la escena compositiva. En la tarima superior, cubierta por una alfombra, aparece Pilatos tocado con turbante y sentado en un sillón de grandes proporciones y decoración anacrónica, mientras se lava las manos en la jofaina que es presentada por un escudero. En el segundo cuerpo de la composición y de espaldas al espectador, destaca la imagen de Jesús maniatado y vestido con túnica morada; a su derecha, un centurión, ataviado con pitral, casco y lanza, sujeta el cordel con el que está atado el Redentor; y en el lado opuesto, aparece un escriba, de luenga barba y vestido a la usanza hebrea, con el pergamino en mano que contiene la sentencia de muerte.

Acentuando el carácter dramático, cierran el otro extremo de la tarima dos judíos acusadores que, con gestos y ademanes violentos, parecen burlarse de la escena.

Dada la magnitud, el grupo escultórico estaba entronizado, según reza el contrato, sobre un cuerpo de “diez y siete palmos de largas, con nueve y medio de anchas”, sustentado al efecto por “cuatro barras corridas para transportar la obra y ocho forquetas de apoyo”. La decoración se reducía a las cartelas talladas y doradas con motivos alegóricos o pasionistas que aparecían en los frontales y laterales del paso. No cabe duda de que era un conjunto de grandes proporciones que, pese al relativo valor artístico y patentes anacronismos, según el testimonio de Víctor Viñes (1956), “resultaba vistoso, enmarcado en la procesión del Viernes Santo, única por entonces que desfilaba en la Semana Santa alicantina”.

Con gran pompa y solemnidad, el 25 de marzo de 1853 tuvo lugar la primera salida procesional de la incipiente hermandad. Por entonces, la del Santo Entierro era la única procesión de la ciudad, a la que asistían todas las autoridades eclesiásticas, municipales y militares, acompañando según la costumbre tradicional a la antigua y venerada imagen de Nuestra Señora de la Soledad de Santa María. Cuantiosas fueron las deudas a las que tuvieron que hacer frente los directivos para tan magna ocasión.

Parece ser que la falta de patronazgo de la hermandad y las series dificultades que suponía su organización fueron los posibles motivos por los que dejó de procesionar el paso titular en varias ocasiones. En 1878, el diario *El Constitucional* anunciaba que “no se sabe por qué causa ha dejado de sacarse toda vez que se conserva en la iglesia de San Francisco en su propia capilla”.

Uno de los hitos escultóricos de la inicial actividad artística de Riudavets en la ciudad de Alicante lo constituyó el conjunto tallado en 1853 para la Ermita de Santa Cruz en el popular barrio alicantino. El monumental conjunto procesional representaba la escena bíblica de la Crucifixión, con la figura de Cristo crucificado en el centro, las imágenes de San Juan y María Magdalena en primer término y la Virgen María desfallecida al pie de la cruz, con las manos extendidas hacia el Hijo muerto. El grupo estaba formado por cuatro hechuras de tamaño natural, todas vestideras, salvo la del Crucificado que “se hallaba ya construida, y no ha hecho más que encarnarla”. Posiblemente, esta escultura es la que el cronista Viravens y Pastor (1876) alude cuando realiza la descripción de las tres capillas de la ermita “con altares adornados con retablos, venerándose en uno de ellos la imagen de Jesús Crucificado, que es de talla y ofrece algún mérito artístico”.

El conjunto escultórico formó parte del cortejo que salía cada Viernes Santo desde la Iglesia Parroquial de Santa María y salió en procesión por las calles de Alicante hasta 1930. Como tantos otros grupos e imágenes desapareció en los infortunios producidos en la contienda civil de 1936. Aun reconociendo el riesgo que supone valorar una escultura desaparecida, es posible reconstruirla a partir de la muestra de documentación gráfica conservada en los archivos públicos y en las colecciones particulares. Sabemos que Riudavets realizó solo las tallas de San Juan, María Magdalena y la Virgen María. “En las dos primeras, –declaraba la prensa alicantina del siglo XIX– ha significado bien el dolor, y en la Virgen la consternación y la amargura. Estas tres figuras están vestidas de terciopelo”. Se trataban, pues,

de imágenes vestideras de talla enteriza: cabeza, brazos, manos y tronco recibidos a *scaque* en bastidor. Las tres figuras contenían sobre la cabeza tornillos con un pezuelo para fijar el nimbo de santidad. De las tres esculturas, la más visible era la de San Juan con túnica y manto, como es tradicional, dejando al descubierto el rostro, manos y pies.

Como suele ser normal en tales ocasiones, la prensa no escatimaba en alabanzas sobre el escultor y su obra: “El Sr. Riudavets debe estar satisfecho del resultado de estas, por lo que le damos por segunda vez nuestra cordial enhorabuena. Siga Alicante construyendo pasos para embellecer las funciones de esta semana, y dentro de algunos años podremos decir que nuestras procesiones serán de las más solemnes y magníficas que se harán en todo el reino”.

La pervivencia de la procesión oficial y de la estatuaria religiosa llegó intacta hasta los sucesos fatídicos de los años treinta. No había pasado un mes de la instauración de la II República en la jornada del 14 de abril de 1931, segundo Domingo de Pascua, cuando en la tarde-noche del 11 de mayo, se produjo el asalto y quema de edificios religiosos. La Semana Santa de Alicante perdía buena parte de su patrimonio escultórico, orfebre y textil. Pocas son las imágenes procesionales que sobrevivieron a los avatares históricos acaecidos en los turbulentos años de la Guerra Civil. Acaso el *Cristo de la Buena Muerte* o la *Virgen de las Angustias*, entre alguna que otra imagen que recibió compostura por desperfecto o destrucción, constituyen, sin duda alguna, el legado patrimonial más antiguo de la Semana Santa alicantina.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, Luis (1990). *Antropología teórica*. Murcia: PPU.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal (2006). *Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*. Murcia.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1992). *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*. Zamora: Caja España.
- CUTILLAS BERNAL, Enrique (1998). “Semana Santa en el Siglo Ilustrado”. *Revista Oficial de Semana Santa*. Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante, pp. 20-27.
- (2001). “De oficios y procesiones”. *Revista de las Cofradías de Nuestra Señora de la Soledad y San Pedro Apóstol*. Alicante: Bañuls Impresores, pp. 13-17.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto (2004). “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia”. *Imafronte*, nº17, pp. 33-51.
- (2012). “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico”. En: *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia: Fundación CajaMurcia, pp. 75-160.
- FREEDBERG, David (1989). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- GALIANO PÉREZ, Antonio Luis (2015). “El tiempo pasa. Rito y ceremonial en la Semana Santa alicantina en el siglo XIX”. *Pasión. Revista Oficial de la Semana Santa de Alicante*. Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante, pp. 30-35.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (1974). *Diccionario de Escultores Alicantinos*. Alicante: Ediciones Biblioteca Alicantina.
- IBORRA TORREGROSA, José (2003) (Coord.). *Libro Conmemorativo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, de la Iglesia de Santa María de Alicante*. Alicante: Gráficas Díaz.
- (2014). *Iconografía, patrimonio y ritual. La obra de Antonio Riudavets Lledó*. Alicante: Editorial Ofibook.

- (2015a). “Antonio Riudavets Lledó y el grupo escultórico de «La Sentencia» (1853). La renovación estatuaría de la Semana Santa del siglo XIX”. *Pasión. Revista Oficial de la Semana Santa de Alicante*. Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante, pp. 36-43.
- IBORRA TORREGROSA, José y SELLERS ESPASA, Rafael (2015b). *Revelando La Pasión. La Semana Santa de Alicante a través de la fotografía de principios del siglo XX*. Alicante: Ingra Impresores.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, Vicente (1955). *Inventario del Archivo Parroquial de Santa María de Alicante*. Alicante: Publicaciones del Ayuntamiento.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2006). *La religión de los andaluces*. Málaga: Editorial Sarriá.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín (1998). “Una obra de Salzillo en Alicante: La Piedad de las Capuchinas”. *Revista Oficial de Semana Santa de Alicante*. Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Alicante, pp. 4-9.
- (2004). “El antiguo paso de «La Cena» de Alicante, obra de Antonio Riudavest (1851). *Imafronte*, nº17, pp. 215-228.
- TORMO, Elías (1923). *Levante*. Madrid: Col. Guías Calpe.
- VIDAL TUR, Gonzalo (1944). *Imágenes de la Hermandad del Cristo de la Buena Muerte y Virgen de las Angustias*. Alicante.
- (1978). *Jaime I de Aragón y la Mariología Alicantina*. Alicante: Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- VIÑES, Víctor (1956). “El paso de «La Sentencia»”. *Revista de Semana Santa*. Alicante: Gráficas Gutenberg.
- VIRAVENS PASTOR, Rafael (1876). *Crónica de la Muy Ilustre y Siempre Fiel Ciudad de Alicante*. Alicante: Imprenta de Carratalá y Gadea.

ESCUPTORES ALICANTINOS DEL SIGLO XVIII: ARTIGUES, MIRA Y CASTELL A SU PASO POR MONÓVAR¹

Carlos Enrique Navarro Rico

Los diferentes municipios de la diócesis de Orihuela no permanecieron al margen de la renovación litúrgica y artística que derivó de la reforma católica impulsada tras el Concilio de Trento (1545-1563), y así a lo largo de los siglos del Barroco fueron adaptando y enriqueciendo sus templos conforme a la nueva y fastuosa imagen que la Iglesia pretendía mostrar, no sólo a través de la arquitectura y sus construcciones sino también gracias a las artes suntuarias y a trabajos de talla y escultura, destacando en este sentido los retablos². Monóvar, localidad situada en pleno valle del Vinalopó, no escapó de esta dinámica; no obstante, de su panorama artístico del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII tenemos por desgracia contadas referencias y apenas vestigios. El crecimiento demográfico vivido a lo largo del ochocientos motivó ya mediada la centuria la demolición de aquellas obras y la edificación de las que constituyen aún hoy el patrimonio monumental monovero³.

-
1. Contacto: carlosnavarrorico@gmail.com. Sirva esta primera nota para mostrar nuestro más sincero y profundo agradecimiento a Alejandro Cañestro, Alicia Cerdá y José Miguel Sánchez Florido, por su colaboración en la elaboración de la presente investigación.
 2. CAÑESTRO DONOSO, A. (2013). "El templo adornado: consideraciones sobre muebles, platería y textiles en época contrarreformista en la provincia de Alicante". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (89), pp. 295-296. Sobre la evolución de la arquitectura y los programas artísticos durante la Edad Moderna en la provincia de Alicante, y especialmente en lo referido a la repercusión en ella de la Contrarreforma, véase CAÑESTRO DONOSO, A. (2015). *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*. Madrid: CSIC.
 3. Estas construcciones han sido objeto de diferentes estudios, si bien demasiado breves e independientes, y que precisan de actualización a la luz de nuevas revisiones y aportaciones documentales. Es ésta la tónica general de la investigación en la ciudad, pues de hecho su historia aún no ha sido abordada de manera sistemática y general, de modo que las noticias de interés se dispersan en pocas obras monográficas y múltiples artículos de calado desigual, mientras que otros muchos datos siguen siendo desconocidos, aguardando a que se arroje luz sobre ellos. Precisamente nuestro estudio parte de la investigación de los ricos fondos notariales que conserva el Archivo Municipal de Monóvar y que, como se revela en las siguientes páginas, contiene importantes informaciones sobre el pasado de este

El 19 de marzo de 1577 comenzó a erigirse en dicha ciudad una nueva iglesia⁴, consagrada en honor de los santos Juanes y cuyo aspecto puede reconstruirse parcialmente a través de las diferentes noticias que conocemos. Sabemos que en 1595 tenía un retablo “*bo i prou decent*” pero no contaba con sacristía ni con campanario⁵, lo cual podría deberse a la interrupción de las obras en un momento indeterminado o a que estas dependencias no se habían previsto en las trazas primigenias. Las capillas con que contaba la iglesia eran seguramente cuatro, pues las visitas pastorales de 1632 y 1637 nos informan de las diferentes advocaciones a las que se rendía culto en ellas: el Santo Expolio o Santo Cristo, la Virgen del Rosario, la Inmaculada Concepción y santa Catalina⁶. Que el retablo de esta santa, patrona de la localidad desde 1644⁷, fuera trasladado en 1682 al lado del evangelio del crucero⁸ nos informa de la existencia de este. Con todo, el plano de la construcción respondería al sencillo modelo de nave única con capillas entre los contrafuertes que gracias a su funcionalidad se prodigó en la zona y que preparaba los esquemas de las posteriores iglesias contrarreformistas⁹.

Habitada en su inmensa mayoría por cristianos nuevos, la expulsión morisca de 1609 dejó a esta villa prácticamente despoblada; siendo sometida a Carta Puebla en 1611, los esfuerzos económicos de la primera mitad de la centuria se concentraron en superar el constante período de carestía y malas cosechas¹⁰, lo cual estaría en el origen de los problemas y carencias que tuvo la fábrica parroquial a lo largo del tiempo. No obstante, a mediados de siglo se vivió una recuperación demográfica y económica que repercutió en la reforma de dicha iglesia y en la elevación de un nuevo retablo entre 1658 y 1661, obra de José Hernández y Antonio Caro *el Viejo*, que con seguridad presentaría un sencillo y clasicista esquema compositivo¹¹.

pueblo y su comarca. Acerca de los dos grandes templos de la ciudad, sobre la parroquia de san Juan Bautista y la capilla de la Virgen del Remedio, pueden consultarse los textos referenciados a lo largo de estas páginas. Sobre el convento de frailes capuchinos, véase CERDÁ ROMERO, A. y POVEDA POVEDA, C. (1998). “El convento de capuchinos de Monóvar”. *Monòver; revista de festes*, pp. 78-82; VICENTE CORBÍ, J. (1988). “De la fundación del Real y Pontificio Seminario de Padres Capuchinos de Monóvar”. *Revista cultural de la Asociación de Estudios Monoveros* (8); VIDAL BERNABÉ, I. (2000). “El convento de los capuchinos de Monóvar. Historia de su construcción y obras artísticas”. *Monòver; revista de festes*, pp. 27-32; y CAÑESTRO DONOSO, A. (2016). “De lienzos y muebles del convento de capuchinos de Monóvar”. En NAVARRO RICO, C.E. (ed.). *El Cristo: 75 años en Monóvar*. Monóvar: Hermandad del Cristo, pp. 50-59.

4. PAYÀ I AMAT, C. (1995). “L’Esglèsia de sant Joan Baptista en la historia de Monòver”. *Monòver; revista de festes*, pp. 44-46.

5. POVEDA BERNABÉ, R. (1993). *Visites*. Monóvar: Museu d’Arts i Oficis, pp. 29-32.

6. Ídem, pp. 112-113 y 146-147.

7. POVEDA BERNABÉ, R.; POVEDA PEÑATARO, M. y PAYÀ AMAT, C. (2010). *Manuals de Consells de Monòver. Segle XVII*. Monóvar: Ayuntamiento de Monóvar, p. 226.

8. Ídem, p. 402.

9. CAÑESTRO DONOSO, A. *Arquitectura y programas artísticos...*, ob. cit., pp. 82-86.

10. BELANDO CARBONELL, R. (1980). *Estudio demográfico de Monóvar (siglos XVI-XX)*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 41-55.

11. VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 66-68.

Los Artigues y su gran obra para Monóvar

La irrupción de la talla y el retablo barrocos en este templo llegó, al menos que sepamos, con la construcción y decoración de la capilla anexa dedicada a la Virgen del Remedio, imagen de creciente devoción en aquel entonces¹². Abierta en el lado del evangelio del crucero, se comenzó en agosto de 1717 bajo la dirección del maestro aspense Gabriel Mira, pero la obra avanzó a lo largo de un lustro. Del proceso constructivo y los artífices que del mismo participaron dio cuenta el investigador local José Vicente Corbí¹³, que destaca la intervención protagonista de José Artigues, ya apuntada por Montesinos¹⁴.

A nivel general, las primeras noticias sobre la dinastía de los Artigues las encontramos en la ciudad de Valencia y su ámbito de influencia más cercano. Aquellas más remotas, comprendidas entre 1643 y 1667, demuestran la labor como reconocido maestro de obras de José Artigues; sin embargo, a partir de 1676, los trabajos se encuentran escorados hacia las labores propias de un escultor o “carpintero”, y de hecho así aparece mencionado el artista a finales del seiscientos¹⁵. Ante esta dualidad es necesario recordar que por entonces los artistas actuaban con cierta

-
12. PAYÀ I AMAT, C. (1996). “En torno al 75 aniversario del patronazgo canónico de la Virgen del Remedio”. *Monòver, revista de festes*, pp. 35-38.
 13. En su libro póstumo, VICENTE CORBÍ, J. (1988). *Nuestra Señora del Remedio y su capilla en Monóvar*. Monóvar: Asociación de Estudios Monoveros, expone multitud de datos extraídos de la consulta del Archivo Parroquial y de otras fuentes; no obstante, el texto carece de aparato crítico y con su lectura es complejo conocer con exactitud qué datos son ciertos y cuáles pertenecen a la especulación, de ahí que haya sido necesaria una nueva consulta de los fondos documentales de la Parroquia y una revisión de esta cuestión. De las afirmaciones de este autor se hizo eco POVEDA BERNABÉ, R. (1990). “Els artífex de la construcció de l'església de sant Joan Baptista de Monòver”. *Monòver: revista de la associació de Estudios Monoveros* (15), p. 10.
 14. Erraba, eso sí, en las fechas. PAYÀ, C.; POVEDA, R. (2005). *Monòver en la Crònica de Josep Montesinos*. Monóvar: Ayuntamiento de Monóvar, p. 56.
 15. En primer lugar, se halla documentada la existencia de un José Artigues, maestro de obras, que en 1643 firmaba la traza que fray Gaspar de San Martín presentó para la capilla de la comunión de la iglesia de los santos Juanes, de Valencia (PINGARRÓN SECO, F. (1998). *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 572-573). Posiblemente fuera este Artigues el que intervino en la iglesia de Chelva entre 1657 y 1659 en la construcción del sagrario, el campanario y la sacristía; y el que, entre 1652 y 1667, estuvo con José Montero al frente de las obras de la nueva capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, dirigida por Diego Martínez Ponce de Urrana (CATALÀ, M.A. (1988). “Arquitectura i escultura del segle XVII”. En LLOBREGAT, E. e YVARS, J.F. *Història de l'art al País Valencià. Volum II*. Valencia: Tres i Quatre, pp. 191 y 134). A partir de 1676, José Artigues actuaba como escultor junto con Tomás Sanchis en la decoración de la ya citada iglesia de Chelva (CATALÀ, M.A. “Arquitectura i escultura...”, ob. cit., p. 191), y muy poco después en la célebre obra de Juan Bautista Pérez Castiel para el presbiterio de la catedral valentina, a partir de 1678 (PINGARRÓN SECO, F. *Arquitectura religiosa...*, ob. cit., p. 110). En 1693, un José Artigues “carpintero” recibió 80 libras por el sagrario realizado para la mencionada iglesia de los santos Juanes (ARCINIEGA GARCÍA, L. (2001). *El monasterio de san Miguel de los Reyes, vol. II*. Valencia: Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, Biblioteca Valenciana, p. 289). Català, que sólo habla de un José Artigues, afirma que habría sido discípulo de Churriguera (1665-1725) (CATALÀ, M.A. “Arquitectura i escultura...”, ob. cit., p. 150), lo cual no es posible dada la cronología de las obras relacionadas. Por su parte, Vidal cree que Antonio Salvador *el Romano* (1685-1766) fue discípulo suyo (VIDAL BERNABÉ, I. (1989). “Manierismo, barroco y rococó: la escultura”. En AGUILERA CERNÍ, V. (dir.). *Historia del arte valenciano, vol. IV*. Valencia: Consorci d'editors valencians, p. 83).

versatilidad en su oficio, y aunque lo ejercían dentro de las funciones que los gremios les atribuían, estas no se hallaban definidas tal y como hoy las concebimos para los trabajos de arquitecto, escultor o pintor. No obstante, el amplio arco temporal descrito permite creer que nos hallamos en realidad ante un José Artigues maestro de obras y otro escultor, al que llamaremos José Artigues I¹⁶, hijo del anterior al igual que el también escultor Tomás Artigues¹⁷.

José I y Tomás, oriundos de Muro (Alicante), trabajaron juntos en 1720 en el retablo mayor de la iglesia de Biar (Alicante), para el cual tallaron un relicario y dos hornacinas¹⁸, en un momento en que José I se había ido desplazando hacia el sur del Reino de Valencia, llegando finalmente a Elche, donde su actividad se hallaba mejor documentada hasta el momento. En realidad, parece que la obra que atrajo a esta dinastía a los valles del Vinalopó fue la de la decoración de la mencionada capilla del Remedio, en Monóvar, donde ya se encontraba en octubre de 1719. Los asientos documentales atestiguan que en ella trabajaron juntos José I y su hijo homónimo¹⁹, desarrollando su actividad en el último trimestre de 1719 y de manera casi ininterrumpida entre abril de 1720 y diciembre del año siguiente²⁰.

Si bien las anotaciones no especifican con exactitud qué labores concretas ocuparon a los escultores, cabe pensar que comenzarían tallando y ensamblando el retablo. Desaparecido apenas treinta años después, no conservamos ningún testimonio gráfico del mismo ni subsiste ninguna de sus piezas, a excepción quizá de dos columnillas que forman parte del actual retablo de la Virgen del Remedio²¹. No obstante, conocemos parcialmente su aspecto gracias a la descripción que del mismo se contiene en el tomo de la *España Mariana* dedicado a las partidas de Dolores y Monóvar, y que parte de un grabado de Tomás Planes de 1733 que desgraciadamente no hemos podido localizar²². Según este texto, a los lados del arco de embocadura del camarín donde se alojaba la imagen de la Virgen del Remedio

16. Esta diferenciación fue apuntada por BUCHÓN CUEVAS, A.M. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 76, y por ello seguimos su numeración. No obstante, conviene señalar que si este José I, que en 1670 ya era obrero en el taller de Sebastián Martínez, fue el mismo que actuó de sobrestante de las obras de Santa María de Elche hasta 1733, habría muerto con alrededor de 80 años, una vida quizá longeva en extremo.

17. Según Alcalalí, este Tomás fue discípulo de Ignacio Vergara, algo del todo improbable, dado que Vergara nació en 1715 (ALCAHALÍ, B.d. (1897). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Federico Doménech, p. 346). Quizá nos encontramos de nuevo ante dos artistas homónimos, posiblemente padre e hijo. Sería Tomás I, hijo de José Artigues, el que habría diseñado el retablo mayor del colegio de san Pablo de Valencia y realizado sus esculturas, a finales del XVII o principios del XVIII (PINGARRÓN SECO, F. *Arquitectura religiosa...*, ob. cit., p. 372).

18. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 94.

19. Según Buchón, este José II se habría examinado de maestro carpintero el 4 de diciembre de 1702. Suponiéndole unos 20 años entonces, edad mínima para poder alcanzar la maestría, habría muerto en 1764 —como se detalla más adelante— con nada menos que 82 años, lo que de nuevo invita a ser cautelosos.

20. Véase el documento 1 del Anexo Documental.

21. Ya hemos hecho referencia a esta posibilidad con anterioridad, en NAVARRO RICO, C.E. (2015) “Nuevas aportaciones y consideraciones sobre la capilla, retablo y camarín de la Virgen del Remedio de Monóvar”. *Revista del Vinalopó* (18), pp. 121-141.

22. MIRETE, E (ed.). (1884). *España mariana, o sea, reseña histórica y estadística por provincias, partidos y poblaciones de las imágenes de la Santísima Virgen, de los santuarios, capillas y templos que la están*

—dispuesta sobre un trono de nubes y querubines tallado por el propio Artigues en 1728, tal como atestigua la documentación—, había sendas columnas “en forma de espiral adornadas con flores talladas”. Cada una de ellas sostenía una cornisa y sobre ellas se localizaban, respectivamente, las imágenes de Dios Padre y Dios Hijo asentados sobre nubes y ángeles y en actitud de bendecir. Sobre el arco aparecía el Espíritu Santo completando esta representación de la Trinidad, estando todo enmarcado por un simulado pabellón textil que sostenían dos ángeles. “A los lados del altar” —imaginamos que junto a las columnas— se hallaban las esculturas de san Francisco de Paula, san Francisco Javier, san José y san Antonio de Padua.

J. Vicente Corbí interpretó como salomónicos los soportes del retablo por su “forma de espiral”, lo cual nos hizo creer que la concepción del retablo monovero era deudora de modelos pretéritos, y al respecto quisimos recordar la presencia de Artigues en Biar de manera casi contemporánea a la construcción de esta fábrica, ya que en aquella villa el escultor pudo conocer el proyecto de retablo mayor que Juan Bautista Pérez Castiel diseñó entre 1688 y 1695 para la iglesia de la Asunción, que por su concepción recuerda a los arcos y altares del barroco efímero valenciano²³, y que entonces podría haber inspirado el conjunto monovero.

En realidad, las columnas debieron tener el fuste entorchado en espiral y con el imoscapo decorado con tallas vegetales, modelo que emplearán los Artigues en el posterior retablo de Santa María de Elche (Fig. 1) y que se corresponde mejor con la tendencia del momento de devolver el protagonismo a los elementos tectónicos, dotando de nuevo de rotundidad arquitectónica a estas fábricas. Por ello, y sin descartar la posible influencia que el diseño biarense pudo ejercer sobre la idea de esta obra —con la cual coincide por estar rematada por dos ángeles y el Espíritu Santo—, cabe considerarla como un clarísimo precedente del ejemplo ilicitano, y especialmente del segundo cuerpo de aquél, que alojaba la imagen de la Virgen de la Asunción y que en sus elementos principales podría responder casi a la perfección a la misma descripción que del retablo de Monóvar hemos reproducido anteriormente. La Trinidad coronando el conjunto —que en el caso monovero se explica por la fuerte vinculación de la Orden Trinitaria en la difusión del culto a la advocación de los Remedios—, y el suntuoso cortinaje simulado que lo enmarca, sin duda enfatiza este marcado paralelismo.

Una vez concluido el retablo, los Artigues seguirían trabajando en el ornato interior de la capilla con otras tallas en madera, y figuras y motivos modelados en estuco, dado que durante las últimas semanas de dedicación utilizaron este material. Con todo, no es aventurado suponer que decorarían cúpula, pechinas, arcos y el resto de superficies lisas y muebles con guirnaldas, hojarasca, troncos de nubes y cabezas de *putti*, siguiendo esquemas similares a los que posteriormente proyectaron para el camarín de la Virgen de la Asunción de Elche, del cual quedan

dedicados y del culto que se la tributa en esta religiosa nación: Provincia de Alicante. Partidos de Dolores y Monovar. Tip. Mariana, pp. 36-40.

23. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 92-95.



Figura 1. Retablo y camarín de la Virgen de la Asunción, de la iglesia de Santa María de Elche. José Artigues, hacia 1730. Destruído. Fotos: UMH / Fototeca de Patrimonio Histórico.

registros fotográficos²⁴ (Fig. 1), y que muestran ascendencia valenciana en tanto que sus diseños son deudores del decorativismo derivado de las obras de Pérez Castiel.

Igualmente actuarían con el camarín de la Virgen, estancia que se amplió justo antes de que el maestro escultor comenzara su labor, lo cual podría indicar que fue sugerencia suya; no en vano, Artigues conocería otros camarines, estancias que en aquel momento habían ganado un gran protagonismo en el culto mariano. Ejemplo de ello es la construcción, dilatada en el tiempo, del destacado aposento de la Virgen de las Virtudes, de la cercana población de Villena²⁵.

En diciembre de 1721 dejaron concluida toda la labor de talla y ornato de la nueva capilla de la Virgen del Remedio, después de dos años de trabajo casi continuado. Hasta el momento habían recibido, tan sólo en concepto de jornal, más de 440 libras, y en 1723 el administrador de la fábrica de la capilla declaraba que aún se les debían más de cien. Su intervención sin duda contempló el proyecto y diseño del mismo y su ejecución total, y se completó con el tiempo con trabajos puntuales, como unos espejuelos en 1728. Se trató, pues, de un magnífico conjunto, de concepción y realización unitarias y que nos mostraría, si hoy se conservara, la valía y talla artística de estos dos escultores-decoradores caídos en el olvido.

24. CAÑESTRO DONOSO, A. *Arquitectura y programas artísticos...*, ob. cit., p. 194.

25. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 110-112.

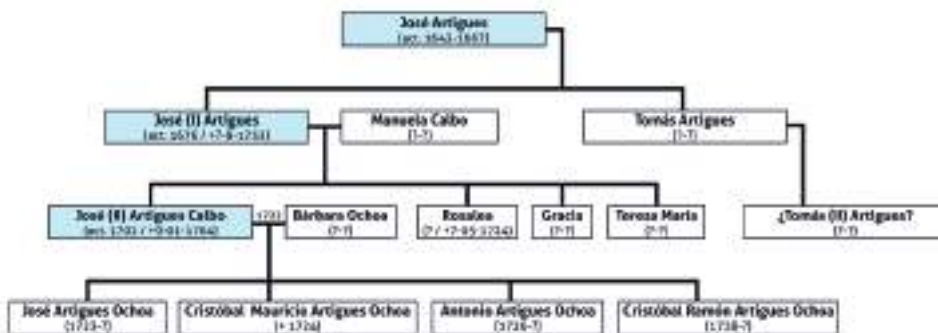


Figura 2. Reconstrucción del árbol genealógico de los Artigues.

El prolongado espacio de tiempo que los Artigues pasaron en esta villa les obligaría a asentarse. Ello explica que una vez concluida la faena el propio José II y su hermana Rosalea decidieran instalarse de manera definitiva en ella, contrayendo matrimonio en la primavera de 1722 con los monoveros Bárbara Ochoa y Pablo Sanchis²⁶. El dictado del testamento y la inmediata muerte de Rosalea en 1724²⁷ nos han permitido reconstruir parte del árbol genealógico de la familia (Fig. 2)²⁸; mientras que, gracias a otros documentos, hemos podido comprobar que su lugar de origen se hallaba efectivamente en Muro²⁹. Por su parte, José II tuvo cuatro hijos: José, nacido en 1723; Cristóbal Mauricio, en 1724, y que debió morir muy poco después; Antonio, nacido en 1726; y Cristóbal Ramón, bautizado en 1728³⁰, y del cual actuó como padrino Tomás Artigues, el tío –o quizá primo– de su progenitor.

Por aquellos años, José I se hallaba trabajando ya en Elche, donde Vidal considera suyas las trazas, y quizá la ejecución, de los retablos de san Antonio de Padua (1724) y de santa Ana (ca. 1724) de la iglesia conventual de san José. No obstante, destacan por encima de aquellas los ya reseñados trabajos para la iglesia de santa María, donde realizó los evangelistas de las pechinas (1727), concibió y realizó el

26. José II contrajo matrimonio el 13 de abril, mientras que Rosalea lo hizo el 25 de mayo. Archivo Parroquial de san Juan Bautista [APSJB], *Matrimonios 1651-1722*, f. 223-224. Que en el acta relativa al matrimonio de Rosalea se refiera no sólo a su esposo, sino a ella misma y también a sus padres como “todos de esta villa” quizá podría indicar que la familia Artigues se instaló al completo en Monóvar.

27. Testó y murió el 7 de mayo de 1724. Archivo Histórico Notarial de Monóvar [AHNM], *Protocolos de José Mira*, 1724, f. 32-33v. APSJB, *Libro racional (...) desde el año 1713 hasta 1736*, f. 20v.

28. Véase la figura 2. Hemos diferenciado a José y José I siguiendo lo expuesto anteriormente sobre su actividad en las notas 15 y 16. En cuanto a Tomás, hemos incluido la posibilidad de que tuviera un hijo homónimo por las afirmaciones de Orellana que ya hemos referido en la nota 17.

29. En 1736, Bárbara Ochoa ratificaba la venta de unas tierras en Muro por parte de su marido a José Vidal, vecino de aquella población; tierras que habían pertenecido al ya difunto José Artigues I, como parte de la dote que Manuela Calbo había aportado a su matrimonio. AHNM, *Protocolos de José Mira*, 1736, f. 52-52v.

30. APSJB, *Libro de bautizados (...) 1723-1733*, p. 7, 116 y 192-193. Agradecemos a Carmen Baldó que nos facilitara una versión digital del acta de bautismo de José.

retablo y camarín de la Virgen de la Asunción³¹, y dio las trazas para la portada del Sol y posiblemente también para la de san Juan Bautista³²; todo ello acompañado por diferentes colaboradores, entre ellos su hijo. Actuó pues como sobrestante de aquella fábrica, y su influencia fue tal que incluso fue el encargado de diseñar piezas de platería, extremo que revelamos por vez primera, y que confirma por un lado la versatilidad del maestro en el oficio y su desenvoltura con el dibujo; mientras que por otro recuerda el interés otorgado en aquellos tiempos a las llamadas “artes decorativas”, por suponer necesarias y especiales contribuciones para el realce del culto, y por ende del templo³³. Así, en 1730 la iglesia de santa María encargó al orfebre oriolano José Martínez Pacheco la realización en plata de “sacra, lavabo y evangelio”, “sujetándose a los dibujos hechos por José Artigues” y “con la perfección y hermosura que los dibujos demuestran”³⁴.

Tras la muerte de su padre en agosto de 1733, José II siguió realizando su labor en santa María³⁵. Firmadas por fin sus cartas matrimoniales con Bárbara Ochoa en 1734³⁶, su propia familia siguió residiendo en su casa de Monóvar, situada en la plaza de la Lonja³⁷, de manera que el escultor podría haber constituido un taller en esta ciudad desde el que atendería los encargos necesarios para su subsistencia; uno de ellos, el de “aver compuesto el trono, y ymagen de Nuestra Señora del Remedio”, realizado en 1738 junto con el carpintero Francisco Navarro por el precio de dos libras y 4 sueldos³⁸.

A pesar de la estela familiar, ninguno de los hijos de Artigues Calbo heredó el oficio paterno. José y Antonio se consagraron en las órdenes de los mínimos y los franciscanos, respectivamente; mientras que Cristóbal, que casó con Serafina Juan³⁹, se dedicó a la labranza y al cuidado de sus padres, puesto que el patriarca quedó inválido a partir de 1751 debido a la gota⁴⁰, aunque siguió considerándose escultor⁴¹

31. Denominándole José Artigues, “el viejo”, para diferenciarle de su hijo homónimo, que nosotros nominamos como José Artigues Calbo o José II. (VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., pp. 120-122 y 125-128).

32. VIDAL BERNABÉ, I. (1981). *La escultura monumental barroca en la Diócesis de Orihuela-Alicante*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, pp. 107-110.

33. CAÑESTRO DONOSO, A. *Arquitectura y programas artísticos...*, ob. cit., p. 231.

34. Archivo Histórico de Orihuela [AHO], Sig. PN 1312, f. 244-246v.

35. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 128.

36. AHNM, *Protocolos de José Mira*, 1734, f. 5-7v.

37. En 1761, Cristóbal Artigues adquirió una casa en dicha plaza “lindante con esta, con calle que sube a la torre, con casas de Joseph Artigues..”. AHNM, *Protocolos de Pablo Antonio Mira*, 1761 (señoría), f. 43-44v.

38. Este encargo podría interpretarse como la hechura de una nueva imagen de la Virgen del Remedio, que entonces sería la que se veneró hasta 1936. No obstante, el montante revela un trabajo muy ajustado, de modo que nos inclinamos a pensar que se trató de la composición de un nuevo armazón y trono para la antigua imagen. Véase el documento 1 del Anexo Documental.

39. APSJB, *Matrimonios 1723-1754*, f. 248. De Cristóbal Artigues y de sus descendientes encontramos, en los fondos notariales, múltiples noticias documentales a lo largo de todo el siglo.

40. Según declara en su testamento, dictado el 17 de diciembre de 1763 junto con su esposa. AHNM, *Protocolos de Cristóbal Mira*, 1763, f. 135-137v.

41. “José Artigues, escultor” comparece en noviembre de 1757 ante notario junto con Bárbara y toda su familia política para el nombramiento de una capellanía fundada por el difunto Lorenzo Ochoa. AHNM, *Protocolos de Cristóbal Mira*, 1757, f. 46-48.

hasta que murió el 9 de enero de 1764⁴². Se agotaba así la dinastía de los Artigues escultores, o al menos la parte de ella que se había asentado hacia el sur. Este José II tuvo que ser testigo de la demolición en 1748 de la capilla que apenas veintitrés años antes habían concluido su padre y él mismo, y que constituía sin duda uno de los mejores ejemplos de su arte. Su enfermedad le impediría hacerse cargo de la escultura y la talla del nuevo templo que se construiría sobre los cimientos del anterior y que, como en una especie de metáfora, abandonaba el barroco decorativista que ejemplificaba Artigues para asumir un nuevo lenguaje evolucionado, elaborado aquí por la mano de otros dos insignes escultores.

El alcance de la intervención de Ignacio Castell

Como señalábamos, en noviembre de 1748 se declaraba la ruina de la antigua parroquia de san Juan Bautista y comenzaba su demolición, que se prolongaría por espacio de dos años. La primera piedra de la nueva construcción, que aún perdura, se dispuso el 19 de abril de 1751, consagrándose en la Nochebuena de 1755⁴³. Se trata de un templo de considerables dimensiones, que pronto se dotó con elementos tales como un destacado órgano, todo lo cual se explica una vez conocido el auge demográfico de la población en las décadas precedentes. Su planteamiento arquitectónico lo convierte en una de las últimas realizaciones barrocas de la diócesis de Orihuela, tratándose de una sobria edificación de nave única de tres tramos, capillas laterales entre los contrafuertes, cúpula en el crucero y profundo y amplio presbiterio sin girola⁴⁴. Este último espacio, cerrado hoy con un dispositivo neoclásico erigido a principios del siglo XIX, no debió contar con un retablo dado que, de haberlo tenido, sin duda existirían noticias sobre el mismo, pues hubiera sido una obra de grandes proporciones.

Los esfuerzos en lo relativo al adorno de talla se centraron entonces en otros aspectos, y parece que en 1754 o 1755 se contrató su realización con Francisco Mira, escultor vecino de esta villa. Aunque no conocemos las capitulaciones, y por tanto tampoco las condiciones, el trabajo se le concedió por unas nada despreciables 752 libras, montante que podría revelar que los planes originales eran ambiciosos. Estos, y los plazos que la parroquia impuso para el fin de los trabajos –a lo largo del mes de septiembre–, habrían obligado a Mira a recurrir a la colaboración del tallista Ignacio Castell, en aquel momento vecino de la villa de Aspe.

Considerado “uno de los mejores tallistas nacionales en el ámbito de la ornamentación rococó”⁴⁵, por aquellos años Castell comenzaba a despuntar, después de haber realizado ya obras de cierta relevancia. Nacido alrededor de 1718, y formado en el taller de su padre, su primera obra conocida sería el retablo de la

42. APSJB, *Libro racional (...)* desde el año 1758-1766, f. 264-266.

43. MONTORO PINA, F. (1991). “Iglesia Parroquial de San Juan Bautista: apuntes y comentarios históricos de su construcción”. *Monóvar: Revista cultural de la Asociación de Estudios Monoveros* (16), pp. 2-3.

44. CAÑESTRO DONOSO, A. *Arquitectura y programas artísticos...*, ob. cit., pp. 111-112.

45. SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, p. 175.

iglesia del Salvador de Elche, elaborado entre 1740 y 1744 según su atribución⁴⁶. Inmediatamente después trabajaría en la caja del órgano de la iglesia de Santiago, de Orihuela (1744); para seguir con los retablos del convento de las monjas agustinas de Alicante (1748) y el de la Divina Pastora del convento de capuchinos de la misma ciudad (1753); la caja del órgano de la iglesia de santa María de Elche (1753), y un retablo para la iglesia de los franciscanos de Yecla (comenzado en 1754)⁴⁷.

No puede pasarnos desapercibido que, a medio camino entre Elche y Yecla, se encuentra Monóvar. Y como veníamos diciendo, el 14 de agosto de 1755, Francisco Mira e Ignacio Castell acudían ante notario para conformar una compañía artística que diera salida a la obra de talla de la iglesia de esta villa⁴⁸. Acordaban así “que los dos habían de trabajar con igualdad de días, y avían de poner todos los oficiales que se necesitase, y sacado el salario de estos y demás costes, lo que quedase se lo avían de partir”, de modo que no se establecía relación de subordinación entre los maestros. No obstante, Mira se veía beneficiado, pues del total de libras destinadas a la obra se descontarían ochenta, que debía percibir él en exclusiva por la ejecución del san Juan Bautista que se colocaría en la portada principal.

Conocido todo ello, cabría esperar en esta iglesia un importante despliegue de talla ornamental dieciochesca, que creemos que no se materializó completamente y que se suprimió con posterioridad. En cualquier caso y cumplidos o no los objetivos previstos, en diciembre de 1755, a pocos días de la consagración del templo, los dos escultores dieron por agotada su compañía artística “aviendo concluido la talla del interior de dicha Yglesia”. Sin embargo, y a pesar de esta apreciación, el texto no refiere cuánto le fue pagado a Castell, y más adelante se señala que cede a Mira la facultad para continuar por sí mismo “la referida hacienda de tallas y esculturas”, lo cual indicaría que los trabajos no habían finalizado del todo.

Estos apuntes resultan muy relevantes a la hora de intentar valorar el alcance de la intervención de Ignacio Castell en la talla de los motivos ornamentales, y son una invitación a hacerlo con máxima cautela, dado que no puede afirmarse con seguridad que este maestro trabajara en la misma medida que Mira, ni que lo hiciera con absoluta libertad. Además, hemos de recordar que a principios del siglo XIX el presbiterio de la parroquia fue reformado al gusto clasicista por el arquitecto Ramón Berenguer⁴⁹, momento en el cual se labrarían las guirnaldas de flores y frutos que decoran los arcos fajones de la cabecera de la iglesia, así como las aras y guirnaldas que hay sobre los accesos a las dos capillas laterales de este espacio,

46. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 140-141.

47. DELICADO MARTÍNEZ, E.J. (1993). “Ignacio Castell. Maestro retablista ilicitano del siglo XVIII”. En *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, pp. 323-331. SÁEZ VIDAL, J. *Retablos y retablistas barrocos...*, ob. cit., p. 175-184.

48. Consultar los documentos 2 y 3 del anexo documental. Esta compañía artística ya fue referida por MÁXIMO GARCÍA, E. (2003-2004). “El Órgano de Santiago de Orihuela: un transparente sonoro. Nuevas aportaciones sobre la familia Castell”. *Imafronte* (17), pp. 147-200, si bien sin transcribir su contenido ni valorar su alcance.

49. BAUS POVEDA, M. E. (1996). “Breve historia de la construcción del actual templo de san Juan Bautista”. *Monòver: revista de festes*, pp. 33.



Figura 3. Pechina dedicada a san Juan Evangelista, y detalle de los arcos fajones del presbiterio, de la iglesia de san Juan Bautista de Monóvar. Principios del siglo XIX. Fotografía del autor.

y las pechinas de la cúpula donde se representa a los cuatro evangelistas con sus atributos habituales (Fig. 3).

Poco resta, pues, de lo que pudiera haber sido labrado en 1755 por Mira y Castell, a excepción de un posible remate del altar mayor al gusto de la época —pues parece improbable que este destacado espacio, para el cual ya hemos mencionado que no se destinó retablo, quedara desnudo—; y los capiteles de las pilastras del templo. Estos siguen el modelo de capitel compuesto derivado de los tratados de Vignola y Pozzo, reproducido por el segundo en la figura vigésimo quinta de la parte primera de su *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693), y que fue el que con mayor predilección utilizó Castell en sus retablos, como el mayor de la iglesia de las Peñas de san Pedro (1757-1760)⁵⁰ o el de la Sagrada Familia de la iglesia de Santiago de Orihuela (1765-1767)⁵¹. No obstante, no hay que olvidar que estos modelos eran sobradamente conocidos y utilizados por todos los retablistas y escultores del

50. DELICADO GARCÍA, F.J. “Ignacio Castell...”, ob. cit., p. 326. SÁEZ VIDAL, J. *Retablos y retablistas barrocos...*, ob. cit., pp. 195-198.

51. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., pp. 154-157. SÁEZ VIDAL, J. *Retablos y retablistas barrocos...*, ob. cit., pp. 199-201.

momento, dada la absoluta difusión entre ellos de las soluciones de los tratadistas mencionados, de modo que ni su adopción en el alzado de la iglesia monovera ni tampoco su carnosa talla puede atribuirse sin lugar a dudas a este tallista.

Con todo, y si bien la presencia e intervención de Ignacio Castell en la parroquia de san Juan Bautista de Monóvar está corroborada por la documentación, su alcance se mantiene entre interrogantes que quizá en un futuro puedan despejarse con nuevas aportaciones.

Francisco Mira, retablista y escultor en el olvido

No es mucho lo que se conoce sobre la figura del escultor y retablista Francisco Mira y Ochoa. Recientemente se han publicado hallazgos documentales sobre el artista, que sin aportar información sobre su quehacer, al menos han confirmado que ya en 1754 era vecino de Monóvar, y que en ella permaneció asentado hasta, al menos, 1781⁵². Parece que habría acudido hasta allí atraído por la construcción de la parroquia; no obstante, hay que tener presente que en la ciudad residía José Artigues Calbo, de modo que, siendo oriundo o no, quizá pudo haberse formado en su taller antes de caer enfermo el maestro. Sea como fuere, cabe pensar que al menos tendrían noticia el uno del otro dada su coexistencia, y que ante el ocaso de Artigues, Mira asumiría muchos de los encargos que en la zona requerían del trabajo de un escultor.

Considerado por Vidal como “el último representante del rococó” en el ámbito alicantino⁵³, realizó alrededor de 1754 y 1755 el retablo y camarín de la Virgen de la Salud, en la parroquia de santa Ana de Elda⁵⁴, pues a dicha capilla fue trasladada esta imagen en septiembre de 1755⁵⁵. Una fotografía parcial de esta obra destruida nos muestra que el arco de la hornacina era abocinado y estaba salpicado de tarjas en forma de rocalla, a la manera del posterior retablo del Remedio de Monóvar. A los lados había dos columnas de orden compuesto, situadas sesgando el plano del retablo y con una altura mayor que el nivel de las impostas de la hornacina, interrumpiéndose el entablamento por su presencia. Sobre el medio punto, dos desarrolladas rocallas sostenían lo que parece un tondo pictórico. Las esculturas de san Joaquín y santa Ana ocuparían los laterales del retablo, o quizá sus posibles intercolumnios. En cuanto al interior del camarín, se aprecia articulado mediante

52. NAVARRO RICO, C.E. “Nuevas aportaciones y consideraciones...”, ob. cit., p. 134-136.

53. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 52.

54. Así se afirma en SEGURA HERRERO, G. y NAVARRO SÁNCHEZ, L. (1996). “Réquiem por nuestra antigua iglesia de santa Ana”, *Alborada* (41), p. 23; y BERNÁ GARCÍA, M. y SOLER GARCÍA, M^a D. (2006). “Arte en los siglos XVI-XVIII”. En POVEDA NAVARRO, A. *Historia de Elda*. Elda: Ayuntamiento de Elda, v. 1, p. 277. Al parecer, estos autores se basan en el erudito AMAT Y SEMPERE, L. (1983) *Elda*. (Facsímil del manuscrito de 1873). Elda: Ayuntamiento de Elda-Universidad de Alicante, p. 83, que afirma que el camarín y el retablo, y las esculturas de san Joaquín y santa Ana que había en el mismo, fueron realizados por Francisco Mira, costando en total 740 libras. Los datos que ofrece este autor en su relato se nos antojan extraídos del hoy desaparecido archivo parroquial.

55. NAVARRO PASTOR, A. (1981). *Historia de Elda*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, t. 1, p. 250.

pilastras y entablamento, sobre el cual se hallan tallas de ángeles niños y del que parten las molduras que decoran las aristas de la bóveda esquinada.

A lo largo de 1755 Mira realizó la talla decorativa de la iglesia de san Juan Bautista de Monóvar en colaboración con Castell. No obstante, los principales motivos escultóricos que se aprecian hoy en ella presentan un aspecto clasicista, fruto de la referida reforma a la que se sometió a principios del siglo XIX. Poco puede concretarse, pues, de la labor desarrollada por Mira en el interior del templo parroquial. En cuanto a las portadas, si la labor de cantería de la principal corrió a cargo de Vicente Inssa, que recibió pagos por su hechura en 1756⁵⁶, parece que la talla ornamental pudo haber estado a cargo de la sociedad conformada por Castell y Mira, dado que se refiere en su contrato que el segundo debía hacer en solitario el san Juan Bautista de la portada. Ahora bien, esta escultura no se realizó o no ocupó nunca su hornacina, pues en 1769 se señalaba su ausencia⁵⁷. Con ello, de esta portada sólo los capiteles compuestos de las pilastras y columnas, y el tercio inferior de estas, fueron esculpidos. Las rocallas que rodean a los atributos alusivos a los santos Juanes, titulares de la parroquia, confirman una ejecución plenamente rococó y, muy posiblemente, salida de la mano de estos escultores. Al estar inacabada la decoración, conviene recordar de nuevo las continuadas dificultades económicas por las que atravesó esta fábrica a lo largo de los años. Que en 1757 Francisco Mira recibiera doce jornales de tierra en enfiteusis por gracia del duque de Híjar⁵⁸, quizá como compensación por su trabajo, apuntala la hipótesis de la falta de fondos.

Hacia 1758 el artista concluyó el retablo de la ermita de la Sangre de la localidad de Castalla, que enmarcaba la imagen de la patrona de la villa, la Virgen de la Soledad. Era sencillo pero original dada la “superposición en sesgo de pilastras cuyos fustes se han convertido en amplias rocallas que sirven de peanas para dos imágenes”. Sin contar con su dorado, costó 260 libras⁵⁹.

Entre 1768 y 1778 “Francisco Mira, escultor” actuó en numerosas ocasiones como testigo en la notaría de Cristóbal Mira. Acaso no fuera casualidad que la primera de ellas fuera ante Cristóbal Artigues, hijo de José Artigues Calbo, al reconocer Tomás Cerdá deberle seis libras⁶⁰.

Si una obra identifica a Francisco Mira y su quehacer, sin duda es el retablo de la capilla de la Virgen del Remedio de Monóvar, que tradicionalmente se ha supuesto realizado hacia 1774 y que afortunadamente se conserva casi íntegro, a excepción de las esculturas que ocupaban sus intercolumnios (Fig. 4). De diseño inspirado en la tratadística europea deudora de la tradición arquitectónica del siglo XVII —Andrea Pozzo, Paul Decker—, pero con una ornamentación plenamente

56. Sobre el asunto de las portadas de este templo, aspecto que no podemos revisar con detenimiento en este texto, es necesario consultar VIDAL BERNABÉ, I. *La escultura monumental barroca...*, ob. cit., pp. 125-127 y 141-146. Según esta autora, la portada principal se habría comenzado ya en 1756, mientras que la de la capilla del Remedio se realizaría en torno a 1765. Así mismo, señala que Mira habría intervenido en su hechura.

57. BAUS POVEDA, M. E. “Breve historia...”, ob. cit., p. 33.

58. AHNM, *Protocolos de Pablo Antonio Mira, 1757*, f. 42-43.

59. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 151.

60. AHNM, *Protocolos de Cristóbal Mira, 1768*, f. 1-1v.



Figura 4. Retablo de la Virgen del Remedio, en su capilla de la iglesia de san Juan Bautista de Monóvar. Francisco Mira, hacia 1773. Fotografía del autor.

dieciochesca, esta obra ha sido revisada ya detenidamente⁶¹. Pero el redescubrimiento del documento que parece que había servido como fundamento para su datación, y que tan sólo muestra un pago de 14 libras en enero de 1774 a Francisco Mira⁶², indica que la obra se realizó con anterioridad, siendo éste con toda probabilidad un pago residual. Además, Mira no sólo realizó el retablo, sino que intervino en el interior del camarín de la Virgen, realizado en su obra y adorno arquitectónico en 1765 por José Gomis, añadiéndole golpes de talla y hermosas esculturas de *putti* portando emblemas marianos, y cuya atribución a este escultor, que habíamos mantenido en suspenso, nos resulta ahora más certera. Posiblemente estas delicadas piezas sean el mejor vestigio conservado de su destacada capacidad escultórica (Fig. 5).

Poco después, en 1776, y declarándose “profesor en los artes de la Escultura, Arquitectura y adornista”, mandaba desde Monóvar a la parroquia de Santiago de Orihuela un memorial evaluando en 720 libras el diseño de retablo que Ignacio Esteban había planteado para san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña⁶³.

Por último, en 1787 se le pagaban ocho libras “por hacer de talla las dos pechinas de los altares de san Francisco y santa Rosa, que están en la capilla de Nuestra

61. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 166-168. NAVARRO RICO, C.E. “Nuevas aportaciones y consideraciones...” ob. cit., pp. 129-134.

62. Creemos que el párroco Miguel Llorca, al afirmar en 1975 que “según comprobantes conservados en nuestro archivo parroquial, [el retablo] fue tallado por el escultor monovero Francisco Mira Ochoa e inaugurado en el 1774” (LLORCA BISBAL, M. (1975). “Fiestas patronales 1975”. *Monóvar, revista de fiestas.*), se basaba en el apunte del mismo año contenido en el libro de cuentas de la mayordomía del Remedio, que se refleja en el documento 1 del anexo documental.

63. VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, ob. cit., pp.173 y 280.



Figura 5. Detalle de los *putti* que decoran el camarín de la Virgen del Remedio de Monóvar. Francisco Mira, hacia 1773. Fotografía del autor.

Señora” del Remedio⁶⁴. Lejos de referirse a los sostenes de una cúpula –tanto por ser sólo dos como por el ajustado importe reseñado–, creemos que el apunte podría estar refiriéndose a la talla de las veneras u hornacinas que alojarían a los santos mencionados.

Aparte de este último trabajo del cual tenemos constancia documental, Mira debió modelar la atribuida decoración de las pechinas que sostienen la cúpula de dicha capilla⁶⁵. En ellas se representan importantes momentos de la vida de la Virgen —su presentación, Anunciación, la presentación de Jesús y la Asunción—, desarrollando así un programa iconográfico que constituye “el mayor ejemplo de exaltación mariana de toda la diócesis”⁶⁶. Deudoras del estilo tardobarroco, y enmarcadas entre rocallas y volutas rococó, las escenas esculpidas muestran ciertas incorrecciones en las proporciones, las posturas y los marcos arquitectónicos (Fig. 6). Sin embargo, el escultor supo dotarlas de cierta gallardía gracias a la plasticidad aportada por el plegado de los paños y algunos detalles especialmente cuidados, como las cabezas de angelillos que aparecen en la Anunciación o la Asunción.

Por desgracia, carecemos de más noticias sobre Francisco Mira, que sin duda realizaría muchas más obras que hoy nos son desconocidas o que fueron destruidas.

64. Véase, de nuevo, el documento 1 del anexo documental.

65. VICENTE CORBÍ, J. *Nuestra Señora del Remedio...*, ob. cit., p. 121.

66. CAÑESTRO DONOSO, A. *Arquitectura y programas artísticos...*, ob. cit., p. 315.



Figura 6. Pechinas de la capilla de la Virgen del Remedio, iglesia de san Juan Bautista de Monóvar. Francisco Mira, hacia 1775-1787. Fotografía del autor.

En cualquier caso, las reseñadas vienen a demostrar su valía y destreza como escultor y retablista, y su puesta en valor contribuye a una mejor aproximación al núcleo escultórico alicantino tardobarroco. Un núcleo que evolucionó e hizo evolucionar al arte, tal y como comprobamos al analizar el paso de sus artistas por la villa de Monóvar.

ANEXO DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

Descargos relativos a los Artigues y a Mira del *Libro del cargo y descargo de la Mayordomía de la Virgen del Remedio*

Archivo Parroquial de san Juan Bautista (Monóvar) [APSJB]. *Libro del cargo y descargo general de la administración de todas las limosnas y las del pan de los ornos que dan a la santa imagen de la Virgen del Remedio (...) dado en 3 de diciembre del año 1714, s.f.*

(...)

Descargo de lo que se va gastando después de la última visita de 20 de diciembre del año 1717. (...)

Más doy en descargo siento veinte y tres libras, quatro sueldos y nueve dineros, que he pagado y gastado en la obra de la capilla para Nuestra Señora del Remedio desde el día 18 de junio de 1719 hasta fin de diciembre de dicho año en esta forma: a sesenta y quatro hombres que han trabajado en el ensanche del camarín y han dado recado en la obra, 9 libras 9 sueldos. A Antonio Escalant, albañil, y a Pedro Romero su amazador, 5 libras 17 sueldos por treze días que han trabajado en el ensanche del camarín y rebozar la capilla por dentro a razón de nueve sueldos cada día. A Francisco García, albañil, y a Bartholomé García su amazador, 5 libras 17 sueldos, por la misma razón. A diferentes, 28 libras 17 sueldos 9 dineros por diferentes gastos se han ofrezido para la capilla, como son capazos, madera, hiezo, hierro, ladrillos et al. Al maestro **Joseph Artigues**, y a su hijo, 69 libras y 6 sueldos, por su jornal de setenta y siete días que han trabajado en la obra de talla en la capilla hasta fin de diciembre de 1719 a razón de nueve reales cada día. A Antonio Escalant, arbañil, y a Pedro Romero su amazador, 3 libras 18 sueldos por su jornal de ocho días que han trabajado en hazer la cornisa del camarín a razón de nueve sueldos y nueve dineros cada día: Que todas estas partidas juntas y acumuladas importan la dicha cantidad de 123 libras 4 sueldos 9 dineros. Como todo más largamente consta, y es deber individualmente por este quaderno de quantas, y razón y rezibos que les acompañan y presento... 123 libras 4 sueldos 9 dineros

(...)

Más doy en descargo veinte y seis libras y dos sueldos, que he pagado al maestro **Joseph Artigues** y a su hijo por su jornal de 29 días que han trabajado en la obra de talla en la capilla desde el día 23 de abril de 1720 hasta el día primero de junio de dicho año inclusive, a razón de nueve reales cada día... 26 libras 2 sueldos

Más doy en descargo setenta y quatro libras y catorze sueldos, que he pagado al maestro **Joseph Artigues** y a su **hijo** por su jornal de ochenta y tres días que han trabajado en la obra de talla en la capilla desde el día 3 de junio de 1720 hasta el día 2 de octubre de dicho año inclusive a razón de nueve reales cada día... 74 libras 14 sueldos

Más doy en descargo sinquenta y quatro libras y nueve sueldos que he pagado al dicho maestro **Joseph Artigues** y su **hijo** por su jornal de sesenta días y medio que han trabajado en la obra de talla en la capilla desde el día 2 de octubre de dicho año 1720 asta el día 30 de diciembre a razón de nueve reales cada día... 54 libras 9 sueldos

Más doy en descargo seis libras que he pagado al maestro **Joseph Artigues**, a Francisco García arbañil, y a Luis Falcó amazador en esta forma: A dicho **Joseph Artigues** sinco libras y sinco sueldos por las maderas que a traído de Alicante para hazer el trono de Nuestra Señora y demás insignias para las imágenes; y a Francisco García, arbañil, y a Luis Falcó, su amazador, una libra, once sueldos y seis dineros por su jornal de quatro días y medio que han trabajado en la capilla derribando las quatro lunetas de las bóvedas haziéndolas mayores, y a sentar las losas de las cornisas mayores de fuera, que dichas partidas hacen la dicha de seis libras dies y seis sueldos y seis dineros como consta de sus rezibos que presento... 6 libras 16 sueldos 6 dineros
(...)

Más doy en descargo veinte y seis libras, nueve sueldos y seis dineros que he pagado al maestro **Joseph Artigues** y a su **hijo**, en esta forma: 23 libras 8 sueldos, por el jornal de 26 días que han trabajado en la obra de la capilla a razón de nueve reales cada día por mismo ajuste. 2 libras 10 sueldos, por el jornal de dies días que a trabajado el hijo solo, a razón de sinco sueldos el día. 11 sueldos 6 dineros, por el jornal de medio día del maestro y uno entero del hijo, que dichas partidas hacen la suma referida de 26 libras 9 sueldos y 6 dineros. Entendiéndose estos jornales desde el día 13 de enero, asta 28 de febrero del presente año 1721. Como todo más individualmente consta y es de ver por el quaderno de quenta y a razón y rezibo que acompaña y presento... 26 libras 9 sueldos 6 dineros.

Más doy en descargo quarenta y seis libras y nueve sueldos que e pagado al maestro **Joseph Artigues**, y a su **hijo**, en esta forma: 41 libras 16 sueldos por el jornal de 38 días que han trabajado en la obra de talla de la capilla a razón de onze reales al día por nuevo ajuste. 2 libras 17 sueldos 6 dineros, por el jornal de onze días y medio que a trabajado el hijo solo a razón de sinco sueldos al día. 16 libras por el jornal de medio día del maestro y uno entero del hijo. 19 sueldos 6 dineros por el jornal de un día entero del maestro y medio del hijo, que dichas partidas hacen la suma referida de 46 libras 9 sueldos. Entendiéndose estos jornales desde el día primero de marzo hasta 13 de mayo del presente año 1721. Como todo más individualmente consta, y es de ver por el quaderno de quenta y a razón y rezibo que acompaña y presento... 46 libras 9 sueldos.

Se advierte que desde el día 13 de enero, asta 13 de mayo del presente año 1721, se han gastado en la obra de talla 25 caizes de yeso; y no pongo cantidad alguna en descargo por aver corrido a mi cuidado agenciar de limosna su coste.

Más doy en descargo ciento sesenta y nueve libras, dies y siete sueldos y seis dineros que he pagado al **maestro Joseph Artigues y a su hijo en esta forma**: 151 libras 5 sueldos por el jornal de ciento treinta y siete días y medio que han trabajado de estuco en la capilla a razón de 11 reales al día. 1 libra 10 sueldos por el jornal de seis días que a trabajado el hijo solo a razón de cinco sueldos al día. 16 libras 3 sueldos por el jornal de dies y nueve días que a trabajado el maestro solo a razón de dies y siete sueldos al día. 19 sueldos y seis dineros por el jornal de un día entero del maestro y medio del hijo. Que dichas partidas hacen la referida suma de 169 libras 17 sueldos 6 dineros. Y esto se debe entender desde el día 14 de mayo (que fue el primer día que se empezó a dar de estuco) asta 24 de diciembre de este corriente año de 1721. Como más individualmente consta y es de ver por el quaderno de quenta, y a razón y rezbido que acompaña y presento... 169 libras 17 sueldos 6 dineros.

Más doy en descargo treinta y tres libras, dos sueldos y dies dineros que he pagado a diferentes por algunos gastos que se han ofrezido en la obra de la capilla desde 13 de enero de 1721 asta fin de diciembre de dicho año en esta forma: A Ginés Deltell por una libra de pelo de bronchas para dar de estuco, tierra negra para las sombras, y goma para la composición del estuco, 16 sueldos. Al Pe. Vicente Picó por quinientos panes de oro para empezar a dorar la media naranja de la capilla, una libra de azeite de linuzo, ocre, alarcón y retazos de guanteros para hazer cola, que todo a servido para el aparejo del oro, 7 libras 18 sueldos. A Joseph Juan por tres cántaros y una quarta de aguardiente para la composición del estuco, 2 libras 11 sueldos 5 dineros. A Alexandro García Romero por la pintura de los dos lienzos por ambas partes, el uno con la imagen de Nuestra Señora del Remedio, y el otro con la asunción para las dos bocas del nicho de la nueva capilla, 16 libras. A **Joseph Artigues** por una libra de azeite de nuezes, otra de linuzo y quinientas tachuelas para asentar los lienzos de los dos quadros, que todo a servido para la pintura; y debe pagar la administración por averse excluido expresamente quando se ajustó la pintura en 16 libras; y así mesmo los bastidores como lo declara el recibo de dicho Artigues, 17 libras 5 sueldos. A Francisco Navarro, carpintero, por aver echo los dos bastidores o marcos para los lienzos de la pintura aviéndole dado la madera de la que se trajo de Alicante, 16 sueldos. A Antonio Escalant, arbañil, y Vicente Monsó, por veinte y un caizes de cal que prestaron en el año de 1717, para los fundamentos de la capilla, como es de ver en este libro por la nota del descargo de dicho año, 4 libras 4 sueldos. Que todas estas partidas juntas y acumuladas importan la dicha cantidad de 33 libras 2 sueldos 10 dineros, como todo más largamente consta y es de ver individualmente por este quaderno de quenta y razón y rezibos que se acompañan y presento... 33 libras 2 sueldos 10 dineros. (...)

Descargo para el año de 1723

Primeramente doy en descargo treinta y una libra, dies sueldos y dies dineros que he dado al maestro **Joseph Artigues** en 5 de junio de 1723 por casta orden del señor

don Manuel Robles, secretario del señor obispo, su fecha de 4 de junio de dicho año; cuya cantidad se dio a dicho Artigues por deberle esta villa más de sien libras y no poder cobrar ningún dinero del estajo de la parte del remate de la capilla de Nuestra Señora que se ajustó el año pasado con dicha villa: consta de la carta orden y rezibo... 31 libras 10 sueldos 10 dineros. (...)

Descargo para el año de 1728

(...) Más doy en descargo seis libras, tres sueldos y seis dineros que en 18 de mayo de 1728 di a **Joseph Artigues**, maestro de la obra de santa María de Elche, por los espejuelos para la ventana del camarín de Nuestra Señora del Remedio, consta de rezibo... 6 libras 3 sueldos 6 dineros. (...)

Descargo para el año de 1738

(...) Más doy en descargo veinte y dos reales que en 11 de abril de 1738 entregué a Francisco Navarro, carpintero, y **Joseph Artigues**, escultor, vezinos de esta villa, por aver compuesto el trono, y ymagen de Nuestra Señora del Remedio. Consta de rezibo... 2 libras 4 sueldos. (...)

(...) Data (...) Día 5 de enero de 1774, entregué a **Francisco Mira y Ochoa**, escultor, catorce libras con libranza del doctor Pablo Antonio Mira y de mandato de su Ilustrísima dijo.... 14 libras.

(...) Más doy en data: dies libras que he entregado a **Francisco Mira**, escultor, en 10 de abril de 1787, a saber: ocho por hacer de talla las dos pechinas de los altares de san Francisco y santa Rosa, que están en la capilla de Nuestra Señora, y las dos restantes por componer la talla del comulgatorio... 10 libras.

DOCUMENTO 2

Compañía artística entre Francisco Mira e Ignacio Castell

Archivo Histórico Notarial de Monóvar [AHNM]. *Protocolos de Pablo Antonio Mira*, 1755, f. 30-31.

Contrato, obligación y fianza: Francisco Mira, Ygnacio Castell y otro.

Monnóvar y agosto 14 de 1755 años. En la villa de Monnóvar, a los catorse días del mes de agosto de mil setecientos cinquenta y cinco años: Ante mí el escribano y testigos infraescritos, comparecieron de una parte Francisco Mira, escultor vecino de esta villa, y de otra Joseph Rico de Pasqual, ciudadano también vesino de la misma villa, y Ygnacio Castell, tallista de la de Aspe (a quienes doy fe que conosco) y el primero dixo: que tiene rematada a su favor la talla y escultura de la Yglesia Parroquial de esta villa, según capítulos, por cantidad de setesientas cinquenta y dos libras y catorse sueldos, deviendo de darla concluida por dentro, por todo el mes de setiembre de este año, de que tiene otorgada obligación en forma, y que siendo el tiempo tan peremptorio se hase presiso para dar salida a la obra, cargar de maestros y oficiales de dicho oficio, y que aviendo comunicado esta especie con

el citado Ygnacio Castell, [...] este, ayudar a la obra por sí, por los oficiales que fuesen menester, con tal que fuese dicha obra común de entrambos, al beneficio o perjuicio, de forma que, que los dos havían de trabajar con igualdad de días, y avían de poner todos los oficiales que se necesitase, y sacado el salario de estos y demás costes, lo que quedase se lo avían de partir, a exepción de ochenta libras que deberá persibir solo dicho Francisco Mira, y por ello hacer de su cuenta solo el san Juan Bautista de la portada; y que para ello daría por su fiador a Joseph Rico de Pasqual, para cuyo efecto se avían juntado y que cumpliendo con ello desde luego le admitía por compañero a la citada obra. Y los referidos Joseph Rico y Ygnacio Castell: los dos juntos de mancomún a voz de uno y cada uno de por sí se obligan hacer por firme el citado contrato, y renunciaron la ley *De duobus rei debendi* la auténtica presente, *hoc ita de fide josuribus*, y el beneficio de la división y excurción y demás de la mancomunidad y fianza como en ella se contiene, y a cumplir con el tenor de los capítulos con que fue rematada dicha obra, como bien sabidores de ellos. Y en el caso que el expresado Castell faltase a este convenio, lo cumplirá el mencionado Rico, buscando operarios a su costa. Y a la firmesa de quanto en virtud de este ajuste, contrato y obligación, se neselitase efectuar obligaron ambas partes sus personas y bienes havidos y por haver (...). En cuyo testimonio otorgaron y firmaron la presente, siendo testigos Hermenegildo Ochoa mayor, ciudadano, y Francisco García y Vidal, labrador, vesinos de esta dicha villa.

Joseph Rico Francisco Mira Ygnasio Castell

Ante mí, Pablo Antonio Mira

DOCUMENTO 3

Fin de la compañía artística entre Francisco Mira e Ignacio Castell

Archivo Histórico Notarial de Monóvar [AHNM]. *Protocolos de Pablo Antonio Mira*, 1755, f. 59v-60.

Cesión: Ygnacio Castell a Francisco Mira

Monnóvar, y diciembre 2 de 1755. En la Villa de Monnóvar, a los dos días del mes de diciembre de mil setecientos cinquenta y cinco años. Ante mí el escribano y testigos infraescritos, compareció Ygnacio Castell, escultor, vecino de la villa de Aspe, a quien doy fe que conosco, y dixo: Que en el día catorse del mes de agosto de este año hizo escritura ante mí de compañía con Francisco Mira, escultor, para la talla de esta parroquial Yglesia que avía quedado rematada en favor de dicho Mira sobre que tenía dadas sus fianzas, y aviendo concluido la talla del interior de dicha Yglesia se avía convenido entre ambos companieros el que corriese solo la restante hacienda por el contenido Francisco Mira respecto de tener percividos todos los trabajos de maestros y oficiales hasta este día y tenerles conveniencia a uno y otro esta separación por cuyo motivo le cedía y traspasaría el compareciente todos los derechos y acciones que tenía adquiridos en dicha compañía, en favor del

citado Francisco Mira, dándole facultad a éste para continuar por sí sólo, o por sus oficiales y maestros que bien le pareciere la referida hacienda de tallas y esculturas, dándose por apartado de la compañía contenida en la citada escritura para que no valga aquella cancelando la obligación y fianza de manera que el compareciente no quede obligado a cosa alguna ni pueda pretender acción, derecho ni salario alguno por estar enteramente pagado, y en caso necesario renuncia la excepción de la *non numerata pecunia* leyes de la entrega i prueba de recivo y le otorga carta de pago y finiquito en forma, para lo qual obliga su persona y bienes havidos y por aver. Y da poder a los justicias y juezes de su majestad de quales quiera partes que sean le apremien a su cumplimiento como por sentencia pasada en juzgado y por el otorgante consentida, renunció todas las leyes, derechos y fueros de su favor con la presente en forma: Y presente siendo el dicho Francisco Mira escultor y vesino de esta villa bien entendido de todo lo aceptó en devida forma, y se obligó a mantenerlo con su persona y bienes (...). Y assí lo otorgaron y firmaron siendo testigos Salvador Aracid, escribiente, y Gerónimo Ripoll, apotecario, vesinos de esta dicha villa a cuyo aceptante doy fe también que conozco.

Ygnasio Castell Francisco Mira

Ante mí, Pablo Antonio Mira

ANTONIO CASTILLO LASTRUCCI: ESCULTURA SAGRADA EN ALICANTE Y SU PROVINCIA

Jesús Rojas-Marcos González
Universidad de Sevilla

Antonio Castillo Lastrucci nació en Sevilla en 1878.¹ Falleció en la misma ciudad en 1967, a los ochenta y nueve años de edad. Por méritos propios, es uno de los imagineros españoles más importantes del siglo XX. Su contribución artística a la escultura sevillana contemporánea resulta indiscutible. Así lo confirman sus dos grandes aportaciones a la imaginería procesional: primero, las sugestivas escenografías de sus misterios procesionales; y, segundo, la belleza juvenil de la denominada *Dolorosa castiza*. Además, su dilatada e intensa vida profesional le permitió materializar, con la ayuda de su activo y numeroso taller, una amplísima y variada producción plástica. Tan prolífico autor alcanzó una enorme popularidad gracias a su precisión de dibujo, habilidad compositiva y adecuada capacidad discursiva. Motivo por el que sus imágenes, muy demandadas, se reparten hoy por toda la geografía española.

En este sentido, Alicante es una de las provincias que más número de encargos realizó a Castillo Lastrucci. En la mayoría de ellos tiene especial protagonismo Tomás Valcárcel Deza, amigo del escultor, que fue uno de los principales personajes del panorama cultural alicantino de los comedios de la centuria. Parece ser que se conocieron en los años de la guerra civil (1936-1939), pues durante la contienda el Sr. Valcárcel vivió en Sevilla.² Este conjunto de esculturas destaca por la calidad técnica, la diversidad temática y la riqueza iconográfica de los ejemplares. Todos se encuadran en su tercera y última etapa profesional (1936-1967), dedicada por completo a la imaginería, en la que el autor se adscribe a la estética neobarroca. Inspirado,

-
1. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci*. Sevilla: Ediciones Tartessos, t. I, p. 46.
 2. CLEMARES LOZANO, E. (2001). *Imaginería procesional de la Semana Santa torrevejense. Siglos XIX y XX*. Torrevieja (Alicante): Instituto Municipal de Cultura «Joaquín Chapaprieta Torregrosa», p. 166.



Figura 1. *Ntra. Sra. de los Dolores*, obra anónima restaurada por Castillo Lastrucci; *Stmo. Cristo del Mar* y *San Juan de la Palma*. Antonio Castillo Lastrucci. 1942-1943. Alicante. Basílica de Santa María.

pues, en fórmulas y esquemas del estilo barroco, el artista toma como modelo las creaciones de Montañés, Mesa, Cano, Roldán y Gijón, entre otros maestros sevillanos de los siglos XVII y XVIII.³

A continuación analizaremos los trabajos de Castillo Lastrucci para Alicante y su provincia, adaptándonos a las limitaciones de espacio propias de este tipo de estudios. Aplicaremos una metodología universitaria, de carácter científico. Razón por la que seguiremos un orden cronológico, en función de la fecha de encargo de cada pieza de la que se posea constancia documental. No obstante, por razones pedagógicas, adelantaremos el análisis de las obras realizadas para completar grupos escultóricos o de aquéllas que estén en íntima relación con las ya ejecutadas, como puedan ser los pasos o andas procesionales en las que itineran.

Hasta el momento, la primera vinculación profesional de Castillo Lastrucci con la provincia alicantina es la restauración de *Ntra. Sra. de los Dolores* (Fig. 1). Es titular de la Hermandad Sacramental del Stmo. Cristo del Mar, Ntra. Sra. de los Dolores y San Juan de la Palma de Alicante, con sede en la Basílica de Santa María. Está catalogada como obra anónima del siglo XVII, de origen napolitano. Y procede, se dice, de un convento del norte de España, incendiado durante la guerra civil. Como consecuencia, la imagen, gubiada en madera y policromada, sólo conservó el busto. Presentaba parte del rostro quemado y la pérdida de un ojo. Fue regalada por Mercedes Cumming de Tato, camarera de la corporación, al mencionado Tomás Valcárcel, mayordomo de la misma, a condición de que la restaurase y expusiera al culto. De inmediato, el Sr. Valcárcel recurrió a Castillo Lastrucci, quien restauró la obra e hizo el cuerpo de candelero (161 x 60 x 45 cm). Procesionó por vez primera el 31 de marzo de 1942, por lo que se deduce que la intervención de nuestro

3. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2016). “La violencia sublimada en la escultura cristífera del Neobarroco sevillano”. En *Actas del VI Congreso Internacional e Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores. Las Violencias y la Historia*. Salamanca: Hergar ediciones Antema, p. 746.

imaginero tendría lugar el año anterior. Las manos son de Juan Miguel Martínez Mataix.⁴ Entre 2002 y 2003, gracias al sufragio de la familia Prieto Reig, fue de nuevo restaurada por Teresa González Ortiz, María José Espinosa, Ana Vázquez Moya y Teresa Ortiz Herreros.⁵

La Muy Ilustre, Santa y Sacramental Hermandad de la Misericordia, *Ntro. P. Jesús del Gran Poder y Ntra. Sra. de la Esperanza Coronada* radica en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Misericordia de Alicante. Los dos titulares de la cofradía corresponden a la gubia de Castillo Lastrucci. La talla cristífera fue encargada el 14 de abril de 1942 por Miguel Domínguez, en el precio de 7.000 pesetas, de las cuales se dieron a cuenta 2.000. Debía estar terminada para octubre de ese año.⁶ Fue bendecida, junto a la Virgen, el 19 de abril de 1943, Lunes Santo, en el templo parroquial de San Francisco, saliendo en procesión por vez primera dos días después.⁷ Se trata de una escultura en madera de cedro policromada para vestir (189 x 56 x 86 cm). Está firmada y fechada en la zona de la escápula derecha: “A. CASTILLO LASTRUCCI / SEVILLA 1943”.

El Nazareno, con la cruz al hombro, camina con decisión hacia el Calvario (Fig. 2). Su composición, así como la expresiva cabeza, recuerda la inigualable impronta del Gran Poder de Sevilla, obra de Juan de Mesa (1620), una de las grandes devociones de Castillo Lastrucci. Entre noviembre de 2003 y marzo de 2004 fue restaurado, junto a la efigie mariana de la cofradía, por Carolina Gras Brotons y Djaphar Snacel Sánchez.⁸ En 2013, en Sevilla, Esperanza Fernández adecuó en la cabeza el sistema de fijación de las potencias y sustituyó la peana original por una nueva, tallada en madera de cedro por José María Leal Bernáldez. Al año siguiente, este autor realizó, en el mismo material, la actual cruz del Señor.

El encargo de la Dolorosa se cerró dos semanas más tarde que el del Nazareno. El 28 de abril de 1942, Alfredo Salvetti Sandoval concertó con el escultor la realización de un simulacro que fuera, según el contrato, “lo más parecido posible a la Esperanza de Triana”. El precio ascendió a 3.000 de las antiguas pesetas, dándose 1.000 a cuenta. Habría de estar finiquitada en octubre.⁹ Como expuesto queda, fue bendecida el 19 de abril de 1943, cuando se advocaba Ntra. Sra. de los Dolores de

4. ARCHIVO DE LA HERMANDAD DEL CRISTO DEL MAR DE ALICANTE [en adelante AHOMA], *Datos para una historia de la Hdad. de N.ª S.ª de los Dolores, San Juan de la Palma y Stmo. Cristo del Mar*, s.d., f. 2 y *Hermandad Sacramental del Santísimo Cristo del Mar, Nuestra Señora de los Dolores y San Juan de la Palma*, 2005?, f. 1.

5. MARTÍNEZ SANMARTÍN, L.P. (2003). “La Exposición”. En “...Y en Alicante, Castillo”. *Restauración de la obra del imaginero Antonio Castillo Lastrucci para la Semana Santa*. Alicante: Direcció General de Patrimoni Artístic. Conselleria de Cultura i Educació. Generalitat Valenciana, pp. 66-69.

6. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.281, p. 152.

7. “Las nuevas imágenes de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y de Nuestra Señora de los Dolores de la Corona de Espinas” y “Mañana saldrán dos procesiones. El Santísimo Cristo del Divino Amor y Nuestro Padre Jesús del Gran Poder”. En diario *Información*. Alicante, 20 de abril de 1943, p. 6.

8. “Restauración de las Sagradas Imágenes”. En *Boletín de la Muy Ilustre, Santa y Sacramental Hermandad de la Misericordia, Ntro. P. Jesús del Gran Poder y Ntra. Sra. de la Esperanza Coronada*. Alicante, 2004, pp. 16-19.

9. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.284, pp. 152-153.



Figura 2. Ntro. P. Jesús del Gran Poder y Ntra. Sra. de la Esperanza Coronada. Antonio Castillo Lastrucci. 1942-1943. Alicante. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Misericordia.

la Corona de Espinas. Es una imagen de candelero para vestir, en madera de cedro (161 cm). El candor y la dulzura de esta hermosa efigie conmueven al espectador (Fig. 2). El modelo responde a la llamada *Dolorosa castiza*, en cuyo rostro se presentan las bellas facciones de la mujer sevillana, de profundos ojos negros, carnaciones trigueñas y cabellera endrina. En esta ocasión, sin embargo, muestra tres de las habituales cinco lágrimas que suelen surcar sus mejillas.¹⁰

Respecto a Ntra. Sra. de la Esperanza debemos reseñar que, por decreto de 23 de septiembre de 2011, fue coronada canónicamente por D. Rafael Palmero Ramos, obispo de la diócesis de Orihuela-Alicante.¹¹ El acto tuvo lugar el 15 de octubre del referido año en la parroquial de Ntra. Sra. de la Misericordia. S.M. la

reina D.^a Sofía de Grecia, camarera de honor de la Virgen, fue la Madrina de Honor de la Coronación canónica.¹² Y D.^a Sonia Castedo Ramos, alcaldesa de Alicante, ejerció como pregonera del acto. Hasta la fecha es la única Dolorosa que ha recibido tal distinción en la capital alicantina.

El 27 de noviembre de 1942, Enrique Ferré Ravello, Andrés Navarro Sempere y Tomás Valcárcel Deza, como presidente, secretario y mayordomo respectivamente de la aludida Hermandad del Cristo del Mar de Alicante, contrataron con Castillo Lastrucci la ejecución de dos imágenes. La primera, por el precio de 10.000 pesetas,

10. TOBAJA VILLEGAS, Manuel (1990). "Antonio Castillo Lastrucci, escultor e imaginero sevillano". En *Retablo*. Sevilla, n.º 4, pp. 26-28.

11. ARCHIVO DE LA HERMANDAD DE NTRO. P. JESÚS DEL GRAN PODER DE ALICANTE [en adelante AHGPA], Rafael Palmero Ramos. *Decreto de Coronación Canónica de Ntra. Sra. de la Esperanza de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Misericordia de Alicante*, Alicante, 23 de septiembre de 2011.

12. AHGPA, *Credenciales de aceptación de S.M. la Reina como Camarera de Honor de Nuestra Señora de la Esperanza y Madrina de Honor de la Coronación Canónica de la Imagen de la Santísima Virgen de la Esperanza*, Palacio de la Zarzuela, 29 de septiembre de 2011.

era un “Cristo Expirante, mayor que el natural, tallado en madera de cedro y policromado”, que debía estar listo para mediados de marzo de 1943; y la segunda, por 5.000 pesetas, un “San Juan Evangelista [a] tamaño natural para vestir”, en idéntico material, que habría de ultimarse para febrero. Por adelantado se dieron 2.000 pesetas.¹³ Con anterioridad a la firma del contrato, el escultor remitió un presupuesto para el Crucificado, que ahora damos a conocer. El precio indicado en este documento inédito oscilaba entre 18.000 y 20.000 pesetas.¹⁴ El 18 de abril de 1943, Domingo de Ramos, fue bendecido en la iglesia parroquial de Santa María y llevado en procesión hasta el puerto, donde fue consagrado a todos los trabajadores del mar.¹⁵

El *Stmo. Cristo del Mar* se fija a una cruz arbórea con tres clavos (220 x 123 x 64 cm). Es, como se sabe, un Crucificado expirante (Fig. 1). Por eso, desde el punto de vista iconográfico, responde al instante previo a la muerte. Jesús, entre horribles estertores, inspira el último aliento vital antes de exhalar su respiro definitivo. La agonía se refleja en el tratamiento anatómico de la efigie: vientre rehundido, tórax henchido, tensión de ambas extremidades, contracción de las manos y rostro de mirada perdida con pupilas dilatadas. El Señor se yergue sobre sus pies, acentuando así el ritmo ascendente del cuerpo. La corona de espinas se talla en el bloque craneal. Y, por lo general, suele lucir tres áureas potencias sobre su testa, al gusto sevillano. En la zona superior del *stipes* cuelga un *titulus crucis* apergaminado con la leyenda latina del acrónimo *INRI*.

Castillo Lastrucci se inspira en el célebre *Cristo de la Expiración* de la sevillana Hermandad del Cachorro, tallado por Francisco Antonio Ruiz Gijón en 1682. El artista sentía gran estimación por tan magistral obra, como lo prueba la copia a menor escala (46 cm) que en 1923 regalara a la Hermandad de la Bofetá de Sevilla.¹⁶ Sin embargo, el escultor amortigua aquí la nota cruenta de la efigie barroca, atenuando así el carácter dramático del simulacro. El paño de pureza, además, difiere del realizado por Gijón, que es agitado y tripartito. Este perizoma, también cordífero, se recoge con una moña en la cadera izquierda, permitiendo en menor medida la contemplación del estudio anatómico de la pieza. En este sentido, tiene gran similitud con el *Stmo. Cristo del Perdón y de la Vera-Cruz*, también expirante, tallado en 1938 por nuestro imaginero para la Hermandad de la Verz-Cruz de Coín (Málaga).¹⁷ Por último, reseñamos que el Crucificado que nos ocupa fue restaurado, entre 2002 y 2003, merced al patrocinio de ECISA y Manuel Peláez Castillo, por

13. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.296 y I.297, p. 178.

14. Véase apéndice documental (Doc. n.º 1).

15. AHOMA, *Convocatoria de la Junta Directiva al acto de solemne bendición y traslado en procesión al Puerto de la imagen del Santísimo Cristo del Mar*, Alicante, abril de 1943; y “Fervor de Alicante en la bendición del Santísimo Cristo del Mar”, en diario *Información*. Alicante, 20 de abril de 1943, p. 6.

16. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2012). “El Crucificado en la escultura sevillana de Castillo Lastrucci”. En *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, p. 1.567.

17. En ese mismo año, Castillo Lastrucci realizó el *Stmo. Cristo de la Sangre* para la localidad malagueña de Arriate. Se trata, asimismo, de un Crucificado expirante, de evidente parecido con la obra alicantina, aunque con distinto paño de pureza (GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.176 y I.198, pp. 68 y 103).

Carolina Gras Brotons, Ana Saquero Rubio, Djaphar Snacel Sánchez y Bárbara de Arcenegui Ramírez.¹⁸

Por su parte, *San Juan de la Palma* (170 x 45 x 63 cm) procesiona junto a la mencionada imagen de *Ntra. Sra. de los Dolores*, restaurada por el propio Castillo (Fig. 1). El Discípulo Amado acompaña a María en la calle de la Amargura. Ambos itineran en sacra conversación, al gusto sevillano. El apóstol le señala con el índice de su diestra el camino a seguir, mientras sostiene con la otra mano la palma de su advocación. Se representa según la iconografía consagrada por Mesa en el *San Juan Evangelista* que realizó, en 1620, para la Hermandad del Gran Poder de Sevilla. En este modelo luce túnica verde y manto rojo, colores que simbolizan, respectivamente, la regeneración del alma mediante las buenas obras y los más puros sentimientos de caridad cristiana.¹⁹ La juventud, gracia y belleza de esta delicada figura, de larga cabellera y barbilampiño, son las habituales en la praxis del escultor, quien realizó un elevado número de efigies de esta iconografía.²⁰ Entre 2002 y 2003 fue intervenido por el mismo equipo de restauración que la citada titular mariana.²¹

Para esta cofradía alicantina, Castillo realizó, al parecer, dos trabajos más. Se dice que en 1942 talló, para el Simpecado de la hermandad, una pequeña imagen de la *Purísima Concepción* en madera policromada. Dicha efigie recuerda a la Patrona de Torreveja, localidad natal del referido Tomás Valcárcel Deza. Y en 1943 hizo, en madera dorada, la insignia que representa el *Senatus*.

El 23 de enero de 1944, Castillo Lastrucci escribe en el libro de cuentas, de puño y letra, el encargo de *Ntra. Sra. del Carmen*, realizado por “Hijo de Ojeda – para Alicante”. El precio ascendió a 5.000 pesetas, anticipándose 4.500, es decir, la práctica totalidad del montante.²² Fue costeada por José Garat Rull, comandante militar de Marina de la provincia de Alicante y hermano mayor de la Muy Ilustre Cofradía con el título de esta efigie mariana, con sede en la Basílica de Santa María.²³ Poco después, el 12 de octubre, festividad de *Ntra. Sra. del Pilar*, fue bendecida y coronada canónicamente. El acto, que se desarrolló en la actual Plaza del Mar, lo ofició el oriolano D. Luis Almarcha Hernández, obispo de León. Ejercieron como padrinos Carmen Franco Polo y el almirante Moreno, ministro de Marina.²⁴

Esta imagen de candelero para vestir (160 cm) está firmada y fechada en el omóplato derecho: “A. Castillo Lastrucci / Sevilla 1944”. María, de pie, viste el hábito carmelitano (Fig. 3). Sostiene al pequeño Jesús sentado en su brazo izquierdo,

18. MARTÍNEZ SANMARTÍN, L.P. (2003). “La Exposición...”, ob. cit., pp. 90-93.

19. FERGUSON, G. (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 220.

20. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. I, pp. 370-374.

21. Véase nota n.º 5.

22. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., I.316, t. II, p. 181. En la nota 329, donde se puso 22, debe decir 23.

23. ARCHIVO DE LA COFRADÍA DE NTRA. SRA. DEL CARMEN CORONADA DE ALICANTE, *Alicante, 1944. La Santísima Virgen del Carmen, Coronada*, síntesis histórica realizada por Alfredo Llopis Verdú, Alicante, s.d., p. 8.

24. “La estancia de la hija del Caudillo y el Ministro de Marina en Alicante. Ayer fué coronada la nueva imagen de la Virgen del Carmen. Actuó el Obispo de León, Doctor Almarcha”. En diario *Información*, Alicante, 13 de octubre de 1944, p. 1.

mientras exhibe en la diestra el escapulario, signo y símbolo de su advocación. Su cabellera postiza, de tonos castaños, cae a ambos lados del rostro, de dulce y juvenil semblante. La gracia infantil del Niño, tallado en su integridad, nos retrotrae al preciosismo barroco. El 16 de julio de 2016, el grupo escultórico procesionó por las calles de la capital alicantina.

D. José María Paternina Iturriagoita, gobernador civil de Alicante, regaló a la Hermandad de la Santa Cruz, establecida en la ermita del mismo nombre, un *Misterio del Descendimiento*, tras la desaparición de sus primitivos titulares en la guerra civil. Por mediación de Tomás Valcárcel Deza, encargó a Castillo Lastrucci la ejecución del grupo escultórico (Fig. 4). El 2 de octubre de 1945 cerró el contrato para la elaboración del *Cristo* (161 x 117 x 32 cm), *José de Arimatea*

(163 x 53 x 24 cm) y *Nicodemo* (157 x 28 x 32 cm), además de una “Cruz rustica Dos escaleras y el Monte”. El precio fue de 22.000 pesetas, entregándose 7.000 en el momento de la firma. Las piezas llegaron a la ciudad levantina a primeros de febrero de 1946. Se cumplía así, por adelantado, lo convenido contractualmente. Más tarde, el 30 de octubre de 1946, se fecha el concierto para la hechura de la *Virgen* (162 x 61 x 53 cm) y *San Juan Evangelista* (173 x 46 x 55 cm). Debían estar terminadas para final de febrero de 1947. Costaron 6.000 pesetas cada una, abonándose a cuenta 4.000.²⁵

Se trata del segundo y último conjunto en la trayectoria del artista que representa tan dramático episodio evangélico. El primero lo finalizó en 1944 para la Cofradía del Descendimiento de Badajoz.²⁶ Ambos se componen de los mismos personajes. Sin embargo, en la obra pacense, las cinco tallas están gubiadas en madera y policromadas en su totalidad. En el grupo alicantino, a excepción del Cristo, son figuras articuladas para vestir. No obstante, uno y otro siguen una composición



Figura 3. Ntra. Sra. del Carmen Coronada. Antonio Castillo Lastrucci. 1944. Alicante. Basílica de Santa María.

25. En el libro de cuentas, sin embargo, la elaboración de estas dos últimas piezas se reseña en enero de 1947; y la cantidad a cuenta es de 8.000 pesetas (GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.336 y I.349, pp. 197-199).

26. Ídem, t. II, I.308 y I.327, pp. 180 y 196.



Figura 4. *Misterio del Descendimiento*. Antonio Castillo Lastrucci. 1945-1947. Alicante. Ermita de la Santa Cruz.

crístocéntrica. El cuerpo sin vida de Jesús es descendido por los Santos Varones. Nicodemo, subido a una escalera, que apoya en el *patibulum* de la cruz, lo sujeta por el bíceps del brazo derecho; José de Arimatea, en lo alto de otra escalera, soporta el peso del torso y las piernas, ayudado por unas tiras de tela blanca que se anudan en el brazo izquierdo del madero.

San Juan Evangelista acude en su auxilio para recibir el cadáver del Maestro. Dicho gesto resulta más explícito en el misterio extremeño. Ello explica que se coloque a la diestra del

Mesías, en el lugar preeminente, disponiéndose la Virgen en el lado contrario. Por tanto, en esta ocasión se altera la secular y jerárquica distribución de los personajes sagrados de este pasaje evangélico. Por eso, en el boceto original de Castillo Lastrucci, la Madre aparece a la derecha de su Hijo, omitiéndose la figura del joven apóstol.²⁷ Esta Dolorosa, que plasma la Quinta Angustia de María, permanece firme al pie del patíbulo. Por tanto, recuerda con sutileza el modelo iconográfico del *Stabat Mater*. Al portar entre sus manos la corona de espinas se alude de forma plástica a su labor como corredentora de la humanidad.

La puesta en escena, efectista y palpitante, sobrecoge el ánimo de los presentes. Especial mención merece la disposición escalonada de los personajes y el realismo inquietante que se respira en la representación. Para el conjunto de Badajoz, previo al de Alicante, Castillo Lastrucci se inspiró, según parece, en un boceto elaborado por Antonio Flores López, aunque introdujo modificaciones. Por la correspondencia personal del artista, que tuvimos ocasión de publicar, se sabe que tenía intención de completar el misterio con la figura de la Magdalena.²⁸ Sea como fuere, el imaginero tampoco debió ser ajeno al misterio barroco de la Hermandad de la Quinta

27. Reproducido en DE LA ROSA MATEOS, A. (2004). *Castillo Lastrucci. Su obra*. Almería: Real e Ilustre y Franciscana Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Descendimiento de Nuestro Señor y Nuestra Madre María Santísima del Consuelo, p. 62.

28. En particular, se habla de esa imagen en cartas a Luis Martín Illescas de 24 de abril de 1944, 5 de marzo de 1945 y 5 de abril de 1945. En la del 5 de marzo de 1945 dice textualmente el escultor que es su deseo “completar el Grupo, que esto tiene para mi gran interes”. Y en la fechada un mes más tarde, declara que le enviará al Sr. Martín Illescas una foto del boceto de la Magdalena, refiriéndose probablemente al que hoy conserva la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla (GONZÁLEZ GÓMEZ,

Angustia de Sevilla.²⁹ En cualquier caso, demuestra la originalidad de su elocuente esquema compositivo, pleno de aciertos escenográficos.

De manera individual, destaca la dulzura anatómica del Cristo, como revelan la distensión muscular y la blandura de modelado. En este sentido, dicha efigie, a diferencia de la de Badajoz, monta el pie izquierdo sobre el derecho. Así lo hace también el citado *Stmo. Cristo del Perdón y de la Vera-Cruz* de Coín y, curiosamente, el *Stmo. Cristo del Descendimiento* de la aludida cofradía de la Quinta Angustia, obra atribuida a Pedro Roldán.³⁰ Para concluir señalamos que, en 1994, la hermandad encargó a Valentín García Quinto una imagen de vestir en madera policromada de *Santa María Magdalena*, que se sumó al grupo escultórico en 1996.³¹ En 2004 fue sustituida por la actual talla de Jesús Méndez Lastrucci.³² Entre 2002 y 2003, las figuras de Castillo Lastrucci fueron restauradas por Gemma Mira Gutiérrez, con el patrocinio de la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Generalitat Valenciana.³³

El 25 de diciembre de 1945 reseña nuestro artista en su libro de cuentas el encargo del *Stmo. Cristo de la Fe* de Elche. Esta escultura en madera policromada (175 x 140 cm) tuvo un precio de 13.250 pesetas, de las que 4.000 se abonaron a cuenta. Fue encomendada por Alberto Asencio.³⁴ Se trata del empresario ilicitano Alberto Asencio González (1894-1970), primer presidente de la Cofradía del Stmo. Cristo de la Fe, fundada en 1946. Al desaparecer dicha corporación, la efigie no volvió a procesionar hasta 1983. Desde entonces forma parte de la Fervorosa Hermandad de Nazarenos de la Flagelación y Gloria, establecida en la iglesia parroquial del Salvador.³⁵ Según consta en el archivo parroquial, la imagen se encargó para presidir el presbiterio de dicho templo. En 1985 pasó a una hornacina en la primera capilla del lado de la epístola.³⁶ Itinera en la tarde-noche del Jueves Santo junto a Ntra. Sra. de la Esperanza, en la llamada Procesión de la Paz, con la que protagoniza “el encuentro” en la Plaça de Baix.³⁷ En 1992 fue restaurada por Renaixement L'Antic.³⁸

Este Crucificado muerto reclina la testa hacia su diestra. Se inscribe con tres clavos a una cruz arbórea. En el extremo superior del *stipes* se exhibe la tablilla

J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.308 y I.327, pp. 180 y 196).

29. Cf. GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. (1995). “Cuando Cristo pasa por Sevilla: escultura, iconografía y devoción”. En *Sevilla penitente*. Sevilla: Editorial Gever, pp. 205-208.

30. El último estudio sobre dicha figura aparece en RODA PEÑA, J. (2012). *Pedro Roldán, escultor 1624-1699*. Madrid: Editorial Arco/Libros, pp. 258-259.

31. CLEMARES LOZANO, E. (2003). *Valentín García Quinto, escultor*. Albaterra: Excmo. Ayuntamiento de Albaterra, v. I, p. 233, n.º 357.1 y v. II, pp. 286-287.

32. DE LA ROSA MATEOS, A. (2004). *Castillo Lastrucci...*, ob. cit., p. 172.

33. MARTÍNEZ SANMARTÍN, L.P. (2003). “La Exposición...”, ob. cit., pp. 62 y 86-89.

34. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.340, p. 198.

35. PÉREZ RUIZ, J. (2000). *Mi pequeña, breve y desesperada Historia de la Hermandad de la Flagelación y Gloria (1978-2000)*. Elche: Fundación Cofrade, pp. 125 y ss.

36. CAÑESTRO DONOSO, A. (2011). *Gloria pretérita. La parroquia del Salvador de Elche*. Elche: Ayuntamiento de Elche, p. 147.

37. CASTAÑO I GARCÍA, J. (1992). *La Setmana Santa a Elx*. Elche: Ayuntamiento de Elche, pp. 47-48.

38. DE LA ROSA MATEOS, A. (2004). *Castillo Lastrucci...*, ob. cit., p. 168.



Figura 5. *Stmo. Cristo de la Fe*. Antonio Castillo Lastrucci. 1945-1946. Elche. Iglesia parroquial del Salvador.

con el delito cometido por el condenado, redactado con el consabido *INRI*. Jesús monta el pie derecho sobre el izquierdo, flexionando levemente las piernas. El paño de pureza, cordífero, se anuda con una moña en la cadera derecha. La apertura del *perizoma* por ese lado permite al escultor realizar, con agudo realismo, un estudio anatómico completo de la imagen. El simulacro deja traslucir pocos signos de violencia en su cuerpo, acorde con la estética sevillana del imaginero. La sangre mana escuetamente de sus cinco llagas, frente y rodillas. El autor recrea con virtuosismo la volumetría del torso. La policromía de tonos cálidos acentúa los aciertos plásticos del modelado. La inflexión de los brazos, además, capta con certeza la laxitud cadavérica del efigiado.

Castillo Lastrucci pone especial énfasis en la cabeza sin vida del Señor (Fig. 5). Presenta barba bífida, boca entreabierta con los dientes superiores tallados, nariz recta, pómulos pronunciados, ojos entreabiertos con las pupilas dilatadas, cejas convergentes en el entrecejo, parte inferior del pabellón auditivo y frente despejada. Sobre el cabello, peinado con raya al centro, se coloca la corona de espinas, gubiada en el bloque craneano. Es obvio que el escultor se inspira en la tipología barroca sevillana de Juan de Mesa y su círculo. El artista conserva, pues, la plenitud del clasicismo formal. Por todo ello, el *Stmo. Cristo de la Fe*, de indiscutible sabor mesino, corrobora una vez más la merecida y justa fama que nuestro artista alcanzó por sus Crucificados a escala nacional.

El 28 de abril de 1946, José Vines, ingeniero director de la Fábrica de Tabacos de Alicante, concertó con Castillo Lastrucci la ejecución de una imagen de la *Santa Mujer Verónica* (Fig. 6). La figura, según reza el contrato, debía ser “tallada en madera y policromada, tamaño natural en actitud de caminar, tallados los pies con sandalias”. De su precio, 6.000 pesetas, se entregarían 2.000 en el instante de la firma. Habría de estar terminada para finales de agosto de ese año. En el libro de asiento, el autor especifica que fuera “para vestir” y, en cambio, indica que se dieron 3.000 pesetas a cuenta. Curiosamente, en este documento, el encargo se reseña en el mes de



Figura 6. *Santa Mujer Verónica*. Antonio Castillo Lastrucci. 1946. Alicante. Basílica de Santa María.

junio.³⁹ Momento, quizás, en que el artista incluyó la palabra “Retomar” en el ángulo superior derecho de su copia del contrato.

La imagen es titular de la Hermandad Sacramental del Stmo. Cristo de las Penas y Santa Mujer Verónica de Alicante, filial de la Hermandad del Cristo del Mar, establecida canónicamente en la Basílica de Santa María. Según la leyenda, este piadoso personaje femenino enjugó, con el velo o paño de hilo que llevaba, el rostro de Jesús mientras cargaba con la cruz camino del Calvario. En el lienzo quedaron impresos, milagrosamente, los rasgos del Señor. De ahí que esta mujer, también llamada Berenice, reciba por extensión el nombre del propio paño, como fruto de la transliteración del griego *vera-eikon*: “verdadera imagen”.⁴⁰

En esta ocasión aparece sola, como imagen de devoción (160 x 43 x 63 cm). La figura, al adelantar ligeramente su pie izquierdo, se muestra en actitud itinerante. Sujeta el velo con ambas manos, en las que sobresale la delicadeza gestual de sus finos dedos. La Santa presenta el ideal de belleza femenino propio de su autor, que remite *ipso facto* al prototipo de las jóvenes sevillanas. Castillo Lastrucci anatomiza con virtuosismo su largo y distinguido cuello. La Verónica gira la cabeza hacia su izquierda, ladeando el rostro para el mismo flanco. Su contenida expresión de dolor queda de manifiesto en la apenada comisura de sus labios, en la mirada baja de sus grandes ojos negros y en el marcado rictus de sus perfiladas cejas. Los bucles de su cabellera, peinada con raya al centro, caen por sus hombros hasta el busto.

39. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.345, p. 199.

40. MONTES, J.M. (2008). *Los santos en la historia*. Madrid: Alianza Editorial, p. 697.

Esta representación, de refinada elegancia, procesiona como figura aislada. Con ese motivo viste una túnica blanca y un singular manto, bordado en oro y sedas de colores sobre terciopelo azul. Fue realizado en 1948 por Tomás Valcárcel Deza, quien incluyó los escudos de cada uno de los pueblos de la provincia alicantina. Precisamente, el 2 de junio de 1947, dicho artífice le encargó a Castillo Lastrucci unas “Andas en madera tallada y dorada, según boceto con cuatro candelabros con sus tulipas, en el precio de 16.500 Pesetas”. En el acto debían entregarse 5.000 pesetas y otras tantas cuando estuviera “el paso en madera sin dorar”.⁴¹ Una semana después, el día 9, anotó el escultor en su libro de cuentas la elaboración de “un pasito” para la imagen de la Verónica. Se comprometió a terminar el trabajo para fines de octubre de ese año.⁴² En efecto. El 18 de noviembre de 1947, el escultor escribe al Sr. Valcárcel una carta, que reproducimos inéditamente, en la que le dice que le manda el paso ya terminado a falta de las citadas tulipas.⁴³ En el trono (110 x 206 x 308 cm), cada candelabro se decora con un ángel niño volandero. Entre 2002 y 2003, la imagen y las andas fueron restauradas, bajo el patrocinio de Caja de Ahorros Castilla La Mancha, por Teresa González Ortiz, María José Espinosa y Ana Vázquez Moya, con la asistencia técnica de Teresa Ortiz Herreros.⁴⁴

Según se publicó en 2004, Castillo Lastrucci presupuestó un *Misterio de la Santa Cena* para la Hermandad del Cristo del Mar de Alicante en abril de 1947. El montante ascendía a 55.000 pesetas. Ese precio incluía las figuras de Jesús y los doce apóstoles, más trece taburetes, mesa, planta general, friso dorado y parihuela.⁴⁵ No obstante, en las pesquisas de última hora, al parecer, dicha corporación no solicitó ese presupuesto. Sí pidió en esa fecha el del *Misterio de la Sagrada Oración en el Huerto*, como revelamos en este trabajo, que se estudia más adelante. La materialización del proyecto de la Última Cena hubiera supuesto la realización de un grupo escultórico inédito en el quehacer profesional del imaginero. En el dibujo preparatorio, los personajes aparecen sedentes en torno a una larga mesa rectangular, cuyos extremos menores adoptan un perfil curvo. Preside el Cristo, en actitud sacerdotal. Los apóstoles se distribuyen por parejas o en grupos de tres. Y quedan perfectamente conjuntados entre sí gracias a la gesticulación corporal y a la expresividad de los rostros. Dos de ellos se levantan de sus asientos para oír las palabras del Señor. El artista opta por la interpretación iconográfica original, retomada a partir de la Contrarreforma, en la que prevalece el carácter sacramental del ágape. Conforme a lo dicho, Jesús, mientras bendice con la diestra, consagra el pan y el vino, instituyendo así la Eucaristía.

El 11 de octubre de 1948, nuestro escultor concertó las imágenes de *Jesús caído* (131 x 55 x 164 cm) y la *Verónica* (128 x 55 x 90 cm) para el *Misterio del Cristo de las Penas* de la referida corporación alicantina de ese título. El encargo, como consta en

41. AHCMA, *Contrato de Antonio Castillo Lastrucci para la realización de las Andas de la Verónica*, Sevilla, 2 de junio de 1947.

42. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, IV.19, p. 371.

43. Véase apéndice documental (Doc. n.º 2).

44. MARTÍNEZ SANMARTÍN, L.P. (2003). “La Exposición...”, ob. cit., pp. 70-73.

45. DE LA ROSA MATEOS, A. (2004). *Castillo Lastrucci...*, ob. cit., pp. 63 y 65-66.

el contrato, lo realizó Tomás Valcárcel Deza.⁴⁶ Sin embargo, en su copia contractual escribe el imaginero que “La firma es de Don Joaquín Cano Blanjot (sic): Presidente de la H.^{dad} é ingeniero de esta Delegación de Industria”. La suma por estas esculturas en madera policromada para vestir fue de 15.000 pesetas, fraccionándose el pago en 2.500 cada mes, desde el momento de la firma a marzo de 1949, cuando debían estar terminadas. Hasta ahora se sabía que, poco después, el 20 de agosto de 1949, el artista reseñaba en su libro de asiento las 8.500 pesetas que costó el *Soldado romano* (189 x 65 x 56 cm) y las 7.000 del *judío* (163 x 50 x 81 cm) que hoy completan el grupo escultórico. Ambas piezas, en madera policromada, fueron encomendadas asimismo por el Sr. Valcárcel.⁴⁷

Pero, por suerte, en el presente estudio damos a conocer el contrato inédito para la ejecución de las referidas figuras, en el que se incluye además un *Ciríneo* por 8.000 pesetas, que no se llegó a realizar. Curiosamente, el documento, fechado el 23 de mayo de 1949, no está firmado por ninguna de las partes.⁴⁸ Dos años más tarde, el 25 de mayo de 1951, la corporación, a través del Sr. Valcárcel, insistía sobre el particular, al concertar con el escultor la mencionada efigie de Simón de Cirene. El precio estipulado se mantenía, abonándose 2.000 pesetas a cuenta. Reproducimos ahora una de las dos copias inéditas de dicho contrato, conservadas en el archivo de la Hermandad del Cristo del Mar.⁴⁹ Pese a que una de ellas está firmada por Castillo Lastrucci, parece ser que el artista no acometió la elaboración de esa imagen.

Este misterio es el primero de los dos conjuntos completos de esta iconografía que el escultor concibió a lo largo de su trayectoria. Reproduce la sexta estación del Vía Crucis, en la que *Una piadosa mujer enjuga el rostro de Jesús*. San Lucas dice que al Nazareno, por la vía dolorosa, “Lo seguía un gran gentío del pueblo, y de mujeres que se golpeaban el pecho y lanzaban lamentos por él” (Lc 23,27). Una de ellas pudo ser la que secó con un velo la sangre y el sudor que corrían por el rostro del Salvador, quedando grabada en el paño la Santa Faz. El propio atributo, como quedó expuesto líneas atrás, da nombre a la Santa Mujer Verónica. Tan pía creencia tiene una especial devoción en Alicante, con motivo de la reliquia del milagroso lienzo que se conserva en el monasterio de la Santa Faz.

En la composición, Jesús se coloca en el centro de la escena (Fig. 7). La total visión de su figura, más elevada que las restantes, facilita la inmediata comprensión del episodio. Cristo cae en tierra abrumado por el peso del madero. El sayón judío, a su izquierda, tira con violencia de la soga que lo apresa por el cuello. Este gesto despectivo rememora, sin más, la conocida predicción profética: “no abría la boca: como cordero llevado al matadero” (Is 53,7). El Señor, atribulado y sufriente, se dirige con mansedumbre a la Verónica, arrodillada a su derecha. Su rostro compasivo y misericordioso quedó impreso en el lienzo de la mujer. Detrás, el soldado

46. AHCMA, *Contrato de Antonio Castillo Lastrucci para la realización de las imágenes de Jesús caído y la Verónica para el Misterio del Cristo de las Penas*, Sevilla, 11 de octubre de 1948.

47. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.377 y I.382, p. 203.

48. Véase apéndice documental (Doc. n.º 3).

49. Véase apéndice documental (Doc. n.º 4).



Figura 7. *Misterio del Cristo de las Penas*. Antonio Castillo Lastrucci. 1948-1950. Alicante. Basílica de Santa María.

porta en la diestra el pergamino con la infamante sentencia, dictada por Poncio Pilato, procurador de Roma, a instancias del sanedrín y de un buen número de judíos.

La narración del hecho resulta clara y convincente. Los personajes secundarios conectan al instante con el pueblo que los contempla. Para ello, el imaginero practica el antiguo recurso técnico del maniqueísmo, que identifica la bondad natural con la belleza física y, por contra, la fealdad con la perversión. En este caso, la figura del sayón judío, de aspecto hostil y facciones grotescas, recuerda la que acometió poco antes, entre 1944 y 1945, para el *Misterio de Ntro. P. Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento*, de la sevillana Hermandad de los Panaderos.⁵⁰ Entre 2002 y 2003, la obra que nos compete fue intervenida por un equipo de restauración dirigido por Mónica Navarro Gonzálbez, e integrado por Alicia García Sierra y Mar Echegoyen Lamata, en restauración; y Daniel Carrasco Rosa y José Molinero Arribas, en carpinterías. Dicha labor contó con el patrocinio de la Asociación Colectivo de Comerciantes por Alicante y El Corte Inglés.⁵¹

El 30 de septiembre de 1953, Castillo Lastrucci reseña en su libro de cuentas el encargo de tres imágenes para Alicante, realizado por Enrique Tolón de Galí. Nos referimos al *Ecce Homo* (192 x 47 x 54 cm), *Pilato* (180 x 90 x 79 cm) y un *soldado romano* (199 x 60 x 60 cm). Juntos escenifican el *Misterio de la Sagrada Presentación de Jesús al pueblo*, perteneciente a la Muy Ilustre, Penitencial y Franciscana Cofradía

50. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.324, p. 196.

51. MARTÍNEZ SANMARTÍN, L.P. (2003). "La Exposición...", ob. cit., pp. 78-81.

del Stmo. Ecce-Homo y Ntra. Sra. de la Amargura, establecida en el templo parroquial de San Antonio de Padua (Fig. 8). El precio de la talla cristífera anotado por el escultor fue de 11.000 pesetas, y de 15.000 por las otras dos. El grupo se completaría más de un lustro después. El 1 de abril de 1959, el citado Sr. Tolón, presidente de la cofradía, contrató con el artista la figura de un *sayón* (186 x 75 x 60 cm), por 11.000 pesetas, que debía estar ultimado para septiembre de ese año. Todas son esculturas en madera policromada, siendo para vestir la del gobernador de Judea.⁵²

El conjunto revive plásticamente el texto joánico en que Pilato presenta a Cristo al pueblo desde el *lithóstrotos*, “el enlosado”, en hebreo *Gábbata*. “«Mirad, os lo saco afuera para que sepáis que no encuentro en él ninguna culpa». Y salió Jesús afuera, llevando la corona de espinas y el manto color púrpura. Pilato les dijo: «He aquí al hombre»” (Jn 19,4-5). Tanto la morfología de las cuatro imágenes alicantinas como su disposición en la escena evocan las del misterio del mismo asunto de la Hermandad de San Benito de Sevilla, firmado y fechado por Castillo Lastrucci en 1928. La composición, efectista y cristocéntrica, se inspira en el lienzo de idéntico tema pintado, hacia 1891, por Antonio Ciseri, que se conserva en el palacio Pitti de Florencia. Tan acertado esquema compositivo fue varias veces empleado por el escultor sevillano para este modelo iconográfico, en distintos formatos y dimensiones.⁵³



Figura 8. *Misterio de la Sagrada Presentación de Jesús al Pueblo*. Antonio Castillo Lastrucci. 1953-1959. Alicante. Iglesia parroquial de San Antonio de Padua.

52. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.419 y I.479, pp. 235 y 265.

53. En un reciente estudio tuvimos la fortuna de sacar a la luz un nuevo ejemplar de esta iconografía, ya que se ignoraba la autoría de Castillo Lastrucci. Se trata del relieve elíptico en cobre policromado (32 x 45 cm) que realizó, entre 1939 y 1940, para la canastilla del *Misterio de Ntro. P. Jesús de la Sentencia*, de la Hermandad de la Macarena de Sevilla (ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2013). “Escultura, iconografía y devoción popular en la Basílica de la Macarena”. En *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*. Sevilla: Ediciones Tartessos, t. II, pp. 217-218 y 221-222).

Pilato, en actitud declamatoria, señala con ambos brazos al Señor. El prefecto se adelanta para dirigirse con elocuencia a la multitud. Cristo, sangrante tras la flagelación, aparece maniatado y coronado de espinas. Entre sus manos sostiene la caña, a modo de cetro. En sus salidas procesionales luce una túnica de terciopelo púrpura, bordada en oro, que le cae desde la cintura, dejando ver el torso desnudo. Bajo dicha prenda, el escultor firmó y fechó así la efigie en el lateral derecho del paño de pureza: “A. C. LASTRUCCI. / SEVILLA / 1954”. El rostro doliente y bondadoso del Hijo de Dios es vivo reflejo de la misericordia del Padre. Detrás del reo figura el sayón que lo tiene apresado, y que porta un flagelo en la diestra. Junto al verdugo se sitúa el soldado romano armado con *pilum*, que empuña con ambas manos.

En cuanto a las restauraciones reparamos en que el *Ecce Homo* fue intervenido en Úbeda por Carlos Guerra del Moral en 1997. Poco después, entre 2002 y 2003, gracias al patrocinio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, todas las figuras fueron restauradas por los ya citados Carolina Gras Brotons, Ana Saquero Rubio, Djaphar Snacel Sánchez y Bárbara de Arcenegui Ramírez.⁵⁴

El 1 de agosto de 1954, la Hermandad Sacramental de Jesús en Samaría, la Santa Oración en el Huerto y la Stma. Virgen de la Paz de Alicante, filial de la del Cristo del Mar, con sede en la Basílica de Santa María, contrató con Castillo Lastrucci la ejecución del *Misterio de la Sagrada Oración en el Huerto*. Firmaron el documento, como miembros de la junta de gobierno, Tomás Valcárcel Deza, Enrique Ferré Ravello, Jacinto Calderón Antón y Enrique Ibáñez García.⁵⁵ Concertaron la imagen en madera policromada para vestir de *Jesús* (146 x 64 x 80 cm) y las esculturas talladas, policromadas y estofadas en oro del *Ángel confortador* con la nube (220 x 180 x 150 cm) y los apóstoles *Pedro* (90 x 110 x 82 cm), *Santiago* (90 x 83 x 110 cm) y *Juan* (55 x 90 x 155 cm). También se convino la realización de un paso, que constaba de “Parihuela, friso, tallado y dorado, planta con el monte, con los troncos, con las medidas de cuatro metros”. El precio total ascendió a 70.000 pesetas, de las cuales se adelantaron 10.000.⁵⁶

Desvelamos en este trabajo que, con anterioridad, el artista ya había presupuestado en dos ocasiones dicho conjunto para la corporación. La primera, en abril de 1947, por un precio de 45.000 pesetas, aunque sin incluir la parihuela con el friso;⁵⁷ y la segunda, el 21 de abril de 1953, por la suma finalmente convenida de 70.000 pesetas.⁵⁸ El contrato establecía que el trabajo estaría terminado en marzo de 1955. Sin embargo, en esa fecha aún estaba por rematar. Así lo corrobora el propio Castillo

54. MARTÍNEZ SANMARTÍN, L.P. (2003). “La Exposición...”, ob. cit., pp. 82-85.

55. La copia del contrato conservada en el Archivo de la Hermandad del Cristo del Mar, a diferencia de la de Castillo Lastrucci, sólo está firmada por Enrique Ibáñez García y por el imaginero (AHCMA, *Contrato de Antonio Castillo Lastrucci para la realización del Misterio de la Sagrada Oración en el Huerto*, Sevilla, 1 de agosto de 1954).

56. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.427 y IV.30, pp. 237 y 373.

57. Véase apéndice documental (Doc. n.º 5).

58. Véase apéndice documental (Doc. n.º 6).



Figura 9. *Misterio de la Sagrada Oración en el Huerto*. Antonio Castillo Lastrucci. 1954-1955. Alicante. Basílica de Santa María.

Lastrucci en carta a su amigo Tomás Valcárcel, que reproducimos inéditamente en el apéndice documental.⁵⁹

El pasaje neotestamentario de la *Oración en el huerto de los Olivos* supone, en la naturaleza humana de Cristo, la aceptación de la voluntad de Dios. Es la lucha, terrible, entre la carne y el espíritu. El Señor, que al ofrecerse a sí mismo en la Última Cena anticipó el cáliz de la Nueva Alianza, refrenda su decisión en la agonía de Getsemaní: “Padre, si quieres, aparte de mí este cáliz; pero que no se haga mi voluntad, sino la tuya” (Lc 22,39-46). Este modelo iconográfico fue practicado por Castillo Lastrucci durante toda su trayectoria profesional, también en variados tamaños y formatos.⁶⁰

En este grupo escultórico, Jesús, en actitud orante, se arrodilla frente al Ángel confortador, que centra y domina la composición (Fig. 9). La figura celeste, al desplegar sus alas, se alza ingrávito sobre una nube, en cuyo lateral izquierdo se inscribe la firma y la fecha del autor: “A. Castillo Lastrucci / Sevilla 1955”. El mensajero de Dios sostiene en la diestra un cáliz, vaso eucarístico donde se recoge la sangre salvífica del Señor, mientras eleva en la otra mano una cruz, instrumento de la Pasión de Cristo y signo indeleble de la redención humana. En la trasera del paso completan la escena los apóstoles, recostados bajo un olivo. Sus actitudes recuerdan que, al volver

59. Véase apéndice documental (Doc. n.º 7).

60. En otro lugar publicamos como obra de Castillo Lastrucci otra pieza más con esta iconografía. Se trata del relieve en cobre policromado (25 x 34,5 cm) que, desde 1940, protagonizaba la delantera del antiguo paso de misterio de la sevillana Hermandad de la Macarena (ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2013). “Escultura, iconografía y devoción popular...”, ob. cit., t. II, pp. 217-218 y 220-221).

Jesús donde se hallaban sus discípulos, los encontró “dormidos por la tristeza” (Lc 22,45), y que le dijo a Pedro: “¿No habéis podido velar una hora conmigo? Velad y orad para no caer en la tentación, pues el espíritu está pronto, pero la carne es débil” (Mt 26,40-41).

Llama la atención, en el esquema compositivo, la disposición de Cristo en las andas, que se muestra de espaldas al pueblo. Desde el punto de vista morfológico, los tres apóstoles adoptan posturas diferentes: Pedro, tendido, apoya la cabeza en su mano derecha; Santiago, sedente, deja caer la testa en su hombro izquierdo; y Juan aparece tumbado. Son las mismas que, en 1948, concibiera Castillo Lastrucci para el *Misterio de la Sagrada Oración en el Huerto* de la Hermandad de Montesión de Sevilla. Y, como hacemos al finalizar el análisis de las obras, apuntamos que, entre 2002 y 2003, las cinco figuras alicantinas fueron restauradas por Silvia Roca Alberola, Manuel Pérez Mateu, Amparo Pedroche Palomar y Óscar Rubert Planes, con el patrocinio de Cajamurcia.⁶¹

En el archivo de la Hermandad del Cristo del Mar se conserva un contrato, hasta ahora inédito, fechado el 17 de noviembre de 1954. En él se dice que Antonio Castillo Lastrucci se compromete con el Mayordomo de la referida Hermandad Sacramental de Jesús en Samaría a realizar las imágenes para vestir de Cristo y la Samaritana, en madera policromada, por el precio de 4.000 pesetas cada una. Y, asimismo, a ejecutar un trono “con un pozo y parihuelas para portarlas 30 cargadores”, por 15.000 pesetas. Del total debían entregarse 5.000 pesetas en el momento de la firma y el resto, en letras pagaderas cada primero de mes por valor de 2.000 pesetas cada una. Tendría que estar terminado del 15 al 20 de febrero de 1955.⁶²

La materialización del proyecto hubiese significado la elaboración de un grupo escultórico novedoso en la trayectoria artística del escultor. Se ha pensado que el hallazgo casual de la antigua imagen de Jesús, única figura del conjunto que subsistió tras la guerra civil, fue la causa de un repentino cambio de planes de la cofradía.⁶³ La corporación encargó entonces la talla de la mujer de Samaría a los hermanos Blanco, estrenándose en la Semana Santa de 1955.⁶⁴ No obstante, respecto al documento contractual citado nos llaman la atención algunos aspectos. Es la primera vez que, entre los múltiples contratos que hemos manejado de Castillo Lastrucci, aparece este tipo de encabezamiento que, por lo demás, presenta una errata en el segundo apellido del imaginero. La redacción del mismo no se adscribe a las fórmulas seguidas frecuentemente por el artista. Y, además, la supuesta firma del autor no se corresponde, ni por estilo ni por morfología, con su rúbrica habitual.

61. MARTÍNEZ SANMARTÍN, L.P. (2003). “La Exposición...”, ob. cit., pp. 60, 64 y 74-77.

62. Véase apéndice documental (Doc. n.º 8).

63. AHCMA, *Hermandad Sacramental de Jesús en Samaría y de la Santa Oración en el Huerto*, texto firmado por Alfredo Llopis Verdú, mayordomo mayor. Alicante, 2005?, “2.- La reorganización y fusión” y “3.- El paso de la Samaritana”, ff. 1r-2r.

64. SAMPEDRO FORNER, J.C. (2001). *Paso a paso: Semana Santa 2000 Alicante*. Alicante: Obispado de Orihuela-Alicante, p. 162.

En 1956⁶⁵ y en 1947⁶⁶ se ha fechado la copia de la *Inmaculada*, patrona de Torrevejea, que Tomás Valcárcel encargó a nuestro artista. Con posterioridad la donó al museo de esa localidad alicantina, de donde era oriundo. Hoy se conserva en el Museo de la Semana Santa torrevejense que lleva su nombre. En esta escultura (90 cm, más 10 cm de la peana),⁶⁷ Castillo Lastrucci reproduce libremente la efigie gubiada, en 1940, en madera de pino de Suecia, por José María Ponsoda Bravo. Dicha imagen sustituía la talla original de José Puchol Rubio, realizada en 1791 y destruida, el 3 de marzo de 1936, en el incendio provocado de su iglesia parroquial. Fue coronada canónicamente el 29 de mayo de 1966.⁶⁸

María, en pie, viste túnica blanca moteada en oro; y manto celeste de áureas fimbrias, colores de la pureza virginal. Cubre sus hombros con un tejido alistado al gusto hebraico, concebido a modo de humeral. En recatada actitud, junta sus manos a la altura del pecho, mientras gira la cabeza hacia su izquierda. Le sirve de escabel la luna, signo del universo material creado; y la serpiente del Paraíso, cuya cabeza aplasta con su pie la nueva Eva. Nimba su cabeza una aureola con estrellas de ocho puntas. A sus plantas, frente a la base de nubes sobre la que se dispone la efigie, una pareja de ángeles niños sostienen el escudo de Torrevejea. Para ello, Castillo Lastrucci debió inspirarse en el grupo escultórico del camarín de la Virgen, inaugurado el 8 de diciembre de 1928, atribuido al valenciano Venancio Marco; o bien, en el mismo conjunto, estrenado en 1956, realizado por José María Ponsoda.⁶⁹

Ntra. Sra. de la Amargura es titular mariana de la referida cofradía alicantina del Ecce-Homo. Esta imagen de candelero para vestir, gubiada en madera policromada (159 cm), se incluyó en el contrato del *sayón* del paso de misterio, fechado el 1 de abril de 1959, al que aludimos líneas atrás. Su coste fue de 7.500 pesetas, cantidad que se dio como pago a cuenta por las dos efigies. En el libro de cuentas indica el escultor que el encargo lo realizaron el “Señor Botella y Tolón de Galfí”.⁷⁰ El simulacro, que se adscribe a su modelo de *Dolorosa castiza*, mantiene la pose erguida y la posición frontal de la cabeza, propias del gusto hispalense. El cuello se anatomiza con virtuosismo y el rostro, embellecido por las cálidas carnaciones, seduce por sus rasgos aniñados, que subliman la delicada expresión del dolor.⁷¹ La rúbrica y la fecha se inscriben en la espalda, a la altura de su omóplato derecho: “A. Castillo Lastrucci / SEVILLA 1959”.

65. DE LA ROSA MATEOS, A. (2004). *Castillo Lastrucci...*, ob. cit., p. 208.

66. CLEMARES LOZANO, E. (2001). *Imaginería procesional...*, ob. cit., pp. 164-167, lám. 39.

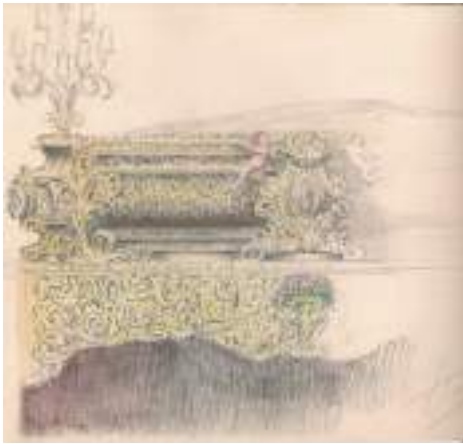
67. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.457, p. 262.

68. Catálogo de la exposición *Torrevejea bajo tu manto* (2009). Torrevejea: Excmo. Ayuntamiento de Torrevejea. Instituto Municipal de Cultura “Joaquín Chapaprieta Torregrosa”, pp. 44, 47 y 59-60.

69. Ídem, pp. 45-46 y 48.

70. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...*, ob. cit., t. II, I.478, p. 265.

71. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2015). “La *Mater Dolorosa* en los grandes escultores del Neobarroco sevillano. Modelos de feminidad y sublimación del dolor”. En *Congreso Internacional Virgo Dolorosa. Religión, Antropología, Historia y Arte*. Sevilla: Orden Seglar de los Siervos de María. Fraternidad de la Bienaventurada Virgen María Dolorosa de Carmona y Excmo. Ayuntamiento de Carmona, p. 1.240.



Figuras 10, 11 y 12. *Tres bocetos de pasos*. Antonio Castillo Lastrucci. Alicante. Archivo de la Hermandad del Cristo del Mar.

Desde 1981, esta imagen procesionó en la Muy Piadosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Redención, filial de la corporación del Ecce-Homo. Pero lo hacía con la advocación de *María Stma. del Mayor Dolor* y luciendo distinta indumentaria. Vestía saya de terciopelo granate y manto de idéntica tela en color negro. Sobre la cabeza despuntaba una argentea diadema. Y en sus manos portaba la corona de espinas y los tres clavos de la crucifixión. En 2015 fue sustituida por una efigie del sevillano José María Leal Bernáldez, bendecida por D. Alfonso González Díaz-Crespo, consiliario de la hermandad y párroco de San Antonio de Padua, el 14 de marzo de ese año.⁷² En 2004 fue restaurada por Teresa González Ortiz.

Ponemos punto y final a nuestro cometido presentando tres nuevos dibujos que, por su estilo, no dudamos en adscribir a la mano de Antonio Castillo Lastrucci, aunque curiosamente están firmados por Tomás Valcárcel. Se conservan en el archivo de la Hermandad del Cristo del Mar de Alicante. Y son tres bocetos vinculados con esta corporación y con su filial del Stmo. Cristo de las Penas y Santa Mujer Verónica. Podrían fecharse en los años cuarenta, quizás, a fines de esa década o principios de los cincuenta. Todos están realizados a grafito sobre papel y a uno de ellos se le ha dado color. Representan diferentes modelos de pasos de Cristo de estética neobarroca sevillana. Las características

formales de los respiraderos con maniguetas y de la canastilla, con sus correspondientes cartelas con relieves escultóricos, no ofrecen duda sobre su atribución.

72. “Bendición del Mayor Dolor” (2016). En *La Canyeta. Revista informativa*. Alicante: Muy Ilustre, Penitencial y Franciscana Cofradía del Santísimo Ecce-Homo y Nuestra Señora de la Amargura. Muy Piadosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Redención, 2.^a época, n.º 5, pp. 39-42.

También es propio del artista la decoración a base hojarascas carnosas, jarrones, querubines, ángeles niños volanderos que, o bien extienden guirnaldas florales o bien sujetan hachones, así como ángeles mancebos sosteniendo faroles.

Uno de los bocetos habría sido concebido para el *Stmo. Cristo del Mar* (Fig. 10). Que esto es cierto lo prueba la presencia del madero sobre el monte del Gólgota y la cartela en el canasto con la representación del Crucificado. Otro, cuyo color amarillo simula el dorado de la madera, podría ser una variante del anterior, al sustituir los hachones y faroles por los candelabros con tulipas (Fig. 11). Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de que estuviera pensado para la *Verónica*, para la que Castillo Lastrucci realizó unas andas en 1947 que, como se indicó con anterioridad, se hicieron “según boceto con cuatro candelabros con sus tulipas”. El último dibujo, de sinuosas líneas compositivas, debe estar ideado para el *Misterio del Cristo de las Penas*, como lo corrobora la representación de dicha escena en la cartela oval de la canastilla (Fig. 12).

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO N.º 1

[Antes de 1942, noviembre, 27]. Sevilla.

Presupuesto de Antonio Castillo Lastrucci para la realización de un Cristo Crucificado expirante (Stmo. Cristo del Mar).

AHCMA: *Contratos y presupuestos de la Hermandad Sacramental del Stmo. Cristo del Mar, Ntra. Sra. de los Dolores y San Juan de la Palma.*

“Sevilla / PRESUPUESTO / Para la construcción de la Imagen de un Cristo Crucificado, / expirante, tamaño natural, tallado en madera de cedro o / pino de flande, policromado, con la Cruz en rústica, en / PESETAS DIECIOCHO MIL a VEINTE MIL PESETAS / *Antonio Castillo* (rúbrica)”

DOCUMENTO N.º 2

1947, noviembre, 18. Sevilla.

Carta de Antonio Castillo Lastrucci a Tomás Valcárcel Deza sobre las Andas de la Verónica.

AHCMA: *Correspondencia.*

“Señor Don Tomas Valcarcel / Bilbao nº 6 / Alicante / Mi buen amigo: – / Hace mas de dos meses que tengo pedidas las tulipas: / el Paso terminado y sin poder mandarlo hasta que me decido / á mandarlo sin ellas, en Sevilla no las tienen en ninguna / casa, en todas me dicen que esperan recibir las pero no saben / cuando por lo cual como le digo lo mando sin ellas, si Vd, ve / que en esa las encuentra puede descontarme su importe, yo co– / mo antes le digo tengo hecho el pedido al precio de 20 ptas / cada una, por cierto muy bonita de un tamaño mediano con un / adorno en los

centros así es la muestra que hice el pedido. / Para la facturación Vd, no sabe cuánto hemos tenido que / pasar primero con una Agencia ya convenido cuando vieron el / bulto no querían, después por la estación para gran velocidad / no admiten más que 100 kgs así es tuvimos que hacer varios / bultos para que lo admitieran no se comprende que en vez de / dar facilidades para la vida estén cada día poniéndola más / difícil con tantas complicaciones para todo. / Deseando llegue bien y que pueda Vd, cumplir con esos / Sres. Queda a su disposición y el (sic) abraza su buen amigo. / Antonio Castillo (rúbrica) [debajo y a mano: “Andas / Largo 226 x 177”]

DOCUMENTO N.º 3

1949, mayo, 23. Sevilla.

Contrato de Antonio Castillo Lastrucci para la realización de las figuras de un soldado romano, un judío y un cirineo para el Misterio del Cristo de las Penas.

AHCMA: *Contratos de la Hermandad Sacramental del Stmo. Cristo de las Penas y Santa Mujer Verónica.*

“CONTRATO / En Sevilla reunidos de una parte Don Tomas Valcarcel de / Alicante y de otra Don Antonio Castillo Lastrucci domiciliado en / Sevilla calle San Vicente nº 52, convienen lo siguiente: – / El Señor Valcarcel, encarga al Sr Castillo Lastrucci, la / construcción de las figuras siguientes: –Un Soldado Romano, Un Ju- / dio y Un Cirineo, todas talladas en madera policromada para vestir / menos el Soldado Romano todo de talla: el precio para dichas figu- / ras es el Romano, 8.000 pesetas el Judío, 7.000 pesetas y El Ciri- / neo 8.000 pesetas sumando un total de VEINTE Y TRES MIL PESETAS, / pagaderas en la forma siguiente: – seis plazos a 3.000 pesetas los / primeros días de los meses de Junio, Julio, Agosto, Septiembre, Octu- / bre y Noviembre del presente año y las 5.000 pesetas restantes al / recoger las figuras completamente terminadas en mi domicilio. / Embalaje y portes por cuenta del Sr Valcarcel. / El trabajo estará terminado para el mes de Octubre y para / que conste firmamos el present (sic) por duplicado y a un solo efecto / en Sevilla a veinte y tres de Mayo del año de mil novecientos cua- / renta y nueve.”

DOCUMENTO N.º 4

1951, mayo, 25. Sevilla.

Contrato de Antonio Castillo Lastrucci para la realización de la figura de un cirineo para el Misterio del Cristo de las Penas.

AHCMA: *Contratos de la Hermandad Sacramental del Stmo. Cristo de las Penas y Santa Mujer Verónica.*

“CONTRATO / En Sevilla reunidos de una parte el Señor Don Tomás Valcarcel / de Alicante y de otra Don Antonio Castillo Lastrucci, con domicilio / en Sevilla Calle San Vicente Nº 52, convienen lo siguiente: – / Don Tomás Valcercel (sic) encarga al

Señor Castillo Lastrucci, la Imagen de un Cirineo tallado en madera y policromado, para vestir tamaño natural, en el precio de Ocho Mil Pesetas, entregando en el acto / de firmar este Contrato Dos Mil Pesetas, Tres en el mes de Diciembre / y el resto de Tres Mil Pesetas al recoger la Imagen completamente terminada en mi domicilio San Vicente 52. / Dicho trabajo estará terminado para final del mes de Enero próximo año de mil novecientos cincuenta y uno (sic) [tachado y a tinta: "dos"]. / Y para que conste firmamos el presente por duplicado y a un solo efecto en Sevilla a Veinte y Cinco de Mayo del año de mil novecientos cincuenta y uno. / *Antonio Castillo* (rúbrica)"

DOCUMENTO N.º 5

1947, abril. Sevilla.

Presupuesto de Antonio Castillo Lastrucci para la realización del Misterio de la Oración en el Huerto.

AHCMA: *Contratos y presupuestos de la Hermandad Sacramental de Jesús en Samaría, la Santa Oración en el Huerto y la Stma. Virgen de la Paz.*

"Sevilla Abril 1947 / PRESUPUESTO / Para la construcción del Misterio de la ORACION EN EL HUERTO, compuesto de la figura de JESUS, un ANGEL / y los Apóstoles SAN JUAN, SAN PEDRO, SANTIAGO, en tamaño natural tallados en madera y policromados, la Imagen de JESUS, para vestir, mas la Planta con el Monte y los troncos de los Olivos. / Pesetas 45.000.- / *Antonio Castillo* (rúbrica) / Los troncos de Olivos que menciono son para todos los años adosarles ramas frescas de olivos."

DOCUMENTO N.º 6

1953, abril, 21. Sevilla.

Presupuesto de Antonio Castillo Lastrucci para la realización del Misterio de la Oración en el Huerto y un paso.

AHCMA: *Contratos y presupuestos de la Hermandad Sacramental de Jesús en Samaría, la Santa Oración en el Huerto y la Stma. Virgen de la Paz.*

"Sevilla 21 de Abril de 1953 / Presupuesto para el paso de la Oración del Huerto con la Imagen de Jesús, para vestir el Ángel tallado estofado en oro y también tallado los apóstoles San Juan San Pedro y Santiago. / El paso consta de parihuela friso tallado y dorado planta general monte con los troncos la nube estofada para el Ángel, medidas del paso 4 metros. / El precio total 70,000. Pesetas / *Antonio Castillo* (rúbrica)"

DOCUMENTO N.º 7

1955, marzo. Sevilla.

Carta de Antonio Castillo Lastrucci a Tomás Valcárcel Deza sobre el envío de unas fotos de las figuras del Misterio de la Oración en el Huerto.

AHCMA: *Correspondencia.*

“Sevilla Marzo 1955 / Señor Don Tomas Valcarcel / Alicante / Querido amigo, tengo el gusto de / enviarle unas fotos, que como vera / faltan de detalles, el Angel sin las / alas ni el estofado del ropaje, ni / el Caliz, todo esto esta hecho pero / sin terminar de dorar. / Las otras figuras estan [en] el encarnador / solo manchado todo espero Dios mediante / terminarlo en la proxima semana / un abrazo de su buen / amigo Antonio Castillo (rúbrica)”

DOCUMENTO N.º 8

1954, noviembre, 17. S.l.

Contrato de Antonio Castillo Lastrucci para la realización de las figuras de Cristo y la Mujer Samaritana, y un trono.

AHCMA: *Contratos y presupuestos de la Hermandad Sacramental de Jesús en Samaría, la Santa Oración en el Huerto y la Stma. Virgen de la Paz.*

“17 de noviembre de 1.954 / CONTRATO / De una parte el Mayordomo de la hermandad de la Samaritana de / Alicante y de otra Don Antonio Castillo Lastrucci, escultor domici- / liado en Sevilla, San Vicente nº 52 convienen lo siguiente: / El Sr. Mayordomo antes citado encarga al Sr. Castillo la imagen / de una figura del Señor, tallada en madera, para vestir, con jue- / go de brazos y piernas en CUATRO MIL PESETAS, para el grupo / de La Samaritana, como asi mismo una figura tallada en madera de / las mismas características, representando la mujer samaritana, / en cuatro mil pesetas, asi como tambien el trono, con un pozo / y parihuelas para portarlas 30 cargadores, en el precio de QUINCE / MIL PESETAS, entregando al hacer el contrato o sea al firmarlo / CINCO MIL PESETAS, y el resto en Letras pagaderas cada primero de / mes por valor de DOS MIL PESETAS, Dcada (sic) una. / Todo estará terminado del 15 al 20 de Febrero del año 1.955. / Y para que conste firmamos el presente por duplicado y a un / solo efecto el día — de — de Mil Novecientos Cin- / cuenta y cuatro. / A. Castillo (rúbrica)”

UN NIÑO JESÚS, DE INFLUENCIA MONTAÑESINA, Y UN SAN JUAN BAUTISTA, DE ESCUELA SALZILLESKA, DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LOS SANTOS JUANES DE CATRAL (ALICANTE)

José Antonio Zamora Gómez

Introducción

Hablar de la escultura barroca en la provincia de Alicante es tejer un entramado de hipótesis y certezas, donde la urdimbre es la propia evolución histórica del hecho artístico en estas tierras meridionales del Antiguo Reino de Valencia, mientras que la trama está conformada por el tema tan manido de lo acontecido durante la Guerra Civil española, destacado punto de inflexión para el conocimiento historiográfico de la Historia del Arte en Alicante, por lo que supuso de pérdida material y documental de exquisitas producciones artístico-religiosas, que hoy día serían un importantísimo legado patrimonial de alto valor cultural y devocional, reflejo antropológico de este solar levantino.

A pesar de ello, la actual provincia de Alicante, enmarcada dentro del extenso territorio de la histórica Gobernación de Orihuela, vivió un destacado despertar socio-económico a lo largo del siglo XVII, justo en los momentos de mayor actividad comercial del puerto de Alicante, centro redistribuidor, por el Mediterráneo, de las riquezas entradas a la península por Sevilla y llegadas del Nuevo Mundo. Ese trasiego marítimo (fomentado gracias al buen hacer de sus regentes genoveses, milaneses y franceses desde el siglo XVI¹) le hizo ser punto de llegada y asentamiento tanto de artistas internacionales y nacionales, como de piezas artísticas de elevada categoría, originando con ello la expansión y evolución de las nuevas tendencias artísticas.

1. MARTÍNEZ GOMIS, M. (1993). "La sociedad alicantina en la época barroca". En AA.VV. *El Barroco en tierras alicantinas. Arte religioso: Pintura y Platería*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert – CAM, pp. 28-36.

Por lo tanto, las diversas influencias artísticas de los centros más destacados, tanto a nivel nacional (Valencia, Castilla, Andalucía y Murcia) como internacional (Nápoles, Estrasburgo...), se manifiestan en el caso que nos ocupa de las dos piezas conservadas en la Parroquia catralense de los Santos Juanes, enmarcadas en siglos distintos y con facturas estéticas de diversa procedencia, pero llegando a sintetizar la alta calidad técnica y el importante entramado comercial artístico del que gozó el Barroco en Alicante.

Hitos del patrimonio artístico catralense

En primer lugar nos encontramos con un “Niño Jesús bendiciendo”, de 42cm de altura, de madera policromada y en un buen estado de conservación. Esta obra, datable en el primer tercio del siglo XVII, se puede atribuir a la gubia del desconocido Bernardo de Aguilar, escultor activo en la ciudad de Orihuela durante la primera mitad del citado siglo XVII y del cual se tiene como única obra escultórica segura, salida de sus manos, a la Virgen del Rosario de la sede catedralicia oriolana –tallada en 1633/34². Pieza a la que podemos vincular directamente la imagen catralense, por las concomitancias estéticas que guardan entre sí las dos figuras infantiles.

Además, el Niño Jesús que conserva la Parroquia catralense llega hipotéticamente a ésta a través del histórico vínculo humano³, administrativo, eclesiástico y artístico que Catral mantenía con respecto a Orihuela, posible residencia temporal de Bernardo de Aguilar. Escultor del que poco o nada se conoce, a excepción de la autoría de la virgen oriolana, dada a conocer por Sánchez Portas y tras la cual la historiografía local (Nieto Fernández, Vidal Bernabé, Sáez Vidal, Belda Navarro...⁴) ha ahondado en la filiación estilística de dicha obra con los talleres andaluces, cuya factura sigue la estela técnica practicada en el sur peninsular desde el Bajo Renacimiento hasta el pleno Barroco.

Por lo tanto, y atendiendo al Niño catralense, es indiscutible el vínculo estilístico con el icono infantil de Jesús codificado por Martínez Montañés, y difundido, hasta el extremo, por su discípulo más aventajado, Juan de Mesa y Velasco. Rasgos estéticos que son palpables en el Niño Jesús de la Virgen del Rosario de la Catedral de Orihuela y, a través de la cual, se llega a la atribución artística de la imagen catralense.

Imagen que recoge el tema de Jesús niño como figura exenta, con elegante pose erguida y en actitud triunfante, bendiciendo y desnudo para ser revestido con telas naturales muy del gusto de la estética devocional barroca, para potenciar así su naturalismo más efectivo. Este simulacro ha sido interpretado y recurrido desde épocas muy tempranas –de manera muy sutil hasta el Gótico y de forma más prolija a

2. SÁNCHEZ PORTAS, J. (1982). “Bernardo de Aguilar y Francisco de Heredia, autores de la escultura de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral de Orihuela”. *Oleza*. Orihuela: s.p.

3. ARCHIVO PARROQUIAL SANTOS JUANES DE CATRAL [en adelante APSSJJC], *Libro de Gracia*, f. 57 v.

4. AA.VV. (2003). *Semblantes de vida*. Orihuela: Fundación La Luz de las Imágenes - Generalitat Valenciana, pp. 422-427.



Fig. 1. Virgen del Rosario, Bernardo de Aguilar, 1633-1634, Santa Iglesia Catedral de Orihuela.

partir del Bajo Renacimiento, llegando a su esplendor en pleno Barroco–, debido a la función que desempeñarán como complemento perfecto a la meditación personal, a la devoción individualizada y a los ejercicios piadosos de la religiosidad popular, gracias a su delicada plasticidad y a su gran poder de atracción.

Por todo ello, es ineludible recurrir a las representaciones realizadas en el solar andaluz como claros exponentes de dicho tema, encontrando en las creaciones del jienense Martínez Montañés –y sobre todo en el Niño Jesús del Sagrario de Sevilla realizado en 1606/7– el referente iconográfico y modelo a seguir por artistas posteriores, no sin olvidar que Montañés recogió el tema de la pieza tallada por el abulense Jerónimo Hernández para el Dulce Nombre de Sevilla entre 1572/82, llevándolo a elevadas cotas tanto en plasticidad como en unción devocional. Siendo el cordobés Juan de Mesa y Velasco, discípulo aventajado del maestro Montañés, quién exprima el modelo y, gracias a los rasgos que le imprima de enorme ternura, grácil movimiento y sensual carnosidad, lo difundió por todo el Viejo y Nuevo Mundo a



Figs. 3 y 4. Niño Jesús bendiciendo, anverso y reverso, Bernardo de Aguilar, ca. 1630-1634, Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Catral.

través de las grandes redes comerciales que la Monarquía hispánica había llegado a alcanzar en aquel momento⁵.

Contemplada la gran difusión de estas piezas, nos acercamos al Niño Jesús de la Parroquia de los Santos Juanes de Catral, obra devocional de pequeño formato y fiel deudora de los simulacros andaluces. Por lo tanto, observamos un elegante contrapuesto de fisonomía estética serena y recatada muy del gusto montañésino, mientras que las facciones y calidades formales aducen a formulas de Mesa, tales como el rasgado/almendrado de los ojos, el marcado naturalismo de la morfología infantil al acentuar la carnosidad y blandura de los volúmenes –sobre todo en las piernas y en la curva inguinal– y el peculiar y característico tratamiento del cabello a través de ondulaciones –tallados en forma de uña– e insinuaciones al esquema compositivo “leonino” del tan recurrido “copete”, al reagrupar mechones en la parte central. Al mismo tiempo, la postura de ambos brazos sigue el esquema de las piezas

5. AMADOR MARRERO, P. F. y PÉREZ MORALES, J. C. (2010). “Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México”. *Encrucijada* (2). México, D.F.: pp. 6-19.

atribuidas a Mesa y conservadas en la Universidad de Sevilla y en el Museo de Bellas Artes de Córdoba –entre tantas otras⁶.

La obra, que manifiesta las citadas similitudes tan afines a la factura de las piezas andaluzas, nos obliga a puntualizar que su autor, Bernardo de Aguilar, mantuvo – con total seguridad– un período de formación en la ciudad hispalense, absorbiendo todo el saber escultórico que allí se trabajaba –tanto en forma técnica como en apariencia estética– y trasladándolo a las dos piezas que ejecutó y que actualmente se conservan en la antigua Gobernación de Orihuela, tanto la Virgen del Rosario de Orihuela como el Niño Jesús de Catral. Además, esa filiación andaluza se percibe más allá de la fisonomía de las propias imágenes y es clara y notoria en la peana de ambas obras, al recrearse la típica decoración gallonada tan del gusto andaluz del seiscientos.

Por lo tanto, podemos afirmar que la imagen infantil catalense supone un magnífico exponente de la producción escultórica del artista Bernardo de Aguilar, a quién atribuyo dicha ejecución en el primer tercio del siglo XVII, a pesar –por el momento– de la falta total de documentación que lo acredite, pero no sin dejar pasar la total dependencia que mantiene con el niño Jesús que porta la magnífica Virgen del Rosario de la Seo oriolana. Manteniendo, al mismo tiempo, una clara relación paterno-filial con los modelos formales y estéticos andaluces salidos del taller y escuela del maestro Martínez Montañés; siendo, por lo tanto, el mejor ejemplo artístico que acredite el trasiego de artistas, obras y tendencias estilísticas entre las diversas regiones peninsulares, así como la hipotética formación andaluza de su creador.

En segundo lugar realizaremos un acercamiento a la talla de San Juan Bautista, imagen patronal del pueblo de Catral que, sobreviviendo a los envites de los avatares históricos, ha llegado a nuestros días con la decencia debida correspondiente al titular de una Parroquia, no sin antes haber soportado un azaroso periplo de ubicaciones, intervenciones... y que, a pesar de su alta calidad artística, le han hecho pasar desapercibido para la historiografía artística alicantina.

Desde época muy temprana la Parroquia contó con dos imágenes de bulto redondo de San Juan Bautista, una de mayor tamaño destinada a ocupar la hornacina central –junto a San Juan Evangelista– del Retablo Mayor del Templo Parroquial⁷, ostentando al mismo tiempo el patronazgo eclesiástico; y otra de menor tamaño, de las del tipo llamadas “vicarias”, cuyas funciones eran las de procesionar en la festividad del santo y cumplir con los actos litúrgicos que la religiosidad popular requería en momentos especiales, siendo alojada el resto del tiempo en la propia sacristía de la iglesia catalense –como así consta en las distintas Visitas Pastorales documentadas desde mediados del siglo XVII–.

No obstante, esta segunda imagen del Santo Patrón de Catral sería reformada, restaurada, intervenida... con toda seguridad en numerosas ocasiones –debido a su continuo uso y a su descuidada conservación–, y definitivamente sustituida por

6. “Ibidem”

7. Obra encargada al afamado artista Antonio Caro en 1693.

una nueva, ya que el 17 de junio de 1779 la Junta de Parroquia de Catral propone “que necesitaba esta Iglesia unas andas, y así mismo, una imagen de San Juan Bautista Patrono de esta Villa, para sacarlo en procesión el día de su festividad. Y considerando los Señores ser ambas cosas necesarias, determinaron mandar hacer la citada imagen del Sr. San Juan con sus andas correspondientes...”⁸, con el fin de que la nueva imagen tuviera el decoro y la decencia debidas, tan acordes y necesarias con la efigie del santo varón, Patrón de la localidad.

Tras su hechura, en 1817 es documentado el asiento de gasto por la compra de la diadema de plata⁹ “para San Juan Bautista el nuevo que se lleva en las procesiones”¹⁰. Como observamos, es citado como *el nuevo* para ratificar su reciente hechura –tan solo 37 años antes– y diferenciarlo así de la imagen procesional primitiva –la cual se encontraría en un estado de conservación lamentable–. En 1848 aparece inventariado como “de mediana talla” y guardado en un armario de la Capilla del Rosario –actual Capilla del Stmo. Cristo de la Salud-¹¹. No obstante, en 1873 “la imagen de San Juan Bautista de perfecta escultura que se lleva en las procesiones, guardada en un armario de la Capilla del Rosario, la limpió el pintor D. Vicente Navarro –de Orihuela–, puso dos dedos en la mano izquierda –que en la actualidad le siguen faltando– y doró la varita con la inscripción”¹². Poco tiempo después, en 1877 “la bonita imagen de San Juan Bautista” es sacada del armario en el que se conservaba y colocada en el interior de una urna acristalada en el Altar de San Antonio de Padua¹³.

Finalmente, en el Inventario Parroquial llevado a efecto en 1932, la pieza que nos ocupa vuelve a ser inventariada, pero en esta ocasión reubicada en un altar propio para la imagen y en uno de los laterales de la Capilla de la Comunión¹⁴, muy próximo a la puerta principal de acceso a la misma desde el exterior. Ubicación significativa, ya que ello le valió para ser salvada del incendio que asoló el Templo Parroquial de Catral la madrugada del 20 de abril de 1936. Tras estos trágicos sucesos, la imagen fue enviada a Valencia, al taller del escultor José María Ponsoda, para ser intervenida en 1939 y restaurar los daños sufridos aquella noche –tanto en su rostro como en su policromía–, siendo entonces catalogada por el mismo Ponsoda como obra de “Zarcillo”¹⁵. Esta talla de San Juan Bautista pasó a ocupar, tras su regreso a la

8. APSSJJC, *Libro de Juntas de Parroquia de Catral, desde el año 1769 hasta 1793*, s.f.

9. Si el citado asiento de pago de la diadema de plata lo vinculamos directamente con la diadema que actualmente porta la imagen –puesto que ninguna otra es inventariada ni conservada– y cuya marca SENAC hace referencia a una de las más prestigiosas familias de plateros de la Murcia del siglo XIX, su ejecución se debe al “Maestro Calderero” Luis Senac Fos, ya que su hijo Luis Senac Huertas –y a la sazón el más destacado artista platero de la Familia Senac– nació en 1818 según CANDEL CRESPO, F. (1999). “Los Senac (Una estirpe de plateros en la Murcia del XIX)”. *Imafronte* (14). Murcia: pp. 17-24. Además, la diadema que porta la actual imagen de San Cayetano de Monteagudo (Murcia) sigue fielmente el diseño de esta diadema catralense labrada en 1817, por lo que se vincula al taller de los Senac.

10. APSSJJC, *Libro de Fábrica Eclesiástica, Administrada por el Rector de esta Parroquia, principia en 29 de Diciembre de 1749*, f. 84 v.

11. APSSJJC, *Inventario Parroquial 1848*, s.f.

12. APSSJJC, *Legajo suelto*, s.f.

13. APSSJJC, *Inventario Parroquial 1848*, s.f.

14. APSSJJC, *Inventario Parroquial 1932*, f. 5.

15. Archivo particular de D. Roberto Cabrera Reina

restaurada Parroquia catralense, una de las hornacinas del Retablo Mayor, recayendo en ella –tras la pérdida de la existente en el antiguo Retablo Mayor– el patronazgo sobre la Villa de Catral desde 1945.

Todo ello, junto con el tipo de factura plástica y estética formal que presenta la imagen, me permite afirmar –a falta de la documentación que lo corrobore– que la talla barroca del San Juan Bautista conservado en Catral fue realizada en el propio taller del insigne escultor murciano Francisco Salzillo, justo en los últimos años de vida de éste, y ejecutado por las gubias del propio maestro.

No es descabellada dicha afirmación si realizamos un análisis formal de la imagen del Bautista, ya que esta pieza sigue muy de cerca el modelo sanjuanista que Antonio Dupar ejecutara para la parroquia murciana de San Juan Bautista hacia 1718/20. Modelo bien estudiado por Francisco Salzillo, ya que él mismo lo imprimió en el santo homónimo del Retablo Mayor del Convento de Santa Ana de Murcia, ejecutado en 1738 y en el que se aprecia una factura totalmente deudora de la pose y rasgos formales, tan del gusto elegante, refinado y clásico de la escultura cortesana francesa que el marsellés, Antonio Dupar, trabajó en la imagen de la parroquia murciana, aunque superado al confeccionar Salzillo una imagen del santo totalmente renovada, alejada de la rotundidad estática del aire clásico francés y más cercana a la sensibilidad napolitana –tan enraizada en el taller familiar– de marcado ascetismo sensual de grácil y airoso movimiento. A pesar de ello, dos imágenes más, en la Región de Murcia, siguen el esquema compositivo-formal que Dupar introdujo y que los discípulos de Salzillo se dedicaron a reproducir. Las dos son cercanas en el tiempo a la talla catralense, pero se encuentran alejadas de ella en cuanto a calidad estética por lo que veremos a continuación. Una de ellas es la talla de San Juan Bautista ejecutada por José López Pérez en 1767, para la Iglesia del Campo de San Juan en Moratalla, y la otra el San Juan Bautista de la Ermita Vieja de Campos del Río, labrada por Róque López en 1809.

Por todo ello, y atendiendo a varias premisas tales como la fecha de propuesta de encargo, aún en vida del maestro murciano, el paralelismo somático con la imagen de Dupar y los claros rasgos estilísticos de la estética barroca murciana, es posible afirmar que el San Juan Bautista catralense salió del taller de Francisco Salzillo. Sería modelado y ejecutado por las manos expertas del maestro, y no por algún discípulo destacado, ya que su volumetría y fuerza anatómica la alejan de la obra homónima labrada en fechas muy cercanas por Roque López –el alumno más aventajado del taller, quién no hizo constar en su *Libro Registro* la obra que tratamos–. Datos que nos aseguran su ejecución entre la propuesta de encargo en 1779 y la muerte del insigne escultor Salzillo en 1783; siendo, por lo tanto, una de las últimas tallas que realizara, cuando no la última.

A pesar de ser de pequeño formato, no más de 90cm, la pieza goza de monumentalidad escultórica, impresa en la talla a través de su rotunda pose, heredada del clasicismo de Dupar, de quién toma con todo lujo de detalles el esquema compositivo de la figura. Es decir, pose erguida, mirada al frente, cabello recogido hacia la derecha, pecho descubierto, ligero y suave contraposto, brazo izquierdo envuelto en el ropaje y sujetando la vara cruciforme orlada, brazo derecho al descubierto y dispuesto por delante del cuerpo señalando al cordero pascual que reposa a sus



Fig. 4. San Juan Bautista, Antonio Dupar, 1718-1720, Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Murcia.

pies en el lado izquierdo. Además, la imagen mantiene la misma apariencia de ser vestida con piel de camello y revestida con manto encarnado, recogido y anudado a la cintura. Tal es el mimetismo fisonómico que la pieza catalense guarda con la murciana, que su ejecutor dispuso hasta el mismo detalle del mechón de piel de camello sobresaliendo entre las piernas, repitiendo hasta el mismo juego de pliegues con un gran paralelismo en la disposición de diagonales y verticales. Similitud tal que es indiscutible la filiación del Bautista catalense de Salzillo con el murciano de Dupar.

Siendo entonces labrada en los últimos años de vida de Salzillo, la obra denota los rasgos propios de su última etapa, y en palabras de D. José Sánchez Moreno *“puede afirmarse que el declive de Salzillo se inicia por 1770, desde cuya fecha casi todos*



Figs. 5 y 6. San Juan Bautista, anverso y reverso, ca. 1779-1783, Francisco Salzillo, Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Catral.

*los encargos son para fuera de Murcia... pertenecen no obstante a lo más pobre de su inspiración, aunque siempre se acusan los maravillosos recursos de su habilidad*¹⁶. No obstante, aunque Sánchez Moreno dirigiera estas palabras hacia la figura del maestro murciano sobre sus últimas producciones, y vertidas en un momento precoz de la historiografía salzillesca, no nos cabe duda que Francisco Salzillo mantuvo su pericia técnica y artística hasta el final; eso sí, supeditada a los achaques de salud que pudiera sufrir, por lo que se vería forzado a recurrir y dejar el trabajo en manos del taller para no desatender la alta producción de encargos que ostentaba.

Siendo notorio, para la imagen catralense, la falta de inspiración que “presumiblemente” tuvo Salzillo en sus últimos años a la hora de modelar un nuevo esquema compositivo –sin innovar en dinamismo barroco–, prefiriendo seguir fielmente las líneas preexistentes ya trazadas por Dupar –de claro clasicismo idealizado–, potenciando el ideal apolíneo de la anatomía y extrapolando a su gubia cada

16. RAMALLO ASENSIO, G. (2007). *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*. Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 215-216. También en SÁNCHEZ MORENO, J. (1945). *Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de escultura en Murcia)*. Murcia.

plano materializado por el marsellés en la escultura, alejándose así del modelo de Bautista que él mismo realizara en 1738 para el Convento de Santa Ana –modelo que, en otro orden de cosas, sí que siguió su discípulo Roque López para el Bautista de Campos del Río, realizado en 1809–.

La mimesis, entre la talla del marsellés y la de Catral, es una verdadera “transubstanciación” de Salzillo en Dupar en cuanto a esquema compositivo se refiere, ya que en cuanto a técnica, la obra catralense materializa el “*maravilloso recurso de su habilidad*”¹⁷ en el quebrado de los pliegues sin estridentes abultamientos, rompiendo los planos con total dinamismo, generando diagonales cruzadas que envuelven y aprestan con total naturalidad a la anatomía de la figura del Bautista. Destreza y conocimientos técnicos que su gubia dibujaba sobre la madera con total soltura, modelando los volúmenes y perfilando los detalles estéticos con tal maestría que es palpable el suave tacto de los distintos tejidos que trabaja, destacando la piel de camello tallada en incisiones con forma de S –detalle tan propio de Salzillo y tan común en distintas superficies de sus obras, tales como la traza de los cabellos–.

Siendo a través de la citada superficie de los cabellos donde encontramos el detalle que reafirma la autoría salzillesca. Por lo tanto, el trabajo del volumen del cabello, puesto que el rostro –mascarilla– quedó totalmente maltrecho en 1936 –siendo restaurado por el valenciano José María Ponsoda en 1939 y adquiriendo su actual aspecto “relamido” e inexpresivo–, y a excepción del mechón que vuela evanescente hacia la derecha –cómo movido por un aire místico que imprime ascetismo a la pieza y que fue retallado por el mismo Ponsoda en su citada intervención–, mantiene la composición, el movimiento y el recogido propios de los cabellos que se observan, principalmente, en los crucificados de Salzillo¹⁸. De hecho, nos encontramos ante un cabello cuyo movimiento ondulante marca una composición en mechones con forma de S invertida, poco trabajados y que, partiendo del eje central superior del cráneo, se recogen elegantemente sobre las orejas poco trabajadas, dejando únicamente a la vista el lóbulo de las mismas –siendo éste otro de los detalles definitorios de su personal factura–.

Toda esta variedad de puntos de vista, a falta de un concienzudo análisis científico de la talla que vaya mucho más allá de los Rayos X ya efectuados sobre la misma, reafirman la teoría popular de la ejecución de la pieza por la escuela/taller de Francisco Salzillo, ahondando ahora en la precisión de que fue el mismo maestro del taller, *el insigne e ilustre escultor murciano del siglo XVIII*, su acertado creador.

Conclusión

La presente investigación viene a poner un poco de luz a la escueta historiografía comarcal del Bajo Segura, con respecto a la escultura barroca religiosa y en relación a “grandes” e importantes obras que los avatares histórico-políticos del pasado relegaron al olvido. Sirvan estas líneas para ayudar a poner en valor el rico

17. “Ibidem”

18. FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir un escultor del siglo XVIII*. Murcia: Juan Antonio Fernández Labaña.

legado patrimonial que atesora la provincia de Alicante, que a pesar de pervivir maltrato sigue manifestando el esplendor artístico que llegó a alcanzar en el pasado.

Claro ejemplo de ello es el que nos ocupa, del que podríamos decir que el escultor Bernardo de Aguilar es el mejor exponente de la estética andaluza en tierras del levante peninsular y, su Niño Jesús de Catral, representa el mejor indicativo plástico de la piedad popular del Barroco más devocional.

Por otro lado, el San Juan Bautista catralense, obra indiscutible del último Salzillo; intervenido duramente en dos ocasiones –una en 1873 por el oriolano Vicente Navarro y otra en 1939 por el valenciano Ponsoda–, y falto de una profunda y rigurosa restauración que le devuelva el esplendor artístico de su hacedor; es fiel reflejo del trasiego de artistas, obras, tendencias, influencias, estilos... entre distintas regiones y territorios, remarcando con rotundidad la premisa de que el Arte no tiene fronteras.

Agradecimientos

Es de recibo, ante el periplo marcado por el proceso de investigación de ambas tallas, agradecer la inestimable colaboración de aquellas personas que, facilitando el camino, han participado en el desarrollo de estos párrafos. Desde Cinter-Crevillent-2016, VeterPet-Guardamar, Studio12-Torrevieja hasta la Parroquia de los Santos Juanes de Catral, y contando con Ana Beltrán Cecilia, Elena Ortega Rubio, Manolo Martínez Rico, Javier Alonso Escudero, D. Alejandro Lucas Nieves, Víctor Gómez Sola, Francisco Manzanera Quiles, Carolina García Amat, D. Pedro Segado Bravo y Lucía Grau Martínez, sirvan estas palabras para manifestar, de corazón, mi sincera gratitud a todos ellos por ser y estar.

Fuentes documentales

Archivo Parroquial Santos Juanes de Catral (APSSJJC)

Bibliografía

- AA.VV. (1983). *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Editora Regional.
- AA.VV. (2003). *Semblantes de Vida*. Orihuela: Fundación La Luz de las Imágenes - Generalitat Valenciana, pp. 422-427.
- AA.VV. (2004). *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos. Vols. I-II*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura.
- AMADOR MARRERO, P. F. y PÉREZ MORALES, J. C. (2010). “Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México”. *Encrucijada* (2). México, D.F.: pp. 6-19.
- BELDA NAVARRO, C. (2001). *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Caja Murcia.
- BELDA NAVARRO, C. y POZO MARTÍNEZ, I. (2016). *Francisco Salzillo y la Escuela de Escultura de Caravaca*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CANDEL CRESPO, F. (1999). “Los Senac (Una estirpe de plateros en la Murcia del XIX)”. *Imafronte* (14). Murcia: pp. 17-24.

- FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir un escultor del siglo XVIII*. Murcia: Juan Antonio Fernández Labaña.
- MARTÍNEZ GOMIS, M. (1993). "La sociedad alicantina en la época barroca". En AA.VV. *El Barroco en tierras alicantinas. Arte religioso: Pintura y Platería*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert – CAM, pp. 28-36.
- NIETO FERNÁNDEZ, A. (1984). *Orihuela en sus documentos I: La catedral, Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia: Instituto Teológico.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2007). *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*. Madrid: Arco/Libros S.L.
- SÁEZ VIDAL, J. (1985). *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*. Alicante.
- SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante: Diputación de Alicante.
- SÁNCHEZ MORENO, J. (1945). *Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de escultura en Murcia)*. Murcia.
- SÁNCHEZ PORTAS, J. (1982). "Bernardo de Aguilar y Francisco de Heredia, autores de la escultura de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral de Orihuela". *Oleza*. Orihuela: s.p.
- SIERRAS ALONSO, M. y PENALVA MARTÍNEZ, J. M. (1999). *Iglesia de los Santos Juanes y Notas Históricas de Catral*. Catral: Ayuntamiento de Catral.
- VIDAL BERNABÉ, I. (1981). *La escultura monumental barroca en la Diócesis de Orihuela-Alicante*. Alicante.
- VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ZAMORA GÓMEZ, J. A. (2001). "Patrimonio Artístico de Catral". *Castrum Altum* (1). Catral: Castrum Altum, pp. 37-52.
- ZAMORA GÓMEZ, J. A. (2009). "Una Talla, un Nombre, un Enigma". *Revista Fiestas Patronales San Juan*. Catral: Ayuntamiento de Catral, pp. 18-19.

III. ESCULTURA RELIGIOSA EN ESPAÑA Y EUROPA

EL ESCULTOR JOSE ESTEVE BONET Y SUS OBRAS EN YECLA (REGION DE MURCIA). UNA REVISION A LA LUZ DE NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES

Francisco Javier Delicado Martínez
Departamento de Historia del Arte
Universitat de València

1. Introducción

José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802)¹ es uno de los escultores más sobresalientes del último tercio del Setecientos valenciano. Educado en el ambiente académico, fue alumno del pintor José Vergara y de la Academia de Santa Bárbara, y discípulo de Ignacio Vergara y de Francisco Esteve “El Salat” (oriundo de Alcoy). Ejerció de profesor desde 1772 en las aulas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la que fue Académico de Mérito, Teniente de Escultura y Director General de 1781 a 1784, siendo nombrado Escultor de Cámara honorario por el rey Carlos IV en 1790.

De los esponsales con Josefa M^a Vilella tuvo tres hijos: José, mediocre escultor, que colaboró en muchas de las obras del maestro, con la ayuda de los oficiales (entre ellos Francisco Pérez Gregorí, identificado como su sobrino “Quico” en el “Libro de la Verdad, Francisco Llop Sansano, José Gil y Nadales, y los hermanos Manuel y Vicente Carles Dasí) y aprendices, y heredó el taller paterno enclavado en la calle del Emperador, de Valencia, que se hallaba situado junto al Colegio de los Niños de San Vicente); Rafael, insigne grabador valenciano que se instaló prontamente en la Corte; y Josefa, que marchó a Madrid en 1803, a residir junto con Rafael.

Esteve Bonet, en su formación –como apuntara el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez–, recoge las gracias del rococó refinado de su maestro (Ignacio Vergara) y

1. Sobre las obras del escultor José Esteve Bonet en Yecla ofrecimos relación y análisis en DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2005): “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla: Catálogo razonado de artistas”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 15 monográfico, pp. 56-62.

mantiene una constante devoción a lo italiano, que le aproxima un tanto a Francisco Salzillo, pero su tiempo le hace avanzar en una dirección de sobriedad expresiva que le enlaza con el clasicismo”².

2. El escultor: Fuentes de inspiración, producción y comitentes

Las fuentes de inspiración del artista (Fig. 1) fueron modelos del pleno barroco valenciano (de Leonardo Julio Capuz e Ignacio Vergara Gimeno), así como las obras de los grandes maestros del renacimiento y del barroco español, que pudo conocer en los cuatro viajes (cada trayecto le suponían ocho jornadas en carruaje) que realizó a Madrid y alrededores (en 1773, 1783, 1789 y 1790), visitando en el primero los Reales Sitios (La Granja de San Ildefonso, El Escorial, El Pardo y Aranjuez) y en el segundo Toledo (donde pudo admirar las obras de Alonso Berruguete), además del desplazamiento que le llevó en mayo de 1799 a Cartagena, para colocar el trono de la Santísima Trinidad en la Iglesia de Santa María de Gracia, visitando de regreso Murcia, Orihuela y Alicante, ciudades en las que contempló la imaginería de Francisco Salzillo. También, influirían en el maestro las piezas salidas de las manufacturas de porcelana del Buen Retiro, que seguían la técnica del taller napolitano de Capodimonte, particularmente en el modelado de las figuras y grupos infantiles.

Con un amplio conocimiento del estudio del natural y del antiguo, sus obras, de gran calidad de ejecución y resolución en el tratamiento de los paños, se mecen dentro de un barroco clasicista tardío, para las que tuvo presente la elaboración de numerosos dibujos preparatorios y bocetos en barro, haciendo uso del maniquí para las ropas³.

Trabajó indistintamente la madera (de pino seco, para las esculturas devocionales de mediano y gran formato, y de peral, para los crucifijos de pequeño tamaño), la piedra (labró numerosos relieves y escudos nobiliarios), el estuco (para frisos y cornisas) y el mármol (reservado para la escultura monumental y pública, como los “Santos Vicentes” de la Capilla de los Desamparados valentina, de gran aplomo y severidad, y la gran estatua de Santo Tomás de Villanueva, del Palacio Arzobispal, encargo de Francisco Pérez Bayer), estimándose su extensa producción en más de 600 obras, circunscritas tanto al antiguo Reino de Valencia (relevantes la *Purísima Concepción* que hizo para la Catedral de Valencia, el *Cristo a la columna*, del convento de Santo Domingo de Xàtiva, o las figuras de *San Juan Nepomuceno* y *San Francisco de Paula*, de la sacristía de la Basílica de Santa María de Elche, éstas de 1781)⁴; como a la diócesis de Cartagena (el bello trono y grupo de *La Santísima Trinidad*, a los que acompañó el propio artista para colocarlos en la Iglesia de Santa María de Gracia,

2. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1985): *Valencia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la Colección “Tierras de España”), p. 325.

3. MARTÍ MALLOL, J. V. (1867): *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*. Castellón, Imprenta y Librería de Rovira hermanos, p. 15.

4. VILAPLANA ZURITA, D. / CONEJERO BORRÁS, T.: “Dos tallas inéditas de José Esteve Bonet en la Basílica de Santa María de Elche”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 78 (1997), pp. 81-83.

de la capital del Departamento Marítimo del Mediterráneo) y a la Gobernación de Orihuela, así como a otras poblaciones del ámbito hispano como Jerez de la Frontera (una *Nuestra Señora de la Definición* para el Real Monasterio de la Cartuja, que se menciona en el Libro de Actas de 1804 de la Real Academia de San Carlos), Madrid (varios grupos de costumbres populares del Reino de Valencia para el Embajador de Suecia), Sevilla (un *San José* para la Catedral), Orán, Islas Canarias, Buenos Aires e Islas Filipinas. De igual modo, junto a José Puchol, participó en la remodelación clasicista de la Catedral de Valencia, elaborando en estuco la figura del Evangelista San Mateo, dispuesto sobre unas de las trompas del cimborrio, y varias alegorías sobre las cornisas del transepto.

Sus grandes protectores desde 1776 fueron el ilustrado Francisco Pérez Bayer⁵, canónigo de la Seo valentina, el grabador e impresor real Manuel Monfort, y el conde de Olocau, quienes con su influencia en los círculos ilustrados de la Corte, hicieron que José Esteve recibiera numerosos encargos reales, como la colaboración en 1789 en el *Nacimiento* del Príncipe de Asturias, con 180 figuras, casi todas desaparecidas en la actualidad. También, el escultor tuvo por comitentes a diversas congregaciones religiosas (franciscanos de Alcudia de Carlet, Almansa, Llíria, Xàtiva y Yecla; capuchinos de Alzira, Biar, Castellón, Caudete, Jérica y Onteniente; carmelitas de Huesca; y mercedarios de Toledo), clérigos y varios individuos de la nobleza y de la aristocracia.

Las primeras referencias historiográficas sobre el artista las vemos recogidas por Marcos Antonio de Orellana (quien conoció en vida a José Esteve Bonet) en su *Biografía Pictórica Valentina* (1800), un libro manuscrito que permaneció inédito hasta que Xavier de Salas lo publicó en una primera edición, en Madrid, 1930; por Manuel Ossorio y Bernard, en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid, 1868); por el conde de la Viñaza, en las *Adicciones al Diccionario histórico de*



Fig. 1. ESTEVE MARQUÉS, Agustín: *Retrato del escultor José Esteve Bonet*. Óleo sobre lienzo de 96 x 75 cm. pintado en 1791. [El efigiado, de medio cuerpo en edad de 50 años]. Colección Real Academia de San Carlos – Museo de Bellas Artes de Valencia. (Foto Francisco Alcántara).

5. Francisco Pérez Báyer (1711-1794) fue secretario del arzobispo Andrés de Mayoral, corresponsal de Gregorio Mayans, persona de confianza del ministro de Gracia y Justicia Manuel de Roda y Arrieta, y del mismo Carlos III que le nombró preceptor de los Infantes en 1767 y Director de la Biblioteca Real.

los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez (Madrid, 1889. Tomo II); por José Ruiz de Lihory, barón de Alcahalí y Mosquera, en el *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Valencia, 1897); y por Andrés Baquero Almansa, en el *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos* (Murcia, 1913); autores que solo citan una selección de sus obras.

Sin embargo, la producción artística de José Esteve Bonet aparece documentada en el *Liber veritatis* o “Libro de la Verdad”, que comprende apuntamientos desde diciembre de 1762, año de su casamiento, a marzo de 1802 en que falleció; una memoria manuscrita o dietario (con guardas de pergamino, luego perdida) de los trabajos que iba realizando, que constituye un testimonio de primer orden, en el que artista anotó la relación de casi toda su obra, con detalle de advocaciones, emplazamientos, dimensiones de las figuras en palmos, pagos en reales de vellón o pesos, y encargos, y que fue recopilado y transcrito por Antonio Igual Úbeda –quien no llevó a cabo en profundidad un análisis de dicho documento–, en su tesis doctoral sobre *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971); tesis que –en opinión de Virginia Albarrán– tan solo se limita a contextualizar la trayectoria y producción de Esteve, comentando únicamente un pequeño grupo de obras de las que ha logrado reunir información⁶.

De más amplio espectro –en nuestra modesta opinión, en cuanto a valoraciones y juicios, y pese a ser una obra más modesta– es, otra monografía dedicada al escultor, redactada por un individuo de su familia, José Vicente Martí Mallol (casado con Filomena Esteve Badía, biznieta del escultor), titulada *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*. (Castellón, Imprenta y Librería de Rovira hermanos, 1867), a través de datos y documentos proporcionados por José Esteve Badía, presbítero y biznieta del artista, quien en un opúsculo de 70 páginas añadió aspectos importantes sobre la formación, la vida personal, taller y discípulos, carácter y estilo artístico de Esteve Bonet y, lo más destacado, relación alfabética de poblaciones donde hubo obra del artista, muchas de ellas no relacionadas en el “Libro de la Verdad”, sobre todo la producción comprendida entre 1784 y 1802; de ahí su gran interés, complementándose entre sí ambos estudios, a falta –como se ha referido– de un aparato crítico.

3. José Esteve Bonet y su producción artística en Yecla (1778-1800)

Las obras escultóricas realizadas por José Esteve Bonet para la villa de Yecla (Reino de Murcia) coinciden en los períodos segundo, tercero y cuarto de su producción artística, es decir, entre 1775-1781, 1784-1793 y 1795-1802, lo cual equivale reducirlas también a estilos o épocas. Son los estilos de la ordenación, donde predomina la uniformidad, la conformidad a la norma, al canon; de superación, donde el número de obras realizadas es inferior pero la calidad es infinitamente mayor; y de perfección, en el que la traza y la factura son excelentes.

6. ALBARRÁN MARTÍN, V. (2005): “Escultores académicos del siglo XVIII en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (I)”. *Archivo Español de Arte*. Madrid, LXXVIII, pp. 159-160.

Dentro de un contexto tardobarroco y protoneoclásico, diez (de ellas, ocho desaparecidas) son las obras escultóricas datadas en diferentes períodos de su producción, que se detallan a continuación, haciendo un recorrido cronológico:

3.1. San Francisco de Asís con un crucifijo en los brazos (1778).

San Francisco de Asís con un crucifijo en los brazos es obra citada por los historiadores Martí Mallol, Ossorio y Bernard, el conde de la Viñaza, Baquero Almansa, López Jiménez y Delicado Martínez⁷. Fue realizada en 1778 para la iglesia conventual de los franciscanos de Yecla por mediación del fraile dorador Vicente Giner.

La hechura consta documentada en el “Liber veritatis”, recopilado por Antonio Igual Úbeda, en cuya página 60 se lee: “Agosto de 1778, día 6. Un San Francisco de Asís de 8 palmos y dos palmos de peana con el Cristo en los brazos para el nicho del retablo mayor del Convento de Descalzos (franciscanos) de Yecla, por medio de fray Vicente Giner, dorador. Costó 70 libras”⁸.

Destinada a presidir el retablo mayor rococó de la iglesia conventual de San Francisco⁹, tallado hacia 1770¹⁰, la escultura era la titular del templo, con unas dimensiones de ocho palmos castellanos, equivalentes a 181 cm. de altura, es decir, de tamaño del natural, sin contar la peana. Fue estofada en oro por Roberto Duissot, maestro dorador de la ciudad de Alicante, que costeó el presbítero Cristóbal Azorín Serrano.

La imagen fue destruida en los prolegómenos de la guerra civil y se carece de documentación gráfica sobre la misma.

3.2. San Cristóbal (1778)

El “Libro de la Verdad” registra en el asiento correspondiente al día 18 de junio de 1778 la imagen de un *San Cristóbal* llevando al Niño Jesús al hombro, obra de Esteve Bonet con destino al convento franciscano de Yecla, según se advierte en el libro transcrito por Igual Úbeda, en la página 60: “Un San Cristóbal de 6 palmos

-
7. MARTÍ MALLOL, J. V. (1867): *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*. Castellón, Imprenta y Librería de Rovira hermanos, p. 28; OSSORIO Y BERNARD, M. (1868): *galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Tomo I. Madrid, p. 210; VIÑAZA, conde de la (Cipriano Muñoz y Manzano) (1889): *Adicciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo II. Madrid, p. 183; BAQUERO ALMANSA, A. (1913): *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, p. 296; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. (1956): “Pintores y escultores barrocos en Murcia”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, XXIV, p. 73; DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1984): “Una aproximación de los pintores y escultores valencianos a la obra de la Iglesia de San Francisco de Yecla”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 48-49.
 8. IGUAL ÚBEDA, A. (1971): *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, p. 60.
 9. DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2003): “El convento de franciscanos de Yecla, una fundación del siglo XVI. YAKKA (*Revista de Estudios Yeclanos*). Yecla, Ayuntamiento, 13, pp.105-106
 10. PEÑA VELASCO, C. de la (1992): *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, pp. 441-442.

–equivalentes a 135 cm. de altura– para el Convento de Descalzos de Yecla por medio de fray Vicente Giner; lo pagó Don Cristóbal Azorín, beneficiado. Costó 45 libras”¹¹.

La obra, de tamaño menor que el natural, estuvo colocada en el primer cuerpo del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, constando relacionada en un inventario redactado en el año 1932¹², tras el desalojo de los PP. Escolapios, y siendo destruida, como la anteriormente citada, en los preludios de la última guerra. De la hechura existe una floja fotografía que apunta las maneras de un Esteve experimentado, de movimiento formal con un buen estudio de los ropajes totalmente barrocos.

El comitente Cristóbal Azorín Serrano de Amaya (1727-1799) fue un preboste de la oligarquía local quien pondría sus armas en 1777 sobre el retablo mayor de la Iglesia del convento franciscano. Sacerdote, hidalgo y ministro de la Venerable Orden Tercera, a sus expensas se doró el camarín de la Capilla de la Virgen de las Angustias (retablo, contrarretablo y pinjante de la bóveda)¹³, enclavada en dicho convento, y para el que costeó algunas imágenes y ornamentos litúrgicos, a cambio de llevarse los viejos San Francisco y San Cristóbal que allí existían. Fue enterrado frente a las capillas de San Antonio de Padua y San Pedro Alcántara, donde tuvo su sepulcro.

3.3.Piedad (1780)

No relacionada en el “Libro de la Verdad”, existe constancia de una *Piedad* (o “Dolorosa”) para la Iglesia vieja de la Asunción de Yecla, en la biografía que publicara José Vte. Martí Mallol, en la que refiere que en el año de 1780 fue tallada por José Esteve Bonet la imagen de una Piedad, de 6 palmos de altura (equivalentes a 136 cm. de altura), para la iglesia parroquial de la villa¹⁴.

La obra, conocida por una rancia fotografía conservada, pasó a promedios del siglo XIX a ocupar la primera capilla del lado de la Epístola del Eremitorio-Santuario del Castillo, siendo su camarera durante muchos años Emilia Juan¹⁵. La pieza aparece reseñada en un inventario manuscrito redactado en 1915 con motivo de instalarse allí una comunidad de frailes franciscanos¹⁶.

Se trataba de una discreta hechura en madera policromada y dorada, que mostraba a la Virgen de pie sobre una pena, con serena expresión, lejos del patetismo propio del barroco y, sin duda, influido Esteve por el severo jansenismo propiciado por la Iglesia, en sintonía con el reformismo auspiciado en la Corte, al incorporar

11. IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 60.

12. APY (Archivo Parroquial de Yecla). *Inventario de los objetos existentes en la Iglesia de San Francisco de Asís, de Yecla, realizado el día 5 de mayo de 1932 por el Cura Rector de San Francisco, Pascual Spuche, y el Cura Párroco de la Purísima, José Esteban*. Manuscrito firmado y fechado, compuesto de dos pliegos.

13. ORTUÑO PALAO, M. (1979): *La vida de Yecla en el siglo XVIII*. Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, p. 108; ID. (2010): *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S.L., pp. 37-38.

14. MARTÍ MALLOL, J. V.: *op. cit.*, p. 28.

15. DELICADO MARTÍNEZ, F. J. / CABOT BENITO, M^a A. (1990): *España mariana: Yecla y el Eremitorio-Santuario del Castillo: Arte y devoción*. Yecla. Asociación de Mayordomos, pp. 70-71.

16. AHMY (Archivo Histórico Municipal de Yecla). *Inventario de los efectos existentes en el Santuario del Castillo al instalarse la Comunidad de PP. Franciscanos*. Yecla, 11 de julio de 1915. Manuscrito de 6 h. en f.

solo una daga (en lugar de siete) que atraviesa el pecho de la Virgen, recordando los dolores. Vestía una amplia túnica, en la que destacaban los *bouquets* florales que la adornaban.

La imagen (causó pérdida en 1936), en nuestro criterio, guardaba ciertas concomitancias con la “Virgen de los Dolores”, que el escultor realizó, con una altísima calidad de ejecución, para la iglesia parroquial de San Onofre, de la localidad valenciana de Estubeny en 1783, por encargo del conde de Campo, con cargo al tesoro público y que iba a constituir un modelo icónico que el artista repitió con diversas variantes a lo largo de su vida, según ha subrayado Vilaplana Zurita¹⁷.

3.4. San Luis, rey de Francia (1783)

La imagen de un *San Luis, rey de Francia* aparece relacionada en la página 70 del “Liber veritatis”, donde se cita a la letra: “Junio de 1783, día 21. Un San Luis, Rey de Francia, de 5 palmos castellanos sin peana para Yecla por mediación de don Josef Muñoz, Capellán del Hospital, para la Tercera Orden. Costó 30 libras y 20 sueldos”¹⁸.

En origen, ésta desaparecida talla escultórica, realizada en madera de pino, de 113 cm. de alto, estuvo ubicada sobre una repisa (formaba “pendant” con una Santa Isabel de Hungría, ambos patronos de la Orden Seráfica) del cuerpo del retablo de la Capilla de la Virgen de las Angustias o de la Venerable Orden Tercera¹⁹, aneja al convento de franciscanos de Yecla, constando documentada también en el *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la villa de Yecla (1720-1788)*”, en cuya acta de la Junta de 4 de mayo de 1783²⁰, sin hacer mención al escultor –textualmente refiere “se encomendare un San Luis, patrón de esta 3ª Orden a Valencia”–, se cita que la hechura de San Luis sería costeada por el presbítero Antonio Palao de Espejo²¹. Tiempo después, tras de la desamortización y en época en que los PP. Escolapios ocuparon el viejo edificio franciscano en 1861, se trasladaría a la sacristía de la iglesia conventual, constando relacionada en el “*Inventario de los objetos existentes en la Iglesia de San Francisco de Asís, de Yecla*”, redactado en 1932 y que se conserva en el Archivo Parroquial de Yecla.

17. VILAPLANA ZURITA, D. (1999): “Virgen de los Dolores, de Estubeny, de José Esteve Bonet”. *Catálogo de la Exposición “La Luz de las Imágenes” celebrada en la Catedral de Valencia*. Vol. II (dedicado a “Áreas expositivas y análisis de obras”). Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 154-158.

18. IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 70.

19. PEÑA VELASCO, C. de la: *op. cit.*, pp. 384-387.

20. AOFSEY (Archivo de la Orden Franciscana Seglar de la Fraternidad de Yecla). *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden de Tercera de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco, de la Villa de Yecla (1720-1787)*. Acta de la Junta de 4 de mayo de 1783. Folio 222 vº. [Este libro manuscrito fue incluido en 1987 en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español, con el Cód. AIM-15-000000032].

21. Este Palao de Espejo debe corresponderse con Ginés Palao de Espejo Azorín (1730-1810), biografiado por Miguel Ortuño Palao. Licenciado en Leyes, Filosofía y Teología, fue Ministro de la Orden Tercera y escribano de número en las localidades de Montealegre del Castillo, Villarrobledo y Yecla, habiendo obtenido de Felipe V el privilegio de la hidalguía. (Cfr. ORTUÑO PALAO, M. (2010): *op. cit.*, p. 291.

3.5. San José (1784)

La hechura de un *San José* figura, de igual modo, constatada en el “Libro de la Verdad”, en cuya página 72 se describe: “Junio de 1784, día 3. Un San Josef para Yecla, de tres y medio palmos y su peana por mediación de Dn. Josef Muñoz, Capellán del Santo Hospital”²².

Constituye una talla en madera policromada que representa a San José con el Niño Jesús en brazos, de 79 cm. de altura, sobre un trono de nubes con tres serafines (uno de ellos desprendido) muy en la línea del escultor Ignacio Vergara Gimeno (el propio artista dejó anotado que en varias ocasiones copió imágenes josefinas de su maestro), y que, en nuestra consideración, presidió desde principios del siglo XIX el retablo neoclásico del oratorio de la casona solariega que fue de los Yarza y luego de la familia Ortuño Valcárcel (también conocida como Casa del Registro), ubicada en la calle de San Antonio, núm. 17, de Yecla. Las noticias de que disponemos es que dicha hechura fue llevada por los descendientes de la última familia a Madrid hacia 1990, tras ser vendido el inmueble a particulares. Existe fotografía relativamente reciente de la escultura.

En este contexto debemos advertir que la segunda capilla (estuvo bajo la protección durante el siglo XIX de Joaquín del Portillo Chacón y de su hijo José del Portillo y Ortega) del lado del Evangelio de la iglesia de franciscanos descalzos acogió una relevante talla escultórica de “San José”, que Elías Tormo atribuyó a Francisco Salzillo²³, y en opinión de José Sánchez Moreno, “solo era de su arte y no auténtico, según revelaban sus detalles estilísticos”.

3.6. Crucifijo con peñasco y serpiente (1786)

Es en las obras menudas donde José Esteve Bonet alcanza una hábil destreza, como la serie de crucifijos que realizó para presidir altares de templos, capillas y oratorios de particulares, tratándose bien de efigies dedicadas al “Cristo en la Agonía”, como la que talló en 1781, de mirada estrábica, anatomía todavía no bien resuelta, acentuado movimiento y suave policromía, para la Iglesia de Santiago, de Orihuela; o bien el modelo de “Cristo expirado”, en una producción bastante homogénea, muy naturalista y con los tradicionales tres clavos, destinado a las poblaciones de Alicante (1789), Cartagena (1798), Castielfabib (id.), Jerez de la Frontera (1794), Orihuela (1784), Rafòl de Almúnia (1773), Senyera (1774) y Sevilla.

Para Yecla llevó a cabo un *Crucifijo con peñasco y serpiente*, que representaría a Cristo expirado, confeccionado en madera de peral, de 45 cm. de altura (equivalente a dos palmos), que según José Vicente Martí Mallol, biógrafo del artista, el escultor realizó en 1786 para Juan Ortega Selva, vecino de dicha localidad²⁴.

22. IGUAL ÜBEDA, A.: *op. cit.*, p. 72.

23. TORMO Y MONZÓ, E. (1923): *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, Guías Regionales Calpe, p. 322.

24. MARTÍ MALLOL, J. V.: *op. cit.*, p. 28.

Los Ortega (emparentados con los Portillo) constituyeron una de las familias de mayor prosapia asentadas en la villa desde promedios del siglo XVIII, teniendo ubicada su casa solariega en la calle de España, núm. 37. Según el historiador Miguel Ortuño Palao, el presbítero Juan Ortega Selva fue clérigo de menores y dueño del paraje del Boalage²⁵.

En la actualidad se desconoce el paradero de esta pequeña efigie cristífera de Esteve Bonet, que deben de conservar los descendientes de las familias referidas, que marcharon de la ciudad en 1983 tras ser adquirido el inmueble y rehabilitado por el Ayuntamiento para dar acogida, desde la fecha indicada, a la Casa Municipal de Cultura y Museo Arqueológico “Cayetano de Mergelina”.

3.7. San Cayetano (1787)

En el transcurso del año 1787 José Esteve Bonet recibió el encargo del presbítero José Muñoz de Amaya, capellán de la Iglesia del Santo Hospital de Caridad, para que confeccionara la imagen de un *San Cayetano*, tallada en madera de pino, de 113 cm. de alto, con destino a la Iglesia de “El Hospitalico”, que había sido edificada de nueva planta en estilo barroco una década antes (sobre el solar de la primitiva ermita) y en una de cuyas capillas (segunda del lado del Evangelio) estuvo albergada hasta su destrucción en 1936²⁶.

Es obra documentada en el “Liber veritatis”, página 77, en la que se detalla: “Enero de 1787, día 6. Un San Cayetano de 5 palmos y su peana para Yecla por medio de Don Josef Muñoz de Amaya, capellán. Costó 45 libras y 15 sueldos”²⁷

Sobre la misma se carece de documentación gráfica, no pudiendo hacer una valoración crítica al respecto.

3.8. San Francisco Javier (1797)

El erudito Marcos Antonio de Orellana, en su *Biografía Pictórica Valentina* da cuenta de la ejecución por José Esteve de Luciano, de una talla de *San Francisco Javier* entregado a la predicación de la Fe, obra escultórica “de estatura perfecta para la villa de Yecla”²⁸, que también mencionan Antonio Igual Úbeda y Francisco Morote Chapa²⁹. Cabe subrayar que el referido José Esteve (o Esteban) de Luciano es

25. ORTUÑO PALAO, M.: *op. cit.*, pp. 116-117.

26. DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2011): “El antiguo Hospital de Caridad e iglesia aneja de Nuestra Señora de los Dolores, de Yecla (Murcia): Mecenzago, espacio arquitectónico y patrimonio mueble”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, XCII, pp. 129-130.

27. IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 77.

28. ORELLANA MOCHOLÍ, M. A. de (1967): *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento (2ª edición a cargo de Xavier de Salas), p. 396.

29. IGUAL ÚBEDA, A. / MOROTE CHAPA, F. (1933): *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, p. 90.

el propio José Esteve Bonet, hijo del retablista Luciano Esteve Torralba (1718-1784), según ya aclaró en su momento Alfonso E. Pérez Sánchez³⁰.

La imagen estuvo albergada en la Iglesia vieja de la Asunción, desapareciendo en los preludios de la última guerra³¹.

3.9. Cristo amarrado a la columna (1800)

José Vicente Martí Mallol documenta en el año de 1800 la imagen de un *Cristo amarrado a la columna* (Fig. 2) realizada por el escultor José Esteve Bonet para la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, de Yecla, por encargo del presbítero Rafael López de Andrés del Castillo (1764-1840)³², considerándose una de las piezas más destacadas de la producción artística del profesor académico.



Fig. 2. ESTEVE BONET, José: *Cristo amarrado a la columna*. Talla en madera de pino encarnada al óleo, de 113 cm. de alto. Año 1800. Yecla (Murcia) Destruída. (Archivo Fotográfico Tani).

Buen ejemplar de desnudo, copia de modelo vivo, con cabeza y cuerpo correctamente modelados y equilibrado en suave *contrapposto* y un paño de pureza anudado a la cintura, con esta obra el sentido plástico de Esteve se revela en una altísima calidad de ejecución. Presentaba a Cristo atado a la columna, de gran finura y de proporciones exactas; una talla en madera de pino policromada, de 113 cm. de alto, elaborada con una técnica próxima al del célebre taller napolitano de Capodimonte, que tanto influiría en el artista. Iconográficamente, el precedente de esta hechura habría que buscarlo en otras obras de la misma advocación, que el artista talló en 1784 para la localidad de Rafòl de Almúnia, y en 1792 con destino al Gremio de Zapateros y guardaba el convento de Santo Domingo, de la ciudad de Xàtiva, de proporciones algo mayores (147 cm.), cuyos rasgos estilísticos revelan una gran afinidad con la de Yecla.

30. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, p. 325.

31. DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2004): "La Iglesia vieja de la Asunción, de Yecla". *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 14, p.77; ORTUÑO PALAO, M. (1991): *Yecla, día a día*. Yecla, Ediciones Dúo de Dúo-Graph, S.L., p. 370.

32. MARTÍ MALLOL, J. V.: *op. cit.*, p. 28

De apreciada factura y estudiado con un profundo conocimiento del natural, en Yecla a este Redentor siempre se le consideró erróneamente del círculo de Salzillo. Para tallar la imagen el escultor continuó inspirándose en la imaginería barroca, muy en la línea del Cristo de Gregorio Fernández, del convento de carmelitas descalzos de Ávila, y no desmerece su comparación con cualquiera de los castizos imagineros vallisoletanos del siglo XVIII (Joaquín Sierra, Luis Salvador Carmona,...).

La hechura, iniciado el siglo XX, se hallaba acogida en la Iglesia de los Escolapios (Capilla de los Terciarios Franciscanos) habiendo sido mencionada también por los historiadores Manuel Ossorio y Bernard, el conde de la Viñaza, Andrés Baquero Almansa y José Crisanto López Jiménez³³. Participó en algunos desfiles pasionarios entre 1927 y 1935, siendo destruida un año después.

3.10. Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz arrodillado sobre el sagrado madero (o “Cristo de la adoración de la Cruz”) (1800)

El *Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz arrodillado sobre el sagrado madero* (Fig. 3), popularmente conocido con el apelativo de “El Cristico”, es la única obra de José Esteve Bonet que subsiste en la actualidad en la ciudad de Yecla, siendo referida por la historiografía a través de Ossorio y Bernard, el conde de la Vinaza, Baquero Almansa, López Jiménez, Melgares Guerrero, Delicado Martínez y Ortuño Palao³⁴.

De excelente factura y traza, y estudiada con profundo conocimiento del natural (y para la que el artista se sirvió de modelo vivo), esta efigie cristológica, por la exactitud de sus proporciones, la suavidad del modelado y la elegancia en la actitud, hacen de ella una escultura imaginera de antología en la escultura pasionaria española.

Se trata de una talla elaborada en madera de pino, encarnada al óleo, con las telas sin estofar, con unas dimensiones de 113 x 72,5 x 166 cm. (incluida la Cruz), que, procedente de la iglesia vieja de la Asunción, en la que estuvo alojada de 1800 a 1936 en la quinta capilla del lado de la Epístola, se encuentra hoy acogida en la Capilla de la Comunión de la Basílica Arciprestal de la Purísima Concepción de Yecla³⁵. En el tiempo de la guerra civil permaneció preservado por la familia Spuche Ibáñez (descendiente del potentado y militar Pascual Spuche y Lacy) en un inmueble de la calle de España.

33. OSSORIO Y BERNARD, M.: *op. cit.*, Tomo I, p. 210; VIÑAZA, conde de la: *op. cit.*, Tomo II, p. 183; BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 296; LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: *op. cit.*, p. 73.

34. OSSORIO Y BERNARD, M.: *op. cit.*, p. 28; VIÑAZA, conde de la: *op. cit.*, Tomo II, p. 73; BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 296; LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: *op. cit.*, p. 73; MELGARES GUERRERO, J. A. (1990): “El Cristico de Yecla. Una singular iconografía cristiana en la escultura pasional murciana”, en la *Revista-Programa de Semana Santa*. Yecla, Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias, s/p. [El autor le dedica todo un panegírico]; DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1995): “Arte pasionario en Yecla”, en *Semana Santa. Historia y Arte*. Yecla, Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias, (2ª ed.), pp. 219-222; ORTUÑO PALAO, M. (2010): *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S.L., 2010, pp. 94 y 160.

35. DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2007-2008): “Arquitectura neoclásica en Yecla. La Iglesia de la Purísima”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 17, pp. 72-73.



Fig. 3. ESTEVE BONET, José: *Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz* (también conocido por el “Cristo de la adoración de la Cruz”, vulgo “El Cristico”). Talla en madera de pino encarnada al óleo con las telas sin estofar, de 113 x 72 x 166 cm. Año 1800. Basílica Arciprestal de la Purísima Concepción, de Yecla (Murcia). (Archivo Fotográfico Tani).

El antecedente de esta rarísima iconografía hay que buscarlo en los grabados de Alberto Durero alusivos al “Cristo Varón de Dolores”, que influyeron en Nicolás de Bussy (Cristo de la Sangre), u otros Cristos (el del Silencio, de Sevilla, del círculo de Francisco de Ocampo y Felguera, y el Cristo arrodillado frente a la Cruz, del templo de San Felipe Neri, de Valladolid, de Andrés Solanes), como recuerdo hiciera José Crisanto López Jiménez³⁶.

La imagen presenta una concepción o apostura muy vallisoletana, cuya similitud compositiva hay que buscarla en obras de Gregorio Fernández y de Bernardo Rincón, de la escultura castellana y, particularmente, en el arquetipo del “Cristo del Perdón” (1751) que fijó Luis Salvador Carmona³⁷, Escultor de Cámara del rey, que se halla en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, de La Granja de San Ildefonso (Segovia) –Esteve Bonet pudo contemplarlo en su viaje a los Reales Sitios en 1774–. Un grabado (de 350 x 230 mm.), realizado por el

sobrino del escultor, Juan Antonio Salvador Carmona, que conserva la Calcografía Nacional, contribuyó a su difusión (por las indulgencias que se concedían a quienes rezaran delante de la estampa pidiendo “por la exaltación de la fe católica”). Otras versiones o réplicas de este Cristo llevaría a cabo Luis Salvador Carmona, en 1753, destinado al Hospital de Santa Ana de Atienza (Guadalajara), hoy en la Iglesia de la Santísima Trinidad, y en 1756, para el Convento de los Sagrados Corazones de MM. Capuchinas de Nava del Rey (Valladolid)³⁸.

36. LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. (1973): “Alberto Durero: V Centenario de su nacimiento. Su influencia en Córdoba”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Córdoba, 90, pp. 109-110.

37. GARCÍA GAINZA, M^a C. (1990): *El escultor Luis Salvador Carmona*. Universidad de Navarra – Servicio de Publicaciones, pp. 70-72.

38. El “Cristo del Perdón” de Nava del Rey aparece magníficamente descrito en la ficha catalográfica redactada por URREA, Jesús (2009): *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*. Catálogo de la Exposición celebrada

Conocido en Yecla, también, como el *Cristo de la Adoración de la Cruz*, la efigie evidencia a Cristo postrado de rodillas sobre un peñasco, forrado de corcho encolado, ante la cruz arbórea, con el rostro modelado con extraordinaria maestría, el torso inclinado hacia delante y cubierto solo con el paño de pureza, el cuerpo sangrante, los brazos extendidos y las manos abiertas, bellamente talladas. A los pies yace una túnica entelada.

Su cabeza (Fig. 4), ceñida por una corona de espino, aparece enmarcada por una larga cabellera que se desliza sobre los hombros y espalda, con rostro de cuidada barba, boca entreabierta y ojos de ingrávito atisbo. Con la mirada puesta en el cielo en una súplica infinita, de sutil resignación, muestra la cruenta afrenta que se la ha infligido (los efectos de la flagelación en sienes, hombros, cadera y espalda), mientras que una intensa emoción contenida subyace en ella, revelando una más patética vida interior.

El artista contaba con 59 años de edad cuando ejecutó esta obra. Es en las hechuras de mediano y pequeño formato donde mayor perfección alcanza la habilidad artística del escultor.

Esta obra dieciochesca, dotada de movimiento y estilísticamente considerada entre tardobarroca y protoneoclásica, con frecuencia se ha venido atribuyendo erradamente a discípulos de Salzillo. Fue encargada –al igual que el “Cristo amarrado a la columna”–, al escultor José Esteve Bonet en el año de 1800 por Rafael López de Andrés del Castillo, sacerdote de Yecla, según quedó reflejado en la biografía que al artista dedicó José Vicente Martí Mallol³⁹ y su coste ascendió en torno a las 50 ó 60 libras. Su impronta guarda concomitancias con la figura del “Divino Salvador”,



Fig. 4. ESTEVE BONET, José: *Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz*. Detalle de la cabeza. (Foto Archivo Javier Delicado).

en el Convento de MM. Capuchinas de Nava del Rey entre mayo y junio de 2009). Valladolid, Diputación, pp.21-23.
39. MARTI MALLOL, J. V.: *op. cit.*, p. 28.

que el propio escultor trazó para la población valenciana de Rafòl de Salem (1792), luego desaparecida⁴⁰.

En el montículo de la escultura figuraban diversos atributos de la Pasión (martillo, tenazas, clavos), hoy perdidos, según evidencian rancias fotografías de época y un viejo estandarte procesional gremial o de cofradía (el del “Cristo de los Zapateros”), de fines del siglo XIX, que reproduce la imagen en una litografía bordada de la época.

Debido a las grietas de su policromía que estaba levantada en los brazos y en el torso, la falta de dos dedos y los brazos desprendidos (achacable a los traslados procesionales), en 1963 la hechura fue restaurada en el madrileño Casón del Buen Retiro por los hermanos Raimundo y Joaquín Cruz Solís, a instancias de Gratiniano Nieto Gallo, Director General de Bellas Artes, procediéndose a la consolidación de la policromía, tallado de los dedos que faltaban y sujeción de los hombros con nuevas espigas, dejando documentadas gráficamente las partes reintegradas, pulidas con vejigas de cordeo y taleo⁴¹.

De nuevo, la pieza fue intervenida “in situ” en diciembre de 1989 por los restauradores del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) Raimundo Cruz Solís e Isabel Pozas Villacañas, quienes habían viajado a Yecla para restaurar el “Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias”, de Francisco Salzillo⁴², procediendo a la fijación de la policromía, limpieza, reintegración del color y desinfección.

Dicha escultura fue objeto de una comunicación que presentamos en el *VIII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, celebrado en Valencia del 20 al 23 de septiembre de 1990, en el que tratamos de la conservación preventiva de la imagen y cuyo texto fue publicado en las actas correspondientes⁴³.

La obra fue sometida durante el año 2006 a una limpieza sumaria en el Centro de Restauración de la Región de Murcia (CRRM). En nuestra consideración, esta intervención ha distorsionado las encarnaciones originales de su policromía, a través de nuevos óleos más transparentes, resultando una imagen hoy fría de sugerencias y sentimientos, desvirtuando la concepción que se tenía de la obra original, siendo del criterio, dada la reversibilidad de los materiales utilizados (aceites, colas, barnices...), de que se restituya a su estado anterior, habida cuenta de que existe documentación gráfica al respecto.

40. Reproducida en fotografía por FERRI CHULIÓ, Andrés de Sales (2011): *Escultura patronal valenciana destruida en 1936*. Sueca, Imprenta Luis de Palacios, (5ª ed.), p. 395.

41. NIETO GALLO, G. (1971): *Consideraciones en torno a la conservación de Bienes Culturales*. Discurso leído el día 3 de diciembre de 1971 por su autor en la recepción pública como Académico de la Academia de Alfonso X el Sabio. Murcia, Imprenta Sucesores de Nogués, p. 73.

42. AZORÍN CANTÓ, Martín: “Yecla. Terminó la restauración de la Virgen de las Angustias”. *Diario La Verdad*. Murcia, martes 20 de diciembre de 1989, p. 17.

43. DELICADO MARTÍNEZ, E. J. (1990): “El Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz, de Yecla, obra escultórica de José Esteve Bonet. Valoración artística, conservación y proceso restaurativo”. *Actas de las ponencias y comunicaciones del VIII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 256-260 y LV.

Este Cristo participó, del 2 de marzo al 31 de julio de 2007, en la Exposición *Salzillo, testigo de un siglo. En el tercer centenario de su nacimiento*, que fue comisariada por el profesor Cristóbal Belda Navarro y tuvo lugar en la ciudad de Murcia, ocupando un lugar de honor en la sede tercera de la muestra –la iglesia parroquial de San Andrés–, dedicada a “Belleza del cuerpo, deleite del alma”, rivalizando con piezas de relevante factura de la escultura barroca española que allí concurren, entre otras, de Pedro Duque Cornejo, José Risueño, Luis Salvador Carmona (sus obras –como se ha dicho– influirían en Esteve Bonet), Antonio Duparc, Pedro Juan Guissart y Roque López⁴⁴.

Debe añadirse, en este hilo conductor, que las potencias de metal cincelado que en ocasiones –cuando concurre en los desfiles pasionistas– ciñen la cabeza de la hechura, dañan la estructura y policromía de la imagen, y desfiguran su naturaleza primigenia.

4. Valoración crítica sobre la obra del escultor

Sabido es que la devastación de 1936 fue de gran virulencia en el Levante español, a la que no fue ajeno el patrimonio mueble religioso de la ciudad de Yecla que quedó asolado, pereciendo más de trescientas esculturas de imaginería devocionales adscritas a autores, épocas y estilos artísticos diversos, en particular barrocas, viéndose mermada notoriamente la obra escultórica del profesor académico José Esteve Bonet (ocho de sus tallas causaron pérdida) y la de su maestro Ignacio Vergara Gimeno (un “San Miguel arcángel”, que existió en el convento de franciscanos descalzos), que fueron víctimas silenciosas de los estragos y barbaries en el tránsito a la guerra civil.

Cabe significar, por otra parte, que el siglo XVIII en esta población altomurciana fue de gran crecimiento económico, en la que una serie de oligarcas y personajes influyentes de la vida local (regidores, presbíteros, terciarios franciscanos) contribuyeron con su dádiva (a cambio de ser enterrados en lugar sagrado) a dotar y enriquecer el convento de descalzos de Yecla, la iglesia parroquial de la Asunción y el Santo Hospital de Caridad que se venían renovando, sufragando retablos, imágenes, piezas de orfebrería y ornamentos litúrgicos, siendo uno de los principales comitentes Cristóbal Azorín Serrano de Amaya, presbítero y Ministro de la Orden Tercera, que costeó las imágenes de San Francisco de Asís y de San Cristóbal, de José Esteve Bonet –como se ha referido “ut supra”–, al igual que el presbítero Antonio Palao de Espejo que pagó la hechura de un “San Luis, rey de Francia”, obra del mismo escultor.

De la producción artística de Esteve Bonet en Yecla las piezas más relevantes fueron el “San Cristóbal” (1778), de la iglesia conventual franciscana, y el “Cristo amarrado a la columna” y el “Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz” (1800), de la Iglesia vieja de Santa María de la Asunción, ambas de excelente traza y factura, y

44. Véase al efecto NAVARRO MESEGUER, C. (2007): *Guía didáctica de la Exposición “Salzillo, testigo de un siglo”*. Murcia, Imprenta Pictografía, pp.26-31.

“estudiadas con profundo conocimiento del natural”⁴⁵, de clara influencia carmonesa y a las que el artista dota de cierto grado de personalidad

José Esteve Bonet, que rivalizó en Valencia con José Puchol Rubio (más escultor en piedra) y Francisco Sanchis, expresa en estas obras, que se mecen entre la tradición barroca y la ortodoxia académica, una devoción sencilla y doméstica, tocada de cierta ternura (como en el “Cristo de la adoración de la Cruz”), utilizando una técnica correcta con estudio detallado de los paños que llenó muy bien las necesidades de su clientela, siendo muy ponderada la gracia de sus esculturas de niños.

En cuanto a las valoraciones –entre tantas– más certeras y más justas acerca de la producción artística de este profesor es aquella que dio Baquero Almansa, cuando afirma que este escultor por su fecundidad y por la índole y el mérito de sus obras puede considerarse como el Salzillo de Valencia⁴⁶.

Haciéndonos eco de las palabras de Igual Úbeda, “Esteve para dicha suya y del arte escultórico valenciano, simultaneó las dos fuentes de inspiración y de enseñanza: la de taller, a la antigua y popular, y la de la Academia, moderna y refinada, culta y casi, casi aristocrática”⁴⁷.

Con su notable personalidad, refinado sentido plástico, tratamiento anatómico, elegancia, naturalismo y gracia en sus hechuras, el artista, como queda demostrado, ocupa un digno lugar entre toda la escultura española de su tiempo.

45. MARTÍ MALLOL, J. V.: *op. cit.*, p. 28.

46. BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 296.

47. IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 77.

LA ESCULTURA DE BULTO REDONDO EN LOS RETABLOS NAVARROS DE LOS SIGLOS DEL BARROCO

Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Universidad de Navarra

El dominio de la escultura sobre los lienzos pintados en la iconografía de los retablos navarros será una constante en los siglos del Barroco, de forma más patente aún que durante el Renacimiento. La excepción la constituye el taller de Tudela en la segunda mitad del siglo XVII, por la presencia del pintor Vicente Berdusán, en donde se generalizó un retablo salomónico con ricas pinturas salidas de su mano. En el resto de los talleres y aún en el de Tudela, exceptuando ese periodo concreto, los programas iconográficos de los retablos se fiaron a la plástica.

En líneas generales, la escultura regional adolece de falta de calidad, en comparación con los grandes retablos que, tanto en diseño como en decoración, ofrecen excelentes niveles. Diríase que el gran desarrollo de la plástica que vivió esta tierra a fines del siglo XVI se agotó conforme fue avanzando el Seiscientos. Por una parte, las iglesias habían quedado dotadas en el periodo inmediatamente posterior a Trento y, por otra, los talleres se agotaron en sí mismos. En general, los escultores navarros tendrán presencia en los retablos de la época clasicista, cuando los ecos de la escultura romanista aún estaban presentes. Allá donde hubo importantes talleres, en Estella, Sangüesa o Pamplona, encontraremos a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII, conjuntos de escultura. Las piezas de relevancia, una y otra vez, se debieron a escultores castellanos en el siglo XVII, y de la Corte de Madrid y de las vecinas tierras aragonesas, guipuzcoanas, riojanas, sin que faltasen las napolitanas e incluso procedentes de Indias, en el Siglo de las Luces¹.

1. Una síntesis y unas consideraciones sobre este tema realizamos en FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2003, pp. 113-118 y 2014b, pp. 239-246

El bulto redondo en los retablos: alguna reflexión

En 1995, el profesor Pérez Sánchez, en un estudio sobre los retablos de la Comunidad de Madrid, reflexionaba y argumentaba, sobre el “*problema no totalmente resuelto respecto a la paternidad de los retablos*”². Con ello aludía a tantas preguntas que suscita la construcción del gran género por excelencia del barroco hispano, porque el contrato y las tasaciones junto a las cuentas nos dan a conocer algo, pero no todo lo referente a cuántos maestros y/o aprendices de distintas especialidades intervenían en el conjunto, u otros modos de contratación que no significaban necesariamente pasar por el escribano a formalizar la escritura. Por lo general, un maestro con taller contratada, se comprometía, daba fianzas y recibía pagos; diseñaba, dirigía el taller y si lo estimaba necesario o conveniente se asociaba con otros maestros y talleres.

Señaladísimos casos nos proporcionan datos muy especiales acerca del número de personas que intervenían en la construcción de algunos retablos. En el caso del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Corella, sabemos que fue un maestro ajeno a la tierra, Juan Antonio Gutiérrez, sin taller constituido, el que se encargó del conjunto y seleccionó una serie de oficiales a los que conocería y por tanto fiaba de su trabajo. Así, nos consta por datos publicados por Arrese, que participaron en su construcción: Juan Antonio Gutiérrez, como responsable del proyecto cobraba sueldo de 10 reales diarios y empleó en el retablo a los siguientes artífices, jerarquizados por orden de sueldo: Pedro Onofre Coll, con siete reales y medio, en su calidad de escultor, José Andrés y Manuel Ugarte, con cinco reales; Juan Aibar, Pedro Peiró, José Zabala, Francisco Rey y Salvador Villa, con cuatro reales; Martín de Lizarre, José Oraa, José de Aguerri, Francisco Tudela, José de la Dehesa y Manuel Abadía, con tres reales y el joven Diego de Camporredondo, con dos y medio.

Aunque no se trata de un caso navarro, es aún más significativo el del retablo de la Inmaculada de la catedral de Calahorra, realizado entre 1736 y 1737 bajo la munificencia del arcediano don Juan Miguel Mortela, natural de Sorauren (Navarra). En él trabajaron, por especialidades, catorce artífices, a saber: un arquitecto-tracista que estuvo al frente del proyecto durante doscientos sesenta y seis días con un salario de 6 reales y medio diarios, bajo cuyas órdenes estaban: tres serradores, dos ensambladores, tres limpiantes de talla, dos tallistas y un escultor con dos colaboradores. Son datos interesantísimos que nos pueden dar idea acerca del equipo que hacía falta para la construcción de aquellas poderosas máquinas de arquitectura en madera.

Añadiremos que en el caso del retablo mayor de Falces, concertado con el maestro tudelano Francisco Gurrea el 29 de enero de 1700, se montó entre el 16 de agosto y el 16 de septiembre de 1703, fecha esta última en que “*los señores patronos se dieron por entregados de él y por reconocer haber excedido el maestro, dieron a este de agradecimiento cien reales de a ocho y cincuenta robos de trigo y a siete oficiales suyos a cuatro pesos a cada uno..... de que unos y otros quedaron muy gustosos*”. Este tipo de datos escapan a la historia de nuestros retablos y nos ayudan a comprender mejor su realidad.

2. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1995, p. 60

El realismo de mano de la escultura castellana: escultura importada en el Seiscientos

La llegada de esculturas importadas desde Valladolid y en menor número de la corte madrileña será un fenómeno que acompañará a las nuevas fundaciones, siempre con la impronta y el recuerdo del estilo de Gregorio Fernández³. Al respecto, hay que recordar que artífices como Pedro Jiménez y Miguel de Elizalde fueron oficiales del gran maestro vallisoletano y otros, como Juan de Biniés, que se traslada desde Sangüesa a Tudela⁴, irán abriendo la escultura navarra hacia el nuevo estilo.

Los monasterios y conventos de importancia harán otro tanto, encargando tallas fuera del reino. Al monasterio de Fitero llega de talleres castellanos una interesante imagen de San Miguel abatiendo al demonio (Fig. 1), en 1614⁵, y carmelitas de Pamplona⁶ importan, entre otras, la de San Joaquín a mediados de siglo y los mismos religiosos de Tudela o Corella hicieron traer para sus retablos colaterales la Virgen del Carmen y Santa Teresa desde talleres castellanos. La mencionada talla de San Joaquín de los Descalzos evidencia su origen vallisoletano por el plegado y disposición general. Además, desde el punto de vista devocional, trasciende, por su importancia, a Pamplona y Navarra, pues su culto se extendió desde la capital navarra a otras tierras peninsulares, particularmente valencianas, a raíz de numerosos sucesos extraordinarios que se narran en la vida del famoso hermano Juan de Jesús San Joaquín, su gran devoto⁷, y sobre todo como consecuencia del nacimiento del hijo de los virreyes de Navarra, el conde de Oropesa,



Figura 1. San Miguel, escuela castellana, c. 1614.
Monasterio de Fitero

3. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1972, pp. 371-390

4. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1980, pp. 425-434

5. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2007 p. 326

6. *Ibíd.* y ECHEVERRÍA GOÑI P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1981, pp. 823, 837, 844 y 847

7. JOSÉ DE LA MADRE DE DIOS, 1684

don Manuel Joaquín Octavio de Toledo, en 1644, uno de los primeros que llevaron el nombre del santo, y cuyo natalicio perpetuó Antonio de Solís en una comedia titulada *Eurídice y Orfeo*⁸.

La imagen de la santa de Ávila de los Descalzos de Pamplona se ubica en su retablo, realizado a la par de la escultura hacia 1670, pasando a ser patronato de don Marcos de Echauri, secretario real y del Consejo Real de Navarra y bienhechor del convento, en 1689. La delicada talla es de tamaño natural y sigue el modelo popularizado años atrás por Gregorio Fernández en la escultura del Carmen Calzado de Valladolid. Recoge la instantánea de la santa escribiendo bajo la inspiración del Paráclito, con el rostro extático y la mirada elevada. Viste hábito de la orden con talle alto y plegado acartonado tan característico de la escuela castellana. Su policromía pertenece al momento del dorado del retablo, apreciándose un marcado contraste entre las zonas claras: encarnaciones semibrillantes de rostro y manos y manto marfilíneo –actualmente repintado–, y el oscuro hábito carmelitano. La túnica y el escapulario se encuentran abigarradamente recorridos por motivos vegetales geométricos, esgrafiados que imitan brocados. En el manto la decoración se limita, como en otras ocasiones, a una orla de roleos grabados que se ha conservado prácticamente intacta.

La escultura de Santa Teresa de su retablo en la iglesia conventual de las Carmelitas de San José de Pamplona es la que presidió en el antiguo templo de la Plaza del Castillo la capilla de su advocación, costeadada por don Álvaro de Benavides, hermano del virrey de Navarra, entre 1653 y 1661, ocupando el priorato del convento la Madre Mariana del Espíritu Santo. El desaparecido retablo fue contratado por Miguel Martínez de Heredia, secretario de la Santa Cruzada y el maestro arquitecto de Pamplona Martín de Legarra, bajo la supervisión del carmelita descalzo fray Martín de San José, en 1682. La imagen, que se salvó de la total destrucción del antiguo convento, sigue el mismo modelo popularizado por Gregorio Fernández, y procede, sin duda de talleres de Valladolid. Al instalarse en el nuevo retablo, en su actual emplazamiento, fue totalmente repintada, habiendo perdido gran parte de su carácter seiscentista. En realidad, el modelo de la santa en pie, como escritora extática e inspirada por el Paráclito, con los hábitos de los descalzos, se repite invariablemente en Navarra, desde los primeros ejemplos de escuela vallisoletana que se encuentran en los conventos de los Carmelitas (Corella, Pamplona y Tudela –hoy en la parroquia de Murchante–), los dieciochescos de Corella, Fitero o Santesteban y los últimos ya de órbita académica en estas tierras, como el relieve del retablo de Irurita, obra de Alfonso Giraldo Bergaz (c.1770).

El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca envió desde Valladolid a Pamplona una escultura del Cristo del Perdón, perdida en el siglo XIX, que se veneraba en el convento de trinitarios⁹. Las Agustinas Recoletas recibieron de la Corte, ricas esculturas, entre las que destaca la Inmaculada, de Manuel Pereira, de 1649¹⁰. El recibo firmado por el escultor reza así: “*Digo yo Manuel Pereira, escultor,*

8. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2014a, p. 73

9. BALEZTENA, I., 1943 p. 511 y GARCÍA CHICO, E., 1941, p. 297

10. SEGOVIA VILLAR, M. C., 1980, p. 275

que recibí del padre fray Juan de la Cruz de la orden de San Agustín, dos mil reales de vellón en que se concertó una imagen de Nuestra Señora de la Concepción con su trono, peana y rayos en blanco que le tengo hecha y entregada y asimismo recibí sesenta y dos reales que costaron dos cajas en que va la imagen y peana y el broche y piedra que lleva la imagen en el pecho y lo firmé en Madrid a seis de julio de 1649. Son 2.062 reales. Manuel Pereira”. En este caso la escultura recibió sendos complementos asimismo en la Corte madrileña: la policromía y la corona de plata sobredorada. De la policromía que cooperaba decisivamente a dar la última apariencia a la pieza, se ocupó el pintor Francisco Camilo, que firmaba el siguiente recibo: “Digo yo Francisco Camilo que recibí de fray Juan de la Cruz de la Orden de San Agustín mil reales de el encarnado y dorado de la imagen de nuestra Señora de la Concepción con rayos y peana y más recibí veinticuatro reales de las puntas que no entró en el concierto y por la verdad lo firmé en Madrid a diez de agosto de 1649. Son 1.024 reales. Francisco Camilo”. Parafraseando a Palomino al referirse a otra obra del mismo pintor en relación a su policromía, también podemos afirmar aquello de que “a que ayudó mucho la encarnación de mano de Camilo: que dándose la mano estas dos facultades, sube mucho de punto la perfección”¹¹. La corona corrió a cargo del orfebre madrileño Francisco Gallo.

La escultura de la Inmaculada (Fig. 2) que preside el vestíbulo del Seminario de Pamplona procede a su vez del antiguo Seminario fundado en 1777, a donde se llevó del Colegio de la Anunciada de los jesuitas de la capital



Figura 2. Inmaculada Concepción de los Jesuitas de Pamplona, escuela vallisoletana, 1681, Seminario de Pamplona

11. PALOMINO, A., 1797, p. 535

navarra, tras su extrañamiento. Su noble y distinguida factura nos lleva a pensar en que se trata de una escultura importada de talleres castellanos por los jesuitas en la segunda mitad del siglo XVII. Su esquema general nos remita a los modelos de Gregorio Fernández, si bien el plegado del manto adaptado al cuerpo y con movimiento en las telas, se aparta de los mantos pesados del célebre maestro vallisoletano. Guarda similitudes plenas con la imagen del mismo tema que se conserva en una hornacina del retablo de San Pedro de la catedral de Valladolid. La consulta de las cuentas de la sacristía del colegio de los jesuitas de Pamplona, nos permitió datar la pieza en 1681, así como la confirmación de que la escultura llegó desde Valladolid junto a una cabeza y manos para otra imagen vestidera, la Virgen del Buen Consejo, cuyo bulto hizo el carpintero de la comunidad Miguel Turrillas¹². Con destino a los jesuitas de Pamplona llegaron de Valladolid una cabeza y manos para la figura de San Ignacio en 1675¹³ y, unos años antes, en 1672 varias cabezas y manos de santos jesuitas para la procesión que se organizó con ocasión de la canoización de San Francisco de Borja¹⁴.

Obras de maestros de la tierra y de maestros riojanos

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII se aprecia, de una parte, la labor de maestros navarros y, de otra, la presencia de escultores riojanos en algunos conjuntos tan importantes como los retablos mayores de Viana y Los Arcos. Entre los escultores navarros del momento, hemos de citar a Francisco Jiménez Bazcardo, el último de la dinastía, al que recurrirán distintos retablistas para que les labrase relieves o esculturas. Recordemos cómo se hizo cargo de los bultos del retablo de Larraga, por encargo de su adjudicatario, el arquitecto pamplonés Fermín de Larráinzar, y de los colaterales de la catedral de Pamplona y del mayor de Lerga, obras estas últimas contratadas por Simón Iroz y Villava¹⁵. En estos casos serán siempre los arquitectos que remataban los retablos los que demandaban a Bazcardo para que les labrase los relieves y esculturas necesarios para cubrir la iconografía de los retablos.

Francisco Jiménez Bazcardo estaba vecindado en Cabredo cuando suscribió el acuerdo en 1682 con Simón de Iroz y Rafael Díaz de Jáuregui, que se habían hecho cargo de los colaterales de la catedral. En él declaran los arquitectos que “*se encargaron y obligaron de hacer dos colaterales de arquitectura y ensamblaje de madera de pino para la santa iglesia catedral de la ciudad de Pamplona, y también la escultura dellos, por la suma de diez y ocho mil doscientos y cincuenta reales en que se convinieron con el muy ilustre cabildo*”. Una primera observación es hacer notar cómo el comitente es aparentemente el cabildo, aunque fuese con la colaboración del obispo. La elección del escultor en la persona de Francisco Jiménez también parece que fue por decisión del cabildo ya que leemos “*y que para la escultura se hubiesen de valer del dicho Francisco Ximénez, con calidad que no fabricándolos a satisfacción del*

12. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2004, p. 132

13. Archivo Histórico Nacional. Jesuitas, libro núm.194. Libro de Gasto de Sacristía 1672-1767, fol. 8

14. Ibid. libro núm. 185. Libro de Gasto del Colegio de Pamplona 1652-1686, fol. 97v.

15. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1994, pp. 53-59

dicho cabildo o no conviniéndose con el, los otorgantes hiciesen otro que fuese perito para hacer y fabricar los bultos de escultura con la perfección necesaria". De estas líneas se desprende la confianza que tenían los canónigos en el escultor Francisco Jiménez y lo poco que se fiaban de los maestros retablistas del momento como escultores propiamente dichos.

Por otra parte, el acuerdo en sí, entre artistas de diferentes especialidades, resulta excepcional en la Navarra del Barroco, ya que las imágenes solían ser encomendadas por los comitentes, fuera del contrato del retablo, cuando se quería que fuesen piezas de verdadera calidad, dado el bajo nivel artístico como escultores de los retablistas en estas tierras. La iconografía de ambos nos proporciona una idea de cómo tallaban los escultores de la tierra, que seguían manteniendo talleres desde los inicios del Seiscientos. El retablo de San Jerónimo presenta al santo cardenal en la hornacina principal con San Fernando, rey de España, y San Francisco Javier a sus lados; en el segundo cuerpo aparecen San Francisco de Asís en el centro y San Saturnino y San Fermín. El ático lo ocupa un relieve del Pelicano Eucarístico en un tondo rodeado de rayos flameados. El programa iconográfico resulta evidente: por una parte se rinde culto a los copatronos de Navarra –San Fermín y San Francisco Javier– y al patrón de Pamplona –San Saturnino– y, por otra, se da cabida a uno de los valores devocionales en alza, el recién canonizado San Fernando, patrón de la monarquía española, no pudiendo faltar el fundador de los *fratres menores* –San Francisco de Asís–, orden a la que pertenecía el obispo Roche, mecenas en parte de estas obras. Los escudos nobiliarios del obispo se repiten en la parte superior del retablo, a plomo de las columnas extremas. Las piezas escultóricas presentan diferente valor artístico e iconográfico. Las dos de bulto de la calle central, San Francisco Javier y San Fernando, son las más interesantes en todos los conceptos, mientras los relieves de los obispos acusan una menor calidad. La escultura de San Francisco, muestra evidentes concomitancias con esculturas castellanas del momento, situándose muy cerca de la que realizara unos años antes, en 1679, el escultor de Madrid Juan Ruiz para el retablo mayor de las Clarisas de Estella¹⁶, aunque en un esquema un poco más rígido y frontal. El santo de Asís viste pesada túnica, sus manos aparecen llagadas y con la izquierda sostiene el Crucifijo, al que no contempla directamente, ya que parece estar más predicando que en el conocido éxtasis. Especial interés tiene la figura de San Fernando rey de España, basada en lo fundamental en la primera imagen oficial del santo, el grabado de Claude Audran el Viejo fechado en 1630¹⁷. Como en el modelo, aparece de pie, vestido con armadura y cubierto con la real capa de armiño. Ha perdido alguno de sus atributos como la corona sobre la cabeza o la espada de su mano derecha, aunque lleva otros inequívocamente suyos, como la bengala de capitán general y el orbe, curiosamente rodeado de la serpiente del pecado bajo sus pies, como si de una Inmaculada se tratase. La escultura tiene el doble interés: por una parte de su temprana representación, ya que el santo había sido beatificado en 1671 y, por otra, el ser una de las contadísimas imágenes que de él se conservan en Navarra. El altorrelieve de San Francisco Javier es una de las

16. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1990, p. 542.

17. CINTAS DEL BOT, A., 1991, p. 78.

primeras imágenes del copatrón del Reino en la catedral; sabemos que hubo otra escultura que se hizo para el día de la beatificación, el busto relicario de plata es posterior a 1759 y la otra que se conserva en la capilla de Sandoval debe de proceder de la iglesia de la Compañía. Por tanto, esta imagen tiene un significado muy entrañable. El santo está representado con la rigidez de las esculturas de comienzos del siglo XVII, no se percibe movimiento alguno, viste la sotana jesuítica y porta la vara de azucenas, símbolo de su castidad. En la imagen del titular, San Gregorio, Francisco Jiménez Bazcardo se esmeró, a juzgar por las calidades de la talla, especialmente en sus ropajes.

El programa iconográfico del otro colateral, de San Gregorio, presenta a su titular junto a los altorrelieves de San Sebastián y San Antonio Abad en el primer cuerpo y a San Agustín junto a Santa Mónica y una Santa en el segundo. El ático se reserva a la imagen simbólica de la Eucaristía, en este caso el Pelicano Eucarístico, que alimenta a sus polluelos de sus propias entrañas. Como en el otro retablo, este relieve se encierra en un simbólico sol rodeado de vegetación que simula los rayos solares, alusivos a la luz y a Cristo. La mejor escultura del conjunto es, sin duda alguna, el bulto de San Agustín, que ocupa intencionadamente el mismo lugar que en el colateral simétrico la imagen de San Francisco de Asís, este patrono del obispo y aquel del cabildo, por ser entonces regular y estar bajo la regla de San Agustín. Viste hábitos canonicos y su condición de obispo de Hipona queda reflejada en la mitra apoyada en un pequeño bufete a su izquierda. La figura de su madre Santa Mónica se explica a su lado, no así la de la santa que aparece en la otra calle lateral, que se ha querido identificar con Santa Florentina. El primer cuerpo glorifica, de un lado, a la iglesia universal, simbolizada en el santo Papa, y a dos santos con devoción arraigada en estas tierras desde época medieval, San Sebastián y San Antón, en tanto que en el segundo priman las intenciones del cabildo catedralicio.

A Viana y Los Arcos llegaron importantes maestros riojanos. En el primer caso, la pertenencia a la diócesis de Calahorra fue un motivo que colaboró a ello y en el segundo, amén de la cercanía, la pertenencia de Los Arcos al reino de Castilla hasta 1753, fue otra circunstancia que también pudo ser determinante.

En el retablo mayor de Viana se requirió al prestigioso Bernardo de Elcaraeta con su taller¹⁸, para tallar el magnífico conjunto de esculturas y relieves entre 1663 y 1674. De modo similar al retablo mayor de Los Arcos, aunque con mayor calidad, los relieves quedan reservados a las cajas, en tanto que las esculturas se destinan, con toda idea, a los intercolumnios. Un rico discurso iconográfico en torno a la titular del templo, la Virgen María, se desarrolla en todos sus compartimentos, que aparece rodeada de los doce apóstoles, como soportes de la Iglesia, y sendos diáconos y mártires –San Lorenzo y San Esteban–. Los relieves narran escenas de singular importancia en la vida de María, como la Anunciación, Visitación, Nacimiento de Cristo y Epifanía. En la calle central la auténtica apoteosis y motivo principal del retablo, la Virgen en su gloriosa Asunción y su llegada al cielo con su coronación por la Santísima Trinidad. Estilísticamente, toda la escultura del retablo pertenece

18. LABEAGA MENDIOLA, J.C., 1987, pp. 757-777

a un primitivo barroco, donde los esquemas tardorromanos se van adecuando al naturalismo, ocultándose las anatomías bajo los ampulosos y acartonados plegados de las vestiduras, de raigambre vallisoletana. Tal y como se ha observado, algunas cabezas enmarcadas por dinámicos y abultados rizos se han de poner en conexión con el taller local de los Jiménez. Mayor rigidez presentan las escenas de la calle central, en donde la simetría adquiere gran protagonismo y los personajes adoptan posturas demasiado forzadas.

En Los Arcos fueron dos maestros de la órbita riojana Juan de Amézqueta y Pedro de Oquerruri los encargados de llevar a cabo la labor escultórica del retablo¹⁹ durante el segundo cuarto del siglo XVII. Presenta tres ciclos bien diferenciados dedicados a la Pasión de Cristo, los grandes misterios de la Virgen María, titular del templo y el apostolado. Sin duda tres grandes motivos de reflexión para cualquier predicador, por ser apoyatura de numerosos sermones y textos sagrados e ilustrar otras tantas fiestas del calendario litúrgico. Los temas del primer ciclo, representados en relieve, los encontramos en el banco y en el pedestal o banquillo del segundo cuerpo, viniendo a significar cómo son el soporte o fundamento de la Iglesia. Los relieves del segundo ciclo, con ricas escenas de la vida de la Virgen, se encuentran en las calles laterales, rodeando a la titular del templo. Finalmente, las esculturas de bulto redondo de los apóstoles se asocian con las columnas, identificándose con los soportes de la iglesia. Estilísticamente, estas esculturas labradas por los maestros Oquerruri y Amézqueta son obras, todas ellas, que se relacionan con el romanismo y el naturalismo influenciado por el arte de Gregorio Fernández y su escuela. En el caso de los relieves, sus composiciones simétricas acusan cierta concentración de personajes en las partes inferiores, sirviéndoles de fondo arcos de triunfo de tradición renacentista, entre los que llegan a aparecer las columnas salomónicas con parras y uvas. En las esculturas de bulto redondo de los apóstoles se aprecian con claridad los amplios pliegues marcadamente angulosos y acartonados de la escuela castellana, con las características líneas quebradas.

Del entorno cortesano o mejor aún toledano, debió llegar el encargo de la Soledad de Pedro de Mena para el convento de Agustinas Recoletas de Pamplona. La pieza fue atribuida por la profesora García Gainza²⁰ y responde a la tipología de imagen de la Soledad que el famoso escultor granadino difundió en distintos ejemplares localizados en Alba de Tormes, la catedral de Málaga o las Descalzas Reales.

En las localidades de Viana y Sesma se conservan un par de bultos de Santa María Magdalena y la Dolorosa, respectivamente, obras del escultor de la última localidad Roque Solano, nacido en 1654, que realizó su aprendizaje en tierras navarras a partir de 1669 y se estableció en Madrid, en donde falleció en 1704²¹.

19. PASTOR ABAIGAR, V., 1989, p. 312

20. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1990a, pp. 245-250

21. SAGÜÉS AZCONA, P., 1963, pp. 63 y 86-88; CARO BAROJA, J., 1969, p. 266; GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1971a, pp. 428-430; LABEAGA MENDIOLA, J. C., 2003, pp. 133-134 y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2006, p. 290



Figura 3. Retablos de las Clarisas de Estella con esculturas de Juan Ruiz, 1679, Iglesia de las Clarisas de Estella

Escultores foráneos

Entre los escultores propiamente dichos que llegan y residen durante este periodo en Navarra hemos de citar a Juan Ruiz, vecino de Madrid y establecido en Pamplona, autor de las esculturas del retablo de las Clarisas de Estella en 1679 (Fig. 3) y de varios bultos para la parroquia de San Saturnino de Pamplona en 1680, algunos de los cuales se han conservado tras la desaparición de sus retablos. En estas obras se pueden apreciar ya las novedades estilísticas e iconográficas de la plástica del momento, con tipos sosegados de cuidada ejecución. La capitulación con las monjas de Estella consta de tres partes. La primera alude al plazo de ejecución de nueve bultos y ángeles de la Concepción, que se fijó en el mes de noviembre de 1679. La segunda trata de la entrega de las imágenes en Pamplona desde el taller del escultor al del policromador Juan Andrés de Armendáriz. En la tercera se fija el precio, sesenta y siete reales de a ocho por bulto, que sumaban en total seiscientos noventa y tres reales, distribuidos en tres partes iguales, al comienzo, mediada y finalizada la obra, además de ocho reales de a ocho que se abonarían al citado Ruiz por cada uno de los ángeles de adorno de la Inmaculada. La cancelación y último cobro de Juan Ruiz lleva fecha de 25 de abril de 1680, actuando esta vez como testigos los otros artífices del retablo mayor, Juan Barón y Juan Andrés de Armendáriz. Años más tarde, en 1704, una vez realizados los retablos colaterales y trasladada la Inmaculada del retablo mayor a su colateral, se procedió a barroquizar algunas esculturas dorándolas de nuevo y colocándoles ojos de cristal, labores de las que

se encargó Martín de Tobar y Asensio, artista avecindado en Corella. Este maestro, junto a tres oficiales, permaneció en la ciudad del Ega entre el 14 de abril y el 21 de mayo de 1704²². El discurso iconográfico del retablo mayor, tal y como se planteó en el momento de su construcción, varió muy pronto, al ser sustituida la Inmaculada por el tabernáculo y pasar a presidir el colateral de la Epístola. En el primer cuerpo se colocaron dos santas mártires, Santa Catalina y Santa Bárbara, a ambos lados de la Inmaculada (hoy del sagrario). El hecho de aparecer en sitio tan preeminente la imagen de María bajo esa advocación y futuro dogma se explica en este caso por ser titular de muchos conventos de la orden y por ser misterio especialmente defendido por la familia de los franciscanos. La presencia de las santas mártires debe de obedecer al especial culto entre la comunidad e incluso en la propia ciudad. No olvidemos que Santa Bárbara tiene aún ermita propia en Estella y Santa Catalina, por su parte, como santa reina, nos habla de la protección de los reyes de Navarra a este monasterio en la Edad Media, además de haber gozado de especial veneración en la ciudad. Las hornacinas del segundo cuerpo cobijan a Santa Clara, titular del cenobio, entre dos santos de especial significado, San Francisco de Asís, fundador de los frailes menores, y San Antonio de Padua, también franciscano y de gran popularidad en el periodo de la Contrarreforma. La caja del ático, como suele ser usual, está reservada al Calvario. En todas estas imágenes Juan Ruiz se muestra como un discreto escultor, al tanto de las novedades estilísticas e iconográficas del momento, en clara relación con artistas castellanos del momento, concretamente madrileños, sobre todo en algunos tipos iconográficos. Cuando el escultor posee modelos, los copia con cierta rigidez. La policromía de estas imágenes del retablo mayor es la original del siglo XVII y pertenece a Juan Andrés de Armendáriz, ya que las labores de Martín de Tobar y Asensio se centraron en la Inmaculada.

Las dos mártires del primer cuerpo presentan un esquema compositivo muy semejante, siguiendo modelos iconográficos ya prefijados en siglos anteriores. Visten túnicas de escote recto y amplios mantos envolventes. Santa Catalina aparece en contraposto con la pierna derecha sobre la cabeza del emperador Majencio, porta en sus manos espada y palma de mártir y sujeta la rueda dentada del tormento. Santa Bárbara, por su parte, tiene en sus manos la consabida palma, un libro –símbolo de la sabiduría– y una torre que alude a la prisión que padeció antes del martirio. Las dos resultan excesivamente frontales, seguramente por haberse concebido como santas de altar, carácter que se acrecienta en sus rostros poco expresivos. Sus ropajes, por el contrario, ofrecen mayor dinamismo. Las tallas de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua del segundo cuerpo resultan de mejor factura, seguramente por inspirarse en modelos de buenas manos de la corte madrileña, ya difundidos por los grandes escultores. El santo fundador de los menores viste pesada túnica, con amplios pliegues, de la que se separan los brazos con amplias mangas en actitud declamatoria muy teatral. Sus manos muestran las llagas, con la izquierda sostiene un Crucifijo, al que contempla el santo con un éxtasis, que cabe identificar ni más ni menos que con la visión de la propia estigmatización, de la que se eliminan otros

22. Archivo de Clarisas. Estella. Recibos de Martín Tobar y Asensio.

detalles habituales en épocas anteriores. El rostro está bastante logrado, con barba corta y típica coronilla en su cabello. No sabemos por qué se eligió esta representación del santo en vez de la más novedosa en aquella centuria, en la que aparece el santo de Asís tal y como fue descubierto en su tumba y de las que dejaron muestras excepcionales nuestros grandes imagineros. Precisamente, siguiendo este último modelo, guardan las mismas Clarisas en el coro alto una magnífica escultura, procedente de los franciscanos de Estella, en la que se conjugan aspectos iconográficos de las escuelas andaluza y castellana. San Antonio de Padua aparece erguido, en edad juvenil, imberbe, con las telas de sus hábitos dispuestas en grandes pliegues. Viste hábito franciscano, valona al cuello y cordón tallado ciñendo su cintura. Con las manos sostiene a un Niño Jesús, excesivamente rígido, instantes después de que se lo ofrciera la Virgen, dando pie al famoso responsorio devocional “*si quaeris miracula*”.

Sin duda es en la imagen de Santa Clara en donde la agitación barroca hace mayor acto de presencia. A ello colaboran decisivamente su postura en forma de huso, la capa y tocas, especialmente voladas. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que quizás esté retocada en algunas zonas a la vez que se redecoraba la orla del manto en época rococó, durante la segunda mitad del siglo XVIII, al colocarla en su actual nicho. El Calvario también resulta teatral, efecto al que contribuye la figura de San Juan en actitud declamatoria y el Crucifijo de tres clavos y muerto, con un notable estudio anatómico y entonada encarnación.

La escultura de la Inmaculada pasó, más tarde, al retablo colateral realizado en 1698, dedicado expresamente a su advocación. El modelo de la imagen deriva de las Inmaculadas de la pintura cortesana del momento y, en lo que se refiere a plástica, no está nada lejos de la Inmaculada Concepción de la sala capitular de las Agustinas Recoletas de Pamplona, obra de Manuel Pereira, documentada en 1649²³. Esculturas como esta última debieron de ser muy usuales en los talleres madrileños del momento e incluso el influjo de Pereira, fallecido en 1683, bien pudo haber alcanzado la propia trayectoria artística de Juan Ruiz. No está muy lejos de otras esculturas, como la que regaló al convento de Concepcionistas de Ágreda el secretario general de la Orden franciscana, en vida de la Venerable María Jesús de Ágreda, por tanto antes de mayo de 1665. Como hemos puesto de manifiesto, en otro lugar²⁴, esta pieza se asemeja a los modelos pictóricos popularizados por Juan Carreño de Miranda y aún por algunas esculturas salidas de los talleres cortesanos, como la citada imagen de Pereira de las Agustinas Recoletas de Pamplona, realizada en 1649. Al igual que estos ejemplos, la Virgen viste túnica blanca, ceñida por una cinta en su cintura, salpicada de coloristas flores realizadas a punta de pincel y manto azul envolvente con orla dorada, que cae desde sus hombros y se cruza por debajo de la cintura, dejando espacio para que se vea su brazo derecho que lleva al pecho y su mano izquierda, que muestra extendida. Su menudo rostro es muy delicado y bello, con ojos de cristal y larga melena que cae por encima del manto. Respecto al modelo de Pereira antes mencionado, la imagen de Ágreda es algo más

23. SEGOVIA VILLAR, M. C., 1980, pp. 261-262

24. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2002, pp. 171-172

evolucionada, especialmente por el dinamismo del manto y el ritmo curvo que presenta el esquema general.

La imagen de la Inmaculada de las Clarisas de Estella asienta sobre una rica peana de nubes y querubines, a la que se agrega la preceptiva media luna, en alusión al epíteto lauretano *pulchra ut luna*. Viste túnica blanca con flores y manto azul con orla de encaje dorado postizo. Su mano derecha la dirige al pecho en tanto que la izquierda, abierta, avanza hacia el frente. El esquema general resulta de gran efecto, por haberse roto con los modelos arcaizantes de esta iconografía. La cabeza, enmarcada por amplia melena de mechones rizados, desmerece del conjunto por el cuello excesivamente rígido y gesto frontal. La talla se revaloriza por una riquísima policromía a base de motivos florales a punta de pincel sobre manto y túnica, en donde destacan sobre el azul y blanco las delicias propias de auténticas miniaturas a base de ramilletes muy colorísticos. Los postizos de ojos y orla del manto, unido a todo lo anterior, nos ponen en contacto con el hábil maestro en este tipo de técnicas policromas, Martín de Tobar y Asensio.

Otro escultor llegado, en este caso de Granada, fue Juan Manrique de Lara y Balero (1648-1720), el cual se estableció en Corella en 1678, declarando que había ejercido su arte en Roma, Nápoles, Florencia y otros lugares de España, así como que tenía poder de la Inquisición para “*quitar y deshacer las imágenes que le parecieren indecentes, así de Cristo Señor nuestro, como de Nuestra Señora y otros Santos*”²⁵. Entre sus obras hay que mencionar el grupo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña de su retablo en Cintruénigo, realizado en 1699²⁶. En la citada ciudad de Corella trabajó el flamenco Pedro de Soliber y Lanoa²⁷, desde donde se hizo cargo, en 1656, del paso de la Santa Cena de Alfaro.

En los retablos de la apoteosis decorativa

En la etapa de apoteosis decorativa, encontramos activos a algunos escultores residentes en Estella y Tudela y, esporádicamente, a otros en Pamplona. El aporte de otras tierras también se dejará notar por medio de algún maestro aragonés y madrileño. En Tudela la gran personalidad del momento será Juan de Peralta, formado en la capital de la Ribera y proveedor de labores de su especialidad para los grandes retablistas coetáneos, el cual trabaja buenas tallas, con fórmulas reposadas y tradicionales, lejanas del barroquismo propio de aquellas fechas. A él se le debe la titular del retablo mayor de Recoletas de Pamplona (Fig. 4), contratada en 1708, con la condición de que se hiciese con el modelo de la Inmaculada de Pereira del mismo convento. Los San Juan, en cuyo taller se formó Francisco Gurrea, requerirán

25. ARRESE, J. L., 1977, p. 349

26. El contrato para su realización se firmó en Cintruénigo el 11 de marzo de 1699, poniendo como condición que se hiciesen como el grupo de la parroquia del Rosario de Corella, por el precio de 300 reales, dando las piezas encarnadas y con los ojos de cristal. Archivo de Protocolos de Tudela. Cintruénigo José de Aroche. 1699, núm. 40. La fecha correcta del grupo es 1699 que figura en la nota del Catálogo Monumental de Navarra, no la que viene en el texto. Vid. GARCÍA GAÍNZA, M. C. *et alt.*, 1980, pp. 76 y 89

27. ARRESE, J. L., 1977, pp. 518-519



Figura 4. Inmaculada titular del retablo mayor de Recoletas, Juan de Peralta, 1708, Agustinas Recoletas de Pamplona



Figura 5. Retablo de Santa Teresa, José Serrano, 1730, Monasterio de Fitero

sus servicios para sus grandes proyectos en otras tantas ocasiones. José de San Juan acudió a él al contratar a fines de siglo unos retablos en la catedral de Pamplona y en Arnedo o Entrena; Francisco Gurrea lo haría en su obra cumbre, los retablos de las Recoletas de la capital navarra.

Otro escultor residente en la capital de la Ribera fue Pedro Biniés, descendiente de Juan de Biniés, al que el gremio de carpinteros de la ciudad encomendó en 1698 el grupo de los Desposorios para la entonces colegiata de Tudela, hecho que nos da cuenta de que por aquellos momentos era el mejor imaginero de la ciudad. Otros maestros retablistas, como José Serrano y Jiménez, pudieron trabajar en su propio taller las esculturas que debían figurar en los retablos que contrataban, según parece derivarse de los contratos firmados por el maestro para los retablos de la Virgen del Rosario de Ablitas o de Santa Teresa de la abacial de Fitero. Biniés, Serrano y otros maestros que esculpen, lo harán con criterios reposados y con buena técnica, logrando modelos especialmente acertados, sobre todo cuando copian iconografías ya conocidas, aunque siempre alejados del movimiento y barroquismo que caracteriza a la plástica española a fines del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria. Como ejemplo de lo que tallaba el mencionado Serrano nos detendremos en lo que hace para el retablo de Santa Teresa del monasterio de Fitero (Fig. 5), según el contrato suscrito con la cofradía de la santa, única en Navarra de su advocación,

en 1730. Así queda estipulado que *“los santos que se han de colocar en dicho retablo han de ser Santa Teresa en el medio con su libro y pluma y el Espíritu Santo al oído y a sus lados, San Fermín, vestido de pontifical con su mitra, báculo, pectoral y San Francisco Xavier con sobrepelliz y estola con su Santo Cristo en la mano y abajo San Raymundo con bastón en la mano izquierda y en la mano derecha una bandera y a sus lados San Pedro con las llaves y a San Pablo con espada y libro y todos dichos santos han de ser de siete palmos de altura y en el remate de dicho retablo se a de colocar en lugar de la santa que está delineada en la traza a San Ignacio de Loyola con la altura de siete palmos y medio con la ropa de jesuíta, el Jesús en la mano derecha y en la mano izquierda un libro”*. Toda esa iconografía se conserva íntegramente, y en ella se observa un deliberado programa de exaltación de los valores de la iglesia local (San Raimundo de Fitero), del reino de Navarra (los copatronos San Fermín y San Francisco Javier), de España (Santa Teresa patrona de la cofradía y de Castilla y San Ignacio de Loyola) así como de la iglesia universal (San Pedro y san Pablo), algo que no nos sorprende en un momento de gran afirmación de las iglesias y los patronazgos nacionales y locales. La rica policromía de oros y de las vestiduras de los santos con ramilletes, hojas y flores ejecutados a punta de pincel, a una con las ricas encarnaciones generalmente mates, otorgan al conjunto una singular belleza y, a una con sus dimensiones y ubicación en el magnífico crucero del templo cisterciense, hace que nos encontremos ante uno de los grandes y originales retablos del foco tudelano en el siglo XVIII.

En la ciudad de Estella se estableció y trabajó durante la primera mitad del siglo XVIII un maestro de origen soriano, Francisco Sainz Baraona, natural de Hormilleja en La Rioja²⁸ y autor, entre otros bultos, del retablo de Ciordia, contratado en 1717 con el grupo de retablistas de Estella, de los del retablo mayor de Arruazu y los de los retablos de las parroquias de Puente la Reina, contratados en 1742. La escasez de escultores durante este periodo hizo que se le requiriese en numerosas ocasiones, pese a ser un maestro discreto y sin grandes pretensiones, llegando a realizar en 1738 el sepulcro de arcosolio de los condes de Guenduláin en las Recoletas de Tafalla²⁹.

En Pamplona no encontramos durante esta etapa ornamental del Barroco a un escultor establecido por largo tiempo en la ciudad, ni con dominio del panorama escultórico. Serán más bien maestros de diferente procedencia y origen los que llegarán, llamados para tal o cual proyecto, desapareciendo inmediatamente. El hecho de que muchos retablistas requirieran los servicios de los escultores con cierta periodicidad y que en muchas ocasiones no se firmasen documentos públicos, hace que desconozcamos en gran parte hasta los propios nombres de los escultores que trabajaron tanto en la capital como en otros puntos de Navarra, máxime cuando los libros de contabilidad de parroquias y conventos raramente anotan su nombre, por quedar oculto tras el contratista del retablo.

En 1711 hacía su testamento en Pamplona, a donde había llegado a trabajar, un escultor que había residido los años anteriores en la ciudad, Antonio González, natural de Peñaranda de Bracamonte. Entre sus últimas disposiciones, dejaba como persona sabedora de sus obras al platero Manuel de Osma, declarando

28. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1983, p. 125

29. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1988, p. 57



Figura 6. San José, José Tobar y Asensio, 1700, Parroquia de Cintruénigo

tener ciertas esculturas para rifar o depositadas en la “*casa de la conversación*” de la capital navarra. En una de sus capítulas nombra a otro escultor, Martín de Tobar y Asensio, al que también conocemos por el pleito por la liberalidad de la escultura y como escultor por haber trabajado desde Corella, su lugar de residencia, para Estella³⁰ y Cintruénigo en donde se hizo cargo, en 1700, de la escultura de San José (Fig. 6) para su retablo³¹, que sigue los modelos seiscentistas.

En torno a 1728 residían en Pamplona Antonio Gil y Domingo Lasota, maestros que optaron a la realización de la escultura del retablo del Niño Jesús de la parroquia de Huarte-Pamplona³², procediendo a la elección entre ambos a partir de una prueba con una imagen

que haría cada uno de ellos. El sistema de elección debió ser usual, aunque la documentación guarda silencio en la mayor parte de las ocasiones. El cántabro Domingo Lasota siguió residiendo en estas tierras y recibiendo otros encargos como la Virgen del Rosario de Huarte Araquil en 1735, que se conserva presidiendo su retablo³³. Otro maestro activo en la década de los treinta fue José Ximénez, que litigó un pleito contra el gremio tudelano porque no le dejaban trabajar cierto bulto y no considerar su actividad como “*arte*” liberal, al que nos referiremos más adelante. A él se deben las figuras alegóricas en piedra que figuran en el frontispicio del ayuntamiento de Pamplona.

La presencia esporádica de escultores de Guipúzcoa, Aragón o La Rioja también se documenta. El guipuzcoano Felipe Asurmendi fue requerido desde Aranzaz en

30. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1990, p. 536

31. El 13 de marzo de 1700 contrató Martín de Tobar y Asensio, “*maestro escultor de Pamplona y residente en Corella*” la imagen de San José con el Niño Jesús por 85 reales de a ocho, debiendo entregar el grupo policromado y con ojos de cristal para el día 6 de mayo. Archivo de Protocolos de Tudela. Cintruénigo. José de Aroche, 1700, núm. 31. Escritura de ajuste de la Villa y Martín de Tobar y Asensio, maestro escultor de Pamplona y residente en Corella

32. DÍAZ EREÑO, G., PAREDES GIRALDO, M. C. y MENDIOROZ LACAMBRA, A. M., 1991, p. 42

33. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1987, p. 94

torno a 1701³⁴. A Pedro Onofre, procedente de Zaragoza y establecido en Pamplona y Sangüesa durante algunos años, se debe la mayor parte de la imaginería del retablo de San Miguel de Corella³⁵; a Juan Francisco Bosqued, algunas imágenes del retablo mayor de Lumbier y Mateo de Rubalcaba, escultor avecindado en Nájera, hizo asimismo algunos bultos para el desaparecido retablo de la parroquia de Falces en torno a 1703.

Otras procedencias más excepcionales para algunos bultos que se encuentran en algunos retablos son América y Nápoles. De gran excepcionalidad por su procedencia son las dos esculturas de la Virgen del Rosario y de San José de la parroquia de Aranaz, que presidieron los colaterales hasta hace poco tiempo. Ambas fueron remitidas en 1736 desde Indias por don Martín de Aróstegui, caballero de Santiago y más tarde presidente de la Compañía de Comercio de La Habana³⁶.

De la capital del virreinato napolitano procede un rico conjunto que hemos estudiado recientemente³⁷ y del que forman parte, entre otras, las tallas de Santa Teresa y San José de la sacristía de la catedral de Tudela, que estuvieron antes en sus correspondientes retablos en aquella dependencia. Ambas fueron un donativo de uno de los deanes de aquel templo, don Sebastián Cortés y Lacárcel a fines del siglo XVII. La imagen de Santa Teresa es la de mejor calidad. Presenta a la santa según los modelos popularizados desde el mismo momento de su canonización, en su faceta de escritora inspirada por el Paráclito, dispuesta a escribir y vestida con el hábito y manto carmelitanos. Es en este último donde se desarrollan unas labores polícromas a base de rameados de flores muy colorísticas y típicas de la escuela napolitana. En el rostro de la santa el escultor apuró de manera muy especial las gubias.

A comienzos del siglo XVIII llegó al palacio de Urbasa desde Nápoles la imagen del Cristo de la Agonía, firmado en 1703 por Jacobo Bonavita (Fig. 7), por encargo del marqués de Andía, para el que unos maestros cántabros hicieron



Figura 7. Cristo de las Agonías en su antiguo retablo de su basílica de Urbasa, Jacobo Bonavita, 1703, Museo de Navarra

34. GARCÍA GAÍNZA, M. C. *et alt.*, 1994, p. 131

35. ARRESE, J. L., 1963, pp. 110-112

36. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1963, p. 118

37. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2011, pp. 300-310

un rico retablo³⁸. El encargo del Cristo de Urbasa está relacionada con la nueva imagen de los Ramírez de Baquedano, marqueses de Andía. Si queremos acercarnos a la verdadera significación de esta soberbia escultura napolitana, ubicada durante tres siglos, en el corazón de uno de los parajes más hermosos de Navarra, desde aquel lejano 1703, en que fue ejecutada, hemos de identificar no sólo a su lejano autor, sino a quien la hizo posible y para qué la mandó tallar. Los datos históricos hablan por sí solos de un linaje, el de los Ramírez de Baquedano, originario de las Améscoas. Más concretamente, nos lleva a don Diego Ramírez de Baquedano (1617-1695), natural de San Martín de Améscoa, que realizó una carrera ascendente a lo largo de sus setenta y ocho años, que culminaría con la concesión de un título nobiliario, el de San Martín de Améscoa, que sería sustituido en el mismo año de su muerte, por el marquesado de Andía, ante las protestas de los habitantes de aquellas tierras. Su hijo don Juan Ramírez de Baquedano, en quien recayó el marquesado en 1700, se hizo cargo de dar la imagen social que correspondía al título nobiliario y mandó construir el palacio y la basílica en honor del Santo Cristo, en una operación de mostrar a todos aquellos pueblos, de manera harto visible, el lugar que había obtenido su linaje y daba nombre al título nobiliario. Don Juan Ramírez de Baquedano fue colegial de Santa Cruz de Valladolid, en cuya universidad se graduó en leyes y derecho canónico. En 1681 tomó posesión de Alcalde de Corte en Pamplona, en 1686 ascendió a Oidor del Real Consejo de Navarra, en 1687 obtuvo la plaza de Alcalde de Casa y Corte de Madrid y en 1695 vistió el hábito de la Orden de Calatrava. Finalmente, en 1700, al mismo tiempo que recaía sobre su persona el título nobiliario de su padre, ingresó en el Consejo de Castilla, organismo que presidió, interinamente, entre octubre de 1715 y febrero de 1716. Don Juan, desde la capital de España, se preocupó de levantar un palacio que pregonase visualmente su nuevo *status*. Para ello envió planos que pusieron en ejecución, en torno a 1705, canteros de Estella, Salvatierra y la Trasmiera. Un gran palacio torreado que recordaba la típica disposición de los palacios de armería con asiento en las Cortes de Navarra, a las que asistió entre 1684 y 1724. La persona que, sin duda, recibió el encargo de gestionar personalmente la adquisición del Crucificado debió ser el mismísimo virrey de Nápoles, don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona, que estuvo en aquel puesto entre 1702 y 1707. El marqués de Andía conocía perfectamente al duque que había sido anteriormente virrey de Navarra, entre 1691 y 1692. El duque había nacido accidentalmente en Marcilla en 1650, y ha pasado a la historia como fundador de la Academia Española y una de las inteligencias más preclaras de su época, que conocía el francés, el italiano, el alemán, el latín, el griego y un poco de turco y mantenía correspondencia epistolar con varios sabios europeos.

Con semejante mediador, no se podía esperar sino una pieza de exquisita factura, acorde con los gustos de una persona cultivada. El escultor encargado de su factura fue uno de los mejores del virreinato, Giacomo Bonavita, del que da cuenta Bernardo de Dominici en su obra *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*

38. Ibid., pp. 304-305

publicada entre 1752 y 1753, en la que afirma que trabajó para distintos puntos del virreinato y para muchos particulares con preciosismo y virtuosismo. Este maestro pudo ser hijo de un Jacopo Bonacita, activo a mediados de siglo y fallecido en 1656 y hermano o pariente de Giovanni Bonavita, autor de una imagen de Santa Catalina en 1727. El Crucifijo, como obra barroca, es fiel reflejo de una instantánea, concretamente la de una de las últimas palabras de Cristo en la cruz, en unos momentos previos a la exhalación final. Es muy posible que se inspire en el texto que narran los evangelistas que dice: “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?” (Mc. 15, 34 y Mt. 27,46). Así parece indicarlo la expresión de su rostro anhelante y elevado hacia lo alto. Al respecto, hay que recordar la propia advocación del Crucificado, conocido como “*de la Agonía*” que se aviene perfectamente con ese momento de su martirio. Iconográficamente hay que añadir que Bonavita, por propio deseo o por el del comitente, representa a Cristo con cuatro clavos, en sintonía con los escritos de Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* y las visiones de Santa Brígida. La escultura de madera policromada, muestra la pericia de su autor, que se traduce en la belleza y finura del modelado de su anatomía, rostro y pliegues del paño. El cuerpo de tamaño natural, revela un clasicismo, sin estridencias de ninguna clase, que contrasta con el barroquismo del paño de pureza, muy volado y atado con una cuerda para dejar al desnudo parte de su cadera y pierna, utilizando un recurso muy usado por otros maestros del siglo XVII. La corona de espinas es un elemento postizo para enfatizar más en un realismo buscado, con el que cooperan asimismo los ojos de vidrio, los dientes posiblemente de pasta y el cabello y barba de aspecto naturalista. Una encarnación mate con ricos matices revaloriza la pieza. El conjunto posee esa elegancia y ligereza de las obras importadas de Nápoles, siempre demandadas desde España y anotadas cuidadosamente en inventarios con su procedencia, como evidente signo de prestigio. La pieza está firmada y fechada, algo no muy usual en esculturas de este tipo en aquellos momentos. El hecho habla de la conciencia del artista y la autoafirmación en la profesión que practicaba, en este caso la escultura. Su presencia la hemos de poner en relación con la idea de que la obra maestra es el resultado de la concepción singular de un individuo, con capacidad creativa. En sintonía con lo que ya venían haciendo los pintores desde un siglo atrás, algunos escultores vieron, en el Siglo de las Luces, el momento para confirmar su identidad artística, firmando sus obras, como auténticos creadores que practicaban una actividad de carácter liberal.

Pleitos sobre la liberalidad de la escultura: el gremio frente al artista

Con cierto retraso llegaron las ideas de la nobleza de las artes a la Navarra del Barroco. Un temprano pleito litigó el escultor Martín de Tobar y Asensio, establecido en Corella, contra los alcabaleros de Tudela, en 1697 al pretender vender unas esculturas³⁹. El litigio contó con las consabidas pruebas testificales, en las que tomaron parte algunos escultores. El argumento que Tobar esgrimía para la

39. MORALES SOLCHAGA, E., 2011, pp. 53-64

exención no era otro que *“los bultos y pinturas que mi parte vendió en la ciudad de Tudela son trabajados y pintados por mi parte, y en este caso es exento de pagar alcabala por ser, como es, la pintura, liberal y exenta de pagarla, por costumbre inmemorial, que por noticia, apenas necesita de prueba, siendo necesario y es privilegio de esta ciencia el no pagar derecho alguno de la venta, y esto procede llanamente cuando el mismo artífice que hace el bulto y pintura es quien vende, y aún en almonedas en que venden pinturas, bultos y cuadros jamás se ha pagado alcabala, habiendo menos razón que en el autor de la obra, y es novedad inaudita la que pretenden las partes contrarias”*.

Otro pleito litigado en el Consejo Real de Pamplona que tuvo como partes enfrentadas a un escultor y al gremio de San José de Tudela, nos puede servir de referencia para adentrarnos en el viejo problema de las artes liberales y mecánicas. Al poco tiempo de aprobarse las nuevas ordenanzas de 1734, en 1738, el maestro escultor José Ximénez, autor entre otras esculturas de las de la fachada del Ayuntamiento de Pamplona, interpuso un pleito ante el órgano superior de justicia del reino, el Consejo Real, contra el gremio de Tudela que no le dejaba trabajar en su “arte” y le había incautado un bulto de San Miguel que trabajaba en la casa prioral de San Jaime, depositándolo en casa de Magdalena Gambarte⁴⁰.

Antes de examinar el contenido del citado pleito, conviene recordar que en las ordenanzas de los gremios navarros de carpinteros, ensambladores y arquitectos, en ningún momento se recogió la especialidad de la escultura propiamente dicha. Aquellos maestros que se dedicaron a tallar imágenes bien estuvieron en el seno del gremio o actuaron contratados por ensambladores y arquitectos y parroquias que necesitaban bultos o relieves para los programas iconográficos de sus retablos. La situación la resume en el último tercio del siglo XVIII Juan Antonio Bescansa con motivo del sonado proceso sobre la construcción de los colaterales de Mendigorría. En un alegato de Bescansa podemos leer algunos párrafos muy interesantes sobre los oficios o especialidades artísticas y sobre la verdadera dimensión de lo que entonces se consideraba como escultor. Ante la afirmación de uno de los litigantes, Miguel Garnica, de qué era escultor, dice que es sinónimo denominarse arquitecto o escultor y que *“es una conocida ridiculez porque en realidad no ay más examen que el de carpintero y por ello no producirá semejante título ni aun el certificado de Académico ni que en esta se haya visto ni aprobado traza ni obra suya, procediendo con igual desvío sus apasionados Juan Francisco de Elorz y José Pérez de Eulate, pues tampoco estos mostrarían otro título que el de maestros carpinteros, siendo igual ceguedad el de colocar a Garnica con pericia elevada a la del dicho Bescansa, quando es público que este a ejecutado y ejecuta obras de mayor realce que aquel”*⁴¹.

Una vez vista la situación general en la que vivían los escultores en Navarra, podemos examinar el contenido del pleito que nos ocupa en su auténtico contexto. En el memorándum del escultor José Ximénez, al que los del gremio denominan *“mozo soltero residente en Tudela de patria ignorada”*, alega que él se emplea *“en su oficio de escultor y tallista, haciendo bultos en Navarra”*, añadiendo más tarde que *“la*

40. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2003, pp. 56-57

41. AD. Pamplona. Procesos. C/ 2516, núm. 8. Sobre la adjudicación de los retablos colaterales de la parroquia de San Pedro de Mendigorría, fol. 237.

dicha facultad no requiere examen, ni la hay en dicho oficio ni quien entienda en ella". Las afirmaciones eran verdaderas ya que en las ordenanzas en ningún momento se mencionaba la palabra escultor, pero, de hecho, los muchos maestros carpinteros especializados en la talla venían realizando bultos desde el siglo anterior, llegándose a denominar *de facto* como escultores. El panorama que plantea este escultor es el mismo que vivían otros muchos en la España de aquellos momentos, la falta de libertad de los maestros para trabajar fuera de las cofradías era una realidad que se puede constatar en muchas ciudades, en las que se obligaba a pintores y escultores a alistarse en las cofradías de artesanos⁴². No se podía imaginar entonces que un artista instalara a su antojo su taller en cualquier ciudad para satisfacer encargos de particulares sin inscribirse en la cofradía o gremio correspondiente.

Entre las pruebas que solicitó el tribunal estaban los testimonios de algunos maestros establecidos en Pamplona. Martín de Somacoiz, carpintero, afirmaba en su declaración que para ejercer como escultor, tallista o estatuero no hacía falta examen porque *"pende de la idea e intención que comprende y pertenece a la voluntad de los que encargan"*. Mayor interés presenta el testimonio de Domingo Lasota (o de Sota), escultor de 50 años de edad que llevaba tres vecindado en Pamplona. Tras afirmar que para ser estatuero, escultor o tallista no era preciso superar prueba alguna y que él no se había examinado en Pamplona, agrega que *"lo mismo pasa con los maestros de Castilla, pues la escultura es un arte liberal"*. En este último punto insiste otro testigo, Juan Otermin, carpintero de 50 años que había trabajado durante quince años en los reinos de Castilla y Aragón.

Por último, otro artífice, José Coral, arquitecto y tallista de 50 años, vecindado en Pamplona, aboga también por la liberalidad del arte escultórico *"porque pende de la idea, intención y estudio que comprende esta facultad por ser arte liberal y a la voluntad de los que la encargan"*. Lástima que el pleito quedase pendiente de sentencia y que no se prosiguiese con algunas pruebas procesales más y otras declaraciones de maestros no tan afectos a Ximénez. Sin embargo, no deja de ser significativo que incluso en Pamplona hubiese escultores, practicando su arte sin haber pasado por el examen de rigor ante el importante gremio de San José y Santo Tomás.

La etapa rococó y la escultura académica

Los escultores establecidos en Navarra

La etapa rococó traerá consigo el gusto por las esculturas de corte académico y la importación de numerosas tallas desde la corte. La presencia en Madrid de otros tantos navarros facilitó en muchos casos la llegada de estas preciadas esculturas. Los nuevos gustos contagiaron a los escasos escultores que residieron en Navarra en aquellos momentos, en algunos casos por haber residido en la corte siguiendo las enseñanzas de la Real Academia de San Fernando. Así le aconteció a Lucas de Mena, que se matriculó en aquella institución en 1762 cuando contaba

42. BEDAT, C., 1989, pp. 341 y ss.



Figura 8. Esculturas del retablo mayor, Lucas de Mena y Martínez, 1763, Parroquia de Luquin

con veinticinco años de edad⁴³ y realizó importantes esculturas de porte elegante y dinamismo, dentro del más característico estilo del momento, entre las que destacan las del retablo mayor de la parroquia de Luquin (Fig. 8), nada más regresar de Madrid en 1763, las de los colaterales de la parroquia de San Juan de Estella o las del mayor de Morentin.

En la capital navarra residieron durante el segundo cuarto del siglo XVIII varios miembros de una familia de escultores procedentes de Cantabria, los Ontañón. A Juan Antonio y Manuel Martín Ontañón se deben los bultos del retablo mayor de Echarri Aranaz en 1752, las pechinas de la capilla de la Virgen del Camino, algunas esculturas del retablo mayor de Santesteban, un San José para la catedral de Pamplona y la sillería de la parroquia de Ujué, entre

otras obras. Éstas se caracterizarán en un primer momento por cierto expresivismo, para pasar a depender de modelos cortesanos, en una etapa posterior e inmediata.

Marcos de Angós, nació en Fitero en una familia de artistas, en 1667. Cuando era joven y con algunos conocimientos aprendidos en la casa paterna, partió hacia tierras valencianas, en donde permaneció hasta 1728, año en el que regresó a su villa natal y contrató las imágenes articuladas de la Soledad y el Cristo del descendimiento de la parroquia de Cintruénigo⁴⁴. En la capital valenciana contrajo matrimonio con María Melgar y allí nació un hijo llamado Bernardo. Con posterioridad, si tomamos en cuenta el testimonio del Padre Faci⁴⁵, volvió a tierras valencianas en donde residía en torno a 1740, cuando recibió el encargo de un Crucificado desde Pamplona que no llegó a su destino por ciertos sucesos milagrosos que hicieron que la escultura quedase para siempre en la localidad torolense de Villarquemado⁴⁶.

43. PARDO CANALÍS, E., 1967, p. 73

44. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2003, p. 291

45. FACI, R. A., 1739, pp. 16-25

46. ESPARZA, E., 1948, p. 407



Figura 9. Retablos de Azpilcueta con esculturas de Luis Salvador Carmona, 1752, Parroquia de Azpilcueta

La escultura importada: la Corte, Nápoles, Aragón Guipúzcoa

Si dejamos a los maestros locales, los grandes conjuntos de escultura los hemos de buscar en aquellos que salieron de talleres de maestros de otras regiones. De mayor a menor importancia, habría que considerar en primer lugar el abundante capítulo de escultura cortesana con obras de Roberto Michel, Fernando el Cid, Olivieri o Juan Pascual de Mena; el segundo lugar lo ocupan los escultores aragoneses con José Ramírez y otros escultores, al que seguirían los maestros guipuzcoanos –Juan Bautista de Mendizábal– y unos pequeños apéndices de otras esculturas importadas desde Nápoles o Indias. Uno de los primeros envíos corresponde a la magnífica escultura de la Virgen del Rosario de Irurita, tallada por el italiano Juan Domingo Olivieri a expensas de la familia Goyeneche de aquella localidad en 1749, en un estilo que recuerda a los modelos de época manierista, tal y como ha estudiado García Gaínza⁴⁷.

La escultura cortesana tiene en Navarra un capítulo especial en las obras de Luis Salvador Carmona, estudiadas por García Gaínza en su monografía sobre el tema⁴⁸. Luis Salvador Carmona es considerado como una de las figuras cumbres de la escultura española, que exportó desde la Villa y Corte numerosas obras por toda la geografía peninsular. Nació en Nava del Rey (Valladolid) y aprendió su

47. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1986, pp. 324-329

48. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1990b, pp. 90 y ss.

oficio con el escultor Juan Villabrille y Ron. Sus mejores obras son las esculturas en madera policromada, en la que se dan cabida los postizos, como los ojos de cristal. Su arte se caracteriza por el realismo, evitando crudezas y haciendo amables las expresiones. El catálogo de su obra es largo en número, se extiende en el tiempo, prácticamente hasta su muerte en 1767, aunque siempre mantuvo un estilo constante en la virtuosa ejecución⁴⁹.

La presencia de las obras de Carmona en Navarra se ha de vincular con la estancia de distinguidos navarros en la Corte, lo que explica la llegada de algunos bultos por vía de regalo para ser veneradas en las iglesias en donde fueron bautizados los generosos donantes. Sus imágenes firmadas de Lesaca y Azpilcueta, así como otras de Olite, Lecároz y Sesma, constituyen un inmejorable ejemplo de su virtuosismo y de su arte realista y barroco en donde se dan cita lo culto y lo popular. En el conjunto de Lecároz destaca el grupo del martirio de San Bartolomé, inspirado en el aguafuerte del mismo tema de Ribera⁵⁰. Por su interés en la recepción del conjunto de Azpilcueta (Fig. 9), damos cuenta de un documento que nos habla de la impresión que a un baztanés le produjo la Corte y el taller de Carmona. Así se expresa en carta de 5 de diciembre de 1752, don Antonio Gastón de Iriarte a su cuñado el obispo de Michoacán don Martín de Elizacochea, mecenas de la reconstrucción de la parroquia y de la dotación de sus principales imágenes: *“Después de haber estado en Madrid de seis a siete meses, me restituí a mi casa y por mayo de este año, habiendo pasado el invierno y primavera en aquella Corte en compañía de mi hermano e hijos bellísimamente y muy distraído con el bullicio de tanta gente y novedades que cada día ocurren en la Corte, sin que en mi salud hubiese experimentado la menor novedad, tuve al mismo tiempo el gusto y complacencia de ver cómo trabajaban los santos para la iglesia de Azpilcueta por dirección de mi hermano, que aseguro a Vuestra Ilustrísima que son muy buenos y según los inteligentes muy apreciables y gustándoles aguardan venir; que a mas de que en el Reino habrá pocos semejantes, pues hoy se trabaja en Madrid de lo mejor”*⁵¹.

Entre las obras de Carmona sobresale la Inmaculada que realizó para la localidad de Lesaca, en torno a 1753-1754, con destino a su monumental retablo mayor, obra de Tomás de Jáuregui, junto a la escultura de San Martín, titular de la parroquia de la localidad. Ambas se hicieron en Madrid a costa de un generoso legado que dejó en Guatemala don Juan de Barreneche y Aguirre⁵². Por su testamento, datado en aquellas tierras, en 1748, dejaba la cantidad de 100.000 pesos guatemaltecos a su villa natal, para distribuir según una memoria precisa, en la que se asignaban 4.000 pesos para el adorno interior de la parroquia. Del resto de la imaginería del retablo, diecinueve bultos, se encargó el escultor guipuzcoano Juan Bautista Mendizábal en 1753⁵³.

49. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1990b y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1990

50. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 2015, pp. 320-325

51. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2008, p. 319

52. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1971b, p. 336

53. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2003, pp. 464-466

La Inmaculada de Lesaca, “*humana pero revuelta*” en palabras de Gómez Moreno⁵⁴, ha sido documentada y estudiada detenidamente por García Gaínza⁵⁵. Se trata de una pieza excepcional que habla por sí sola del culto al misterio de la Concepción Inmaculada que, a mediados del siglo XVIII, gozaba de gran predicamento, lo que hizo que Carlos III la proclamase patrona de España pocos años más tarde. Se le representa como la mujer apocalíptica sobre el creciente lunar con la serpiente y coronada por las doce estrellas. Viste túnica blanca decorada con rameados ejecutados a punta de pincel, propios de las sedas dieciochescas y manto de color azul, que se quiebra en los extremos en un alarde de virtuosa técnica. Es de tamaño menor que el natural y está firmada por su autor en la peana con letras capitales. La ejecución es soberbia, destacando el rostro finísimo, sereno, delicado y bellamente encarnado a pulimento, así como los pliegues agitados y movidos del manto, de modo especial en los extremos. En el dorso de la escultura y en su parte media, el manto describe un gran fuelle horizontal para caer en pliegues perpendiculares hasta los pies, cubriendo la túnica. La peana no es menos espectacular. Está formada por nubes y seis movidas cabezas de querubines de rostros risueños, individualizados con ojos de cristal. Iconográficamente se ha puesto en relación con las vírgenes andaluzas del siglo XVII, en sintonía con la gracia y delicadeza rococó, así como con la Purísima Concepción de Manuel Álvarez de la capilla de Palacio Real de Madrid.

Al maestro del barroco cortesano, Roberto Michel, se deben las imágenes de los retablos de la basílica de San Gregorio Ostiense, que llegaron en 1768⁵⁶, tras uno de los viajes de la Santa Cabeza por gran parte de España con el beneplácito del mismo rey Fernando VI, el sepulcro del conde de Gajes y muy posiblemente los Niños Jesús de la sacristía de la catedral pamplonesa. Fernando el Cid asimismo estuvo relacionado con algunas localidades navarras, como Mendigorriá. El mismo escultor fue el autor de las tallas de San Joaquín y Santa Ana de Falces, destinadas al retablo de la Inmaculada Concepción, las cuales fueron bendecidas en la capital de España en 1771 a instancias del citado maestro. La titular es una bellísima talla de la Inmaculada, fechada hacia 1770, atribuida a Luis Salvador Carmona y obsequio a la parroquia de don Vicente Badarán⁵⁷.

Ni qué decir tiene que las mejores esculturas de cuantos maestros aragoneses trabajaron en Navarra en el segundo tercio del siglo son las que labró José Ramírez para las Comendadoras de Puente la Reina y para la parroquia de Peralta⁵⁸. Las imágenes de Puente la Reina pueden figurar entre lo mejor de la producción del maestro aragonés y dan perfecta cuenta de su estilo plenamente barroco con actitudes movidas, gesticulaciones de oratoria y pliegues quebrados de gran resalto.

Mediado el siglo XVIII, las Comendadoras de Puente la Reina acometieron la construcción de su nueva iglesia y monasterio, apoyadas en una buena coyuntura

54. GÓMEZ MORENO, M., 1955, p. 392

55. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1971b, pp. 334-336 y 1990b, pp. 97-98

56. LEZÁUN, C., 1967, s/p

57. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1990b, p. 103.

58. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1985, pp. 249-262

económica, a una con las dotes de algunas religiosas. Una vez finalizado el templo, decoraron éste con un espléndido retablo mayor, de tipo escenario, que corrió a cargo del escultor de Sos Francisco Nicolás Pejón y Lizuáin⁵⁹. Años más tarde, en diciembre de 1768, las religiosas concertaron con el mismo maestro otros cuatro altares⁶⁰, aprovechando los 6.000 pesos que entregó a la comunidad don José Zaro, antes de la profesión de una pariente suya. En la escritura notarial se hizo constar que las cuatro imágenes que había en el primer cuerpo del retablo mayor, obra de Pejón, pasarían a los áticos de los colaterales, ya que las monjas tenían resuelto encargar cuatro bultos para el citado altar principal, más un San José y una Inmaculada Concepción para dos colaterales “*de la mano que mejor pareciere*”. Esta mano a la que alude el documento fue la de José Ramírez, que recibiría el encargo sin transcurrir mucho tiempo. Las seis imágenes quedan documentadas por un recibo de la viuda del maestro aragonés, Micaela de Diego y Las Heras, fechado en Zaragoza el 8 de abril de 1770, que se conserva en el archivo de las Comendadoras⁶¹. Por esta carta de pago, la viuda se da por pagada de los 6.400 reales de plata “*de a dieciseis cuartos*” que había librado a su marido el 14 de marzo del mismo año el apoderado de las monjas puentesinas, correspondientes los 6.000 a las “*seis efigies o estatuas que a trabajado dicho mi marido para el expresado convento*”, 160 reales de cuenta de Nicolás Pejón y 240 del coste de los cajones para la conducción de los citados bultos.

Las seis magníficas esculturas de Puente la Reina se conservan *in situ*, cuatro en el retablo mayor y otras dos presidiendo los colaterales del crucero. En el altar principal, se suceden de izquierda a derecha San Ambrosio, San Jerónimo, San Juan Bautista y un santo obispo, quizá San Agustín, San Fermín o San Saturnino y en los colaterales la Inmaculada y San José presidiéndolos. Todas las tallas son magníficas y pueden figurar entre lo mejor de la obra del escultor aragonés. San Ambrosio tiene el porte de otros obispos esculpidos por Ramírez, como los del retablo mayor de Santa María Magdalena de Zaragoza. En el caso de Puente, el santo, como doctor, lleva libro y pluma y se dispone a escribir en una actitud grandilocuente con el brazo derecho extendido, en tanto que con el izquierdo sostiene un hermoso libro con los grupos de hojas tratados individualmente. Su rostro barbado mira hacia el libro, la capa pluvial envuelve todo el personaje con un plegado artificioso, acartonado, ampuloso y movido y la policromía es discreta a base de unos rameados salpicados en la capa y mitra, en ésta con mayor profusión. El santo obispo aparece en una pose menos declamatoria que San Ambrosio, pero sigue en todo lo demás las características de aquél; en este caso el rostro imberbe muestra la bella policromía a pulimento.

Contrastan con estas figuras de obispos los cuerpos semidesnudos de San Jerónimo y San Juan Bautista. El primero entra de lleno en la serie de santos penitentes que Ramírez hizo para la parroquia de San Gil, de Zaragoza, con finalidad

59. DÍEZ Y DÍAZ. A., 1977, pp. 193-194.

60. Archivo General de Navarra. Prot. Not. Puente la Reina. Juan José Montoya, 1768. Escritura de los colaterales de las Comendadoras con Francisco Nicolás Pejón.

61. Archivo Comendadoras del Sancti Spiritus de Puente la Reina. Fajo núm. 24. Recibo de la viuda de Ramírez.

didáctico-religiosa⁶². Se le representa de pie con una pierna adelantada y apoyada en una roca, cubre su desnudez con un manto que cae sobre su hombro izquierdo y por las espaldas de manera artificial. Su actitud es teatral con los brazos desplegados para sostener al Crucifijo con la mano izquierda y la piedra a la derecha y la cabeza aparece girada hacia el Cristo que arroba su mirada y está ejecutada con gran perfección en todas sus partes, así en las frondosas barbas, que descansan en el pecho desnudo, como la calvicie y el rostro de bellos efectos policromos. La anatomía es la típica de un penitente acostumbrado a las privaciones y castigos; así muestra interesantes detalles como el torso con un esqueleto traslúcido, las venas de los brazos y los músculos enjutos de las piernas. El hecho de figurar en el retablo San Jerónimo puede relacionarse con la proximidad de un famoso santuario



Figura 10. San Juan Bautista, José Ramírez de Arellano, 1770, Iglesia de Comendadoras de Puente la Reina

del santo, la ermita de San Jerónimo de Salinas de Oro, en la que por aquellas fechas se daba culto a la piedra con la que el santo penitente se castigaba⁶³ y congregaba a numerosos devotos de las tierras circundantes.

Una marcada diferencia hay entre las demacradas y vigorosas carnes del santo cardenal y la anatomía juvenil de San Juan Bautista (Fig. 10), representado en un elegante contrapuesto con la pierna izquierda flexionada y el cuerpo describiendo una -S- con las piernas, torso y cabeza, efecto al que coopera la posición de los brazos. Cubre su desnudez con un manto rojo, que se arrolla en su brazo derecho y da la vuelta por la parte central del cuerpo de manera artificial, y la piel de camello que se sujeta al hombro con un cordel. Los pliegues son angulosos y convencionales y, al igual que ocurría con San Jerónimo, es de particular belleza la diferencia existente entre el colorido del manto y la encarnación aplicada en su cuerpo desnudo, en este caso más patente por la viveza del rojo.

62. BOLOQUI LARRAYA, B., 1983, Vol. I, pp. 326 y ss., y Vol. II, láms. 66-72.

63. PÉREZ OLLO, F., 1983, p. 214.

En conjunto, el retablo es magnífico y de una escenografía propia de estas décadas dieciochescas y a ello contribuye decisivamente el dorado de las partes arquitectónicas, las encarnaciones y la policromía de las estatuas y la decoración ficticia aplicada a la techumbre y los fondos del altar, obra del pintor Andrés Mata. San José preside el colateral del lado de la Epístola y se le representa con el Niño Jesús de la mano, algo no muy usual en esta época; el mismo Ramírez hizo otra escultura del santo con el Niño en el brazo, de acuerdo con la moda dieciochesca, para el ático del retablo de Santa María Magdalena de Zaragoza⁶⁴. El santo de las Comendadoras aparece estático, con la pierna derecha adelantada y flexionada y el torso levemente curvado con la mirada puesta en el Niño; su rostro es de facciones muy delicadas con barba corta y melena larga. El Niño Jesús está en posición frontal dando la mano a su padre y en actitud de caminar.

Por último, completa la serie la Inmaculada Concepción, titular del colateral del lado del Evangelio. Su presencia debe relacionarse con la declaración de su patronazgo sobre las Españas en 1760 por Clemente XIII a instancias de Carlos III. Representa a María de pie sobre una esfera terrestre con nubes y angelillos, con las manos en el pecho y los antebrazos despegados del cuerpo siguiendo la línea de los hombros. Va vestida con túnica clara decorada por motivos florales, manto azul intenso con envés celeste salpicado de estrellas y velo sobre la cabeza y los hombros. Todos los ropajes acusan esa artificiosidad y barroquismo propio del arte de Ramírez⁶⁵, apreciables sobre todo en el dinámico manto, que se mantiene prácticamente en el aire, y en el velo de pliegues angulosos. Un movimiento de éxtasis se hace patente en la figura por el juego del torso levemente inclinado, brazos, manos y cabeza con la mirada baja en un gesto de arrobamiento y recogimiento interior. Su rostro, de facciones correctas y manos especialmente finas, está acertadamente encarnado. Como es usual, la Virgen aplasta con su pie a la serpiente que ya ha arrojado de su boca la manzana del pecado. Se trata, en definitiva, de un modelo iconográfico de la Inmaculada de gran belleza realizada por José Ramírez con un intenso barroquismo en unas fechas en las que la imaginaria española se decanta claramente hacia los fríos postulados del academicismo clasicista.

El retablo mayor de la parroquia de Peralta (1766-1771) se concibe como un gran escenario que se nos abre para que presenciemos el martirio del titular; para conseguir esto, se ha dispuesto la forma convexa del intercolumnio en el que se aloja la historia. La imaginaria responde por completo a lo estipulado en el contrato, tan sólo el sagrario primitivo se sustituyó por una hornacina moderna en la que se venera la imagen de vestir de la Virgen de Nieva. En el medio punto central se narra el martirio del Evangelista tal y como nos lo describe la Leyenda Dorada⁶⁶ y la tradición hagiográfica, salvo en algún pequeño detalle. Este pasaje de la vida del santo forma un conjunto con varias esculturas exentas y algunas en relieve con el fondo de una gran nube y un arco triunfal romano que se ha de identificar con la “puerta latina”. El Evangelista está con medio cuerpo sumergido en la tinaja de

64. BOLOQUI LARRAYA, B., 1983, Vol. I, p. 371, y Vol. II, lám. 132 b.

65. MARTÍN GONZALEZ, J. J., 1983, pp. 493-494.

66. VORAGINE, S. de la, 1982, Vol. I., pp. 294-295.

aceite, mostrando un desnudo tan sólo envuelto por un dinámico manto caído y recogido en los bordes del recipiente y su brazo izquierdo; su anatomía parece la de un joven, tal y como nos presenta la tradición el hecho, que nos habla de cómo al introducirlo en el líquido hirviendo, el santo iba rebosando en juventud. A los lados se distribuyen diversos personajes en diferentes actitudes y posiciones teatrales, ejecutados con unas calidades extraordinarias, por lo que se relacionan con lo mejor de la producción del artista en el altar de los Siete Convertidos en la Santa Capilla del Pilar⁶⁷.

De los apóstoles, San Pedro es la figura más elegante y de mejor canon, viste como los otros túnica y manto con pliegues convencionales; su rostro acusa gran serenidad. San Pablo aparece en actitud grandilocuente con brazos desplegados y fuerte rostro barbado, al igual que el de San Andrés. La imagen de Santiago es la menos lograda del conjunto, presenta esquema similar al del mismo apóstol del retablo de la Madre de la Misericordia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, atribuido por Boloqui al discípulo de Ramírez, Joaquín Arali⁶⁸, aunque éste último es de mejor factura. El resto de la imaginería –ángeles del frontón y Santísima Trinidad– muestra el movimiento, gestos y actitudes típicos del arte de Ramírez.

Las tallas que realizó Juan Tornes para Falces o Uli Bajo en la década de los cuarenta acusan un extremado barroquismo con gran movimiento y nervio, ajeno al reposo y dignidad del arte que se iba a imponer inmediatamente con el impulso de las Academias⁶⁹.

La proyección de la escultura guipuzcoana se dejará sentir en las tierras limítrofes con aquel territorio. En estos momentos será el impresionante conjunto de esculturas de Lesaca, obra de Juan Bautista Mendizábal, lo más destacable (Fig. 11). En un contrato notarial⁷⁰, este maestro perteneciente a un importante clan de escultores guipuzcoanos⁷¹ escribió diecinueve tallas de tal calidad que se han llegado a considerar como obra carmonesca⁷² por las evidentes influencias que tienen algunas de ellas con obras de Luis Salvador Carmona o de maestros de la corte madrileña⁷³. El documento resulta importante desde el punto de vista de la fijación de las iconografías de los diecinueve bultos que se le encargaron por el precio total de 722 pesos, con la expresa condición de trabajarlos “*con primor y arte, perfecta y cumplidamente*”. Por la excepcionalidad de un documento de encargo escultórico en esta década central del siglo XVIII, en 1753 concretamente, nos detendremos en él. Para el tabernáculo debía hacer “*dos figuras o bultos, cada uno de tres pies de alto, es a saber, el uno de San Ignacio de Loyola, vestido de sacerdote con la casulla y un ángel sosteniendo el libro y otro de San Francisco Xabier con su Jesucristo en la mano en ademán de que está predicando, vestido de sobrepelliz y estola*” junto a otra “*figura o símbolo de*

67. BOLOQUI LARRAYA, B., 1983, Vol. I, p. 207

68. *Ibid.*, pp. 474-474.

69. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1987, pp. 372 y ss.

70. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2003, pp. 464-465

71. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHÁNIZ, I., 1990, pp. 5-24

72. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1983, p. 387

73. GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1990b, p. 99



Figura 11. San Martín de Luis Salvador Carmona y santos obispos de Juan Bautista Mendizábal, 1753, Parroquia de Lesaca

la iglesia con mitra y capa pastoral y en una mano el libro de la Apocalipsis con los siete sellos y abierto el libro y encima una Custodia y la otra mano en ademán de que da la bendición”. Los cuatro bultos del cuerpo tendrían siete pies y medio de altura y serían San Juan Bautista, Santa María Magdalena “en figura de penitente”, San Gregorio papa y San Fructuoso obispo de Praga “con la misma figura y en ademán de dormido que indica el bulto viejo”. Las mismas proporciones deberían tener los bultos de los intercolumnios de Santiago el mayor y San Bartolomé, así como los de San Fermín y San Nicolás, que irían junto al titular. Los cuatro evangelistas para sentar en las vueltas del asiento del cascarón, en postura de escribir con sus respectivos atributos y la Santísima Trinidad con su nube y dos mancebos completarían el importante encargo hecho a Mendizábal. Toda la madera necesaria para las esculturas se la proporcionaría el patronato parroquial y, en caso de enfermedad, se le asistiría por el médico y cirujano de la villa, como a cualquier otro vecino. El plazo de ejecución fue de ocho meses para todas las efigies que iban destinadas al cuerpo del retablo y una vez que estuviese colocado en su sitio.

Por lo que respecta a La Rioja, la presencia de obras de Diego de Camporredondo son muy destacadas, si bien la escultura propiamente dicha de sus retablos no destaca por su calidad, como se puede comprobar tanto en Los Arcos (1742), Lerín (1759), Lodosa (1759) o Peralta (1772)⁷⁴.

74. FERNÁNDEZ GRACIA, R. 1996, pp. 109-124

También de Nápoles siguieron llegando piezas destacadísimas en este último periodo del Barroco. En 1772 el retablo de la Virgen del Camino de Pamplona se enriquecía con sendas esculturas de Santa Teresa y la Inmaculada, enviadas por don Agustín de Leiza y Eraso, del Consejo y Cámara de S. M., haciendo constar que eran “*dos bultos especiales de hechura de Nápoles*”. El donante aquel año residía en Madrid, tras haber realizado una brillante carrera en la administración. Don Agustín, natural de Aragón y descendiente de Navarra e hijo del marqués de Alcázar, había sido alcalde de Corte (1744) y oidor del Consejo Real de Navarra entre 1755 y 1765. En este último año fue ascendido en la capital de España a alcalde de Casa y Corte, en 1767 pasó a ser oidor del Consejo de Hacienda y, en 1770, alcanzó uno de los puestos más relevantes de la administración española en la Cámara de Castilla. Los años de estancia de don Agustín en la capital navarra le debieron dejar una impronta y especial devoción a la Virgen del Camino, tan venerada en aquellas décadas centrales del Siglo de las Luces, en vísperas de la construcción de su nueva y monumental capilla en la parroquial de San Saturnino⁷⁵.

La escultura de Santa Teresa en el pasaje, pese a ser un tema el de la transverberación aparentemente más pictórico que escultórico, hay que señalar que los conjuntos de plástica abundan, de modo especial en el siglo XVIII en tierras navarras como lo evidencian las esculturas de la sacristía de los Descalzos de Pamplona, la parroquia de Huarte-Pamplona, o la del retablo mayor de Araceli de Corella. Este pasaje de la vida de la santa carmelita es, sin duda, el hecho artísticamente más representado, en base a lo que ella misma nos relata en el capítulo



Figura 12. Inmaculada Concepción, escuela napolitana, 1772, Capilla de la Virgen del Camino en la Parroquia de San Saturnino de Pamplona

75. FERNÁNDEZ GRACIA, R., 2005, pp. 350-353

XXIX. La devoción creció de tal modo que la orden del Carmen consiguió el 25 de mayo de 1726 que la Santa Sede le otorgase su celebración con misa propia para el 26 de agosto. La santa aparece sobre rica peana de hojarasca y nube, en contraposto y en actitud visionaria. Viste ricos hábitos policromados a base de rameados de vivos colores, realizados a punta de pincel, especialmente cuidados en la orla del manto. A diferencia con otros ejemplos, en este caso no encontramos rastro alguno de sus atributos como escritora. La diagonal formada por su brazo derecho extendido y el angelito asaeteador, semiarrodillado sobre su hombro izquierdo contribuye a aumentar los efectos de la retórica propia de las visiones barrocas.

La Inmaculada pisa la media luna apocalíptica y la serpiente (Fig. 12). Su figura es extraordinariamente delicada y fina, destacando el rostro idealizado, de pequeñas facciones y los brazos y manos que se cruzan en su pecho. El típico manto volado, característico de esta iconografía mariana ya desde el siglo XVII, aporta dinamismo a la pieza. Su policromía, a base de motivos vegetales a punta de pincel revaloriza, si cabe, las calidades de la talla. Las representaciones de la Concepción Inmaculada de María experimentaron un nuevo impulso a partir de 1760, cuando Carlos III logró el patronato de la Inmaculada sobre España y sus dominios, bajo el pontificado de Clemente XIII.

Bibliografía

- ARRESE, J. L. (1963). *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid: CSIC.
- ARRESE, J. L. (1977). *Colección de biografías locales*. San Sebastián: Gráficas Valverde.
- BALEZTENA, I. (1943). "Términos del Viejo Pamplona: Trinitarios o Costalapea". *Príncipe de Viana* (13), pp. 511-523.
- BEDAT, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- BOLOQUI LARRAYA, B. (1983). *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez: 1710-1780*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- CARO BAROJA, J. (1969). *La Hora navarra del XVIII*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- CINTAS DEL BOT, A. (1981). *Iconografía del Rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial.
- DÍAZ EREÑO, G., PAREDES GIRALDO, M. C. y MENDIOROZ LACAMBRA, A. M. (1991). "Fermín de Larrainzar. Arquitecto de Pamplona del siglo XVIII". *Príncipe de Viana* (194), pp. 31-46.
- DÍEZ Y DÍAZ, A. (1977). *Puente la Reina y Sarriá en la historia*. Estella: A. Díez.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (1983). *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*. Miranda de Arga: Ayuntamiento.
- ECHEVERRÍA GOÑI P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1981). "El convento iglesia de las Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico". *Príncipe de Viana* (164), pp. 819-891.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1987). *La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte-Araquil*. Pamplona: Parroquia de Huarte Araquil.
- ESPARZA, E. (1948). "La imagen de un Crucifijo, siglo XVIII, que no llegó a Pamplona". *Príncipe de Viana* (33), pp. 563-564.
- FACI, R. A. (1739). *Aragón Reyno de Christo y dote de María Santísima*, vol. II. Zaragoza: Joseph Fort.

- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1986). "Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra". En *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca: Diputación Provincial, pp. 249-262.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1987). "Algunas obras de Juan Tornes, escultor de Jaca en Navarra". En *Homenaje a Federico Balaguer*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 371-389.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1988). "La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco". *Príncipe de Viana* (183), pp. 51-69.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1990). "Escultura y retablos de las Clarisas de Estella". *Príncipe de Viana* (190), pp. 533-558.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1994). "El Barroco". En C. JUSUÉ (coor.). *La catedral de Pamplona*. Vol. II. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, pp. 35-75.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1996). "La obra de Diego de Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772". *Kalakorikos. Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico y cultural de Calahorra y su entorno* (1), pp. 109-124.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2002). *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*. Soria: Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2003). *El retablo Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2004). *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco*. Pamplona: Eunsa.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2005). "Inmaculada Concepción" y "Santa Teresa". En *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, pp. 350-353.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2006). "San Francisco Javier predicando". En *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, p. 290.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2007). "San Miguel". En R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ANDUEZA UNANUA (coors.). *Fitero: el legado de un monasterio*. Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, p. 326.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2008). "Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra durante los siglos del Barroco". *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. III. Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*. Pamplona (3), pp. 295-339.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2011). "Algunas esculturas napolitanas en Navarra". En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coor.). *Pulchrum. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo. Institución Príncipe de Viana, pp. 304-305.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2014a). "Algo de antroponimia: tres nombres y un apellido en Navarra". *Diario de Navarra*, 12 de noviembre de 2014, p. 73.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2014b). "Los géneros escultóricos". En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coor.). *El arte del Barroco en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 175-271.
- GARCÍA CHICO, E. (1941). *Documentos para el arte en Castilla. Vol. II*. Valladolid: Universidad, Facultad de Historia.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1971a). "Una Dolorosa firmada por Roque Solano en Sesma (Navarra)". *Archivo Español de Arte* (176), pp. 428-430.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1971b). "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona". En *Homenaje a José Esteban Uranga*. Pamplona: Editorial Aranzadi, pp. 327-366.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (1972). "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (38), pp. 371-390.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1980). "Pasos e imágenes procesionales del primer cuarto del siglo XVII". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (46), pp. 425-434.

- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1986). “Virgen del Rosario, firmada por Olivieri”. *Archivo Español de Arte* (235), pp. 324-329.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1990a). “Una Dolorosa de Pedro de Mena en el convento de Agustinas Descalzas de Pamplona”. En *Pedro de Mena y su época. Simposio Nacional*. Málaga: Junta de Andalucía, pp. 245-250.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1990b). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. et alt. (1994). *Catálogo Monumental de Navarra. V. Merindad de Pamplona*. Vol. I. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (2015). “Alonso Cano y José de Ribera, fuentes inspiradoras en la obra de Luis Salvador Carmona: El martirio de San Bartolomé”. *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2015*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, pp. 320-325.
- GÓMEZ MORENO, M. (1995). “La Inmaculada en la escultura española”. *Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales* (23), pp. 375-392.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J. (1994). *Historia eclesiástica de Estella. I. Parroquias, iglesias y capillas reales*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- JOSÉ DE LA MADRE DE DIOS. (1684). *Historia de la vida y virtudes del venerable hermano Iuan de Iesus San Ioaquin, Carmelita Descalzo... y devocion por el introducida del... Patriarca San Ioaquin*. Madrid: Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, 1684.
- LABEAGA MENDIOLA, J.C. (1987). “La obra del escultor Bernardo de Elcaratea en Santa María de Viana”. *Príncipe de Viana* (182), pp. 757-777.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C. (2003). “Juan Bautista de Suso escultor barroco y sus colaboradores”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (22), pp. 125-177.
- LEZÁUN, C. (1967). “Basílica de San Gregorio Ostiense en Sornada. Dignidad arquitectónica y riqueza escultórica”. *Revista Pregón* (93), s/p.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983). *Escultura barroca en España*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1990). *Salvador Carmona, escultor y académico*. Madrid: Alpuerto.
- MORALES SOLCHAGA, E. (2011) “Sobre la liberalidad de la escultura en Tudela”. *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela* (19), pp. 53-64.
- PALOMINO, A. (1797). *Museo pictórico y escala óptica*. Vol. II. Madrid: Imprenta de Sancha.
- PARDO CANALÍS, E. (1967). *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- PASTOR ABAIGAR, V. (1989). “Retablos barrocos de la parroquia de Los Arcos”. *Príncipe de Viana* (187), pp. 305-350.
- PEREZ OLLO, F. (1983). *Ermidas de Navarra*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1995). “Retablos madrileños del siglo XVII”. En *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 59-75.
- SAGÜÉS AZCONA, P. (1963). *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*. Madrid: Gráficas Canales.
- SEGOVIA VILLAR, M. C. (1980). “El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (46), pp. 255-284.
- VORAGINE, S. de la (1982). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHANIZ, I. (1990). “Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII”. *Kobie Serie Bellas Artes* (7), pp. 5-24.

COMMITTENZA E DEVOZIONE: STATUE MARMOREE DEL SEICENTO DA GENOVA A TENERIFE

Fausta Franchini Guelfi
Università degli Studi di Genova

Nel presbiterio della chiesa santuario del Cristo de Los Dolores a Tacoronte (Tenerife) sono collocate due statue a grandezza naturale in marmo bianco di Carrara, che rappresentano, inginocchiati in atteggiamento di preghiera, il frate agostiniano don Juan Carrasco de Castro de Ayala e suo fratello, il capitano don Tomás Pereyra de Castro de Ayala¹. I due fratelli aveva fondato il convento agostiniano costruito accanto alla chiesa nel 1649; in particolare ne fu patrono don Tomás, che in quegli anni ricopriva l'incarico di governatore dell'isola di Tenerife. Fu lui a far giungere da Madrid nel 1661 la grande statua in legno policromo del Cristo de Los Dolores, che suscitò immediatamente una grande devozione popolare e che diede il nome alla chiesa, ricostruita e ampliata nel 1664 col finanziamento di don Diego Pereyra de Castro de Ayala, fratello di don Tomás, che gli succedette come governatore di Tenerife. Sul portale della chiesa lo stemma della famiglia ne attesta il patronato. Le due statue marmoree sono rappresentate nello stesso atteggiamento. Fra Juan Carrasco (Fig. I), inginocchiato su un cuscino decorato da una fascia a ricamo e da due nappe, ha le mani incrociate sul petto, le labbra socchiuse e lo sguardo rivolto verso l'alto. L'abito agostiniano è descritto con esattezza e il volto giovanile è ben caratterizzato (Fig. II); il panneggio è condotto a pieghe appiattite e lineari e la figura è impostata in una frontale staticità. Altrettanto statica e frontale è la figura di don Tomás (Fig. III), inginocchiato su un identico cuscino marmoreo. Il personaggio, che congiunge le mani nella preghiera, veste

1. Le due statue sono state pubblicate in CALERO RUIZ, C. (1982). "Escultura, 1650-1750". In *Historia del Arte en Canarias*. Las Palmas, p. 133; *Gran Enciclopedia de el Arte en Canarias* (1998), p. 273, fig. 300; RODRIGUEZ MORALES, C. (2001). "Escultura en Canarias del Gótico a la Ilustración". In *Arte en Canarias. Una mirada retrospectiva*, catalogo della mostra. Islas Canarias, pp. 151-153. Le mani della statua di don Tomás sono state danneggiate e hanno perso tutte le dita. Le fotografie delle due statue mi sono state cortesemente fornite da Juan Alejandro Lorenzo Lima, che ringrazio.



Fig. I. Fra Juan Carrasco de Castro de Ayala. Bottega degli Orsolino. Tacoronte (Tenerife), Chiesa Santuario del Cristo de Los Dolores.



Fig. II. Fra Juan Carrasco de Castro de Ayala. Bottega degli Orsolino. Tacoronte (Tenerife), Chiesa Santuario del Cristo de los Dolores.

un'armatura completa, descritta nei minimi dettagli, dalla goletta agli spillacci ai gambali, con una precisa definizione dei vari elementi nelle loro connessioni, nelle decorazioni e nella lavorazione, come nella resa della maglia metallica a protezione dell'inguine. Il volto (Fig. IV), incorniciato da una lunga capigliatura a riccioli, con una barbetta a pizzo e due lunghi baffi ricurvi, sembra, come il volto di fra Juan, scolpito sulla falsariga di un ritratto fornito allo scultore.

Le due sculture appaiono con ogni evidenza eseguite dallo stesso artista, che secondo le istruzioni della committenza ha rappresentato le due figure in atteggiamento di composta devozione. Si può supporre che esse siano state realizzate su commissione di don Diego che, dopo aver ristrutturato la chiesa, volle collocarvi i ritratti dei suoi due fratelli defunti, fondatori del convento agostiniano.

Non è per ora stata rintracciata una documentazione archivistica su queste due opere, che con ogni probabilità furono eseguite a Genova come molte altre sculture e arredi marmorei realizzati da artisti genovesi per le Canarie. Dalla prima metà del Cinquecento l'importazione di marmi genovesi nelle isole è attestata da fonti battesimali, acquasantiere, altari, pulpiti e monumenti funerari richiesti da una committenza che voleva arredi e immagini di prestigio per le cappelle di famiglia e per le chiese delle quali avevano il patronato. In questi ultimi anni numerosi studi



Fig. III. Don Tomás Pereyra de Castro de Ayala. Bottega degli Orsolino. Tacoronte (Tenerife), Chiesa Santuario del Cristo de Los Dolores.



Fig. IV. Don Tomás Pereyra de Castro de Ayala. Bottega degli Orsolino. Tacoronte (Tenerife), Chiesa Santuario del Cristo de Los Dolores.

hanno approfondito la conoscenza di questo patrimonio, rivelando una fittissima rete di rapporti artistici fra Genova e le Canarie, sulla via dei rapporti commerciali, economici e finanziari intessuti con la madrepatria dagli imprenditori genovesi – Lercaro, Giustiniani, Grimaldi, Spinola, Centurione, Doria, Pinelli – che sulle isole avevano quasi totalmente nelle loro mani la produzione e la raffinazione della canna da zucchero: è il “comercio azucarero” il grande motore economico della presenza genovese nelle isole. E’ certamente attraverso la mediazione dei genovesi che l’aristocrazia canaria poté entrare in contatto con scultori in marmo e in legno policromo ma anche con argentieri e tessitori genovesi per l’ordinazione di suppellettili e tessuti preziosi. La documentazione archivistica finora rintracciata è eloquente in proposito².

2. Per un’analisi approfondita dell’importazione di sculture genovesi alle Canarie: LORENZO LIMA, J.A. (2013). “Nuestra Señora del Carmen y el arte genovés de su tiempo en Canarias. Nuevas propuestas de análisis”. In *Vitis Florigera. La Virgen del Carmen de Los Realejos emblema de fe, arte e historia*. Los Realejos, pp. 156-223 (con bibliografia precedente); FRANCHINI GUELF, F. (2014). “Da Genova alle isole Canarie: argenti, tessuti preziosi e sculture dal Seicento all’Ottocento”. In *Arte Cristiana* (882). Milano: Scuola Beato Angelico, pp. 165-176; FRANCHINI GUELF, F. (in corso di stampa). “Marmi



Fig. V. Don Giacomo Manca. Bottega degli Orsolino. Sassari (Sardegna), Chiesa di San Pietro in Silki.

Le due statue del santuario di Tacoronte possono essere accostate a una scultura molto simile, la figura inginocchiata in preghiera, anch'essa in marmo bianco di Carrara, del barone don Giacomo Manca, realizzata nel 1633 per la chiesa di San Pietro in Silki a Sassari³ (Fig. V): anche la Sardegna era territorio spagnolo. Il gentiluomo indossa una corazza e un mantello ed esibisce sul petto l'insegna del cavaliere di Santiago, che lo colloca fra la nobiltà sarda filospagnola. I caratteri stilistici di questa scultura, dalla staticità del panneggio all'accurata descrizione dell'abbigliamento, della capigliatura, del volto certamente ripreso da un ritratto fornito all'artista, sono molto vicini sia a quelli delle statue di Tacoronte, sia alla figura inginocchiata del maresciallo Jean Baptiste d'Ornano, eseguita fra il 1635 e il 1638 dagli scultori genovesi Cristoforo e Giovanni Orsolino per il monumento funebre del maresciallo e di sua moglie nel duomo di Saint Benoît ad Aubenas (Francia)⁴. La documentazione archivistica relativa a questo grandioso complesso attesta la fama degli Orsolino⁵ – che a Genova gestivano una delle più importanti e attive botteghe di scultura in marmo – come esecutori di ritratti celebrativi; e,

se pure per ora in via di ipotesi, si può proporre per le statue di Tacoronte il nome di Giovan Battista Orsolino, figlio di Giovanni, che collaborava col padre e che nel

scolpiti da Genova alle isole Canarie". In L. LECCI, P. VALENTE (coor.), *Studi di Storia dell'Arte in ricordo di Franco Sborgi*. Genova, Università degli Studi.

3. Pubblicata senza attribuzione in SCANO, M.G. (1991). *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del '600 e del '700*. Nuoro, Ilisso Edizioni, p. 67, fig. 44. Pubblicata con l'attribuzione a Giovanni Orsolino in FRANCHINI GUELFU, F. (2009). "Scultori lombardi da Genova in Sardegna nel Seicento e nel Settecento". In *Dalla Sardegna all'Europa: attività artistica e architettonica dei Magistri dei Laghi*. G. CAVALLO, L. TRIVELLA (coor.), Atti del convegno, Cagliari, Facoltà di Architettura, p. 145, fig. 11.
4. FABBRI, F. (2006). "Marmi e bronzi genovesi per un cenotafio francese. La bottega degli Orsolino ad Aubenas in Ardèche". In *Studi di Storia dell'Arte*, n. 17, pp. 183-196.
5. Per gli Orsolino, famiglia di scultori di origine lombarda attivi a Genova dal Cinquecento: PARMA ARMANI, E. (1988). "Gli Orsolino. Battista, Tomaso, Giovanni". In *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*. Genova, Edizioni Pagano, pp. 71-76.



Fig. VI. Don Juan de Ayala y Zuñiga. Bottega degli Orsolino. La Laguna, Ermita di San Diego del Monte

1638 accompagnò ad Aubenas il monumento funebre e ne diresse il montaggio e la collocazione nella chiesa. Alla morte di Giovanni nel 1660 fu Giovanni Battista a subentrare alla guida della bottega.

Può essere stato invece lo stesso Giovanni a realizzare nel 1648 un altro bellissimo ritratto funebre in marmo bianco per Tenerife, la figura inginocchiata di don Juan de Ayala y Zuñiga nella Ermita di San Diego del Monte a La Laguna (Fig. VI)⁶. Don Juan, che morì nel 1615, era parente dei De Castro de Ayala e aveva fondato il convento francescano di San Diego del Monte. Il gruppo scultoreo è costituito da don Juan inginocchiato su un cuscino, a mani giunte, davanti a un inginocchiatoio coperto da un drappeggio sul quale è posato il suo cappello. L'evidenza ritrattistica del volto, la cura nella descrizione delle vesti e dell'alto colletto a "lattuga", la staticità

6. *Gran Enciclopedia...*, ob. cit., p. 273, fig. 299; FERNANDEZ RODRIGUEZ, J.M. (1998). "Don Juan de Ayala y Zuñiga". In *Res gloriam decorant. Arte sacro a la Laguna*, catalogo della mostra. La Laguna, pp. 118-119.



Fig. VII. I vescovi Pierre e Barthélemy de Camelin. Bottega degli Orsolino. Fréjus (Francia), Cattedrale.

e linearità del panneggio sono assai vicini ai caratteri del monumento di Aubenas, del ritratto di don Giacomo Manca e dei due oranti di Tacoronte, a dichiarare la provenienza dalla stessa bottega, quella degli scultori genovesi Orsolino.

Artisti versatili e disponibili a realizzare opere marmoree di grande impegno, fra il 1651 e il 1671 gli Orsolino eseguirono l'altare, il rivestimento marmoreo e le statue della grandiosa cappella della Nazione Genovese a Cadice nella cattedrale di Santa Cruz: furono i due cugini Tomaso e Gio. Tomaso Orsolino, che a Cadice inviarono anche altri marmi lavorati per chiese e palazzi privati⁷. Tomaso Orsolino negli stessi anni (1653-1658) realizzò anche, per la cattedrale di Tarascon (Francia), il bellissimo monumento sepolcrale di Santa Marta con la figura giacente della santa⁸. E per la cattedrale di Fréjus il vescovo Pierre de

7. FRANCHINI GUELF, F. (2002). "La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione" (con bibliografia precedente). In P. BOCCARDO, J.L. COLOMER, C. DI FABIO (coor.). *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*. Milano: Silvana Editoriale, pp. 241-242.

8. FRANCHINI GUELF, F. (2003). "La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della devozione" (con bibliografia precedente). In P. BOCCARDO, C. DI FABIO (coor.). *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*. Milano: Silvana Editoriale, pp. 175-176, fig. 7.



Fig. VIII. Don Juan Manrique de Lara Cárdenas e sua moglie Juana de Ludeña. Bottega degli Orsolino. Buffalo (U.S.A.), Albright Knox Art Gallery.

Camelin ordinò a Genova nel 1653 un doppio monumento sepolcrale per sé e per lo zio, il vescovo Barthélemy de Camelin, con le statue in marmo bianco dei due prelati inginocchiati in preghiera (Fig. VII)⁹, molto simili a quelle di Tacoronte nell'atteggiamento, nei caratteri stilistici del panneggio e nell'evidenza ritrattistica dei volti: opere da riferire anch'esse alla bottega di Giovanni Orsolino. A queste opere si possono accostare le due figure di oranti inginocchiati, forse don

9. "Idem", pp.177-179, fig. 10.

Juan Manrique de Lara Cárdenas, morto nei primi anni del Seicento, e sua moglie Juana de Ludeña, attualmente all'Albright Knox Art Gallery di Buffalo (U.S.A.), provenienti dalla chiesa di San Giovanni Battista di Maqueda (Fig. VIII)¹⁰. Don Juan veste un'armatura completa di elmo e la moglie ha un abito ricchissimo, descritto nei particolari dei ricami, dell'alto collo a "lattuga", dei gioielli, del mantello. Ambedue gli oranti sono inginocchiati su due cuscini decorati da fiocchi angolari. I caratteri stilistici di queste opere sono molto vicini a quelli degli oranti finora considerati; se si accetta l'identificazione dei due personaggi (finora non suffragata da documenti né da iscrizioni sulle statue), possono essere datati al primo Seicento, dopo la morte di don Juan, e inseriti anch'essi nella produzione della bottega degli Orsolino.

Si propone dunque, per l'identità del linguaggio scultoreo con il monumento funebre di Aubenas documentato con certezza alla bottega degli Orsolino, l'attribuzione alla stessa équipe di scultori delle statue di Tacoronte e di San Diego del Monte a Tenerife, di San Pietro in Silki a Sassari, di Fréjus e del museo di Buffalo, a rappresentare una specializzazione degli Orsolino nel ritratto celebrativo, iconografia che univa l'esaltazione del prestigio dinastico alla dimostrazione della profonda devozione dei committenti.

10. Pubblicati in LOPEZ TORRIJOS, R., NICOLAU CASTRO, J. (2002) "La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI". In *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXVIII, pp. 182-183, fig. 5.

IDENTIDAD, HIEROFANÍA Y CONTRADICCIÓN EN LA ESCULTURA RELIGIOSA DE LOS ALBORES DE LA EDAD MODERNA. A PROPÓSITO DE LAS IMÁGENES ‘APARECIDAS’ EN ANDALUCÍA ORIENTAL

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz
Universidad de Granada

Entre la riquísima pluralidad de contenidos que atesora la imagen religiosa a lo largo del tiempo, quiero llamar la atención sobre aquellos valores que ayudaban a reforzar las señas de identidad colectivas y la vinculación efectiva y permanente a un espacio. Ello se cumple, por lo general, en mayor o menor medida siempre pero resulta especialmente relevante en determinados momentos históricos y en espacios concretos. En este análisis, retomo la pluma donde la dejé en intentos anteriores por acotar un problema, el de la imagen religiosa en el conflictivo escenario de la Andalucía oriental a inicios de la Edad Moderna, transición extremadamente delicada entre la sociedad medieval islámica y la moderna cristiana (López-Guadalupe Muñoz, J. J., 2000 y 2011). En este proceso, la imagen religiosa, sobre todo escultórica, permite hacer presente de modo visible la nueva realidad socioreligiosa que va transformando paulatinamente estos territorios y se convierte en referente de ella, trascendiendo el ámbito estrictamente religioso para reivindicar la vinculación histórica con los nuevos territorios conquistados en la invocación de un pasado cristiano anterior a la llegada del Islam a la península, al tiempo que mostrar de una u otra manera el carácter providencial de la imagen, que viene a legitimar el nuevo estatus de estos territorios. No es casual que en la mayor parte de las ocasiones se trate de esculturas que representan a la Virgen María, insertas en un proceso de extensión devocional mariana de perfil netamente medieval, a lo que se suma el prestigio de María en el Islam, lo que termina por adquirir nuevos e interesados tintes providencialistas al servicio del proceso político.

La devoción mariana y su extensión hispana

Procedente de Francia, en la Península Ibérica cala la devoción a la Virgen a partir del siglo XI. Se alineaba con una tendencia generalizada en toda Europa que progresa paulatinamente hacia un concepto de religión que resultara más cercana a los fieles, concretando su corpus doctrinal y alcanzando calidez humana precisamente a través de la veneración a la Virgen. El proceso se acelera algo después gracias a la extensión de las órdenes mendicantes, especialmente la franciscana. Entre tanto, nacen los primeros grandes núcleos de devoción mariana en territorio peninsular, como Montserrat (la más temprana, en el siglo XI), el Pilar de Zaragoza, Valvanera en La Rioja o Aránzazu y Begoña en territorio vasco.

Ello implica unas necesidades devocionales materializadas preferentemente en imágenes escultóricas. El tipo iconográfico de partida es la *Theótokos* o Madre de Dios, que presta forma sensible al concepto definido en el Concilio de Éfeso mediante la representación sedente de la Virgen a modo de trono del Divino Infante, con quien no alcanza a vincularse expresivamente, tipo acuñado a partir de patrones formales bizantinos. Constituye el modelo románico por excelencia, cuya vigencia alcanza el siglo XIII. Con tintes providencialistas y claros valores identitarios, algunas de estas primeras imágenes marianas son aclamadas como *Socia belli*¹ y se vinculan a episodios concretos en el avance conquistador² de los reinos de Castilla y León, especialmente tras su definitiva unificación en 1230 con Fernando III. Desde la *Virgen de las Batallas* de la catedral de Sevilla del rey Santo a la del *Destierro* en Granada, que fue del emperador Carlos V, menudean imágenes de este tipo, más o menos asociadas al proceso de conquista y a la idea de victoria. Conservada en la Capilla Real de la catedral hispalense, es sintomática de las connotaciones aludidas la advocación de la *Virgen de las Batallas*. Se trata de una imagen de marfil en la iconografía *Theótokos* ya aludida sobre un modelo vinculado a los talleres de Reims, difundido por la península durante el siglo XIII. Al parecer estuvo vinculada a las empresas militares del rey San Fernando (Hernández Díaz, 1991, p. 228)³. Por su parte, la *Virgen del Destierro*, conservada actualmente en la comunidad de PP. Escolapios de Granada (fig. 1), llegó a esta ciudad en 1616 como donación al por entonces naciente monasterio de monjes basilios, que tomó por título el de esta imagen mariana. La donación la efectuó la archiduquesa Margarita de Austria (1567-1633), nieta del emperador Carlos V e hija del emperador Maximiliano II. Junto con su madre, la emperatriz María, hija mayor de Carlos V, profesó como clarisa en las Descalzas Reales de Madrid con el nombre de Sor Margarita de la Cruz, desde donde vino la escultura a Granada. En apoyo de la reciente fundación monástica entregó esta “prodigiosa Imagen que el referido Señor Emperador, su Abuelo, traía en sus Exercitos, y a quien profesaba devotísimo cariño”, al decir del trinitario padre Lachica (Lachica, 1765,

1. Imágenes “batalladoras” las califica Germán Ramallo (Ramallo Asensio, 2010, pp. 37-102).

2. A ello alude Joseph. F. O’Callaghan, en “The Liturgy of Reconquest and Crusade” (O’Callaghan, 2003, pp. 190-193).

3. El brazo y mano derecha de la Virgen y parte del brazo del Niño son posteriores aunque no parece detectarse una significativa alteración compositiva.

papel LV, plana 4^a)⁴. Originalmente debió ser también una imagen de la Virgen con el Niño aunque, mutilada para articularle los brazos y ser vestida, acabó perdiendo éste. Aún puede advertirse su traza gótica, de probable ascendencia flamenca, y el hecho de estar conformada por dos piezas ensambladas mediante una espiga y su pequeño formato (59 cm) hace admisible la tesis de que fuera una imagen de campaña (Justicia Segovia, 2000, pp. 375-376).

La vinculación al proceso de conquista comportaba implícita la idea de victoria asociada a estas representaciones marianas. No en vano algunas imágenes patronales reciben esta advocación, como en Málaga y Melilla. La patrona de Málaga, según la tradición, es regalo al rey Fernando el Católico del emperador Maximiliano I, su futuro consuegro, y ocupaba el oratorio del rey en el campamento de asedio a la ciudad; como ésta no cedía, el rey católico decidió levantar el asedio, cuando fue convencido de que por intercesión de la Virgen obtendría la victoria, como de hecho ocurrió (Sánchez Pérez, 1943, p. 433).

Por tanto, la difusión hispánica del culto y devoción a la Virgen se extiende acompasado al proceso conquistador. En el siglo XIII alcanza el Levante y Andalucía occidental, donde fragua rápidamente en un medio aún carente de intercesores divinos. Un detalle no menor es su activa participación en el proceso de imposición de un nuevo “orden” en los territorios conquistados, lo que otorgaba a estas imágenes otros valores, amén de los devocionales y didácticos, de carácter referencial y de asimilación. Estos significados representan una línea firme avalada más por el uso que de las imágenes se hizo y las milagrosas leyendas que las rodearon que por las propias obras escultóricas conservadas o conocidas.

El fenómeno se acelera sobre todo en el último tramo del proceso de conquista durante el siglo XV y se adentra en la centuria siguiente en los últimos territorios ganados. Por entonces, la *Virgen Theótokos, Sedes sapientiae*, va cediendo ante la *Hodigitria (Odighitria)* o Virgen conductora desde el siglo XIV. Reforzada



1. Anónimo. *Virgen del Destierro*, principios del siglo XVI. Granada, Comunidad de PP. Escolapios.

4. En el mismo monasterio se conservaba, según la misma fuente, medio lienzo, copia del *Cristo de la Yedra* de Cádiar, en las Alpujarras, que había sido vejado durante la insurrección morisca y que se veneraba con el título de *Cristo de los Trabajos* (*ibidem*, planas 4 a 6).

por la nueva tendencia hacia una religiosidad empática y sensible que las órdenes mendicantes (singularmente los franciscanos) se encargan de transmitir, la Virgen portando el Niño en brazos relaja la rigidez románica en composiciones más dinámicas, donde el Divino Infante apoya en la cadera de la madre, y que persiguen un acento de humanidad que vincula afectivamente ambos personajes. Lo que forma parte de una tendencia generalizada en la religiosidad e iconografía de la Baja Edad Media cristiana, resultó de enorme pertinencia y utilidad en el contexto hispánico del final de los reinos musulmanes de la península. La renovación de planteamientos tanto conceptuales como, sobre todo, iconográficos y expresivos, abría las puertas a esos nuevos usos de la escultura religiosa antes enunciados, como tratamos de concretar a continuación.

Identidad. La imagen religiosa en un proceso de transformación

Es evidente que los conquistadores utilizaron los símbolos religiosos, también las esculturas devocionales, como signo identitario. Pero, por paradójico que pudiera parecer, la veneración y culto a las imágenes de la Virgen ofrecía un relativo nexo con la población musulmana, cuya asimilación se procuraba. En el último periodo del proceso, en torno al Reino de Granada, parece bastante evidente, como testigos contemporáneos parecen enfatizar, que las imágenes marianas resultaban relativamente más tolerables para los moriscos y se “utilizaron” en un proceso de conversión de la población vencida que no sólo era una conversión religiosa. Lo evidencia el viajero alemán Jerónimo Münzer, a su paso por Granada, al poco de la conquista castellana (1494):

“Cumplen estrictamente con la ley de limosnas y el ayuno, desde una hora antes de la salida del lucero de la mañana hasta la caída de la tarde. Recomiendan también las oraciones, de las cuales son muy observantes. Tienen en mucha veneración a la Virgen María, a Santa Catalina, a San Juan y le imponen a sus hijos estos nombres.[...] Un anciano me mostró un rosario hecho de huesos de dátiles, diciendo que era de la palmera de la que comió María cuando su huida a Egipto. Lo besaba diciendo que era muy útil para las embarazadas, conforme él lo había experimentado” (Münzer, 1991, pp. 125 y 127).

Se relaciona esta última anécdota con el *Evangelio del Seudo Mateo*, original del siglo VII (cfr. González-Blanco, 1934 y Santos Otero, 1963), es decir, coetáneo al nacimiento del Islam y explica el hecho de que a María se le dedique una sura coránica completa, la 19, donde se explica el extraordinario acontecimiento del parto siendo virgen, se ensalza como modelo de virtud y se retoma el episodio de la palmera que milagrosamente se inclina para conceder sus frutos a la Sagrada Familia, sólo que situando el prodigio en el momento del nacimiento. En otra parte se la aclama como la mejor de las mujeres, escogida por Dios: “Y cuando los ángeles dijeron: ‘¡María! Dios te ha escogido y purificado. Te ha escogido entre todas las mujeres del Universo’ (...)” (*Corán*, III, 42).

No es detalle menor esta especial valoración de la figura de María en el Islam a la hora de analizar las estrategias de conversión de la población vencida desde el mismo 1492. En ellas paulatinamente se fue abriendo camino el uso de las imágenes religiosas. Y eso a pesar de que la religión musulmana es anicónica, lo que subraya el viajero Münzer, sagaz observador de un escenario en tensión y transformación: “no hay en sus mezquitas ni pintura ni escultura alguna, lo que también está prohibido en la antigua ley mosaica. Nosotros admitimos las imágenes y pinturas porque son como los escritos para los profanos” (Münzer, 1991, p. 91). Se compensaba en cambio, con la extrema sencillez de las nuevas parroquias mudéjares, de albos muros y cubiertas de madera que, a pesar de las imágenes (pocas en principio), no diferían tanto de las mezquitas (Gómez-Moreno Calera, 2004, p. 293). Un culto anicónico como el del Santísimo Corpus Christi, instituido por los Reyes Católicos como fiestas principales de la ciudad, operaba en el mismo sentido.

El respeto estatutario a los vencidos⁵ preside la inicial estrategia de catequización del primer arzobispo de Granada, el jerónimo Fray Hernando de Talavera (1428-1507)⁶, de quien un cronista retrataba su simpatía paternal por los moriscos: “decía que habían de ser enseñados como niños y se les había de dar, como dice el apóstol, leche y no mantenimiento duro”⁷. Su talante moderado y conciliador, que buscaba la catequización a través del ejemplo evangélico, abocaba a cierta simpatía entre la población morisca, que lo aclamaba como el “Santo alfaquí”. Sus instrucciones para aprender rudimentos de la lengua árabe a los sacerdotes contrastaban con la recomendación a los moriscos de que fueran paulatinamente olvidándola, a la par que sus costumbres, en un proceso gradual y paulatino de conversión y transformación en el que intentó introducir como un soporte más de transmisión doctrinal el uso de las imágenes. Para ello, a pesar del rechazo virulento a la figuración del Islam, comenzó a difundir estampas de imágenes sagradas, probablemente de aquellos santos precitados que mayor difusión y prestigio tenían entre los musulmanes, insistiendo en que su consideración no era idolatría pues su único valor se fundamentaba en aquello que representaban pero no en sí mismos. El que acaso fuera su primer biógrafo, Alonso Fernández de Madrid, así lo da a entender:

“Tenía gran deseo este buen perlado que los fieles assi antiguos como nuevos en la fée fuesen aprovechados e yndustriados en lo que devian saber para su salvacion y viniesen con tino a la iglesia y estuviesen presentes a los officios divinos que se desbelava en buscar maneras para atraerlos a ello y con

5. Las *Capitulaciones* de 1492 permitían a los vencidos mantener su lengua, religión, propiedades, normas y costumbres. En una fase posterior de endurecimiento de la actitud hacia los moriscos, aun los Reyes Católicos recordaban (ya sin efecto) el respeto que este marco legal inicial les concedía.

6. Las más antiguas biografías de este singular prelado que se dieron a la imprenta son *Sumario de la vida del primer arzobispo de Granada d^o o frey Hern^o de Talauera y de su gl^oiosa[sic] muerte...* Évora: en casa de Andrés de Burgos..., 1557 y GÓMEZ, Francisco. *Sumario de la vida del primer Arçobispo de Granada, do[n] frey Herna[n]do de Talauera, y de su gloriosa muerte*. Granada: en casa de Hugo de Mena y Rene Rabut..., 1564.

7. Citado por López-Guadalupe Muñoz, M. L., 2016, p. 19.

sermones, persuasiones yndulgentias y con representationes sanctas y devotas y con darles a entender en romançe lo que en cada fiesta se celebrava”⁸.

En su *Católica impugnación*, escrita a raíz de un libelo de un judeoconverso sevillano de 1480 contra los usos devocionales de los cristianos viejos, Talavera ya había defendido la utilidad de las imágenes pero también sus límites. Junto al empleo de la lengua árabe en el adoctrinamiento de la población nativa o la integración de ciertas costumbres moriscas como las *zambros* o danzas con flautas y dulzainas en actos religiosos e incluso dentro de la liturgia, acercándola al pueblo llano, el testimonio de Fernández de Madrid sugiere un uso de la imagen como refuerzo de un esfuerzo catequético, que también era de suplantación cultural global, sugerencia que se confirma con rotundidad en otros testimonios como la *Breve summa* de Gerónimo de Madrid o el relato que le dedica a Talavera otro jerónimo, fray José de Sigüenza:

“Cuando iba a visitar a esta gente (los moriscos) llevaba imágenes de papel, de aquellas estampas viejas que entonces se tenían por buenas, dábales a unos y otros. Enseñábalos en cuánta reverencia las habían de tener, y por ser punto vedado en su Corán tener imágenes, decíales cuán engañados estaban en aquello y qué consideración habían de tener en esta adoración, mostrándoles cómo no se comete en ella ninguna idolatría, pues son para levantar el corazón y despertar la memoria de aquello que representan, y adorar en ellas lo representado, que es Dios, su madre y sus santos. Dábale también con ellas unas calderillas de agua bendita, candela y ramos de los que la Iglesia en sus solemnidades bendice, diciéndoles que eran cosas de que el Demonio huía, porque como esta gente era inclinada a hechicerías e invocaciones de los demonios con esto les apartaba de su mala costumbre”⁹.

Es evidente, pues, que entre las estrategias de disciplinamiento social e ideológico el lenguaje “universal” de la imagen figurativa (de esta consideración gozaba en el mundo cristiano, al menos) parecería a los ojos de los castellanos y de la Iglesia *restituida* en Granada un vehículo válido, acudiendo además a la estampa, la imagen de más fácil difusión, réplica, transporte y uso por sus propias características materiales y su económico coste. Talavera, además, confió mucho en el poder de la comunicación impresa pues no en vano propició la llegada a Granada de los primeros impresores establecidos en ella en la temprana fecha de 1496 (Reyes Ruiz, 2008, p. 28). No tenemos testimonios concretos, pero parece probable que por la propia naturaleza de estas imágenes de papel, éstas tuvieran difusión en otras comarcas del antiguo reino nazarí, como pretendida herramienta de asimilación.

8. Fernández de Madrid, ca. 1530, fol. 34, cit. por Pereda, 2007, p. 270, n. 45, quien se inclina por interpretar este testimonio como alusión a representaciones teatrales. Otros testimonios posteriores sí afirman expresamente el uso de imágenes por parte de Talavera, por lo que Fernández Madrid bien pudiera aludir a ellas, a pesar de no utilizar un término más concreto en su época para referirse a representaciones figurativas como era el de *simulacro*. En su *Tesoro de la Lengua castellana*, Covarrubias define *representar* como “hazernos presente alguna cosa con palabras, o figuras q se fixan en nuestra imaginación”, aunque abunda más en la acepción vinculada a lo teatral al vincular “Representación, la comedia o tragedia” (Covarrubias Orozco, 1611, Segunda parte, p. 9).

9. Sigüenza, 2000, t. II, p. 332, cit. por Pereda, 2007, p. 272.

La estrategia de Talavera no surtió los efectos deseados, al menos no con la celeridad que la Corona deseaba, en aras a afianzar el nuevo orden político y la seguridad de un vasto territorio recién conquistado, lo que provocó un cambio de orientación merced a la intervención del cardenal arzobispo de Toledo, el pragmático franciscano Francisco Jiménez de Cisneros¹⁰. Muy significativamente aparece representado a la par de los propios Reyes Católicos en el relieve de la toma de la ciudad de Granada que adorna el banco del retablo mayor de la Capilla Real, del taller de Felipe Bigarny hacia 1522. A partir de 1499 otra política, basada en la presión ideológica y la conversión forzosa, parece “resolver” el problema, comenzando por “elches” y alfaquíes, con carácter ejemplarizante, y continuando por el resto de la población morisca con una celeridad tal que en enero de 1500 Cisneros podía afirmar lo que claramente representaba una realidad utópica: “no queda ya ninguno en esta cibdad que no sea christiano y todas las mezquitas son iglesias y se dice en ella misa y oras canónicas” (citado por Núñez Contreras, 1979, p. 225). Como ha señalado Miguel Ángel Ladero, no es casual la relevancia concedida a las fiestas marianas (Presentación, Expectación, Navidad) en este proceso de conversión masiva y forzada (Ladero Quesada, 1989, p. 135).

En paralelo, en el uso de la imagen religiosa como estrategia de penetración ideológica y adoctrinamiento, se da el salto cualitativo a la imagen tridimensional o escultórica, sobre todo para la dotación iconográfica de las recién cristianizadas mezquitas, reconvertidas en templos parroquiales. Ello lleva al artista flamenco Ruperto Alemán, en realidad Huberto (Hubach, 2006, pp. 30-37), a trabajar a destajo entre el verano de 1500 y el de 1501 para la reina Isabel¹¹, quien asume personalmente la gestión, encargo, inspección y financiación de un elevado número de imágenes (más de sesenta), la mayoría de ellas de la Virgen con el Niño, cuyo destino final (que no consta en la documentación manejada) debieron ser esos templos parroquiales, aunque algunas sí se sabe que fueron a parar a la Catedral y algunos conventos. La reina volvía a Granada en junio de 1500 tras haberse ausentado desde las Navidades de 1499. Para entonces, el proceso de conversión forzosa de Cisneros estaba “completado” y el primer intento de rebelión sofocado; en esta tesitura se produce el relanzamiento del uso de la imagen religiosa. Gracias a las investigaciones de Felipe Pereda (Pereda, 2004, pp. 209-212 y Pereda, 2007, p. 287 y ss.) sabemos que la reina visitó al escultor en su taller granadino el Domingo de Resurrección de 1501 al salir de la misa de Pascua en la iglesia del convento dominico de Santa Cruz la Real (por lo que cabe inferir que éste se encontraba en el mismo barrio, el de la antigua judería, ahora denominado Realejo), donde recibió cumplidas explicaciones por parte del artista flamenco acerca de su “arte nueva de imaginería”, consistente en hacer imágenes de papelón (generalmente de pequeño o mediano tamaño) sobre

10. Al respecto del asunto aquí tratado, resulta de gran interés la consulta de García Oro, 2005. Sobre la compleja relación entre Islam y Catolicismo en esta crucial coyuntura del siglo XVI *vid.* Martínez Medina, 2002, pp. 437-475.

11. Ya dio cuenta de la documentación sobre estos trabajos Fernández Bayton, 1967, pp. 88-90, datos previamente publicados en la granadina revista *La Alhambra* por Francisco de Paula Valladar y Serrano en 1902. Se encuentra en el *Archivo General de Simancas*, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 106. También datos sobre estas obras en *Archivo del Instituto Gómez-Moreno*, leg. VI, fol. 262.



2. Atribuida a Ruberto o Huberto Alemán. *Virgen de la Puerta de la Justicia*, circa 1500. Granada, Museo de Bellas Artes.

moldes, lo que aceleraba y abarataba el proceso de realización. De hecho, en un memorial el artista tarificaba los precios de sus imágenes en función de su tamaño, lo que habla bien del proceso cuasi-industrial seguido. Gallego Burín le atribuyó la imagen de la *Virgen con el Niño* o *Santa María de la Alhambra* (fig. 2), depositada en el Museo de Bellas Artes granadino (Gallego Burín, 1942-1944, pp. 110-111) pero originalmente ubicada durante siglos en una hornacina abierta a poco de la conquista en la parte alta de la Puerta de la Justicia, uno de los accesos al recinto alhambrenño, y Felipe Pereda propone la identificación de la *Virgen de la Antigua* de la Catedral de Granada con la imagen de la Virgen de siete pies de altura y dos ángeles sujetando la corona (que se habrían perdido) que Huberto Alemán entregó el 15 de agosto de 1500 con destino a la Catedral por un montante de 4750 maravedís. El cotejo de ambas imágenes no corrobora, en principio, su común autoría, sino más bien lo contrario. Como más adelante se detalla, la *Virgen de la Antigua* resulta retardataria en el envaramiento y dureza de

volúmenes con que se aborda el plegado de su túnica, mientras que la Virgen de la Puerta de la Justicia resulta más moderna en su composición y modelado, si bien es conocida una intervención en ella de Luis Machuca en 1558 que pudo afectar no sólo a la policromía, sino también reformular su concepto plástico¹².

En todo caso, el desarrollo y extensión de la imagen religiosa era ya imparable, aunque sin el auge aún que en otros territorios conquistados de antiguo y muy significativamente pivotaba en torno a la figura de la Virgen, lo que induce a pensar que se esperaba alcanzar cierta tolerancia por parte de la población morisca para que sirviera de elemento de unión. Sin embargo, la realidad fue bien otra. La

12. Como documentó Gallego Burín, fue retocada por Luis Machuca en 1558 para “refrescar y aderezar la imagen, dándole de oro unas partes y de azul otras y tocando de encarnado rostro y manos”. Fue depositada en el Museo de Bellas Artes de Granada en 1941. Para intervenciones posteriores *vid.* Díez Jorge, 2004, pp. 111-112.

tensión creciente entre conquistadores y vencidos protagoniza los primeros intentos de sublevación desde el mismo inicio del Quinientos y no parece que, entre las herramientas utilizadas, el uso de imágenes resultara especialmente eficaz, aunque fueran imágenes de la Virgen. El extrañamiento, cuando no repulsión, que causaba la imagen entre los musulmanes resultó a la postre un obstáculo insalvable y su uso catequético se demostró ineficaz en el colectivo morisco. Y ello a pesar de que en no pocas ocasiones las imágenes se revistieran del prestigio de una milagrosa aparición, como a continuación se aborda.

Hierofanía. Prestigio del milagro y patrones de aparición

Fue frecuente entre las primeras devociones introducidas (o reintroducidas, desde el punto de vista de los castellanos), en los territorios recién conquistados el que se invistieran de un aura milagrosa merced a una aparición providencial y sobrenatural (fig. 3). Ataño especialmente a imágenes marianas lo que, en línea con lo argumentado más arriba, indica un intento de reforzar la devoción a las imágenes mediante sucesos extraordinarios y contarlos como gestos de la divinidad providente para causar temor y respeto, quizás atracción, entre la población que se procuraba evangelizar. No puede aseverarse pero bien por convicción o más probablemente por superstición, estas leyendas pudieron resultar efectivas para cierto sector de los recién convertidos. El potencial providencial y taumatúrgico parecía incrementarse a los ojos de los fieles que entendían el milagro como especial y distintivo signo de protección divina. No obstante, su éxito entre los moriscos distó mucho de ser apreciable y el efecto resultó a la postre a todas luces insuficiente.

Como afirma Salvador Rodríguez Becerra, “las narraciones legendarias corresponden a modelos establecidos cuya unidad cultural es indudable, modelos que han sido aplicados a cada imagen en concreto” (Rodríguez Becerra, 2015, p. 118)¹³. Con facilidad encontramos lugares comunes en



3. Descubrimiento de una imagen de la Virgen en un río (xilografía en Jaime PRADES, *Historia de la advocación y uso de las Santas Imágenes*. Valencia, Felipe Mey, 1597, p. 326).

13. En el mismo estudio explicita algunos rasgos comunes a las leyendas de apariciones milagrosas, de plena vigencia en los casos tratados aquí.

cuanto a sus connotaciones ideológicas y simbólicas, en especial en lo relativo a su providencial hallazgo o milagrosa aparición, prodigio en la *inventio* con frecuencia extendido también a la *translatio*, lo que les confiere un especial prestigio y las dota de un inmediato carisma intercesor y benéfico. No deben extrañar estas coincidencias: las colecciones de *exempla*, tan usadas en los sermones, contenían múltiples leyendas de milagros y apariciones, con frecuencia foráneas, que proporcionaban a predicadores y fieles los modelos y motivos que pueden rastrearse paulatinamente en las tradiciones locales. Así pues, sobre un patrón básico en sus relatos, los compendios de *exempla* constituían vehículos de difusión, englobando en sus historias contenidos morales, teológicos y místicos (Christian, 1990, p. 18)¹⁴.

Concretar estos *topoi*, resumidos en actitud crítica por el *Confesional* de Alfonso de Madrigal el Tostado¹⁵, resulta útil para entender el sentido simbólico y funcional que las milagrosas apariciones desempeñaron en esta crucial coyuntura histórica. En primer lugar, su aparición o su descubrimiento, entendido no como hecho azaroso y casual sino como acto de la Providencia, reforzaba su prestigio y alcance. Desde este punto de vista, y de cara a la población sometida, se trataba de un designio que sobrepasaba la fuerza humana y de carácter, por tanto, inapelable, signo inequívoco de protección divina. Con extraordinaria frecuencia se vinculaban al elemento natural, como manifestación primordial de las fuerzas de la Naturaleza resultantes del acto de la Creación divina. Ello abría cauces para superponerse a antiguos cultos o ritos paganos, en ocasiones coincidentes en el espacio¹⁶, y para invertir el sentido negativo o maligno con que en ocasiones los elementos de la naturaleza eran considerados, como es el caso del mar, proceloso, del que procedía el peligro de la piratería berberisca al tiempo que medio para la recepción de prendas de la predilección divina como son algunas imágenes halladas en las playas. En este último sentido, las apariciones y descubrimientos introducían un elemento de santificación y sacralización en el lugar concreto donde este hecho se producía.

Idea insistente resulta la antigüedad de las imágenes halladas o aparecidas, sobre todo cuando se hacían remontar a un momento anterior al periodo islámico (aunque después la estilística se encarga de demostrar lo contrario), lo que ideológicamente legitimaba el proceso de cristianización en clave no de imposición sino de recuperación. A la luz de este argumento se trataba, pues, de una recristianización que recuperaba un pasado cristiano anterior del que estas imágenes resultaban a un tiempo testimonio y legado, gracias a la providencia divina. Con frecuencia, los relatos legendarios insisten en presentarlas como imágenes “escondidas” en el periodo visigodo, durante la “pérdida de España” para salvaguardarlas de los nuevos dominadores musulmanes, lo que introducía un concepto de imagen en riesgo cuya conservación se debía a un designio igualmente providencial. De este

14. Se comprueba con mayor lujo de detalles en su capítulo introductorio (pp. 13-21).

15. Manuscrito de 1472, conservado en *Biblioteca Nacional*, Mss/4183. Edición impresa: Madrigal, 1500. Abundantemente reeditado durante el siglo XVI.

16. Maldonado ha estudiado las deudas de la religiosidad tradicional católica con las religiones antiguas y el paganismo, con frecuencia íntimamente relacionadas con las apariciones y los lugares donde éstas ocurren (Maldonado, 1985).

modo, se enlazaba con un periodo cristiano preislámico que en la Granada recién conquistada fundamentó la legitimidad del nuevo estatus, concebida como vuelta al orden. Así se sugiere, en términos de restitución, en la inscripción que corona el arco de entrada de la Puerta del Perdón de la Catedral de Granada, entrada ceremonial hacia la Capilla Real, donde reposan los restos de los Reyes Católicos, cuya victoria conmemora el templo catedralicio, en una *alocución* puesta en boca de las figuras alegóricas de la Fe y la Justicia:

“Post septingentos mauris dominantibus annos Catholicis dedimus populos hoc Regibus ambe, a. 1492, corpora condidimus templo hoc, animasque locamus in celis, quia iustitiam coluere fidemque. Pontificem dedimus Ferdinandum nomine primum, doctrine morum viteque exemplar honeste”.

Otro argumento reforzaba el prestigio de la antigüedad de estas imágenes, su pretendida procedencia oriental –incluyendo el enigmático capítulo de las *Virgenes negras*–, haciendo remontar su hechura a tiempos de los varones apostólicos o incluso atribuyéndose al pincel de San Lucas y al cincel de Nicodemo¹⁷. El supuesto origen bizantino o griego de imágenes como la *Virgen de Montserrat* en Cataluña prestigiaba a las mismas y pristinaba su devoción. Al fin y al cabo, el cristianismo –al igual que el Islam– nació en Oriente, y si éste, que dominó durante siete centurias en suelo peninsular, tenía aquel origen, igualmente los nuevos dominadores y su religión hundían sus raíces espirituales e históricas en el hito oriental. La suplantación religioso-cultural estaba servida y permitía, a su vez, establecer un puente que remontase hasta la anterior tradición cristiana en este suelo, en época preislámica. De un golpe se recuperaba toda la antigüedad de la primitiva iglesia cristiana en territorio peninsular, junto al prestigio de la Iglesia oriental y la autoridad de la cultura clásica (helénica) en sentido estético, con el Mediterráneo como eje conductor. Servían estos elementos a una clara vocación de continuidad y afirmación de identidad frente al otro, que aquí resultaba sometido.

Este remontarse a la fuente original del cristianismo español podía manifestarse de otras formas. La *Virgen de la Almudena* de Madrid, realizada en el siglo XV, recogía en su interior los restos de una imagen anterior –destruida en un incendio– que se remontaba a la época visigótica y que fue providencialmente descubierta en el siglo XI (Muñoz Maldonado, 1861, t. I, p. 44 y ss.). De igual modo, la tradición cuenta que la *Virgen de la Antigua* de la catedral de Granada databa “del tiempo de los Godos” (Bermúdez de Pedraza, 1638, fol. 234 vto.)¹⁸ y que estuvo escondida durante la dominación musulmana en un paraje entre Ávila y Segovia, en donde la encontraron las tropas castellanas; la propia Isabel la Católica acudió a ver el hallazgo y la imagen fue portada por su ejército como su salvaguarda hasta la propia Granada, en la que entró en “carro triunfal”. El prestigio de la imagen aumentaba conforme se acercaba su origen a la época de la retratada. Calderón de la Barca ponía

17. También abunda en este aspecto Ramallo Asensio, 2010, p. 38.

18. El estilo de la imagen disiente claramente de este relato legendario, siendo más probable la tesis de Felipe Pereda reseñada más arriba. Como suele ser habitual en estos casos, la relación escrita de la milagrosa *inventio* se distancia mucho en el tiempo del hecho narrado y es fruto de tradiciones orales, que acaban por homogeneizar los relatos.

en boca de San Ildefonso (*Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*) el siguiente parlamento: “(...) Se piensa que fue el primero / que la trajo a esta Ciudad, / heredada desde el tiempo / de Dionisio, y que ella hubo / de los Apóstoles; que ellos / siempre llevaron consigo / a las partes donde fueron / Imágenes de la Virgen, / por el original mismo / fabricadas, y tocadas / a Ella misma en alma y cuerpo (...)”¹⁹. Del mismo modo, la *Virgen de la Piedad* de Baza (Granada) fue traída, según la tradición, por donación de San Tesifón, varón apostólico²⁰, atribuyéndose al trabajo escultórico de Nicodemo y al pictórico de San Lucas, lo que corroboraba su autenticidad y fidelidad al prototipo (*vera icona*), siendo después ocultada (durante la invasión almohade, al parecer) hasta su “aparición” o hallazgo a fines del siglo XV o principios del XVI²¹.

En el universo mental de la época el valor de la antigüedad se traducía en preeminencia y constituía, sin duda, un atractivo devocional²². De igual modo, la procedencia oriental reportaba un indiscutible referente de prestigio, al hilo de lo expuesto. Pero, además, aumentaba sus posibilidades de representar un icono *acheiropoieton*, es decir, imagen “no tocada por mano humana” y, por tanto, de milagrosa factura²³. Con ello se reforzaba su papel mediador ante la divinidad, de la que más o menos directamente procedía, al tiempo que alimentaba la aludida confianza en la fidelidad de la imagen al prototipo, convirtiéndose en *vera effigies* de María (Warner, 1991, p. 377). Este recurso de las imágenes *acheiropoietoi* y, en general, cuantas «antigüedades» prestigiaban la tradición cristiana, encontraron un profuso uso posterior durante la Contrarreforma.

Otro rasgo reiterativo, y de no poco interés revelador, es que los relatos legendarios sobre estas imágenes no se plasman por escrito y quedan, por así decir, regularizados hasta bastante más tarde de haberse producido, normalmente ya en el siglo XVII. Por tanto, se trata de un relato construido a posteriori y cuyo sustrato ideológico corresponde más bien a la época en que queda conformado, si bien debió de proceder de antiguas tradicionales orales, a las que finalmente se dio sentido y concreción en el relato legendario. Es raro encontrar testimonios coetáneos, como cabría de esperar de un acontecimiento milagroso, que debiera haber dejado constancia documental en registros diversos, cosa que casi nunca ocurre. De hecho, el posterior relato rara vez logra concretar fechas precisas, lo que hace especular acerca de cuándo se produjo el extraordinario “acontecimiento”, cuyo interés se hace patente en el hecho de documentar la antigüedad del culto y veneración a una

19. La más reciente revisión sobre la famosa Virgen toledana en Herradón Figueroa, 2008, pp. 93-170.

20. Esta creencia ya aparece recogida en Pascual y Orbaneja, 1699, t. II, p. 190 y después en Barroso, ca. 1744-1745. Algo semejante ocurría con la conocidísima *Virgen de la Antigua* de la catedral de Sevilla, pintura mural recibida por San Pío, primer obispo de Sevilla, en época de los Apóstoles.

21. Según un manuscrito perdido del canónigo Alonso de Yegros fue ocultada en 1150 y descubierta en 1507 mientras que otro testimonio, también perdido, del fraile mercedario fray Juan de Urrea situaba su ocultamiento en 714 y su hallazgo en la misma fecha que Yegros (cf. Castaño Jiménez y Díaz Sánchez, 2012, pp. 186-187).

22. Un elenco de imágenes marianas bajo la advocación de la *Antigua* en Sánchez Pérez, 1943, pp. 46-50.

23. Una nómina de imágenes de la Virgen fabricadas por “celestiales manos” en De la Fuente, 1879, t. II, pp. 260-261.

imagen y de encasillarla dentro del proceso político-religioso que hemos examinado. Estos datos son de gran valor a la hora de intentar calibrar qué papel jugaron estas imágenes en el proceso de conversión de la población morisca. No obstante, se entrecruzan las tradiciones orales con los intereses de los poderes tanto civil como eclesiástico y con las adherencias de la propia religiosidad popular, lo que hace difícil la depuración de la verdad histórica en estos relatos legendarios. Parece evidente que las imágenes a las que se referían se valoraron como instrumentos y que las leyendas podían reforzar su prestigio pero no está tan claro que ello tuviera efecto alguno en este proceso de conversión/homogeneización, que terminó de forma convulsa en la sublevación de las Alpujarras.

Todos estos rasgos aparecen en mayor medida en torno a un considerable número de imágenes providencialmente halladas o milagrosamente aparecidas en Andalucía oriental justamente en un momento histórico en principio coincidente con este complejo proceso de tránsito del siglo XV al XVI y de suplantación del reino nazarí por la nueva dominación castellana. Se encontraban referentes, quizás estímulos para ello, en comarcas cercanas, como es el caso de la *Virgen de la Cabeza* de Andújar, cuya aparición data de 1227.

Ejemplo de ello, quizás el de la imagen de más antigua datación fiable, es la *Virgen de la Esperanza* del convento dominico de Santa Cruz en Granada (fig. 4). Se trata de una imagen en alabastro de unos cuarenta centímetros de altura, que muestra a la Virgen sedente con el Niño en brazos, de acuerdo con el modelo del gótico final, en el que éste sostiene una granada, elemento de gran difusión en esta región por razones obvias. Un relato legendario, recogido en el siglo XVIII por el fraile trinitario Antonio Lachica, sitúa el extraordinario hallazgo en las cumbres de Sierra Nevada en época de los Reyes Católicos, por lo que puede deducirse una fecha en la transición entre los siglos XV y XVI:



4. Anónimo. *Virgen de la Esperanza*, 1490. Granada, Iglesia de Santo Domingo [fotografía de Carlos Madero].

“Aun viviendo los Reyes Catholicos caminaban hacia Sierra Nevada dos nobles Cavalleros, que el uno se llamaba D. Rui Lopez de Guzman y Toledo²⁴. Es este Pais el mas peligroso de España, por la mucha nieve que abunda, los muchos arroyos, y Rios que lo bañan, y por tantas escarpas, pizarrales, senos y tajos que se hallan en esta famosa Sierra. Viéronse perdidos, y amenazada su vida de muchos riesgos, y acudieron a rogar a la Madre de toda buena esperanza, que anda por los caminos seguros dela justicia. Viose a este tiempo descender una luz, a cuya claridad vieron una gruta a donde entraron, y a cuyo beneficio vieron a este Divino Vulto con su Sagrado Hijo en los brazos. Adoráronlo, y haviendolo tomado D. Rui, salieron de allí, guiados de la misma luz, que los conduxo a buen camino, y seguridad” (Lachica, 1765, papel LII, planas 2^a-3^a).

Un relato alternativo aparece compilado ya a caballo entre los siglos XVIII y XIX y sitúa el acontecimiento en paralelo a la conquista de la ciudad en relación a un vaticinio realizado al rey Boabdil que indicaba la caída y pérdida de su reino cuando se descubriera un gran tesoro guardado en una cueva de Sierra Nevada:

“El tesorero de los Reyes Ruy López de Toledo y D. Diego de Mendoza, decidieron a buscar los tesoros y allá en la Sierra se fueron, en donde se encontraron con un cautivo, Diego López Toribio, que guardaba ovejas en Sierra Nevada y que les reveló que en cierto sitio había oído una música celestial. Adelantóse á los expedicionarios Ruy López de Toledo y en un paraje tranquilo se apeó del caballo y se sentó a descansar, quedándose dormido. Ruy López soñó que en el árbol en que se apoyaba había una campana con mucho oro, plata y cobre. Cerraba la noche cuando los moros que rehuían someterse a los conquistadores, y que merodeaban por los campos, sorprendieron a Ruy López y mal le hubiese ido al tesorero sin la oportuna llegada de Mendoza que venía buscándole. Juntos con el cautivo pastor, continuaron investigando y encontraron una cueva y sobre ella una luz misteriosa. Dentro de la cueva oíase la música que el pastor había escuchado. Abierta la cueva halláronse dentro una bellísima Virgen que con toda veneración y respeto trajeron a Granada (...)”²⁵.

Las coincidencias de los relatos estriban en vincularlos a un lugar de naturaleza agreste y esplendoroso, en el que la *sacra inventio* lo convierte en Naturaleza hierofánica, protagonizado por personajes ligados a la conquista de Granada, cualificados por su estatus social, lo que concede credibilidad al hecho, y remarcándolo como prodigioso y providencial. Los descendientes de López de Toledo donaron la imagen al convento dominico ya mencionado y alhajaron generosamente su capilla.

La imagen, un punto hierática, resulta delicada en modelado y expresión. En su color, sólo se añade un galón de oro en el manto, tachonado de florecillas

24. A la sazón tesorero de la reina con una destacada participación en la guerra de Granada (cf. Pulgar, 1780, pp. 314-315).

25. Se trata de un breve manuscrito del licenciado Gerónimo Larios de Carmona que obra en la biblioteca del Convento de Santa Cruz la Real, perdido pero en parte copiado ya en el siglo XIX por el P. Lorca para una historia de los dominicos de Andalucía, de donde lo toma Valladar (Anónimo, 1903, pp. 402-404, también comentado por Rodríguez Domingo, 2016, pp. 408-409).

igualmente doradas. Frente al modelo norteyropeo dominante, parece aflorar un concepto más clásico y mediterráneo, con algo de matrona romana, al que favorece la suavidad del modelado en superficies redondeadas y volúmenes proporcionados. Siempre más distante la Virgen, el Niño sin embargo muestra un temprano y alto grado de humanización al mirar sonriente a la Madre, apoyar la mano derecha sobre su pecho y recogerse con la izquierda un pie. Es de destacar la pericia técnica en el fino paño bajo el cuello, *schacciato* hasta el punto de casi equivaler a una veladura pictórica. Descuella también el pormenorizado trabajo de los cabellos, definidos mediante un cuidadoso y liviano trabajo en superficie. Por serenidad, suavidad expresiva y estética resulta más afecta a propuestas italianas.

Al dorso presenta una inscripción con la data 1490 a la que se suele atribuir, por tanto, anterior al momento de la conquista y probablemente relacionada con ella. Sobre la advocación, la letra redondilla del título de *N. S. de Esperanza* inscrito en la peana es claramente posterior a esa fecha. No obstante, la advocación resulta significativamente vinculada a la Guerra de Granada, uno de cuyos episodios épicos fue la famosa hazaña de Hernán Pérez del Pulgar, quien el 18 de diciembre de justamente 1490, festividad de la Expectación de la Virgen, logró entrar de noche en la ciudad y clavar en la puerta de la mezquita mayor un letrero que rezaba *Ave Maria* (Bermúdez de Pedraza, 1638, fols. 214 rto. y vto.; Pérez de Herrasti, 1750, pp. 340-342), razón por la que la parroquia del Sagrario, construida sobre dicha mezquita, se intituló de Nuestra Señora de la O.

En la misma línea simbólica y providencial, vinculada a la conquista, se encuentra la *Virgen de la Antigua* de la Catedral de Granada (fig. 5). Bermúdez de Pedraza, ya



5. Atribuida a Ruberto o Huberto Alemán. *Virgen de la Antigua*, circa 1500. Granada, Catedral [fotografía de Carlos Madero].



6. Anónimo. *Virgen de la Victoria*, finales del siglo XV o principios del siglo XVI. Málaga, Santuario de la Virgen de la Victoria.

en el siglo XVII, reivindicaba su origen milagroso al ser hallada en una cueva situada entre Ávila y Segovia, señalada por una encina venerada por los musulmanes, y oculta de ellos pues en realidad databa “del tiempo de los Godos”. El estilo de la imagen disiente claramente de este relato legendario siendo más probable la tesis de Felipe Pereda que la identifica como obra de Ruberto (Huberto) Alemán, según se apuntó más arriba. Su significación debió ser especial como revela su monumentalidad: pocas imágenes en torno a 1500 se harían en Granada con un tamaño cercano a los dos metros. La Virgen, envarada hasta un punto retardatario que parece ajeno a la plástica flamenca contemporánea, no está completamente vertical, quizás influida por la eboraria. Una fuerte impronta geométrica en el plegado de la túnica define la visión frontal de la figura y endurece sus volúmenes de modo arcaizante, en contraste, sin embargo, con el delicado tratamiento del cabello sobre los hombros. Sobre un modelo archiconocido, el Niño resulta más expresivo y coge sonriente

una granada delicadamente entre los dedos. Es un símbolo que tradicionalmente se vinculaba a la Virgen (Pereda, 2005, p. 211) como representación de la fertilidad (era una de las plantas con que “estaba bendecida la tierra prometida”) y del sacerdocio (ornaba los capiteles de las columnas del templo de Jerusalén y el traje del sumo sacerdote) pero que alcanza un significado nuevo en este específico contexto de la Granada recién conquistada y no parece casual que sea el Niño quien sostiene la simbólica fruta en lugar de la propia María. No cabe duda del inmediato contenido simbólico asociado a esta imagen que la vinculaba a la conquista y a la idea de triunfo, de manera que a la distancia de dos siglos, a principios del siglo XVIII, se levanta apoteósico retablo barroco en su honor en la primera capilla de la girola, inmediata a la Puerta del Perdón (entrada ceremonial al templo catedralicio), donde se rememora la victoria de los Reyes Católicos, en uno de los extremos del crucero que conduce hasta la entrada de la Capilla Real (donde están enterrados los monarcas) y frente al retablo del Triunfo de Santiago, definido por la misma idea de triunfo (López-Guadalupe Muñoz, J. J., 2005, pp. 381-408). Su revalorización devocional,

servida por una hermandad de notarios, comportó su repolicromado en 1765 por Torcuato Ruiz del Peral.

Claramente vinculada a esta idea se encuentra la *Virgen de la Victoria*, patrona de Málaga (fig. 6). Sin aparición milagrosa, su providencial intercesión propicia la toma de la ciudad en 1487, razón de su advocación. Aunque la tradición la atribuye a un regalo a Fernando el Católico por el emperador Maximiliano, sin embargo, es obra probablemente del círculo sevillano de Mercadante o, más bien, de alguno de los talleres laborantes en el gran retablo mayor de la catedral hispalense como el de Jorge Fernández (Sánchez-Mesa Martín, 2001, pp. 90-92), por tanto hispana y de los albores del Quinientos, lo que es de gran interés a la hora de dilucidar el nacimiento y difusión de modelos propios, que van a tener importante influencia en Andalucía oriental.

El caso de la *Virgen del Mar*, patrona de Almería (fig. 7), marca un patrón legendario con algunas secuelas e incluye los principales rasgos característicos de este tipo de relatos para acentuar todos los valores, tanto simbólicos como devocionales y taumátúrgicos, que dotan de sentido a la imagen en su contexto histórico y cultural. El relato es extraordinariamente preciso y sitúa el providencial hallazgo de la imagen el 21 de diciembre de 1502, poco más de una década después de conquistada Almería y justo en el momento en que la política conciliadora de Talavera ha sido sustituida por la expeditiva imposición de Cisneros. Quizás esta línea dura quería encontrar legitimidad en la milagrosa aparición. Consta incluso el nombre del descubridor, Andrés de Jaén, guarda de la cercana torre de la playa de Torregarcía, donde tiene lugar el descubrimiento, precedido del prodigio de un extraño resplandor que señalaba el lugar donde se encontraba la imagen. Se interpretaba arrojada por el mar a la playa lo que milagrosamente la salva y proporciona su título (Juan Oña, 2002), mostrando su predilección por el lugar y por los cristianos como ensalza la crónica barroca de Gabriel Pascual y Orbaneja: “Y lo que más fue de maravillar, que como aportó de dondequier que ella vino a Almería, pudiera la fortuna de la mar echarla a la tierra de los Moros de allende, y quiso Nuestro Señor que la Imagen de Nuestra Señora viniese en manos de Christianos (...)” (Pascual y Orbaneja, 1699, t. I, p. 148). Si del mar procedía la constante amenaza de la piratería berberisca en el litoral mediterráneo, ésta parecía quedar compensada con la misma procedencia



7. Anónimo. *Virgen del Mar*, fines del siglo XIV o principios del siglo XV. Almería, Santuario de la Virgen del Mar.



8. Anónimo. *Virgen de la Cabeza*, principios del siglo XVI. Motril, Santuario de la Virgen de la Cabeza [fotografía de Domingo López Fernández].

de la imagen sagrada, prenda del favor divino. Y desde luego reforzaba esa posición frente a la amenaza tanto exterior como interior de berberiscos y moriscos. Obra nuevos prodigios al mostrar su predilección por el Convento de Santo Domingo: avisados los frailes por el descubridor, se apresuraron a acudir a la playa, venerar la imagen y llevarla a su convento, por el que muestra su preferencia ante la pretensión del cabildo catedralicio de llevarla al primer templo de la ciudad. Interesadamente, pues, se entendió como señal providente: “Y más que después fuese aposentada en casa de la Orden de Santo Domingo, Orden a quien Nuestra Señora muy continuo ha sido Abogada y favorable, y a ella plega siempre ser Patrona” (*ibidem*). El segundo prodigio es que en la playa brotan azucenas, símbolo característicamente mariano y fenómeno medioambiental poco común.

La imagen, de madera de nogal, es probablemente la más antigua de este conjunto de imágenes, obra gótica de fines del siglo XIV o principios del siglo XV (Tapia Garrido, 1987), quizás de origen levantino. Tenía originalmente vaciada la cabeza y la espalda, con argollas para ser fijada probablemente en un barco. Con el tiempo se le recortó la corona tallada en madera, se le añadieron brazos postizos y el Niño, conformando una *Hodegetria* al uso, aunque con el Niño descansando sobre el brazo derecho en lugar de la composición habitual sobre el izquierdo.

Estrecho paralelismo guarda la leyenda de la *Virgen de la Cabeza*, patrona de Motril (fig. 8), en la costa granadina, apenas a un centenar de kilómetros de Almería. Aunque el culto a la imagen se puede remontar a la década de 1510-1520, no hay una indagación que refleje lo milagroso de su aparición hasta 1630 y desde ese momento se va conformando un relato en el que las coincidencias con el de la patrona almeriense son muy estrechas: arribada a la playa por unos marineros que le ruegan su auxilio en una tempestad, su predilección por un cerro en el que había existido desde época fenicia (al parecer) una fortificación lo que la convierte en centinela y vigía de la siempre amenaza de la piratería berberisca, su perseverante preferencia por este lugar frente a la pretensión de los franciscanos de llevársela a su convento... Y, más tarde, se añaden otros rasgos como la procedencia oriental de los marineros y, por tanto, de la imagen (provenientes de Corinto, según un relato de 1714, improbable origen griego o bizantino de una imagen de estas características), la fecha del prodigio que Madoz afina en 1510 al tiempo que explicita la

procedencia portuguesa de los marineros y finalmente, el milagro de las azucenas que excepcionalmente brotan en la playa a donde llegó la imagen, del que se deja constancia escrita ya a principios del siglo XX (López Fernández, 2011, pp. 130-151). Y todos son elementos provenientes de la tradición oral.

Estilísticamente se encuadra en la pléyade de imágenes de la primera mitad del siglo XVI que se debaten entre el gótico final y las novedades renacentistas, aunque su lectura estilística se ve dificultada por un evidente retallado de la imagen, manifiesto en el contraste entre la simplicidad de planos del manto y el detallismo de los pliegues de la túnica sobre los pies. La finalidad de esta modificación no fue otra que transformarla en imagen de vestir, probablemente en el siglo XVIII o acaso antes. De cualquier modo aparece liberada de la geometría y dureza de pliegues de la imaginería gótica para buscar una nueva expresión plástica a través de líneas envolventes que cierran los perfiles de la imagen y un incipiente movimiento en el avance del pie derecho, lo que concuerda con la época propuesta. En una reciente restauración se documenta una modificación de la mano derecha para sostener el cetro y probablemente también el rostro de la Virgen, hoy con similitudes formales con la malagueña Virgen de la Victoria.

Parejos patrones ideológicos se deducen de la legendaria aparición de la imagen de la *Virgen de la Piedad*, patrona de Baza en el altiplano granadino. El relato más descriptivo es muy posterior y lo ofrece un fraile mercedario, fray Juan Barroso en 1744-1745, aunque ya en el siglo XVII se tenía la referencia de haberse encontrado en 1490 (en realidad fue más tarde), oculta durante la invasión almohade, al remover los terrenos en donde se levantaría su templo. Ello avalaría su antigüedad, que la tradición haría remontar hasta la época de los varones apostólicos, por tanto, anterior a la dominación musulmana y rescatando el pasado cristiano, por donación de San Tesifón, evangelizador de la comarca. Su análisis estilístico no es posible tras la destrucción de la imagen en 1936²⁶ (fig. 9) por lo que debemos acudir al relato del fraile mercedario y de camino comprobar cómo era vista y valorada la imagen a mediados del siglo XVIII:

“La imagen tiene de alto poco más de media vara castellana; es de piedra más dura que la franca, color de perla; túnica, como de color musgo claro, con ceñidor; manto hecho como de talla, color encarnado, no encendido; llega el manto desde el cuello hasta los pies y así mismo la túnica, recogido el manto por el brazo izquierdo y por el lado derecho, todo tendido; pelo largo hasta la mitad de la espalda, color rubio.

El niño es de cuerpo entero, recostado en el brazo derecho de la Virgen, y de la mano izquierda de la Señora aplicada sobre las rodillas del Niño, que no tiene ropaje alguno; el pelo es corto y enanillado, la mano “derecha” extendida sobre el pecho de su Madre. Tiene la Virgen corona real, hecha de la misma piedra. El pie derecho de la Señora sale, por debajo de la túnica, algo más de dos dedos; no tiene peana o pedestal. El rostro de la Virgen es entre moreno y rosado, es muy agraciado y respetuoso; parece se le muda el color en más

26. Su aspecto actual se debe a la reconstrucción realizada en 1940 por José María Ponsoda. *Vid.* los testimonios gráficos publicados en Castillo Fernández, 2004, pp. 9-32.



9. Anónimo. *Virgen de la Piedad*, principios del siglo XVI. Baza (Granada), Santuario de la Virgen de la Piedad. A la izquierda fotografía anterior a 1936 con la imagen vestida, en el centro estado en que quedó la imagen tras la destrucción de 1936 y a la derecha estado actual tras la última restauración en 2011, realizada por Dionisio Olgoso [fotografía de Dionisio Olgoso Moreno].

claro y oscuro, en diversas ocasiones y siempre lo tiene brillante y terso como jaspe; la frente, ancha y espaciosa; los ojos, muy graves y proporcionados, de color entre verde y pardo, muy elevados a el cielo, y, por esta ocasión, tiene como unas rugas [*sic*] entre los ojos; la nariz, afilada y larga, en proporción; pero algo comida por la parte inferior de las ventanas; los labios muy encarnados y abiertos como quien acaba de hablar, y, parece, se le percibe la lengua levantada y tocando con la punta el principio del cielo de la boca, como quien acaba de pronunciar alguna palabra, o dicción, que finaliza en D, porque, tal vez, se le quedó así por la voz PIEDAD que pronunció: En la mexilla derecha, tiene un picazo poco mayor que una lentexa, fue causada del golpe del azadón con que la hirieron al descubrirla. Este es, con puntualidad, el retrato de nuestra Santa Imagen”.

Parámetros parecidos encuadran la leyenda de la *Virgen de la Antigua* de Almuñécar (fig. 10). Una tradición la sitúa venida con los conquistadores castellanos (Moral Martín, 1981, p. 47), pero un manuscrito del siglo XVIII permite identificarla con una imagen que “hallóse en un pozo que oy se ve en esta ciudad (Almuñécar), en la calle que llaman de la antigua, escondida sin duda allí por algún devoto antes de la pérdida de España, como lo hicieron con otras muchas que el tiempo ha descubierto”²⁷. En un intento de vincular ambas tradiciones, pudiera pensarse que fue escondida durante la sublevación morisca de 1568 (Molina Fajardo y García-Contreras Ruiz, 2010, p. 263)²⁸, lo que el cronista del XVIII reformula y hace enlazar con el pasado preislámico, sin mucho sentido en su época, pero ganando prestigio en su antigüedad, como confirma la advocación de la Virgen. Por tanto, en este

27. *Almuñécar ilustrada y su antigüedad defendida*, manuscrito citado por Alonso García, 1973: 187.

28. *Ibidem*, pp. 266-271 se transcribe el informe de la restauración llevada a cabo en 1992 por Bárbara Hasbach.

caso la leyenda ofrece una *inventio* o hallazgo milagroso de algún modo vinculado a la conquista castellana. De 45 centímetros de altura, parece obra de las primeras décadas del siglo XVI pero durante el siglo siguiente se mimetizó con la Virgen del Rosario granadina en su cortesano atuendo de plata (López-Guadalupe Muñoz, 2016, pp. 246-248). Su plástica es bastante tosca e incluso desproporcionada. Perjudica mucho su percepción actual su mal estado de conservación hasta la intervención de 1992 así como los estragos causados por la manipulación de la imagen, especialmente para ser vestida con el traje de plata. No obstante, parece acogerse a los parámetros formales de esas imágenes tardogóticas de principios del Quinientos, en las que el Niño se vuelve inquieto y juguetón, en este caso de composición inverosímil, con un rosario en la mano que quizás indique su advocación original y que, en todo caso, induciría a la reformulación estética que la aproximó al aspecto de la Virgen granadina.



10. Anónimo. *Virgen de la Antigua*, primera mitad del siglo XVI. Almuñécar (Granada), iglesia parroquial.

Remontándose en el tiempo, la *Virgen de Tíscar* en Quesada (Jaén) había sido llevada a la localidad por uno de los varones apostólicos, San Hiscio y entronizada en una ermita sobre las ruinas de una edificación romana. En época musulmana es ocultada en la Cueva del Agua donde en 1319 se le aparece al caudillo moro de la localidad para pedirle que rinda la plaza y a pesar de intentar destruirla arrojándola por la muralla, la Imagen volvía a aparecer en la misma cueva en perfecto estado donde la hallan los castellanos al tomar Quesada (Rodríguez Domingo, 2016, p. 407). Destruída la escultura original en 1939 y sustituida por la actual de Jacinto Higuera, la primitiva era una imagen gótica del mismo siglo XIV lo que indica que fue una imagen portada por los conquistadores cuyo prestigio se refuerza con el episodio legendario y que intenta hacer remontar sus orígenes a los primeros tiempos del cristianismo en territorio peninsular.

Este recorrido por distintas tradiciones marianas resulta recurrente sobre los *topoi* ya definidos y, en todos los casos, aparece un vínculo, indispensable y deseado a lo que se ve, con el proceso de conquista y con un denodado esfuerzo por demostrar el carácter cristiano de los territorios, anterior a la dominación musulmana, y el designio divino de que retornaran a serlo. Es evidente que tanto para los castellanos como para los vencidos moriscos eran argumentos de peso y, al menos, intimidatorios. Lo que resulta más dudable es que sirvieran de modo efectivo a una pacífica

conversión de la población vencida, en aras a una homogeneidad de los súbditos deseada y necesaria para la Corona²⁹.

Contradicción. La imagen a debate y la sublevación morisca

El clima relativamente favorable a las imágenes marianas entre la población morisca, si es que alguna vez existió, se fue debilitando conforme su situación colectiva se fue extremando, la presión ideológica fue en aumento, las restricciones legales fueron más fuertes y su identidad de grupo se fue forjando no sólo en la resistencia en sus propias costumbres sino en la inevitable reacción frente a las costumbres de la sociedad cristiana en la que estaban obligados a sobrevivir, cultivando conciencia de ser un *otro*. Ello estalla en la sublevación de las Alpujarras (1568) de la que los vencedores de nuevo ofrecen detallados relatos, interesados naturalmente. Contamos con las impagables ilustraciones visuales de este proceso en las estampas de Francisco Heylan para ilustrar la *Historia eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos, terminada de redactar en 1611 pero que nunca llegó a ver la luz. En ellas se comprueba la violencia de la sublevación y la especial virulencia ejercida contra sacerdotes e imágenes, hasta el punto de que Julio Caro Baroja deduce de la meticulosidad con que fueron profanadas o vejadas y destruidas que poseyeran cierta convicción de que realmente estaban animadas (Caro Baroja, 1976, pp. 178-179). Por tanto, la sublevación fue también una revuelta iconoclasta que hizo aflorar el resentimiento acumulado en décadas de sometimiento y frustración. Las iniciales expectativas de utilizar las imágenes como elemento integrador quedaron definitivamente desvanecidas. A pesar de su potencial catequético y comunicativo, el uso de imágenes sagradas colisionaba frontalmente con el aniconismo de la religión islámica. De hecho, la tolerancia e intolerancia de las imágenes religiosas, como es bien sabido, se convirtió en indicio de desviaciones de la verdadera fe no solo en la persecución de falsos conversos moriscos y judíos sino en la detección de sospechosos focos de alumbrados de inspiración erasmista³⁰.

Las estampas de Heylan se acompañan en desnuda descripción al descarnado relato de Antolínez: “sacaron de entre los cuerpos el de un sacerdote y abriéndole por medio, le arrancaron el assadura y, en menosprecio de la reverencia debida a las sanctas imágenes, les davan con ella” (Antolínez de Burgos, 1996, p. 264), acontecimiento (fig. 11) ocurrido en Ugíjar (Granada). Y en otro pasaje, referido a los sucesos de la sublevación en Laujar (Almería), alude específicamente al maltrato

29. En el caso valenciano, por ejemplo, Jesús Bravo ha constatado la falta de relación entre la ubicación de las más importantes devociones marianas y la población morisca, siendo en lugares de menor población morisca donde florecen las devociones más extendidas (Bravo Lozano, 2003, p. 25 y ss.).

30. Así lo entiende Alison Weber al analizar la actitud ante las imágenes desde los escritos de San Juan de Ávila (“Apóstol de Andalucía”), Santa Teresa y la venerable Ana de San Agustín (Weber, 2016, p. 16). Cfr. también Caro Baroja, 1978, p. 107 y ss. Se documentan algunos casos concretos de alumbrados en Granada como el de Juan López de Cehín, provisor del arzobispado granadino y capellán de la Real Capilla, finalmente condenado a la hoguera en 1529. El asunto es tratado por Marín Ocete, 1990, t. I. pp. 142-143 y también por Coleman, 2003, p. 93, quien lo contextualiza en el escenario de creación de la Granada cristiana.



11. Francisco Heylan. *Extinxerunt impetum ignis secti sunt in occisione gladii mortui sunt*, 1611. Estampa para la *Historia eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos.

dado a las imágenes: “entraron (los sublevados) en la iglesia, destroçaron el templo, hizieron pedaços las cruces, rompieron las imágenes, arcabuzearon el arca del Santissimo Sacramento, pusieron fuego a la Iglesia” (Antolínez de Burgos, 1996, p. 266). Finalmente, en la iglesia de Bayárcal (Almería), “pusieron fuego a las imágenes y (lo que no se puede dezir sin dolor) echaron a rodar una de nuestra Señora, diziéndole mil palabras feas, tales que tiembla la mano de escrevillas y el coraçon de pensallas” (Antolínez de Burgos, 1996, p. 298), testimonio de palpitante iconofobia.

Otro testimonio coetáneo, el de Luis del Mármol y Carvajal (publicado en 1600) abunda en ello, al referirse al levantamiento en la localidad alpujarreña de Laroles (Granada):

“(…) entraron en la iglesia, y delante de los clérigos que tenían presos y maniatados se vistió uno dellos una casulla, y se puso un pedazo del frontal del altar en el brazo, como por manípulo, y otro pedazo en la cabeza; y tomando otro moro la cruz al revés, vueltos los brazos para abajo, fueron donde estaban los cristianos, y comenzaron a deshonrarlos diciéndoles: «Perros, veis aquí lo que vosotros adoráis, ¿cómo no os ayuda agora en la necesidad en que estáis?» Y diciendo esto, escupían la cruz y a los cristianos en las caras. Y por más escarnio asaetearon y acuchillaron las cruces y las imágenes de bulto, y poniendo los pedazos de todo ello y de los retablos en medio la iglesia, le pegaron fuego y lo quemaron” (Mármol y Carvajal, 1852, p. 200).

Existen múltiples testimonios de esta explosión iconoclasta durante la sublevación, como los entresacados por el profesor Vizueté Mendoza de entre las *Informaciones* mandadas recopilar por el arzobispo don Pedro de Castro entre 1600 y 1601 (Vizueté Mendoza, 2012, pp. 125-129). Cabe precisar, no obstante, que en las causas de la Inquisición por injurias a imágenes, pocas eran relativas a imágenes de la Virgen³¹.

Si la sublevación morisca agotó la posibilidad de usar las imágenes como punto de encuentro, reactivó el mecanismo de refuerzo simbólico y divino de las apariciones legendarias, que menudean en las últimas décadas del Quinientos, vinculadas de nuevo a hechos bélicos y violentos, con la variante de que ahora algunas imágenes habían sido ocultadas durante la reciente sublevación. Pudo ser el caso de la *Virgen de la Antigua* de Almuñécar, ya referida, y sin duda lo es el de la *Virgen del Martirio* de Ugíjar, patrona de las Alpujarras. Su primitiva advocación fue del *Rosario*. Durante el levantamiento de la Navidad de 1568, la imagen mariana fue vejada, apuñalada, arcabuceada y utilizada como viga para cruzar una acequia (Ruiz Fernández, 2010, p. 518), hasta que los moriscos la arrojaron a un pozo ante la imposibilidad de destruirla. La leyenda popular, sin embargo,edulcora un poco esta versión, como demuestra la lápida conmemorativa de estos sucesos que se encuentra junto al pozo del hallazgo en el barrio del Bárbol de la citada localidad en la que se manifiesta que unos cristianos a escondidas se hicieron con ella y la arrojaron a un pozo en la confianza de que allí se conservara³². Así parece representarlo también un curioso lienzo conservado en la iglesia parroquial de la misma población en que se representa el martirio de varios sacerdotes y la profanación de la imagen, apareciendo el momento del hallazgo en el pozo por dos personajes vestidos a la usanza castellana mientras que un tercero se arrodilla piadosamente, que bien se pudiera interpretar inversamente como el momento de su deposición y ocultamiento por cristianos (fig. 12). Fue descubierta hacia 1576 de modo prodigioso al oírse mientras se limpiaba el pozo una voz que decía “Martirio”, hecho que se repite en tres ocasiones hasta que localizan la imagen y es identificada como la desaparecida imagen de la Virgen del Rosario (Rincón Carmona, 1997, p. 51). Se decidió cambiarle la advocación al poco de su “descubrimiento”³³, en recuerdo del hecho milagroso y de los sucesos sufridos por la imagen, conceptuados como un martirio.

Sin acontecimiento sobrenatural de por medio, la llegada a la localidad almeriense de Berja de la *Virgen de Gádor* en 1588 revela bien a las claras que tras el conflicto y su traumática solución, se procuraba nuevo auge a la devoción mariana a través de las imágenes (Sánchez Ramos, 1994). El “prodigio” sucede después, cuando desde la primitiva ermita en el paraje de Pixnela, los vecinos tratan de llevarla hasta el pueblo y la imagen manifiesta su voluntad de permanecer en aquel lugar

31. Pero abundan los ejemplos de iconofobia por parte de moriscos (cfr. Gracia Boix, 1983).

32. “(...) Cristianos la ocultaron a las vías de los sarracenos depositándola en un pozo donde fue hallada en el año 1606 con ocasión de limpiar el pozo (...)” reza la inscripción, aunque conocido el relato de los acontecimientos resulta hartamente improbable. La fecha del hallazgo, además, está documentalmente demostrada que es anterior.

33. “Destroçada y medio quemada por aquellas infernales manos” al decir de Antolínez de Burgos, 1996, p. 262, a ella invocaban los que fueron martirizados.



12. Anónimo. *Profanación de la Virgen del Martirio (detalle)*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Ugijar (Granada), iglesia parroquial [fotografía de José Carlos Vizuete Mendoza].

al incrementar milagrosamente su peso conforme se alejaba de él y disminuir conforme retornaba. El sobrenatural acontecimiento fue interpretado como señal divina de que la Virgen indicaba el paraje como su elegido para lugar de culto. Se trata, pues, de una hierofanía en toda regla que santifica el espacio natural donde se construyó su ermita. El hecho se conmemora anualmente con la bajada de la Virgen desde la ermita hasta la parroquia del pueblo (pero sin alteraciones significativas de peso, dicho sea de paso). La imagen original, concebida ex profeso para vestir, desapareció en 1936 y fue replicada por Eduardo Espinosa Cuadros en 1939 (Campos Reyes, 2000, pp. 199-216).

Y los ejemplos se multiplican. Parejo puede considerarse el caso de la *Virgen de la Salud*, patrona de Laujar de Andarax (Almería), cuya milagrosa *inventio* debe situarse con posterioridad a la sublevación, probablemente en la década de 1570-1580 (incluso a comienzos del siglo XVII). Un vecino de la localidad, de nombre Diego de Santaella, tiene por tres veces una visión en sueños de la Virgen quien le indica que debe encaminarse a la ciudad de Granada al taller de un escultor donde hallará la efigie; realizado lo indicado, en el taller del escultor no hallan la imagen soñada hasta que, por la insistencia del laujareño, encuentran una pequeña escultura medio oculta tras una jarra de criar seda, lo que es interpretado como hecho

prodigioso. Al llegar a la localidad almeriense, la imagen manifiesta su voluntad de recibir culto en el lugar donde estaba la ermita de San Sebastián pues al parar Santaella allí para descansar, después ya no pudo avanzar más ante el milagroso incremento de peso de la imagen, por lo que se levantaría en aquel lugar su ermita (Castañeda Muñoz, 1991, pp. 15-16). Como en el caso anterior, tras la sublevación morisca se produce una liberación de cierta restricción icónica, latente a pesar del intento de instrumentalizar las imágenes, y una recuperación del trauma sufrido a través de la imagen mariana, conseguida en circunstancias de cierta anormalidad.

En consecuencia, resulta evidente que tras la sublevación de los moriscos y su posterior expulsión, los relatos legendarios de milagrosas apariciones ya no sirvieron para la cristianización de los vencidos sino sólo para reforzar las señas de identidad colectivas de los vencedores bajo su benéfica y providencial intervención. De hecho, las imágenes ya se habían convertido en un signo de contradicción para los moriscos al tiempo que los dominadores castellanos encontraban nuevos argumentos simbólicos, singularmente trascendentes, que legitimaron el definitivo estatus adquirido en la zona.

Conclusión

Lejos de ser sencillo y rápido, el proceso de transformación social, política, religiosa y cultural del Reino de Granada en el inicio de la Edad Moderna fue un proceso en extremo complejo y conflictivo, dotado de muchas aristas. La que nos ha ocupado aquí es el uso de las imágenes sagradas, singularmente marianas, por parte del nuevo orden establecido. Ello permite prospectar la amplitud de valores otorgados y desempeñados por la imagen sagrada. En este caso, resulta evidente su instrumentalización durante el referido proceso: a lo que inicialmente poseía un valor referencial e identitario, se le procuró un uso integrador para establecer puentes con la población morisca, lo que ingenuamente se quiso reforzar simbólicamente mediante episodios legendarios de revelación hierofánica, en paralelo al uso de otras manifestaciones plásticas como la estampa devota; se impuso la lógica, sin embargo, a través del extrañamiento que el uso de imágenes producía entre la población musulmana, convirtiéndolas en signo de contradicción en un delicado momento en la reflexión sobre la legitimidad del uso de las imágenes sagradas que se hace patente en la fractura abierta por la Reforma protestante.

Si bien el proceso obedece a un patrón estrictamente lógico y constatable en otros territorios, es evidente que la proliferación de imágenes marianas aureoladas de providencialismo en sus legendarias apariciones tuvo mucho que ver con las “urgencias” de consolidar y transformar los territorios recién ganados. La percepción de los mismos como posesiones inestables y en conflicto, latente durante décadas y no resuelta hasta el sangriento final de la sublevación de las Alpujarras, alimentó el proceso y pudo quizás hacer albergar esperanzas (al menos inicialmente) de que estas imágenes coadyuvaran a la integración y conversión de la población sometida. Superado el trance, resurge con fuerza el fenómeno de las “apariciones” lo que viene a confirmar ese refugio a lo providencial con que se quiso apuntalar tan dificultoso proceso. Entre la identidad y la contradicción, la imagen sagrada protagoniza en

cierta medida este conflicto y se vincula a otro debate, no menos importante y trascendente, cual es el de la legitimidad en el uso de la imagen religiosa.

Bibliografía

- ALONSO GARCÍA, J. (1973). *Historia de Almuñécar (la enigmática)*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas.
- ANÓNIMO –seguramente Francisco de Paula Valladar y Serrano– (1903). «Documentos y noticias de Granada. La Virgen de la Esperanza». *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras* (137). Granada: Imprenta Ventura, pp. 402-404.
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J. (1996). *Historia eclesiástica de Granada*. Ed. de M. SOTOMAYOR MURO (manuscrito de hacia 1611). Granada: Universidad.
- BARROSO, Fr. J. (ca. 1744-1745). *Ilustración Chronologica, Política, Moral y Mystica de el Origen, invención y Milagros de N. Sra. de la Piedad de Baza, Patrona de la misma Ciu^d*, manuscrito custodiado en el Archivo de la Hermandad de la Piedad de Baza.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. (1638). *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*. Granada: por Andrés de Santiago.
- BRAVO LOZANO, J. (2003). «Santuarios marianos en el Reino de Valencia (siglo XVII)». *Revista de Historia Moderna* (21). Alicante: Universidad.
- CAMPOS REYES, A. (2000). «La Virgen de Gádor: destrucción de la primitiva imagen y realización de la actual». *Farua* (3). Berja: Centro Virgitano de Estudios Históricos, pp. 199-216.
- CARO BAROJA, J. (1976). *Los moriscos del Reino de Granada: ensayo de historia social*. Madrid: Istmo.
- CARO BAROJA, J. (1978). *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid: Akal.
- CASTAÑEDA MUÑOZ, F. (1991). *La Virgen de la Salud*. Almería: Grafikas Ediciones.
- CASTAÑO JIMÉNEZ, M. y DÍAZ SÁNCHEZ, J. A. (2012). «Aproximación a la historia de la Virgen de la Piedad de fray Juan Barroso». *Boletín del Centro de Estudios 'Pedro Suárez'* (25). Guadix: Centro de Estudios 'Pedro Suárez', pp. 177-208.
- CASTILLO FERNÁNDEZ, J. (2004). «El culto a la Virgen de la Piedad en la ciudad de Baza (siglos XVI-XVIII): una visión histórica de su origen y evolución». *Péndulo. Papeles de Bastitania* (5). Baza: Asociación cultural 'Revista Péndulo. Papeles de Bastitania', pp. 9-32.
- CHRISTIAN, W. A. (1990). *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*. Madrid: Nerea.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española compuesto por...* Madrid: por Luis Sánchez.
- DE LA FUENTE, V. (1879). *Vida de la Virgen María, con la historia de su culto en España*. Barcelona: Montaner y Simón.
- DÍEZ JORGE, M^a. E. (2004). «Imágenes escultóricas y multiculturalidad. Del Bajo Medioevo a los inicios de la España moderna». En L. GAETTA (ed.). *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea. Atti del Convegno internazionale (Lecce, 9-10-11 giugno 2004)*. Lecce: Mario Congredo Editore, pp. 104-118.
- FERNÁNDEZ BAYTON, G. (1967). «Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica». *Archivo Español de Arte* (157). Madrid: CSIC, pp. 88-90.
- FERNÁNDEZ DE MADRID, A. (ca. 1530). *Vida del primer arzobispo de Granada don fray Hernando de Talavera que llaman el arzobispo santo*. Biblioteca Nacional, Ms. 11050.

- GALLEGO BURÍN, A. (1942-1944). «Una obra de maestro Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia, en la Alhambra de Granada». *Cuadernos de Arte* (VII-IX). Granada: Universidad, pp. 109-111.
- GARCÍA ORO, J. (2005). *Cisneros. Un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. (2004). «Arte y marginación. Las iglesias de Granada a fines del siglo XVI». En V. SÁNCHEZ RAMOS y J. RUIZ FERNÁNDEZ (eds.). *La Religiosidad popular y Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 291-312.
- GONZÁLEZ-BLANCO, E. (1934). *Los Evangelios apócrifos*. Madrid: Librería Bergua.
- GRACIA BOIX, R. (1983). *Autos de fe y causas de la inquisición de Córdoba*. Córdoba: Diputación Provincial.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1991). «Retablos y esculturas». En *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir (2ª ed.).
- HERRADÓN FIGUEROA, M^a. A. (2008). «Sagrario de Toledo. Apuntes para la historia». *Toletana* (20). Toledo: Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, pp. 93-170.
- HUBACH, H. (2006). «Hubertus Alemán, ‘entallador’. Ein Bildhauerim Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada». *Das Münster* (1). Regensburg: Verlag Schnell & Steiner, pp. 30-37.
- JUAN OÑA, J. de (2002). *Memoria histórica y descriptiva de la llegada a Torregarcía de la imagen de la Virgen del Mar en su quinto centenario*. Almería: Universidad de Almería.
- JUSTICIA SEGOVIA, J. J. (2000). «Una Virgen de Carlos V en Granada». En F. J. MARTÍNEZ MEDINA (coord.). *Jesucristo y el emperador cristiano* [cat. exp.]. Córdoba: Cajasur, pp. 375-376.
- LACHICA BENAVIDES, Fr. A. de la (1764-1765). *Gazetilla curiosa o Semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*. Granada: Imprenta de la Santísima Trinidad.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de historia medieval andaluza*. Granada: Universidad, 1989.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, D. (2011). «Nuestra Señora de la Cabeza en Motril. El patronazgo de la villa en el siglo XVII». En D. LÓPEZ FERNÁNDEZ et alii. *Nuestra Señora de la Cabeza en Motril. El patronazgo de la villa en el siglo XVII*. Motril: Jesús González Estudios Culturales (colección “Ingenio. Biblioteca de Motril”), pp. 111-242.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2000). «*Salus infirmorum*. Mito e iconografía de la Virgen de la Salud en la escultura española». *Boletín de Arte* (21). Málaga: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, pp. 149-169.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2005). «La pervivencia del sentido triunfal en la Catedral de Granada en el siglo XVIII». En A. L. CORTÉS PEÑA, J. L. BETRÁN y E. SERRANO MARTÍN (eds.). *Religión y poder en la Edad moderna*. Granada: Universidad, pp. 381-408.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2011). «La Virgen de la Cabeza de Motril. Aspectos simbólicos e iconográficos». En D. LÓPEZ FERNÁNDEZ et alii. *Nuestra Señora de la Cabeza en Motril. El patronazgo de la villa en el siglo XVII*. Motril: Jesús González Estudios Culturales (colección “Ingenio. Biblioteca de Motril”), pp. 71-110.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2016). «La Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz la Real en la Granada barroca». *Revista de Humanidades* (27). Sevilla: UNED, pp. 233-269.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. (2016). «Primeras devociones en la Granada conquistada por los Reyes Católicos: la tradición cristianovieja». En J. A. PEINADO GUZMÁN y M. del A. RODRÍGUEZ MIRANDA (coords.). *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, pp. 9-30.

- MADRIGAL, A. de (1500). *Confesional*. Burgos: por Fadrique de Basilea.
- MALDONADO, L. (1985). *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*. Madrid: Akal.
- MARÍN OCETE, A. (1990). *El arzobispo Pedro Guerrero y la política conciliar española en el siglo XVI*. Granada: Universidad.
- MÁRMOL Y CARVAJAL, L. de. *Historia del [sic] rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1852 (ed. príncipe en Málaga: Juan René, 1600).
- MARTÍNEZ MEDINA, F. J. (2002). «Los hallazgos del Sacromonte a la luz de la historia de la Iglesia y de la teología católica». *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes* (XXIII.2). Madrid: CSIC, pp. 437-475.
- MOLINA FAJARDO, F. y GARCÍA-CONTRERAS RUIZ, G. (2010). *Almuñécar cristiana*. Granada: Ayuntamiento de Almuñécar.
- MORAL MARTÍN, V. del (1981). *Almuñécar. Historia de un pueblo milenario, sus tierras y sus hombres, leyendas y tradiciones*. Madrid-Almuñécar: V.M.M.
- MÜNZER, J. (1991). *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid: Polifemo.
- MUÑOZ MALDONADO, J., Conde de Fabraquer (1861). *Imágenes de la Virgen María aparecidas en España. Historia, tradiciones y leyendas*. Madrid: Imprenta de Martínez.
- NÚÑEZ CONTRERAS, L. (1979). «La fecha de consagración de las mezquitas y la de erección de la colegiata del Albaicín de Granada». *Historia, Instituciones Documentos* (6). Sevilla: Universidad, pp. 219-248.
- O'CALLAGHAN, J. F. (2003). *Reconquest and Crusade in Medieval Spain*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- PASCUAL Y ORBANEJA, G. (1699). *Vida de San Indalecio y Almería ilustrada en su antigüedad, origen y grandeza...* Almería: por Antonio López Hidalgo.
- PEREDA, F. (2004). «*Palladia*: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada andaluza». En *Los Reyes Católicos y Granada* [Catálogo de la exposición celebrada en el Hospital Real de Granada del 27 de noviembre de 2004 al 20 de enero de 2005]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 201-212.
- PEREDA, F. (2007). *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons.
- PÉREZ DE HERRASTI, J. F. de P. (1750). *Historia de la Casa de Herrasti, Señores de Domingo Pérez en Granada, escrita por...* Granada: Imprenta de la Santísima Trinidad.
- PULGAR, H. del (1780). *Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y de Aragón*. Valencia: Benito Monfort.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2010). «La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa: imágenes con vida, imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco». En G. RAMALLO ASENSIO (coord.). *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Editum, pp. 37-102.
- REYES RUIZ, M. (2008). «Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada». En *Fray Hernando de Talavera. V Centenario. 1507-2007*. Granada: Arzobispado de Granada, pp. 15-44.
- RINCÓN CARMONA, J. (1997). *Ugíjar. Su lugar en la historia*. Ugíjar: Parroquia de Nuestra Señora del Martirio.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. (2015). «Imágenes de María aparecidas y dolorosas en Andalucía: dos modelos de implantación devocional». En *Virgo Dolorosa. Actas*. Sevilla: Orden de los Siervos de María, pp. 115-127.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. (2016). «Identidad troglodítica y sacralidad subterránea en Granada: la Virgen de las Cuevas». En V. SÁNCHEZ RAMOS (ed.). *María, Regina Naturae. Congreso Mariano Nacional sobre Advocaciones de la Virgen vinculadas a la*

- naturaleza. Historia, arte y cultura. Actas.* Almería: Centro Virginitano de Estudios Históricos y Hermandad de la Virgen de Gádor, pp. 404-415.
- RUIZ FERNÁNDEZ, J. (2010). «La conversión de la Virgen del Rosario en ‘Virgen del Martirio’, Patrona de la Alpujarra». En J. RUIZ FERNÁNDEZ y J. P. VÁZQUEZ GUZMÁN. (coords.). *La religiosidad popular y Almería. Actas de las V Jornadas de Religiosidad popular.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación Provincial, pp. 509-527.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (2001). «Virgen de la Victoria». En T. SAURET GUERRERO (dir.). *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia. Volumen 3: Edad Moderna II. Pintura y escultura.* Málaga: CEDMA.
- SÁNCHEZ PÉREZ, J. A. (1943). *El culto mariano en España. Tradiciones, leyendas y noticias relativas a algunas imágenes de la Santísima Virgen.* Madrid: CSIC.
- SÁNCHEZ RAMOS, V. (1994). *María Santísima de Gádor: 400 años de historia mariana.* Berja: José Antonio Amat editor.
- SANTOS OTERO, A. de. (1963). *Los Evangelios apócrifos.* Madrid: La Editorial católica (última reedición en Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009).
- SIGÜENZA, J. de (2000). *Historia de la orden de San Jerónimo.* Valladolid: Junta de Castilla y León.
- TAPIA GARRIDO, J. A. (1987). *Virgen del Mar.* Almería: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería.
- VIZUETE MENDOZA, J. C. (2012). «Nuestra Señora del Martirio de Ugíjar (Granada): Origen, voto y fiesta». En *Advocaciones marianas de Gloria. Simposium, XX ed.* San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 121-138.
- WARNER, M. (1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María.* Madrid: Taurus.
- WEBER, A. (2016). «‘When Heaven Hovered Close to Earth’. Images and Miracles in Early Modern Spain». En E. MICHELSON, S. K. TAYLOR y M. N. VENABLES (eds.). *A Linking of Heaven and Earth. Studies in Religious and Cultural Story in Honor of Carlos M. N. Eire.* New York: Routledge.

LA IMPORTANCIA (CREATIVA) DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Andrés Luque Teruel
Universidad de Sevilla

El peso específico de Juan Martínez Montañés como uno de los pilares indiscutibles de la escultura española moderna quedó establecido por la historiografía artística del siglo XX, que lo señaló como el creador de toda una escuela; también como el máximo exponente de la misma; en tal condición reconoció su virtuosismo técnico y su creatividad; y, en consecuencia, lo proclamó como uno de los puntos álgidos de la escultura de todos los tiempos. Es cierto que el escultor había tenido un amplio respaldo popular desde el siglo XVII, y que incluso gozó de un prestigio inigualable en su época; mas esto no hubiese sido suficiente en dicha centuria, en la que el peso historiográfico fue fundamental para la consideración y difusión de los principales artistas.

Los estudios fueron numerosos, sobre todo por parte de José Hernández Díaz, autor que dedicó buena parte de sus investigaciones al escultor, al que dedicó libros, capítulos de libros, artículos y catálogos de exposiciones, en los que dilucidó aspectos importantes de su biografía; estableció las pautas básicas de su personalidad artística; el perfil de su estilo; y el catálogo razonado de su obra¹. Esto facilitó el

1. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1939). "Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina". En Sevilla: Boletín de Bellas Artes. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1949). Juan Martínez Montañés. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1949). "San Alberto de Sicilia Penitente, interpretado por Juan Martínez Montañés". En Sevilla: Archivo Hispalense. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1950). "Juan Martínez Montañés y el ambiente ideológico de su época". En Sevilla: Boletín de Bellas Artes y Revista de Ideas Estéticas. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1962). "Novedades en torno a Montañés. En Murcia: Homenaje al profesor Merguelina. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1965). "Martínez Montañés en Lima". En Sevilla: Anales de la Universidad Hispalense, XXV. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1969). "Martínez Montañés y la estética del Manierismo"; en Sevilla: Cuadernos Hispano Americanos. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1969). Martínez Montañés y su época. Sevilla. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1969). Madrid: Martínez Montañés y la escultura sevillana de su tiempo. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1969). "La personalidad del escultor (JMM)". en Mundo Hispánico. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1971). Martínez Montañés y el Manierismo. Madrid. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1973). Miscelánea montañesina; Sevilla. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1974). "De nuevo con Juan Martínez Montañés". En Sevilla: Boletín de Bellas Artes. HERNÁNDEZ DÍAZ,

conocimiento de su arte y las pautas estilísticas de la escuela que se generó en torno a su figura, con la consiguiente revalorización de los brillantes escultores que se agruparon en su entorno inmediato. Puede decirse que Hernández Díaz fue el responsable directo de la consolidación de Juan Martínez Montañés como el escultor más importante de su tiempo en España, honor que sólo pudo compartir Gregorio Fernández en Valladolid; y también que, con el estímulo de sus iniciativas, supuso el punto de partida para el estudio sistemático de los escultores que le precedieron, como Juan Bautista Vázquez El Viejo, y Jerónimo Hernández, y los que le siguieron, los principales Juan de Oviedo El Joven, Francisco de Ocampo, Juan de Solís, Francisco Villegas, Juan de Mesa y Alonso Cano en Sevilla.

Junto a esas publicaciones de José Hernández Díaz, destacan las de los coetáneos Celestino López Martínez² y Heliodoro Sancho Corbacho³. El primero se dedicó a las aportaciones documentales en una época en la que había un considerable vacío en dicha cuestión; el segundo, matizó las aportaciones documentales con análisis formales, imprescindibles para la correcta identificación. Desde entonces, quedó clara la importancia de éstos para poder acceder a las claves creativas de los grandes escultores barrocos, pues el positivismo documental conduce a confusiones y, además, rara vez permite profundizar en los conceptos fundamentales a los que respondieron esculturas cuya importancia creativa y conceptual es equiparable a la de las grandes pinturas de Francisco de Herrera El Viejo, Diego Velázquez, José Ribera, Francisco Zurbarán y Alonso Cano.

Tengamos en cuenta, además, el reconocimiento de Juan Martínez Montañés como un artista de primer nivel, a la altura de los grandes escultores de cualquier época de la Historia del Arte, esto es, como un auténtico genio de la escultura. Esa circunstancia, como es lógico, lo señala como una excepción, como un creador que se anticipó a su tiempo, y estableció nuevos criterios partiendo de estímulos muy diversos, que hay que identificar en distintos niveles intelectuales; en la disparidad de criterios de la religiosidad popular; y en referencias artísticas de distinta procedencia y alcance plástico, a veces, difíciles de apreciar debido a su capacidad innata de asimilación y a la poderosa inventiva creativa que lo caracterizó.

La siguiente generación de investigadores mantuvo el interés por Juan Martínez Montañés. Beatriz Gilman Proske lo proyectó en los circuitos internacionales⁴; Jorge

-
- J. (1976). Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz. En Sevilla, Excma. Diputación Provincial. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1979) "Juan Martínez Montañés y sus discípulos". En Sevilla: Boletín de las Cofradías de Sevilla. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987). Martínez Montañés. Sevilla: Guadalquivir.
2. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1929). Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Sevilla. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1932). Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán. Sevilla. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1939). La Hermandad y la imagen de Jesús de la Pasión. Sevilla. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1948). San Jerónimo Penitente, magnífica imagen de Martínez Montañés. En Sevilla: Calvario. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1949). "Homenaje al maestro escultor Martínez Montañés al cumplirse el tricentenario de su muerte". En Sevilla: Archivo Hispalense, X.
3. SANCHO CORBACHO, H. (1930). "Arte sevillano en los siglos XVI y XVII". En Sevilla: Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, II. SANCHO CORBACHO, H. (1931). "Arte sevillano en los siglos XVI y XVII". En Sevilla: Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, III. SANCHO CORBACHO, H. (1982). "Artífices sevillanos del siglo XVII". En Sevilla: Homenaje al profesor Hernández Díaz.
4. GILMAN PROSKE, B. (1967). Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor. Nueva York.

Bernales Ballesteros estudió la proyección del escultor en el mercado hispanoamericano de su tiempo⁵; y María Elena Gómez Moreno⁶ y Juan José Martín González⁷ lo consolidaron como máximo referente del contexto sevillano de inicios del barroco en sendos manuales. Una tercera generación de historiadores del Arte se ocupa con el mismo empeño desde hace tiempo en profundizar en su conocimiento, Jesús Miguel Palomero Páramo en lo que refiere a su actividad como tracista de retablos⁸; y José Roda Peña en el estudio concreto de algunas de sus grandes obras⁹.

Ese interés hace necesaria la revisión de determinados conceptos creativos que, dada la importancia, lo avalan como uno de los grandes escultores de todos los tiempos. No es que hubiese dudas sobre ello, nada más lejos de la realidad, sino que los análisis formales aplicados al conocimiento que ahora se tiene sobre el escultor, arrojan nuevas luces, claves creativas e interpretativas que no se habían tenido en cuenta y con las que adquiere otra dimensión, aún más moderna e importante, que lo acerca a la consideración que tuvo en su tiempo como Dios de la madera.

Ése es el objetivo de este estudio, señalar los aspectos fundamentales de la personalidad artística de Juan Martínez Montañés, su importancia creativa en función de una serie de hitos, reconocidos en las estructuras y los niveles de acabado de sus grandes creaciones a través de análisis formales, que, a su vez, permitan dilucidar los vínculos con las distintas mentalidades religiosas de la época, con los niveles de pensamiento vigentes y aun con los lenguajes estéticos de sus coetáneos¹⁰. Tales relaciones permitirán también acceder a los distintos significados simbólicos, fundamentales para la correcta comprensión de sus esculturas. Los veremos cómo doce grandes motivos o factores de creatividad, que lo avalan en un nivel muy superior e inalcanzable para todos sus coetáneos en Sevilla.

I. Un primer motivo, la introducción del naturalismo en la escuela manierista sevillana, 1588-1602

Los datos biográficos documentados de Juan Martínez Montañés indican que nació en Alcalá la Real, en la provincia de Jaén, donde fue bautizado en la Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, el día dieciséis de marzo de 1568. Su padre,

-
5. BERNALES BALLESTEROS, J. (1974). "Escultura montañesina en el Virreinato de Perú. En Sevilla: Archivo Hispalense. BERNALES BALLESTEROS. (1981). "Escultura montañesina en América". En Anuario de Estudios Americanos, 1981.
 6. GÓMEZ MORENO, M. E. (1958). *Escultura del Siglo XVII*. Madrid: Editorial Plus Ultra. Ars Hispaniae.
 7. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983). *Escultura barroca en España*. Madrid: Cátedra.
 8. PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1982). "La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés". en Homenaje al profesor Hernández Díaz. Sevilla. PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1982). "Un fragmento recuperado de Martínez Montañés". En Revista de Arte sevillano, I. Sevilla. PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1983). *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
 9. RODA PEÑA, J. (2009). "Prendas devocionales e imágenes singulares: la escultura en los conventos sevillanos de clausura". En AAVV: *La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla*. Sevilla: Fundación Cajazol, Págs. 89-117. RODA PEÑA, J. (2015). "La imagen del Señor de Pasión y su significación artística". En Saeta. Sevilla: Cadena Cope, Pp. 50-53.
 10. LUQUE TERUEL, A. (2016). "Esplendor y pasión de Sevilla"; en *Escultura barroca en España*, Vol. II; Antequera.

bordador, fue, según José Hernández Díaz, posible hijo de Gaspar de Oviedo, hermano del escultor Juan de Oviedo, El Viejo¹¹. Eso explicaría el traslado a Sevilla en 1572, y, con él, el de su hijo, que vivió y trabajó siempre en la ciudad, salvo dos breves estancias, una posible en Granada y otra segura en Madrid, ambas muy distanciadas en el tiempo. En Sevilla contrajo matrimonio en dos ocasiones, la primera con Ana Villegas, hija y hermana de los escultores Francisco Villegas, en 1587, con la que tuvo cinco hijos; la segunda con Catalina Salcedo y Sandoval, nieta del escultor Miguel Adán y Lucía de Sandoval e hija del pintor Diego de Salcedo, el día veintiocho de abril de 1614¹².

Como se verá son datos importantes, que concuerdan con el sentido plástico de su obra juvenil, en todo momento en la órbita de la estética sevillana pro naturalista, defendida en la Academia de los Ribera por intelectuales como Juan de Mal Lara, Pablo de Céspedes, Francisco de Rioja, Francisco Pacheco y Juan de Jáuregui, entre otros.

La primera noticia sobre la posible formación de Juan Martínez Montañés con Pablo de Rojas en Granada a inicios de la última década del siglo XVI es tardía, y se debe al testimonio del propio escultor a Francisco Pacheco. Gallego y Burín lo recogió como una noticia segura¹³. Beatriz Gilman Proske¹⁴, no lo cuestionó; aunque mostró su extrañeza por la cronología indicada y la adelantó al año 1579, pues sería el único modo de que tal posibilidad encajase con otras referencias documentales firmes. En esa fecha tendría once años, edad suficiente para entrar de aprendiz; sin embargo, esto parece poco probable, dado el parentesco con los escultores castellanos establecidos en Sevilla; y entraría en conflicto con el gremio de la ciudad hispalense, en la que se examinó de maestría.

La cuestión no podía resolverse con la aceptación positivista del testimonio del propio artista. María Elena Gómez Moreno se dio cuenta, lo vio desconcertante por ese desencaje de fechas y la edad de Pablo de Rojas, sólo ocho años mayor, circunstancia que hace poco probable la relación; aún así, no rechazó la noticia aportada por Francisco Pacheco, buscó una explicación que lo justificase y propuso para dicho encuentro el margen cronológico de 1598 a 1602. Éste corresponde a un supuesto vacío documental en la biografía de Martínez Montañés. Aún así, tomó ciertas precauciones y, una vez enunciada la hipótesis, mostró cierta disconformidad con la misma, pues eso hubiese supuesto desmentir a Pacheco, una fuente directa. En consecuencia, no descartó dos estancias de Martínez Montañés en Granada¹⁵.

José Hernández Díaz opinó de modo parecido, también con precauciones ante el testimonio dado por el escultor. Primero valoró los posibles vínculos de Juan Martínez Montañés con Juan Bautista Vázquez, el Viejo, o algún maestro afín, lo que justificaría su examen de maestría en Sevilla y el visto bueno del gremio de

11. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz. Op. Cit. Pp. 64, 67.

12. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz. Op. Cit. Pp. 81 y 86.

13. GALLEGO Y BURÍN, A (1939). "Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés". En AAVV: Homenaje a Martínez Montañés (1568-1649). Sevilla: Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Pp. 13-34.

14. GILMAN PROSKE, B. Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor. Op. Cit. P. 141.

15. GÓMEZ MORENO, M. E. Escultura del Siglo XVII. Op. Cit. P. 135.

escultores, y, siguiendo a María Elena Gómez Moreno, tuvo en cuenta la posible posterior relación con Pablo de Rojas en Granada. Tal relación concuerda también con la información dada por los estudios formales, que muestran el intercambio de influencias avanzada la primera década del siglo XVII. Siguiendo esa pauta, Juan José Martín González se decantó por la formación sevillana e indicó la ascendencia de Jerónimo Hernández, fallecido en 1586, y, sobre todo, de Gaspar Núñez Delgado y Andrés de Ocampo, sobre la que sería factible un nuevo estímulo creativo procedente de Pablo de Rojas en Granada¹⁶.

Con estas opiniones, todo encaja, y, sobre todo, podemos ver con mayor claridad el resultado de los análisis formales que muestran el primer factor indicativo de la importancia creativa de Martínez Montañés, la introducción del naturalismo desde una perspectiva teórica, en consonancia con las ideas estéticas de los intelectuales de su tiempo, circunstancia con la que trascendió las tendencias manieristas arraigadas, que nunca siguió de un modo pleno, sino transformó con tal propósito innovador.

Digamos que con ello no se cuestiona el vínculo de Martínez Montañés con Pablo de Rojas, nada más lejos de la realidad; lo que esos autores pusieron en duda con los datos aportados por los documentos y ahora aquí con el análisis formal de las obras conocidas de este período es la cronología de la relación entre ambos y, con esto, la dudosa maestría del segundo respecto del primero en torno a 1588. Según lo visto, la relación de Martínez Montañés con Pablo de Rojas pudiera plantearse antes y como una primera etapa formativa, iniciada cerca de 1578-79, completada con otra segunda en Sevilla en el círculo de Juan Bautista Vázquez, El Viejo, entre 1585-88, tal propuso José Hernández Díaz; o como una relación posterior y distinta entre dos maestros formados, como pensó María Elena Gómez Moreno, eso sí, a partir de 1605, y no en torno a 1600.

Aun así, pese a tales dudas cronológicas, la relación entre ambos es muy evidente e importante, en ningún momento puede negarse, y no sólo por el testimonio del escultor, sino, sobre todo, porque así lo indica el análisis formal de su obra a partir de 1605-07. Investigadores de reconocido prestigio como Gila Medina¹⁷; Juan Lovera y Martín Rosales¹⁸; el mismo Martín Rosales y Rosales Fernández¹⁹; y Juan José López Guadalupe²⁰, lo tuvieron en cuenta y asumieron la premisa como punto de partida de las conexiones artísticas entre las ciudades de Sevilla y Granada; no obstante, recordemos que ése no es el asunto que nos ocupa en este momento, sino el de la introducción del naturalismo, con independencia de la formación

16. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Escultura barroca en España, Op. Cit. Pp. 131-32.

17. GILA MEDINA, L. (1987). "Entorno a los Sardo-Raxis: importante familia del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas". En *Archivo Español de Arte*, N° 238. Madrid, Pp. 167-177. GILA MEDINA, L. "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI. En *Atrio*, N° 4. Sevilla, Pp. 35-48.

18. JUAN LOVERA, C; y Martín rosales, F. (30 de agosto de 1984). "Pablo de Rojas, primer maestro de Martínez Montañés, también nació en Alcalá la Real. En *Ideal*. Granada.

19. MARTÍN ROSALES, F; y ROSALES FERNÁNDEZ, (2000). "Pablo de Rojas. Escultor de imagería, maestro de Juan Martínez Montañés". Alcalá la Real, Pp. 20 y sigs.

20. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2010). "Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas"; en GILA MEDINA, L. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, P. 143.

de Juan Martínez Montañés en un círculo artístico u otro, por cierto, ambos muy italianizantes. Su decidida inclinación por esta nueva tendencia lo convirtió en un pionero de su tiempo, en un artista de vanguardia capaz de ofrecer fórmulas inéditas sobre los modelos establecidos. Si María Elena Gómez Moreno negó cualquier atisbo de naturalismo en sus primeras obras fue porque en su época no se habían identificado las imágenes que permiten afirmarlo, y sólo se conocían dos afines a las tendencias manieristas²¹.

Las primeras obras documentadas de Juan Martínez Montañés son dos figuras, una vestida y la otra desnuda, y el proyecto de alzado de un retablo, requeridos en el examen de maestría efectuado por Gaspar del Águila y Miguel Adán, en 1588, de las que no sabemos nada más. Ricardo Llamas León y Miguel Ángel Pérez Fernández identificaron otra obra inicial en una restauración del año 1999, por lo tanto, posterior a las opiniones de los expertos indicados, la Virgen del Rosario de la Iglesia de Alcalá de los Gazules, contratada en 1590. La verticalidad y la simetría un tanto hierática de esta imagen producen una impresión estática y un distanciamiento esencialista infrecuente en la escultura manierista, de la que también se apartó con un intenso naturalismo. La iconografía tiene antecedentes en la escuela sevillana, y es cierto que la imagen está embotada; sin embargo, es muy evidente el cambio de criterio, la nueva perspectiva de la realidad introducida por Martínez Montañés. Esa dualidad esencialista-naturalista y la gran calidad técnica de la ejecución lo condujeron a la madurez intelectual y creativa.

La Virgen del Rosario de la localidad de Santiponce, anónima, concuerda con esos criterios morfológicos y estilísticos. La documentación de la cofradía indica la intervención de Martínez Montañés en 1604; sin embargo, José Luis Romero Torres la ha atribuido a su discípulo Juan de Mesa, pues estimó que la simplificación anatómica no corresponde con la riqueza de matices del maestro en esa época, lo que llevaría a retrasar su cronología hasta el lustro de 1610-15. La cuestión es compleja si tenemos en cuenta que la imagen carece de los grafismos técnicos de Juan de Mesa, por ejemplo, el doble anillo del cuello, la configuración del espacio comprendido entre el globo ocular y las cejas en forma de talud, y las desproporciones conscientes habituales, muy visibles en el alargamiento de la cabeza y el rostro y en el estrechamiento del pecho, lo que llevaría a la consideración de dos posibilidades, que sea obra personal de Martínez Montañés en relación con la Virgen del Rosario de Alcalá de los Gazules; o que Juan de Mesa tallase un original del maestro en el taller de éste en el monasterio de San Isidoro del Campo entre 1607 y 1610. Esta última posibilidad justificaría la ausencia de rasgos morfológicos del segundo. El leve corte del cuello coincide con el de la Virgen de la Merced de Huelva, una de las escasas imágenes de Martínez Montañés con ese recurso. En cualquier caso, lo que aquí importa no es tanto la autoría de la imagen, como la introducción del naturalismo y su persistencia sobre las fórmulas compositivas derivadas del Renacimiento. Eso convirtió a Martínez Montañés en un auténtico renovador formal de la escultura sevillana de finales del siglo XVI, apartándola de los modelos y los modos

21. GÓMEZ MORENO, M. E. Escultura del Siglo XVII. Op. Cit. P. 137.

castellanos, tan italianizantes con la actividad y fuerte influencia de Juan Bautista Vázquez, El Viejo; y Jerónimo Hernández.

Martínez Montañés intensificó el naturalismo en la imagen de San Diego de Alcalá de la iglesia de San Francisco de Ayamonte, en 1590; y en la del mismo santo en la iglesia del convento de San Buenaventura de Sevilla, del año 1591, con las que hay que tener reservas debido a las reformas. Pese a ellas, las dos imágenes muestran una dinámica muy distinta a la manierista castellana vigente en la ciudad, con la que no guardan la mínima relación. Lo que no quiere decir que no la conociese y, llegado el caso, no la siguiese de modo puntual y dotándola con los nuevos criterios naturalistas. Lo mismo puede decirse respecto de la tendencia italianizante de Pablo de Rojas, salvo que no hay ningún indicio formal de un posible contacto.

Se conocen numerosos contratos de esos y los siguientes años; aunque la siguiente obra documentada e identificada es el grupo escultórico de San Cristóbal con el Niño Jesús de la Iglesia del Salvador, tallado por encargo del gremio de guanteros en 1597. Se trata de una obra colosalista, en la que las dos figuras están vestidas, San Cristóbal con ropas pegadas al cuerpo y efecto mojado debido al agua del río que casi lo cubría, pese a su condición de gigante. El ritmo ascensional curvilíneo del santo, esta vez sí de ascendencia manierista manifestada como tal, sin filtros ni matices naturalistas, se transforma de inmediato con la poderosa presencia del brazo que sostiene a Cristo y la mirada fija y concentrada de ambos, aquél en la presencia del cuerpo sagrado y éste en la bendición del espectador, obligándolo a interactuar con un impulso helicoidal próximo a la mentalidad barroca. El acabado naturalista de la cabeza contrasta con la noble distribución del pelo, aleonado y con moña central y caída de un mechón lateral, derivada de la tendencia indicada. Ése es un hecho diferencial relevante.

En relación con estas novedades y el prestigio reportado debemos tener en cuenta la importancia social de Martínez Montañés antes del año 1600. La ilustra el encargo de las veintiuna esculturas colosales del Túmulo funerario de Felipe II en la catedral de Sevilla, en 1598, proyectado por su primo Juan de Oviedo y de la Bandera, y en el que intervino en igualdad de condiciones Gaspar Núñez Delgado, autor de otras tantas. Las estatuas de Martínez Montañés, las principales dedicadas a Sevilla, La Lealtad y San Lorenzo, llegaban a los cuatro metros de altura y fueron celebradas en su tiempo como obras equiparables en importancia a las de la Antigüedad. Fijémonos en esa comparación, pues ya en su tiempo y por medio del nuevo naturalismo el escultor fue equiparado a los grandes escultores clásicos y no a los maestros de su tiempo, ni siquiera los prestigiosos escultores italianos previos.

II. Segundo motivo, la proyección internacional de su arte antes de 1600

Como dijimos, el objetivo de este estudio es señalar los factores determinantes para la consideración de la universalidad de Juan Martínez Montañés, o, lo que es lo mismo, como máximo representante de la escultura barroca española y uno de los escultores más importantes de todos los tiempos. No importan tanto aquí las circunstancias del artista y de su producción, como los resultados de la misma, esto es, como la valoración de determinados conceptos artísticos y sus consecuencias.

Por ello, no debe extrañar que se proponga como segundo factor determinante de su obra el amplio catálogo documentado para Hispanoamérica antes del año 1600. De hecho, hasta el año 1601, inclusive, tiene documentadas treinta y nueve obras en Sevilla o distintas localidades del reino y cuarenta y nueve para distintas zonas de Hispanoamérica, lo que supone un volumen de encargo muy abultado. Esto es significativo y repercute en varios sentidos: en cuanto a la posibilidad de desarrollo de un estilo propio mediante la práctica; en lo que respecta a un reconocimiento que supera con creces los límites de las fronteras; y, sobre todo, respecto del carácter universal que adquirió su arte, propagado como modelo de reconocido prestigio. Esa relación comercial se mantuvo durante toda la carrera del escultor, y, de modo muy intenso, en sus últimos años.

Juan Martínez Montañés tenía treinta y dos años en 1600, estaba en la plenitud de su arte y éste era conocido y valorado tanto en toda España como en Hispanoamérica, cotas que no alcanzó nunca ninguno de sus destacados discípulos, con la excepción de Alonso Cano, renovador de la escultura en Granada a partir de mediados de siglo. Éste es un hecho importante en sí mismo, que debe valorarse por cuanto supuso en su tiempo y por el alcance de universalidad de un artista muy considerado aún antes de alcanzar las etapas de espléndida madurez que lo elevarán en la consideración de los intelectuales, escultores y pintores de su tiempo; y provocarán la admiración de sus contemporáneos hasta la proclamación como Dios de la madera.

José Hernández Díaz fijó el catálogo de estas obras mediante las aportaciones documentales²²; sin embargo, en aquel momento, apenas pudieron documentarse algunas y casi todas en mal estado, embotadas por la superposición de capas de yeso y policromía de baja calidad y dudoso gusto, que distorsionaban los valores de la talla; o, lo que es mucho peor, burdamente retalladas para eliminar los salientes de los ropajes y poderlas vestir con telas reales.

Una de las pocas esculturas de este período de Martínez Montañés identificadas y muy representativa es la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de Chucuito, en Perú, del año 1590, con la que se relaciona la Virgen de la Luz de Tarifa, las dos deudoras del modelo de Jerónimo Hernández en la Inmaculada Concepción en la Iglesia de San Andrés de Sevilla, que no es la que preside el retablo mayor como se había pensado, ahora relacionada por Emilio Gómez Piñol con el mismo Martínez Montañés, sino la que se encuentra en el retablo lateral del lado del Evangelio.

En las dos esculturas indicadas compartió el incipiente naturalismo detectado en sus primeras obras, con las excepciones ya indicadas en las que sí fueron perceptibles lógicas notas manieristas, siempre de la escuela sevillana. Eso las relaciona con el resto de su producción y, por otra parte, confirma la extensión de su arte fuera del reino de Sevilla, tanto en su proyección peninsular como internacional. Al mismo tiempo, puede verse en ello la anticipación del naturalismo pleno, al que llegó muy pronto, con la Virgen de la Merced de la Catedral de Huelva, cerca de 1600.

22. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Martínez Montañés. Op. Cit. Pp. 89 y 90.

III. Tercer motivo, determinante, la asimilación y reinterpretación naturalista de la estructura griega clásica, en 1603-07

Quedó claro que aquí no se discuten los pormenores biográficos de Juan Martínez Montañés; aunque, eso sí, se tienen en cuenta porque son ilustrativos de la problemática en torno a determinados aspectos creativos de su obra. Por ejemplo, los dos años sin documentación, en 1599 y 1600, que María Elena Gómez Moreno justificó con la posible estancia en Granada junto a Pablo de Rojas, posibilidad que cuenta en contra con la ausencia de documentación del maestro en esta ciudad, circunstancia casi imposible para un escultor con su estatus internacional en ese momento, en realidad no lo son, pues ninguno quedó en blanco. La disminución de la actividad, ésta cierta, también podría deberse a un posible período en el cercano monasterio de San Isidoro del Campo, en el que se conservaban esculturas griegas y romanas procedentes de la colonia de Itálica, lo que explicaría la procedencia de la nueva raíz griega en sus esculturas del período comprendido entre 1603 y 1607.

También hay que tener en cuenta que en estos años está documentada la intervención del pintor Gaspar Raxis, hermano de Pablo de Rojas, como responsable de la policromía de varias esculturas de Juan Martínez Montañés, eso sí, todas en Sevilla y ninguna en Granada²³. La primera colaboración conocida entre ambos está identificada en el año 1604²⁴, y la relación está bien documentada hasta 1607, justo el año en el que sí se verá en Martínez Montañés la influencia de Pablo de Rojas, hecho éste que pudiera ser significativo.

María Elena Gómez Moreno consideró las esculturas de Martínez Montañés en esta etapa a medio camino entre el Renacimiento y el Barroco, pues pensó que aceptó la realidad depurándola y perfeccionándola en clasicismo, de lo que dedujo el interés del escultor por la belleza y la elegancia, en consonancia con el clasicismo tardío; y, al mismo tiempo, por el naturalismo y la fuerza expresiva que inició el naturalismo de la primera etapa barroca²⁵. Aunque esto fuese cierto, habría que matizarlo, pues como indicó Juan José Martín González, las definiciones iconográficas y, más que ello, el sentido iconológico, correspondieron a los comitentes, como es lógico, condicionados por los determinismos del contexto²⁶.

Juan Martínez Montañés talló en esta época los excepcionales crucificados que forman la gran trilogía de inicios de la escultura barroca española, seguida, interpretada, copiada cientos de veces por numerosos discípulos y seguidores. Fue y es una deformación frecuente el inicio del estudio de los crucificados sevillanos barrocos por el tercero de ellos, como ahora se verá, un extremo excepcional que ilustra una ideología muy lejana al carácter popular que tuvieron que seguir los brillantes escultores de su círculo.

23. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Martínez Montañés. Op. Cit. P.91. GILA MEDINA, L. "Entorno a los Sardo-Raxis: importante familia del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas". Op. Cit. Pp. 167-177.

24. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Martínez Montañés. Op. Cit. P.91.

25. GÓMEZ MORENO, M.E. Escultura del Siglo XVII. Op. Cit. P.168.

26. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983). Escultura barroca en España. Op. Cit. Pp. 133.



Fig. 1. Crucificado del Auxilio, Juan Martínez Montañés, 1603, iglesia de la Merced, Lima (Perú).

Jorge Bernales Ballesteros identificó la primera de esas tres grandes obras, el Crucificado del Auxilio del Convento de la Merced de Lima (Fig. 1), en 1602-04, documentada de modo indirecto en el contrato del Crucificado de la Clemencia de la Catedral de Sevilla²⁷. Sin duda, fue el gran referente en el inicio y el desarrollo naturalista de la escultura barroca sevillana. La composición trapezoidal, determinada por el uso de cuatro clavos, según la visión de Santa Brígida, cuenta con los antecedentes de las miniaturas del platero Franconio y del escultor Jacobo de Duca, que reprodujeron un original de Miguel Ángel, el segundo de ellos para Pablo de Céspedes y policromado por Francisco Pacheco, en 1597. No debe olvidarse que el cordobés Pablo de Céspedes fue uno de los grandes intelectuales del contexto sevillano, muy importante para la definición teórica del naturalismo y, como pintor, para el inicio de la pintura de

Velázquez, en torno a 1616-17, al que aportó las bases tierras tan características.

El Crucificado de Auxilio, en 1603, fue una obra muy importante, cuyo impacto en los círculos sevillanos debió ser determinante. La posición de los pies, cruzado el izquierdo sobre el derecho y clavados sobre el *stipes* en vez de apoyados en el *suppedaneum*, difiere de los modelos indicados y las interpretaciones posteriores de Velázquez y Alonso Cano, y, aunque los brazos están descolgados por el peso inerte con acusado naturalismo, contrarrestan el descenso de la masa corporal y proporcionan una base sólida para la construcción estructural del cuerpo según los principios griegos clásicos. No queda nada de la tensión manifestada por la manera personal de Miguel Ángel, absolutamente nada; y es lógico, porque la contundente estructura no lo tuvo en cuenta en ningún momento. Sólo coinciden en el detalle de los cuatro clavos; mas la proyección trapezoidal de Martínez Montañés es muy distinta, lo que le interesa es un nuevo orden, una base sólida para la construcción racional y orgánica del cuerpo. Por ello, la intención naturalista es tan intensa y atemporal. La belleza esencial y el naturalismo anatómico supeditado a ella, conceptos con los que remitió a la idea neoplatónica de Dios humanizado, lo situaron en la

27. BERNALES BALLESTEROS, J. "Escultura montañesina en el Virreinato del Perú". Op. Cit. Pp. 97.

vanguardia de su tiempo. Las únicas connotaciones de estilo podrían buscarse en el sudario, que presenta una composición triangular, con pliegues diagonales muy movidos, derivada de Isidro de Villoldo en el Crucificado del retablo mayor del monasterio de la Cartuja, en 1556 a 1558; y Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en el Crucificado del retablo mayor de la iglesia de la Magdalena, en 1574, de los que se diferencia sustancialmente por los pliegues miniaturizados y movidos, trabajados con sentido claroscuro propio del temperamento barroco.

La escultura sevillana previa no muestra nada parecido ni que pudiese considerarse como antecedente para una evolución estilística lógica; y la de Granada tampoco. Ni Juan Bautista Vázquez, El Viejo, y sus seguidores manieristas, incluido Jerónimo Hernández, por un lado; ni Pablo de Rojas y los Sardo Raxis, por otro, tienen escultura alguna que remita directamente a la Grecia Clásica. El Crucificado del Auxilio fue la primera obra de Martínez Montañés en la que se detectó esa orientación, todavía sobre un esquema compositivo conocido en el contexto sevillano, sobre todo, por la difusión de los Crucificados pintados por Francisco Pacheco, autor de la policromía de buena parte de sus esculturas. El nuevo sentido del orden y la medida y el intenso naturalismo marcaron las grandes diferencias y determinaron el nuevo sentido de su obra, con la que se relaciona el Crucificado de la Contrición de Lima, atribuido a Martín de Oviedo, cerca de 1605.

Dado que no hay una justificación estilística, podríamos buscar una causa para ello en los distintos niveles de pensamiento y la aplicación de éstos a la religiosidad popular. El esencialismo neoplatónico y las referencias de la escultura griega clásica fueron aún más intensos y definitivos en el Crucificado de la Clemencia (Fig. 2), encargado por Vázquez de Leca²⁸, arcediano de Carmona y canónico de la Catedral de Sevilla, según contrato firmado el día cinco de abril de 1603. Una nota marginal específica que la imagen estaba concluida el día veintinueve de abril de 1606. El clérigo especificó los pormenores iconográficos de la representación de Cristo, sujeto



Fig. 2. Crucificado de la Clemencia, Juan Martínez Montañés, 1603-06, catedral de Sevilla.

28. HAZAÑAS Y LA RÚA, J. (1918). Vázquez de Leca (1573-1649). P. 236.

a la cruz por cuatro clavos y vivo, momentos antes de expirar, con el rostro girado hacia la persona que se arrodille a sus pies. La relación iconográfica es muy evidente, tanto como el giro de Juan Martínez Montañés hacia la escultura griega clásica.

La brillante estilización del Crucificado de la Clemencia no guarda ninguna relación con las afectadas disposiciones manieristas, de hecho, Unzueta lo llamó el Lisipo andaluz en su epigrama a Felipe IV²⁹; y, pasado varios siglos, José Hernández Díaz mantuvo tal apelativo. José Camón Aznar propuso la referencia de la estatuaria griega y el peso de la Antigüedad Clásica como referentes prioritarios, con los que estimó que enlazó de modo directo; y el escultor contemporáneo Enrique Pérez Comendador, lo equiparó al Hermes de Praxiteles³⁰. El entronque directo con la estatuaria clásica es un caso único en todo el barroco español y acaso un claro anticipo del carácter del joven Velázquez, formado en su círculo y la Academia de los Ribera. Tanto es así, que incluso los autores que no repararon en ello lo desvincularon de las tendencias manieristas sevillanas: María Elena Gómez Moreno lo justificó con la relación con Pablo de Rojas³¹, argumento que no se sostiene, pues el clasicismo de éste fue muy italianizante y, hasta ese momento, estuvo sujeto a las codificaciones manieristas y no al dictado de la escultura griega; y Jorge Bernalles Ballesteros, que no se pronunció en ese sentido, sí lo hizo de modo genérico, pues estimó superadas y lejanas las raíces manieristas castellanas y valoró la talla por su clasicismo³².

Del ascendente griego clásico del Crucificado de la Clemencia no hay ninguna duda, el canon de ocho cabezas deriva de los principios de Lisipo; y el estudio anatómico, con el modelado suave y la musculatura velada bajo la piel, es comparable al de las estatuas de los escultores áticos del siglo V a. C. y, en especial, al de Praxiteles y los numerosos escultores helenísticos que lo siguieron, entre ellos y muy cercanos los maestros romanos que realizaron los torsos de atletas y las esculturas de Mercurio y Trajano del Museo Arqueológico de Sevilla, de época del emperador Adriano. El perfecto equilibrio entre la motivación griega, por supuesto anacrónica y universal, y el posicionamiento naturalista tendente a la representación exacta de los modelos naturales y las condiciones de la representación, permitieron a Martínez Montañés superar los antecedentes manieristas y trascenderlos con una propuesta inédita, en la que concibió la realidad humana con perfección divina.

Tengamos esto en cuenta, pues es una clave importante, Martínez Montañés no intentó recrear el arte de la Antigüedad Clásica, ni reprodujo modelos griegos; tampoco siguió la estética de ningún escultor, contexto u obra concreta, nada más lejos de la realidad, lo que hizo fue asumir conceptos con tal procedencia, esto es, definiciones abstractas que operan en una esfera intelectual superior, desde la que estableció en sus esculturas relaciones internas inéditas, con el resultado de asombrosas novedades formales en consonancia con los preceptos religiosos del alto clero sevillano, éstas con el propósito de expresar un estilo naturalista moderno, pudiera

29. HERRERO GARCÍA, M. (1943). Contribución de la Literatura a la Historia del Arte. Madrid. P. 250.

30. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1986). El escultor Pérez Comendador, 1900-1981. Madrid. P. 109.

31. GÓMEZ MORENO, M. E. Escultura del Siglo XVII. Madrid. Op. Cit. P. 137.

32. BERNALES BALLESTEROS, J. (1985). "La evolución del paso de misterio". En: AAVV. Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte. Sevilla. P. 59.

decirse que vanguardista, si en ese tiempo hubiese tenido validez el término, de acuerdo con las orientaciones más populares del momento.

Ésos conceptos resultaron más que adecuados, ideales, para la necesidad de representar la idea de Dios crucificado desde el punto de vista intelectual y esencialista, que corresponde al sentido de la espiritualidad del alto clero, en clara contraposición con la necesidad visual y descriptiva, tendente a las exageraciones dramáticas, exigida por la Iglesia para las interpretaciones dirigidas al pueblo por medio de las cofradías. No son esas cualidades creativas en sí, ni aspectos propios de la personalidad de uno u otro artista, sino de los comitentes que encargaban las obras. En definitiva, el equilibrio entre la belleza física y la conexión espiritual del Crucificado de la Clemencia remiten al pensamiento de las élites religiosas de principios del siglo XVII, punto en el que hay que interpretar el diálogo penetrante, compasivo, establecido entre Cristo y el devoto arrodillado ante la cruz; a Martínez Montañés corresponden las relaciones plásticas con las que resolvió tal exigencia, la creación de una escultura en la que asumió conceptos universales con propósitos novedosos y nunca vistos hasta ese momento, con un nivel de ejecución técnica virtuoso e inalcanzable, entre los mejores de la Historia del Arte.

Entre esos elementos plásticos está la configuración del sudario, muy distinto de los cruzados entre las piernas derivados de Berruguete e introducidos por Juan Bautista Vázquez, El Viejo; y de los triangulares, habituales también en el anterior y sus numerosos seguidores, incluido Jerónimo Hernández, y en Pablo de Rojas en Granada. El carácter envolvente del sudario determina un rombo central y una acusada diagonal de la caída lateral, en sentido contrario a la moña que lo anuda. La composición es mucho más compleja que las anteriores, y, además, presenta pliegues diminutos y claroscuro. Todo ello tiene un antecedente claro en la estatua griega de Diana, original griego esculpido en mármol de Paros por el escultor Damofón de Licosura, hallado en Itálica y fechado en el siglo V a. C. Ese sudario fue reproducido en la estatua romana de Diana procedente de la misma localidad, ambas en el Museo Arqueológico de Sevilla.

El potente juego de luces determinado por el acusado claroscuro de los matices anatómicos y los pliegues del sudario indica hasta qué punto asimiló Martínez Montañés las referencias y propuso nuevas fórmulas, en definitiva, la tremenda creatividad que proyectó en la sensibilidad del espectador con los criterios del primer naturalismo barroco. No podemos pasar por alto la aportación complementaria y no menos excelente de la policromía de Francisco Pacheco, resuelta con técnica mate, que resalta los valores naturalistas de la talla, tanto en lo que refiere a los efectos epidérmicos de la anatomía como a los pasionistas aportados por los hilos de sangre que caen por la frente, el cuello, los hombros, las manos y los pies de la imagen. Éstos descienden con naturalidad y precisión y no crean sensaciones pictóricas autónomas, sino completan la representación con hemorragias precisas.

En resumidas cuentas, Martínez Montañés potenció la perfección estructural y la nobleza de las formas del Crucificado de la Clemencia con un virtuosismo excepcional en los matices de la talla, propia de una de las obras maestras del arte barroco español. Ningún otro escultor español moderno pudo nunca igualar ese



Fig. 3. Santo Domingo Penitente, Juan Martínez Montañés, 1605-07, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Domingo de Portacoeli, en 1605-07. Desmontado el retablo, la imagen de Santo Domingo Penitente (Fig. 3) se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y conocemos los relieves por fotografías del Laboratorio de Arte de la Universidad Hispalense³³, realizadas antes de su destrucción en la Iglesia de San Bernardo, en 1936.

Según María Elena Gómez Moreno la anatomía y la expresión de Santo Domingo Penitente no reflejan la menor tensión emocional³⁴, opinión discutible si se tiene en cuenta que Martínez Montañés no planteó sólo una narración visual, sino un discurso intelectual capaz de representar una fuerte tensión interior, propia de la elevación ascética derivada del sentido neoplatónico habitual en el alto clero sevillano de inicios del barroco. La ausencia de tensión trágica, que concuerda con tal opinión, es inversamente proporcional a la profunda vida interior y la agudeza de carácter que se pronuncian en una esfera intelectual superior.

La acumulación de pliegues pesados en la base de la imagen de Santo Domingo Penitente origina una composición piramidal de la que emerge la lectura naturalista

nivel de calidad y perfección. Es una imagen para pensarla, que significa en una esfera intelectual superior, y, además, aportó novedades formales en el esquema compositivo, las proporciones, el modelo físico, el interés naturalista, la solución de los dos mechones de pelo que caen sobre la cara, al modo de la ortodoxia hebrea, y el original sudario, interpretados e imitados por numerosos escultores durante más de cuatro siglos.

La imagen de San Jerónimo Penitente del convento de Santa Clara, en Llerena provincia de Badajoz, documentada por el contrato firmado con el pintor Juan de Uceda Castroverde, en 1603, no es una excepción, pues procede de un trabajo anterior en colaboración con Juan de Oviedo y de la Bandera.

La continuidad del nuevo naturalismo en perfecto equilibrio con los principios derivados de la armonía clásica griega hay que buscarla en el retablo mayor del Convento de Santo

33. Las tres cabezas con querubines alados del relieve de la Ascensión se conservan en la Iglesia de San Bernardo de Sevilla junto a otros fragmentos de éstos.

34. GÓMEZ MORENO, M. E. Escultura del Siglo XVII. Op. Cit. P. 143.

del cuerpo, orgánico y dinámico. La originalidad de la composición, asentada en el tramo inferior y con un extraordinario movimiento de los brazos y la cabeza, acompañada con el desplazamiento del crucifijo que porta, y, desde una perspectiva plástica, la solidez de la estructura, el excepcional virtuosismo de la talla y los sobrios e inspirados matices naturalistas de la policromía de Francisco Pacheco, la equiparan en categoría artística a las obras inmediatas.

Esas características conceptuales y formales adquirieron sentido pleno en la Inmaculada Concepción de la iglesia de la localidad de El Pedroso, en 1606, relacionada con la del retablo mayor de la Iglesia de San Andrés de Sevilla, que Emilio Gómez Piñol consideró de Martínez Montañés; y la imagen de San Francisco del convento del mismo santo en Huelva, cerca de 1606, cuyo decidido contraposto aporta movimiento al cuerpo y sirve de soporte a la caída natural de la túnica franciscana, cuyos pliegues, amplios y pesados, son trasunto de los modestos soportes textiles usados por los frailes de la orden.

El relieve de la Purificación de la Iglesia de San Francisco de Huelva, en 1606, muestra cómo trascendió con todo ello las múltiples referencias que asumió. La composición repite la de Andrés de Ocampo en el relieve del mismo tema en Morón de la Frontera, del año 1594, hecho éste importante para entender la dinámica de Martínez Montañés y su posicionamiento respecto de la escultura del momento. El grupo central está formado por Simeón en el momento de situar al Niño Jesús sobre la mesa para la intervención, de modo que combina la fuga en perspectiva del objeto con la fuerza vital y expresiva de los cuerpos. El dramatismo expresivo del grupo central es completamente barroco, no queda nada de las inestables codificaciones manieristas de sus coetáneos. Esto puede verse también en la tensión extrema de la mano de San José, presionando con fuerza el sombrero sobre el pecho. La fuerza naturalista hace olvidar las referencias manieristas de Andrés de Ocampo, con el que, empero, concuerda la tipología de las mujeres situadas detrás del Sacerdote. Las oferentes del primer plano asumen un protagonismo alternativo, muy barroco en su relación espacial, en tanto que actúan como enlace con el espectador, introduciéndolo visualmente en la escena; y las cabezas, los peinados y las túnicas, recuerdan a los de las antiguas diosas griegas. La policromía de Francisco Pacheco ayudaba a la integración y al predominio del nuevo carácter naturalista.

La obra que cierra este breve período, el Niño Jesús de la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla (Fig. 4), en 1606, muestra la asimilación de los conceptos griegos y el mismo equilibrio en función del naturalismo más avanzado de inicios del barroco. María Elena Gómez Moreno reconoció el antecedente iconográfico de la imagen de Jerónimo Hernández para la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús, en 1582. Pudiera serlo en cuanto a referencia iconográfica; sin embargo, de ningún modo puede serlo en lo que refiere a las definiciones conceptuales y las soluciones formales y plásticas planteadas. Mientras Jerónimo Hernández siguió la línea serpentinata manierista con la inestabilidad artificiosa que le corresponde, creando una obra muy destacada y representativa de ese estilo; Martínez Montañés optó por un contraposto griego y un naturalismo sereno y sublime, sin comparación posible.



Fig. 4. Niño Jesús, Juan Martínez Montañés, 1606-07, iglesia del Sagrario, Catedral de Sevilla.

En cualquier caso, si fuese, como propuso María Elena Gómez Moreno, la redefinición del modelo es clara y contundente, Martínez Montañés descartó la línea serpentinata manierista, optó por el contraposto que le confiere el sentido clásico indicado, e incorporó el estudio naturalista del cuerpo con un movimiento orgánico muy particular. Todo ello desde la misma base, superando el equilibrio de la imagen, asentada sobre un cojín tallado, que se hunde aumentando la sensación de veracidad. La capacidad de asimilación de Martínez Montañés no tuvo límites, por ejemplo, el pelo rizado deriva de los aleonados de Donatello, cuyo estímulo trascendió con el desarrollo volumétrico y el sentido claroscuro de mentalidad barroca. La policromía de Gaspar Raxis muestra registros distintos a las anteriores de Francisco Pacheco en la técnica mate, sobre todo en lo que refiere a la tonalidad, blanquecina, y a la iluminación, brillante. Las manos,

vaciadas en plomo y policromadas por Pablo Legot, en 1629, igualan con el trabajo de talla del maestro, circunstancia que pudo ser debida a algún tipo de deterioro que lo justificase.

IV. Cuarto motivo, los intercambios con Pablo de Rojas y el virtuosismo inalcanzable en los matices de la talla, en 1607-20

Aunque aún no hayan podido aclararse las causas, la contundente expresión del naturalismo pleno de Juan Martínez Montañés, con el que superó la raíz griega antes detectada a partir de 1607, coincidió con los paralelismos con Pablo de Rojas deducidos de la lectura formal de determinadas obras.

He aquí un nuevo motivo de la importancia creativa de Juan Martínez Montañés, capaz de evolucionar y de superarse a sí mismo en un corto espacio de tiempo, en el que mostró su interés por la obra de un escultor italianizante de otra ciudad e interesado en los últimos tiempos por el natural; y maduró una tipología naturalista plena, muy compensada y veraz. Dado que en este momento no puede hablarse de una relación de maestría, pues Martínez Montañés tenía treinta y nueve años al inicio de este período y una amplia y magistral producción, puede decirse que asimiló esquemas compositivos y conceptos de Pablo de Rojas, en una especie de

competencia en la que hizo suyos los parámetros del maestro admirado, filtrándolos con la morfología de su estética propia. Ese reto, propio de los grandes maestros de la Historia del Arte, de hacer suyo lo ajeno, y aun más lo de uno de sus posibles maestros, para evolucionar en un sentido determinado y propio, es otro motivo suficiente para establecer la importancia creativa de Juan Martínez Montañés. A ello hay que añadirle el virtuosismo magistral e inalcanzable en los matices de la talla, pleno desde las esculturas del lustro anterior.

Veamos, pues, el alcance del importante intercambio de influencias con Pablo de Rojas, cuyas circunstancias cronológicas y geográficas nadie ha podido establecer hasta ahora. María Elena Gómez Moreno señaló con acierto las coincidencias iconográficas y formales de Martínez Montañés en la imagen de San Juan Bautista del retablo mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, en 1609-13, con la de Pablo de Rojas en la Iglesia de Santo Domingo de Granada, pues la tipología de la cabeza es análoga y la túnica también. La mirada baja, similar a la de la imagen de San Juan Evangelista de Martínez Montañés en el mismo monasterio, invita al recogimiento. En las dos imágenes, la personalidad única de éste se manifestó en la armonía y la apostura clásica, notas distintivas con las que trascendió el trasfondo italianizante de Pablo de Rojas, al que no siguió en ese sentido. También, y con la misma intensidad, en las grandes masas, el equilibrio volumétrico y el acusado claroscuro de la talla, muy propio y barroco, ajeno a la personalidad manierista del segundo; en la expresión de vida determinada por el planteamiento naturalista y en la perfección técnica que lo acredita.

La relación con Pablo de Rojas hay que hacerla extensible a la composición y los modelos de los relieves de la Natividad y la Epifanía del mismo retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, en la localidad sevillana de Santiponce; aunque, ambos relieves tuvieron también un antecedente directo en los de Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en el retablo mayor de la Iglesia de Santa María la Blanca de Toledo. Éste es un hecho importante, pues amplía los límites de la relación y de la formación paralela de las escuelas de Sevilla y Granada. A la vista de ello, y de las enormes concordancias del retablo de la iglesia de la Asunción de la iglesia de Priego, en Córdoba, obra de Pedro Raxis El Viejo, Pedro Raxis El Joven, Melchor Raxis y Ginés López³⁵, en 1565-70 y 1582-83, con otros de Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en la provincia de Toledo y Sevilla, habría que pensar en una relación cronológica anterior y superior entre ambos talleres, en la que se explicaría de modo natural la toma de contacto entre Martínez Montañés y Pablo de Rojas. Eso explicaría también las concordancias entre el retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada y proyectos similares del Juan Bautista Vázquez, El Viejo, y su círculo. Martínez Montañés recuperó en esos relieves de la Natividad y la Epifanía de Santiponce la talla minuciosa y agitada, propicia a las transparencias, que tanto recuerda a la técnica griega de los paños mojados, que había utilizado a finales

35. AGUS, Luigi (2016): Las relaciones artísticas y culturales del Mediterráneo Occidental. Los Raxis-Sardo, pintores, escultores y arquitectos de los siglos XVI y XVII entre Cerdeña y Andalucía; Tesis Doctoral inédita, codirigida por el Doctor Rafael Ramos Sosa, de la Universidad de Sevilla; y la Doctora Giuliana Altea, de la Università di Sassari. Sevilla. Pp. 469-473.

del siglo anterior y Andrés de Ocampo compartió poco después. Por otra parte, el relieve de la Epifanía anticipó las claves compositivas de la pintura de Velázquez.

Otra obra en la que se percibe el sentido de la evolución de Juan Martínez Montañés en contacto con Pablo de Rojas es el retablo de San Juan Bautista del convento del Socorro, en la actualidad en la Iglesia de la Anunciación, contratado en 1610 y ejecutado entre 1618 y 1622. María Elena Gómez Moreno propuso para el altorrelieve principal la ascendencia del modelo de Gaspar Núñez Delgado en el monasterio de San Clemente, cierta; sin embargo, hay otro más directo, el de Miguel Adán conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En cualquier caso, los relieves del retablo sevillano repiten los temas dedicados al mismo santo en el retablo del San Juan Bautista de la catedral de Lima, tallados en 1607, con la lógica diferencia en la evolución indicada. La policromía y las tablas pintadas del banco son del pintor Juan de Uceda Castroverde.

Para evitar lagunas en la comprensión de estos motivos fundamentales de la extraordinaria creatividad de Juan Martínez Montañés, es preciso indicar que las esculturas del retablo mayor de la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, iniciado en 1617, quedan fuera de este período, ya que la realizó en fases sucesivas a partir de 1630. Además, no afrontamos aquí las etapas reconocidas por José Hernández Díaz en la producción de Juan Martínez Montañés, sino distintos conceptos implícitos en éstas y, con ello, el análisis de las consecuencias formales que tuvieron en cada período.

V. Quinto motivo, el desarrollo del naturalismo pleno y la fuerza expresiva del primer barroco

El quinto motivo de la importancia creativa de Juan Martínez Montañés es, quizás, el que tuvo mayor repercusión en su tiempo, el desarrollo del naturalismo pleno, del que partió después Diego Velázquez. Éste conlleva la elevación a la máxima potencia de la fuerza expresiva característica del primer barroco sevillano, nunca superada en el contexto montañésino.

Ese concepto naturalista pleno, novedoso, en la línea creativa más avanzada del primer cuarto del siglo XVII, comenzó a manifestarse de modo rotundo en el retablo de San Juan Bautista del convento de la Concepción de Lima, del año 1607, ya citado. Ese retablo tiene una serie de relieves con episodios de la vida del santo, en los que Martínez Montañés concibió composiciones sobrias, con pocas figuras relacionadas con clarividencia y nuevas e inéditas relaciones espaciales. Las mismas con las que después aportó una segunda versión en el retablo de San Juan Bautista del convento del Socorro, citado también. El naturalismo se manifestó con una crudeza nunca vista hasta ese momento en el arte sevillano, de modo especial e intenso en las escenas del santo encarcelado.

En sintonía con ello, Martínez Montañés maduró el concepto naturalista pleno, libre de la ascendencia griega y del intercambio de influencia con Pablo de Rojas, en el Crucificado de tamaño natural que preside el retablo de San Juan Bautista en la catedral de Lima (Fig. 5 y 6), con el que completó la excepcional trilogía anunciada como punto de partida de las representaciones barrocas de Juan



Fig. 5. Crucificado de la Catedral de Lima, Juan Martínez Montañés, 1607.



Fig. 6. Crucificado de la Catedral de Lima, Juan Martínez Montañés, 1607.

Gómez, Francisco de Ocampo, Juan de Mesa, Felipe de Ribas, etc.... El Crucificado de Martínez Montañés en la catedral de Lima está sujeto a la cruz arbórea por tres clavos, muerto y representado de modo dramático acentuado por el potente desarrollo anatómico. La volumetría de la escultura es muy superior a la de las imágenes anteriores y determinó la de todos sus seguidores, a los que ya sólo quedó la posibilidad de optar por variantes formales o estilísticas, siempre supeditadas a las directrices del maestro. El sudario envolvente responde al modelo propio de raíz clásica y terminación avanzada, ahora con caída lateral animada por el viento, efecto realista muy barroco que lo aleja de los conceptos griegos. El intenso naturalismo, la potencia y el énfasis dramático, lo sitúan en un punto opuesto de la misma cuerda con la que Martínez Montañés llegó al esencialismo máximo en el Crucificado de la Clemencia.

Ese Crucificado de la catedral de Lima determinó el sentido de la evolución de la escultura sevillana del primer barroco, en consonancia con las necesidades descriptivas y pasionistas del pueblo, poco ilustrado e incapaz de acceder a los postulados esencialistas del alto clero; en tal categoría, fue la referencia directa para Francisco de Ocampo en el Crucificado del Calvario, en 1611; y de Juan de Mesa en el Crucificado del Amor, en 1618. Puede afirmarse, de modo objetivo, que supuso todo un punto de inflexión en la escultura española moderna y, por supuesto, en la sevillana, que adquirió el apelativo de montañesina en honor a ello.



Fig. 7. Retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, Juan Martínez Montañés, 1609-13, Santiponce, Sevilla.



Fig. 8. San Jerónimo Penitente, Juan Martínez Montañés, 1611, monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce, Sevilla.

Martínez Montañés no se quedó ahí, nunca lo hizo ante la consecución de un logro importante; fue mucho más allá en la definición del naturalismo pleno propio del primer barroco en la imagen de San Jerónimo Penitente (Fig. 8), que preside el retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo (Fig. 7), en Santiponce, fechado en 1609-13, del que ya se ha hablado aquí por otros motivos. La imagen, tallada según José Hernández Díaz en 1611, es anterior a las primeras obras importantes de sus principales discípulos y a la pintura de José Ribera y Diego Velázquez, lo que, debido al énfasis de los conceptos y su extraordinaria calidad, tiene una extraordinaria importancia. Ningún otro escultor de su círculo la superó nunca en fuerza expresiva, sin la menor duda, es una escultura capital de su tiempo, tanto es así, que Juan José Martín González reconoció una fortaleza única en la Historia del Arte, sólo equiparable al grupo helenístico del Laocoonte³⁶.

La imagen de San Jerónimo Penitente fue una de las primeras que Martínez Montañés talló para el retablo del monasterio de San Isidoro del Campo, y, según contrato, lo hizo sin la intervención de ninguno de los cuatro colaboradores acreditados para el conjunto: Francisco de Ocampo, Juan de Oviedo y de la Bandera, Juan de Mesa y Francisco Villegas. La visión directa y cruda del natural, defendida

36. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Escultura barroca en España. Op. Cit. P. 143.

antes por teóricos a los que aún no se ha reconocido su aportación, como Juan de Mal Lara, el canónico Francisco Pacheco, Pablo de Céspedes y Francisco de Rioja, fue ofrecida por primera vez en una obra plástica y desde todas las perspectivas posibles.

La documentación aporta un dato importante, la imagen fue concebida para salir en procesión, y tal imperativo, condicionado por el sentido de la religiosidad popular de los campesinos que lo harían, determinó el punto máximo en el origen del naturalismo en el arte sevillano. No fue una cuestión de sensibilidad plástica, en uno u otro sentido, clásico o dramático, sino la respuesta personal a tales demandas en el sentido de la religiosidad, ya de la élite religiosa ya del pueblo carente de formación. Por eso, fue un error establecer los criterios de demarcación entre el maestro y Juan de Mesa en función de tales conceptos, que aún se repite con frecuencia de modo tópico, pues ambos pasaron de uno a otro lado de la cuestión en función de las necesidades y exigencias de los promotores y no por inclinaciones propias. La veracidad y el dramatismo anatómico de la imagen de San Jerónimo Penitente jamás fueron igualados por éste u otro discípulo, menos aún la fortaleza de ánimo, tan humana como sobrenatural por su garra expresiva y la concentración mística en la oración. La policromía al óleo y a punta de pincel de Francisco Pacheco, trasciende las posibilidades del género y es equiparable a la excelencia de la talla y las grandes pinturas de inicios del barroco.

VI. Sexto motivo, la definición de las formas y el estilo montañésino

El sexto motivo es consecuencia inevitable de los anteriores, la formación de un estilo propio, como consecuencia de la definición conceptual y las innovaciones formales determinadas desde la esfera intelectual. Juan Martínez Montañés fue un creador que operó en el campo superior de los conceptos, esto es, de las definiciones mentales y, en tanto que tales, abstractas, desde las que creó una serie de propuestas formales en un segundo nivel creativo elevado, previo a los estilos y determinante sobre éstos. En consecuencia, no siguió el estilo de ningún otro escultor, tales posicionamientos lo llevaron a la creación de uno propio, muy personal, inédito y afortunado en la apreciación de las élites culturales y las amplias masas populares, con el que antecedió a sus numerosos seguidores y a pintores como Francisco Herrera, El Viejo, y Diego Velázquez.

Ese estilo personal se caracteriza por la asunción de criterios propios en un perfecto equilibrio, regido por el naturalismo determinante. Podemos verlo en las obras de raíz griega del lustro comprendido entre 1603 y 1607; y en las posteriores caracterizadas por el naturalismo pleno. Para no repetirnos, podemos identificarlo en la imagen de San Isidoro del retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, como se dijo, fechado en 1609-13. Martínez Montañés talló al santo vestido de obispo y leyendo, en relación con la autoría de las Etimologías. La imagen destaca, sobre todo, por su grandeza compositiva y la monumentalidad de las formas y la expresión. Del mismo modo, el Crucificado del ático, de tamaño académico, es una imagen importante, concebida al detalle, como advirtió José Hernández Díaz, concebida como si pudiese contemplarse de cerca. Está sujeto a la cruz por tres clavos y muerto, y las marcas tanatológicas y la mórbida interpretación de la anatomía



Fig. 9. Jesús de la Pasión, Juan Martínez Montañés, cerca de 1615, iglesia de El Salvador, Sevilla.

humanizan la bella interpretación esencialista del modelo.

Los oficiales de Juan Martínez Montañés participaron en los relieves e imágenes de la parte superior del retablo, según lo estipulado en el contrato. Las distintas morfologías de Francisco de Ocampo, Juan de Oviedo y de la Bandera, Juan de Mesa y Francisco Villegas, se aprecian en las imágenes de la Asunción, las cuatro Virtudes Teologales, dos ángeles en el remate del ático, y los relieves de la Resurrección y la Ascensión. El estilo montañésino al que sirvieron, fue, desde ese momento, común a todos ellos a lo largo de sus respectivas carreras.

El retablo está flanqueado por dos sepulcros cenotafios ensamblados y presididos por las estatuas orantes de don Alonso Pérez de Guzmán y doña María Coronel, talladas en madera y policromadas por Francisco Pacheco.

Ambos patronos vivieron en el siglo XIV y están vestidos a la usanza de finales del siglo XVI, los dos arrodillados y en actitud de rezar, tal exigía el contrato. En el pequeño retablo de la capilla del reservado del mismo monasterio representó las imágenes de la Virgen con el Niño, San Joaquín y Santa Ana. En todas ellas el estilo del maestro Martínez Montañés está muy definido por las estructuras regulares; el naturalismo predominante; los estudios anatómicos amplios y rigurosos; la definición de las articulaciones, manos, dedos, nariz; los pormenores de la zona ocular; los ojos almendrados; y el claroscuro de todos los detalles, en especial de los pelos y los grandes pliegues de los ropajes.

Ese estilo estuvo siempre supeditado al principio naturalista rector, muy intenso en la imagen de candelero de San Ignacio de Loyola, de la Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla, en 1610. El retrato es mucho más sobrio, tanto como el modo de vida y el carácter reflexivo del santo y los miembros de la orden. Martínez Montañés lo talló partiendo de la mascarilla funeraria, procedente de Roma, en posesión de Francisco Pacheco, cuya policromía fue de nuevo fundamental para potenciar la tremenda intensidad naturalista. Años después realizó la imagen pareja de San Francisco de Borja (Fig. 10), en 1624-25, análoga y, como la anterior, dotada de una gran veracidad.

Esos principios caracterizan a la imagen de Jesús de la Pasión (Fig.9), documentada indirectamente y realizada por Martínez Montañés cerca de 1615. Es una obra de talla completa, concebida desnuda, sólo cubierta por un sudario ajustado

y con brazos articulados, condiciones idóneas para vestirla con túnicas bordadas cuyos elementos complementaban el significado. Hay que tenerlo en cuenta, pues la mayoría de imágenes sevillanas de Jesús con la cruz auestas, eran de talla completa; sólo la imagen de Jesús Nazareno, titular de la Hermandad del Silencio, atribuida a Martínez Montañés en época juvenil, según testimonio recogido por María Elena Gómez Moreno³⁷; por la misma autora y Antonio Martín Macías a Francisco de Ocampo³⁸; y por Antonio Torrejón Díaz a Gaspar de la Cueva³⁹, pudiera haber sido de candelero para vestir y anterior, según las atribuciones, fechada entre 1590 y 1610.

El cuerpo de Jesús de la Pasión se dobla por el peso de la cruz, y las piernas, relativamente juntas para impedir la caída, inducen a la sensa-

ción de un andar dificultoso, cansino, deteriorado por el sufrimiento. La anatomía se ajusta a ello con el organicismo propio de la nueva mentalidad. El naturalismo es muy intenso, tanto como la carga dramática propia de un momento de máxima tensión física y psicológica. Hay que advertirlo y destacarlo como merece, pues esta condición y el extraordinario equilibrio habitual en la talla de Martínez Montañés llevaron a la mala interpretación de los medios cofrades sevillanos de la segunda mitad del siglo XX, que hablaron de una dulzura inexistente, incapaces de apreciar las relaciones plásticas y el ser obra de la obra de arte en su verdadero sentido, error subsanado por Juan José Martín González cuando reconoció como característica principal la acentuación del dolor y el hondo patetismo⁴⁰.

Juan Martínez Montañés consiguió con la imagen de Jesús de la Pasión una obra magistral por su extraordinaria veracidad y las calidades técnicas exhibidas⁴¹.



Fig. 10. San Francisco de Borja, Juan Martínez Montañés, 1624-25, iglesia de la Anunciación, Sevilla.

37. GÓMEZ MORENO, M. E. Escultura del Siglo XVII; Op. Cit. P. 41.

38. MARTÍN MACÍAS, A. (1983). Francisco de Ocampo. Maestro escultor (1579-1639). Sevilla: Gráficas del Sur, Pp. 114-120.

39. TORREJÓN DÍAZ, A. (2005). "Gaspar de la Cueva2. En AAVV. De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús, III. De la Entrada Triunfal al Calvario; Sevilla: Tartessos. Pp. 250-251.

40. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Escultura barroca en España. Op. Cit. P. 146.

41. RODA PEÑA, José: "La imagen del Señor de Pasión y su significación artística". Op. Cit, Pp. 50-53. LUQUE TERUEL, A. (2015). "Nuestro Padre Jesús de la Pasión, cumbre naturalista de Juan Martínez Montañés". En Saeta. Sevilla: Cadena Cope, Pp. 58-61.

La dinámica orgánica del cuerpo corresponde a la de un hombre cargado con un enorme peso superior, con el consiguiente empuje vertical y el correspondiente diagonal y exterior en la zona media o lumbar. Por ese motivo, el paso tiene que ser corto, pues si abriese las piernas caería al suelo de modo irremisible por la fuerza de ambos empujes. La fatiga producida por el esfuerzo se deja notar en ese andar y, debido a la dinámica orgánica, en el movimiento de todas las partes del cuerpo. También en la expresión severa del rostro, en el que la grandeza sobrenatural que lo relaciona con el Crucificado de la Clemencia queda marcada por el esfuerzo y el sufrimiento, trascendiendo la raíz griega de aquél con la intensidad expresiva naturalista barroca.

El rigor naturalista de Martínez Montañés es máximo, y aun a pesar de ello, se aprecian ciertas intuiciones realistas en el escorzo de algunos miembros o detalles de las manos y los pies, y en el leve desplazamiento de una de las orejas respecto del eje que rige la proyección de la cabeza en su movimiento lateral y descendente. El escultor seguía en la vanguardia de su tiempo más de diez años después de la completa renovación formal que protagonizó a principios de siglo. La agilidad de la gubia es perceptible en la matización de determinados elementos en superficie; y el claroscuro proporcionado en los detalles anatómicos y el pelo, muy intenso. La gubia profundiza con decisión y valentía, rasgo morfológico determinante en las creaciones barrocas, y la anatomía parece cobrar vida. La policromía mate de Jesús de la Pasión es muy probable que sea de Francisco Pacheco, y puede afirmarse que está a la altura de la excelente talla.

Beatriz Gilman Proske identificó como obra de Juan Martínez Montañés el Crucificado de los Desamparados de la iglesia conventual del Santo Ángel de Sevilla, fechado en 1617; que Celestino López Martínez había considerado obra de Juan de Mesa. La reciente restauración de la imagen, antes muy sucia, permite el análisis formal que confirma la autoría del maestro. El modelo estilizado mantiene la raíz esencialista de los crucificados de Martínez Montañés anteriores al de la catedral de Lima; al mismo tiempo, el estudio anatómico se relaciona con el Crucificado del retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo. El virtuosismo técnico de la talla es de nuevo insuperable. El naturalismo es muy intenso, sobre todo en lo que refiere a la cabeza, con amplia corona y espinas que se clavan en la frente y las orejas. La expresión, muy grave, difiere de la divinidad esencialista de las primeras imágenes, y asume por completo la representación cadavérica. En el sudario envolvente recuperó el modelo de raíz griega del Crucificado de la Clemencia, con pliegues claroscuristas muy barrocos. La policromía de Francisco Pacheco está a la altura de sus mejores interpretaciones, tanto en las calidades de las encarnaduras como en los colores y texturas de la superficie textil del sudario y las ramas verdes de la corona de espinas.

VII. Séptimo motivo, los nuevos estímulos: el colosalismo físico en competencia con Francisco de Ocampo y Juan de Mesa, en 1620-30

El séptimo motivo que muestra la grandeza creativa de Juan Martínez Montañés fue la capacidad evolutiva que mantuvo superados los treinta años de actividad

continua, en este caso, en competencia con sus propios discípulos, formados y mantenedores de su estilo, llamado montañésino, sobre todo con Francisco de Ocampo y, en especial, con Juan de Mesa.

María Elena Gómez Moreno y José Hernández Díaz la consideraron una etapa de agotamiento físico, en la que Juan Martínez Montañés delegó en ayudantes y tuvo breves momentos de inactividad. Los dos reconocieron la calidad de los trabajos y la evolución del maestro debida a la influencia de Juan Mesa, en el retablo de San Juan Bautista del convento de San Leandro; y un estilo nuevo, sin relación con éste, en el retablo mayor del convento de Santa Clara, en el que inició su actividad Alonso Cano.

Veámoslo con detalle, el retablo de San Juan Bautista del convento de San Leandro, en 1620-22, parece darle la razón a María Elena Gómez Moreno; no obstante, es preciso matizarlo, pues no fue una influencia directa desde un punto de vista estilístico, sino un estímulo, que podríamos denominar colosalista, con el que incentivó las claves creativas propias. Tengamos en cuenta el entonces peculiar método creativo de Juan de Mesa, muy valorado en la actualidad y desapercibido en su tiempo, consistente en el desarrollo formal a partir del aumento de escala y la alteración consciente de las proporciones de una imagen predeterminada, por lo general del propio Martínez Montañés, transformada por completo en tal operación⁴².

El maestro tal vez pensó que si su discípulo podía sacarle ese partido a sus esculturas, si podía obtener con tanta facilidad nuevas definiciones formales de los prototipos que él había creado con el fundamento de complejas claves intelectivas y plásticas, no tendría porque haber el mínimo inconveniente para revertir el principal logro de su discípulo en su nueva obra. Juan de Mesa aumentaba y deformaba los modelos de Martínez Montañés hasta hacerlos irreconocibles, operación en la que mantenía las características fundamentales de su estilo e introducía rasgos morfológicos propios. El resultado es una grandeza compositiva caracterizada por su fuerte impacto en el primer golpe visual. Eso fue lo único que le interesó a Martínez Montañés para forzar una supuesta competencia de la que salió tan vencedor como su discípulo, la grandeza compositiva colosalista resultante de tales aplicaciones. Por supuesto, no estaba dispuesto a asumir ninguna deformación, ni mucho menos el mínimo rasgo morfológico que no fuese propio.

Puede verse muy bien en las esculturas del retablo de San Juan Bautista en el convento de San Leandro. Lo preside un altorrelieve de San Juan Bautista en el desierto, arrodillado y con la vista elevada hacia la aparición del cordero místico, casi en éxtasis y con expresión anhelante, trágica. El colosalismo de la figura la distingue de las demás del retablo, también su gesto, acorde, y el violento giro del cuello en sentido ascensional. No presenta deformación alguna y compite en grandeza compositiva con las imágenes más potentes de Juan de Mesa. Martínez Montañés estaba dispuesto a evolucionar, y lo hizo revirtiendo con éxito en su arte las consecuencias de procedimientos creativos muy distintos que, a su vez, operaban

42. LUQUE TERUEL, A. (Coordinador) (2011). Luis Ortega Bru. Un genio en solitario. Sevilla: Tartessos, P. 134. LUQUE TERUEL, A. (2011). Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita. Sevilla: Tartessos. Pp. 79-82.

en ese momento sobre las grandes novedades formales que él había creado en las dos décadas anteriores. Podría decirse que Martínez Montañés le cobró a Juan de Mesa lo que éste le debía por haberse apropiado primero de sus grandes obras como referencias para sus características variantes formales.

Sobre ese relieve se sitúa la cabeza degollada de San Juan Bautista en una bandeja sostenida por dos ángeles, en el interior del frontón que separa los dos primeros cuerpos, en la que aporta otra afortunada interpretación del modelo masculino relacionado con la familia de Cristo en las décadas anteriores. En esa cabeza, el naturalismo es pleno e idéntico al de la década precedente, y la gravedad expresiva adquiere un dramatismo extremo con la caída lateral del pelo y el reguero de sangre que sale de la bandeja en la parte inferior. En el segundo cuerpo del retablo destaca un relieve del Bautismo de Cristo, relacionado con el del mismo tema en el retablo del convento del Socorro. Las imágenes de Santa Isabel, Zacarías, la Virgen y San José muestran la intervención de Francisco de Ocampo.

Las colaboraciones fueron frecuentes e intensas en las siguientes obras, como afirmaron María Elena Gómez Moreno y José Hernández Díaz. Quizás, esa nueva situación en la que delegó y supervisó la ejecución de buena parte de los grandes encargos, lo llevó a contratar todas las facetas del retablo mayor del convento de Santa Clara de Sevilla, en 1621, incluida la policromía que, probablemente, pensaría ceder después a algún pintor a su servicio. La situación produjo el conocido y duro enfrentamiento con Francisco Pacheco, representante del gremio de pintores, y Martínez Montañés se vio obligado a ceder en beneficio de Baltasar Quintero, que firmó contrato en 1623. Los trabajos se prolongaron hasta el año 1626.

En ese retablo destaca el relieve de Santa Clara y las clarisas que presidía el primer cuerpo, conservado en el presbiterio de la iglesia. Está planteado en dos niveles, el primero con el grupo formado por las ocho religiosas superpuestas para generar un efecto de profundidad equiparable a las composiciones de los relieves griegos del Partenón de Atenas, del siglo V a. C; el segundo con una fuga en perspectiva que genera profundidad, según los criterios lineales de la pintura renacentista florentina y los bajorrelieves de Donatello. La complejidad de la combinación, la sobria austeridad de las monjas y el naturalismo de los retratos, nos indican que estamos en pleno Barroco.

Los relieves de San Francisco imponiendo el hábito a Santa Clara y Santa Clara bendiciendo el pan del mismo retablo siguen los mismos principios con una mayor economía de volúmenes y relaciones. Las imágenes de las entrecalles están vestidas con criterios clásicos griegos, reinterpretados con habilidad en un eficiente proceso de cristianización. José Hernández Díaz pensó en la posible participación de Alonso Cano como oficial del maestro en la imagen de San Antonio, debido al vuelo envolvente del manto sobre uno de los brazos; sin embargo, ese recurso es muy anterior a los dos escultores y puede verse en distintas obras desde el siglo XVI.

La representación de las Dos Trinidades que preside el ático del retablo mayor del convento de Santa Clara tiene especial interés por la diferencia de escala y el magisterio con el que la resolvió, pues la imagen de Dios Padre sentado y sobre una nube con cabezas angelicales es mucho mayor que la del Crucificado que presenta y ofrece, éste con perfección anatómica y severidad expresiva animados por

el movimiento virtual inédito de la estructura y sudario triangular que pierde tal carácter con las superposiciones debidas a la amplitud y la soltura del tejido, volado y muy caído para descubrir la difícil anatomía de la zona inguinal. La iconografía ya se dio en Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en el retablo mayor de la iglesia de Santa María la Blanca en Toledo; y la imagen de Dios Padre asume, en ese aumento de escala, la grandiosidad compositiva tomada de Juan de Mesa.

Ésta puede verse en el grupo del Entierro de San Juan Bautista de la predela del retablo del convento de las Concepcionistas de Lima, en 1622, en el que trabajó de modo simultáneo a los retablos del convento de Santa Clara de Sevilla. La rigidez del cuerpo decapitado del santo anticipó la de Francisco Villegas en el Cristo del Santo Entierro de la Iglesia de Santa Cruz de Cádiz, cerca de 1624; y la de Juan de Mesa en el Cristo Yacente de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, si se confirma la atribución de ésta, con la que comparte notas colosalistas. La cabeza cortada de San Juan Bautista ofrecida por dos ángeles sobre una bandeja, aporta cotas trágicas suficientes y representativas de la percepción patética de la mentalidad sevillana, tan sobria y medida en esa situación, a las que Juan Martínez Montañés nunca fue indiferente.

En otras obras dio continuidad a los planteamientos naturalistas con intenciones análogas a las de la etapa anterior, por ejemplo en la imagen de San Francisco de Borja, tallada con motivo de la beatificación del santo para la Casa profesa de los Jesuitas, en 1624. Como quedó expuesto, forma pareja con la de San Ignacio de Loyola y, como ésta, es una imagen de candelero, en origen vestida con túnica bordada y en la actualidad con una sotana de tela encolada sin ningún interés artístico. Como demanda la iconografía jesuítica, porta una calavera con la mano derecha.

Lo mismo puede decirse de los cuatro retablos laterales de la iglesia del convento de Santa Clara, que lo ocuparon entre 1625 y 1633, largo período debido a las interrupciones por las enfermedades contraídas. Están dedicados a la Inmaculada Concepción, San Francisco, San Juan Evangelista y San Juan Bautista, éste de inferior calidad por la dureza de la talla, asignada por José Hernández Díaz a Francisco de Ocampo, autor de los relieves de los áticos.

La nota colosalista persistió en el grupo de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen del convento de Santa Ana, en 1627. La santa, sentada y mirando hacia arriba, recibe inspiración divina para enseñar a leer a la Virgen niña. La anatomía de la primera supera los límites del naturalismo y presenta recursos realistas que le proporcionan una acusada veracidad; mientras que la segunda sigue un modelo infantil propio y bien conocido, caracterizado por su ternura. Como en los casos anteriores, es un colosalismo muy distinto al de Juan de Mesa, pues en Martínez Montañés imperaron siempre las relaciones orgánicas de los modelos naturales, que mantuvo sin problemas pese a la exageración de los volúmenes, gracias al virtuosismo de la talla, excepcional en la representación de los pormenores anatómicos velados bajo la piel, en contraposición con las deformaciones y las desproporciones intencionadas de su discípulo. Puede decirse que Martínez Montañés se mantuvo en los parámetros del naturalismo pleno; mientras que Juan de Mesa desvió la profundidad conceptual de su maestro hacia un inicio realista tendente a los efectismos.

Tales notas son comunes a otras obras de gran calidad de la misma época, como el relieve de San Juan Evangelista en Patmos del retablo del convento de San Leandro, en 1632, sentado, escribiendo y en trance de inspiración en consonancia con el frontero de San Juan Bautista tallado diez años antes. La Virgen con el Niño con media luna a modo de Inmaculada Concepción, y el relieve del Martirio de San Juan Evangelista del mismo retablo repiten tipos anteriores.

El grupo de Santa Ana y la Virgen niña de Convento del Buen Suceso, en 1632, dotada con similar impronta, sigue un modelo itinerante y los planteamientos naturalistas habituales en la escultura procesional⁴³. La claridad de la talla, es como en las anteriores, consecuente con la amplitud de los volúmenes y la limpieza plástica de los distintos planos. La diagonal marcada por la mirada baja en contraposición a la elevada de la Virgen Niña, genera un esquema en aspa completado por la diagonal contraria establecida de modo virtual por el punto de vista del espectador. La actitud de éste, obligado por el escultor a intervenir como sujeto activo de la composición, es parte de la obra. Tal concepto supera a cualquier otro y eleva al grupo a los niveles intelectivos que sólo pudo compartir la pintura de Velázquez. El contraste es aún mayor en relación con la actitud reflexiva e introspectiva de Santa Ana. Ese compromiso, tan barroco, enlaza con el siguiente motivo.

Las últimas obras en las que se percibe el interés de Juan Martínez Montañés por la impronta colosal en sintonía con Juan de Mesa son las imágenes de San Pedro y San Pablo del retablo mayor de la iglesia de San Miguel, en Jerez de la Frontera, cerca de 1633. Fallecido unos años antes el segundo, el colosalismo de estas dos imágenes superó todas las expectativas, tanto en la concepción grandiosa y monumental como en la fuerza expresiva asociada, lo que se resulta aún más asombroso cuando se comprueba que, al mismo tiempo, mantienen la limpieza estructural de los contrapostos de las antiguas esculturas griegas y romanas; las normas orgánicas propias del naturalismo y los detalles anatómicos precisos en función de los movimientos, firmes, decididos; y el principio de equilibrio tan característico en toda su obra. Puede decirse que Martínez Montañés recuperó los volúmenes amplios y monumentales de la década anterior con nuevo sentido y propósito, éste signado por la energía, la potencia expresiva y el fuerte carácter, rasgos propios de la transición del naturalismo al realismo. La policromía de las dos esculturas fue realizada con óleo y a punta de pincel por una compañía laboral formada por Francisco Pacheco, Pablo Legot, Alonso Cano y Francisco Fernández de Llera⁴⁴, y muestra colores intensos y brillantes, con fuertes contrastes de luces y sombras al servicio de los volúmenes escultóricos y según los principios barrocos. Su belleza plástica es pareja a la de la configuración de Martínez Montañés y puede considerarse de las de mayor calidad plástica del arte barroco.

43. La imagen infantil se perdió o fue destruida en el año 1936; en la actualidad ha sido sustituida por una copia de Rafael Barbero. Véase, HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Martínez Montañés; Op. Cit. P. 232.

44. PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1983). El retablo sevillano del Renacimiento. Op. Cit. P. 402.

VIII. Octavo motivo, un movimiento conceptual difícil de apreciar, en torno a 1630

El octavo motivo que fundamenta la importancia creativa de Juan Martínez Montañés es el más concreto y localizado y el más difícil de percibir de todos. Se trata de la asunción de un movimiento extremo y virtual, aprehensible con facultades intelectivas, y, por lo tanto, en el punto extremo de la dinámica barroca, en consonancia con las leyes físicas y del movimiento enunciadas por Descartes. Recordemos que éste aseguró que el reposo no existe, que todos los cuerpos están siempre en movimiento, y que, precisamente, los movimientos más rápidos e intensos son aquéllos que no se aprecian con los sentidos, sino con la facultad de pensarlos.

Hay que tener en cuenta que, limitado por las enfermedades, en principio no pudo hacerse cargo de los proyectos del retablo de la Inmaculada Concepción para la Catedral de Sevilla, contratado en 1628, al que no renunció, dada la trascendencia del encargo, con el consiguiente retraso y enfado del Cabildo metropolitano; y el retablo mayor de la Iglesia de San Lorenzo, en 1630, cuyos relieves y esculturas traspasó a Felipe de Ribas.

Para el primero talló la imagen de la Inmaculada Concepción que lo preside, la popular Cieguecita (Fig. 11), apelativo debido a la mirada baja y los ojos entorpecidos, en 1628-31. El análisis de esta imagen es imprescindible para comprender la naturaleza creativa de Martínez Montañés y la escultura barroca española. Como se verá, una cosa es la apariencia y otra la realidad material de la obra; una el estilo aparente y otra la concepción virtual que aumenta su interés por el carácter avanzado que la sitúa en un punto extremo de la vanguardia de su tiempo; aunque a simple vista no lo parezca.

Todos los autores que la han estudiado, o, simplemente, han hablado de la imagen, han destacado su clasicismo medido y la han considerado prototípica del arte de Martínez Montañés. Incluso, muchos de ellos vieron en la imagen connotaciones manieristas superadas con la nueva lectura naturalista; y en ese naturalismo una perspectiva idealizada que se manifestaba en una dulzura infinita, eco tardío de los planteamientos neopláticos de la primera década



Fig. 11. Inmaculada Concepción (La Cieguecita), Juan Martínez Montañés, 1628-31, Catedral, Sevilla.

de siglo. No les falta razón en sus argumentos, lo que ocurre es que hay mucho más, las relaciones internas de la escultura guardan una sorpresa que no se suele advertir con la experiencia visual, que es necesario aprehender con una lectura intelectual que la trasciende.

Si se analiza con profundidad se verá que, bajo la belleza plástica de la túnica, caracterizada por la caída pesada compensada por la extrema belleza de sus vuelos envolventes, queda marcada la anatomía, trasdosada con enorme virtuosismo, y eso permite comprobar que los pies de la Virgen se dirigen hacia su izquierda, las rodillas hacia su derecha, las caderas de nuevo a su izquierda y los hombros con la cabeza otra vez hacia su derecha. La relación no se ve a simple vista; mas está, es cierta y reconocible si la pensamos. Eso no es posible en un modelo natural, nadie vivo puede hacerlo. Los desplazamientos consecutivos rompen el eje estructural con la fuerza helicoidal de las columnas salomónicas. Es un movimiento virtual, apenas perceptible desde una perspectiva visual, hay que pensarlo y, cuando se piensa, se manifiesta con una violencia escenográfica brutal. Es un movimiento infinito, que no tiene ni principio ni fin, por ello, mucho más intenso y potente que los desplazamientos mecanicistas inducidos de la mayoría de los artistas de su tiempo. Se puede hablar, por lo tanto, de dos tipos de realismo y movimiento, uno visual y otro conceptual, éste mucho más complejo por su carácter intelectual y la difícil aplicación plástica. Tal carácter intelectual de la popular Cieguecita la hace partícipe del realismo pleno y la equipara a la perspectiva aérea y la pintura en hueco más avanzada de Diego Velázquez y a la arquitectura en negativo de Alonso Cano.

La extrema sobriedad de la interpretación, la delicada posición de las manos ingravidas delante del eje virtual, éste desplazado y roto hasta lo imposible, y la belleza extrema y la excepcional dulzura expresiva del modelo femenino y de las tres cabezas infantiles de los ángeles de la peana, distraen al espectador y simulan el movimiento virtual del eje estructural de modo magistral, lo que no quiere decir que no exista y se manifieste a quién esté preparado para percibirlo. Una vez asumido, hay que volver al sentido del equilibrio, que prevalece en orden visual, y, desde éste, debe procederse a la compensación de las claves intelectivas y el desplazamiento de las formas. Así aprehenderemos la verdadera naturaleza y la grandeza creativa de una de las configuraciones más atrevidas, avanzadas y afortunadas del Arte Español Moderno.

IX. Noveno motivo, escultor del Rey Felipe IV

El noveno motivo de la importancia creativa de Juan Martínez Montañés es el reconocimiento como escultor al servicio del Rey Felipe IV. No es un hecho creativo en sí; mas, sí la máxima confirmación en aquella época de un prestigio sólido y muy amplio, conseguido con obras magistrales y en permanente evolución creativa durante más de tres décadas. Ese reconocimiento tiene aún más valor si se tiene en cuenta que Martínez Montañés desarrolló toda su carrera en Sevilla o desde esta ciudad, no fue un artista cortesano al servicio de un monarca, sino que fue requerido de modo ex profeso y por su magisterio para una obra personal y de máxima importancia. En ello tuvo un claro paralelismo con Francisco Zurbarán.

El prestigio de Martínez Montañés llegó a su máxima cota cuando fue llamado a la Corte para que modelase el retrato de Felipe IV (Fig. 13), en 1635. Ese retrato fue el original que utilizó el escultor florentino Pietro Tacca para la fundición de la estatua ecuestre de la Plaza de Oriente de Madrid, autor del resto de la escultura, basada en dibujos previos de Velázquez y, según se ha especulado, con posibles cálculos de Galileo⁴⁵. El reconocimiento del viejo maestro era tan grande que incluso el escultor bronceista más cotizado en aquel momento en Florencia tuvo que cederle a petición del mismo rey el modelado de la parte más importante de la estatua. Su jerarquía, reconocida y recomendada por Velázquez⁴⁶, alcanzaba así una importante y nueva dimensión internacional, alterna a la que siguió proyectando en Hispanoamérica durante cuatro décadas de encargos ininterrumpidos.

La precisión del retrato de Martínez Montañés es análoga a la de los retratos orantes de Don Alonso Pérez de Guzmán y Doña María Alonso Coronel, en el monasterio de San Isidoro del Campo, que talló en madera en 1610, y policromó Francisco Pacheco entre ese año y el siguiente. Por otra parte, el concepto de majestad y la dignidad que le corresponde, se relaciona con los retratos del mismo monarca pintados por Velázquez. La sobriedad del modelado y su precisión sobrecogen en claro contraste con el planteamiento pictoricista y efectista del resto de la estatua, sobre todo del caballo, cuya expresión exagerada muestra de modo claro la gran diferencia conceptual entre los dos escultores.

X. Décimo motivo, los conceptos virtuales y el nuevo sentido del movimiento en la última época como respuesta a Alonso Cano y José de Arce, en 1630-48

El décimo motivo que avala la grandeza creativa de Juan Martínez Montañés es su evolución final con la asunción de los conceptos virtuales y el nuevo sentido



Fig. 12. San Bruno, Juan Martínez Montañés, 1634, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

45. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Martínez Montañés; Op. Cit. Pp. 238 y 239.

46. LUQUE TERUEL, A. (1998). Adminículo a la comprensión de Velázquez; Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, Pp. 23-41.



Fig. 13. Retrato de Felipe IV, Juan Martínez Montañés, 1635, plaza de Oriente, Madrid.

del movimiento en respuesta a las novedades desarrolladas en los últimos años por Alonso Cano y José de Arce, escultor flamenco instalado en el taller de Felipe de Ribas. Como vemos, el viejo maestro no dejó de asimilar conceptos y de hacerlos propios para poder competir con las siguientes generaciones de discípulos y escultores foráneos con sus medios. De ese modo, nunca dejó de evolucionar y de manifestarse como un artista creativo y novedoso. Mantenerse en la primera línea de la actividad artística durante más de cincuenta años, sólo está al alcance de los verdaderamente dotados.

El carácter virtual de Martínez Montañés se había manifestado de distintos modos en obras como la Inmaculada Concepción de la catedral de Sevilla, en 1630-32; y el grupo de Santa Ana y la Virgen Niña del

convento del Buen Suceso, de 1632. Antes del viaje a Madrid para trabajar en la estatua del rey Felipe IV, había realizado la imagen de San Bruno del Monasterio de la Cartuja de las Cuevas (Fig. 12), del año 1634, en la que presentó otros registros, desde la ascensión de procedimientos y grafismos propios, como los movimientos de los paños, amplios y pesados, en contraposición con el fuerte contraposto y el éxtasis en la contemplación del crucifijo, debido a la tensión producida por los movimientos contrapuestos, que producen tensión y desequilibrio; hasta las aristas muy marcadas en la anatomía para representar el sufrimiento, el tremendo claroscuro de los pliegues y la intensa vida interior. Esta vez, la policromía de Francisco Pacheco alcanzó niveles equiparables a los de los lienzos de Francisco Zurbarán.

Cuando Juan Martínez Montañés volvió a Sevilla, en 1636, talló la imagen de San Lorenzo, recientemente identificada en la iglesia dedicada al santo, original sobre el que trabajó Felipe de Ribas cuando talló la del retablo mayor. Fue el preámbulo de las imágenes sedentes de San Juan Evangelista y San Juan Bautista del Convento de Santa Paula, en 1637 y 1638, respectivamente. María Elena Gómez Moreno y José Hernández Díaz percibieron en ellas una completa renovación de estilo, según expusieron, ahora caracterizado por la sobriedad, el impulso interior y la ruptura de la euritmia, probablemente a causa de un nuevo estímulo de distinta índole, como el movimiento virtual y real incorporado por Alonso Cano, que, según precisaron, lo libró del estancamiento en una producción escasa en número y abundante en obras maestras. En estas dos esculturas, el naturalismo extremo quedó transformado con el movimiento exterior que descompensa los puntos de apoyo tomados de la

tradición clásica. Aunque sentadas, las dos siguen los principios básicos de los contrapostos clásicos. El potente claroscuro, conseguido horadando y superponiendo planos autónomos, con las correspondientes aristas, después tan características del arte de Pedro Roldán, incide y potencia la concepción barroca de las configuraciones, trascendidas por el misticismo sublime que lo distinguió y distanció de todos los escultores de su tiempo.

La etapa final del viejo maestro aún contó con importantes encargos, como el del Obispo don Juan de Palafox y Mendoza para la realización de las trazas del retablo de la capilla de los Reyes en la Catedral de Puebla de los Ángeles, en Méjico, en 1640. Las columnas salomónicas de este retablo siembran las dudas sobre la autoría, que, de confirmarse, lo situarían al frente de tal innovación en el arte sevillano.

El relieve de la Batalla de los Ángeles del retablo mayor de la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Fig. 14), en 1640-41, es la última de sus grandes obras. Se trata de un altorrelieve de tamaño colosal, equiparable en dimensiones e incluso planteamiento a los grandes cuadros pintados por Francisco Herrera, El Viejo, y Francisco Zurbarán. El atrevimiento de Martínez Montañés no tuvo límites, ni siquiera para competir con los grandes pintores activos en Sevilla.

La escenografía del cuerpo de tierra de ese enorme altorrelieve, con seis diablos en el infierno envuelto en llamas, es indicativa de la enorme capacidad de Martínez Montañés y de cómo llegó a las posiciones más avanzadas de la mentalidad barroca de su tiempo. Cinco de ellos, alineados en doble disposición horizontal y vertical, con uno en la base, hacen fuerza con los brazos para impulsarse con vehemencia hacia fuera, los tres de la parte inferior hacia la posición del espectador en el presbiterio; y los dos superiores en sentido ascensional, reforzando la subida íntegra de Luzbel, representado de cuerpo entero y a modo de eje central. La magistral contundencia de los cinco desnudos y los movimientos orgánicos de éstos, contrastan con la belleza apolínea de la anatomía de Luzbel. La aparente contradicción muestra, de nuevo, un temperamento barroco muy avanzado. San Miguel y otros arcángeles lanzan rayos desde el cuerpo de gloria. La tranquila serenidad de éstos como representantes del bien, contrasta con la extrema movilidad, la potencia anatómica y la exageración expresiva de los seres atormentados del infierno, ejes del mal.



Fig. 14. San Juan Evangelista, Juan Martínez Montañés, 1637, convento de Santa Paula, Sevilla.

La imagen de San Pedro de la localidad de Cilleros, en la provincia de Cáceres, en 1641, comparte los planteamientos de la del retablo mayor de la Iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera. La escala es menor y la fuerza expresiva de aquélla cede ante un elegante sentido de la dignidad. Los relieves de la Transfiguración y la Ascensión de ese retablo, en 1642-43, simétricos y en dos planos, muestran una ejecución inferior debido a la altura en la que están colocados.

XI. La trayectoria única y excepcional como motivo fundamental

El décimo primer motivo aquí argumentado sobre la importancia creativa de Juan Martínez Montañés no es un motivo en sí mismo, o, dicho de otro modo, es la acción conjunta de todos los anteriores, significativa en tanto tiene de excepcional en el arte barroco del siglo XVII.

Veámoslo con un sentido de recapitulación amplio, el escultor pasó por una fase juvenil en la que se detectan dos líneas de acción, una en consonancia con los modelos iconográficos manieristas, proporcionados por Juan Bautista Vázquez El Viejo, Jerónimo Hernández y el primer Andrés de Ocampo, como principales creadores, tan novedosos en la ciudad desde 1560 y tan arraigados en aquel momento de la última década del siglo XVI; la otra tendente a la introducción de principios naturalistas sobre dichos modelos. Cerca de 1600, Martínez Montañés evolucionó y generó un concepto con formas y estilo propio, en el que es evidente la ascendencia griega clásica y un naturalismo intenso depurado por el pensamiento esencialista neoplatónico, muy perceptible en grandes obras maestras al culto en las ciudades de Sevilla y Lima. Con esa evolución adquirió un nivel magistral y definió un período propio en la Historia del Arte Español Moderno, en 1602-07. Pronto progresó en una evolución muy personal, en contacto y competencia creativa con el escultor de Alcalá la Real y procedencia italiana Pablo de Rojas, y en claro contraste con el proto realismo de Andrés de Ocampo en Sevilla, con la que fue el máximo responsable de la definición del naturalismo pleno del primer barroco, entre 1607 y 1619, que abrió camino a un artista tan excepcional como el pintor sevillano Diego Velázquez. Las obras maestras de Martínez Montañés se sucedieron durante más de dos décadas, por un tiempo en la misma dimensión estética que el genial pintor y en paralelo al realismo iniciado por Andrés de Ocampo sobre los modelos manieristas de la época anterior.

Todo eso hubiese sido suficiente para establecer la importancia de Juan Martínez Montañés en el amplio contexto del Arte Español Moderno, y, por supuesto, como máxima figura del arte sevillano de la primera mitad del siglo XVII; no obstante, el artista, creador excepcional, no se quedó ahí, fue capaz de evolucionar y de transformar su estilo sin traicionar a los conceptos propios que regían su obra, una vez asumida las cualidades potenciadas por su discípulo Juan de Mesa a partir de sus modelos originales, cerca de 1620. Aunque nunca fuese una competencia real, puede decirse que el gran maestro, en la plenitud de su vida y su arte, respondió al estímulo de los logros de su discípulo, por una parte haciendo propias las consecuencias impactantes de éste; por otra, igualándolo y aun superándolo con sus argumentos colosalistas. Eso potenció la evolución de Martínez Montañés, que, de

algún modo, actualizó su lenguaje y preparó el camino para nuevas superaciones con las que se renovó continuamente.

La definición de nuevos planteamientos conceptuales y la proyección de argumentos virtuales en sus complejas configuraciones procedieron en torno a 1630 y lo situaron a la altura de la pintura de Velázquez en Madrid y Roma y la escultura y la pintura de Alonso Cano en Madrid y Granada, de las décadas siguientes. También lo hizo el encargo del retrato del rey Felipe IV, en un nivel incluso superior al de Francisco Zurbarán en un programa análogo. Los movimientos intelectivos, la materia y la forma virtual, y una nueva definición de su arte contando con la experiencia de su larga trayectoria, lo pusieron una vez más en la primera línea del arte barroco sevillano, en una época de menor trabajo, con grupos e imágenes individuales y grandes obras maestras, en las que destacaron matices muy distintos a los de las etapas anteriores, en casi dos décadas más de trabajo constante y de primer nivel.

Ningún escultor español moderno, y mucho menos ninguno de sus numerosos y muy cualificados discípulos sevillanos tuvieron una evolución tan rica en etapas y matices; y mucho menos, unas relaciones tan directas con tantos artistas con tan marcado perfil universal. De la máxima importancia creativa de Juan Martínez Montañés y de su absoluta hegemonía sobre todos los escultores de la primera mitad del siglo XVII no hay la mínima duda.

XII. La excelente calidad de la policromía, un motivo complementario en el que también tuvo un grado importante de responsabilidad

El décimo segundo motivo de esa importancia creativa de Juan Martínez Montañés es la categoría técnica y la definición naturalista de la policromía de sus esculturas, que encomendó a los pintores más importantes de Sevilla en la primera mitad del siglo XVII. Es cierto que ésta correspondió a esos artistas, algunos excepcionales, cuyos cuadros cuelgan en los mejores museos del mundo; mas también que la elección de éstos fue acierto suyo, así como las decisiones respecto del tipo de pintura que deseaba para sus obras. El naturalismo complementario de la talla, precisa y suelta a la vez, siempre orgánica y virtuosa, y de la policromía con técnica mate, marca otro punto de inflexión y máxima importancia en el Arte Español Moderno.

Recapitemos de nuevo, las primeras esculturas de Martínez Montañés fueron policromadas por Vasco Pereira, Gaspar Raxis y Francisco Pacheco, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, algunas todavía con técnicas vidriadas, sobre todo las del segundo. En el primer cuarto del siglo XVII, el mismo Francisco Pacheco, y, en menor medida, otro pintor notable, Juan de Uceda Castroverde, desarrollaron la técnica mate naturalista, en la vanguardia de la pintura de su tiempo en consonancia con los grandes logros y la máxima categoría artística de las esculturas de Martínez Montañés. Tanta fue ésta que incluso pintores tan importantes y de dimensión universal como Velázquez y Alonso Cano, a los que hay que añadir al sobresaliente Pablo Legot y a un profesional tan solvente como Baltasar Quintero,

policromaron obras suyas de las que hay constancia documental o referencias por diversas fuentes⁴⁷.

Ningún otro escultor en la historia del Arte Español de todos los tiempos presenta un currículo con colaboraciones tan excepcionales, y al que sólo se le aproxima Pedro Roldán con Bartolomé Esteban Murillo y Juan de Valdés Leal en la segunda mitad del siglo XVII.

En definitiva, los doce motivos enunciados aportan argumentos para la consideración de Juan Martínez Montañés como un maestro universal y una de las cumbres creadoras de todos los tiempos.

Bibliografía

- AAVV (2005). De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús, III. De la Entrada Triunfal al Calvario; Sevilla: Tartessos.
- AAVV (2009). La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla. Sevilla: Fundación Cajazol.
- AGUS, Luigi (2016): Las relaciones artísticas y culturales del Mediterráneo Occidental. Los Raxis-Sardo, pintores, escultores y arquitectos de los siglos XVI y XVII entre Cerdeña y Andalucía; Tesis Doctoral inédita, codirigida por el Doctor Rafael Ramos Sosa, de la Universidad de Sevilla; y la Doctora Giuliana Altea, de la Università di Sassari. Sevilla.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1974). “Escultura montañesina en el Virreinato del Perú”. En Archivo Hispalense. Sevilla.
- BERNALES BALLESTEROS. (1981). “Escultura montañesina en América”. En Anuario de Estudios Americanos, 1981.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1985). “La evolución del paso de misterio”. En: AAVV. Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte. Sevilla.
- GALLEGO Y BURÍN, A (1939). “Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés”. En AAVV: Homenaje a Martínez Montañés (1568-1649). Sevilla: Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- GILA MEDINA, L. (1987). “Entorno a los Sardo-Raxis: importante familia del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas”. En Archivo Español de Arte, Nº 238. Madrid.
- GILA MEDINA, L. (1992). “En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI. En Atrio, Nº 4. Sevilla.
- GILMAN PROSKE, B. (1967). Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor. Nueva York.
- GÓMEZ MORENO, M. E. (1958). Escultura del Siglo XVII. Madrid: Editorial Plus Ultra. Ars Hispaniae.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, J. (1918). Vázquez de Leca (1573-1649).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J (1939): “Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina”. En Sevilla: Boletín de Bellas Artes.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1949). Juan Martínez Montañés.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1949). “San Alberto de Sicilia Penitente, interpretado por Juan Martínez Montañés”. En Sevilla: Archivo Hispalense.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1950). “Juan Martínez Montañés y el ambiente ideológico de su época”. En Sevilla: Boletín de Bellas Artes y Revista de Ideas Estéticas.

47. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Martínez Montañés; Op. Cit. Pág. 256.

- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1962). "Novedades en torno a Montañés. En Murcia: Homenaje al profesor Merguelina.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1965). "Martínez Montañés en Lima". En Sevilla: Anales de la Universidad Hispalense, XXV.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1969). "Martínez Montañés y la estética del Manierismo"; en Sevilla: Cuadernos Hispano Americanos.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1969). Martínez Montañés y su época. Sevilla.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1969). Madrid: Martínez Montañés y la escultura sevillana de su tiempo.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1969). "La personalidad del escultor (JMM)". en Mundo Hispánico.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1971). Martínez Montañés y el Manierismo. Madrid.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1973). Miscelánea montañesina; Sevilla.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1974). "De nuevo con Juan Martínez Montañés". En Sevilla: Boletín de Bellas Artes.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1976). Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz. En Sevilla, Excma. Diputación Provincial.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1979) "Juan Martínez Montañés y sus discípulos". En Sevilla: Boletín de las Cofradías de Sevilla.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1986). El escultor Pérez Comendador, 1900-1981. Madrid.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987). Martínez Montañés. Sevilla: Guadalquivir.
- HERRERO GARCÍA, M. (1943). Contribución de la Literatura a la Historia del Arte. Madrid.
- JUAN LOVERA, C; y Martín rosales, F. (30 de agosto de 1984). "Pablo de Rojas, primer maestro de Martínez Montañés, también nació en Alcalá la Real. En Ideal. Granada.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2010). "Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas"; en GILA MEDINA, L. La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625). Madrid.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1929). Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Sevilla.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1932). Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán. Sevilla.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1939). La Hermandad y la imagen de Jesús de la Pasión. Sevilla.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1948). San Jerónimo Penitente, magnífica imagen de Martínez Montañés. En Sevilla: Calvario.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1949). "Homenaje al maestro escultor Martínez Montañés al cumplirse el tricentenario de su muerte". En Sevilla: Archivo Hispalense, X.
- LUQUE TERUEL, A. (1998). Admínículo a la comprensión de Velázquez; Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando.
- LUQUE TERUEL, A. (Coordinador) (2011). Luis Ortega Bru. Un genio en solitario. Sevilla: Tartessos.
- LUQUE TERUEL, A (2011). Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita. Sevilla: Tartessos.
- LUQUE TERUEL, A. (2015). "Nuestro Padre Jesús de la Pasión, cumbre naturalista de Juan Martínez Montañés". En Saeta. Sevilla: Cadena Cope.
- LUQUE TERUEL, A. (2016). "Esplendor y pasión de Sevilla"; en Escultura barroca en España, Vol. II; Antequera.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983). Escultura barroca en España. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN MACÍAS, A. (1983). Francisco de Ocampo. Maestro escultor (1579-1639). Sevilla: Gráficas del Sur.
- MARTÍN ROSALES, F; y ROSALES FERNÁNDEZ, (2000). "Pablo de Rojas. Escultor de imaginiería, maestro de Juan Martínez Montañés". Alcalá la Real.

- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1982). "La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés". en Homenaje al profesor Hernández Díaz. Sevilla.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1982). "Un fragmento recuperado de Martínez Montañés". En Revista de Arte sevillano, I. Sevilla.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1983). El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629) Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- RODA PEÑA, J. (2009). "Prendas devocionales e imágenes singulares: la escultura en los conventos sevillanos de clausura". En AAVV: La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla. Sevilla: Fundación Cajasol.
- RODA PEÑA, J. (2015). "La imagen del Señor de Pasión y su significación artística". En Saeta. Sevilla: Cadena Cope.
- SANCHO CORBACHO, H. (1930). "Arte sevillano en los siglos XVI y XVII". En Sevilla: Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, II.
- SANCHO CORBACHO, H. (1931). "Arte sevillano en los siglos XVI y XVII". En Sevilla: Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, III.
- SANCHO CORBACHO, H. (1982). "Artífices sevillanos del siglo XVII". En Sevilla: Homenaje al profesor Hernández Díaz.
- TORREJÓN DÍAZ, A. (2005). "Gaspar de la Cueva". En AAVV. De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús, III. De la Entrada Triunfal al Calvario; Sevilla: Tartessos.

LA INFLUENCIA FLAMENCA Y CENTROEUROPEA EN ESPAÑA. PERIODO BARROCO

Germán Ramallo Asensio
Universidad de Murcia

En principio intentaremos exponer aquí lo que vamos a considerar como “estética flamenca”. Luego veremos por medio de qué canales se filtra e influye en España. Hablamos fundamentalmente de arte religioso ya que es el tema primordial en la escultura barroca española. Y en esa influencia creemos ver varias líneas que confluyen en el mismo momento. Algunas vienen de atrás, como lo eran el fuerte naturalismo expresivo de la pintura y escultura del siglo XV y la rica propuesta iconográfica que se fue creando en el norte y centro de Europa desde el tardogótico, a las que habría que unir las colecciones de grabados del paso del XV al XVI¹, que aún se incrementaron desde principios del siglo XVII. Otra se produce y con fuerza desde el primer tercio del siglo XVII, en que por una parte se establecen en España los artistas flamencos y centroeuropeos, al tiempo que se siguen utilizando los grabados de obras de Rubens o derivados de él²: esto sería lo más notorio; también la influencia del mismo Rubens la veremos materializada en la escultura de José de Arce, en sus obras de Sevilla y Cádiz³. Pero asimismo quiero destacar otra fuente flamenca menos reconocida que es la que imponen los seguidores de Francisco Duquesnoy, primero su hermano Jerónimo y con él los Quellinus y otros coetáneos

1. Estudiada recientemente por Bray, 2009. Este texto está elaborado en base a la conferencia que pronunció este investigador en el Museo del Prado el 9 de Diciembre, titulada: “La influencia flamenca en la escultura española de los siglos XVI y XVII” y dentro del Curso que llevó el mismo nombre que el libro citado. En dicho curso intervinieron otros 16 profesores con temas de interés para este artículo si bien resulta imposible citarlos a todos.

2. Echevarría Goñi y Vélez Chaurri, 2016.

3. Al haber estado este artista en Roma y por ello contacto directo con Francisco Duquesnoy y Juan Lorenzo Bernini, también hay autores que destacan la influencia de estos en su obra; yo me decanto por mayor flamenquismo y veo en él que impera la huella del Rubens que conocería en sus impactantes obras de Amberes y los Duquesnoy, los dos hermanos, Francisco y Jerónimo, más jóvenes que el gran maestro que pudo tratar en Roma y hasta colaborar con ellos.

seguidores del mismo Francisco. En ellos se nota claramente otra línea estética más clasicista que busca la gracia y delicadeza en los cuerpos con anatomía naturalista aunque algo idealizada y suave contrapposto e igualmente en las facciones, serenidad y belleza, cuando no hay que usar la expresión dramática, como sucede en los asuntos de la Pasión. Es la que notamos en el francés formado en Roma, Jacques Sarrazin y también ya hemos señalado en Nicolás de Bussy⁴.

Todo ello confluye en la escultura española del siglo XVII, predominando a veces unas líneas, a veces otras. Resumiendo, pues: máximo realismo dramático, venido de la pintura, grabado y escultura flamencos del XV-XVI, así como morbidez y movimiento a partir de los últimos años del XVI y todo el XVII, aportado por los grabados y obras coetáneos.

El inicio

Fueron muchos los artistas, arquitectos, pintores y escultores, que, provenientes del norte y centro de Europa se establecieron en España desde la segunda mitad del siglo XV, en adelante: alemanes, franceses y de los Países Bajos encontraban aquí una buena aceptación a sus obras, realizadas con buena técnica y estética expresiva. Algunos de ellos llegaron a ser considerados como los mejores del momento, recibir los encargos más importantes de aristocracia y clero y crear escuela con sus descendientes directos o discípulos formados en sus obradores. En el tardogótico y primer Renacimiento fueron los preferidos por la corona y alta nobleza. La relación pormenorizada sería muy larga, pero baste con nombrar a los Colonia, los Egas, Gil de Siloé, Alejo Fernández, Alejo de Vahía, y ya adentrándose en el siglo XVI: Felipe Bigarni, los Beaugrant, Guiot y Jean, Arnao de Bruselas, Gabriel Joly, Juan de Juni, Juan de Angers...

Hasta la irrupción de Tiziano como retratista de Carlos I y luego de su hijo, los preferidos por nuestros reyes, desde Isabel de Castilla, habían sido flamencos o alemanes y tras el veneciano, ocupa de nuevo el puesto otro flamenco, Antonio Moro, continuándole un portugués, Sánchez Coello, aunque formado con él y por tanto, seguidor fiel de su estilo. Igualmente se preferían los cuadros de devoción por su profundo verismo y dramatismo y, como sabemos, son muchos y de gran calidad los que se guardan en las colecciones reales españolas, desde la Capilla Real de Granada, hasta el Museo del Prado.

Pero no solamente era el profundo realismo y la carga devota de las pinturas lo que intentaban lograr nuestros propios artistas, sino también la muy rica iconografía que se venía creando por el centro y norte de Europa. Ya se han destacado por nuestros investigadores del arte español el origen de la Piedad, el Cristo sobre la piedra fría, o Cristo de la Paciencia, o también, el Lagar Místico. Pero además últimamente se ha propuesto que la figura del Ecce Homo en busto o figura cortada, tema que tanto predicamento obtuvo en el arte español durante toda la primera mitad del siglo XVII, desde los Hermanos García hasta Pedro de Mena y José de

4. Ramallo Asensio, 1996: 41-50.

Mora, tenga su fuente de inspiración en los cuadros del mismo tema que se realizaron para la devoción privada desde mediados del siglo XV, por artistas flamencos como lo fueron, Dirk Bouts, Memling o Jan Mostaert⁵. A veces y desde el primer momento, se concibe este tema como un díptico, contraponiendo al busto de Cristo martirizado, el de María doliente, recogida sobre sí y con las manos juntas; también así los vemos en las versiones barrocas españolas, colocados frente a frente, como busto o incluyendo brazos y manos, atadas las de Jesús y en oración o gesticulantes las de María y asimismo, realizados en altorrelieve, aunque de ello queden menos ejemplos, que aun nos vincula más con la fuente del cuadro pintado; así son los que llevó Antonio Borja por Asturias y el que se describe entre las obras pertenecientes a Pedro Alonso de los Ríos, asunto este que más adelante trataremos.

Desde luego, la figura de Cristo solo, aislado de toda compañía, solamente acompañado por los instrumentos de su Pasión la vemos en muchas ocasiones y sobre todo a partir de la publicación y divulgación de los grabados de Dürero. Este artista lo representó en el Calvario, acompañado de María y Juan, pero también como crucificado aislado y solo con los ángeles que recogen su sangre en cálices; igualmente lo hizo con el momento de la flagelación, con verdugos en acción, otra versión con la Virgen y san Juan situados en plano más bajo y otra más, sólo, con la columna y flagelos como únicos objetos de referencia y lo mismo, con el Varón de Dolores, tanto sentado sobre la piedra, como en pie con las manos atadas o con ellas extendidas, consiguiendo con ello unas estampas muy adecuadas para la devoción privada, la meditación personal que se aconsejaba como el mejor método de oración en la *devotio moderna*⁶, corriente espiritual surgida en los Países Bajos en plena Baja Edad Media que se basaba principalmente en el estudio y seguimiento del ejemplo de Cristo hombre.

Continuidad

Y estas representaciones de Cristo aislado y solo se hacen muy abundantes en el siglo XVII, en la escultura flamenca y así los vemos adosados a los pilares de las iglesias de Amberes⁷, realizados por los Quellins o los Verbruggen, pero igualmente aparecen en la española. El Varón de Dolores, Cristo de la Humildad y la Paciencia, se repiten hasta la saciedad en todas partes de España durante el siglo XVII; puede seguir el modelo canónico, con el codo derecho apoyado en la rodilla y la mano en la mejilla, como se ve en el de los agustinos de Cádiz, hecho por Jacinto Pimentel en 1638, o el de Nicolás Salzillo⁸, de la iglesia de santa Catalina, de Murcia, sin fecha precisa, pero hacia principios del XVIII, o también presentar variantes, como la del

5. Bray, 2009: 251-252.

6. Su principal representante y figura más representativa fue Thomas de Kempis (+1471) y la mejor guía su libro, *La imitación de Cristo*, editado en muchísimas ocasiones y en todos los países en que se profesa el cristianismo.

7. La iglesia de san Pablo es especialmente prolífica en ello.

8. También atribuido a Nicolás de Bussy.

flamenco establecido en Sevilla, José de Arce, con las manos juntas en oración y la mirada suplicante al cielo⁹.

Otro ejemplo vinculado al espíritu flamenco centroeuropeo y más en concreto a grabado de Durero es el llamado Cristo del Perdón. Representado en un mismo momento que el anterior, tras los martirios recibidos en la madrugada del viernes, flagelado y ya con corona de espinas, se arrodilla sobre duras piedras, extendiendo sus manos y mirando al cielo en actitud de pedir perdón por los que torturan y toda la humanidad. Se tiene como primer ejemplo el realizado por Bernardo del Rincón en 1656 para la iglesia de san Quirce y santa Julita, de Valladolid, pero pronto se hizo una interesante variante en Madrid y fue por Manuel Pereira, la del que con similar postura, muestra sus llagas en señal de ya haber vencido sobre la muerte y se arrodilla sobre el globo terráqueo, solicitando al Padre la redención del mundo; la obra se hizo para la iglesia del convento del Rosario, destruido en el 1936 y sirvió de base a Luis Salvador Carmona para realizar su sublime versión, que se venera en la capilla de la Granja de san Ildefonso. El tema fue de éxito y se repitió en muchas más ocasiones que no voy a reseñar; tan sólo citaré la de Pedro Roldán, fechada en 1679.

También el Cristo yacente, aislado del grupo que conformaba el *pianto*; de este tipo contamos en España con los mejores ejemplos, desde los realizados por Gregorio Fernández que van evolucionando en el tiempo: cabeza y anatomía más clásicas e idealizadas, a la pura representación del cadáver atormentado, a los más barroquizados de Sánchez Barba, muy relacionables también con sus crucificados: Cristo de la Agonía de Caballero de Gracia, y los de Pereira, vivos y suplicantes al cielo que parecen seguir las dramáticas propuestas de un Van Dyck.

Un caso de enorme importancia por el eco que obtuvo sería el Cristo de la Victoria, de Serradilla, realizado por Domingo de Rioja, en 1630, escultor que trabajó en Madrid en el segundo tercio del siglo (+1654), pues a pesar de que su iconografía fuera dictada por la beata Francisca de Oviedo y esta a su vez dijera haberla visto en una pintura de un fraile del convento de franciscanos de Atocha que, al parecer la vio en sueños, no cabe duda que enlaza con las iconografías piadosas por lastimeras que se acuñaron en Flandes y Centroeuropa pese a que conceptualmente sea otra cosa muy distinta. Se representa a Cristo en pie y abrazado a la cruz pero con todas las heridas de su tortura que sangran en abundancia; la cruz sobre una serpiente y el pie izquierdo sobre una calavera: pecado y muerte vencidos. En todas estas imágenes resulta de enorme importancia la mirada de Cristo, dirigida al Padre, otras veces perdida y otras dirigida al fiel que ora ante él, haciendo así más conmovedora la representación. La imagen de Serradilla tuvo tanta aceptación que fueron muy abundantes sus reproducciones de época¹⁰, algunas realizadas por el mismo escultor, como la de la capilla de la VOT, en Madrid¹¹ y quizás también la de Tacoronte, como también las hechas por otros artistas, como el atribuido a la escuela

9. Ríos Martínez, 2001: 16-18.

10. Hernández Perera, 1952: 267-286.

11. Barrio Moya, 1989: 43-47.

de Pedro Roldán, que preside el retablo mayor Hospital del Pozo Santo, en Sevilla, o el de factura anónima, conservado en la iglesia de san Jerónimo el Real de Madrid.

Ahora bien, nosotros vamos a dedicarnos principalmente al siglo XVII y en él intentaremos analizar tres zonas de España y en ellas, el efecto causado en la escultura por acción de la influencia flamenca del momento. Son estas: Andalucía oriental, Madrid y las provincias de su entorno geográfico y, por último, el Levante y sureste: Valencia, Alicante y Murcia.

Pero esta concreción no nos hace olvidar a Gregorio Fernández y su actuación en Valladolid con obras que, en estética y modelos, apuntan a una mirada hacia la escultura y pintura del mundo flamenco y centroeuropeo del último Gótico: el fuerte realismo y la expresividad de sus rostros, así como la forma de plegar las vestimentas con aristas y ángulos de fuerte claroscuro, aumentan el dramatismo de lo representado¹².

Sevilla

En Sevilla, auténtico emporio de prosperidad se establecieron varios pintores flamencos en el segundo tercio del siglo XVI que llegaron a obtener nombradía y por ello importantes encargos: Campaña y Sturmio¹³. La tendencia continúa y aún aumenta en la segunda mitad de ese siglo y se mantiene en el siguiente aunque, si bien no llegan hasta las cimas que alcanzaron los antes citados, tuvieron taller abierto y quizás tienda a la vez que contrataron varios aprendices¹⁴. Pero la nómina que resulta generosa en pintores, no lo es igual en escultores; en realidad de estos se tiene poca noticia hasta la llegada del flamenco Joseph Aertz, José de Arce, (Brujas, 1607¹⁵– Sevilla, 1666), en 1636, ya en pleno siglo del Barroco, con la figura gigante de Juan Martínez Montañés aún en plenitud, Juan de Mesa fallecido una década antes (1627) y Alonso Cano a punto de trasladarse a Madrid (1638).

Arce venía ya con casi 30 años y soltero. Por tanto y teniendo en cuenta que para los veinte ya se conseguía la independencia en el trabajo, hemos de pensar que su formación se habría llevado a cabo en Flandes y completado en Roma, donde al parecer se le documenta una escultura importante¹⁶ y Palomino nos informa de que dejó varias de ellas¹⁷. De todo esto no ha quedado más vestigio que la citada escultura hecha para la fachada de san Giuliano dei Fiamminghi, reproducida por Quiles¹⁸ y que tiene evidentes signos de semejanza con el apostolado de la cartuja de Jerez de la Frontera. Fue Diego Angulo quien, en esas breves anotaciones

12. Esto ya lo indicó D. Juan José Martín González desde sus primeros estudios sobre Gregorio Fernández y la escultura barroca castellana (Martín González, 1959).

13. Angulo Iñíguez, 1951 y Serea, 1983.

14. Méndez Rodríguez, 2007: 277-281.

15. Propone esta ciudad y fecha, Quiles, 2003: 135-150.

16. Angulo Iñíguez, 1931: vol. III, comentarios a las láminas, 201 a 206.

17. La voz está llena de errores, como llamarle Arfé, hacerlo natural de Sevilla y nieto de Juan de Arfe; si bien, selecciona y ensalza como es debido las esculturas del Sagrario, de Sevilla (Palomino Velasco, 1988: 283).

18. Quiles, 2003: 149-150.



Figura 1. José de Arce. San Andrés (det.). Catedral de Jerez de la Frontera, antes en la cartuja de Santa María de la Defensa, Jerez.



Figura 2. José de Arce. San Lucas y S. Jerónimo. Iglesia del Sagrario, Sevilla.

antedichas, primero estudió y llamó la atención sobre la singularidad de su estética y elevó su capacidad artística a niveles muy sobresalientes: “uno de los escultores más importantes que trabajaron en Sevilla durante el siglo XVII”. (figuras 1 y 2)

Desde luego no cabe duda de que con él se introduce en Sevilla la forma barroca que, por su actividad directa o por la acción de discípulos y seguidores, se extiende

por toda el área de la Andalucía occidental y hasta la vecina Extremadura. Esa nueva estética tiene mucho que ver con Rubens, aunque también en muchas de sus obras nos asoma el influjo de Duquesnoy. Los treinta años que actuó en España, en Sevilla y Cádiz, principalmente, fueron de lo más prolífico y no sólo por la calidad de lo que hacía, sino por haberse quedado el panorama escultórico muy esquilado tras la muerte de Martínez Montañés (1649) y Felipe de Ribas (1648), así como la citada marcha a la Corte de Alonso Cano (1638).

A muy poco tiempo de su llegada, en 1637, ya recibe el importante encargo de todo un apostolado de tamaño natural para las calles laterales del retablo mayor de la cartuja de Jerez de la Frontera que en tres años tiene concluidos y por los que cobra la importante cantidad de 200 ducados, cada uno. Tras la desamortización el retablo se desmontó y los apóstoles pasaron a la catedral; de allí, de nuevo a la cartuja y por fin volvieron a la catedral donde ahora se conservan, apoyados a los pilares sobre ménsulas neobarrocas y recientemente restaurados. Ciertamente su estética difiere de todo lo que se podía haber visto en España hasta el momento. Son figuras de imponente aspecto, muy bien compuestas en posturas variadas y dinámicas, aunque perfectamente asentadas y estables: su movimiento está aun en activo y ello queda reflejado en cuerpo y rostro que busca la expresión y no tanto el detalle, como corresponde a esculturas que habían de estar colocadas en altura y algo alejadas del espectador. El recuerdo a Rubens, más que a Bernini, se hace evidente; en los cabellos y barbas e incluso en el diseño de los rasgos faciales se usa un tratamiento pictórico muy distinto a la plasticidad detallista que usaba el maestro Martínez Montañés, Juan de Mesa o su discípulo, Felipe de Ribas, que termina siendo influido por el modo de Arce. Su contacto con Felipe de Ribas (+1648) fue muy temprano, el mismo año de su llegada a Sevilla. Él pudo ser quien le facilitara el camino para su examen de maestría que le permitiría la contratación de obras¹⁹.

Pero esa estética tan definida a la manera flamenca, conseguida a base de unir sabiamente la monumentalidad de Rubens y la delicadeza de Duquesnoy en el toque, se atempera al momento de su intervención en el retablo mayor de Jerez de la Frontera. Esta obra había sido contratada por Juan Martínez Montañés y llevaba ya en proceso varios años; en 1641 se decidió hacer sus calles laterales con recuadros de relieve en vez las pinturas que se proyectaron al principio y su ejecución se traspasa a José de Arce: se habían de realizar las escenas de Anunciación, Natividad, Epifanía y Presentación en el Templo, más las esculturas de los santos Juanes y dos arcángeles²⁰. Como decimos, tanto en los relieves, como en las figuras exentas se nota un deseo de armonizar con la estética de lo ya obrado, algo que aboga en beneficio del flamenco que fue capaz de interpretar el arte ya establecido y aceptado en el lugar, sin renunciar a su concepto de la monumentalidad y el movimiento. Esta importante obra gaditana le sirvió de carta de presentación en la ciudad y así continuó trabajando en varios encargos al tiempo que no descuidaba su taller en Sevilla²¹. De esta forma llegó otro encargo trascendente y nada menos que de la

19. Quiles, 2003: 138.

20. Jiménez-Placer, 1941: 345-364.

21. Ríos Martínez, 1991 y Ríos Martínez, 2007.

catedral: él debía ocuparse de realizar las ocho figuras monumentales y en piedra que iban a colocarse en la tribuna interior del Sagrario. El templo se había comenzado en 1618 con trazas de Miguel Zumárraga y había tenido un lento proceso de ejecución que le llevó a traspasar la mitad del siglo, finalizando la obra en 1662.

Así, unos años antes se encarga al flamenco unas esculturas colosales, de casi seis metros de altura (más de 20 pies, dice Palomino), que habían de representar a los cuatro evangelistas: Juan, Lucas, Mateo y Marcos, y cuatro padres de la Iglesia Latina: Ambrosio, Gregorio, Jerónimo y Agustín, ocho en total que se colocarían en parejas sobre la embocadura de las capillas laterales²². Nunca antes se habían realizado unas obras en Sevilla, ni en España, de semejante envergadura, ni con la soltura y maestría que demuestran estas. De nuevo volvemos a ver la variedad de posturas y el tratamiento dinámico de sus cuerpos con movimiento que trasladan a las cabezas y queda expresado en el gesto facial: sobrecogen las gigantescas figuras allá arriba, sobre nuestras cabezas y sobre todo, ese san Lucas con su pierna adelantada y levantada para apoyar el libro en el que escribe, o el niño que sostiene el libro a san Mateo, totalmente volado sobre el espacio. Los ropajes marcan amplios plegados al compás que le implican el giro de los cuerpos o el movimiento de brazos y piernas, y pese al gran tamaño y la ubicación alejada del espectador, Arce distingue bien entre los más pequeños, usados para los finos linos de los roquetes clericales y los más amplios que originan las pesadas y gruesas telas de mantos y capas pluviales, e igualmente, puede tocar con detalle la ornamentación de cenefas y mitras. La cita a la escultura de san Andrés que realizó Francisco Duquesnoy para uno de los machones del crucero de san Pedro del Vaticano se hace forzada, si bien la gran capacidad de Arce para componer le posibilita no hacer una copia servil en ninguno de los casos.

Es mucha la producción de Arce que se le ha ido documentando o atribuyendo con fundadas razones en los últimos años²³, pero de todas ellas nos vamos a fijar en el Cristo de las Penas, de la Hermandad de la Estrella, Sevilla, por corresponder a una versión barroca del Varón de Dolores o Cristo de la Humildad y la Paciencia que veíamos llegar y aceptarse en España desde hacía ya un par de siglos. Esta obra se documentó sin duda como del autor y de 1655, al hallarse una cédula en su interior que así lo especifica²⁴. Lo ideó sentado sobre la roca, con los brazos elevados a media altura y las manos entrelazadas, en una oración al Padre que también se expresa por medio de sus ojos alzados al cielo y suplicantes. Difiere así de las versiones anteriores y que siguen el modelo de mano en la mejilla y codo sobre la rodilla que sigue repitiéndose, como demuestra el de Cádiz, de Jacinto Pimentel y 1638. Este de

22. Recio Mir, 2002: 133-159.

23. Romero Torres, 2003 y Ríos Martínez, 2007.

24. Se encontró en la restauración llevada a cabo en 1997 y dice así: "En la ciudad de Sevilla Año demill y feiscientos y cinquenta y çinco; gouernando la silla Apoftolica nueftro muy Santo Padre Alexandro feptimo defte nombre, y afimismo, Reynando en epaña nueftro catholico Monarcha Philipo quarto de efte nombre; hizo efte Sancritsimo Chrifto d las penas, Jose ph de Arze, de nación Flamenco parauna cofradía deltitulo delas penas de Chrifto nueftro Señor, y triumpho dela Cruz, que lafundo en Triana Diego Granado y Mosquera elaño de 1644" (Torrejón Díaz, 1997: 4).

Arce presenta un buen estudio anatómico y de musculatura, con cierta tendencia a la morbidez y, desde luego, un precioso tratamiento pictórico en cabello y barba.

Por último solo nos queda reseñar la trascendencia que tendría la renovación propuesta por Arce en la escultura sevillana. En realidad no se conocen muchos discípulos directos, pero su huella se deja notar en todos los que le continuaron en el tiempo. Andrés Cansino si lo fue pero murió muy joven y dejó poca obra; de entre ellas el Jesús Nazareno del Viso del Alcor que nada tiene ya de Montañés y mucho del flamenco. De todas formas aprendió con él Francisco Ruiz Gijón que fue más prolífico y llevó la estética de Arce hasta finales del siglo. Felipe de Rivas, Jacinto Pimentel, fueron coetáneos de Arce, pero también se dejaron seducir por sus formas; así se ve en la producción de toda la última década de vida del primero o en el Cristo de la Humildad y Paciencia de san Agustín en Cádiz y, más claramente aún en Francisco Dionisio de Ribas, hermano menor de Felipe. Alfonso o Alonso Martínez navega entre lo montañésino y el pictoricismo de Arce. Y por fin, Pedro Roldán (1624-1699) que aun sin haber tenido contacto directo con Arce, que se sepa, pronto renuncia a lo aprendido en Granada con Alonso de Mena y se pasa al nuevo barroquismo, como bien demuestran el Descendimiento de la Cruz de la capilla de los vizcaínos, hoy en el Sagrario, de Sevilla, y el Entierro de Cristo, escena dramatizada, realizada en bulto redondo, relieve y pintura que centra y preside el retablo de la iglesia de la Caridad de la misma ciudad. Igualmente citaríamos los Padres y Evangelistas, cuatro y cuatro que rematan la cornisa de fachada en la catedral de Jaén, sin la maestría sobrecogedora de los del Sagrario de Sevilla, aunque igualmente muy bien movidos y con alguna referencia a ellos.

Madrid

La segunda venida de Rubens a España en 1628 y su estancia y contacto con artistas y personas influyentes de la Corte fue sin duda importante para la consolidación de esa influencia flamenca que venía actuando en España desde tiempo atrás²⁵. A ello añadamos la “avalancha de obras rubenianas que llenaron las colecciones españolas –especialmente la real– a partir de los últimos años de la década de los treinta”²⁶ que provocan esa clara influencia del flamenco en los pintores madrileños del último tercio del siglo XVII y ello, tanto en resolución formal, como en modelos. Y a todo esto: añadamos la presencia masiva de grabados de sus obras o de otros seguidores que se utilizan, bien directamente por el artista español, bien por indicación o imposición del cliente.

Y esto sucede no sólo en el ámbito de la pintura, sino igualmente en la escultura, sobre todo para solucionar escenas en relieve, esculturas de bulto redondo, o incluso complicadas composiciones para pasos procesionales. De todo ello se tienen ejemplos que se irán viendo, a pesar del alto número de obras desaparecidas de las que no ha quedado ni estampa ni descripción²⁷.

25. Portús, 2009.

26. Pérez Sánchez, 1992: 281.

27. Urrea Fernández, 2008: 311-352.

Así, daremos un rápido recorrido por el mermado panorama que nos queda de las obras de escultura realizadas en la segunda mitad del siglo XVII en la que veremos aparecer de vez en cuando la clara huella de esa presencia flamenca en la Corte. Desde las dos décadas inmediatas a la mitad del siglo venían trabajando y con éxito, el portugués Manuel Pereira (Oporto 1588-Madrid 1683) y el madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1673). Sus vidas se prolongan bastante y siguen teniendo protagonismo en la segunda mitad del siglo. También están en Madrid, Domingo de Rioja (+1654), creador del extraordinario Cristo de la Victoria que páginas atrás hemos reseñado, así como el granadino Alonso Cano (1601-1667) que para entonces estaba más volcado a la pintura y arquitectura de retablos (1638-52). En la segunda mitad otros dos andaluces van a visitar la Corte, Pedro de Mena (Granada, 1628-Málaga, 1688), cuya estancia será breve (1662-63) si bien la obra que dejó causaría fuerte impacto (Magdalena penitente y pareja de Ecce Homo y Dolorosa) y José de Mora (Baza, 1642-Granada, 1724), nombrado escultor de cámara por Carlos II (1672-80).

Pero aunque hasta el momento haya quedado bastante silenciado, creemos que también debió ser importante, para el asunto que analizamos, la presencia en Madrid de Nicolás de Bussy. Ahora se conoce con certeza que llegó a Madrid a finales de la década de los 50 (1659) y cobran credibilidad las palabras de Palomino que, sin apuntar fecha, lo hace llegar con el séquito de D. Juan José de Austria “para hacer las fachadas de Palacio”²⁸, informando también de que fue “escultor del señor Felipe Cuarto, a quien retrató en bulto y a la Serenísima Reina madre”²⁹. Palomino lo hace italiano y en esto se equivoca ya que por el mismo artista sabremos que había nacido en Estrasburgo, ciudad del Imperio con cierta independencia que en 1681 fue anexionada por la fuerza a Francia³⁰ y también nos dice que Carlos II le dio un hábito de Santiago y “caudal con que lo pasase decentemente toda su vida”. Desde muy antiguo (1923) se le atribuye un retrato de busto de la Reina Doña Mariana³¹ que fue a parar a una colección inglesa y que por la calidad, ojos en blanco y profundo naturalismo, puede muy bien corresponderle, así como el del arzobispo D. Pascual de Aragón, del Hospital de la santa Cruz de Toledo³². En las últimas dos décadas se ha avanzado mucho en la investigación de este artista³³ y por ello se han afianzado las noticias que da Palomino³⁴. La existencia de taller abierto en Madrid hasta 1699, pese a que él estuviese actuando en Valencia, Alicante, Elche y Murcia y asimismo la prueba documental de que, al menos, el 78 y 79 estuvo trabajando

28. Palomino Velasco, 1988: 540.

29. Palomino Velasco, 1988: 540.

30. Él siempre se consideró alemán y se ha podido documentar su participación activa en pro del archiduque Carlos durante la Guerra de Sucesión, actitud esta que ha podido motivar el silencio posterior sobre su figura y obra.

31. Mayer, 1923.

32. Primer estudio monográfico: Sánchez Moreno, 1944: 121-149. Décadas más tarde retomó la figura, ampliando datos y obra Sánchez-Rojas Fenoll, 1982.

33. Buchón Cuevas y López Azorín, 2000: 161-168, López Azorín y Sánchez-Rojas Fenoll, 2004: 29-36, AA. VV., 2006, López Azorín, 2006: 55-72, Alonso Moral, 2006: 33-53, Hernández Guardiola, 2006: 73-82, Ramallo Asensio, 2006: 85-99 y Ramallo Asensio, 2007: 231-244.

34. Hay una bibliografía muy completa y actualizada hasta 2006, en: AA.VV., 2006.

en el palacio de Aranjuez por orden de Carlos II y con paga fija de 40 reales al día,³⁵ son hechos que nos obligan a pensar que su trascendencia en la Corte fue mucho más importante de lo que se ha considerado. Aun así esta figura la trataremos en el último apartado: Levante y Sureste lugares donde se conserva mas obra, aunque haya sido también muy mermada.

Pedro Alonso de los Ríos y su círculo

Pedro Alonso de los Ríos (Valladolid, 1641-Madrid 1702) fue hijo de Francisco Alonso de los Ríos (¿-1660), escultor vallisoletano, seguidor fiel de la estética de Gregorio Fernández y quizás maestro, entre otros, del asturiano Luis Fernández de la Vega³⁶.

Tras la muerte de su padre, hacia 1660 aunque no se conoce la fecha exacta, marchó a Madrid y allí se estableció hasta su muerte, llegando a ser el escultor más destacado y con más encargos del último cuarto del siglo XVII. En la capital pronto gozó de gran prestigio, según palabras de Palomino: “escultor de gran crédito; como lo testifican sus obras, dignas del mayor aplauso”³⁷, juicio que también ratifica Ceán Bermúdez: “sus obras son apreciadas por los inteligentes por la naturalidad y sencillez”³⁸. Acogió a numerosos discípulos que trabajaron durante todo el último tercio del siglo XVII y, por la envergadura de sus obras, permanentes o efímeras, hubo de trabajar con otros escultores madrileños coetáneos³⁹, estando en contacto con los pintores y escultores reales, José de Mora o Francisco Ricci, así como también es de destacar su estrecha amistad con Claudio Coello⁴⁰. Su reconocimiento como buen artista y de buen criterio lo avala también las muchas veces que fue requerido para tasar obras, tanto de obras hechas por otros importantes artistas, como de colecciones privadas de la nobleza⁴¹.

Lamentablemente ha desaparecido la mayor parte de su obra documentada o reseñada por las fuentes antiguas, así como la de sus discípulos y coetáneos en general, quedando los grandes relieves del trascoro de la catedral de Burgos (1679 en adelante)⁴² y alguna otra aislada y fuera de contexto. Pero este escultor no sólo interesa por sí mismo sino también por sus discípulos ya que, entre el uno y los otros, ofrecen una buena cantidad de obra con clara vinculación a los modelos y formas flamencos. Fue coetáneo suyo Miguel de Rubiales (1645-1702), a quien se ha hecho también discípulo, pero la similitud de edad quizás aconseje dejar la relación en colaborador. A Rubiales se debe el paso del Descendimiento para la iglesia de la Santa Cruz de Madrid, obra singular en la que se le puede ver siguiendo de cerca el modelo que Rubens realizó para uno de los trípticos de la catedral de Amberes. De

35. Alonso Moral, 2006: 33-53.

36. Urrea Fernández, 1972: 355-369, Urrea Fernández, 1984: 349-370 y Urrea Fernández, 1992: 393-402.

37. Palomino Velasco, 1988: 486.

38. Ceán Bermúdez, 1965: 18.

39. Barrio Moya, 1997: 411-425 y Agulló y Cobo, 2001: 15-22.

40. Agulló y Cobo, 2001: 16.

41. Cruz Yábar, 2007: 133-154 y Cruz Yábar, 2009: 97-116.

42. Documentados por Agulló y Cobo, 2001: 17.



Figura 3. Miguel de Rubiales. Paso de *El Descendimiento*. Madrid. Destruído.

Rubiales y quién sabe si también de Pedro Alonso de los Ríos, debió ser discípulo Antonio Borja y Zayas, seguntino, como el primero que desarrolla toda su producción en Asturias, así como los asturianos, Villabrilie y Ron (desde Ceán se mantiene) y Juan de Villanueva y Barbales⁴³. Colabora con otros varios escultores y de entre ellos destacamos a Alonso de Rozas, riosecano con quien entró en el Principado Borja. (figura 3)

Como hemos dicho son los relieves para el trascoro de la catedral de Burgos lo más importante de lo poco que queda de su producción y según lo publicado por Agulló y Cobo⁴⁴, siguió modelos de obras que se le facilitaron: para la Oración del Huerto “una pintura que tiene... el Sr. Dr. D. Antonio Villegas, Deán y

Canónigo de dicha Santa iglesia”, identificada por la misma investigadora con “un oleo sobre cobre ... inspirado ... en una estampa de Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro”; para la Ascensión del Señor también se cita que se haga “conforme a una estampa” que, al parecer, ya estaba en manos del escultor a la hora de firmarse el contrato, aunque sin aclarar si la aportaban los clientes o el mismo artista. Agulló no la identifica en ese momento, pero está claro que se trata de una versión inspirada en la estampa que ilustra el *Missale Romanum*, editado en Amberes en 1616, luego reeditado en el 18, que sigue un grabado de Rubens, de hacia 1612-14. La figura de Cristo, en Burgos, coloca su brazo izquierdo algo más bajo y su anatomía queda más descubierta, sin embargo el revuelo del manto traza igual dibujo en la parte derecha, mientras en la izquierda, se amplía siguiendo el perfil de la nube que hay tras él; igualmente se ven similitudes en los apóstoles y María, aunque la capacidad del artista evita la copia servil y por último, al ser más ancha la superficie a rellenar y siguiendo las obligaciones de las condiciones, los ángulos superiores se llenan con cuatro angelitos, dos y dos, y tres cabezas de serafines a cada lado. (figuras 4 y 5)

43. Agulló y Cobo, 1982.

44. Agulló y Cobo, 2001: 18.



Figura 4. Pedro Alonso de los Ríos. *Ascensión de Cristo*, trascoro de la catedral de Burgos.



Figura 5. Grabado del *Missale Romanum*, 1616-18.

Aun hay otro dato que nos interesa y es una obra que, aunque también desaparecida, llegamos a conocer de manera indirecta cuando se hizo inventario de las esculturas de Pedro Alonso de los Ríos que quedaron tras la muerte del pintor José Gamazo; entre otras varias se menciona: “una cabeza de Ecce Homo de tamaño natural con soga al cuello, enmarcado, de cinco cuartas en cuadro”⁴⁵. Es este un ejemplo que derivaría de las imágenes de devoción de este tema que se habían ido haciendo desde que los granadinos, Hermanos García las popularizaran en Granada y después de ellos, Pedro de Mena o José de Mora, las llevaran a Madrid. Según Xavier Bray⁴⁶ es este un tema de fuerte raigambre flamenca que tendría su origen en los cuadros pintados por estos artistas desde la segunda mitad del siglo XV (Dirk Bouts y sobre todo, Jan Mostaert.

A Antonio Borja y Zayas (Sigüenza, c. 1661-Oviedo, c. 1730) podemos considerarlo como uno de los miembros de este grupo y por fortuna, de quien más obra se conserva. Este escultor había nacido en Sigüenza, en 1661 y en el 80 ya está en Asturias, Oviedo, como oficial de Alonso de Rozas, riosecano, que se había de ocupar en hacer las esculturas del retablo mayor de la iglesia de San Pelayo, de Oviedo⁴⁷, obra que habían de llevar a cabo los ensambladores, José de Margotedo y Tomás de Solís⁴⁸. Su formación tendría lugar en Madrid ya que salió muy pronto de su ciudad natal, quizás con Miguel de Rubiales, también seguntino como él⁴⁹. En Madrid debió contactar con Alonso de Rozas que se había desplazado a esta ciudad para colaborar

45. Portela Sandoval, 1986: 77 y Barrio Moya, 1997: 414.

46. Bray, 2009.

47. Ramallo Asensio, 1985: 86-89 y 290-291 y Ramallo Asensio, 1991: 129-165.

48. Ramallo Asensio, 1991: 86-94.

49. Esta hipótesis la propone González Santos, 2009: 197.

en los muchos encargos que recibía Pedro Alonso de los Ríos⁵⁰. Es imposible precisar donde tendría el contacto con los modelos y grabados flamencos, si durante su formación o ya en Madrid, o si serían impuestos por los clientes que al fin y al cabo, siempre fue gente culta que podrían estar al corriente de los nuevos gustos. El caso es que encontramos esta tendencia en gran parte de su obra.

Llegó muy joven a Asturias y ya como oficial y, desde el principio, acometió importantes encargos de grandes monasterios, importantes fundaciones (colegiata de Pravia), la catedral o la iglesia de los jesuitas. Aquí casó con la hija del regidor perpetuo de Villaviciosa y Señor de la casa de Niévares, doña Manuela de la Concha⁵¹ y aquí falleció, en Oviedo, el año 1730.

De entre las varias referencias flamenquizantes que podemos señalar en su obra llama especialmente la atención el grupo de la Asunción de María que corona el retablo de la Capilla de Nuestra Señora del Rey Casto, en la catedral de Oviedo. La nueva capilla se reedificó, según trazas de Bernabé de Hazas a principios del siglo XVIII⁵². Y su retablo se pagaba a Antonio Borja en 1719⁵³. En él, el grupo de la Asunción que corona el ático, sigue en varios detalles el grabado de Paulus Pontius, (1603-1658), emanado de la gran pintura hecha por Rubens, para el presbiterio de la catedral de Amberes. Igualmente se usaron grabados del maestro para los seis relieves colocados en las calles laterales del retablo, con la ventaja para nosotros de que haya documento escrito de la época en que se refleja que tal fuente se utilizó a la hora de ejecutar su obra⁵⁴, si bien también se ha afirmado que estarían inspirados en las *Imágenes de la Historia Evangélica*, del jesuita Jerónimo Nadal, editado por primera vez en Amberes, en 1593⁵⁵. Desde luego el que mejor refleja el modelo, estilo y espíritu de Rubens es el grupo de la Asunción del ático. No es que haya un traslado al pie de la letra: se mezclan detalles del grabado de Pontius y del emanado del original de la catedral de Amberes, de manera que pueden verse detalles concretos de uno y otro, como lo es la mujer que se inclina hacia el interior del sepulcro que, en el caso de Oviedo, es uno de los apóstoles quien lo hace, adoptando idéntica postura o también, cómo el apóstol que ocupa el ángulo derecho en el cuadro de la catedral e igualmente, se asoma al sepulcro, se cambia por una mujer con igual postura que lógicamente, ocupa el ángulo izquierdo. (figuras 6 y 7)

También en el mismo retablo de que hablamos hemos de destacar el sagrario: una preciosista arquitectura de dos pisos en planta semi hexagonal y calles cóncavas, dotadas de relieves figurados, atribuibles a la estética de Borja y otros decorados con motivos claramente diciochescos, que están separadas por cariátides y hermes. Raros elementos estos que en un principio llevaría a pensar en el último tercio del siglo

50. Al menos una vez está documentada esa asistencia y es para ayudar en las esculturas de los arcos que se habían de levantar en la Puerta del Sol y de los Italianos, con motivo de la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1679).

51. Ceán Bermúdez, 1965: 166.

52. Madrid Álvarez, 1990: 77-107.

53. Dio noticia de su autoría Cuesta Fernández, 1957: 41.

54. Medrano, 1719, recogido y estudiado en Madrid Álvarez, 1990.

55. González Santos, 1968: 62.



Figura 6. Asunción de María, grabado de Paulus Pontius, tomado de Rubens, 1624.



Figura 7. Antonio Borja. *Asunción de María*. Retablo de Nuestra Señora del Rey Casto, Catedral de Oviedo. Fotografía: colección particular G. Ramallo.

XVI⁵⁶, pero que también vemos aparecer en el XVII, usado por escultores flamencos y franceses y traído a España por Nicolás de Bussy que lo utiliza en la fachada de Santa María de Elche y en la portada de la iglesia de Aspe.

Es muy curioso y creo que caso único en la escultura española, ver reproducido el modelo de san Andrés que realizó Francisco Duquesnoy para uno de los machones del crucero de la Basílica Vaticana. Esto sucede en el retablo mayor de la iglesia de Calleras, Asturias, en el Concejo de Tineo. Gran retablo de tres pisos y tres calles que se colocó aquí, procedente del monasterio cisterciense de Belmonte, tras el abandono y posterior ruina del cenobio y su iglesia. Las imágenes se corresponden todas ellas con la estética de Antonio Borja y a él fueron atribuidas por quien esto escribe⁵⁷. El parecido entre modelo y copia es asombroso, salvando, claro está la calidad de la segunda, aunque la de Borja no es mala escultura; acusamos eso sí, un mayor contrapposto en el original además de anatomía más heroica. Pero los plegados siguen el mismo esquema, incluido el remolino en caracol que forma el manto a la altura de la cadera, al cogerlo con el brazo izquierdo que dinamiza la composición en uno y otro ejemplo. (figuras 8 y 9)

56. Motivo este derivado de la Escuela de Fontainebleau, ampliamente difundido por tratados ilustrados. Véase el importante estudio de Echevarría Goñi y Vélez Chaurri, 2016: 63-83.

57. Ramallo Asensio, 1985: 330.



Figura 8. Francisco Duquesnoy, San Andrés, crucero de San Pedro del Vaticano.

Por último debemos señalar las dos láminas del Eccehomo y la Dolorosa, realizadas en alto relieve con manos en bulto redondo que se conservaban en la sacristía de la catedral de Oviedo y hoy se exhiben en el Museo de la Iglesia Asturiana, Oviedo⁵⁸. Debieron tallarse hacia 1721-22 pues es una de las datas que se apuntan en el periodo que abarca esos años y se pagó por ellas 550 reales⁵⁹. Estas obras tendrán mucho que ver con una de que da cuenta Portela Sandoval que, perteneciente a Pedro Alonso de los Ríos, se inventarió entre las obras del pintor José Gambazo,

58. Ramallo Asensio, 1985: 94-97 y 320-322.

59. “550 reales en que se estimaron las dos efigies del Ecce Homo y Nuestra Señora que están en la sacristía y se tomaron por los 50 ducados que dejó de legado a la fábrica el señor D, José Carrandi”, Echevarría Goñi y Vélez Chaurri, 2016: 63-83.



Figura 9. Antonio Borja, atr., *San Andrés*, retablo parroquial de Calleras, Asturias. Antes monasterio de Santa María de Belmonte, Asturias. Fotografía: colección particular G. Ramallo.

cincuenta años después de la muerte del escultor: “Había una cabeza de *Ecce Homo* del tamaño del natural con sogas al cuello, enmarcado, de cinco cuartas en cuadro”⁶⁰

Levante y Sureste

Nicolás de Bussy

Como hemos visto atrás, esta figura es del máximo interés en la España del último tercio del siglo XVII. Sus obras, tanto en el diseño arquitectónico, como en escultura alcanzan un nivel sobresaliente y ello ya se le premió por el propio monarca Carlos II y además de ello dejó constancia el propio Palomino, casi coetáneo suyo y valenciano como él (aunque de adopción). Palomino dice de sus obras

60. Portela Sandoval, 1986: 77.

que “a excesivos precios labraba; pero no hay ojos con qué mirarlas ni palabras con qué encarecerlas”. También nos cuenta Palomino que le trajo de Italia el señor Don Juan de Austria para hacer las fachadas de Palacio y es quizás aquí, en estas tres afirmaciones, donde puede haber una errónea. Concretamente que el lugar de donde viniese fuera Italia ya que D. Juan José de Austria llevó a cabo misiones importantes en Flandes y Portugal, pero no así en Italia. De hecho no es fácil encontrar influjo italiano en la obra de Bussy y sí fuerte dependencia de modelos, temas y estética flamenca y germánica contemporánea a él⁶¹. De hecho su formación pensamos que se llevaría a cabo en los Países Bajos, lugar que para los posibles años de su aprendizaje (1652-58) tenía muy importante actividad en cualquiera de las facetas del arte y concretamente en escultura llenaban el panorama los discípulos y seguidores de Jerónimo Duquesnoy, la familia de los Quellinus, los Verbruggen, etc. También se construían obras de gran envergadura como es el caso del Ayuntamiento de Ámsterdam, según planos de Jacob van Campen (1648-1655), ornamentado con un riquísimo repertorio decorativo de denso contenido alegórico, programado por Artus Quellinus I, pero materializado por un buen número de escultores flamencos⁶². Ya en otras ocasiones hemos razonado el porqué apoyamos su formación flamenca⁶³ por lo que aquí no abundaremos demasiado.

De Madrid pasó a Valencia y ya, en enero de 1662 realizó la matrícula de inscripción en el Gremio de Carpinteros y entró a trabajar con Tomás Sanchis, ya como oficial, esto es, sin pasar por el periodo de aprendizaje. En 1668 obtuvo el título de Maestro y ya con él, pudo abrir taller propio, contratar obras y recibir aprendices. En esta ciudad y aunque las noticias documentales de obras concretas no son muy abundantes, si lo son las que permiten asegurar una relación continuada con las obras más importantes que se venían haciendo (Capilla de los Desamparados, principalmente) a través de sus artífices y otros datos indirectos. Muy interesante resulta ver, cómo esas obras van incorporando decoraciones lujosas e innovadoras, relacionadas con las líneas italianas y europeas en general. Todavía en 1701 cuando en el Cabildo de Valencia se ha planteado la construcción de una nueva fachada para la catedral y se ha elegido para ello a Conrrad Rudolf, se alaba la maestría de Bussy que dicen estar en Alicante, calificándole como “admirable artífice también de escultura de piedra” y si no lo han elegido ha sido “por ser persona que estima sus obras en valores excesivos”. De nuevo volvemos a encontrarnos con el alto precio que cobraba por sus obras y, de nuevo, hemos de dar la razón a Palomino.

Pero si algo caracterizó a Bussy fue su movilidad. Llegó a Madrid y, si hemos de hacer caso a las fuentes antiguas ya había estado en París trabajando para el Rey de

61. La procedencia desde Italia que apunta Palomino puede compararse con el error que comente cuando hace a José de Arce natural de Sevilla y luego lo traspasa a Italia durante varios años. Italia era el mejor lugar para formarse y el hecho de llegar de allá daría por sí sólo categoría a la persona de que se hablara.

62. Por otra parte, si aceptamos su llegada desde Italia, teniendo en Cuenta su nacimiento en Estrasburgo, hacia 1640, para cuando tuviese los 18 o 20 años y ya formado, pasaría como otros muchos artistas a Roma, insertándose, como solían hacer buscando la ayuda mutua y poder introducirse la clientela, en el círculo de sus paisanos que era muy numeroso en la ciudad.

63. Ramallo Asensio, 1996: 41-50.

Francia⁶⁴; enseguida de llegar a Madrid se trasladó a Valencia, y en el 74, figura como residente en Alicante, lugar donde contrajo matrimonio dos años después. En el 79 está encargándose de una obra en el Palacio de Aranjuez. El 81-82 está recibiendo pagos por las obras de la portada de santa María de Elche, pero ya había establecido contactos con Murcia desde el 75, año en que se le encargaría la escultura de san Fernando para la catedral. Pero es a partir de 1688 cuando se intensifica su actividad en esta ciudad y desde ella, atiende demanda de obra en Orihuela y Lorca. En Murcia permanece hasta 1704, abandonándola al poco de llegar el obispo D. Luis Belluga, claro partidario de la causa borbónica y volviendo de nuevo al Reino de Valencia, a la cartuja de Valdecristo, donde muere en diciembre de 1706.

En todos estos años y por todas estas ciudades realizó mucha obra, tanto de diseño y ornamentación de arquitectura, como de escultura: en piedra y madera. Muchos datos han aportado las nuevas investigaciones que venimos citando e incluso se ha hecho una atribución con bastantes visos de certidumbre, como lo es, la Virgen del Rosario de San Lorenzo, de Valencia. Sin embargo mucho más ha sido lo destruido o desaparecido. Que fue un artista de gran valía lo demuestran los elogios coetáneos y las muestras que han quedado a día de hoy, pero además propuso un naturalismo expresivo al margen de la fogosidad berniniana y la carnalidad rubeniana, lenguaje más cercano a los seguidores flamencos de Duquesnoy: Los Quellinus, los Verbruggen, Rauschmiller, ... e incluso, de Sarrazin en París, con los que creemos se formaría.

La fachada de santa María de Elche

Según Palomino a Bussy se le trajo a Madrid para hacer las fachadas de Palacio. Con ello se dice claramente que dominaba el trazado arquitectónico y podía dirigir la construcción de obra en piedra; si bien esa empresa no llegaría a buen puerto. Luego se le han documentado intervenciones en este campo como el retablo mayor de la catedral de Orihuela y la parte superior del de la iglesia de san Bartolomé de Murcia y para concluir, también se pensó en él para la fachada de la catedral de Valencia. Otras más se le han atribuido: la portada de la iglesia parroquial de Aspe o la del palacio de Guevara, en Lorca. Afortunadamente nos ha quedado intacta e incuestionable la de santa María de Elche y ella se convierte en libro abierto para estudiar la genialidad y buen hacer de su autor. (figuras 10, 11 y 12)

De ella se ha dicho que está concebida como un retablo⁶⁵ y es cierto, pero no el usual del arte español, sino más bien de los que encontramos en iglesias de Amberes, Bruselas o Malinas. Se estructura en dos pisos aunque el que domina es el inferior, de calle única enmarcada por cinco tipos de soporte y cerrada por la amplia hornacina que acoge el grupo de la Asunción de María. Esos soportes se colocan escalonados, avanzando en el espacio y con ellos, el entablamento de muy saliente cornisa que al llegar al centro se curva, apoyando la idea de ascensión. El

64. Noticia que se da en un manuscrito del siglo XVIII guardado en la Real Academia de San Fernando de Madrid, recogida por Buchón Cuevas, 2006: 29-30.

65. Sánchez-Rojas Fenoll, 1982: 36 y 44.



Figura 11. Artus Quellinus. Cariátides en la Sala del Tribunal del Ayuntamiento de Ámsterdam.



Figura 10. Nicolás de Bussy. Cariátides en la portada de la basílica de Santa María, Elche. Fotografía: colección particular G. Ramallo.



Figura 12. Nicolás de Bussy. *Asunción – Coronación de María*. Basílica de Santa María, Elche. Fotografía: colección particular G. Ramallo.

efecto es tan poderoso que deja al piso alto desvinculado, muy plano y hasta desproporcionado, de forma que no parece pensado por la misma mente.

Como he dicho los soportes son muy variados y van “emergiendo” del muro: desde la banda vegetal, terminada en dragón y rematada en cabeza de querubín, pasa a cariátide y de ella, a columna de fuste liso, para culminar en su avanzadilla, en columnas terciadas de fuste entorchado y por fin, volver a retroceder para enmarcar portada y grupo escultórico con una terciadas salomónicas con guirnalda de flores, como corresponde al carácter mariano del templo. El dinamismo general de la estructura hace pensar en los diseños para arquitectura efímera realizada en las ciudades flamencas para las entradas triunfales de reyes y gobernantes. La fecha en que se llevaba a cabo rondaba el año 1680, concretamente se hicieron pagos en el 81 y, si buscamos algo similar en España, no lo encontraremos ni tan siquiera en el ámbito de la arquitectura lígnea.

Llama poderosamente la atención el uso de las cariátides, elemento más propio del último manierismo, que quedó arraigado en Francia volcado en los numerosos tratados arquitectónicos que siguieron utilizándose en el XVII. Bussy las utiliza en Elche y también en Aspe: son femeninos, tipo hermes con la mitad inferior vegetalizada. Las pudo tomar de los tratados, pero también destaquemos que se habían usado recientemente por Sarrazin en el pabellón del Reloj del Louvre, así como por Artus Quellinus I, soportando la estructura arquitectónica que acoge los relieves de la Sala del Tribunal, en el Ayuntamiento de Ámsterdam (hoy Palacio Real). En ambos casos son figuras femeninas completas, más clásicas e idealizadas las de Sarrazin y mucho más humanas las de Quellinus. Igual que las de Bussy en Elche que acusan gran expresividad facial, soportando el peso de la cornisa, pese a que hayan colocado un cojín sobre su cabeza. Pero los primeros “soportes” que van estructurando la portada son las cabecitas de querubines, también muy expresivas que vuelven a subrayar la calidad del escultor; con estos y los niños de la parte inferior, así como con el numeroso grupo que forma el trono de María Asunta y también uno de los que flanquean la portada del Palacio de Guevara de Lorca, o los de la portada trasera del Ayuntamiento de Alicante y por fin los realizados en madera del paso La exaltación de la Cruz (Orihuela), descubrimos al escultor experto en la labra y talla de niños, tal y como venía siendo común en los escultores flamencos seguidores de los Duquesnoy, sobre todo a Quellinus y a Faydherbe.

El relieve que ocupa la amplia hornacina central, representa la *Asunción y Coronación de María* y en él vemos también modelo flamenco, concretamente sigue al gran lienzo que Rubens pintó en 1626 para el altar mayor de la catedral de Amberes. La variante está en que Rubens separó las escenas y la Coronación está realizada en relieve en el ático del retablo; Bussy, en cambio las funde, haciendo a Dios Padre y Jesucristo en medio relieve y al grupo de María y ángeles casi en bulto redondo. Que sepamos es la primera vez que se reproduce en escultura ya que aunque nosotros hayamos hablado primero del de Antonio Borja en la catedral de Oviedo, ha sido por didáctica expositiva pues hay más de treinta años de diferencia entre ellos.

El tipo humano

Desde luego el tipo humano usado en sus desnudos masculinos, está muy cerca de los Duquesnoy y de sus seguidores y muy en concreto, al alemán George Petel: son hombres de esqueleto algo frágil, mas humanos que héroes que, pese a su delgadez se acusa muy claramente el recubrimiento muscular, así como la base ósea que lo sostiene. También el gusto por el suave contrapposto que ya se había perdido entre los seguidores romanos de las propuestas más barrocas y que en él vemos como ingrediente esencial de sus estudios de movimiento, hace que pueda compararse su *Jesús del Pretorio* con la imagen de Santa Susana que hizo François Duquesnoy para la iglesia de Loreto, de Roma. Junto a éste, el movimiento más marcado que muestra el *san Agatángelo* de la Basílica de Santa María, Elche, así como al del *san Fernando* de la catedral de Murcia. En todos ellos prima el movimiento de columna vertebral,



Figura 13. Nicolás de Bussy. Jesús del paso *El Pretorio*. Cofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia.

la pierna levemente adelantada y los brazos en postura elegante, aunque adecuada a la acción que se quiere representar. Ese logrado movimiento corporal hace que las vestiduras, según su textura y grosor oscilen en pliegues de diseño clásico o queden más arrugadas, pero sin llegar nunca al pliegue abstracto de un Bernini o sus más fieles seguidores. (figura 13)

Ahora bien mucha de la obra realizada en madera fue de tema de Pasión y estaba destinada a desfilar en procesiones nocturnas; era obra para formar “pasos” de Semana Santa. Por ello su expresividad facial suele ser intensa y eso ha llevado a esta propiedad fuera base decisiva para las atribuciones, sin tener en cuenta el otro aspecto delicado y gracioso, cortesano en fin, que se puede descubrir en las obras realizadas para Elche o Aspe. Los rostros femeninos son de gran dulzura algo idealizada en ambos casos, y lo mismo denota la Virgen del Rosario últimamente atribuida, de la iglesia de san Lorenzo, de Valencia. Pero no sólo son los rostros de mujer, observemos los de Jesús o Dios padre en la escena

de la Coronación o el de Cristo de la Misericordia, de Lorca y veremos la finura y belleza de rasgos con que los conforma: entre el citado Cristo muerto, de Lorca y el agonizante de Elguera están los extremos en que se mueve.

Nueva iconografía. Cristo de la Sangre: Lagar místico y nuevo Atlas

El caso más llamativo y novedoso lo supuso *Cristo de la Sangre*, realizado para la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Murcia y entregado a finales del año 1693. Es llamado así por el copioso chorro de sangre que brota de su costado y es recogido en un cáliz por un angelito. Al parecer llevaba otros dos ángeles que recogían con sendos cálices la sangre de las manos (desaparecidos hasta hace poco, se ha encontrado uno de ellos) con lo que el origen del modelo habríamos de relacionarlo con el grabado de Alberto Durero. Ciertamente es figura que colocaría en la cima a cualquier artista, tanto por la perfección anatómica con que está realizado, como por el hondo sentimiento que es capaz de despertar. El tipo humano es el que ya antes he anticipado: delgado, pero tan bien musculado que puede identificarse cualquiera de ellos y más aun, al estar todos en activo por tener que sostener el peso de la cruz y caminar a un mismo tiempo. Pese al trágico momento por el que está pasando no pierde la dignidad, va todo lo erguido que le permite el peso del madero; pero la leve inclinación que ha de adoptar y la pierna adelantada, marcan el pliegue inguinal y los del abdomen a la manera más clásica, aportando con ello la poca morbidez posible en cuerpo tan flexible y esbelto⁶⁶. Como detalle naturalista el paño de pureza parece estar a punto de caer por el movimiento y el esfuerzo, con lo cual muestra una desnudez inusual por la parte inferior de la espalda. (figura 14)

Iconográficamente se ha interpretado como una versión



Figura 14. Nicolás de Bussy. *Cristo de la Sangre*. Cofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia.

66. La obra hubo de ser restaurada tras los destrozos sufridos en la Guerra Civil, pero si estudiamos las buenas fotografías antiguas no sufrió tantos desperfectos como cabría pensar y sólo la nariz y el angel, aparecen alterados.

del Lagar Místico⁶⁷, asunto de tradición gótica con abundantes representaciones en grabados, luego pasados a la pintura y que se retoma en la Contrarreforma por la clara alusión a la Eucaristía que el tema propone. Sin duda viene de ahí, pero hay una variante muy clara: la postura de las piernas es de andar y no la que se ha de poner en el momento del pisado de la uva. En realidad aquí se querrá ensalzar el precioso líquido que da la advocación a la Archicofradía y que en un momento tardobarroco como el que se vivía, junto a la leche de María, se consideraban la mejor ambrosía⁶⁸. Pero aun creo que se puede dar otra versión que completa la ya muy compleja expuesta anteriormente, aunque acorde con el temperamento místico del escultor y con la época y modas que había vivido en su formación. La interpretación que propongo va en relación con el carácter itinerante del paso, aun reforzado por la acción de caminar que vemos en Cristo. En efecto, Cristo no está pisando la uva, que no aparece, ni siquiera está dentro de una fuente como siempre se representa cuando quiere hacerse alusión al Lagar Místico. Cristo va caminando y su actitud queda perfectamente definida, y en su caminar lleva la cruz, pero no como cuando marchaba al suplicio camino del Calvario, sino ya crucificado, después de cargar con todos los pecados de la humanidad, y la lleva por el camino de la salvación. La acción de caminar está perfectamente señalada, el paso que da es largo y bien definido. Sin embargo los pies de aquellos que pisan la uva están más separados y en casi en el mismo plano: véase para ello el grabado de Wierix que sirve de base a tantas representaciones pictóricas.

Esta figura tiene mucho del Atlas clásico que también sostiene el globo terráqueo sobre sus hombros y espalda, adelantando un pie para guardar el equilibrio. Es en este caso el Atlas Cristiano que lleva el pecado del Mundo sobre sus espaldas, condensado en esa cruz. La figura de Atlas se representó varias veces por los escultores flamencos con los que, pienso, se formaría Bussy: el más notorio se puede ver presidiendo el Salón de los Pasos Perdidos del Ayuntamiento de Ámsterdam (hoy Palacio Real), obra de Quellinus. Igualmente la misma figura culmina por el exterior toda la fachada posterior⁶⁹.

67. Agüera Ros, 1990: 383-388.

68. Véanse las muchas representaciones que desde el mundo bajo medieval se tienen de Cristo con la sangre de su costado brotando y María junto a Él con el seno en la mano del que mana la leche. Esta iconografía se retoma con fuerza en el barroco: san Agustín escribiendo sus tratados mientras recibe sangre y leche. Oración de la linterna de la capilla de Nuestra Señora del Rey Casto, de la catedral de Oviedo, realizada (1705-1710) “De los pechos de la Madre, de las heridas del Hijo, me apaciento, porque son del alma remedio fijo. Pues cuando el amor me arranca lágrimas tomo sus pechos, y mis dolores sonríen, en amos dulce deshechos. Cuando los gozos me tientan bebo en aquellas heridas, y así las cosas alegres, me valen por doloridas. Del Hijo, pues, las heridas, y los pechos de la Madre, me dan felices sucesos en la suerte que me cuadre ¿Quién hay que ore sin leche, o quién que sin sangre viva? De la Madre y de su Hijo, sangre y leche me reviva. Séanme ambrosía la leche, la sangre dulce bebida, por siempre la leche y sangre me alimenten en la vida” (traducción de José Cuesta Fernández).

69. Freemantle: 1959. Es este un estudio monográfico del edificio que hace especial incidencia en el análisis de su decoración y, sobre todo, de su profunda transcendencia.

Cristo maniatado

El Cristo de *El Pretorio* se presenta tras sufrir todos los suplicios de su Pasión, a la manera tradicional del *Ecce Homo*, y así se contrató. Pese a que procesiona con la corta capa encarnada, su desnudo vuelve a ser un estudio anatómico de extraordinaria calidad, en el que se resalta la fragilidad ósea, pero al mismo tiempo se diseña y trabaja con gran minuciosidad la fina musculatura, regada por venas hinchadas que están trabajadas también con la gubia y reforzadas por la excelente policromía que aun hoy conserva. El rostro expresa angustia y cansancio, que queda aun subrayado por la boca entreabierta, y la inclinación de los arcos superciliares, gestos ambos que agrandan y afilan la nariz. Sin embargo su cuerpo se abandona en el cansancio con cierta laxitud, a la vez que adopta un elegante contrapposto, a la manera de las bellas esculturas flamencas que no hacen más que seguir las primeras directrices de Francois Duquesnoy.

Al considerar esta pieza y saber de la que también hizo para la cofradía que representaba la *Negación de Pedro*, con el Santo arrodillado ante un Cristo maniatado que le miraba con una profundidad sentimental inolvidable, así como otro, esta vez de *El prendimiento*, para la Cofradía de la Seda (desaparecido), se nos evidencia como creador de una iconografía que antes era raramente representada. Es cierto que el arrepentimiento de San Pedro es un tema muy usado en la Contrarreforma por su capacidad para reforzar la validez del sacramento de la penitencia, pero el momento mismo de la negación no lo encontramos de manera habitual. El grupo de la Cofradía de la Seda ha desaparecido, pero del otro nos queda la figura de S. Pedro, si bien retocada en 1787 por Roque López, habiendo desaparecido también el Cristo maniatado que fue sustituido por uno de Gregorio Molera, de 1947. Ambas figuras de Jesús, como ya he dicho serían de vestir y así se realizó el que ahora completa el paso de la cofradía de la Preciosísima Sangre. Y es que en realidad, siguiendo los evangelios se ha de hacer así ya que el suceso que narra, el momento en que Pedro fue preguntado por la criada en presencia de los soldados, Jesús aun no había comenzado a sufrir los suplicios y por ello había de representársele vestido y sin las heridas que ya le cubren el cuerpo cuando es mostrado al pueblo *en el Pretorio* y bajo la sentencia de: *Ecce Homo*.

Vemos también la máxima originalidad en el “paso” de la *Exaltación de la Cruz*, de Orihuela, con la singular *diablosa* compartiendo base con el esqueleto y ambos rodeando el Mundo sobre el que se eleva la gloria de ángeles con los instrumentos de la Pasión y la Cruz vacía. Muy pocas o ninguna, obra podremos encontrar en el ámbito español que se le asemeje. Sin embargo podemos muy bien situarlo entre el numeroso grupo de obras alegóricas que se ideaban para componer los monumentos efímeros que se levantaban en las ciudades con motivo de las fiestas religiosas, e incluso en las de carácter civil, para ensalzar por vía del intelecto las virtudes de reyes o gobernantes. Tanto en Flandes como en el sur de Alemania, esto es, en la Europa católica hay muestras de ello.

Tras todo lo expuesto, muy brevemente, eso sí, Podemos afirmar que la auténtica importancia de este artista sería mucho mayor que lo que la Historia ha dejado filtrado. Capacidad para el diseño arquitectónico. Renovador en la decoración

arquitectónica. Muy capacitado escultor que trabaja igualmente la piedra que la madera. Noticias de su excelencia desde París. Muchos talleres al tiempo. Tras su llegada a Valencia se renueva el diseño y se hacen obras tan trascendentes como el presbiterio de su catedral (Pérez Castiel relacionado con él). Se le quiere contratar para la nueva fachada; no se hace por caro. Relación con Conrad Rudolf.

Posibles razones:

Nacido en el Estrasburgo libre y pro Imperio. Alemán siempre. Claramente decantado por el lado del archiduque Carlos. Herencia para la causa. Lo trae desde Flandes o París Don Juan José de Austria, bastardo, en oposición desde 1665 (+ Felipe IV) y por tanto pérdida de influencia ante Carlos II ¿Ha habido *Damnatio Memoriae*? ¿Por qué esos traslados a Levante sin cerrar el taller de Madrid? ¿Por qué abandona Murcia al llegar el obispo Belluga (borbónico)? ¿Por qué tan larga estancia en Madrid y tan poca obra? ¿Por qué Palomino no le dedica voz propia y lo pone con los Vila? ¿Por qué le hace venir de Italia y le nacionaliza italiano? Aun así le dedica unas líneas muy laudatorias y le dignifica con el Don.

Bibliografía

- AA. VV. (2006). *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- AGÜERA ROS, J.C. (1990). "Varios cuadros de alegorías dogmáticas en Murcia", *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte* (2), pp. 383-388.
- AGULLÓ y COBO, M. (1982). "Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva", *Gaceta del Museo Municipal. Madrid* (3).
- AGULLÓ y COBO, M. (2001). "El escultor Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702)", *Boletín del Museo Nacional de Escultura* (5), pp. 15-22.
- ALONSO MORAL, R. (2006). "Nicolás de Bussy escultor del rey. Su etapa en el Palacio de Aranjuez". En AA. VV. *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pp. 33-53.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1931). *La escultura en Andalucía*, Vol. III, comentarios a las láminas, 201 a 206. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1951). *Pedro de Campaña*. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla
- BARRIO MOYA, J. L. (1989). "El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid", *Boletín de Museo de Prado* (10), pp. 43-47.
- BARRIO MOYA, J. L. (1997). "El escultor vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos: aportación documental", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (63), pp. 411-425.
- BRAY, X. (2009). "El choque de lo real. La influencia del arte flamenco sobre la escultura policromada española de los siglos XVI y XVII". En *La senda española de los artistas flamencos de Van Eyck a Rubens*. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores y Fundación de Amigos del Museo del Prado, pp. 249-264.
- BUCHÓN, A. M. y LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2000). "Escultores extranjeros maestros del Gremio de Carpinteros de Valencia: Nicolás de Bussy, Julio Capuz y Francisco Stolf". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (75), pp. 161-168.

- BUCHÓN CUEVAS, A. (2006). *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Secretaría Autonómica de Cultura y Política lingüística, pp. 29-30.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1965). *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de la Bellas Artes de España* (1800). Madrid: Reales academias de Bellas Artes y de la Historia, t. I.
- CRUZ YÁBAR, J. M. (2007). "El escultor Pedro Alonso de los Ríos. Biografía y obra". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (47), pp. 133-154.
- CRUZ YÁBAR, J. M. (2009). "El escultor Pedro Alonso de los Ríos II. Inventario de sus bienes y otros aspectos". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (49), pp. 97-116.
- CUESTA FERNANDEZ, J. (1957). *Guía de la catedral de Oviedo*. Asturias: Diputación Provincial de Asturias.
- EHEVARRIA GOÑI, P. L., y VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016). *La sillería rococó y el facistol manierista de la parroquia de Lanciego/Lantziego. Sus fuentes gráficas*. Lanciego: Eusko Ikaskuntza y Ayuntamiento de Lanciego.
- FREEMANTLE, C. (1959). *The baroque Town-Hall of Amsterdam*. Utrech.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. (1968). *La catedral de Oviedo*. Oviedo: Edilesa.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. (2009). "Escultura Moderna". En *Museo de la Iglesia*. Oviedo.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (2006). "Bussy y sus colegas en Alicante". En AA. VV. *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pp. 73-82.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1952). "Domingo de Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla". *Archivo Español de Arte* (99), pp. 267-286.
- JIMÉNEZ-PLACER, F. (1941). "Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez". *Archivo Español de Arte* (46), pp. 345-364.
- LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2006). "Valencia, principio y fin de la biografía de Bussy en España". En AA. VV. *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pp. 55-72.
- LÓPEZ AZORÍN, M. J. y SÁNCHEZ ROJAS FENOL, M. C. (2004). "Notas para una biografía del escultor D. Nicolás de Bussy". *Boletín del Museo Nacional de Escultura* (8), pp. 29-36.
- MADRID ÁLVAREZ, V. de la (1990). "La construcción de la Capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la Catedral de Oviedo". *Liño. Revista anual de Historia de Arte* (9), pp. 77-107.
- MAYER, A. L. (1923). *Spanische Barock-Plastik*. Múnich.
- MEDRANO, Fr. M. (1719). *Patrocinio de Nuestra Señora en España. Noticias de su imagen del Rey Casto y vida, del Ilmo. Señor D. Fr. Thomas Reluz, obispo de Oviedo*, Oviedo, 1719, Libro tercero, "...otras cuatro historias de la vida de María Santísima, tan perfectas, y tan primorosas que siendo copia de los famosos originales del famoso Rubens...".
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2007). "Flandes en Sevilla hacia 1620. Nuevos datos documentales sobre Andrés Consejo y Mateo Ries". In *sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor, Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid-Sevilla: Museo Nacional del Prado, Fundación Focus-Albengoa, pp. 277-281.
- PALOMINO Y VELASCO, A. A. (1988). *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar Maior.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992). *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra.
- PORTELA SANDOVAL, F. J. (1986). «Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)». *Cuadernos de Historia y Arte* (4).
- PORTÚS, J. (2009). "Ecos de Rubens en España. 1628-1734" en XVI y XVII". *La senda española de los artistas flamencos de Van Eyck a Rubens*. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores y Fundación de Amigos del Museo del Prado.

- QUILES, F. (2003). "De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666)". *Laboratorio de Arte* (16), pp. 135-150.
- RAMALLO ASENSIO, G. (1985). *Escultura Barroca en Asturias*. Oviedo: RIDEA.
- RAMALLO ASENSIO, G. (1991). *Documentos de escultura barroca*. Oviedo: RIDEA.
- RAMALLO ASENSIO, G. (1996). "Singularidad de la Escultura barroca en el Reino de Murcia". En *El legado de la escultura*. Murcia: Centro de Arte Palacio Almuı - Ayuntamiento de Murcia, pp. 41-50.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2005). "Nicolás de Bussy. Iconografas de la Pason importadas desde el centro de Europa". En M. Cabañas Bravo (coor). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: CSIC, pp. 85-99.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2007). "Nicolás de Bussy reflejado en la pintura. Una posible fuente para el conocimiento de su obra". En *Historia y sociabilidad*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 231-244.
- RECIO MIR, A. (2002). "José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense". *Laboratorio de Arte* (15), pp. 133-159.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. de los (1991). *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo, 1637-1650*. Cádiz.
- RIOS MARTÍNEZ, E. de los (2001). "El Cristo de las Penas de José de Arce: una meditación acerca de la melancolía y la muerte". *Boletín de la Hermandad de la Estrella* (10), pp. 16-18.
- RIOS MARTÍNEZ, E. de los (2007). *José de Arce, escultor flamenco*. Sevilla.
- ROMERO TORRES, J. L. (2003). "El escultor flamenco José de Arce: Revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales". *Revista de historia de Jerez* (9).
- SÁNCHEZ MORENO, J. (1944). "D. Nicolás de Bussy, escultor. Nuevos datos sobre su personalidad humana y artística". *Anales de la Universidad de Murcia*, pp. 121-149.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. (1982). *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia: Universidad de Murcia.
- SERERA, J. M. (1983). *Hernando de Sturmio*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- TORREJÓN DÍAZ, A. (1997). "El flamenco José de Arce autor del Cristo de las Penas (1655)". *Boletín de la Hermandad de la Estrella* (6).
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1972). "El escultor Francisco Alonso de los Ríos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid* (38), pp. 355-369.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1982). "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid (II)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (58), pp. 393-402.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1984). "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (50), pp. 349-370.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (2008). "La escultura en la corte de Madrid en el siglo XVII". En *La cultura española en la historia: el barroco*. Madrid: Real Academia de Doctores de España, pp. 311-352.

APROXIMACIÓN A LA ESCULTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA

Wifredo Rincón García
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

En la historiografía de la escultura española del siglo XIX¹ no ha sido abordado de una manera específica el estudio de la escultura religiosa, estudiándose periodos y artistas de una forma sistemática y dentro de cada uno de ellos y de la producción de los distintos escultores sus obras de carácter religioso. Por ello proponemos esta Ponencia con motivo de la celebración del I Congreso Internacional de Escultura Religiosa, *La luz de Dios y su imagen* (Crevillente, 17-20 de noviembre de 2016)².

A la hora de abordar el estudio que presentamos muchas han sido las dudas surgidas así como la metodología a seguir para su desarrollo, decidiéndonos por el estudio de la escultura religiosa española del siglo XIX en dos periodos, primera y segunda mitad, abandonando así la división por tercios habitual en los estudios

-
1. Sobre escultura del siglo XIX española, ver, entre otros autores: OSSORIO Y BERNARD, M. (1868, primera edición y 1883-1884, segunda edición). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid; PARDO CANALÍS, E. (1951). *Escultores del siglo XIX*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC; PARDO CANALÍS, E. (1958). *Escultura neoclásica española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC; GAYA NUÑO, J. A. (1966). *Arte del siglo XIX*, *Ars Hispaniae* T. XIX. Madrid: Plus Ultra; MARÍN MEDINA, J. (1978). *Escultura española contemporánea (1800-1978)*. *Historia y evaluación crítica*. Madrid: Edarcón. RINCÓN GARCÍA, W. (1992). *La escultura del siglo XIX*. Cuadernos de arte español (68). Madrid: Historia 16; GÓMEZ-MORENO, M.^a E. (1993). *Pintura y escultura españolas del siglo XIX* (Summa Artis, T. 35*). Madrid: Espasa-Calpe; GARCÍA MELERO, J. E. (1998). *Arte español de la Ilustración al siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Encuentro; REYERO, C. y FREIXA, M. (1999). *Pintura y escultura en España. 1800-1910*. Madrid: Cátedra; ARIAS ANGLÉS, E., BASSEGODA NONELL, J., BELDA, C., GUASCH FERRER, A., MORALES Y MARÍN, J. L., PÉREZ REYES, C. RINCÓN GARCÍA, W. y SANCHO GASPAS, J. L. (1999). *Historia del Arte Español: Del Neoclasicismo al impresionismo*, Madrid: Ediciones Akal, S.A.
 2. Prácticamente concluida la redacción de este texto tenemos noticia de la publicación del trabajo de SAURET GUERRERO, Teresa (2016). "La Escultura religiosa española en el siglo XIX". En FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. *Entre el Barroco y el Siglo XXI*, Vol 1. (Escultura Barroca Española. Nuevas Lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento). Málaga: Exlibric, pp. 233-252.

artísticos sobre este siglo: la tradición dieciochesca y la pervivencia del neoclasicismo, del primer tercio; el romanticismo del segundo tercio y el realismo del último tercio.

Por otra parte hemos prestado mayor atención a aquellos artistas cuya actividad se desarrolla en Madrid –formados o vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³– y en Cataluña –particularmente en Barcelona, formados en La Lonja y vinculados desde 1850 a la nueva Real Academia de Bellas Artes de San Jorge–, haciendo también referencia a algunos “focos regionales”, conscientes de las limitaciones de este trabajo que puede convertirse en un esquema a seguir para ulteriores empeños investigadores.

A lo largo del siglo, y sin tener nada que ver el periodo de su ejecución, los escultores usarán distintos materiales para la realización de sus obras. La madera tallada seguirá siendo uno de los más utilizados, policromándose de acuerdo con las tradiciones anteriores aunque al final del siglo comienza a aparecer en su color o tintada. El mármol seguirá siendo importante, eligiéndolo muchos de los artistas para la ejecución de las obras definitivas. En el caso del bronce, es escaso en lo que se refiere a la escultura religiosa, aunque hay que mencionarlo. El barro utilizado tradicionalmente para el modelado, se cocerá (terracota), manteniéndose en su color, policromándose o esmaltándose. Por último mencionaremos el yeso o la escayola, material en el que serán vaciados los modelos de barro, facilitándose así su transporte y conservación, pudiendo servir tanto para la fundición en bronce como para la traslación a obras definitiva por el sistema de puntos. Al final de siglo surgirán materiales que consideramos industriales, como el cartón-piedra que ayudó al éxito de los talleres de arte sacro de Olot.

Por lo que respecta a la temática de la escultura, debemos advertir que no nos vamos a ocupar de la escultura funeraria existente en el interior de los templos o en los nuevos cementerios construidos en las primeras décadas del siglo XIX. Abordaremos pues el estudio de la escultura religiosa tanto en los exteriores de los templos como en los interiores; la procesional (particularmente la de Semana Santa); la escultura para uso devocional privado y los belenes, siendo muy importante la actividad de algunos escultores en este campo.

Se mantienen los modelos iconográficos de la imaginería católica, tanto para culto público como para la devoción privada: imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos. A ello hay que sumar nuevas advocaciones de la Virgen (*Nuestra Señora de la Saleta*⁴ y la *Virgen de Lourdes*⁵) o el impulso de otras anteriores como es el caso del *Sagrado Corazón de María*⁶ o de *María Auxiliadora*⁷. También las numerosas bea-

3. La obra de estos artistas conservada por la institución figura en: AZCUE BREA, L. (1994). *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

4. Así se denomina en castellano a Nuestra Señora de la Salette, recordándose la aparición de la Virgen a dos niños, en 1846, en el pueblo de La Salette-Fallavaux (Isère, Francia).

5. Apariciones de la Virgen a Bernardette Soubirous, en 1858, en la gruta de Massabielle, a orillas del río Gave de Pau, en las afueras de Lourdes, Francia, autorizado su culto por la iglesia en 1862.

6. Impulsado a partir de 1855 cuando la Congregación de Ritos aprobó para su celebración nuevos textos para la misa.

7. A partir de 1860, a través de la obra de San Juan Bosco.

tificaciones y canonizaciones que tuvieron lugar a lo largo del siglo darán lugar a nuevas iconografías.

Primera mitad del siglo XIX

En la primera década del siglo XIX los escultores activos en años anteriores seguirán desarrollando su actividad, siempre escasa en lo que corresponde a la escultura religiosa, que se verá truncada por la guerra de la Independencia y la dominación francesa, resultando dañado gran parte del patrimonio artístico, particularmente el religioso. Al regreso de Fernando VII a España comenzará a notarse una cierta actividad en el campo de la escultura religiosa destinada a sustituir parte de la imagerie destruida durante la contienda, volviéndose a abrir los conventos y monasterios cerrados por las disposiciones bonapartistas. Esta recuperación encontrará una interrupción durante el Trienio liberal (1820-1823) cuando se produce una nueva salida de los regulares de sus casas y se romperá con la desamortización eclesiástica de Mendizábal, de 1835, trasladándose muchas imágenes de los recintos conventuales a otros templos.

Madrid y la Corte⁸

En la primera mitad del XIX convivirán en Madrid, junto a una serie de escultores pertenecientes a la llamada primera generación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, otros más jóvenes nacidos ya en las últimas décadas del siglo XVIII y que desarrollarán su actividad artística durante la centuria decimonónica, a lo largo de más o menos años. En el arte de todos ellos, a lo largo de la primera mitad del siglo, y aún en décadas siguientes –por lo que se refiere a la escultura religiosa–, podremos observar la permanencia de la estética barroca y la neoclásica, a la que se unirá una discreta insinuación romántica casi imperceptible.

Los escultores que habían llegado a la corte en la segunda mitad del siglo XVIII, y los que lo harán al comenzar la nueva centuria, orientaban sus intereses personales a dos instituciones relevantes: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Cámara. En el primero de los casos, muchos de los artistas de los que nos ocuparemos recibieron su formación en las aulas de San Fernando, siendo nombrados, tras las correspondientes pruebas, como académicos de mérito. Para algunos de ellos la vinculación a la institución iría mucho más allá cuando alcanzaron los honores de teniente director o de director de escultura o el cargo efectivo, lo que les colocaba en una situación privilegiada. Por lo que se refiere al cargo de escultor de cámara, en muchos casos este nombramiento era de carácter honorario, sin efectos económicos, aunque servía al artista para prestigiarse en su entorno. Numerosos escultores de este periodo ocuparon los cargos de segundo y

8. Para el estudio de la escultura del siglo XIX es interesante la revisión de los artículos de SERRANO FATIGATI, E. (1911-1912). “Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (vol. 19, 1911, 1, pp. 45-74, 2, pp. 112-153 y 4, pp. 233-273; vol. 20, 1912, 1, pp. 20-45).

primer escultor de cámara. José Piquer lo era en 1866 cuando fue suprimido este cargo palaciego.

Entre los escultores más destacados debemos mencionar a Juan Adán Morlán (Tarazona, 1741-Madrid, 1816), formado en Zaragoza con José Ramírez, con el que colaboró en el templo de Nuestra Señora del Pilar y en Roma, disfrutando de una pensión de la Academia de San Fernando. A su regreso a España en 1776 trabajó para la nueva catedral de Lérida y entre 1783 y 1785 en la capilla de Nuestra Señora del Pilar en la catedral granadina. En su obra de carácter religioso se pone de manifiesto su formación barroquizante con Ramírez y las influencias de barroco tardío, debiéndose mencionar sus trabajos para la catedral de Jaén, las imágenes de *La Piedad*, para el colegio de los PP. Escolapios de Pozuelo de Alarcón, la de *San José con el Niño*, de la iglesia madrileña de San Ginés y un *Cristo crucificado* para Torrelavega. En 1807 realizó el relieve de *San Miguel*, para su capilla en la catedral de Granada⁹.

El andaluz Pedro Antonio Hermoso (Granada, 1763-Madrid, 1830) manifiesta en su obra la alternancia y el enfrentamiento entre la tradición barroca dieciochesca y las nuevas preferencias estéticas del neoclasicismo. Formado en Madrid en la Academia de San Fernando, fue escultor de cámara y director general de San Fernando. En su obra destaca su imaginería religiosa, en la que se pone de manifiesto la tradición granadina, debiéndose mencionar entre otras obras ejecutadas a finales del siglo XVIII y en las tres primeras décadas del XIX su versión del *San Bruno* de Pereira para la cartuja de Granada, además de otras imágenes para los templos madrileños de San Justo, Santo Tomás, San Ginés y San Juan de Dios, para el que llevó a cabo los retablos y esculturas. A propósito de estas últimas obras figura en su *Necrológica*, que “las obras ejecutadas por Hermoso en dicha iglesia de S. Juan de Dios hacen su elogio: ellas están a la pública veneración, y los artistas e inteligentes que las estudien y observen le harán el encomio que le es debido”, mencionándose también que “los pasos que salen en la procesión del Santo Entierro en Madrid serán un perpétuo recuerdo del singular mérito del profesor cuya pérdida lloramos”¹⁰. Ossorio concreta sobre estas obras desaparecidas: en la iglesia de San Juan de Dios destaca el *Cristo del Perdón*, “los cuatro Ángeles en la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Ginés” (se conservan dos en la capilla de la *Virgen del Amor Hermoso*); *Nuestra Señora de la Consolación y Correa*, en la iglesia de Santo Tomás y “los Pasos que salen en la procesión del Viernes Santo, entre los que sobresalen la *Flagelación de Jesucristo en la columna* y un *Ecce Homo*”¹¹. Según Gaya Nuño, “trabajó mucho para iglesias, pero con la mínima inspiración posible”¹².

José Ginés Marín (Polop, 1768-Madrid, 1823)¹³, de formación barroca, supo dotar a su obra de una fina sensibilidad clasicista, adecuando el lenguaje estético a sus necesidades expresivas. Iniciada su formación en la Academia de San Carlos

9. MELENDRERAS GIMENO, J. L. (1995). “La obra del escultor aragonés Juan Adán en las capillas del Pilar y San Miguel de la catedral de Granada”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Azar”*, (LXI), pp. 43-58.

10. *Gaceta de Madrid*, 15 de junio de 1830, p. 296.

11. OSSORIO, *Galería biográfica...*, 1883-1884, ob. cit. p. 327.

12. GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, ob. cit. p. 81.

13. FUSTER, J. (1980). *José Ginés. Escultor de Cámara honorario de Carlos IV. Primer escultor de cámara de Fernando VII. (1768-1823)*. Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial.

de Valencia, la completó en la de San Fernando colaborando con el escultor José Esteve y Bonet en el llamado *Belén del Príncipe*, encargado por Carlos IV cuando era Príncipe de Asturias. Realizados entre 1789 y 1794, en barro, cocido y policromado, se le atribuye la autoría de los grupos de la *Degollación de los Inocentes* (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). De su obra religiosa mencionamos los *Cuatro Evangelistas*, en yeso, para la capilla del Palacio Real de Madrid, de carácter más clasicista, mientras que mantenían criterios barrocos la desaparecida imagen de *San Antonio de Padua*, realizada en 1795 para San Antonio de la Florida, en Madrid, y la de *San Pascual Bailón* (pontificia de San Miguel, Madrid).

Valeriano Salvatierra y Barriales¹⁴ (Toledo, 1789-Madrid, 1836), fue hijo del escultor de la catedral toledana y tras iniciarse en el taller paterno se trasladó en 1807 a Madrid donde ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, marchando a Roma, ciudad en la que conoció a Cánova y Thorwaldsen. Ya en España, fue nombrado escultor de la catedral de Toledo ocupando desde 1826 el cargo de restaurador de la galería de escultura del Real Museo de Pinturas. Dedicado preferentemente al retrato, la escultura sepulcral y la alegórica, por lo que se refiere a su obra de carácter religioso se vio favorecida por la devastación que sufrieron las iglesias madrileñas durante la ocupación napoleónica, lo que le generó muchos encargos, ejecutando varias obras en madera, de correcta factura, para distintas iglesias de Madrid. En la de San Ginés se conservan en su sacristía dos imágenes de tamaño casi natural de *Santo Domingo de Silos* y de *Santo Domingo de la Calzada* y en la de San Nicolás, la de la *Virgen de los Dolores* o de la *Soledad*, realizada en 1835. A propósito de esta última, recoge Ossorio que Salvatierra “atacado de un padecimiento al estómago ofreció ejecutar, y entregó a la iglesia de Servitas, una imagen de la *Virgen de los Dolores*, con la condición expresa de que había de volver a poder de la familia si no se le daba culto”¹⁵.

Solamente podemos mencionar una obra religiosa realizada por José Tomás (Córdoba, 1795-Madrid, 1848), discreto escultor que lo fue del Concejo madrileño, y a quien se debe el relieve de la *Última Cena* (1832), siguiendo la pintura de Leonardo da Vinci, que decora la fachada del oratorio de Caballero de Gracia, en Madrid (Fig. 1).

Francisco Pérez Valle (Bones, Asturias, 1804-Madrid, 1884), fue calificado por Gaya Nuño como “romántico templado”, pues a lo largo de su dilatada producción no olvidó los postulados del clasicismo aprendidos con sus maestros Salvatierra y Elías. En su obra se puede hacer una división estética en función de la misma: clasicista cuando trata asuntos mitológicos y alegóricos, mientras que utiliza un lenguaje romántico cuando realiza retratos o escenas históricas, al que se aproxima en sus obras religiosas. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 presentó una estatua de *Fernando III el Santo* y una *Concepción*. Tenemos también noticias de otra imagen de la *Inmaculada Concepción*, en madera, y las de *San Gabriel* y *San José* para la iglesia de San Martín de Madrid que, según Ossorio, terminó en 1870.

14. EGEA MARCOS, M. D. (1982-1983). “Valeriano Salvatierra: vida, obra y documentos sobre un escultor neoclásico”. *Anales de la Universidad de Murcia, Letras* (vol. XLI, 3-4), pp. 189-267.

15. OSSORIO, *Galería biográfica...*, 1883-1884, ob. cit. pp. 618-619.



Fig. 1. Ultima Cena, José Tomás, 1832, Madrid, fachada del Oratorio de Caballero de Gracia (foto. J. Luis Caballero Yéboles).

Alejada de la estética clasicista se encuentra la obra de José Piquer y Duart (Valencia, 1806-Madrid, 1871) que, educado en la visión barroca levantina por su formación en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, tuvo menos prejuicios para abandonar la corriente clasicista, produciéndose más fácilmente que en el caso de otros artífices el acercamiento al gusto romántico, tanto en lo que se refiere a la emotividad artística de sus obras como al tratamiento técnico, llegando a asumir las primeras influencias del realismo. De su amplia producción, con numerosos retratos, nos ocuparemos de su escultura religiosa, la mayor parte llevada a cabo en Madrid. Nombrado en 1847 teniente director de escultura de la Real Academia de San Fernando, en 1858 se le ascendió a primer escultor de cámara, cargo que desempeñó hasta 1866, cuando fue suprimida la plaza.

Llevado por un cierto anhelo de aventura, lo que formaba parte del ideario romántico de su época, marchó a México en 1836, acompañándole un amigo que había concluido los estudios de Medicina y que le abandonó tras robarle el dinero y todas sus pertenencias. Para sobrevivir, realizó en México algunas obras, de las que conocemos una imagen de *Cristo en la cruz*, documentada en 1840, que le fue encargada por el conde de Peñasco¹⁶. Remontada la crisis se trasladó a Estados Unidos y regresó a Europa, instalándose en París avanzado el año 1840, donde conoció y admiró la obra y la personalidad de los escultores románticos Rude y D'Angers. En esta ciudad ejecutó a comienzos de 1841, en sólo nueve días, su conocido *San Jerónimo escuchando las trompetas del juicio final*, obra que fue muy elogiada por D'Angers y en la que supo combinar elementos románticos y barroquismos de innegable inspiración castiza. La obra, en yeso, fue expuesta en el Salón de París de 1842, poco antes de su regreso a Madrid¹⁷. Una amplia descripción de esta obra

16. HESPERIA (1840). "Escultura. El Salvador muerto en la cruz. Estatua del Sr. D. José Piquer". *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 18 de abril de 1840, p. 2.

17. Madrid, 23 de enero de 1843, p. 3.

junto con una reproducción de la misma, en grabado xilográfico de Ortega, fue publicada en 1843 en el *Semanario Pintoresco Español*¹⁸. El escultor pretendió ejecutar la obra en mármol¹⁹, aunque finalmente fue adquirida por el gobierno con destino al Museo de Pintura y Escultura²⁰, fundiéndose en bronce y estando concluidos los trabajos en septiembre de 1844²¹.

Del año 1843 tenemos noticia de una imagen de la *Magdalena*, pequeña obra tallada en madera, que fue reproducida en grabado xilográfico de Ortega, en la revista *Semanario Pintoresco Español*²². También conocemos de 1845 la ejecución de otras obras, como un bajo relieve de *Nuestra Señora de los Desamparados*, para la capilla que se estaba construyendo en Madrid, en el palacio de la reina doña María Cristina de Borbón de Carabanchel²³. Pocos años después, entre 1847 y 1850 realizó cuatro esculturas de gran tamaño (nueve pies de altura, unos 275 cm de altura.) para la iglesia de Santa María, en Tolosa (Guipuzcoa): *San Juan Bautista*²⁴, *San Ignacio de Loyola*, *San José*²⁵ y *San Antonio de Padua*²⁶ (Fig. 2) que se conservan en este templo²⁷. De estos mismos años tenemos noticias de otras esculturas: una efigie de *Nuestra Señora de la Concepción*, por encargo del difunto don José González Maldonado, para la iglesia del hospital del castillo de GarciMuñoz, del que era patrono, que fue bendecida de 4 de septiembre de 1849 en la iglesia de San Ildefonso, en Madrid²⁸; en 1850, una *Dolorosa*, hecha por encargo de la reina Isabel II que estuvo en la capilla del palacio real, de la que se afirma en su momento “que es superior á cuanto hasta ahora ha producido su diestro cincel”²⁹. También en 1850, y por encargo de los duques de Montpensier, realizó una serie de imágenes de santos para la capilla de su nuevo palacio de San Telmo, en Sevilla, que fue inaugurada con motivo de la Navidad de ese año, destacándose una *Soledad* de plata “que SS. AA. RR. mandaron hacer espresamente para su capilla al conocido escultor señor Piquer”³⁰. En 1854 concluía un grupo de la *Santísima Trinidad*, de tamaño natural, sufragado por

18. Núm. 8, 19 de febrero de 1843, pp. 57-58.

19. *El Corresponsal*, Madrid, 16 de mayo de 1843, p. 3.

20. *El Heraldo*, Madrid, 18 de enero de 1844, p. 4.

21. *El Clamor público*, 1 de septiembre de 1844, p. 3.

22. Núm. 53, 31 de diciembre de 1843, pp. 417-418.

23. Noticias sobre esta obra de Piquer encontramos en *La Esperanza*, Madrid, 17 de octubre de 1845, p. 4; *La Posdata*, Madrid, 18 de octubre de 1845, p. 3; *Diario constitucional de Palma*, 30 de octubre de 1845, p. 2 y *El Tiempo*, Madrid, 22 de diciembre de 1845, p. 2.

24. *El Heraldo*, Madrid, 6 de junio de 1847, p. 4; *El Tiempo*, Madrid, 8 de junio de 1847, p. 3 y *El Heraldo*, Madrid, 23 de junio de 1847, p. 6.

25. *El Clamor público*, Madrid, 8 de marzo de 1849, p. 4.

26. *La Época*, Madrid, 24 de mayo de 1850, n.º 375, p. 4; *El Heraldo*, Madrid, 25 de mayo de 1850, p. 3; *La Nación*, Madrid, 26 de mayo de 1850, p. 4 y *El Ancora*, Barcelona, 28 de mayo de 1850, p. 12.

27. PLAZAOLA, J. (1993). “Las esculturas de José Piquer en Santa María de Tolosa”. *Goya* (235-236), pp. 7-10.

28. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 7 de septiembre de 1849, p. 4 y *La España*, Madrid, 7 de septiembre de 1849, n.º 432, p. 4.

29. *La Patria*, Madrid, 30 de marzo de 1850, p. 4.

30. *La Época*, Madrid, 16 de noviembre de 1850, n.º 526, p. 4.; *La España*, Madrid, 17 de noviembre de 1850, n.º 803, p. 4; *La Patria*, Madrid, 17 de noviembre de 1850, p. 4 y *La España*, Madrid, 4 de enero de 1851, n.º 843, p. 1.



Fig. 2. San Antonio de Padua, José Piquer, 1850, Tolosa (Guipuzcoa), iglesia de Santa María (foto Parroquia de Santa María de Tolosa).

la Archicofradía de la Santísima Trinidad para la iglesia del Carmen calzado de Madrid (actual parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis obispo), donde se conserva en uno de los retablos del crucero³¹. En este mismo año, se daba la noticia de la conclusión de “un San Juan y una Virgen al pie de la Cruz, figuras del tamaño natural, modeladas con toda la severidad del arte”³². De otras obras mencionaremos una imagen de *San Francisco Javier predicando a los infieles* (1856)³³; otra de la *Virgen del Refugio* (1857)³⁴, de tamaño algo mayor que el natural, que ejecutó por encargo de la Reina como regalo regio a la iglesia parroquial que en aquellos momentos se construía en Isabel II, pueblo de la isla española de Viequés, en la provincia de Puerto Rico, que fue expuesta en el taller del escultor³⁵.

Numerosas noticias aparecidas en la prensa a lo largo de varios años vinculan a Piquer con la ejecución de las figuras del Belén –luego conocido como de la Princesa de Asturias– que se instalaba en aquellas fechas en el Palacio Real de Madrid, y que en 1845 se encargaba de restaurar e instalar junto con el pintor Bernardo López³⁶.

De Ponciano Ponzano Gascón (Zaragoza, 1813-Madrid, 1877)³⁷, cuya obra

31. *La España*, Madrid, 6 de abril de 1854, p. 4; *El Clamor público*, 7 de abril de 1854, p. 3; *La Época*, Madrid, 15 de abril de 1854, p. 3; *El Heraldo*, Madrid, 15 de abril de 1854, p. 3; *La Esperanza*, Madrid, 12 de mayo de 1854, p. 3 y *La España*, Madrid, 13 de mayo de 1854, p. 4.

32. *La Época*, Madrid, 6 de septiembre de 1854, p. 3.

33. *La Época*, Madrid, 29 de abril de 1856, p. 3; *La Iberia*, 30 de abril de 1856, p. 4; *La Nación*, Madrid, 30 de abril de 1856, p. 3 y *La España*, Madrid, 2 de mayo de 1856, p. 4.

34. *El Clamor público*, Madrid, 20 de marzo de 1857, p. 3; *La España*, Madrid, 20 de marzo de 1857, p. 4; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21 de marzo de 1857, p. 4; *El Clamor público*, 10 de julio de 1857, p. 3 y *La España*, Madrid, 5 de febrero de 1858, p. 4.

35. *La Iberia*, Madrid, 5 de febrero de 1858, p. 3 y *La España artística*, Madrid, 8 de febrero de 1858, p. 7.

36. *La Posdata*, Madrid, 13 de diciembre de 1845, p. 3; *El Español*, Madrid, 14 de diciembre de 1845, p. 4; *El Tiempo*, Madrid, 14 de diciembre de 1845, p. 4; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 24 de diciembre de 1855, p. 4; *La España*, Madrid, 25 de diciembre de 1855, p. 4; *La Época*, Madrid, 27 de diciembre de 1855, p. 3 y *La España*, Madrid, 27 de diciembre de 1855, p. 4.

37. RINCÓN GARCÍA, W. (2002). *Ponciano Ponzano (1813-1877)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

supuso para la escultura española la pervivencia de los ideales clásicos que convivieron con las más variadas formas del eclecticismo romántico hasta la restauración alfonsina, podemos mencionar, por lo que se refiere a su producción de temática religiosa, la restauración entre 1855 y 1858 de la portada principal de la iglesia de San Jerónimo el Real en Madrid, bajo el mecenazgo del rey consorte don Francisco de Asís de Borbón, debiéndose a su autoría el relieve del *Nacimiento de la Virgen* que ocupa el tímpano de la portada. En el Museo Nacional del Prado se conserva una acuarela de la *Virgen en Piedad*, sobre un trono procesional, que debe ponerse en relación con la imagen de la *Piedad*, en mármol blanco, en la que trabajó en Roma entre 1842 y 1844 y que quedó inconclusa. Acabada posteriormente, estuvo en el santuario de la Virgen de Riánsares, en Tarancón (Cuenca), sobre la cripta donde fue enterrado en 1873 Fernando Muñoz, segundo marido de la reina María Cristina de Borbón y primer duque de ese título, destruida durante la guerra civil en 1937.

De Sabino de Medina Peñas (Madrid, 1814-1888), de formación clasicista en la Academia de San Fernando y en Roma debemos mencionar la bella imagen en mármol de la *Inmaculada* (1858) que ocupa una hornacina en la fachada de la iglesia de las Calatravas en Madrid (Fig. 3).

Activos cuando estaba a punto de mediar el siglo, ocupan un importante lugar en la escultura religiosa española los hermanos Francisco, Mariano y José Bellver y Collazos, hijos del escultor valenciano Francisco Bellver y Llop y sobrinos de Pedro Bellver y Llop. El primero de ellos, Francisco (Valencia, 1812-1890), se inició en el taller de su padre y en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, marchando muy pronto a Madrid, donde ingresó como alumno de San Fernando y trabajó como ayudante de José Tomás. De su amplia producción en el campo de la imagería religiosa destacamos la *Virgen del Carmen* para Lugo (1846); las imágenes de los *Sagrados Corazones de Jesús y María*, para la iglesia de San Luis de Madrid (1853); *Virgen del Carmen* para Cuevas de Almanzora (1854); *Cristo de la Misericordia*, de tamaño natural, para Huerca-Overa (1860), población para la que también llevó a cabo en la siguiente década otras imágenes como el grupo de *La Piedad* o *Nuestra*



Fig. 3. Inmaculada Concepción, Sabino de Medina, 1858, Madrid, fachada de la iglesia de las Calatravas (foto J. Luis Caballero Yéboles).



Fig. 4. La Piedad o Nuestra Señora de las Angustias, Francisco Bellver y Collazos, c. 1860, Huerca-Overa (Almería), iglesia parroquial (foto archivo del autor).

Señora de las Angustias (Fig. 4) y el de *Jesús en su tercera caída camino del Calvario*, además de una *Virgen Dolorosa* (estas dos últimas desaparecidas). También *Nuestra Señora de la Esperanza* para la iglesia de Santiago de Madrid; *Cristo resucitado* para Villa del Río (1843); *Virgen del Amor Hermoso* para Castroverde de Campos y *Cristo* para Valverde de Alcalá. Modeló en cera la figura del *Salvador* y cuatro bajo-relieves de los *Evangelistas* para la custodia de la catedral de La Habana hecha por el platero Francisco Moratilla (1866). Fue padre de Ricardo Bellver y Ramón.

El segundo de los hermanos, Mariano (Madrid, 1818-1876)³⁸, se formó con José Tomás en la Academia de San Fernando. Escultor honorario de cámara con Isabel II, su obra tiene, fundamentalmente, carácter religioso, destacando de ella, entre otras la *Flagelación de Cristo*, *Virgen de la Misericordia* y *Santa Lucía* para un templo, no identificado, de Aranjuez; la *Divina Pastora de las Almas*, para los capuchinos de Madrid, actualmente en la basílica de Jesús de Medinaceli; el grupo escultórico de la *Santísima Trinidad* de la capilla de San Pedro en la catedral de Sigüenza (1861) y el relieve de *San Martín* para el templo madrileño de esta advocación, de tres metros y medio de altura, representándolo en el momento de partir su capa para entregársela a un mendigo (1856). En la iglesia de San Jerónimo el Real el grupo de *Nuestra Señora del Buen Ruego, pidiendo a Dios por la almas del purgatorio* (1865) y en la de San Ginés se conserva la imagen de *Nuestra Señora del Amor Hermoso* que realizó para la Asociación de la Corte de María, instalada entonces en la iglesia de Santo Tomás (1867). También se le atribuye el relieve de *La Virgen poniendo la casulla a San Ildefonso*, en la capilla mayor de la iglesia de San Ildefonso en Madrid, aunque pudiera tratarse solamente de una restauración de una obra del siglo XVII³⁹.

Por último, el más pequeño de los hermanos Bellver y Collazos fue José (Ávila, 1824-Madrid, 1869), formado en el taller familiar y con José Tomás en San Fernando,

38. MELENDREAS GIMENO, J. L. (2002). "Mariano Bellver (1817-1876), escultor de cámara de la reina Isabel II". *Archivo Español de Arte* (299), pp. 304-309.

39. Esta obra se ha atribuido también a Francisco Bellver y Collazos.

marchando pensionado a Roma. De su obra destacamos la *Aparición de Jesucristo a la Magdalena*, una imagen de *Nuestra Señora del Consuelo* (1851), para la restablecida cofradía de esta advocación en la madrileña iglesia de San Luis y su desaparecido *Cristo yacente* para el convento de San Pascual de Aranjuez⁴⁰. Mención especial merece su autoría, en 1863, de los relieves que conforman el retablo mayor de la iglesia conventual de las descalzas reales en Madrid, el de la *Asunción de la Virgen*, pasado a mármol y los restantes de *San Francisco de Asís*, *Santo Domingo de Guzmán*, *Santa Clara*, *Santa Isabel de Hungría*, *San Antonio de Padua* y *Santa Coleta*, en yeso, obra en la que contó con la ayuda de su joven sobrino Ricardo Bellver y Ramón.

De otros escultores mencionamos a José Pagniucci Zumel (Madrid-1821-1868), quien comenzó su formación con su padre y, posteriormente, fue discípulo de Ponzano en Roma, colaborando con él en la ejecución del frontón del Congreso de los Diputados, en Madrid. También se deben a su autoría varias obras de carácter monumental, además de retratos y algunas obras de temática religiosa como *El beso de Judas*, con la que ganó en 1847 una pensión que le permitió volver a Roma. También esculpió una imagen de *Fray Diego Velázquez* que ocupa una hornacina en la fachada de la iglesia de las Calatravas de Madrid (1858). El compostelano Andrés Rodríguez (activo en el segundo tercio del siglo XIX) fue discípulo de San Fernando y pensionado en Roma en 1848 ciudad en la que trabajó en su obra en la que se debatía entre un trasnochado clasicismo y la vocación romántica, que se pone de manifiesto en algunas de sus obras más monumentales o en la escultura de *San Raimundo de Fitero* que haciendo pareja con la antes mencionada de Pagniucci, ocupa una de las dos hornacinas de la fachada de la iglesia de las Calatravas de Madrid (1858), teniéndose también noticia de una imagen de *Jesucristo en el Santo Sepulcro* para el monasterio de El Escorial. El madrileño Pedro Collado Tejada (Madrid, 1829-1887), discípulo de José Tomás y de Mariano Bellver en la Academia de San Fernando, viajó por Nápoles, Venecia y París y realizó entre otras obras una imagen de *San Juan Bautista* para el capítulo de la Orden de San Juan de Jerusalén por encargo del infante don Sebastián Gabriel de Borbón.

Cataluña⁴¹

Durante las dos primeras décadas del siglo XIX destaca por su actividad el escultor Ramón Amadeu (Barcelona, 1745-1821)⁴². Formado durante su juventud como

40. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 19 de abril de 1851, p. 1.

41. Para el estudio de la escultura catalana del siglo XIX sigue teniendo notable validez la obra de ELÍAS, E. (1926 y 1928). *L'escultura catalana moderna*, 2 vols. Barcelona: Editorial Barcino. Ver también: *Escultura catalana del segle XIX. Del neoclassicisme al realisme*, catálogo exposición (1989). Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya y AZCUE, L. (2009). "Escultors catalans del segle XIX en el Museu Nacional del Prado. Una primera aproximació". *Butlletí MNAC* (10), pp. 111-139.

42. ALCOLEA I GIL, S. (1992). *Ramón Amadeu (1745-1821)*, Catálogo de la exposición Museu Comarcal de la Garrotxa en Olot. Olot; ALCOLEA I GIL, S. (1998). *Ramón Amadeu (1745-1821). Un gran escultor de petits formats*, Catálogo de la exposición Museu Comarcal de la Garrotxa en Olot, Olot y YEGUAS I GASSÓ, J. (2012). *Ramón Amadeu: 200 anys de la seva estada a Olot (1809-1814)*, Catálogo de la exposición Museu dels Sants, Olot.

alfarero, destacó pronto por su capacidad para el modelado lo que le llevó a la escultura trabajando con varios artistas como los Bonifás. En 1770 ingresó en el gremio de escultores, librándose desde 1778 del control gremial por ser profesor supernumerario de la Academia de San Fernando. Residió toda su vida en Barcelona, excepto durante el periodo 1808-1814 cuando se trasladó a Olot huyendo de los franceses tras fracasar una conspiración anti-napoleónica en la que participó. En su amplísima producción ocupan el lugar más destacado las obras de carácter religioso, realizadas en madera tallada, modeladas en barro o siguiendo el modelo de las denominadas en Cataluña esculturas de “cap i pota”, a las que nos parece interesante dedicar unas pequeñas líneas. Fabricadas en todos los tamaños, tanto para devoción particular como para recibir culto en los templos, las partes visibles de las mismas, fundamentalmente la cabeza y las manos, estaban talladas en madera y policromadas, ensamblándose en una estructura de madera o en un cuerpo más o menos tallado (en muchos casos pintado de azul, pero también rosa y ocre), y generalmente con posibilidad de articular. Estas imágenes visten la indumentaria correspondiente a cada una de las iconografías.

De sus obras mencionaremos en Barcelona las imágenes de la *Virgen de los Desamparados* y del *Beato José Oriol*⁴³ en la parroquia del Pino, realizada esta última en 1806 con motivo de su beatificación; *San Bruno* para la iglesia de San Jaime y *Santa Teresa* para la de los Santos Justo y Pastor. Llevó a cabo varias versiones de la imagen de *Santa Ana con la Virgen*, en algunos casos con *San Joaquín*, entre ellas una para Santa Ana de Barcelona (destruida), conservándose entre otras las imágenes dobles del Monasterio de Montserrat y del Museo Nacional de Arte de Cataluña y el grupo triple del Museo de Tudela-Palacio Decanal⁴⁴. En la catedral de Jaén se conserva otra imagen del beato *José Oriol*, de 1807⁴⁵. Por lo que respecta a sus obras de barro en pequeño tamaño, entre unos 25 y 40 cm de altura, de las que se conserva un importante número, se trata de modelos perfectamente acabados tanto en el modelado como en la policromía, que servían como “modelino” para presentar al cliente, antes de realizar la escultura definitiva. Entre ellos mencionaremos las de *San Bruno*, *San Pedro Nolasco* y *Santa Águeda* (1800-1821) del Museo Nacional de Arte de Cataluña; otras conservadas en el Museo de la Garrotxa, en Olot, o la de *San Mariano* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, identificada como el boceto para la imagen realizada por Amadeu hacia 1816 para la iglesia del convento de San José, de Barcelona, conservada hoy en el Museo Diocesano de Barcelona. Destacó por su actividad como autor de figuras para nacimientos, inspiradas tanto en obras levantinas como en napolitanas, conservadas en numeras colecciones, entre las que debemos mencionar la Gelabert, de Olot.

43. Fue canonizado en 1909.

44. RIBERA GASOL, R. (2011). “Un grupo escultórico del maestro imaginero catalán Ramón Amadeu Grau”. *Príncipe de Viana* (252), pp. 7-13.

45. GALERA ANDREU, P. A. (1980). “Una imagen de Raimundo Amadeu en la catedral de Jaén”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (103), pp. 9-23.

Más escasa es la obra de carácter religioso en la producción escultórica de Damián Campeny⁴⁶ (Mataró, 1771-Barcelona, 1855), uno de los más importantes escultores del neoclasicismo catalán, formado primero en Mataró, con el imaginero Salvador Gurri⁴⁷, y luego en Barcelona y, a partir de 1797, en Roma donde conoció a Cánova y trabajó en los talleres de restauración de escultura del Vaticano. En 1816 viajó a Madrid y tras ser elegido académico de la Real de San Fernando, marchó a Barcelona, ciudad en la que abrió taller y en la que llevó a cabo la mayor parte de su



Fig. 5. Paso procesional del Entierro de Cristo, Damián Campeny, 1816-1817, Barcelona, iglesia de Nuestra Señora del Pin. (foto archivo del autor).

obra, ejerciendo un amplio magisterio en la Escuela de la Lonja. De su obra religiosa del siglo XIX destacaremos el paso procesional del *Entierro de Cristo* (1816-1817) (Fig. 5), para el Gremio de los Revendedores de Barcelona, la pieza más monumental de su producción (353 x 160,5 x 238,5 cm), que fue depositado en 1940 en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y adquirido en 1982, encontrándose en una de las capillas de la parroquia de Santa María del Pino, en Barcelona. Realizado con madera tallada y policromada al óleo (cabezas, manos y pies) y hojas metálicas, tela policromada al temple y al óleo, tejidos de algodón, pasta vítrea y corcho, consta de cinco figuras de tamaño natural, alrededor de un sarcófago. Un boceto en barro, primera idea, de pequeño tamaño, se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, donde también se conserva un dibujo, con el mismo tema (c. 1820), aunque de concepción muy diferente y un nutrido grupo de imágenes de santos de terracota sin policromar, como *San Esteban* y *San Miguel*, que pertenecieron a la colección Padrós.

El escultor Adrián Ferrán (Villafranca del Penedés, 1774-Barcelona, c. 1842)⁴⁸, se formó artísticamente en Barcelona, ciudad en la que a los veinte años tenía taller propio dedicándose a la imaginería religiosa y realizando obras para el convento dominico de Santa Catalina. En 1809, con motivo de la ocupación francesa, se

46. CID PRIEGO, C. (1989). "Damián Campeny, escultor religioso del período neoclásico". *Liño. Revista anual de Historia del Arte* (8), pp. 79-107; CID PRIEGO, C. (1999). "Damià Campeny i Estrany, una vida i una art". *Quaderns del Museu Frederic Marès: exposicions* (3), pp. 39-64.

47. CID PRIEGO, C. (1961). "Notas biográficas sobre el escultor Salvador Gurri". *Archivo Español de Arte* (134), pp. 107-124.

48. FURIÓ I KOBBS, V. (1922). *Dels anys que visqué a Mallorca l'escultor villafranquí Adrià Ferran*. Mallorca; VIDAL ISERN, J. (1963). *La escultura mallorquina en el siglo XIX*. Palma de Mallorca.

trasladó a Palma de Mallorca donde abrió un taller de escultura y de mobiliario. Muy pronto comenzó a tener encargos para iglesias y conventos de toda Mallorca y aún de Ibiza, siendo unas de sus primeras y más conocidas obras las imágenes de *San Bruno*, *San Juan Bautista*, *Santa Catalina Thomas* y *La Piedad* (1812)⁴⁹ para el retablo mayor de la iglesia de la cartuja de Valldemosa. Las dos primeras fueron trasladadas en 1840 a la capilla de San Pedro de la catedral de Palma, sustituyéndose en la iglesia cartuja por copias del escultor Marcos Llinás. Respecto a las esculturas de estos dos santos y sobre su autor nos parece interesante recoger la descripción y los comentarios que hace la escritora George Sand –no muy proclive a devociones ni a iconografías– en su libro *Un invierno en Mallorca*, publicado poco después de su estancia en la isla de Mallorca, junto con sus dos hijos y con el compositor Chopin, quienes habitaron en la cartuja de Valldemosa unos meses, desde finales de 1838 hasta febrero de 1839: “Esta disgresión no me hará olvidar que mencione el único objeto de arte que encontramos en la Cartuja. Era una estatua de San Bruno, de madera pintada, colocada en la iglesia. El dibujo y el color eran dignos de ser notados; las manos, admirablemente estudiadas, tenían un movimiento de invocación piadosa y desgarradora, y la expresión de su rostro era verdaderamente sublime de fe y de dolor. Y sin embargo, era la obra de un ignorante, pues la estatua colocada enfrente y ejecutada por el mismo artista [se refiere a San Juan Bautista] era pésima por todos los conceptos. Pero al crear a San Bruno, había tenido un rasgo de inspiración, un hálito de exaltación, acaso religiosa, que le había elevado por encima de sí mismo. Dudo que jamás el fanático santo de Grenoble haya sido comprendido y representado con un sentimiento tan profundo y tan ardiente”⁵⁰.

También en la capital mallorquina ejecutó otras obras de imaginaria religiosa para la iglesia de San Jaime, como la *Virgen dormida*, hoy en una urna en la capilla de San Blas y que cada 15 de agosto se expone en el centro de la iglesia y hasta hace algunas décadas se mostraba en un espectacular catafalco también diseñado por Ferrán. Trabajó también para otras iglesias como San Nicolás, para la capilla de San José; San Cayetano para la capilla de San Fausto y Santa Eulalia, en la que se conserva una imagen de la *Piedad* (1815). Otras muchas esculturas de Ferrán, de pequeño tamaño en la mayor parte de los casos, se encuentran en distintas colecciones particulares de Baleares. También se le atribuye un grupo de la *Piedad* de la catedral de Albacete, réplica de la imagen de la cartuja de Valldemosa. Hacia 1822-1825, y con una economía muy precaria, a pesar de la gran actividad desplegada, vendió todos sus bienes con lo que pudo hacer frente a sus deudas y regreso a Barcelona, ciudad en la que hizo por esas fechas el grupo de los *Santos Justo y Pastor* para la iglesia de esta advocación.

A José Bover (Barcelona, 1802-1866), pensionado en Roma y discípulo de Álvarez Cubero cuya obra le influyó poderosamente, se le ha considerado el último escultor neoclásico catalán a la vez que muestra en sus obras más avanzadas una

49. Se conservan los recibos de estas esculturas en el museo instalado en distintas salas de la cartuja de Valldemosa.

50. SAND, G. (1971). *Un invierno en Mallorca*. Palma de Mallorca: Editorial Clumba, p. 130. Este texto apareció publicado por primera vez en París, en 1841, en la *Revue des deux mondes*.

estética plenamente romántica como puede advertirse en las esculturas del rey *Jaime I de Aragón* y del *Conceller Fivaller*, en la fachada del Ayuntamiento de Barcelona. Por lo que corresponde a su producción religiosa mencionaremos las dos esculturas en mármol blanco, de *Santa Clara de Asís* y *San Fernando Rey de España* (1856), en la capilla de Santo Tomás de Villanueva de la catedral de Cádiz.

Ramón Padró y Pijoán (Cervera, 1809-San Feliu de Llobregat, 1876)⁵¹, hijo del escultor Tomás Padró y Marot, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, destacando como discípulo de Campeny, de quien heredaría la concepción clasicista de su obra que supo combinar con recuerdos barrocos, lo que se pone de manifiesto en su obra religiosa, de la que distintos autores mencionan un *Cristo crucificado* para una iglesia de Zamora, además de una serie de *Crucifijos*, que tallaba en madera de limonero, muchos de ellos para devociones personales; *San Rafael* y *San Pedro* (1852) para la iglesia de la Enseñanza de Barcelona; *Piedad* (1853) para el oratorio particular de mosén Antonio Botines, obra de la que puede ser el boceto una terracota que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y un *Ángel* del camarín de Montserrat.

Uno de los más importantes escultores catalanes de la primera mitad del siglo XIX fue Manuel Vilar y Roca (Barcelona, 1812-México, 1860)⁵², discípulo de Campeny en la Escuela de la Lonja en su ciudad natal y de Solá, Thorwaldsen y Tenarini en Roma, ciudad a la que llegó en 1833, siendo influido posteriormente por el romanticismo purista de Overbeck y de los Nazarenos alemanes. En 1845 viajó a México donde fue director de Escultura de la Academia de Bellas Artes de San Carlos tras su reapertura el 6 de enero de 1847, llevando a cabo una importante labor tanto escultórica como docente. Autor de retratos y temas clásicos, históricos y religiosos, ejecutó en su dilatada estancia mexicana temas prehispánicos. De su obra religiosa destacamos *Santa Eulalia ante el pretor* (1832), relieve en terracota conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona y en México, *San Carlos Borromeo protegiendo a un niño* (1859), en la Academia de San Carlos y *San Lucas* de la Escuela Nacional de Medicina de México. También varios barros y yesos de *San Sebastián*, *San Joaquín*, la *Dolorosa*, *Cristo*, *Purísima* y *San Isidro*.

Luis Vermell (San Cugat del Vallés, 1814-Barcelona, 1894)⁵³, destacó como pintor miniaturista de retratos y se dedicó a la talla en piedra en las restauraciones de los claustros de Santes Creus (1856) y de San Bartolomé de Bellpuig (1864), interviniendo poco después en la colegiata de Covadonga en Asturias. Durante varios años, a partir de 1867-1868, estuvo en Portugal ocupando el cargo de pintor y escultor del rey consorte don Fernando de Saxe Coburgo-Gotha (1816-1885). De su obra escultórica de carácter religioso citamos la destruida imagen de la *Virgen de Rocaprebera* de Torelló (1851) y la nueva imagen de vestir de la *Virgen Peregrina*

51. SUBIRACHS I BURGAYA, J. (1994). "Ramón Padró i Andreu Aleu, dos escultors catalans del segle XIX vinculats a la comarca del Baix Llobregat". *Material del Baix Llobregat* (1), pp. 55-59.

52. MORENO, S. (1969). *El escultor Manuel Vilar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

53. "Lluís Vermell, escultor y pintor de retrats" (1922). Discursos llegits en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la solemne recepció pública de D. Bonaventura Bassegoda el día 12 de febrer de 1922.

para su templo en Pontevedra, que le fue encargada en 1867. También tenemos noticias de otras imágenes de *San Juan Bautista*, de *San Sebastián* y de *Nuestra Señora de la Presentación*.

Focos regionales

En Valencia⁵⁴, en la primera mitad del siglo XIX se mantendrá la estela del gran escultor académico José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802) quien desarrolló una importantísima producción en el campo de la escultura religiosa. Esto se pone de manifiesto en la trayectoria de una serie de escultores como Francisco Pérez y Gregori (1757-1816), padre y abuelo de escultores, del que solamente se conserva un relieve de la *Transfiguración del Señor* en la iglesia del Salvador de Valencia, habiéndose perdido otras obras realizadas en distintos templos de la provincia de Alicante. José Gil (1768-1828) fue director de escultura de la Academia de San Carlos y realizó varios *Crucificados*, hoy desaparecidos. De Vicente Llacer (1774-¿) se conocen distintas imágenes para la iglesia de Penáguila (*San Abdón y San Senén*), la de Alcalalí (*San Joaquín*) y Játiva (*San Felipe*); José Cloostermans (Alcora, 1783-Valencia, 1836), director de escultura de San Carlos, se dedicó a la producción imaginera, conservándose de su mano una *Asunción de la Virgen y Jesucristo muerto adorado por ángeles* en la colegiata de Játiva y una *Piedad* en Aldaya.

También debemos mencionar a los hermanos Bellver y Llop. El primero de ellos, Pedro (Villarreal, 1767-Valencia, 1825), recibió varios premios en la Academia de San Carlos. Entró en religión viviendo en distintos monasterios y falleciendo en el jerónimo de San Miguel de los Reyes, en Valencia. A lo largo de su vida llevó a cabo una importante actividad escultórica, conservándose un relieve de la *Resurrección de Lázaro*. Francisco (Valencia, 1781-Madrid?, 1825?), de discreta obra, colaboró con Ginés en los grupos de la *Degollación de los inocentes* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y pasó a la historia de la escultura española por ser padre de los escultores Francisco, Mariano y José Bellver y Collazos.

En Murcia⁵⁵, Roque López (Era Alta, Murcia, 1747-Murcia, 1811)⁵⁶ comenzó a trabajar muy joven en el taller de Francisco Salzillo, de quien sería uno de sus más destacados discípulos, continuando su estilo y su escuela y ejecutando a lo largo de veintiocho años de trabajo una amplia producción artística. De su obra, más realista que la de Salzillo, se ha dicho que sus imágenes concitan la pasión y el sentimiento como manifestaciones de la profunda vida interior por la que se caracterizaban sus personajes. La mejor fuente de información para conocer la obra de López es su

54. Sobre los escultores valencianos ver: ALCAHALÍ, B. de (1897). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia.

55. MELENDREAS GIMENO, J. L. (1996). *Escultores murcianos del siglo XIX*. Murcia y MELENDREAS GIMENO, J. L. (1997). *La escultura en Murcia durante el siglo XIX*. Murcia.

56. MELENDREAS GIMENO, J. L. (2006). "El escultor murciano Roque López, discípulo de Salzillo, sus obras más representativas". *Archivo de arte valenciano* (87), pp. 53-65; ALCARAZ CARO, J. (2009). "Roque López. Breve itinerario por su escultura menos conocida". *Murgetana* (121), pp. 149-164 y MELENDREAS GIMENO, J. L. (2010). *El escultor murciano Roque López, discípulo de Francisco Salzillo (1747-1811). Sus obras para Murcia y provincia*. Murcia (con importante aparato bibliográfico).

Memoria de las hechuras que he fabricado en el año 1783, cuaderno en el que se dan noticias de 470 esculturas trabajadas por él, indicando el título, las medidas y una breve descripción y el destino, mencionando también las personas que le hicieron el encargo y habitualmente el pago recibido por la misma en reales de vellón. Sin interesarnos por las obras correspondientes a las dos últimas décadas del siglo XVIII, mencionaremos aquí algunas de las que realizó en la primera década del siglo XIX, hasta su muerte en 1811, particularmente aquellas destinadas a iglesias o conventos de la región de Murcia (Murcia y Albacete): *Jesús Resucitado*, para Lorca (1800); el paso de la *Conversión de la samaritana* y *Jesús en el pozo*, para Lorca (1801); la *Soledad*, para Callar de Baza (1802); *San Miguel* para Huércal-Overa (1803); un paso del *Prendimiento*, para Tobarra y *San Pascual Bailón*, para Almansa, que se conserva en el convento de los franciscanos de la misma localidad (1804); *Jesús muerto*, para las Peñas de San Pedro (1805); *Soledad* para Totana (1806); *Virgen de las Angustias* para Jumilla (1807); *San Antonio* para Tobarra (1808); la *Concepción* para el convento de San Diego, actualmente en la iglesia de San Andrés, de Murcia (1809-1810); *San Juan Nepomuceno*, para Chinchilla y *San Pedro de Alcántara* para San Diego de Murcia, actualmente en la iglesia de San Bartolomé de esta capital (1811).

También debemos mencionar a Santiago Baglietto⁵⁷ (Cellai, Génova, 1781-Murcia, 1853), residente en Murcia, desde 1813 y continuador de la tradición imaginera de Salzillo y de Roque López. Fue autor de distintas imágenes para iglesias de Murcia entre las que destacamos la de *San Juan Nepomuceno* para la catedral (1825) y los pasos procesionales del *Lavatorio* (1840-1846) –después trasladado a Guadix– y los destruidos de *Las hijas de Jerusalén* (1845-1848) y *San Juan* (1845-1846). En Orihuela desarrolló una importante actividad escultórica en las salesas reales y en otros templos.

Por lo que respecta a Aragón⁵⁸, tras los Sitios de Zaragoza, tímidamente comenzaron a restaurarse las iglesias y los conventos de la capital aragonesa, y una institución muy ligada a la ciudad, la Hermandad de la Sangre de Cristo, se convertirá desde la segunda década del siglo en uno de los más importantes clientes de los escultores que trabajan en Zaragoza y en otros lugares del antiguo Reino pues, tras perder durante los Sitios sus pasos procesionales al destruirse su sede en el convento de San Francisco, comenzó a encargar otros nuevos para reconstruir el *Vía Crucis esculpido* que significa la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo zaragozano.

El escultor de mayor rango y actividad en la primera mitad del siglo fue Tomás Llovet (Alcañiz, 1770-Zaragoza, 1848)⁵⁹, Director de Escultura de la Real Academia

57. MELENDRERAS GIMENO, J. L. (1987). “Presencia del escultor italiano Santiago Baglietto en Orihuela en 1829-1841”, *Anales de Historia Contemporánea* (6), pp. 127-135; MELENDRERAS GIMENO, J. L. (1990). “El escultor Santiago Baglietto y Gierra, continuador de la escuela salzillesca”. *Archivo Español de Arte* (251), pp. 419-433.

58. Sobre la escultura del siglo XIX en Zaragoza ver: RINCÓN GARCÍA, W. (1984). *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y RINCÓN GARCÍA, W. (2013). “Escultura del siglo XIX en Zaragoza. De la imagen devocional al monumento conmemorativo”, en M. C. LACARRA (coor.). *Arte del siglo XIX*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, pp. 13-79.

59. RINCÓN GARCÍA, W. *Un siglo de escultura...*, ob. cit., pp. 39-56.



Fig. 6. Jesús atado a la columna, Tomás Llovet, 1818, Zaragoza, Real Capilla de Santa Isabel de Portugal (foto Jorge Sesé).

de Bellas Artes de San Luis⁶⁰, fundada en 1792. Este escultor, además de otras obras de carácter devocional, hizo las primeras imágenes procesionales para la Sangre de Cristo: *Ecce Homo*, *Jesús atado a la columna* (Fig. 6) y *Jesús camino del Calvario*, en las que mantendrá el mismo modelo físico. En 1828 hizo el paso de la *Llegada de Jesús al Calvario*. A Llovet le sustituyó en la Real Academia de San Luis y como escultor de la Sangre de Cristo el bilbilitano José Alegre (Calatayud, 1794-Zaragoza, 1865)⁶¹, residente en Zaragoza desde 1847. Con anterioridad había recibido los encargos del paso de la *Crucifixión* (1841) y realizará también los del *Prendimiento* (1847) y del *Descendimiento* (1847-1848). Alegre realizará las esculturas de *Nuestra Señora del Amor Hermoso*, *San Valero* y *San Braulio* para la capilla del nuevo Seminario Conciliar de Zaragoza (1847).

Segunda mitad del siglo XIX

En la segunda mitad del siglo⁶² se dan algunos factores que coadyuvan a una cierta “recuperación” de la escultura religiosa. Con la restauración borbónica en la figura de Alfonso XII en 1874 comenzará poco a poco el regreso de las órdenes religiosas desaparecidas cuatro décadas antes con motivo de la desamortización de Mendizabal, ocupando sus antiguos conventos o los que antes pertenecían a otras órdenes, siendo necesario en la mayor parte de los casos la construcción de nuevos retablos e imágenes para el culto. Por otro lado debemos mencionar que, a lo largo de la segunda mitad del siglo, se fundarán en España, o vendrán de otras naciones, particularmente de Francia e Italia, una serie de nuevas congregaciones religiosas dedicadas a la enseñanza o a la atención hospitalaria, construyéndose nuevos

60. RINCÓN GARCÍA, W. (1992). *La Real Academia de Bellas Artes de San Luis y la escultura en Zaragoza durante la primera mitad del siglo XIX*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza. RINCÓN GARCÍA, W. *Un siglo de escultura...*, ob. cit., pp. 39-56.

61. RINCÓN GARCÍA, W. *Un siglo de escultura...*, ob. cit., pp. 64-75.

62. Tienen interés sobre la escultura de este periodo: REYERO, C. (2002). *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX*. Alicante: Fundación Eduardo Capa y REYERO, C. (2004). *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París 1850-1900*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

edificios destinados a sus ocupaciones y para su habitación y culto, con nuevas advocaciones⁶³. A todo ello debemos añadir el crecimiento de muchas ciudades, con la creación de nuevos barrios y de sus correspondientes parroquias a la moda arquitectónica del momento, lo que influirá también en la adquisición o encargo de nuevas imágenes. No podemos olvidar tampoco la conclusión de algunos templos históricos. Recordaremos que a lo largo de la década de 1860 y primeros años de la siguiente se trabajará en la terminación del templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, consagrado en 1872. También en las dos décadas finales del siglo se construye la fachada principal de la catedral de Barcelona, de estilo neogótico, y en cuya decoración escultórica intervienen distintos artistas activos en la ciudad en aquellos años⁶⁴. Igualmente la decoración de la fachada principal de la catedral de Sevilla a cargo de Ricardo Bellver y Ramón (1882-1899). Por lo que se refiere a interiores destaca, sobre otras muchas obras, la nueva decoración de la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid, inaugurada en 1889, participando en la misma los más importantes escultores del momento, quienes ejecutaron entre otras obras, los modelos en barro para el monumental apostolado, luego realizado en mármol en Carrara, que se encuentra en la nave de la iglesia⁶⁵.

Muchos artistas presentaron imágenes de carácter religioso en las distintas convocatorias de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes creadas en 1852 por la reina Isabel II y de las que se celebró la primera edición en 1856. Aunque en algunos casos los escultores mostraron sus obras talladas en madera o en mármol, encontramos muchas vaciadas en yeso, que nunca llegaron a pasarse a material definitivo. Escasas son las obras de arte sacro mostradas en las Nacionales de Bellas Artes que fueron destinadas al culto, pasando muchas de ellas a distintos museos, como es el caso del Museo Nacional del Prado, donde se conservan varias de ellas, entre las que destacamos el *Cristo yacente* de Agapito Vallmitjana de 1872. Por esta circunstancia nos parece conveniente denominar a estas obras como “escultura religiosa de uso civil”.

Por último, otro de los aspectos que nos parece interesante destacar es la industrialización de la escultura religiosa que se produce en las dos últimas décadas del siglo, como es el caso más conocido de los talleres de Olot, proceso de industrialización, en menor medida, llevarán a cabo otros escultores aunque, lógicamente, sin el recorrido de los talleres olotinos.

63. Es interesante la consulta de REVUELTA GONZÁLEZ, M. (2005). *La Iglesia española en el siglo XIX. Desafíos y respuestas*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas. También es interesante para los periodos anteriores a la Restauración el libro de CALLAHAN, W. J. (1989). *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid: Nerea.

64. Sobre la fachada de la catedral de Barcelona, ver: BASSEGODA NONELL, J. (1981). “La fachada de la Catedral de Barcelona”. *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona* (809) y URBANO LORENTE, J. (2014). “La polémica restauración de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX”. *Hispania Sacra* (133), pp. 209-233.

65. Jerónimo Suñol: *San Pedro y San Pablo*; Juan Samsó: *San Juan*; Agapito Vallmitjana: *Santiago el Mayor*; Elías Martín: *Santo Tomás y Santiago el Menor*; Justo Gandarias: *San Judas Tadeo*; Antonio Moltó: *San Felipe y San Simón*; Ricardo Bellver: *San Andrés y San Bartolomé* y Mariano Benlliure: *San Mateo*.

Madrid

El primer escultor del que nos vamos a ocupar en Madrid, en esta segunda mitad del siglo XIX, es José Alcoverro y Amorós (Tivenys, 1825-Madrid, 1910)⁶⁶, quien se trasladó siendo muy joven a Madrid, donde fue discípulo de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y de José Piquer. Su amplia obra se desarrolló a partir de su admiración por la imaginería española y la actualización de esas mismas fórmulas a las exigencias de su tiempo, cultivando el retrato, la temática religiosa y alegórica y la conmemorativa. Por lo que respecta a su escultura religiosa, predominante en su producción, mencionamos un *Santo Cristo y la Magdalena*, en yeso, de 170 cm de altura, que figuró en la Nacional de Bellas Artes de 1878 y que tal vez pudiera relacionarse con el grupo de *Cristo en el Calvario y Santa María Magdalena* que realizó para Moral de Calatrava y que fue destruido en 1936. También se le deben dos imágenes devocionales: la de *Nuestra Señora de la Soledad*, en Moral de Calatrava, en la actualidad conservada en un oratorio privado, talla completa preparada para vestir, que le fue encargada por un particular tras el incendio que asoló la ermita de esta advocación en 1869 y la de *Nuestra Señora de la Peña de Francia*, venerada en el santuario de su advocación, en El Cabaco, Salamanca, que le fue encargada en 1890 para sustituir a la antigua, robada en 1872 y devuelta en 1889 en muy mal estado de conservación. De otras obras mencionaremos un *San Juan Bautista*, para Bermeo (1870), y otras imágenes de Cristos y santos para diversas iglesias, además de pequeñas imágenes en madera tallada, de distintas advocaciones, y destinadas a la devoción privada, firmadas en la mayor parte de los casos.

También recordaremos a Salvador Páramo y López (Madrid, 1828-1890), escultor y también pintor que se especializó en la escultura religiosa. Formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y con José Tomás y Mariano Bellver, estableció en Madrid un taller en cuya producción participaba toda su familia además de un importante grupo de ayudantes entre los que hay que mencionar a su yerno Ángel Zamorano. Juan de Mata Carriazo⁶⁷, en un artículo sobre este escultor publicado en 1926 recoge doscientas cuarenta y ocho obras salidas de su taller, que fueron enviadas a distintos lugares de España, América y Filipinas, muchas de ellas en paradero desconocido o destruidas. La mayor parte de las iglesias de Madrid contaron con imágenes realizadas por Páramo, siendo muy pocas las localizadas en la actualidad. Mencionaremos una gran imagen de *San Braulio*, para el templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (1863) y la *Purísima Concepción* (Fig. 7), sobre nubes, hecha para la Venerable Orden Tercera de Madrid, ahora en el retablo mayor la capilla del hospital de la VOT (1867). Se conocen también algunas obras realizadas en marfil: *Niño Jesús*, tres *Cristos* y un *San Antonio*.

Juan Samsó (Barcelona, 1834-Madrid, 1908), cultivó la escultura religiosa y el retrato dentro de unos cuidados parámetros academicistas. Miembro de la

66. MELENDREAS GIMENO, J. L. (1998). "El escultor José Alcoverro y Amorós". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Azar"*, (LXXI), pp. 217-255.

67. CARRIAZO, J. de M. (1926). "Salvador Páramo, imaginero madrileño (1828-1890)". *Arte Español, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*. Madrid, segundo trimestre de 1926, pp. 83-90.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, fue catedrático de modelado del antiguo y ropajes en la Escuela de Bellas Artes. Respecto de su producción escultórica de carácter religioso destacaremos su *San Francisco de Asís*, con el que ganó la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, presentando en la celebrada en 1878 un imagen de la *Virgen Madre*, en yeso, por la que recibió la primera medalla. Debemos mencionar también su monumental imagen del apóstol *San Juan* para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, y dos grandes esculturas de los *Sagrados Corazones de Jesús y de María* encargadas por la reina María Cristina que se encuentran en la capilla del palacio real en Madrid (1898-1900)⁶⁸. En el Museo Nacional del Prado se conservan dos terracotas: *Piedad* (1882) y *San Raimundo Lulio* (1895), además de dos antiguas fotografías que reproducen una *Inmaculada*, fechada hacia 1881 y una imagen de *San Ildefonso*, regalada por la infanta doña Teresa al rey Alfonso XIII en 1896.

Mayor interés ofrece Jerónimo Suñol y Pujol (Barcelona, 1839-Madrid, 1902)⁶⁹. Hijo de carpintero, después de recibir su primera formación en la Escuela de La Lonja asistió el taller de los hermanos Venancio y Agapito Vallmitjana, completándola en Roma gracias a una pensión a partir de 1867, ciudad en la que permanecerá varios años y desde la que enviará algunas de sus obras que fueron presentadas en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes obteniendo los más preciados galardones. En 1875 regresó a Barcelona, donde abrió taller, aunque sin mucho éxito, por lo que en 1879 se trasladó a Madrid, donde permanecería el resto de su vida y llevó a cabo la mayor parte de su obra escultórica, en la que encontramos esculturas de carácter monumental –la escultura de *Colón* para el monumento madrileño–, funerario y decorativo, además de



Fig. 7. Inmaculada Concepción, Salvador Páramo, Madrid, capilla del hospital de la VOT (foto J. Luis Caballero Yéboles).

68. MELENDERAS GIMENO, José Luis: “El escultor Juan Samsó, autor de los Sagrados Corazones de Jesús y María para la capilla del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 130, 1996, pp. 17-23.

69. GARCÍA LLANSÓ, A. (1902). “Jeronimo Suñol”. *La Ilustración Artística* (1089), Barcelona, 10 de noviembre de 1902, p. 733.

retratos, alegorías y otras obras de temática religiosa, estas últimas las que nos interesan en esta ocasión, aspecto destacado por su discípulo Aniceto Marinas en su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1903. De su obra religiosa recordaremos sus imágenes monumentales de *San Pedro* y *San Pablo*, para la iglesia madrileña de San Francisco el Grande (1889), de la que dirigió la nueva decoración escultórica; la *Virgen de Covadonga*, para la nueva basílica mariana de esta advocación (1900) y la de *San Francisco Javier*, para su basílica construida junto al castillo de Javier, en Navarra, donde nació el santo jesuita. También una *Piedad*, realizada para los PP. Escolapios de Barcelona, actualmente en paradero desconocido; una *Santa Teresa de Jesús*, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y la *Virgen de la Soledad* para la iglesia del Carmen de Madrid.

De Elías Martín Riesco (Aranjuez, 1839-1910), queremos destacar su impresionante imagen en mármol blanco de *San Juan de Dios* (216 x 76 cm), realizada durante su pensionado en Roma, obra con la que obtuvo una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. Adquirida por la reina Isabel II, figura en la actualidad en la colección del Museo Nacional del Prado. En la Nacional de 1866 expuso *La degollación de los inocentes* y en la de 1871 una pequeña imagen en mármol de *Santa Teresa de Jesús*. También participó en el apostolado monumental de San Francisco el Grande de Madrid con los modelos de *Santo Tomás* y *Santiago el Menor*. Entre sus últimas obras se citan una *Concepción* y dos *Crucifijos* para Santander.

La personalidad y la obra de Ricardo Bellver y Ramón (Madrid, 1845-1924)⁷⁰, ocupa un lugar destacado en el panorama de la escultura española de la segunda mitad del siglo XIX. Miembro de una fecunda dinastía artística valenciana de la que supo mantener las esencias de la escultura levantina, recibió su primera formación de su padre, Francisco Bellver y Collazos y en la Academia de San Fernando, comenzando a trabajar en el taller paterno. Desde muy joven participó en las Nacionales de Bellas Artes, recibiendo en la de 1867 una mención honorífica de primera clase por un grupo escultórico en yeso de *La Santísima Virgen teniendo en su regazo el cadáver de su divino hijo* (*Piedad*). Ganada en 1874 una plaza de pensionado de número para completar su formación en la Academia Española de Bellas Artes de Roma envió en 1876 como obra del segundo año un relieve en yeso del *Entierro de Santa Inés*, en la actualidad en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Un año más tarde remitía en yeso su escultura más conocida, *El Ángel caído*, inspirada en unos versos de *El paraíso perdido* de Milton, que presentó a la Nacional de 1878 y por la que obtuvo la primera medalla. Adquirida por el Estado y fundida en bronce, fue colocada en 1885 en el parque madrileño del Buen Retiro. En las dos últimas décadas del siglo, entre 1882 y 1899 estuvo inmerso en la obra de la decoración

70. MELENDERAS GIMENO, J. L. (2006). *Un escultor típico representante del eclecticismo español del siglo XIX: Ricardo Bellver y Ramón (1845-1924)*, Murcia y ÁLVAREZ KAHLE, X. y GUERRERO SERRANO, T. (2008). "La obra del escultor Ricardo Bellver". *Bellas Artes* (6), pp. 199-221. También la tesis doctoral de HERNÁNDEZ CLEMENTE, A. (2012). *Ricardo Bellver y Ramón. Su obra escultórica: un estudio historiográfico y documental*. Universidad Complutense de Madrid.

escultórica de la fachada principal de la catedral de Sevilla⁷¹ (Fig. 8), para la que se han establecido dos fases: en la primera (1882-1885), el relieve de la *Asunción de la Virgen*, para el tímpano y, en la segunda (1885-1899), el resto de las esculturas (apostolado y santos) que adornan la portada, obra que quedó inconclusa. Para la ejecución de las imágenes debía utilizarse cemento Portland y la altura de las mayores debía ser de 215 cm. Su continuado trabajo en la terminación de la fachada de la catedral sevillana, sin poder eludir la corriente historicista de la época, perjudicó su línea creativa, lo que se advierte en su producción posterior. De otras obras mencionaremos las imágenes de *San Bartolomé* y de *San Andrés* para San Francisco el Grande de Madrid (1887) y la de *Nuestra Señora del Rosario* de la iglesia de San José de Madrid (c. 1885).



Fig. 8. Fachada principal de la catedral de Sevilla, con esculturas de Ricardo Bellver y Ramón, 1882-1899 (foto archivo del autor).

El escultor Francisco Font y Pons (Barcelona, 1848-Madrid, 1931) realizó sus primeros estudios en Barcelona bajo la dirección de los hermanos Vallmitjana y de Domingo Talarn, estableciéndose en la ciudad Condal hasta fecha próxima a 1888 cuando se trasladó a Madrid donde abrió un taller en la calle del calle del Desengaño número 25, anunciándose en algunas publicaciones periódicas de este modo: “Escultor premiado en varias exposiciones. Tiene á disposición del público, imágenes talladas en piedra, en madera y en yeso; bustos, grupos, bajo-relieves, medallones, etc., etc. El Sr. Font se dedica con especialidad á las esculturas de imágenes y estatuarias propias para el culto católico. Entre las varias esculturas que tiene dicho señor, llama la atención una Virgen de talla, copia ó recuerdo de una de las mejores del célebre Murillo”⁷². De su amplia producción, que distribuyó por toda España y por distintos países americanos, destacaremos: *Nuestra Señora del Rosario*, catedral de León (1890); *Sagrado Corazón de Jesús*, convento de dominicos, Córdoba (1891); *Sagrado Corazón*, de Villafranca de los Barros (1891); *Sagrado Corazón de Jesús*, iglesia del Sagrado Corazón, Sevilla (1896); *Sagrado Corazón de Jesús*, iglesia del Sagrado Corazón de Jesús y San Ignacio de Loyola, Valladolid (1896); *Virgen Blanca*,

71. GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A. (1990). “La decoración escultórica de la portada principal de la catedral de Sevilla (1882-1899)”. *Laboratorio de Arte* (3), pp. 221-242.

72. *El siglo futuro*. *Diario católico*, Madrid, 28 de agosto de 1888, p. 4.

cofradía de Nuestra Señora la Virgen Blanca, Vitoria (1897); *Nuestra Señora del Carmen* y *Sagrado Corazón de Jesús*, iglesia parroquial de Nuestra Señora del Carmen, Arjona (1898); *Sagrado Corazón de Jesús*, PP. Jesuitas, Granada (1898-1899); *María Auxiliadora*, iglesia de María Auxiliadora, Santa Cruz de Tenerife y *Transverberación de Santa Teresa de Jesús*, San Benito el Real, en Valladolid (c. 1900). Con posterioridad a esta fecha, y hasta su muerte en 1931, es muy nutrida la nómina de esculturas que podemos mencionar, realizadas para numerosas ciudades españolas. Algunas de sus obras se perdieron con motivo de la guerra civil.

El peso de la imaginería castellana aparece soterrado pero constante en la obra de Eduardo Barrón González (Moraleja del Vino, Zamora, 1858-Madrid, 1911)⁷³. Discípulo de Álvarez Moretón, en Zamora y de Ricardo Bellver, en Madrid, fue pensionado en Roma, y en esta ciudad ejecutó en 1885 su conocido relieve de *Santa Eulalia de Mérida ante Daciano*, en yeso y de gran tamaño (195 x 312 cm), conservado en la basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Concluida su pensión en 1888, y antes de su regreso a España, gracias a la mediación de don Alejandro Groizard, presidente del Senado de España, se trasladará a Ancona, para ejecutar la decoración de la nueva capilla española de la basílica de Nuestra Señora de Loreto, dedicada a San José, con un retablo de estilo gótico, labrado en mármol blanco muy decorado, en el que destacan la gran escultura sedente de *San José con el Niño Jesús*, que lo preside y dos relieves que representan a *Santa Teresa propagando la devoción de San José* y *Pío IX declarando a San José patrón de la Iglesia Universal* el 8 de diciembre de 1870. De otras obras de carácter religioso realizadas en España mencionaremos la imagen de *San Ignacio de Loyola* que se encuentra en la actualidad en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo en Murcia, sede de la Universidad Católica de San Antonio, que fue realizada para el colegio de los jesuitas de Chamartín en Madrid y la de la *Piedad*, para las agustinas de Madrid, que fue destruida en 1936. Están en paradero desconocido, tal vez destruidas, las obras ejecutadas en 1876 para la iglesia del Buen Suceso de Madrid, derribada en 1975: un medallón de la *Virgen*, en la torre; imágenes y bustos de santos sobre la puerta de entrada y algunos relieves en el interior del templo. Igualmente debemos dejar constancia de dos imágenes de la *Inmaculada*, una para el Colegio de Abogados de Madrid y otra para la familia de don Alejandro Groizard.

Muy fecundo en su obra fue el escultor Agustín Querol Subirats (Tortosa, 1860-Madrid, 1909)⁷⁴, de familia de panaderos, formado en la Escuela de La Lonja de Barcelona, con Talarn y con los Vallmitjana. A partir de 1884 amplió sus conocimientos en Roma gracias a una pensión, alcanzando un estilo personal en el que se

73. BARRÓN CASANOVA, E. (1977). *Barrón. Un escultor olvidado*. Madrid: Imprenta Villena Artes Gráficas; MATEOS, M. Á., URREA, J. y RODRÍGUEZ, C. (1985). *Eduardo Barrón. Escultor 1858-1911*, Catálogo exposición Casa de Cultura de Zamora, 20 de junio-21 de julio 1985. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo" y Museo Provincial de Zamora.

74. GIL, R. (1910). *Agustín Querol*. Madrid: Biblioteca Sanz Hermanos, Monografías de Arte; MELENDREAS GIMENO, J. L. (2005). *Un gran escultor monumental del eclecticismo y modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats (1860-1909)*. Murcia. Antonio Guinda Pérez defendió su tesis doctoral sobre *Agustín Querol (1860-1909)*, el 3 de abril de 2009 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

entremezclan recursos barroquistas que disfraza de una extraña actualidad con aciertos realistas de fácil interpretación y que contribuirá a su prestigio general y aceptación popular. Instalado en Madrid hacia finales de 1890, a lo largo de dos décadas y hasta su muerte en 1909, desarrollará una amplia actividad ejecutando un importante número de monumentos conmemorativos para distintas ciudades españolas e hispanoamericanas. De su obra religiosa citaremos una cabeza de *Dolorosa* (1881); la escultura *Mater Dolorosa*, realizada en Roma al comienzo de su pensionado, en 1884, que fue fundida en bronce; las imágenes de los mártires *San Félix* y *Santa Eulalia* para la nueva fachada de la catedral de Barcelona (1887-1890); el *Salvador* (1892), que debió quedar en boceto y *Cristo de la Agonía*, para Cieza (1895), destruida en la guerra civil. En 1909, poco antes de su fallecimiento, concluyó una *Dolorosa*, en madera policromada, para la capilla de la Misericordia de Tuy. En el Museo Nacional del Prado se conservan dos obras de nuestro interés: *San Francisco de Asís curando a los leprosos*, relieve de gran tamaño (218 x 345 cm), modelado en 1891 y tallado en mármol blanco en 1895 y una *Cabeza de San Francisco de Asís*, de 1892, fundición en bronce de un modelo en barro, del que se conserva otro ejemplar labrado en mármol, además de una *Dolorosa*, de su época de pensionado en Roma, adquirida en el año 2000.

Por último haremos una breve mención a Mariano Benlliure Gil (Valencia, 1862-Madrid, 1947) quien en 1879, cuando solamente contaba 15 años de edad, llevó a cabo para la semana santa zamorana el paso de *El Descendido*, que sigue desfilando por la tarde del Viernes Santo con la Real Cofradía del Santo Entierro. Pocos años después realizó el modelo de la imagen de *San Mateo* para San Francisco el Grande (Fig. 9).



Fig. 9. San Mateo, Mariano Benlliure, Madrid, iglesia de San Francisco el Grande (foto J. Luis Caballero Yéboles).

Cataluña

La larga vida del escultor Domingo Talarn y Ribot (Barcelona, 1812-1902)⁷⁵, le permitió evolucionar desde el tardío clasicismo de su maestro Campeny, adentrándose en los caminos del romanticismo hasta llegar al realismo posterior. Dedicado principalmente a la escultura religiosa, destacó también como belenista –debiéndose a él la introducción del orientalismo–, siendo socio-fundador en 1862 de la Sociedad de Pesebristas de Barcelona. De su obra religiosa debemos mencionar algunas imágenes realizadas para distintos templos de Barcelona: *Purísima*, iglesia de Santa Clara (1852); *San Agustín* y *San Antonio*, iglesia de San Agustín (1862-1864); *Calvario*, capilla de San Olegario en la catedral (1864) y *Santa Ana*, iglesia de Santa María del Pino (1879). Para la capilla vieja del monasterio de San Lorenzo de El Escorial hizo una *Calvario* (Fig. 10). También tenemos noticias de otras tallas para distintos lugares: *San Juan*, para una iglesia de Montevideo (1866); *San Juan evangelista*, de tamaño natural, para el Colegio Notarial de Barcelona y *Santa Bárbara*,



Fig. 10. Calvario, Domingo Talarn, El Escorial, dependencias del monasterio de San Lorenzo (foto Archivo Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, Madrid).

para Zaragoza (1883); *Santa Isabel*, *Virgen del Rosario* y *Sagrado Corazón*, para Novelda (1890) y *Nacimiento* y *Virgen del Remedio*, para Buenos Aires (1893). Muchas de sus obras desaparecieron durante la guerra civil. Entre los discípulos de Talarn encontramos al escultor Agustín Querol y al pintor Mariano Fortuny, quien entró como aprendiz del taller y al que parece deberse la policromía de muchas de las figuras de pesebre que destaca el modelado del maestro.

De José Aniceto Santigosa (Tortosa, 1823-1895), destacamos el relieve del tímpano de la iglesia de San Jaime (1878), en Barcelona, con el santo a caballo, conservándose en el Museo de Historia Comarcal de Cervera algunas figuras de pesebre de su autoría.

En el panorama de la escultura catalana presentan un notable interés los hermanos Venancio (Barcelona, 1830-1919) y Agapito (Barcelona, 1833-1905) Vallmitjana

75. Domènec Talarn (1812-1902). *Escultor pessebrista* (1997). Catàleg de l'exposició "Els pessebres al Monestir. Domènec Talarn (1812-1902). Barcelona: Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona.

Barbany, artistas con los que alcanzó sus mayores logros la escultura romántica catalana y, debido a sus largas trayectorias vitales, serán también protagonistas de las corrientes realista y ecléctica de la Restauración y del fin de siglo, adentrándose en el siglo XX, de un manera más dilatada en el caso de Venancio.

Hijos de un tejedor, su primera formación y actividad artística discurre de una manera paralela, pues ambos estudiaron con Campeny en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, abriendo en 1850 un taller común que mantuvieron hasta finales de 1883, cuando Venancio abrió otro con su hijo, el también escultor Agapito Vallmitjana Abarca (Barcelona, 1850-1915). Desde el primer momento los hermanos Vallmitjana se dedicaron al modelado de belenes y pequeñas esculturas devocionales como los *Evangelistas* y el grupo de la *Fe* que realizaron en 1853-1854 para la de los Santos Justo y Pastor. Iniciado a partir de 1860 un imparable ascenso, en este año fueron visitados en su taller barcelonés por la reina Isabel II, distinguiéndoles con distintos honores y realizando importantes encargos. De otras obras religiosas de las que es casi imposible delimitar la autoría recordamos: *Virgen de la Merced, San Jaime, San Francisco* y figuras de pesebre (1850); *Fe y Evangelistas* para la iglesia de San Justo y Pastor de Barcelona (1854); *Virgen con Niño, Tránsito de San Francisco de Asís, Crucifijo y Dolorosa* (1861), *San Lorenzo y Santa Eulalia* (1864) y cuatro imágenes para la de Bonanova: *Virgen de Lourdes* (1877) y *Crucifijo* (1878) y para la capilla de Santa Lucía en Martorell, *Immaculada, San Luis Gonzaga y San Ignacio de Loyola*.

Se adscribe a la mano de Venancio⁷⁶ una importante producción personal con retratos, temas mitológicos y escultura funeraria y monumental. De su obra religiosa destacamos la imagen en mármol de *Santa Isabel de Hungría*, de tamaño casi natural, presentada a la Nacional de Bellas Artes de 1862, que pasó a la colección real y se encuentra en el Museo Nacional del Prado⁷⁷. Para el Rosario monumental de Montserrat realizó la imagen de *Cristo con la cruz a cuestas* para el cuarto misterio doloroso (1899) y los relieves de *La Asunción de la Virgen María* para el cuarto misterio glorioso. En la capilla de San Ignacio de Loyola de la basílica de Montserrat se encuentra una imagen en mármol de *San Clemente, papa*, de su mano (c. 1893). Llevó a cabo numerosas imágenes de la *Virgen con el niño Jesús*, casi con carácter industrial, muchas de ellas pasta patinada, entre las que destacan una conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, de cuerpo entero, conociéndose también otras versiones de medio cuerpo, además de una sedente, de terracota esmaltada, de hacia 1887, del mismo museo, donde también se encuentra un grupo de la *Trinidad*, del mismo material, de hacia 1880.

Pospuesta por algunos autores la consideración de la obra escultórica de Agapito a la de su hermano Venancio, en los últimos años se está considerando la importancia de la obra personal del menor de los Vallmitjana, en la que destaca una

76. Sobre la vida y obra de Venancio Vallmitjana ver el ejemplar de la revista *Mercurio*, de Barcelona, núm. 166, 26 de diciembre de 1912, dedicado a este escultor.

77. Aunque en distintas ocasiones se ha identificado como una obra de Agapito, y así consta, por ejemplo, en el *Catálogo* del Museo de Arte Moderno de 1899, se trata de una obra individual de Venancio, y así figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862.



Fig. 11. San Juan de Dios, Agapito Vallmitjana, Esplugas de Llobregat (Barcelona), hospital de San Juan de Dios (foto Hospital de San Juan de Dios, Esplugas de Llobregat).

amplia temática pues encontramos en su producción tanto imágenes religiosas como de carácter funerario, costumbrista, alegorías y retratos, además de otras de carácter monumental como la ecuestre de *Jaime I el Conquistador* para Valencia (1886). De su obra religiosa destacamos en primer lugar su *Cristo yacente*, para el que le sirvió de modelo el pintor Eduardo Rosales, ya enfermo, que se conserva en la actualidad en el Museo Nacional del Prado, obra que se pone en relación con la tradición española de los cristos yacentes, especialmente con los de Gregorio Fernández. Se trata de una magnífica imagen en mármol, de medidas 43 cm de alto, 216 cm de ancho y 72 cm de profundo, firmada y fechado en 1872, con la que participó en la Exposición Universal de Viena de 1873 y posteriormente presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876, siendo galardonada con segunda medalla, adquirida por el Estado en este mismo año. Su proceso creativo, particularmente en lo que hace referencia al sudario, puede seguirse a través de los distintos bocetos en terracota conservados: tres de ellos se encuentran en el Museo Marés de Barcelona; otro en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, también en Barcelona, fechado en 1869 y otro, muy similar, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid para el que fue adquirido en 1998. Una versión de esta

obra, conocida como *El sepulcro*, tallada en madera, firmada y fechada en 1887, se encuentra en Pamplona, para la que fue encargada por la antigua cofradía del Santo Sepulcro con el fin de sustituir el viejo paso titular, sufragándose por suscripción popular. En 1883 se fecha su impresionante imagen de *San Juan de Dios* (Fig. 11) que realizó para el asilo de esta congregación religiosa en Barcelona y que en la actualidad se encuentra en el Hospital de San Juan de Dios en Esplugas de Llobregat, obra que según Gaya Nuño, esta “dotada de una contención y una serena firmeza poco habituales en su tiempo”⁷⁸. Un modelo en terracota se conserva en el Museo Marés

78. GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, ob. cit. p. 192.

de Barcelona. En 1886 puede fecharse la imagen de *Santa Escolástica* en la capilla de San Benito de la basílica de Montserrat y en 1887 el yeso de *San Juan Bautista en el desierto*, del Museo Nacional del Prado. A partir de 1887 y hasta 1890 llevó a cabo las imágenes de la puerta principal de la nueva fachada de la catedral de Barcelona, con *Cristo* en el parteluz y el *Apostolado* en los derrames de la jambas, de los que se conservan algunos bocetos en terracota en el Museo Marés de Barcelona. También debemos mencionar la bellísima imagen de la *Inmaculada* (c. 1898), en mármol, del Museo Diocesano de Barcelona y la de *Jesús atado a la columna*, también en mármol, correspondiente al segundo misterio doloroso del rosario monumental de Montserrat, ambas obras de 1898. De 1901 son las imágenes de *Cristo* y de los *Apóstoles* de la nueva fachada de la basílica de Montserrat. Para San Francisco el Grande realizó el modelo de la imagen de *Santiago el Mayor*.

Rosendo Nobas (Barcelona, 1838-1891)⁷⁹, se formó en la Escuela de la Lonja de Barcelona y fue discípulo de los hermanos Vallmitjana, en cuyo taller entraría a trabajar. Establecido en su ciudad natal, desarrolló una gran actividad escultórica, destacando por su obra de carácter realista, por su virtuosismo. También ejerció su labor docente en la Escuela de Bellas Artes y fue escultor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona. Llevó a cabo numerosos retratos y escultura funeraria –de la que destaca, en el sepulcro del catedrático de anatomía Francesc Farreras, en el cementerio barcelonés de Montjuic, un escalofriante esqueleto de tamaño natural envuelto en una mortaja–, además de otras obras de carácter costumbrista y monumental. Realizó numerosas imágenes religiosas entre las que destacamos un *Cristo crucificado* (1870) y la *Dolorosa* o la *Soledad* por encargo del Ayuntamiento de Pamplona (1883)⁸⁰, que recibe culto en la parroquia de San Lorenzo de la capital navarra y figura en la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo organizada por la Hermandad de la Pasión. Se trata de una imagen de vestir, de la que se ha destacado la expresión del rostro, de gran intensidad y dramatismo, lo que se acentúa por la frente surcada de arrugas, la boca entreabierta y los ojos elevados al cielo, en actitud suplicante.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja de Barcelona y discípulo de los Vallmitjana, Rafael Atché (Barcelona, 1854-1923) abrió en 1872, junto con su condiscípulo José Carcassó, un modesto taller en el que realizaban figuras en barro y en el que, según recoge Feliu Elías, llevaron a cabo también un gran número de tallas religiosas que exportaban a un comerciante de Buenos Aires, policromándose en América. De su obra destaca la estatua de *Cristóbal Colón* que corona su monumento de Barcelona inaugurado en 1888, además de retratos y otras obras de carácter monumental y funerario. De su actividad como escultor imaginero, citaremos *San Agustín* y *San Félix* (1872); *Calvario* (1878); *Purísima Concepción* (1880), expuesta en

79. Sobre Nobas ver una nota necrológica de J. ROCA Y ROCA en *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de febrero de 1891 y MELENDREAS GIMENO, J. L. (2000). “Los cuatro grandes maestros de la escultura catalana del último tercio del siglo XIX: Nobas, Atché, Reynes y Fuxá”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Azar”*, (LXXX), pp. 193-260.

80. También esculpió otras *Dolorosas* para los mausoleos de las familias Fabra y Brugada, en el cementerio de Montjuic, en Barcelona.

este año en la Sala Parés de Barcelona; *Inmaculada* (1881) para la iglesia de Santa María de Portbou; *Virgen del Carmen* (1882), en la de San Martín de Sardañola del Vallés; *San Francisco de Paula* y *San Sebastián* que realizó para la nueva fachada de la catedral de Barcelona (1890); *Ecce Homo* (1892) y la *Virgen de la Soledad* (1894), presentada en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1894.

Focos regionales

En Valencia, en la segunda mitad del siglo XIX destaca la actividad de los hermanos Pastor Juliá⁸¹. El mayor de ellos, Modesto (Albaida, 1825-Valencia, 1889), seguidor de Vergara y considerado como uno de los mejores imagineros valencianos, realizará numerosas obras para templos del reino de Valencia y de otras muchas provincias españolas. Recordamos aquí las de los *Evangelistas*, de *San Pedro* y de *San Pablo* para la catedral de Segorbe y otras para la ciudad de Valencia, como la de la *Beata Inés de Beniganím*⁸² (1888), para una de las capillas de la catedral valentina, todas ellas destruidas. Se conservan el *Santo Cristo de la Vega*, de tamaño natural en su ermita de Albarracín (1872); *Nuestra Señora de la Asunción* en la iglesia de Santa María la Mayor en Trujillo (1882) y una *Verónica* para la Semana Santa de Jaén (1883). También un *Sagrado Corazón de Jesús* en Carrión de los Condes.

Su hermano Damián (Albaida, 1830-Valencia, 1904), tras ampliar sus estudios en Italia, regresó a Valencia, llevando a cabo una producción imaginera muy abundante de la que destacamos una imagen de la *Virgen de Lourdes* para la parroquial de Cieza; el paso procesional de *Jesús ante Caifás* para Murcia (1897), con siete figuras, de la que solamente se salvó en la guerra civil la imagen de Jesús, que se encuentra en el restaurado paso procesional y la conservada imagen de *Nuestra Señora del Rosario de la Aurora* realizada para la catedral de Valencia (1895).

Ricardo Soria Ferrando (Valencia, 1839-1906) se dedicó a la imaginería, encontrándose muchas de sus obras en las iglesias valencianas y de otras provincias. Para la iglesia de la Concepción de Yecla realizó la *Virgen de la Saleta*, *Nuestra Señora del Carmen*, *Inmaculada Concepción*, *Sagrada Familia*, *San Pedro* y *San Pablo*.

En la isla de Mallorca debemos mencionar la obra del escultor Guillem Galmés (Palma de Mallorca, 1845-1927), seguidor de Adrián Ferrán, a quien se deben entre otras obras de carácter religioso, las imágenes de *Santa Catalina Tomás* y *Ramón Llull* (1879) y las de *San Pedro* y *San Pablo* (1888), en la fachada principal de la catedral de Palma y las del retablo de *San José*, en la misma catedral, además de otra imagen de *Ramón Llull* en la iglesia de San Francisco, también en Palma, y el grupo de la *Piedad*, en la parroquia de Felanitx⁸³.

81. MELENDERAS GIMENO, J. L. (2012). "Un gran imaginero valenciano del siglo XIX español: Modesto Pastor y Juliá, 1825-1889". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (88, 1-4), pp. 397-432.

82. Fue beatificada por el papa León XIII el 26 de febrero de 1888.

83. Brotons Capó, M. M. (2008). "Escultura y escultores en el cambio de siglo en Mallorca". *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 223-234.

Por lo que se refiere a Murcia, destaca la personalidad de Francisco Sánchez Araciel (Murcia, 1851-1918). Hijo del también escultor Francisco Sánchez Tapia (1831-1902), destacó por su actividad como imaginero. Recibió su formación artística en el taller de su padre, en el que trabajó junto con sus hermanos Manuel y Cecilia y hasta 1878 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entrando como aprendiz en el taller de José Alcoverro. A su regreso a Murcia abrió taller y desarrolló su actividad artística, destacando en su amplia producción la imaginería religiosa tallada en madera o enlienzada, además de llevar a cabo la restauración de numerosas obras de Salzillo, aspecto éste del que no nos vamos a ocupar. En su obra destacan las imágenes del *Sagrado Corazón de Jesús* y del *Sagrado Corazón de María*, particularmente del primero, que llevó a cabo para varias iglesias de la ciudad de Murcia (Catedral, San Bartolomé, Santo Domingo y San Antolín) y para distintos pueblos de las provincias de Murcia (Cieza, *La Santa Verónica*, 1894; Abarán, Beniaján, Lorquí y Los Garres) y de Albacete (Ontur, 1897), teniéndose noticias de otras desaparecidas, como la de Cehegín.

De Joaquín Eusebio Baglietto González (Murcia, 1829-1882), cuya obra se enmarca dentro de la tradición imaginera murciana que arranca en el siglo anterior, mencionamos la imagen procesional de *Santa María Magdalena*, para Cieza (1881), de vestir y de tamaño natural. Para la provincia de Albacete⁸⁴ llevó a cabo distintas imágenes: *San Joaquín*, para la parroquial de Agramón, desaparecida; *San José*, para la iglesia de Santiago Apóstol, de Lietor (1862) y varias de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, de vestir, para las iglesias de Pétrola (1867), Alpera (1873) y El Salobral (1882).

Una proyección más acorde con los nuevos aires que animan la escultura francesa y alemana de la época nos la ofrece el sevillano Antonio Susillo Fernández⁸⁵ (Sevilla, 1857-1896), uno de los escultores españoles de la segunda mitad del siglo XIX más conocidos, muerto prematuramente al suicidarse cuando tenía 39 años. Perteneciente a una modesta familia de almacenistas de aceitunas aderezadas, sus inicios artísticos los encontramos en el taller de un modesto alfarero, lo que le ejercitará en el manejo del barro, formándose en el dibujo con el pintor José de la Vega. Protegido por el príncipe ruso Romualdo Giedroky⁸⁶, marchó a París, para estudiar en la Escuela de Bellas Artes (1883-1884), completando su formación en Roma, gracias a una beca del Ministerio de Fomento que le fue concedida en 1885, moviéndose en un entorno academicista de marcado eclecticismo. Muy pronto obtuvo un reconocido prestigio por sus obras de pequeño formato que le darán sus mejores logros, dentro de una línea de minuciosidad realista, con alguna influencia modernista, que caracteriza también a su obra de mayor tamaño. Nos interesa en esta ocasión su escultura religiosa, no excesivamente abundante, pero de notable

84. CANDEL CRESPO, F. (1987). "Imágenes de Joaquín Eusebio Baglietto y Martínez (1829-1882) en la provincia de Albacete". *Al-Basit, Revista de estudios albacetenses* (21), pp. 89-95; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. y SELVA INIESTA, A. (2000). "El desaparecido San Joaquín de Agramón y un San José de Liétor, obras de J. Eusebio Baglietto y González". *Al-Basit, Revista de estudios albacetenses* (44), pp. 291-296.

85. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2011). "Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo". *Laboratorio de Arte* (23), pp. 391-414.

86. También citado como Giedroge y Gredeye.

interés, mencionando entre ellas el grupo titulado *Bajo la esfinge*, conocido también como *Descanso en la Huida a Egipto* (1882); *Virgen Madre y San José con el Niño* (1885) en la iglesia de La Granada de Riotinto⁸⁷; la imagen de San Francisco de Asís, titulada *Las flores de San Francisco* (1896); dos bajorrelieves de *San Antonio de Padua*, adquiridos por la reina Isabel II y el de la muerte de *San Juan Crisóstomo*, todo ello en barro cocido, policromado o sin policromar y el magnífico *Cristo de la Mieves* (1880), colocado sobre su tumba en la glorieta central del cementerio sevillano de San Fernando.

En Aragón, el gran maestro de la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XIX fue el murciano Antonio José Palao y Marco (Yecla, 1824-Zaragoza, 1886)⁸⁸, quien desde 1851 fue catedrático de escultura de la nueva Escuela de Bellas Artes de Zaragoza y se convirtió en el escultor de la Hermandad de la Sangre de Cristo ejecutando varios de sus pasos procesionales⁸⁹: *Dolorosa* de cuerpo entero, talla para vestir y de tamaño natural y una nueva *cama* para el traslado procesional de la venerada imagen del *Santo Cristo de la Cama* (1855); la *Entrada de Jesús en Jerusalén* (1863) y *La Soledad ó La Piedad* (1871) (Fig. 12). También realizará varias obras para el templo de Nuestra Señora del Pilar: *San Joaquín con la Virgen niña* (1854), las cinco imágenes de la capilla de Santiago (1857-1858), *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (1862) y el relieve del retablo de la capilla de *San Pedro Arbués* (1873).

De los discípulos formados con Palao destacaremos a Manuel Albareda Cantavilla, que comenzó sus estudios como maestro de obras y que gracias a la influencia de Palao derivó hacia la escultura. Instalado en Caspe en 1858, fundó una escuela de arte, antecedente del taller de Arte Cristiano⁹⁰.

En el último tercio del siglo el escultor más significativo de Zaragoza fue Carlos Palao Ortubia (Zaragoza, 1857-1934)⁹¹, hijo del escultor Antonio Palao, formado en Zaragoza y en San Fernando de Madrid. Por lo que corresponde a su obra religiosa debemos mencionar los relieves para el retablo mayor de la iglesia conventual de las carmelitas descalzas de San José de Zaragoza (1882); la imagen de *Santa Engracia* para rematar la fachada de la nueva iglesia zaragozana de su advocación (1895) y la restauración de la imaginería de la portada renacentista de la misma iglesia (1897-1899), además de un *Cristo crucificado* para este templo. En 1891 el escultor Jorge Albareda Cubeles (Caspe, 1865-Zaragoza, 1933), hijo de Manuel Albareda Cantavilla, trasladaría a Zaragoza el taller *Arte Cristiano* fundado por su padre tres décadas antes en Caspe, que se mantuvo abierto a lo largo de casi todo el siglo XX.

En Castilla, nos referiremos únicamente a la actividad desarrollada en torno a la Semana Santa de Zamora, ciudad que durante la segunda mitad del siglo XIX renovó

87. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. (1978). "Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de La Granada de Riotinto (Huelva)". *El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978*, Vol. 2, Valladolid, pp. 27-29.

88. RINCÓN GARCÍA, W. (1984). *El escultor Antonio Palao*. Murcia: Academia de Alfonso X el Sabio de Murcia.

89. RINCÓN GARCÍA, W. (2000). "El escultor Antonio Palao y la Semana Santa de Zaragoza". *Tercerol, Asociación para el estudio de la Semana Santa* (5), Zaragoza, pp. 61-75.

90. RINCÓN GARCÍA, W. *Un siglo de escultura...*, ob. cit. pp. 121-124.

91. RINCÓN GARCÍA, W. *Un siglo de escultura...*, ob. cit., pp. 149-173.

su escultura procesional dando lugar a una importante escuela de imaginería religiosa, del que figura al frente el escultor Ramón Álvarez Moretón (Coreses, Zamora, 1825-Zamora, 1889)⁹² quien llevó a cabo una amplia actividad artística principalmente para las cofradías zamoranas, creando un importante taller en el que se van a formar notables escultores entre los que debemos destacar a Eduardo Barrón, Aurelio de la Iglesia Blanco y a un jovencísimo Mariano Benlliure, residente en Zamora entre 1877 y 1879. De humilde origen, formado entre 1835 y 1839 en los estudios de arte de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Zamora, marchó a Madrid para emplearse como hojalatero y, tras una breve estancia en Zamora, regresó para realizar estudios artísticos bajo la dirección de Miguel Aguado, profesor de Composición de la Escuela de Arquitectura. Será a partir de 1857 cuando instalará taller en Zamora, obteniendo en la



Fig. 12. La Piedad, Antonio José Palao Marco, 1871, Zaragoza, Real Capilla de Santa Isabel de Portugal (foto Andrés Ferrer).

misma ciudad, por oposición, las cátedras de dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País (1859) y de dibujo lineal, de adorno, de figura y topográfico del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza (1866). Cuenta Zamora con los siguientes pasos procesionales de su autoría, la mayor parte conservados en el Museo de la Semana Santa: *El Descendimiento* (1857-1859); *La Caída* (1866-1878); *La Lanzada* (1868); *Nuestra Madre de las Angustias* (1879), *La Crucifixión* (1880-1885); *La Verónica* (1885); *Virgen de la Soledad* (1886), imagen de vestir que se encuentra en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva; *La Virgen de los Clavos* (1887) y *Nuestra Madre de las Angustias* (1879) en la iglesia de San Vicente, obras en las que se pone de manifiesto la tradición imaginera española principalmente de la escultura castellana del siglo XVII, siendo un referente las obras del vallisoletano Gregorio Fernández.

92. RAMOS DE CASTRO, G. (1978). "Ramón Álvarez y su escuela", *El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978*, Vol. 1, Valladolid, pp. 157-163; CASQUERO FERNÁNDEZ, J. A., MATEOS RODRÍGUEZ, M. A. y URREA, J. (1989). *Ramón Álvarez 1825-1889, Biografía de un imaginero en la Zamora del S. XIX*. Zamora: Comisión Homenaje a D. Ramón Álvarez, 1989 y CASQUERO, J. A. y RIVERA, J. Á. (2015). *Ramón Álvarez 1825-1889*. Zamora: Junta Pro Semana Santa, Diputación de Zamora, Ayuntamiento de Zamora, Florián de Ocampo.

Olot y los talleres de arte cristiano

Aunque en otros lugares de España distintos escultores industrializaron, de alguna manera, su producción, la mayor dimensión fue alcanzada desde sus primeros años por los talleres de arte sacro o imaginería religiosa de Olot (Gerona), que tuvieron su inicio con la fundación, en 1880, de *El Arte Cristiano*, el primero de los talleres dedicados en esa localidad a la producción industrial de imágenes de santos. Fueron sus creadores los pintores Joaquín Vayreda y Vila⁹³ y José Berga y Boix, este último director en aquellos momentos de la Escuela Pública de Dibujo de Olot⁹⁴, quienes, preocupados por la falta de salida profesional de sus alumnos montaron un taller de arte sacro para dar ocupación a los alumnos más destacados y que contribuyera a dignificar la escultura religiosa que se realizaba en aquellos momentos, fundándose la empresa “Vayreda, Berga y Cía”, que dos años más tarde se transformó en “El Arte Cristiano”.

Las primeras obras salidas de este taller debieron ser piezas únicas, posiblemente modeladas en barro, cocidas y policromadas, labor esta última que también llevaban a cabo en la decoración de imágenes de yeso que adquirían en Francia y distribuían por España. Pocos años después comenzaron a utilizar un nuevo material que vendría a revolucionar la producción de la imaginería religiosa, la pasta cartón-madera –material privilegiado por un decreto de 1 de abril de 1887 de la Sagrada Congregación de Ritos e Indulgencias, que permitió que pudieran bendecirse imágenes realizadas con este producto–, mezcla que resultaba muy fuerte y permitía la ejecución de grandes piezas reduciendo notablemente su peso respecto a las realizadas en madera.

En los primeros años del siglo XX, fueron creados nuevos talleres para la producción de imágenes de santos, que dieron a esta localidad gerundense un notable prestigio aunque, debido al carácter repetitivo de sus obras, en muchas ocasiones, y desde el punto de vista artístico, se les defina despectivamente como “Santos de Olot”.

En el antiguo edificio neogótico de *El Arte Cristiano*, cuya construcción se inició en 1890, se encuentra instalado en la actualidad el *Museo de los Santos de Olot*, creado para dar a conocer la actividad artesana de producción de imágenes religiosas desarrollada en esta localidad gerundense a lo largo de más de un siglo y en el que se puede conocer todo el proceso técnico para la creación de estas imágenes⁹⁵.

93. Los hermanos Joaquín y Mariano Vayreda y Vila conocieron en París una serie de imágenes devocionales, de original iconografía, denominadas como *Arte de San Sulpicio*, por ser realizadas en talleres de artistas instalados en este barrio parisino.

94. Impulsada en 1783 por el obispo de Gerona don Tomás de Lorenzana (1775-1796), encargó de su puesta en marcha al pintor Juan Carlos Panyo y Figaro (1775-1840) quien ocupó su dirección durante muchos años.

95. Sobre los talleres de Olot, ver: GRABALOSA, R. (1974). *Olot, en les arts i en les lletres*. Barcelona: Editorial Dirosa; CUÉLLAR I BASSOLS, A. (1985). *Els “Sants” d’ Olot. Història de la Imatgeria religiosa d’ Olot*. Olot: Edicions El Bassegoda, S.A. y, sobre todo, el catálogo de la exposición *Els Sants d’ Olot*, celebrada en el Museu Comarcal de la Garrotxa, en Olot, en 1991 (con amplia bibliografía).

RECUPERACIÓN Y ESTUDIO DE UNA TALLA DE DEVOCIÓN: EL CRISTO DEL CALVARIO DE LA VILLA DE PINTO (MADRID)¹

Jesús Ángel Sánchez Rivera
Universidad Complutense de Madrid

La restauración es el momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en doble polaridad, estética e histórica, en vista a su transmisión al futuro.

(Brandi, 1963: 15).

(...) la historia del arte se interesa por objetos que han sido y que todavía son, pero no son ya lo que fueron por más que su materialidad y existencia fenoménica tiendan a hacernos creer lo contrario. Y no son ya lo que fueron simplemente porque su materialidad ha sido alterada y porque todo lo que contienen de subjetividad y de no-intencionalidad escapa a nuestro entendimiento y a nuestra sensibilidad.

(Recht, 2014: 15).

Durante el verano del año de 2016 la Hermandad del Santísimo Cristo del Calvario de Pinto, localidad situada al sur de la provincia de Madrid, tomó la iniciativa de proceder a la restauración de su imagen titular. La última policromía que se había aplicado a la escultura, en 2004, había resultado muy desafortunada, afeando y desvirtuando el aspecto que habían conocido varias generaciones de pinteños; el tono macilento que se le había aplicado y el excesivo sombreado para marcar la musculatura se estaban degradando aceleradamente, por lo que la cofradía dio el paso –siempre difícil– de acometer la intervención de su querida imagen. El proceso

1. Dejamos constancia de nuestro agradecimiento por su ayuda en la elaboración del presente trabajo a las siguientes personas e instituciones: a don Manuel Vargas, párroco de la iglesia de santo Domingo de Silos de Pinto; a la Hermandad del Santísimo Cristo del Calvario de Pinto; a las restauradoras Esther y Laura Moreno; al Seminario de Historia Local de Pinto, especialmente a Mario Coronas y a Elisa Gallardo; y al Dr. Fernando Tabar.



Fig. 1. Anónimo. *Cristo del Calvario*, fines del siglo XVI-primer tercio del siglo XVII. Ermita del Santísimo Cristo del Calvario, Pinto (Madrid). Imagen cortesía de Sergio García.

de estudio, limpieza y consolidación de la pieza reveló varias informaciones que arrojan algo más de luz sobre la propia historia de esta escultura, enmarañada no pocas veces con relatos ficticios. No obstante, aún permanecen numerosos puntos oscuros que deberán de aclararse en futuras investigaciones.

En primer lugar, la restauración confirmó que es una imagen de madera tallada y policromada –en realidad, repolicromada varias veces, según se verá–, cuestión sobre la que se podía dudar al contemplar su estado anterior, pues, verdaderamente, la última capa pictórica era de ínfima calidad. Ello nos lleva a una segunda cuestión, la de su datación. Con anterioridad, la pieza se creía mucho más moderna de lo que parece ser en realidad. Incluso, se pensaba que su antigüedad no iba más allá de mediados del siglo XX (fig. 1).

1. Espacios y usos socio-religiosos en torno al *Cristo del Calvario*: documentos, noticias e hipótesis

Al margen de los vestigios arqueológicos de época prehistórica, carpetana, romana, visigoda y musulmana, habría que remontarse a la campaña impulsada por Alfonso VI para conquistar la taifa de Toledo (1085) para entender los orígenes

de Pinto como aldea medieval cristiana. Entonces, por la población discurrían la llamada Cañada de Alcorcón y la Cañada Real Galiana, además de otros muchos caminos de los que existe constancia documental (VV. AA., 2007: 27-32). Al parecer, en 1359, Pedro I de Castilla otorgaría el título de Villa de Señorío a la población. En el siglo XVII pasó a ostentar la condición de Condado, cuando Felipe IV concedió, en 1624, el título de I Conde de Pinto a don Luis Carrillo de Toledo.

Entre las construcciones de carácter religioso que existieron en la villa destaca su iglesia parroquial, dedicada a Santo Domingo de Silos, cuyos orígenes se retrotraen, al menos, hasta el siglo XIV, si bien el edificio que se ha conservado se erigió a lo largo de todo el siglo XVI y parte del siguiente. Además, en Pinto hubo tres conventos, el de San Francisco, de Franciscanos observantes (probablemente fundado en el siglo XIII y desamortizado en 1835, desaparecido), el Nuestra Señora de la Asunción, de monjas Capuchinas (aún habitado por la misma orden y cuya iglesia seicentista sigue en pie, sobre lo que fue una antigua ermita) y la comunidad de monjas bernardas que en 1529 obtuvo licencia de Paulo III para su fundación (en el año 1589 se trasladó a Madrid, sin duda al calor de su nueva condición de capital, 1561, y que, desde entonces, en la Villa y Corte siempre fueron vulgarmente conocidas como “las de Pinto”; Quintana, 1629, II: 427 r., relata que la imagen de *Nuestra Señora de la Asunción*, patrona de Pinto hoy custodiada por las monjas Capuchinas, procede de esta antigua comunidad cisterciense). También se ha de recordar el Colegio de huérfanas de San José, instituido en 1856, y dos instituciones de carácter hospitalario ligadas, como era común en el Antiguo Régimen, a la Iglesia. Por último, se han de mencionar las ermitas que, situadas en los principales caminos, circundaron la población, estableciendo unos límites físicos y simbólicos con el campo circundante. Hay constancia de que existieron hasta 6 ermitas: la de Santiago (Camino Viejo de Madrid, al norte; desaparecida), la de San Sebastián (Camino Viejo de Madrid, al noroeste; desaparecida), la de San Antón (Camino de San Martín de la Vega, al este; conservada), la de San Juan Bautista (al sudeste; desaparecida), la de Nuestra Señora de la Concepción (Camino de Valdemoro, al sur; desaparecida) y la del Cristo del Calvario y Nuestra Señora de la Soledad (Camino de Parla, al oeste; a la que nos referiremos a continuación). Todos estos edificios se hallaban, como es sabido, bajo la jurisdicción eclesiástica del Arzobispado de Toledo.

Estas construcciones, sumadas a otros elementos como el *via crucis*, eran el signo visible de esa sacralización del espacio público que fue común a la cultura cristiana a lo largo de los siglos. Pero, además, todas ellas conformaban una red invisible de usos y costumbres fundamentados en el culto, la liturgia o las procesiones, cuyos orígenes ancestrales estaban estrechamente ligados a los ritmos estacionales, condicionantes del mundo rural (cultivo de la tierra, cría del ganado), y a cierto carácter protector que, impregnado en muchas ocasiones de superstición, adquirieron algunas advocaciones e imágenes titulares de aquellos edificios. De este modo, las actividades cotidianas y los espacios públicos del pueblo se mantuvieron durante centurias unidos a lo religioso, siendo relativamente reciente la progresiva disolución –o transformación– de este vínculo. La celebración estival en honor a San Juan Bautista, la tradicional imagen de San Antón como protector de los animales, la invocación a San Sebastián contra la “flechas” de la peste o al apóstol Santiago

en determinadas batallas nos remiten a la Antigüedad tardía y al Medievo, donde hunden sus raíces muchas de las prácticas culturales del Cristianismo. Tiempo y espacio, coordenadas invariables del devenir humano, cuyas cualificaciones concretas el historiador se esfuerza por comprender, definir, describir, vislumbrar, a través de las formas –materiales e inmateriales– creadas, interpretadas y reinterpretadas generación tras generación.

Entre las antiguas ermitas conservadas se encuentra la del Cristo del Calvario y Nuestra Señora de la Soledad. En ella, al menos desde mediados del siglo XVII existió la Cofradía de la Santa Vera Cruz, compuesta por “personas de la primera estimación” de la villa. Esta cofradía, cuyas ordenanzas y constituciones datan del 22 de abril de 1585, en sus comienzos se reunía en el convento de San Francisco y tenía su fiesta principal el día de la Invención de la Santa Cruz, el 3 de mayo. Entonces, los hermanos sacaban en procesión un crucifijo desde el convento franciscano, dando antes una vuelta por su claustro, hasta la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, regresando de nuevo al convento².

El 28 de marzo de 1705, estando ya ubicada, desde hacía décadas, en la ermita del Cristo del Calvario, la Cofradía de la Vera Cruz llegó a un acuerdo para sacar al *Cristo* en procesión solemne, de manera perpetua, el día 2 de mayo por la mañana, víspera de la festividad de la Invención de la Santa Cruz; la imagen se llevaba a la iglesia parroquial, donde se rezaban vísperas solemnes; y, a la mañana siguiente, tenía lugar la misa solemne, con sermón y con exposición del Santísimo Sacramento; por la tarde, se llevaba la imagen en procesión de vuelta a su ermita. La licencia del Arzobispado de Toledo se otorgó el 31 de marzo. Los hermanos se venían ocupando del cuidado de la imagen, que sacaban en procesión en Semana Santa. Aquel año de 1705 la cofradía parece que quiso reforzar su vínculo con esta advocación, ligándola a su fiesta principal, exponiendo en su escrito que “dicha efixie [del *Cristo del Calvario*] es la única devozión de todo este pueblo a quien se acude en las mayores nezesidades y se an experimentado diferentes bezes muchísimos benefizios”³. Estas palabras demuestran el arraigo de unas prácticas religiosas que, *mutatis mutandis*, han pervivido hasta la actualidad; la imagen del *Cristo del Calvario* sigue convocando a numerosos fieles todos los años y, a nuestro juicio, su festividad es la que condensa la idiosincrasia más tradicional de la localidad.

La Cofradía de la Vera Cruz no sólo se ocupaba de la imagen del *Cristo*; también lo hacía de la otra talla venerada en la ermita, la *Virgen de la Soledad*. Así, por ejemplo, en 1710 recibiría una limosna del Administrador de los Cabildos para adornar la capilla de esta última (VV. AA., 2014: 22).

A los pocos años de haber instituido aquellas procesiones en torno a la festividad de la Invención de la Santa Cruz, sin embargo, comenzaron a surgir problemas a causa del deterioro que presentaba la imagen del *Cristo*. De este modo, en 1722 los cofrades de la Vera Cruz solicitaron al Arzobispado que no se realizasen las procesiones,

2. Archivo General de la Diócesis de Toledo [en adelante AGDT], Cofradías, caja 31, exp. 9.

3. *Ibid.*

“especialmente por el peligro de la deformación de la Santa Imagen de Christo Nuestro Señor crucificado, con el nombre de *Christo del Calvario*, por lo penoso de las calles y delicado de la efigie por tener los brazos quasi desunidos de su cuerpo santísimo. Y que podría suceder acabarse de descomponer y deformarse” (VV. AA., 2014: 13).

La misiva revela el mal estado de conservación de la talla, sin duda ante continuado *uso* procesional. No obstante, la imagen sí salió en procesión aquel año de 1722 durante otra festividad, la de la Santísima Trinidad, como después mencionaremos⁴. Por otro lado, el documento tal vez constituya un indicio de una restauración de la pieza realizada en el siglo XVIII, según se verá.

El 23 de agosto de 1714 se fundó en la misma ermita del Cristo del Calvario la Confraternidad de la Santísima Trinidad, instituto que vino a compartir aquel espacio extramuros de la villa con la Cofradía de la Vera Cruz (fig. 2)⁵. Se constituyó vinculada a la Orden de los Trinitarios –de ahí la advocación que tomó como nombre– y, como ésta, tenía como fin principal recaudar limosnas para la redención de cautivos presos del Islam. Los santos protectores de la misma fueron los patriarcas trinitarios, San Juan de Mata y San Félix de Valois, y San Guillermo, rey de Escocia que fuera hermano mayor de la Orden. Gracias al documento fundacional de la Confraternidad, sabemos el nombre de los primeros congregantes, cuyo número fue de 32. En el primer folio del libro, además, los nuevos hermanos declaran su devoción a la Santa Cruz, explicando más adelante que habían acudido a la ermita

“donde hemos continuado por devoción por tiempo de veinte años confesar y comulgar los dos días de la Sancta Cruz de julio y septiembre⁶ (...) pidiendo en nuestras enfermedades y trabajos al *Santísimo Christo del Calvario* nos favorezca”.

Cabe interrogarse acerca de las motivaciones que podrían haber tenido aquellas personas para crear una nueva cofradía en un espacio tan reducido y con la imagen del *Christo del Calvario*, de cuyo cuidado ya se venía ocupando la Cofradía de la Vera Cruz, como titular *de facto*. Esta última, al parecer, estaba compuesta por gentes de mayor estatus socio-económico de la villa, mientras que la nueva Confraternidad de la Santísima Trinidad, en origen, la formaban personas “pobres”, aunque, en palabras del párroco, “no por eso (...) dejarán de cumplir con sus constituciones”⁷.

4. *Vid. infra*, nota 12.

5. El documento original, manuscrito de pergamino decorado con cruces y diversos motivos vegetales a varias tintas, se encuentra en el Archivo de la Diócesis de Getafe [ADG]. Sin embargo, nosotros lo hemos estudiado a través del facsímil que custodia la Hermandad del Cristo del Calvario [AHCCP]. Las Constituciones firmadas el 23 de agosto de 1714 pasaron ante Roque del Arco y Loaisa, notario apostólico y vecino de Pinto, quien firmó al día siguiente dando fe ante varios testigos. Se elevó una petición para su aprobación por parte del Arzobispado de Toledo, que pidió un informe al párroco de la localidad, a la sazón don Francisco Balbacil Romero, quien lo firmó el 24 de octubre de aquel año. La confirmación y aprobación de las Constituciones por parte del Consejo del Arzobispado se firmó el 23 de noviembre.

6. Fiestas del Triunfo (16 de julio) y de la Exaltación de la Santa Cruz (14 de septiembre).

7. AHCCP, Libro de Fundación y Constituciones (facsímil). En 1715 se consignó el exiguo ajuar que poseía la cofradía recién nacida: un estandarte con la pintura de la Santísima Trinidad, el Cristo del



Fig. 2. Libro de Fundación y Constituciones de la Confraternidad de la Santísima Trinidad de la villa de Pinto. Facsímil perteneciente al AHCCP.

Esta circunstancia pudiera guardar relación con la aparición del nuevo instituto, fruto, quizá, del deseo de otros grupos sociales por participar en la vida cultural en torno al *Cristo*, o, acaso, de disensiones internas que hubieran provocado una escisión en la Cofradía de la Vera Cruz. De cualquier modo, a la postre terminaría prevaleciendo la nueva institución creada en 1714 y desaparecería, en fecha aún imprecisa, la cofradía más antigua⁸.

Calvario y las Ánimas del Purgatorio (costó 520 reales); dos cetos con las insignias del Cristo del Calvario y Nuestra Señora de la Soledad (198 reales); 4 hacheros para las defunciones (83 reales, 16 maravedís); y un ataúd para los hermanos difuntos (691 reales), además del propio libro de Fundación y Constituciones (24 reales). En 1746, al parecer, se incorporaron dos cetos más de plata.

8. Todavía en 1777 existía la entonces llamada “Cofradía de la Santa Vera Cruz y Santo Cristo del Calvario” –nótese el intento de vincular la milagrosa imagen a esta hermandad–, que aún mantendría un papel relevante en la vida socio-religiosa y económica de Pinto, pero también en la vida económica; en un

Gracias a un informe presentado por el párroco de Pinto en 1714, sabemos que entonces existían las siguientes cofradías en la localidad: Santísimo Sacramento, Asunción de Nuestra Señora, San José, San Antonio Abad, Misterio de la Encarnación, Inmaculada Concepción, Vera Cruz y la emergente de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos. Todas ellas tenían una imagen titular, en la iglesia parroquial o en alguna de las ermitas asociadas a ella. A nuestro parecer, se habría de estudiar la fundación de 1714 dentro un contexto más amplio, pues no resulta, en modo alguno, una excepción. Este fenómeno socio-religioso tuvo especial desarrollo en Pinto durante la primera mitad del siglo XVIII. Así, se renovaron o se crearon nuevas cofradías como la de Ánimas del Purgatorio (1715), de Nuestra Señora del Rosario (1716), de Nuestra Señora de la Asunción (1742), del Dulce Nombre de María (1745) y de Nuestra Señora del Carmen (1748)⁹. No parece casual que la Confraternidad de la Santísima Trinidad se fundase en 1714, al término de la Guerra de Sucesión española, y otras dos en los años sucesivos, quizá bajo el estímulo de la primera; y tampoco que las otras tres se erigieran en la década de 1740.

Otro aspecto clave aún por estudiar es la vinculación de la Confraternidad con la Orden de los Trinitarios, fundada por San Juan de Mata (1160-1213) y San Félix de Valois (1127-1212). En la Villa y Corte de Madrid, probable foco desde el que irradiase la religiosidad de la Orden hasta Pinto, existieron tres conventos trinitarios: el de frailes Trinitarios Calzados de la calle Atocha (fundado en 1547); el antiguo convento de los Trinitarios Descalzos de Nuestra Señora de la Encarnación, cercano a los otros dos (1606); y el de San Ildefonso, de monjas Trinitarias Descalzas, de la calle Lope de Vega, antigua calle de Cantarranas, único que ha sobrevivido hasta la actualidad (1612). Como hitos señalados hay que recordar el *Compendio histórico de las vidas de los gloriosos San Juan de Mata i S. Félix de Valois, patriarcas i fundadores de la... Orden de la Santísima Trinidad* de Gil González Dávila (Madrid: Francisco Martínez, 1630) y, sobre todo, el hecho de que en 1655 el cuerpo de San Juan de Mata, tras diversas vicisitudes, fuese trasladado privadamente a Madrid desde Roma; esto, sin duda, unas décadas más tarde supondría un estímulo para las prácticas culturales ligadas a la Orden trinitaria. En el año 1694 fue aprobado el culto a este santo, a consecuencia de la devolución de sus restos a los Trinitarios por parte de la Nunciatura, donde habían permanecido depositados treinta y nueve años¹⁰, y en 1722 dos urnas con parte de sus reliquias fueron depositadas solemnemente en los dos conventos madrileños de frailes de su Orden.

Desde su fundación, quedó instituida la celebración del día de la Santísima Trinidad como festividad principal de la Confraternidad. La fiesta tenía lugar tras la Cincuentena Pascual, es decir, 50 días después del Domingo de Resurrección. La imagen del *Cristo del Calvario* se sacaba en procesión solemne desde la ermita a la

documento consta que los hermanos eran propietarios de una casa y varias tierras que arrendaban periódicamente a diversos vecinos de la villa. AGDT, Cofradías, caja 31, exp. 9.

9. AGDT, Cofradías y Hermandades, caja 31-Madrid, exp. 9; *Ibid.*, caja 15-Madrid, exp. 7.

10. Adviértase que la fecha coincide con lo referido en la Fundación y Constituciones de la Confraternidad, que en 1714 declaraban que hacía 20 años (1694) que venían reuniéndose en la ermita en torno a las celebraciones de la Santa Cruz.

iglesia parroquial, retornando el referido día de la Trinidad¹¹. Según era costumbre en otras congregaciones, se realizaba una misa cantada, a la que debían de asistir todos los hermanos para confesarse, comulgar y recibir la absolución general de sus pecados; en un primer momento, se otorgó al Padre General de la Orden Trinitaria la prerrogativa de nombrar al sacerdote que diera la absolución e impusiera el escapulario a los cofrades. La Confraternidad, al menos en sus tiempos, solicitaba anualmente licencia al Arzobispado de Toledo para celebrar su fiesta principal. Habitualmente, siguiendo fórmulas habituales, los cofrades argumentaban que tenían “la prevención y adorno necesario [de altar, luces y sermón] (...) para que los fieles acudan con maior devoción”, y solicitaban que ese día la imagen estuviera descubierta y pudiera salir en procesión¹².

Además, en 1714 se estableció la asistencia obligada de los hermanos a otras fiestas de absolución general: el día de Santa Catalina (25 de noviembre), el de Santa Inés de Roma (28 de enero)¹³, el Miércoles de Ceniza y el Jueves Santo. Asimismo, tenían que acudir con sus hachas encendidas en las procesiones del Jueves y el Viernes Santo, “por no salir en proçesión el Santísimo Christo del Calvario, en quien emos tenido nuestra devoción”.

Queda constancia documental de otras cuestiones relativas al gobierno y la administración de esta confraternidad desde sus orígenes, como la habitual designación –anual– de tres hermanos para ejercer como mayordomos o diputados, más la figura de un sacerdote secular como protector, a la indumentaria e insignias de los hermanos (hábito de lana con cruz trinitaria, escapulario), a las obligaciones asistenciales de sus miembros o al vínculo que mantuvieron con la institución las mujeres de los cofrades, cuestiones que ahora no viene al caso comentar.

Si atendemos a lo que se ha conservado de la ermita del Cristo del Calvario en su materialidad, casi nada es lo que se puede reseñar de interés artístico. La humilde ermita pinteña, en su propio devenir, se ha visto transformada una y otra vez, despojada de buena parte de sus antiguos ornamentos antiguos y, a cambio, recientemente redecorada con dudoso gusto que bien pueden calificarse de *kitsch* o pastiche, cuando no de auténtico despropósito¹⁴. Es una modesta construcción de planta longitudinal, rectangular, con tres pequeños contrafuertes en el muro septentrional. La entrada antigua está a los pies, en el lado oriental, y a través de ella se accede a un espacio de transición, a modo de nártex. El cuerpo del edificio, alargado en forma de una sola nave, se cubre con una armadura de cerchas de madera que

11. Tradición que se ha perpetuado, con algunas modificaciones, hasta la actualidad. El día de Pentecostés se inicia un septenario, con la presencia de todos los miembros de la Hermandad, trasladando en procesión solemne la imagen del *Cristo del Calvario* desde la ermita hasta la iglesia de Santo Domingo de Silos. Una semana después, el día de la Santísima Trinidad, retorna el *Cristo* a su ermita, procesión y misa solemnes asociadas que constituyen el momento culminante de las celebraciones.

12. AGDT, Ermitas, caja 9, exp. 12. Hemos podido revisar licencias correspondientes al período de 1720-1725, aunque, sin duda, fueron solicitadas en otros años.

13. Las dos, Santa Catalina y Santa Inés, protectoras de la Orden trinitaria.

14. Pensamos, por ejemplo, en la sustitución de algunos elementos de talla de los retablos originales por piezas de escayola y su repinte con pinturas industriales, en la adición de escayolas diversas con motivos pseudo-clásicos en relieve, en las numerosas hornacinas con imágenes industriales añadidas en sus muros, en el estucado del interior, etc.

simula una bóveda ochavada sobre pechinas; está decorada con molduras de yeso y dos grandes cruces molduradas en sendos lados cortos del interior –recuerdo del culto a la Santa Cruz practicado en este lugar– (fig. 3) y tiene cubierta exterior de teja a dos aguas. La cabecera conforma una reducida capilla de tres nichos rectos, a modo de cruz griega, rematada por una cúpula con linterna de ladrillo y tejado a cuatro aguas al exterior. En el lado meridional están adosadas, como dos piezas de planta rectangular, la sacristía y una pequeña vivienda donde habitaba el santero o santera del lugar.

Aún resulta complicada la datación de este edificio, si bien podría situarse en una fecha imprecisa entre finales del siglo XVI y, más probablemente, el siglo XVII. Por el contrario, la capilla de la cabecera sí está documentada: se añadió a la construcción primitiva por detrás del retablo primitivo del

Cristo del Calvario hacia 1715, año en que se otorgó licencia para llevarla a efecto tras una solicitud de los cofrades. En esta capilla se colocaron tres altares con sus correspondientes retablos-hornacina de madera dorada: el del *Cristo del Calvario*, en el frente, el de la *Virgen de la Soledad*, probablemente al lado izquierdo (del Evangelio), y el de un *Cristo arrodillado* del que apenas tenemos noticias, en el lado contrario (VV. AA., 2014: 22-24). Además, dos pinturas –aún conservadas– de sendos ángeles con instrumentos de la Pasión flanqueaban visualmente la imagen del *Cristo*, colocadas en el espacio de los otros dos retablos; realizadas al óleo sobre tabla, de unos 85 cm. de altura –aprox. una vara castellana–, su estilo parece corresponder con la datación que proponemos para el *Cristo*, es decir, entre fines del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII, y, por tanto, serían elementos presumiblemente reutilizados. Se organizó, de este modo, un programa iconográfico de carácter pasional cuya escenografía sería enormemente frecuente en el Barroco hispánico (imágenes, cortinajes y otros tejidos ricos, alhajas de plata, exvotos, iluminación natural, a través de la linterna, y artificial, por medio de cirios o lámparas, etc.).

El diseño y la decoración de los altares ha sufrido graves alteraciones; sin embargo, algunos de los elementos de talla conservados, particularmente los del retablo del *Cristo*, permiten asegurar que se realizaron tras la obra de la capilla, es



Fig. 3. Detalle de la cubierta de la ermita del Cristo del Calvario de Pinto.

decir, en torno a 1716. En dicho retablo, diversos diseños de hojarasca, molduras, guirnaldas florales, cabezas de querubes, el diseño trilobulado del marco que rodea la cruz o la paloma del Espíritu Santo de la parte superior, rodeadas de nubes y rayos, corresponden perfectamente con la estética de moda durante aquellos años del reinado de Felipe V. El supuesto retablo de la *Virgen de la Soledad*, desvirtuado prácticamente en su totalidad, conserva un remate de nubes con cabezas de querubes y rayos que es de notable calidad, dentro de la estética referida¹⁵. A nuestro juicio, existe la posibilidad de que algunos elementos decorativos del retablo de la derecha (columnas corintias y frisos con roleos vegetales) se tomaran de un retablo anterior, de la segunda mitad del siglo XVII, recomponiéndolos en la siguiente centuria. La imagen del *Cristo*, por otra parte, es la única de las tallas antiguas que se conserva en la ermita.

La cúpula encamonada levantada sobre la capilla proporcionaba la única fuente de luz natural al interior, por medio de su pequeña linterna. Sus pechinas conservan la decoración de yeserías en relieve: cabezas de querubes enmarcadas por molduras triangulares de formas quebradas. En el diseño interior del cascarón también aparecen cabezas de querubines, dispuestas, alternativamente, en cuatro de las ocho secciones que se divide.

Nos planteamos, por otro lado, si la denominación de *Cristo del Calvario* responde a una primera iconografía de la imagen, que podría haber estado acompañada de sendas figuras de la Virgen y San Juan Evangelista. Siguiendo con esta hipótesis, se podría pensar si el origen de esta advocación hubiera estado en un grupo escultórico quizá desgajado de un antiguo retablo de la iglesia parroquial¹⁶, quedando después el *Cristo* aislado y, más tarde, fuera sustituido por otra talla bajo el mismo nombre, según veremos a continuación.

Una estampa fechada en 1751 debida al grabador Juan Bernabé Palomino (1692-1777) permite conocer cómo se presentaba al *Cristo del Calvario* en su capilla a mediados de aquel siglo. Aparece con un nimbo circular con rayos (¿de plata?), clavado en una cruz bien trabajada con remates vegetales y tarjeta del “INRI” (¿de plata?) y con un paño de pureza de tela sobrepuesto; ninguno estos elementos se ha conservado. El retablo que enmarcaba, con sendas pilastras decoradas con guirnaldas florales, querubes y diseño vegetal trilobulado en su parte superior; lamentablemente, hace unos años algunos elementos (pilastras, guirnaldas) se sustituyeron, de manera incomprensible, por piezas de escayola, repintando el dorado y las partes jaspeadas originales con pinturas industriales que desvirtúan y deslucen

15. Además, en la parte superior de este altar figuran sendas insignias, realizadas en metal dorado, que son propias de la redención de cautivos (S y clavo enlazados), lo que nos lleva a pensar que fueron colocadas en algún momento por decisión de la nueva Confraternidad de la Santísima Trinidad.

16. El edificio y su exorno interior fueron totalmente remodelados a lo largo del siglo XVI, acometiendo la realización de su retablo mayor entre 1637 y 1657 –con un *Calvario* de pintura en el centro del ático o cascarón–, además del resto de los altares, cuya realización datamos en diversos momentos de los siglos XVII y XVIII. En la localidad toledana de Las Ventas con Peña Aguilera se conserva la imagen de un *Cristo del Calvario* también desgajado de su antiguo retablo, en el que formaba parte de un grupo escultórico; su estética, por otra parte, no dista mucho de la que ofrece el *Cristo* pinteño, pues han de ser ambos de la misma época; *vid.* Rodríguez Quintana, 1991: 79-82, fig. 41.

su aspecto. Una leyenda, habitual de estampas de devoción, figura en una tarjeta a los pies de la imagen impresa¹⁷. La inscripción refiere una indulgencia de 100 días concedida por el cardenal Mendoza, que ha de ser don Pedro González de Mendoza, el “Gran Cardenal”, arzobispo de Toledo entre 1482 y 1495. Ello obliga a plantear la hipótesis –aún por verificar con documentación– de que existiera una imagen anterior del Cristo que fuera especialmente venerada y que, tal vez a fines del siglo XVI, fuera reemplazada por otra nueva –la actual– que todas las prerrogativas de la antigua, pues la imagen hoy conservada no parece, en modo alguno, obra de fines del siglo XV o anterior. También alude a otra indulgencia de 80 días concedida por don Manuel Quintano Bonifaz (1699-1774), quien fuera obispo auxiliar de Toledo y arzobispo de Farsalia por aquel tiempo¹⁸; era, además, confesor de Fernando VI y en 1755 alcanzaría el cargo de Inquisidor General.

La realización del grabado por parte de Palomino nos lleva a cuestionar si el encargo pudo hacerse en un hipotético viaje del artista entre Madrid y Aranjuez, acompañando a la Corte, y que éste hiciera parada en la villa de Pinto, pudiendo conocer directamente la obra. Conocida es la importancia que adquirió el Palacio Real de Aranjuez durante el reinado de Fernando VI (1746-59) y Bárbara de Braganza, y para el monarca trabajó Palomino en diversas ocasiones¹⁹, alcanzando en 1752 el cargo de Director de grabado dulce de la recién inaugurada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1753 el cargo de Grabador de Cámara. Sea como fuere, el encargo de la estampa testimonia la vitalidad del culto al *Cristo* pinteño, entonces promovido por dos congregaciones que compartían un mismo espacio.

Justo un siglo después, en 1851, tuvo lugar la inauguración de la línea de ferrocarril Madrid-Aranjuez, segunda en el territorio peninsular, que supuso toda una revolución para Pinto, especialmente cuando siete años más tarde se prolongase con una conexión hasta Alicante, uniendo la capital con la costa. El impulso económico que experimentó la población estuvo marcado por la creación en 1866 de una fábrica de chocolate perteneciente a la “Compañía Colonial”, fundada por el francés Jaime Méric en 1854 (Coronas, 2016). Sin embargo, aunque el trazado de la línea férrea se realizó por la parte occidental del caserío pinteño si atravesarlo, su construcción perjudicó el tránsito natural de los habitantes hacia las tierras

17. Reza así: “Vera efigie del Santísimo Christo del CALVARIO que se venera en su hermita extramuros de la Villa de Pinto, Arzobispado de Toledo, a expensas de los devotos naturales de la dicha Villa. El excelentísimo señor cardenal Mendoza concede 100 días de indulgencia rezando un Padre Nuestro delante del Santísimo Cristo o su estampa, rogando a Dios por la exaltación de nuestra Santa Fee cathólica, extirpadora de las heregias y salud de Su Magestad; el ilustrísimo señor don Manuel Quintano, arzobispo de Pharsalia, concedió 90 días rogando a Dios por el feliz estado de la Cathólica Iglesia, paz y concordia entre príncipes christianos rezando un Credo; an de tener Bulla”. Conocemos un ejemplar de la estampa conservado en la Calcografía Nacional [CN], Archivo Bonet Correa, Devociones varias, AC 11443, caja 16.

18. Curiosamente, existe otra estampa dieciochesca (¿1779?) dedicada al *Santísimo Cristo de la Misericordia* de la iglesia parroquial de Fuenlabrada en la que figura una indulgencia de 80 días concedida por este mismo personaje tras un suceso milagroso acaecido en 1738.

19. Por ejemplo, Palomino ilustró, junto a otros grabadores, el *Breve método de mandar los caballos... para uso de los Reales Guardias de Corps* (Madrid: Antonio Marín, 1751), firmando sus láminas como “Sculptor Regius”.

localizadas en aquella zona y, de igual modo, las prácticas devotas de quienes acudían a la ermita del Cristo. Esta arteria de la modernidad seccionó definitivamente el término municipal, subrayando, casi como si se tratase de un designio gestual, el cambio de época que, irremisiblemente, se estaba produciendo en todos los órdenes (económico, social, político, cultural, religioso...).

Con motivo de la inauguración del ferrocarril de 1851 se realizó una serie de dibujos, después grabados y coloreados, representando diversos monumentos de Pinto, entre ellos la ermita del Cristo. Constituye un documento de excepcional valor, dado que permite conocer el aspecto exterior del edificio en aquel momento, antes de que fuera remodelado tras la Guerra Civil española. Se presentaba como una construcción aislada en una explanada, con un crucero frente a ella. Su fachada principal tenía una sencilla puerta de acceso adintelada, cobijada por un pequeño pórtico en forma de arco de medio punto y una imposta a media altura.

También del siglo XIX –aunque de fecha imprecisa, acaso de 1826-37– es un grabado litográfico de Juan Antonio López que vuelve a representar la imagen del Cristo en su retablo. López, especializado en realizar figuras, trabajó para “Litografía de los artistas”, establecimiento que figura en la estampa. En este caso, pensamos que el grabador hubo de emplear como modelo la estampa de Juan Bernabé Palomino –no dibujaría la imagen *in situ*–, reproduciendo puntualmente imagen y texto, pero actualizando la tipografía y la estética de la tarjeta²⁰.

Iniciado ya el siglo XX, diversas noticias permiten conocer el grado de devoción/aversión al Cristo, muchas veces exaltada e irracional. En septiembre de 1904, por ejemplo, se registró “un alboroto, motivado por oponerse los vecinos a que se trasladase a Madrid el Cristo del Calvario, para restaurarle”²¹. Tres décadas después, otros alborotos en torno a la imagen adquirieron un cariz marcadamente político, en el creciente clima de confrontación que se vivía en España, presagiando la tragedia bélica que habría de llegar. En junio de 1933, el periódico derechista *La Nación* recogía la noticia de la desobediencia de los fieles pinteños ante una orden del alcalde, que había prohibido la tradicional procesión del Cristo de la ermita a la parroquia, el domingo 4 de junio a la sazón²².

El estallido de la Guerra Civil provocó actos violentos y sangrientos en la localidad. Varios testimonios de los cuales ha quedado constancia escrita y oral, relatan lo acontecido (p. ej., Gippini, 1981: 156-157). También la ermita sufrió importantes daños en 1936 y, con ella, la imagen del Cristo, convertida en objeto de la furia incontrolada de algunos vecinos. Tras el sacrilegio ataque, un vecino del pueblo encontró la ermita abierta y la imagen del Cristo tirada en el suelo destrozada, “con todos sus miembros, brazos y piernas, sujetos por los clavos”; se encargó de recoger los despojos que pudo y ponerlos a salvo²³.

La imagen original, como se explicará más adelante, se recuperó y se recompuso en los años posteriores. Así, existen diversas fotografías captadas durante su salida

20. Un ejemplar se conserva en la propia ermita del Cristo del Calvario.

21. *El Globo*, edición de la mañana, viernes 2 de septiembre de 1904.

22. *La Nación*, martes 6 de junio de 1933, p. 2.

23. Omitimos los nombres, por discreción.

en procesión durante la década de 1940 –la más antigua datada es de 1944– y 1950; muestran no sólo la restauración de la talla, sino también la expresión cultural de muchos fieles pinteños, con el trasfondo general del nacional-catolicismo que imperaba en aquellos años.

Finalmente, sucesivas reformas del exterior y del interior han desvirtuado de modo dramático la antigua ermita. La fachada de los pies, por ejemplo, se realizó en los años 50 del pasado siglo, y su estructura neo-escurialense responde a la retórica patriótica del Franquismo de aquel momento; levantada con ladrillo enfoscado, fue concebida como una gran fachada-pantalla de forma cuadrada con acceso en arco, óculo y ático de remate –que hace las veces de espadaña– con frontón triangular y aletones curvos flanqueados por pirámides. Un zócalo de mampostería de piedra caliza recorre su parte inferior, superficie reformada que se extiende por todos los muros del edificio. También es moderno el crucero de granito, frente a la puerta, ubicado en el lugar donde estuvo en primitivo.

2. Análisis y comentario de la pieza tras su última restauración

El *Cristo del Calvario* es una talla de madera policromada de un tamaño ligeramente menor del natural. Corresponde a la iconografía del crucificado de tres clavos, con la cabeza ladeada hacia su derecha y el rostro inclinado hacia abajo, expirante. Presenta un trabajo anatómico detallado, descriptivo e idealizado al mismo un tiempo, resaltando la musculatura del crucificado, que se cubre con el perizoma hasta la mitad de los muslos. El ligero *contrapposto* que ofrece, con la cadera derecha algo más elevada y las rodillas flexionadas, muestra de nuevo el interés de simular una postura idealmente natural, confirmando una mesurada plasticidad a la imagen. La tela de talla describe diversos pliegues que, sin ser excesivamente complejos, caen de modo natural algo pegados al cuerpo, describiendo una forma en V; es posible que, en origen, presentara un pliegue de talla anudado a su lado derecho, por esta disposición y por indicios descubiertos durante la restauración. Se perciben ciertas desproporciones (cabeza y torso) que, en buena medida, pueden deberse a los daños que ha sufrido la imagen a lo largo de su historia, especialmente en el pasado siglo, y a las continuas intervenciones a las que se ha visto sometida. Por las mismas razones, el trabajo de talla no resulta especialmente fino, sobre todo en la cabeza, pues se encuentra disfrazado por algunos añadidos de estuco y sucesivas capas de pintura. La corona de espinas es postiza, seguramente no muy antigua.

El aspecto exterior de la obra, si nos atenemos a sus cualidades más epidérmicas, puede llevar fácilmente a la confusión, haciéndonos creer que se trata de una pieza relativamente moderna. La policromía visible no es antigua, sino realizada en el pasado siglo, y entonces también fueron completamente rehechas o recompuestas algunas partes del rostro, las manos y los pies; además, la cruz es moderna.

Hasta la restauración del pasado año, se tenían datos fehacientes, noticias e informaciones más o menos fiables acerca de la imagen del *Cristo*. Tras la intervención, se pudo comprobar que es una talla de madera con hasta cuatro capas de policromía –tres en el paño de pureza– realizadas, unas sobre otras, en diversos momentos, según las informaciones proporcionadas por las restauradoras ubetenses



Fig. 3. Detalle del *Cristo del Calvario* durante su proceso de restauración en 2016. Imagen cortesía de Esther y Laura Moreno.

Esther y Laura Moreno (fig. 4). También se descubrieron diferentes elementos añadidos al núcleo original de la talla, muy probablemente tras los daños que sufrió durante la Guerra Civil española. A raíz de este descubrimiento, la hipótesis que proponemos sería la de establecer la siguiente cronología²⁴:

24. Esta hipótesis fue expuesta públicamente por primera vez en el acto de presentación de la talla, el 1 de octubre de 2016, difundándose con posterioridad en diversos medios de información local y de la región de Madrid [<http://www.diocesisgetafe.es/index.php/noticias/3019-descubren-que-la-talla-del-cristo-del-calvario-de-pinto-es-del-siglo-xvi>], [<http://www.estedemadrid.com/noticia/44368/pinto/el-proceso-de-restauracion-del-cristo-del-calvario-revela-que-la-talla-es-del-siglo-xvi.html>].

- Policromía original (carnación de tono claro y paño dorado con pan de oro²⁵): fines del siglo XVI-primeras décadas del siglo XVII.
- 2ª policromía (carnación de tono oscuro y paño pintado de blanco): siglo XVIII (?).
- 3ª policromía (carnación de tono oscuro y diversos añadidos para reintegrar las pérdidas): posterior a la Guerra Civil española (1936-39).
- 4ª policromía (carnación de tono macilento y paño blanco; eliminada en 2016): realizada en 2004.

Según se ha explicado, durante el ataque sacrílego producido en 1936, la talla hubo de quedar en un estado lamentable. Perdió las manos y los pies, y buena parte de la cabeza se vería muy dañada, como revelan los análisis radiográficos. De hecho, parece que se recompuso notablemente añadiendo alguna pieza de madera y estuco. Asimismo, tras el ataque se tuvo que añadir una nueva pieza para la espalda. Quizás entonces se eliminara el nudo de talla que, presumiblemente, pudo tener en el lado derecho de la cadera. Toda la policromía se rehízo. El resultado final desvirtúa o enmascara el aspecto antiguo de la obra, sus cualidades materiales y estéticas que, en gran medida, han desaparecido irremediamente.

Pese a ello, a través del estudio y de una observación atenta aún se puede atisbar cómo pudo ser la pieza original. El trabajo anatómico y el paño dorado que presenta, junto a otros indicios y datos documentales, nos permiten datarla, de modo provisional, entre el último cuarto del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII. No corresponde esta imagen ni a los crucificados anteriores, llenos de resabios expresivos del Tardo-gótico, ni a los crucificados del Barroco, de un naturalismo más acentuado. Siguiendo esta hipótesis, su anónimo autor podría encontrarse entre los escultores que desarrollaron su actividad en el ámbito de la Archidiócesis toledana, cerca de la Villa y Corte, sin que podamos establecer aún ninguna filiación estilística muy concreta.

3. Conclusiones

Tras todo lo expuesto anteriormente, queda de manifiesto que la iniciativa y el resultado de restaurar este *Cristo del Calvario* ha sido un acierto, pues esta intervención ha permitido conocer más la obra y, en cierto modo, recuperarla, además de preservarla mejor para el futuro en su precaria materialidad. De este modo, la localidad de Pinto ha podido saber que cuenta con una imagen antigua, acaso de finales del Quinientos o comienzos del Seiscientos, entre su patrimonio histórico-artístico.

Y aun siendo todo esto de gran importancia, consideramos que no es lo principal. Alrededor de este patrimonio material que es el *Cristo del Calvario* se suman otros muchos aspectos de índole religiosa, cultural –en su vertiente inmaterial– o emocional que enriquecen y dotan de verdadero sentido a esta imagen escultórica.

25. De esta policromía se decidió dejar una cata testimonial. La recuperación del dorado se presentaba como una tarea muy compleja, pues había sido muy dañado en el siglo pasado, por lo que también se dejó una pequeña cata a la vista.

Muchos de los nacidos o residentes en Pinto son partícipes de las fiestas celebradas anualmente en torno al *Cristo*, en las que una devoción secular se entremezcla con las experiencias vividas a lo largo de los años, con los recuerdos familiares o de amistad. Y es esta faceta emotiva del fenómeno cultural, unida al contemporáneo amor o interés por el pasado, por la cultura –que, en definitiva, conforma en gran medida las identidades individuales y colectivas–, es la que se debería valorar de manera especial.

Bibliografía

- BRANDI, C. (1963). *Teoría del restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura (trad. esp.: *Teoría de la restauración*, Madrid: Alianza Forma, 1988).
- CORONAS, M. (2016). *150 años de aroma a chocolate en Pinto. De la Colonial a Eureka*. Pinto (Madrid): Ayuntamiento de Pinto.
- DE CARLOS VARONA, M^a. C. (2005). *Imagen y santidad en la España moderna. El ejemplo de los trinitarios calzados de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense (tesis doctoral inédita).
- ESTELLA, M. (1979). “La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI, pp. 163-201.
- GALLARDO MÁRQUEZ, E. y SUÁREZ OTERO, V. M. (coords.) (2014). *Pinto: callejeando por su historia. Calles, plazas, parques y patrimonio monumental*. Pinto (Madrid): Ayuntamiento de Pinto.
- GIPPINI GURUMETA, C. (1981). *Memorias de una madre de familia*. Bilbao: Tipografía de Bilbao.
- QUINTANA, G. de (1629). *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, 2 tomos. Madrid: Imprenta Real (edición facsímil de: Madrid, Ábaco, 1980).
- RECHT, R. (2014). *Pensar el patrimonio. Escenificación y ordenación del arte*. Madrid: Abada (edición original: París, Hazan, 1999).
- RODRÍGUEZ QUINTANA, M. I. (1991). *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo*. Toledo: IPIET.
- VV. AA. (1994). *Pinto. Historia, arte y medio ambiente*, Pinto (Madrid): Centro Municipal de Cultura de Pinto.
- VV. AA. (1996). *Apuntes históricos y arqueológicos de la villa de Pinto*. Pinto (Madrid): Ayuntamiento de Pinto.
- VV. AA. (1997-1998). *Imágenes pinteñas. Fotografías antiguas de Pinto (1850-1959)*, 2 vols. Pinto (Madrid): Ayuntamiento de Pinto.
- VV. AA. (2007). *Yacimientos arqueológicos de Pinto. 15 años de intervenciones*. Madrid: Ayuntamiento de Pinto-Comunidad de Madrid (catálogo de la exposición: Pinto, 2007).
- VV. AA. (2014). *La ermita del Cristo*. Pinto (Madrid): Ayuntamiento de Pinto.

LA ESCULTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XVII EN EL PAÍS VASCO. DEL NATURALISMO DE GREGORIO FERNÁNDEZ A LA TEATRALIDAD BARROCA¹

José Javier Vélez Chaurri
Universidad del País Vasco

Los estudios de Juan José Martín González² sobre la retablística y la escultura barroca española fueron dando mayor protagonismo al País Vasco en paralelo a la aparición aquí de nuevas investigaciones que además han permitido la realización de varias síntesis³. Algunos de estos trabajos han analizado la escultura⁴, pero el objetivo principal de la mayor parte de ellos ha sido el retablo⁵, escenario donde la imagen religiosa adquiere su principal significación. En las siguientes líneas queremos dar protagonismo, si bien de forma breve, a las imágenes y relieves, a su evolución estilística, a los modelos en los que se inspiraron, a los programas iconográficos que mostraron a los fieles, a los escultores que las tallaron y a los clientes que las encargaron. El marco más apropiado para analizar esta escultura en el País Vasco es la diócesis de Calahorra-La Calzada, pues en ella estaba englobado la mayor parte de su actual territorio. No obstante las Encartaciones en Vizcaya y el valle de Valdegovía en Álava pertenecían al arzobispado de Burgos y la práctica totalidad de Guipúzcoa, salvo la zona de Salinas de Léniz en el valle del Deba, al obispado

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado del Gobierno Vasco “Sociedad, Poder y Cultura (siglos XIV-XVIII)”, IT896-16-2016.

2. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983 y 1993).

3. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2000), pp. 47-115; VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2001), pp. 226-309. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016), pp. 183-343.

4. GARCÍA GAINZA, M. C. (1972), pp. 371-389; ANDRÉS ORDAX, S. (1973).

5. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1990); CENDOYA ECHÁNIZ, I. (1992); ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1994); ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998); En Cantabria, Navarra, La Rioja y Burgos: POLO SÁNCHEZ, J. J. (1991 y 1994); RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1993 y 2009); FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2002); PAYO HERNANZ, R. J. (1997).

de Pamplona. Este marco diocesano condicionó el mercado de los maestros de la talla, pero estos límites nunca fueron una barrera infranqueable.

La aportación de los escultores locales, formados en el ambiente gremial de los talleres familiares, no alcanzará en siglo XVII el nivel conseguido en la segunda mitad de la centuria anterior, pero la regular importación de esculturas procedentes de Valladolid, Madrid o Andalucía y la influencia ejercida por ellas, dieron como resultado la introducción y adopción del nuevo estilo y un digno panorama escultórico. La Corte fue siempre el referente más importante y las frases “como se hace en Madrid” o “en la Corte es lo que se usa” estarán en la mente de escultores y clientes. Como veremos después, en diferentes momentos y con distinta importancia, escultores como Gregorio Fernández o Pedro Alonso de los Ríos se convertirán en los modelos a imitar.

Los principales *comitentes* fueron parroquias, conventos y cofradías, pero en ocasiones la financiación corrió a cargo de las élites locales con residencia lejos de sus solares de origen. Fueron nobles, miembros de la administración del Estado, militares, religiosos y comerciantes, enriquecidos en el desempeño de sus oficios en los diversos territorios de la monarquía de los Austrias los que quisieron perpetuar su memoria en los lugares donde nacieron. María de Lazcano, señora de la casa de Lazcano y viuda del almirante Antonio de Oquendo, pagó los retablos de los dos conventos que ella había fundado en esa localidad guipuzcoana; Francisco de Urbina y González de Orúe, caballero de Santiago y secretario de Felipe IV, está detrás del encargo del retablo mayor de la parroquia de Armiñón (1685); Juan de Urdanegui y Menoyo, general de la Armada del Sur y alcalde de Lima fundó y dotó el colegio de los Jesuitas de Orduña incluido el retablo mayor y, junto al capitán Esteban de Ripacho, pago gran parte del retablo de Santa María de Azcoitia; el retablo de la parroquia de San Nicolás de Gordejuela se pudo hacer gracias a los recursos enviados desde Méjico por Francisco Arechederra y el capitán Juan López de Irigoyen ayudó a financiar el retablo de la parroquia de San Juan Bautista (1651) de Hernani, donde había nacido.

Estas mismas élites también son responsables de la presencia, principalmente en sus capillas de patronato, de imágenes procedentes de los lugares donde ejercían sus oficios para la monarquía. Entre otros muchos ejemplos sobresale en este sentido el Cristo de la Agonía (1622) de Juan de Mesa en la parroquia de San Pedro de Ariznoa en Vergara enviado por Juan Pérez de Irazabal, contador mayor del rey en la Real Hacienda de Sevilla. Muy cercanos a la obra del escultor sevillano deben estar un Niño Jesús y un San Juanito (Fig. 1), hoy en el Museo de Arte Sacro de Vitoria, seguramente enviados desde Andalucía por Diego de Gámiz, canónigo de la colegiata de Santa María de Vitoria, comisario del Santo Oficio e inquisidor de Granada⁶. Excepcional es el Crucificado de Francisco Antonio Ruiz Gijón que llegó a la parroquia de Armiñón desde Sevilla gracias a la familia Urbina-Montoya⁷. Del escultor asturiano *Luis Fernández de la Vega*, se conserva un San José con el Niño en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao (procede de Gámiz en Vizcaya) y

6. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2015), pp. 49-53.

7. TABAR ANITUA, F. (2002), pp. 138-139.



Figura 1. San Juanito, círculo de Juan de Mesa, Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria.

recientemente se le han atribuido las tallas de San Joaquín y Santa Ana en el retablo mayor de Bachicabo (Álava) que llegaron a esta localidad gracias a Sebastián Hurtado de Corcuera, capitán general y gobernador de armas del Principado de

Asturias y Cuatro Villas de la Costa del Mar⁸. De Madrid proceden la Virgen de la Consolación destinada a la capilla del Consulado de Bilbao en 1699 y que se viene atribuyendo a Pedro Alonso de los Ríos⁹, el Ecce Homo de Manuel Pereira en el convento de carmelitas de Larrea donado por Juan de Larrea, secretario de estado de Carlos II¹⁰ y tres imágenes del retablo de Ondátegui enviadas, ya a comienzos del siglo XVIII, por Juan Sáenz de Buruaga, secretario de Felipe V¹¹.

La *evolución estilística* de la escultura barroca en el País Vasco se inicia con la imitación “del natural” siguiendo los modelos de Gregorio Fernández en rostros, actitudes declamatorias, rígidas indumentarias y composiciones equilibradas. Asistimos también al empleo sistemático de estampas manieristas de los Wierix, Cornelis Cort, Aegidius Sadeler y se siguieron utilizando los grabados de Durero. Hacia los años setenta del siglo XVII comienza un segundo período donde la teatralidad y el movimiento son los elementos clave en la barroquización de la escultura. Las imágenes y escenas son más artificiosas, los gestos aparentes, las composiciones se dinamizan y las telas de túnicas y mantos se mueven con profusión. En esta transformación jugaron un papel decisivo talleres de Valladolid y de la corte madrileña y, singularmente la obra de Rubens a través de los grabados de Paulus Pontius, Schelte á Bolswert o Lucas Vorsterman¹².

Estas esculturas se tallaron generalmente en madera de nogal y solo se utilizó la de pino cuando se quiso abaratar la obra. El complemento indispensable para convertir las imágenes de madera en personajes vivos y decorosos fue la *policromía*¹³. Esta labor estaba prevista y, muchas veces controlada, por el escultor que tenía pintores y doradores de confianza, pero en ocasiones la escasez de recursos de las fábricas dilató enormemente este trabajo con el consiguiente desajuste estilístico respecto a la escultura. La que se ha denominado “*policromía del natural*” tiene su origen en los mandatos del Concilio de Trento sobre el decoro y la verosimilitud. Las imágenes de los dos primeros tercios del siglo XVII recubren sus túnicas y mantos con estofados de vivos colores –carmín, azul ceniza y verde montaña– que muestran rameados, aves y niños, denominados por la documentación “cosas vivas”, y también motivos textiles. Rostros y manos se recubren de encarnaciones mates en lógica correspondencia con la búsqueda del natural. En torno a los años setenta se utilizará una nueva policromía, denominada de la “*distensión barroca*” o de “las luces y las sombras”, por el contraste entre el oro (la luz) de las zonas lisas de los retablos y el color (la sombra) de los adornos de talla e imágenes que consigue destacarlas

8. RAMALLO ASENSIO, G. (2011), pp. 666-673; VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2013), pp. 104-107.

9. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998), p. 88.

10. URREA FERNÁNDEZ, J. (1977), p. 262.

11. TABAR ANITUA, F. (1995), pp. 67-89.

12. Sobre la influencia del grabado en la escultura barroca del País Vasco: NAVARRETE PRIETO, B. (1999), pp. 55-66; ÁLVAREZ RUIZ, A. R. y MORENTE LUQUE, F. (2001), pp. 382-383. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2002), pp. 83-104; VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008), pp. 223-236; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016).

13. Sobre policromía barroca: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2000), pp. 97-104; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (1992). Para el País Vasco: VÉLEZ CHAURRI, J. J. y BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (1998); BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2000a); BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2000b), pp. 455-470.

de los fondos dorados. En paralelo a la teatralización de la imagen y su individualización, las encarnaciones se aplican a pulimento y mixtas, y los motivos estofados más recurrentes serán las flores de gran escala que imitan los tejidos, denominadas en los contratos “primaveras de flores” o “jardines de Italia”.

Trento con su apoyo decidido a la utilización catequética y decorosa de las imágenes alentó la construcción de retablos con *programas iconográficos* fáciles de entender por los fieles. Durante los dos primeros tercios del siglo XVII estas imágenes responden plásticamente a los mandatos del Concilio en lo relativo al culto a María, los santos, la validez de los sacramentos y “el decoro”. La exaltación de la Eucaristía a través del sagrario, se complementa en el banco con la Pasión de Cristo y en el ático con el Calvario. Evangelistas y padres de la Iglesia llenan los netos y sustentan con sus escritos el andamiaje del catolicismo. La calle central la ocupan la Inmaculada –excepcionalmente la Asunción–, como principal mediadora, y el santo titular, flanqueados en las laterales por escenas de la Vida de María e Infancia de Cristo y del titular del templo. Entre ellas se disponen imágenes de bulto de los santos más universales, intercesores de los fieles con Dios, como apóstoles, diáconos, primitivos mártires, fundadores de órdenes y arcángeles. Entre otros muchos y aunque con algunas particularidades, responden a este esquema los retablos de la parroquias de San Miguel de Vitoria (1623-32), Santa María de Güeñes (c. 1631), San Blas de Alegría (1635), San Martín de Cegama (1638), Nuestra Señora del Juncal de Irún (1647), San Juan Bautista de Hernani (1651) o Santa María de Orduña (1657).

A partir de los años setenta del siglo XVII los ciclos narrativos en relieve con los pasajes de las vidas de los santos se irán reduciendo de forma paulatina hasta prácticamente desaparecer, acentuando, si cabe aún más, “el decoro”. Se atiende así a un cambio de religiosidad que demanda devociones concretas en imágenes individuales de sencilla imitación por el fiel. La consecuencia es que en el banco de los retablos churriguerescos encontramos solo dos pequeños relieves con escenas de la Pasión y en el cuerpo principal tres imágenes, la del titular y las de parejas de santos como San Pedro y San Pablo, San Joaquín y Santa Ana o algunos patronos de especial devoción en el territorio como San Ignacio de Loyola o San Francisco Javier. En el ático, a veces en forma de cascarón que refleja la cúpula celestial, se dispone el Calvario, pero también la Asunción cuando no titula el templo, advocación que ha sustituido a la Inmaculada como imagen preferente de María. A este esquema iconográfico responden los retablos de Santa María de Gorostiza de Navárniz (1673), del Colegio jesuita de Jesús, María y José en Orduña (1688, hoy parroquia de la Sagrada Familia), San Pedro de Elburgo, la Magdalena de Arrigorriaga (1692), San Juan de Laguardia (1694) o Santa María de Legazpia ya de comienzos del siglo XVIII.

Gregorio Fernández y su influencia en el País Vasco

La superación del romanismo miguelangelesco y la introducción de la escultura barroca en el País Vasco se debe a la influencia ejercida por **las obras que Gregorio**



Figura 2. Adoración de los pastores, San Pedro, Inmaculada, San Pablo, Circuncisión. Gregorio Fernández, 1623-1632, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria.

Fernández realizó en este territorio¹⁴. En fecha tan temprana como 1614 talló una imagen de San Ignacio para el colegio de la Compañía en Vergara que fue imitado en localidades cercanas como Ordicia, Zaldivia o Ataun. Y poco después llevaba a cabo los retablos de los conventos franciscanos de Vitoria (retablo mayor y cuatro colaterales de los que se conservan varias imágenes, 1618-1621), Eibar (retablo mayor y dos colaterales, desaparecidos, 1624-1630), Aránzazu (retablo mayor y seis laterales, desaparecidos, 1627-1635) y la parroquia vitoriana de San Miguel (1623-32) que se convertirán en modelos a imitar para los escultores locales. Los del convento de Vitoria, causaron tal impacto en la ciudad que los parroquianos de San Miguel acudieron al maestro pidiéndole un retablo que fuera “tan bueno y con bentaxa en bondad y perfección” que el del convento. De la gubia del escultor vallisoletano también salieron un Ecce Homo para la ermita de San José de Azcoitia y “un Santo Cristo crucificado de escultura al vivo” (desaparecido) para Juan Díaz de Garayo, síndico de Aránzazu.

Su presencia en el País Vasco ha de ser puesta en relación con el carmelita vallisoletano fray Juan de Orbea y con una clientela noble que formaba parte de las élites vinculadas a la corte como los Isasi, Idiaquez y Orbea. Fray Juan, provincial de los carmelitas de Valladolid y buen amigo del escultor, está detrás del encargo de los retablos del convento de la Concepción de Vitoria, por parte de la condesa de Treviana y patrona del convento Mariana Vélez Ladrón de Guevara, que residía en Valladolid y era prima del fraile. Su intervención también fue trascendental en el contrato de los retablos de Eibar pues, pese a los reparos iniciales del patrono Luis López de

14. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1980); GARCÍA GAINZA, M. C. (1972), pp. 371-389; ANDRÉS ORDAX, S. (1976); URREA FERNÁNDEZ, J. (1999); VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2011), pp. 818-827; TABAR ANITUA, F. (2007), pp. 97-129.

Isasi, que prefería al escultor local Pedro de Ayala, fray Juan impuso a Gregorio Fernández con argumentos como: “se han reído mucho (en Valladolid), y con razón, de la traza (de Pedro Ayala), que tiene cien disparates, y ejecutada vendría a ser la obra más indigna de este edificio”. Acompañando a Fernández vinieron escultores de su taller como Mateo de Prado y Andrés de Solanes, ambos activos en Aránzazu. Solanes fallecería en Vitoria a fines de 1635, y en su testamento firmaba como testigo el escultor local José de Angulo, uno de los mejores representantes del naturalismo barroco en el País Vasco¹⁵.

Las esculturas del convento de la Purísima Concepción y las del retablo mayor de San Miguel de Vitoria responden a un estilo naturalista en rostros y manos, presentan minuciosidad en barbas y cabellos, donde no falta el clásico mechón sobre la frente, y poseen actitudes declamatorias, composiciones abiertas y unas indumentarias de aristados pliegues “a percusión” que proceden de los grabados de Durero. Las “historias de más de medio relieve que casi parezcan las primeras figuras de ellas redondas” de la Adoración de los Pastores y Circuncisión revelan el empleo de estampas de H. Wierix, y el relieve de la Epifanía se basa en un grabado de Lucas Vorsterman sobre composición de Rubens¹⁶. En el retablo de la parroquia de San Miguel (Fig. 2) se muestra un programa hagiográfico y de devoción mariana presidido por la Inmaculada y el titular a los que flanquean escenas de la Vida de María e Infancia de Cristo (Fig. 3), la leyenda del Monte Gargano e imágenes de apóstoles, santos y los arcángeles Gabriel y Rafael.

La influencia ejercida por Gregorio Fernández en el País Vasco se sustenta en dos pilares, las obras realizadas y el aprendizaje de jóvenes de estas tierras en el taller del maestro. Algunos como Pedro Jiménez, Juan de Angulo II, Andrés de Ichaso, Miguel de Elizalde o Francisco Foronda, se formaron con el escultor vallisoletano



Figura 3. Adoración de los Pastores, Gregorio Fernández, 1623-1632, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria.

15. URREA FERNÁNDEZ, J. (1985), pp. 484 y 486.

16. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008), pp. 223-236.

y otros como Gabriel de Rubalcaba en talleres salmantinos. Para otros, como Juan Bazcardo, Pedro de Ayala, Juan de Angulo I, José de Ángulo, Diego Jiménez II, Bernardo de Elcaraeta, Bartolomé Calvo o Juan de Mendiaraz, el aprendizaje y la transformación de su estilo se llevó a cabo admirando y estudiando las muchas obras que el escultor dejó en la zona. La presencia de Andrés de Solanes en Vitoria y su amistad con José de Ángulo apuntaló el barroquismo de este último y la llegada de Francisco Fermín a Bilbao en 1642¹⁷ influyó decisivamente en que José de Palacio Arredondo pudiera asimilar la escultura castellana. Cuando en 1640 el escultor Pedro Garate contrata la imagen de Nuestra Señora de la Purificación para la cofradía de la Consolación de Bilbao se le pide que la haga “al modo de otra que hizo Gregorio Fernández en la ciudad de Valladolid”¹⁸.

La escultura del “natural” en los talleres locales. Un nuevo estilo y una nueva iconografía

En varios obradores del País Vasco tiene lugar un proceso similar a comienzos del siglo XVII. A una generación de escultores todavía romanistas que van incorporando paulatinamente el naturalismo y desaparece en torno a los años cuarenta, la sustituye una segunda ya plenamente barroca. En el caso de Vitoria a Juan de Angulo I († c.1643) y Pedro de Ayala († c.1646), les suceden José de Angulo y Francisco Foronda. En Viana la labor de Pedro Jiménez el Viejo († 1640), la continúan Juan Bazcardo († 1658) y, más tarde, Diego Jiménez el Joven (†1660) y Bernardo Elcaraeta († 1681). En Guipúzcoa Juan de Mendiaraz y Diego de Mayora, dejarán su sitio a Andrés de Ichaso y Domingo y Martín Zatarain. En Vizcaya los maestros de Limpías (Cantabria), como García Arredondo, serán sustituidos por otros paisanos como Juan de Palacio Arredondo, Felipe de la Gargolla y más tarde por José de Palacio Arredondo. Entre todos ellos sobresale la figura de Juan Bazcardo, tanto por sus obras como por la formación e influencia ejercida entre otros, en Diego Jiménez el Joven, Bernardo Elcaraeta, Andrés de Ichaso y Domingo y Martín Zatarain.

La escultura de la mayor parte de los retablos construidos aproximadamente entre 1622 y 1670 en el País Vasco tiene como referente principal la obra de Gregorio Fernández. La profunda influencia ejercida por Juan de Anchieta y otros escultores romanistas todavía se dejaba sentir bien entrada la primera mitad del siglo XVII, pero las obras del maestro de Valladolid, propiciaron la introducción de un nuevo estilo y una nueva iconografía. Rostros, actitudes e indumentarias irán cambiando desde el idealismo clásico-heroico del Romanismo hacia un naturalismo más cercano a los fieles en imágenes “...todas muy perfectas y acabadas con buen ayre y según orden de buena escultura...”. Escultores como Gabriel de Rubalcaba¹⁹ o José de Palacio Arredondo, utilizaron estampas manieristas, simplificadas y actualizadas, de

17. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1999), p. 50.

18. BARRIO LOZA, J. Á. (1984), pp. 445-447.

19. Una actualización de la biografía de Gabriel de Rubalcaba en POLO SÁNCHEZ, J. J. (2013), pp. 121-129.

los Wierix, como las realizadas para la Historia Evangélica del Padre Nadal²⁰, o Cornelis Cort. En menor medida, pues su uso se generalizará a partir de la segunda mitad del siglo, también se comprueba la adopción de algunos esquemas de Pedro Pablo Rubens a través de sus principales grabadores como ocurre con el propio Gregorio Fernández²¹.

La influencia de Gregorio Fernández en el territorio alavés se percibe ya desde 1623, un año después de terminar los retablos del convento de la Concepción, en los escultores del taller de Vitoria *Pedro de Ayala* (Zalduendo, Ozaeta, Zurbano o Letona) y *Juan y José de Angulo*, con sus mejores obras realizadas entre 1624 y 1640 (Manzanos, Munain, Alegría, Añua o Luco)²². En distinta medida, asumieron el



Figura 4. Inmaculada Concepción, José de Angulo, 1635, retablo mayor de la parroquia de San Blas de Alegría.

estilo naturalista de los rostros, los pliegues aristados, el tratamiento del cabello y los modelos iconográficos de la Inmaculada, como vemos en las parroquias de Ali, Alegría (Fig. 4), Ullivarrri-Gamboia o Arechavaleta, San José, San Pedro, San Pablo, San Francisco o incluso de relieves como el del Bautismo de Cristo en Manzanos. En la iglesia de San Pedro de Vitoria se conserva el relieve con la “ystoria del ángel” de Juan y José de Angulo en la que el Ángel de la guarda protege a un niño del dragón. Es una transposición del San Miguel alanceando al demonio, tallado por Gregorio Fernández en el propio retablo de San Miguel de Vitoria o en la Colegiata de Alfaro. Similares características vemos en el relieve de la misma iglesia con la escena de San Isidro haciendo brotar milagrosamente el agua, basado en el grabado realizado en Roma con motivo de su canonización.

Algo similar acontece en tierras guipuzcoanas donde el escultor romanista *Diego de Mayora*, activo entre 1621 y 1646, evolucionó hacia fórmulas barrocas tras conocer

20. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2002), pp. 83-104.

21. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008), pp. 223-236.

22. En los diez volúmenes del *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, se aportan innumerables datos sobre estos maestros. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1990), pp. 292-296; BALLESTEROS IZQUIERDO, M. T. (1992), pp. 19-27; TABAR ANITUA, E. (2007), pp. 97-129.

la obra de Gregorio Fernández en Vitoria y Aránzazu. Eso explica las esculturas de los retablos de Cerain y Gainza donde las tallas de San Francisco y San José o los relieves de San Miguel y la Adoración de los Pastores copian los del retablo de San Miguel de Vitoria²³. Uno de los mejores conjuntos de la escultura barroca de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa es el retablo mayor de San Martín de Cegama (1638) ensamblado por Juan García de Verástegui²⁴, con evidentes semejanzas con la obra de Gregorio Fernández y los tipos del taller de Viana.

La mejor asimilación del nuevo estilo que llegaba desde Valladolid la llevó a cabo Juan Bazcardo desde su obrador abierto en Viana (Navarra) y luego en Logroño. El taller romanista de Cabredo (Navarra), mantendrá su vigencia a lo largo del siglo XVII desde Viana gracias a la renovación emprendida por Pedro Jiménez el Viejo y *Juan Bazcardo* († 1658)²⁵, el mejor escultor del segundo cuarto del siglo XVII en La Rioja, Álava, Guipúzcoa y Navarra. Nacido en Caparrosos (Navarra) y formado en el obrador romanista de Pedro González de San Pedro, pronto adoptó el nuevo lenguaje barroco de origen vallisoletano. En 1623 se encontraba en Vitoria, donde seguramente vio los retablos que Gregorio Fernández ya había realizado para el convento de la Concepción.

En el retablo mayor de Santa María de Laguardia (1618), las esculturas son todavía romanistas, pero en 1624 cuando elabora la mitad de las imágenes y relieves del principal de la parroquia de Oyón, el naturalismo se abre paso. En el bulto de Santiago o relieves como el de la Natividad de la Virgen, aparecen ya plegados aristados, rostros más naturales y expresivos, los típicos mechones en el pelo y actitudes declamatorias. Otras de sus obras en el País Vasco son los retablos de Lapuebla de Labarca (1638, con Diego Jiménez el Joven), Tolosa (1643, desaparecido)²⁶ e Irún (1647, con Domingo y Martín Zatarain)²⁷. Tras toda una vida trabajando en el mercado cercano a la ciudad de Logroño a partir de 1645 se desplazó a Guipúzcoa para llevar a cabo las imágenes de los más importantes retablos de ese territorio, los de Tolosa e Irún, que construía por entonces Bernabé Cordero “arquitecto de la villa de Madrid” y discípulo de confianza de Pedro de la Torre²⁸. Las imágenes de Irún son buenos ejemplos del cambio iconográfico y estilístico. El minucioso programa mariano y hagiográfico está presidido por la talla medieval de la Virgen del Juncal y el grupo de la Asunción. Cuatro grandes relieves del Abrazo ante la Puerta Dorada, Nacimiento de María, Anunciación y Visitación ocupan las cajas de las calles laterales y en los estrechos intercolumnios se disponen diez de los apóstoles, San Juan Bautista (Fig. 5) y San Miguel, todos réplicas de los esquemas del taller de Viana.

El estilo de Juan Bazcardo, y en consecuencia la influencia de Gregorio Fernández, mantuvo su vigencia en el tercer cuarto de siglo gracias a sus

23. CENDOYA ECHANIZ, I. (1992), pp. 152-181.

24. GARCÍA GAINZA, M. C. (1972), pp. 386-387; SAÑUDO LASAGABASTER, B. (1986), pp. 299-308.

25. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1981), pp. 19-35. Una precisa biografía de Juan Bazcardo en, RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (2009), en el CD que acompaña al libro, pp. 457-463; LABEAGA MENDIOLA, J. C. (1984).

26. INSAUSTI TREVIÑO, S. (1959), pp. 315-331.

27. FERNÁNDEZ-DÍEZ, A. (2002), pp. 7-159.

28. ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1990), pp. 259-316.

colaboradores *Domingo y Martín Zatarain*, en Guipúzcoa, y *Bernardo Elcaraeta* en La Rioja y Álava. Los primeros, escultores de Tolosa, colaboraron junto a *Bazcardo* en esa villa y en las imágenes de Irún. Los Zatarain, ya independizados, se encargaron de las esculturas de los retablos de las parroquias de San Juan Bautista de Hernani (1651) y San Martín de Andoain (1657) que imitan las de *Bazcardo*. La calle central del de Hernani la ocupan la Inmaculada, réplica del tipo de Gregorio Fernández, el titular y la Transfiguración. A los lados de María se disponen la Anunciación y la Visitación y a los de San Juan, las historias del Bautismo de Cristo y la Decapitación del santo. Como ocurre en el retablo del Juncal de Irún, también aquí las imágenes de los doce apóstoles se despliegan por los intercolumnios.

Bernardo de Elcaraeta (+1681)²⁹, aprendiz de *Bazcardo* y luego maestro con taller abierto en Santo Domingo de la Calzada, procedía de Asteasu (Guipúzcoa). Nunca olvidará el recetario del taller, pero sus composiciones se barroquizan y sus imágenes adquieren mayor dinamismo. Entre 1650 y 1680 tuvo encargos en La Rioja, Navarra, Burgos, Vizcaya, Guipúzcoa y, sobre todo, Álava (Guereñu, Laguardia, Leza, Elciego, Salinillas de Buradón o Labastida). De esta dispersa y desigual producción destacan las esculturas de los retablos mayores de las parroquias de San Andrés de Elciego (c. 1669) y la Asunción de Labastida (1679). La obra de Elciego remite tanto por su estilo e iconografía como por la disposición de tallas y relieves al retablo de Irún. Destaca aquí el pictoricismo de la Anunciación, llena de viveza y similar a la que había realizado en Viana (Navarra). En Labastida encontramos un programa mariano presidido por la imagen medieval de Nuestra Señora del Toloño y la



Figura 5. San Juan Bautista, Juan Bazcardo, 1647, retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Juncal de Irún.

29. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1980), pp. 183-226; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1988), pp. 409-414; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (2009), biografía en el CD, pp. 501-506.

barroca de la Asunción. Ocupa el cascarón una efectista gloria celeste con la Trinidad e ingenuos ángeles y sobre los ejes de las columnas se disponen varias tallas de pequeño tamaño en posición sedente que nos remiten a los esquemas difundidos por Andrés de Monasterio.

Durante el siglo XVI la presencia en la zona occidental de Vizcaya de escultores procedentes del taller de Limpías (Cantabria), fue algo natural debido a la cercanía de los territorios y la pertenencia a la misma diócesis. Así se mantuvo durante el XVII con *Juan del Palacio Arredondo* y *Felipe de la Gargolla Ribero*. El primero encontró su mercado en las Encartaciones vizcaínas donde llevó a cabo relieves y tallas para los retablos de Santa María de Güeñes (c. 1631) y San Pedro de Romaña en Trucios (1632, junto a Felipe de la Gargolla)³⁰. En ellos sigue utilizando modelos romanistas, pero relieves como el de la Anunciación de Güeñes parecen orientarse hacia el nuevo estilo. *Felipe de la Gargolla*, con obrador abierto en Bilbao desde 1636, se encargó de las esculturas de los retablos de San Martín en Zamudio y de Ahedo³¹ donde incorpora ya un tratamiento más naturalista.

La renovación de la escultura en Vizcaya ha de ponerse en relación con la llegada a Bilbao de Francisco Fermín³², uno de los mejores oficiales del taller de Gregorio Fernández. A él acudió el arquitecto del taller de Forua Antonio de Alloydiz³³, para que hiciera, entre otras obras, las imágenes del retablo del Santuario de la Virgen de Begoña (1641, Bilbao, desaparecido). De ello se benefició el escultor de Limpías *José de Palacio Arredondo*³⁴, de “conocida malicia” a la hora de contratar las obras³⁵, autor seguramente de la mayor parte de las tallas y relieves de los retablos de Alloydiz³⁶. Conocemos documentalmente sus trabajos en Santa María de Orduña (1657), Amurrio (1655), Arceniega (1662) y Santa María la Real de Deva (1663), pero las imágenes de los retablos de Alloydiz en Mañaria, Gordejuela, Yurre, Azcoitia, Rigoitia o la talla de la Asunción del de Amorebieta también deben ser suyas. Detectamos el uso de estampas manieristas como en los relieves de Orduña y Amurrio y el tipo de la Inmaculada de Gregorio Fernández en Deva. Pese a algunas desproporciones, José de Palacio debe ser considerado uno de los más correctos seguidores del naturalismo vallisoletano en Vizcaya.

El dinamismo y la teatralidad de la escultura barroca en el último tercio del siglo XVII

El nuevo rumbo que la escultura del País Vasco toma en torno a los años setenta del siglo XVII tiene como referente la influencia ejercida desde Valladolid y, en

30. POLO SÁNCHEZ, J. J. (1995), pp. 413-418.

31. GARCÍA GAINZA, M. C. (1972), p. 388; BARRIO LOZA, J. A. (1995), pp. 289-293.

32. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1999), p. 50.

33. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998), pp. 181-193.

34. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998), pp. 206-207 y 214-215; ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2003), pp. 548-552.

35. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2002), pp. 111-122.

36. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2000), pp. 71-73; ALDABALDETRECU SAIZ, R. (1989), p. 38; SANTANA EZKERRA, A. (1999), pp. 114-124; BARRIO LOZA, J. Á. (1994), pp. 14-30.

particular, por Pedro Alonso de los Ríos, a través del cántabro Andrés de Monasterio. El arquitecto Fernando de la Peña, contó con Andrés de Monasterio para la hechura de las imágenes de sus retablos (cerca de veinte entre 1677 y 1710 en Burgos, La Rioja o Palencia). Esta relación permitió al escultor actualizar su estilo al conocer la obra del trasaltar de la catedral de Burgos (1681-1683) realizada por el vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos, en esas fechas ya con taller abierto en Madrid³⁷. La desaparición paulatina de los retablos de casillero y el desarrollo, desde los años setenta del siglo XVII de los retablos churriguerescos con su potente arquitectura decorativa, reducirá significativamente el protagonismo de la escultura. Además disminuirá la calidad de los maestros locales y se importarán imágenes desde Valladolid, Madrid, Sevilla o Granada. Los exitosos esquemas de Gregorio Fernández van quedando atrás y dejan paso a nuevos modelos que debemos buscar también, como hemos indicado, en Valladolid y en los talleres cortesianos de Madrid.

Los escultores tallaron imágenes frontales pero dotadas de movimiento, a veces mediante arqueamientos y avances del cuerpo, otras con los brazos abiertos en diagonal de recuerdo berniniano y, en la mayor parte de las ocasiones, por el vuelo de túnicas y mantos, ahora con pliegues menudos de perfiles curvos. Los expresivos rostros presentan un esquema ovalado, ojos rasgados y leve sonrisa. Son imágenes teatrales que intentan captar un instante vital del representado para hacer más real su presencia ante el fiel. A los repertorios de grabados manieristas se unen ahora los barrocos de Paulus Pontius, Schelté a Bolswert o Lucas Vorsterman que difunden la teatralidad y el dinamismo de la pintura de Rubens. El famoso Descendimiento de la catedral de Amberes del maestro flamenco se trasladó a un pequeño relieve en el ático del retablo de Moreda y numerosas asunciones, como la del retablo de San Miguel de Oñate, son una fiel réplica de los modelos creados por el gran pintor barroco³⁸.

Los escultores más destacados, en un panorama de escasa calidad, proceden de Limpias y la junta de Siete Villas (Cantabria), Viana (Navarra) y también merece citarse algún maestro vizcaíno y guipuzcoano. Los talleres de Limpias y Siete Villas van a seguir protagonizando la escultura del último tercio del siglo XVII en Vizcaya y Álava, al primero pertenecen Francisco de la Dehesa Gargollo, Francisco Antonio de Rucoa Barredo, Antonio Helguero o Francisco Palacio y al de Siete Villas Martín del Hoyo o Francisco del Ribero. Algunos se mantienen todavía fieles a los tipos de Gregorio Fernández pero otros apuestan por una escultura plenamente barroca siguiendo el estilo de Andrés de Monasterio, como su aprendiz Francisco del Ribero o *Martín del Hoyo*. De este último son las tallas del retablo del Colegio jesuita de Jesús, María y José en Orduña (1688, hoy parroquia de la Sagrada Familia)³⁹. Las de María y José son buenos ejemplos del barroco del movimiento. Las imágenes

37. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972), pp. 187-228.; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. e IGLESIAS ROUCO, L. S. (1999), p. 228.

38. VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008), pp. 223-236.

39. La aportación documental y una primera valoración de estas esculturas la llevó a cabo Micaela Portilla en el volumen VI del Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria. BARRIO LOZA, J. Á. y VALVERDE PEÑA, J. R. (1991), pp. 233-234.



Figura 6. María Magdalena penitente, Santiago Castaños, 1692, retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Arrigorriaga.

de *Francisco del Ribero* en los retablos de las parroquias de la Asunción de Samaniego y Moreda, ya de comienzos del siglo XVIII, remiten a la obra de Andrés de Monasterio.

El inagotable taller de Viana siguió dando frutos en el último cuarto del siglo XVII con *Francisco Jiménez Bazcardo*⁴⁰, hijo de Diego Jiménez el Joven y nieto de Juan Bazcardo, y activo desde 1675 hasta 1712. Su participación en el proceso de barroquización que la catedral de Pamplona llevó a cabo desde comienzos de los años ochenta, modificó su estilo hacia postulados más barrocos⁴¹. Entre sus numerosas obras alavesas (San Román de San Millán, Bernedo, San Pedro de Vitoria, Muergas, Elburgo o Bujanda), sobresalen en el retablo mayor de la parroquia de San Juan de Laguardia (1694) cuatro relieves de la

Pasión y las imágenes de San Antón, San Julián y un buen San Juan Bautista sedente.

La compañía formada por los escultores guipuzcoanos *Jacobo de Ayesta* y *Rafael Larralde* se encargó de las imágenes del retablo del convento de San Francisco de Mondragón (1695) y también escultores guipuzcoanos debieron hacer las de los retablos, ya de comienzos del siglo XVIII, de Santa María de Legazpia y San Miguel de Oñate⁴². En este último la calle central la ocupan San Miguel, la Asunción y el Calvario. En relación con el titular aparecen dos pequeños relieves con sus apariciones y los arcángeles San Rafael y San Gabriel del ático. Y flanqueando a la Asunción, en elegante correspondencia, San Joaquín con la Virgen niña y San José con Jesús que colocan sus manos sobre los infantes en señal de protección. Para la Asunción se empleó un grabado de Paulus Pontius de 1624 basado en el cuadro de Rubens de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas.

40. LABEAGA MENDIOLA, J. C. (2003), p. 131.

41. FERNÁNDEZ GRACIA R. (2002), pp. 210, 216-218 y 327.

42. CENDOYA ECHANIZ, I. (1992), pp. 269-280; ZUMALDE, I. (1957), pp. 485-496.

Entre los escultores vizcaínos del último cuarto del siglo XVII debe mencionarse a *Santiago de Castaños*⁴³, vecino Bilbao, y todavía cercano en sus primeras obras a los tipos de Gregorio Fernández que conoció a través de Bernardo Elcaraeta. El estilo de los relieves del retablo de la parroquia de Santa María de Gorostiza de Navárniz (1673) recuerdan los del vallisoletano, al igual que la Inmaculada Concepción. Lo mejor de su obra es el retablo de la Magdalena de Arrigorriaga (1692) con imágenes de San Ignacio y San Francisco Javier y la titular de bella factura (Fig. 6), torso desnudo y original composición diagonal que se acerca a modelos cortesanos. No estarán lejos de Castaños las esculturas de los retablos de San Juan Evangelista de Berriz (1695) y San Miguel de Ispaster (1696).

BIBLIOGRAFÍA

- ALDABALDETRECU SAIZ, R. (1989). *Iglesia de Santa María (Nuestra Señora de la Asunción) de Deba*. Deba
- ÁLVAREZ RUIZ, A. R.; MORENTE LUQUE, F. (2001). "El grabado en el retablo". En: P. L. ECHEVERRÍA GOÑI (coord.). *Erretaulak-Retablos. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vol 1. Vitoria: Gobierno Vasco, pp. 358-409.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1973), Salvador. *La escultura de la época barroca en Álava*. Valladolid: Tesis doctoral inédita.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1976) *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1990). "Contribución al estudio de la arquitectura retablistica de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa: la obra de Bernabé Cordero". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* (tomo 46, 3-4), pp. 259-316.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1994). *Gipuzkoako erretablistika I. Tomas de Jáuregui*. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1997). *Gipuzkoako erretablistika II. Miguel de Irazusta*. Donostia San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia.
- BALLESTEROS IZQUIERDO, M. T. (1992). "El retablo del Santo Ángel de la Guarda en la iglesia de San Pedro Apóstol de Vitoria". *Kultura* (4), pp. 19-27.
- BARRIO LOZA, J. A. (1984). "Una noticia documental de Gregorio Fernández". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (50), pp. 445-447.
- BARRIO LOZA, J. A. (1994). "El patrimonio religioso de Gordexola". En: Patrimonio monumental de Gordexola. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- BARRIO LOZA, J. A. (1995). "Los talleres montañeses de retablos y de escultura en Carranza (Vizcaya)". En: *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 289-293.
- BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R. (1991). "Jesusen Lagundiko ikastetxeetako erretaula eta pinturak / Retablos y pinturas en los colegios de la Compañía de Jesús". En: AGUIRRE ITURRALDE, C. (com.). *Jesusen Lagundia Bizkaian / La Compañía de Jesus en Bizkaia. Catálogo de exposición*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, pp. 217-230.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2000). *La policromía barroca en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

43. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998), pp. 228-229; ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2003), pp. 553-556.

- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2000). “Evolución de la policromía barroca en el País Vasco”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, (19), pp. 455-470.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2002). “El retablo mayor de Santa María en Orduña. Historia de un pleito”. *Letras de Deusto* (97), pp. 111-122.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (2015). “Niños montañesinos en Álava”. *Ars Bilduma* (5), pp. 45-63.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. (1992). *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*. San Sebastián: Fundación Kutxa Guipúzcoa.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (1992). “Policromía renacentista y barroca”. *Cuadernos de Arte Español* (48). Madrid: Historia 16.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2000). “Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (45), pp. 97-104.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016) *La sillería rococó y el facistol manierista de la parroquia de Lanciego/Lantziego. Sus fuentes gráficas*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza y Ayuntamiento de Lanciego/Lantziego.
- FERNÁNDEZ-D'ARLAS DE LA PEÑA, A. (2002). “Una historia en imágenes. El retablo mayor de Santa María del Juncal. Irún”. *Boletín de Estudios del Bidasoa* (22), pp. 7-159.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1999). “El taller de Gregorio Fernández”. En: URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.). *Gregorio Fernández, 1576-1636. Catálogo de Exposición*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 43-53.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2002). *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (1972). “La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* (38), pp. 371-389.
- INSAUSTI TREVIÑO, S. (1959). “Artistas en Tolosa. Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo”. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* (cuaderno 3), pp. 315-331.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C. (1984). *Viana. Monumental y artística*. Pamplona: Comunidad Foral de Navarra.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C. (2003). “Juan Bautista de Suso, escultor barroco, y sus colaboradores”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (22), pp. 125-177.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983). *Escultura barroca en España. 1600-1770*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993). *El retablo barroco en España*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.; IGLESIAS ROUCO, L. S. (1999). “La escultura en Burgos. Siglos XVII y XVIII”. En: NEBREDÁ PÉREZ, S. (coor.). *Historia de Burgos III. Edad Moderna*. Burgos: Caja de Burgos.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1999). “Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández”. En: J. URREA FERNÁNDEZ (dir.). *Gregorio Fernández, 1576-1636. Catálogo de exposición*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 55-66
- PAYO HERNANZ, R. J. (1997). *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972). “Noticias sobre obras de arte en un pueblo burgalés”. *Revista de la Universidad Complutense* (21), pp. 187-228.
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (1991). *Arte Barroco en Cantabria: retablos e imaginería (1660-1790)*. Santander: Asamblea Regional de Cantabria.

- POLO SÁNCHEZ, J.J. (1994). *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (1995). "El retablo mayor de Trucios y la proyección de los talleres de escultura cántabros en Vizcaya". En *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 413-418.
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (2013). "Gabriel de Rubalcaba y la escultura funeraria del siglo XVII en el Arzobispado de Burgos: aportaciones a su estudio". En: ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A.; MOGOLLÓN CANO-CORTES, P. (coors.). *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en Homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Extremadura y Universidad de Valladolid, pp. 121-129.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2011). "Intercambio artístico Asturias-Navarra. El navarro José de Huici Eiturren, sus actividades en la catedral de Oviedo y sus relaciones profesionales con Luis Fernández de la Vega". En: FERNÁNDEZ GRACIA, R., (coord.). *Pulchrum. Scripta Varia in Honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, pp. 666-673.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1980). "Bernardo y Domingo Antonio Elcaraeta, escultores calceatenses". *Berceo* (100), pp. 183-226.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1981). *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1988). "Consideraciones sobre la obra de escultura del retablo mayor de Viana". *Príncipe de Viana* (11), pp. 409-414.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1993) *Retablos mayores de La Rioja*. Agoncillo: Obispado de Calahorra y La Calzada.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (2009). *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño.
- SANTANA EZKERRA, A. (1999). *Santa María de Deba una Iglesia Marinera. Historia y restauración*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- SAÑUDO LASAGABASTER, B. (1986). "El retablo mayor de la parroquia de San Martín de Cegama, Guipúzcoa". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (4), pp. 299-308.
- TABAR ANITUA, F. (1995). *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- TABAR ANITUA, F. (2002). "Francisco Antonio Ruiz Gijón. Cristo crucificado". En: OROPESA, M. (com.). *Luces del Barroco. Pintura y Escultura del siglo XVII en España*. Vitoria: Caja Vital, pp. 138-139.
- TABAR ANITUA, F. (2007) "Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción". En: Micaela Portilla. *Homenaje. Actas de las Jornadas Congresuales*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 97-129.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1977). "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (43), pp. 253-265.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1985). "Nuevos datos y obras del escultor Andrés de Solanes (+ 1635)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* (55), pp. 481-487.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1999) (dir.). *Gregorio Fernández, 1576-1636. Catálogo de Exposición*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1990). *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2000). "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (19), pp. 47-115.

- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2001). "El retablo barroco". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (coor.). *Erretaulak-Retablos. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Gobierno Vasco, pp. 226-309.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2002). "Las Imágenes de la Historia Evangélica como fuente gráfica en las esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santiago en Pancorbo (Burgos)". *López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, (35), pp. 83-104.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2008). "La estampa rubeniana en la escultura barroca del País Vasco". En: VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (coors.). *Estudios de Historia del Arte en Memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 223-236.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2011). "Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores". En: FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coor.). *Pulchrum. Scripta Varia in Honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 818-827.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016). "El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra". En FERNÁNDEZ PARADAS, R. (Coord.). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. III. Las Historias de la Escultura Barroca Española*. Antequera, ExLibric, pp. 183-343.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.; BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (1998). *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez de Cisneros (1602-1648)*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de la Historia.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2013). "Sebastián Hurtado de Corcuera, el retablo mayor de Bachicabo y sus lienzos barrocos". En: ARANSAY SAURA, C. (coor.). *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 81-120.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998). *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2003). "Evolución de la escultura barroca vizcaína a través de los fondos del Museo Diocesano de Arte Sacro / Eleiz Museoa (Bilbao)". *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* (12), pp. 548-552.
- ZUMALDE, I. (1957). *Historia de Oñate*. San Sebastián: Imprenta provincial.

APUNTES SOBRE EL ESTADO DE LAS COLECCIONES DE ESCULTURAS RELIGIOSAS EN ALEMANIA Y AUSTRIA

Matthias Weniger
Bayerisches Nationalmuseum

Perspectivas muy distintas respecto a la situación en España

Entre la situación española como se ha descrito en muchas intervenciones al Primer Congreso Internacional de Escultura Religiosa de Crevillent, y aquella existente en Alemania, Austria y Suiza hay varios paralelos, pero también grandes diferencias.

El paralelo más importante es que la escultura está en general mucho menos comprendida, conocida y apreciada por el público que la pintura – como quedó bien clara en la presentación de Antonio Rafael Fernández Paradas quien analizó los bajos precios pagados por algunas obras.

La mayor diferencia es que en muchas regiones de España la escultura sigue un arte vivo. Se continúan a producir obras en el estilo tradicional. Lo que es más, estas obras se continúan a utilizar en las procesiones de la Semana Santa, como demostrado en muchas charlas del coloquio, y en las visitas a la iglesia y los dos museos de Crevillent. Y también se continúan a venerar, sin que haga gran diferencia que se trate de una obra muy antigua o de orígenes legendarios y milagrosos, como aquellas presentadas por Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Como nos explicó Francisco Javier Casaseca García, igual veneración la puede recibir una imagen tallada en el siglo XIX, en circunstancias bien conocidas.

Por fin, la triste suerte padecida por muchas obras en el 1936 también se explica por este trato especial a las esculturas y su consideración como objetos tangibles y al mismo tiempo casi mágicos, sea por veneración o sea por rechazo. En Alemania, incluso a anarquistas y comunistas de la época no se les habría ocurrido de quemar imágenes religiosas – las habrían consideradas obras anticuadas, pero no como objetos relacionados con las fuerzas contra las cuales luchaban, ya que éstas no estaban estrechamente ligados a la iglesia. Ni siquiera los fieles católicos las veneraban



Figura 1. Inmaculada de Fritz Koenig, Berlín, María Regina Martyrum.

de forma parecida, consecuencia quizás también de la antigua convivencia con protestantes. Excepción hecha de casos aislados como el párroco de Würzburg de quien se cuenta que solía esconder una figura del Niño Jesús debajo de los vestimentos litúrgicos en la Nochebuena para darlo a luz durante la misa y depositarlo en el pésobre, donde más tarde estará venerado por los fieles, las imágenes en Alemania apenas se tocan, y menos aún se besan.

Lo que es más, desde la época de la Ilustración, había en Alemania una separación entre el arte producido para la iglesia, y sobre todo para la iglesia católica, considerado como meros objetos de culto y por amplios campos menospreciado como “arte clerical”, y el arte “auténtico” o “de calidad” al cual se asignaba un valor estético. Los grandes escultores alemanes del siglo XIX, y mucho más aún del

siglo XX, apenas se relacionan con obras religiosas. Algunas pocas excepciones las ofrecen obras de grandes escultores protestantes del siglo XIX, sobre todo Schadow y Thorvaldsen, y un caso aparte en el siglo XX lo presenta Ernst Barlach. Al contrario de los otros artistas de vanguardia, este creó gran número de obras religiosas. Parece sin embargo significativo que sus dos obras más conocidas que se destinaron para iglesias, el Ángel para la catedral de Güstrow y el grupo de la catedral de Magdeburgo, fueron encomendadas allí como monumentos a las víctimas de la Primera Guerra Mundial, y no como adorno litúrgico.

En la gran fase de construcción de iglesias nuevas después de la Segunda Guerra Mundial intervinieron también algunos artistas de prestigio. Sin embargo, sus obras se distinguen fuertemente del neorealismo vigente en gran parte del arte religioso peninsular (y también en el arte italiano). Las obras más valoradas como los bronceos creados para la iglesia María Regina Martyrum de Berlín, erigida en 1960 para conmemorar a los víctimas de la dictadura nazi, tienen un carácter casi abstracto. Comparar la Virgen de la Apocalipsis de Fritz Koenig (nacido en 1924) con cualquier Inmaculada española, o el Camino de calvario de Otto Herbert Hajek (1927-2005) con los pasos del Museo de Crevillent, ahorra mil palabras (fig. 1).

La apreciación de las esculturas religiosas en Alemania en los siglos XIX y XX

Es ya a finales del siglo XVIII que los encargos eclesiásticos dejan de perder su papel dominante en las artes plásticas. Una figura clave del rococó alemán como Johann Baptist Straub (1704-1784) creó sus obras no sólo para las iglesias, sino también para jardines y palacios (fig. 2). Su discípulo Roman Anton Boos (1733-1810) ya no podía vivir de los encargos eclesiásticos, y tampoco los encargos de la corte le aseguraban una vida tan sosegada como la habían tenido sus antecesores. No le salvó que su estilo avanzado ya se inclinaba hacia el arte clasicista que iba a prevalecer a partir del fin de siglo.

Si ya a finales del siglo XVIII no se encomendaron decoraciones escultóricas de iglesias tan complejas como en los años 1770, en la secularización de 1802/03, también estas obras relativamente nuevas cayeron profundamente en desgracia. En pocos meses, se derrumbaron varios grandes templos y se desmontó su inventario. Tanto las obras de Straub y sus contemporáneos como esculturas más antiguas se subastaron públicamente, y los precios alcanzados reflejan más el valor material que el artístico. En Baviera, comisarios de la corte habían antes revisado los conventos para asegurar que las obras de más interés artístico entraran en las colecciones de los príncipes. Significativamente, sólo se interesaron por pinturas (y por libros), no por esculturas. Por todo eso hay que asumir que un porcentaje considerable de las esculturas religiosas existentes entonces, tanto medievales como barrocas, fueron perdidas en aquellos años de 1802/03, calcinadas como material para calentar.

Las primeras iniciativas de coleccionar esculturas surgen sólo algunos años más tarde. Uno de los primeros coleccionistas de esculturas conocidos en Baviera es el importante político conde Ludwig von Oettingen Wallerstein (1791-1870). También



Figura 2. Esculturas de Johann Baptist Straub, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, instalación del 2015.

éste, sin embargo, se interesó sobre todo por pinturas. Mientras estas fueron presentadas en una especie de museo, las esculturas se instalaron en un pasillo que conducía a aquel museo.

Un contemporáneo del conde, el obispo de Passavia Heinrich von Hofstätter (1805-1875), compró obras de arte medievales como adorno de las iglesias de su diócesis. Esta iniciativa se incorpora en el panorama más amplio de la regotización de iglesias para reemplazar su decoración barroca. Para la catedral de Frankfurt, para la iglesia del Espíritu Santo de Passavia, para las iglesias de Rottweil y para muchos otros templos católicos se compraron obras góticas para evocar su supuesta apariencia original. En iglesias protestantes, el estilo barroco había dejado huellas menos profundas. Sin embargo, incluso allí había iniciativas parecidas, relacionadas con nombres como aquel del arquitecto Carl Alexander Heideloff, quien hizo llevar incluso piedras tumbales góticas de Augsburgo a Nuremberg.

La inclinación del romanticismo hacia la Edad Media y el estilo gótico se refleja también en el coleccionismo. Hasta bien entrado el siglo XX el interés de los museos y aún más de los particulares se centrará en el arte gótico. En el Bayerisches Nationalmuseum, que alberga la colección más grande de esculturas alemanas, es sólo a finales del siglo XIX que los directores empiezan a comprar obras barrocas también¹, y en ningún museo alemán las esculturas religiosas barrocas han adquirido un peso tan importante en la presentación como las góticas: La mayor parte de aquellas que se han conservado, permanecen hasta el día de hoy en las iglesias. Es por eso que también de ahí en adelante se hablará sobre todo de obras góticas.

Son también los últimos años del siglo XIX en los cuales se observa el auge del interés privado en esculturas, una evolución que culminará en la primera década del siglo veinte. Como consecuencia, estallan los precios. El precio más alto pagado por una escultura gótica alemana antes de la Primera Guerra Mundial son los 60.000 marcos conseguidos en 1910 en una subasta de Viena (colección Hans Schwarz) por una Santa Ana. 15 años atrás, la misma figura apenas habría conseguido 400 o 600 marcos.

No parece casualidad que este auge o “hype” del coleccionismo de esculturas medievales alemanas coincida con una época en la cual los imperios prusiano-alemán y austríaco se consideraban política- y económicamente como unos de los grandes poderes europeos. Y sin ninguna duda, la nostalgia por el glorioso pasado imperial servía para justificar ambiciones actuales. Hay que subrayar en este contexto que las más importantes colecciones de obras religiosas medievales fueron formadas por descendientes de familias protestantes o judías, no por católicos, así que el valor artístico de las piezas se iba separando en aquellos años de su significado religioso. Las obras incluso se modificaron para el uso de los coleccionistas². En

1. Véase Matthias Weniger, *Skulpturen vor 1550*, en: Renate Eikelmann and Ingolf Bauer (ed.), *Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*, Munich 2006, pp. 200-216.

2. Compárese, por ejemplo, lo que expliqué para dos obras de la colección Bollert: Matthias Weniger (con Jens Ludwig Burk), *Die Sammlung Bollert. Bildwerke aus Gotik und Renaissance*. Bayerisches Nationalmuseum, Munich 2005, pp. 92-95 y 256. Escribiré sobre este fenómeno, y sobre el coleccionismo de esculturas en general, con más detalle en mi monografía sobre el propietario previo de aquellas piezas, Benoit Oppenheim (a publicarse en el 2017).

consecuencia de todo esto, Berlín, la capital del imperio, se estableció como centro del comercio y coleccionismo de tales piezas, no Baviera u otras zonas católicas de Alemania.

Después de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, muchas de aquellas obras pasaron a EE.UU., y el coleccionismo alemán de piezas medievales y otras esculturas religiosas nunca se recuperó plenamente de los cambios fundamentales que la derrota alemana llevó consigo. En los años 1920, esculturas medievales consiguieron todavía precios muy altos, pero hay que tener en cuenta en ello la masiva inflación de aquellos años. Que más adelante Hermann Göring fue uno de los mayores coleccionistas de esculturas religiosas, otra vez sobre todo góticas o supuestamente góticas (tenía muchos falsos), demuestra su ambición de igualarse a los grandes coleccionistas del pasado irónicamente, muchos de ellos descendientes judíos privados por los nazis de sus riquezas. Y se repite el interés en connotaciones históricas más allá del significado religioso de las piezas; sobre todo le interesaban imágenes de santos guerreros, y es patente que el aspecto guerrero le interesaba mucho más que aquel religioso.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la burguesía alemana –esta vez sobre todo en las zonas católicas, según parece– siguió interesándose durante algunas décadas por esculturas religiosas. Ya no se establecieron grandes colecciones, pero sí conllevaba cierto prestigio si un hogar culto se podía decorar con alguna o otra pieza medieval o barroca. Desde los años 1970, sin embargo, este interés va disminuyendo fuertemente, trayendo consigo una fuerte caída de los precios de aquellas obras. Que esto tenga un paralelo en el mercado español actual, como queda dicho arriba, fue para mí una de las grandes sorpresas del simposio de Crevillent.

Los museos y las esculturas religiosas

Esta tendencia se observa también en la actitud de los museos alemanes, austríacos y suizos hacia las esculturas religiosas. Y más claramente aún en Austria y Suiza, países en los cuales de manera general se parece reaccionar más rápidamente a los cambios en la cultura y en la sociedad. En Austria, la única gran colección de obras medievales que permaneció ininterrumpidamente a la vista del público es aquella del Joanneum en Graz (Museo del país de Stiria). En Salisburgo, la gran colección de obras góticas se redujo a una sala provisional. En Bregenz, el más importante retablo de la colección del land de Vorarlberg sirve a ilustrar la historia de aquella región, en una combinación de objetos sumamente heterogéneos (fig. 3), mientras que algunas estatuas se exponen en una instalación tipo almacén público. También la colección del Museo del País de Tirol de Innsbruck (Ferdinandeam) se restringió a un espacio muy reducido. El Tirol ha sido una de las regiones donde más obras góticas se salvaron de las vicisitudes de los siglos – reforma, guerra, barroquización–, así que la selección de obras del museo de Innsbruck había sido particularmente vasta e impresionante, dominando el resto de la presentación, como ahora lo hace el arte de los siglos XIX a XXI.

Es indicativo de esta situación que la iniciativa en Austria pasó de los museos estatales a una pequeña institución comunal, el museo de Leogang, al sur de



Figura 3. Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, colección permanente (foto 2015).

Salisburgo. Originalmente dedicado a la historia de las minas, muy importantes para la historia y cultura local, convirtió su atención más y más a las esculturas góticas, realizando importantes adquisiciones y exposiciones: Sobre las Löwenmadonnen, las Vírgenes con león, del siglo XIV en el 2014³, o sobre la colección Rudolf Leopold, la más importante que se formó en los últimos años por iniciativa privada, en el 2011⁴. La única colección estatal de Austria donde hoy se pueden apreciar más obras religiosas góticas que 10 años atrás es aquella del Belvedere (antes conocido como Österreichische Galerie – Galería de Austria) de Viena. A iniciativa de la nueva conservadora Veronika Aurenhammer-Pirker, casi todas las obras antes almacenadas se hicieron accesibles en tres grandes salas – amontonadas como en un depósito, pero a la vista del público y de los estudiosos. En adición, Aurenhammer-Pirker organizó importantes muestras dedicadas al arte gótico, sobre todo aquella sobre el Maestro del Castillo de Lichtenstein, de 2013/14⁵.

En Suiza, hace pocos años se redujo fuertemente la exposición permanente de obras góticas en el Landesmuseum (Museo nacional) de Zurich. Una iniciativa contraria se debe allí a una ciudad de provincia, Friburgo, y a su conservador Stephan Gasser. Al cabo de una importante labor de investigación, presentó junto a algunos

3. Organizado junto al Arcidiecézní muzeum Olomouc (Chequia): Gotické madony na lvu: splendor et virtus reginae coeli, Olomouc 2014.

4. Gotiksammlung Rudolf Leopold, Lindenberg im Allgäu 2011.

5. Wien 1450 – der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit, Viena 2013.



Figura 4. Fribourg, vista de la muestra sobre la escultura gótica de Friburgo (2011).

colegas en 2011 una gran muestra sobre la imaginería local, acompañada por una publicación en dos gruesos tomos (fig. 4)⁶.

En Alemania, el signo más evidente del descenso en el interés por las esculturas religiosas en general y por el arte medieval en concreto es el almacenamiento de gran parte de la colección del Württembergisches Landesmuseum, desde 2006 Landesmuseum Württemberg, en Stuttgart, una de las mayores y más importantes del país. Mientras que hasta el 2009 toda una planta se dedicaba a las obras góticas, desde la nueva organización del 2012 sólo unas pocas piezas se han integrado en un recorrido general por la historia de las regiones en el suroeste de Alemania, desde la época prehistórica hasta la Primera Guerra Mundial. Una exposición concebida según la importancia de las obras en el campo de la historia del arte – en el siglo XV, Ulm había sido uno de los focos artísticos más importantes de Alemania se ha convertido en una presentación según normas e intereses meramente históricos. Durante una fase intermedia, una selección más reducida de obras se ordenaba según criterios iconográficos o estructurales – cajas de retablos, predelas de retablos, puertas de retablos, etc.; es decir, ya entonces el valor artístico ya no contaba como único criterio de selección.

La próxima colección a desaparecer será quizás la importante selección de obras religiosas medievales de la región de Turingia que se expone en el museo

6. Stephan Gasser, Katharina Simon-Muscheid, Alain Fretz und Primula Bosshard (Fotos): *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*. Petersberg 2011.



Figura 5. Berlín, Bodemuseum, colección permanente (foto 2015).



Figura 6. Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, colección permanente (foto 2013).



Figura 7. Bayerisches Nationalmuseum de Munich, esculturas góticas, colección permanente (foto 2016).

Predigerkirche, de Eisenach. En la actualidad, ya no abre más que dos días la semana, una medida drástica que casi automáticamente lleva a cifras de visitantes tan bajas que suele servir de prólogo al cierre definitivo.

Muy reducido queda también lo que se puede ver de la colección de esculturas religiosas del Museum für Kunst und Gewerbe de Amburgo.

Sin embargo, hay también excepciones positivas. En Berlín, las obras góticas y barrocas, las primeras en su gran mayoría religiosas, que habían sido separadas durante las décadas del muro entre Berlín oriental y occidental, se reunificaron y se exponen de manera muy representativa en el Bodemuseum, reestructurado para este fin (fig. 5). También debe citarse la importante instalación nueva de las obras medievales en Freiburg im Breisgau (fig. 6). Y en Frankfurt am Main, Stefan Roller y el restaurador Harald Theiss hacen grandes esfuerzos de asegurar para el museo de esculturas Liebieghaus la atención y el interés del público – aunque esto les empuja a organizar grandes exposiciones que les obligan de deponar regularmente parte de sus obras en el depósito. El cual, sin embargo, abre sus puertas al público una vez la semana. Por fin, otra muy importante colección de esculturas góticas, aquella del Annenmuseum de Lubeca, no sólo sigue en pie, sino también organizó hace un año una gran muestra dedicada al arte gótico⁷.

La mayor colección de esculturas góticas y renacentistas alemanas las reúne el Bayerisches Nationalmuseum de Munich (fig. 7)⁸. No ha cambiado mucho desde los años 1950, lo que tiene sus aspectos positivos y negativos. Positivos, porque gran

7. Lübeck 1500. Kunstmetropole im Ostseeraum, Petersberg 2015.

8. Cf. nota 1.



Figura 8. Kempten, Alpenländische Galerie, museo cerrado en el 2015 (foto 2015).



Figura 9. Bayerisches Nationalmuseum de Munich, nueva sala dedicada a Riemenschneider, abierta en el 2016.

parte de las obras importantes se pueden ver, dejando a un lado el hecho que ya desde los años 1930 se exhibe sólo una fracción de la colección total. Y negativos, porque se necesitaría una reestructuración para hacer la presentación más atractiva para el público actual que ha perdido gran parte de su interés en el arte gótico. Sin público, sin embargo, a lo largo ningún museo tendrá futuro. Así, en 2015 el Bayerisches Nationalmuseum tenía que cerrar su dependencia dedicada al arte gótico de Suabia y de los Alpes, instalado en Kempten (fig. 8)⁹. La ciudad de Kempten había llevado los gastos permanentes de la exposición, y pensaba ya no poder justificarlas confrontado con el desinterés del público.

En la sede principal de Munich, el museo pudo abrir, por otra parte, en 2006 una extensión dedicada a una gran colección privada de esculturas góticas de los tiempos antes de la Segunda Guerra Mundial, la colección Bollert¹⁰. El fin era de enfocar (y reanimar) el fenómeno del coleccionismo privado. En 2016, se reabrió después de muchos años la colección barroca del museo, que tiene como uno de sus ejes a grandes obras de Johann Baptist Straub y Ignaz Günther (fig. 2)¹¹. Y en 2016, se remodeló completamente la sala dedicada a las esculturas de Riemenschneider, uno de los tesoros más importantes del museo (fig. 9)¹². El entusiasmo suscitado entre público y críticos por estas nuevas salas hace esperar que esta remodelación pueda contribuir a revitalizar el interés por el museo en general.

También otra dependencia del museo tiene una historia más positiva que aquella de Kempten. En el Castillo renacentista de Kronach, se muestran desde el 1981 las esculturas y pinturas religiosas del gótico de Franconia. En 2014, las obras se ordenaron de una forma nueva, se pintaron las paredes y se instaló una nueva iluminación que realza de una forma totalmente nueva las obras del museo (fig. 10)¹³.

No obstante, el gran problema de todas las colecciones permanentes, y no sólo en Alemania, es que el interés del público se ha centrado en los últimos años más y más en las exposiciones temporales. Andando de una a otra, incluso los más interesados ya no tienen el tiempo para dedicarse a las salas permanentes también. Sin embargo, las esculturas no se pueden montar y desmontar tan fácilmente como pinturas. Mientras una sala de pinturas se cuelga y descuelga en dos días, para las esculturas se necesitan zócalos, cajas, fijaciones, climatización, una luz más sofisticada. El único remedio, pues, parece de ofrecer regularmente intervenciones más pequeños que sin embargo atraen el interés de la prensa y del público: confrontaciones con obras contemporáneas o piezas de otros museos, presentaciones temporales de obras restauradas o sacadas de los depósitos, tematización de aspectos especiales de algunas de las obras en la presentación permanente, cooperación con

9. Hans-Peter Hilger u.a., *Alpenländische Galerie Kempten. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums*, Munich 1991.

10. Cf. nota 2.

11. Renate Eikermann (ed.), *Barock und Rokoko. Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts*, Munich 2015.

12. Matthias Weniger, *Tilman Riemenschneider. Die Werke im Bayerischen Nationalmuseum*, Petersberg 2017.

13. Matthias Weniger, *Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, Festung Rosenberg, Kronach*, Petersberg 2014.



Figura 10. Kronach, Fränkische Galerie, colección permanente (foto 2016).

artistas e intelectuales contemporáneos, organizar recorridos que tengan que ver con temas de la actualidad. Lo que sólo tiene un efecto limitado es la introducción de más instalaciones mediáticas como estaciones interactivas con computadoras. Estas funcionan en museos que ya tienen muchos visitantes, y en especial visitantes jóvenes. El público mayoritariamente de edad avanzada que frecuenta las colecciones de arte antiguo, sin embargo, no suele hacer uso de estas ofertas, como se puede observar muy bien en las nuevas salas barrocas del Bayerisches Nationalmuseum que ya están equipadas de esta forma, o en la presentación más importante de arte medieval en los Países Bajos, el Rijksmuseum Catharijneconvent de Utrecht. El problema con los jóvenes es que el arte gótico o también el arte barroco les parece todavía demasiado familiar para poder interesarles, o incluso les causa recelo, o rechazo. Y no es sólo un problema de los jóvenes. En la nueva fase de secularización que estamos viviendo actualmente en muchos países europeos, cualquier objeto más exótico, si sea de la antigüedad clásica o de otros continentes, tiene más atractivo. Incluso obras religiosas se aceptan más fácilmente si no son cristianas. En los mercados de bricolaje se venden, para adorno de jardines, Buddhas o deidades clásicas desnudas, ya no Vírgenes de Lourdes (fig. 11). Para familiarizar el público actual con las obras del pasado europeo, sería esencial la labor y la iniciativa de las escuelas, pero, lamentablemente, las visitas a museos no forman parte de los currículos, muy al contrario de lo que se observa en el mundo mediterráneo.

Por fin, hay que mencionar que algunas de las grandes muestras temporales de los últimos años sí se dedicaron al arte medieval. Sin embargo, al contrario de la exposición en Friburgo ya mencionada (fig. 4), algunas de ellas confiaban tan poco en su objetos que eligieron otros criterios para ordenarlos o atraer la atención. Así, mientras el museo de Salisburgo organizaba en 2010 una muestra basada en



Figura 11. Mercado de bricolaje en Freising, Bavaria (foto 2013).



Figura 12. Innsbruck, Ferdinandeum, muestra “Kunstschätze des Mittelalters” (2011/12).

la iconografía y el uso de los objetos¹⁴, el museo de Innsbruck los iluminó en su muestra de las obras medievales un año más tarde – no de los lados, como se había acostumbrado en las iglesias, no de arriba, como se suele hacer en los museos

14. Peter Husty y Peter Laub (ed.), *Ars sacra. Kunstschätze des Mittelalters aus dem Salzburg Museum*, Salzburg 2010.

tradicionales, sino: por debajo, poniéndolos sobre tablas de luz como suelen utilizarse para mirar diapositivas o transparencias... (fig. 12)¹⁵. Dejando a un lado los aspectos de conservación, esto hacía casi imposible de apreciar las calidades estéticas de las obras. Si el efecto fue lo suficientemente llamativo para atraer nuevo público a las obras medievales, queda al mismo tiempo al menos dudoso. Los próximos años no serán más fáciles para las esculturas religiosas en el mundo germánico. Hay que temer que deben convertirse en algo tan lejano como los dioses paganos de la antigüedad para que jóvenes y intelectuales se vuelvan a interesar por ellos... En cuanto a aquellos dioses griegos y romanos: En el 2016 poblaban la sala de Kempten que antes había albergado a los santos medievales¹⁶ (fig. 8).

15. Kunstschatze des Mittelalters. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2011.

16. Beim Zeus! Geschichten von Göttern und Helden. Griechenland, Rom, Cambodunum. Begleitbroschüre zur Ausstellung vom 5.3.-13.11.2016 im Alpin-Museum Kempten, Munich 2016.

UN COMPARTIDO PROYECTO DE ESCULTURA RELIGIOSA

Antonio Bonet Salamanca

En el reciente entorno arquitectónico y monumental se localizan interesantes referentes escultóricos resueltos y destinados a ornamentar los distintos proyectos erigidos durante la pasada centuria. Sin duda, el ámbito de la escultura y la imaginería religiosa figura con sorpresiva y dignificada entidad en algunos de los espacios abordados en el presente estudio, junto al ideario y el proyectivo mensaje expresado e inserto en las denominadas “Artes Mayores”, con destacamento del ámbito y el empleo del oficio escultórico. Resaltar el aspecto socio-cronológico de estos enclaves como respuesta al contexto temporal y al imperante colosalismo arquitectónico, en consonancia con la figuración escultórica de signo hagiográfico adscrito al siglo XX, con atisbos de perpetuación en un venidero aunque ignoto futuro. El arte asumido durante el período conocido del nacionalcatolicismo basculó entre el culto devocional e iconográfico proyectado a la máxima difusión de una religiosidad popular y popularizada, acorde con la promoción de algunas congregaciones, como la jesuítica en su proyección cultural y devocional al Sagrado Corazón de Jesús, sin obviar la organización y convocatoria de concurridas peregrinaciones y romerías que gozaron de la general aceptación durante la denominada etapa de posguerra.

La implicación cultural al Sagrado Corazón de Jesús adquirió su máxima expansión en Francia, a partir de las sucesivas apariciones marianas a Santa Margarita María de Alacoque, natalicia de Paray Le Monial. En la geografía peninsular sobresale el denominado Apóstol del culto al Corazón de Jesús, el vallisoletano jesuita y reciente beato, Bernardo Francisco López de Hoyos. Igualmente destacan los colosales conjuntos arquitectónicos erigidos al titular cristológico, entre los que se citan el monumento que preside el Cerro de los Ángeles (Getafe), a 14 kms., tan solo de la capital madrileña, convertido en auténtico centro geográfico, instalado en altivo promontorio y compartido espacio conventual carmelitano próximo al templo patronal y mariano de la Virgen de los Ángeles, honrada y venerada en la cercana localidad getafense. Constituye uno de los tres jalones o centros de irradiación devocional evocados por Juan XXIII en 1961, alzados en nuestro suelo para la mejor

difusión del culto otorgado al Corazón de Jesús, junto a los emplazados en la capital castellana de Valladolid como testigo de la Promesa y su especial reinado, además de la basílica que preside la cumbre barcelonesa del Tibidabo, planteado como templo nacional-expiatorio, administrado desde su origen por la congregación salesiana ante la visita cursada por el fundador Don Bosco a finales del siglo XIX.

El P. Hoyos se erigió en artífice y protagonista del templo eucarístico dedicado en Valladolid a la Gran Promesa, en el que figuran los cuerpos de sus respectivos promotores, los preladados diocesanos D. Remigio Gandásegui y D. Antonio García. El papa Pío XI aprobó la obra, consagrada el 15 de junio de 1941, con la actual denominación de Santuario Nacional de la Gran Promesa, por lo que, Pío XII calificó a Valladolid de “foco de luz y amor del Corazón del Rey Divino”. El 12-05-1964, Pablo VI ascendió su rango al de Basílica Menor y estrechar lazos y parentesco con las Basílicas Mayores romanas y con la Catedral de San Pedro.

Resaltar igualmente los monumentos de este género, que adquieren especial vigencia durante el pontificado de León XIII, al consagrar el mundo y orbe católico en 1899 al Sagrado Corazón de Jesús, con la rendición cultural y devocional a su paternal y amorosa protección, simbolizada en su polisémica y variada iconografía artística. La concentración de multitudes en las habituales y masivas convocatorias precisaron de amplios y despejados espacios estanciales en compartida aceptación respecto a otros centros de similar naturaleza. Contabilizar entre otros interesantes enclaves, los erigidos en la singular y parisina colina de Montmatre, en compartida intensidad al mensaje concebido entre las espaciales estancias vaticanas, parangonables a las masivas peregrinaciones marianas de Fátima o Lourdes.

La furia iconoclasta y antirreligiosa desatada en la España durante la década de los años 30, sembró de ruinas y cenizas algunos de estos espacios de culto hasta su definitiva rehabilitación, e incluso total reconstrucción acometida durante la lucuosa etapa de posguerra. Se integran en la presente temática con pleno derecho, los diversos monumentos erigidos en honor al Corazón de Jesús que cubren la geografía española, tanto rural como urbana, en similitud, a otros tantos emplazados entre otras tantas capitales, en Bilbao, Murcia, Palencia, San Sebastián, Gijón, Cuenca o Lisboa. Por lo general, en conjuntada armonía arquitectónico-escultórica se remite al tradicional y renovado ideario proyectado al generoso Corazón de Jesús, venerado y honrado por una religiosidad popular volcada al culto cristológico, mariano y hagiográfico. Destacar el conocido movimiento del Apostolado de la Oración, fundado por el jesuita Gautrelet, el 13 de diciembre de 1844, al sur de Francia, en el que se integran buena parte de los miembros repartidos por el orbe católico mediante el ofrecimiento de sus personas y trabajos al Sagrado Corazón de Jesús.

El Cerro de los Ángeles (Getafe)

El ideario del asumido planteamiento arquitectónico fue rubricado y descrito en carta cursada el 13 de junio de 1900, por D. Francisco Belda y Pérez de Nuevos al director de la revista la “Semana Católica”, D. Antonio Quilez, publicada en su número de 17 de junio de dicho año. El Congreso Eucarístico convocado en Madrid en 1911 culminó con la inesperada, e incluso, sorpresiva Consagración de España

al Corazón de Jesús, empresa respaldada por la benévola complicidad y el personal apoyo del monarca Alfonso XIII. Ramón Rodrigo Nocedal, integrado en la Adoración nocturna, además de terciario franciscano en el madrileño templo de San Fermín de los Navarros, comunicó su idea al jesuita José Rubio, y al igualmente promotor de la entronización del Corazón de Jesús en los hogares, el peruano y corazonista P. Mateo Crawley. En la inicial planimetría figuraba la colosal estatua que habría de presidir el conjunto arquitectónico, compartido entre otros, por el religioso P. Alfonso Torres y el P. Calasanz Baradat (capellán de la Unión de Damas Españolas, presidida por la duquesa de la Conquista), además de estrecho colaborador del jesuita P. Oliver-Copons, difusores del inicial proyecto arquitectónico hasta su definitiva bendición e inauguración en 1919. La estatua del titular fue costeada por el conde de Guaquí, paisano del P. Mateo, embajador del Perú en el Vaticano al aportar 50.000 pts., destinadas a dicho fin. En el conjunto original figuró la efigie mariana, inspirada en el homologable fresco de Murillo, como imprescindible mediadora del mensaje evocado en dicho monumento.

Compartido objetivo vinculado a la consagración de la nación entera al Corazón de Jesús para confirmar la promesa realizada al jesuita Bernardo Francisco de Hoyos. A tal efecto, se abrió una suscripción nacional bajo la presidencia de la infanta M^a Teresa de Borbón de Baviera y la Duquesa de la Conquista secundada por diversas autoridades, incluida la familia real. Entre los precedentes, conviene cifrar la convocatoria realizada en la capital del Turia, en noviembre de 1893, de un Congreso Eucarístico Nacional, previo al Internacional organizado en Madrid, en junio de 1911, en sintonía a la conclusión del acto de consagración de España al Corazón de Jesús Sacramentado. La rúbrica congresual se produjo el 29 de julio con la triunfal y multitudinaria procesión organizada con el Santísimo Sacramento por las calles de Madrid, inicialmente desde la iglesia de San Jerónimo hasta finalizar en la Plaza de Oriente. De la consagración de las familias surgió la idea de entronizar la Nación entera al Corazón de Jesús, si bien, tanto El Cerro como El Escorial, se hermanaron en fraternales vínculos ante la inmensurable figura de la Hermana Maravillas de Jesús (Maravillas Pidal y Chico de Guzmán), profesas de votos temporales en el monasterio de Carmelitas escurialense.

Inicialmente se pensó erigir un trono en forma de pedestal, coronado por la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, aunque fue descartada la idea primigenia al ser aceptado el boceto presentado por el escultor *Aniceto Marinas*, según el cual, el Monumento alcanzaría los 28 m. de altura, incluida la citada imagen titular, 31 m. y 50 cm. de longitud en el eje mayor y 16 m. en el menor. La bendición y colocación de la primera piedra tuvo lugar el 30-06-1916, en promovida campaña sufragada por suscripción popular con dispares y cuantiosas aportaciones, como las aportadas entre otras personalidades, por Benedicto XV con 500 pts., la familia real con 10.300 pts., además de distintos ingresos propiciados por cardenales, arzobispos y obispos con 7.650, o el Conde Guaquí con 50.000 pts. Se empleó en su construcción, piedra arenisca de Almorquí, y se extrajeron 882 toneladas de dicho material, con inclusión de una amplia galería ascendente y una mesa de altar o ara, custodiada por sendos escudos y conjuntos escultóricos.

El entorno nuclear escultórico quedó protagonizado por sendos conjuntos orientados a ambos márgenes del monumento. El ubicado a la izquierda quedaba representado por la humanidad que acudía a Jesús para santificarse mediante la caridad, la humildad, el amor y el arrepentimiento. La caridad era asumida por una religiosa Hospitalaria de san Juan de Dios, mientras en el otro conjunto compuesto por cinco efigies, evocadoras de la virtud y el amor simbolizadas por una niña con traje de primera comunión y una familia pobre y humilde con un niño en brazos, a semejanza de la de Nazaret. El grupo escultórico de la derecha aludía a la humanidad santificada por el amor, y en el mismo se integraba arrodillada, la religiosa de la Visitación santa Margarita María de Alacoque, el doctor de la Gracia, san Agustín, el poverello san Francisco, la santa y doctora Teresa de Jesús y la fervorosa monja benedictina santa Gertrudis, precursora del apostolado del Sagrado Corazón de Jesús, junto al jesuita Bernardo de Hoyos y el apóstol san Juan. Por encima del pedestal, el grupo alegórico y angelical con el relieve de la Inmaculada previo al remate de la colosal escultura cristológica, que preside el conjunto¹.

El día escogido para la reivindicada onomástica histórica del monumento coincidió con la festividad de san Fernando, rey de España, el 30-05-1919, en el acto inaugural en que se bendijo el Altar por el Nuncio con celebración de una solemne Misa, presidida por el Prelado de Madrid-Alcalá, D. Prudencio Melo y Alcalde (Burgos, 27-04-1860-Valencia, 31-10-1945). El rey Alfonso XIII, en traje de gala de capitán general, acompañado por la Reina y la familia real accedió a las gradas del Monumento para dar lectura al texto de la Consagración, “Corazón de Jesús Sacramentado, Corazón del Dios-Hombre, Redentor del Mundo, Rey de Reyes y Señor de los que dominan: España... pueblo de tu herencia y de tus predilecciones ante este trono de tus bondades que para Ti se alza en el centro de la Península...”. Numerosos fueron los comentarios que respaldaron la favorable crítica periodística motivada por las alabanzas y la valentía del monarca ante su personal decisión al presidir el ansiado y gozoso acto inaugural.

La prensa del momento se hizo eco de las “gigantescas” proporciones, del monumento, sin perder un ápice del componente artístico de cimentada fama, debida a sus respectivos artífices, que describían así su buenhacer: “Elevar un trono al Corazón Déficio en el centro geográfico de España, en el corazón mismo de la patria de su predilección en la que prometió reinar con más efectividad que en tierra alguna, esa fue la idea, ¿Puede darse tema más hermoso a la inspiración de los artistas?. “El monumento que ahora se inaugura significa eso: la toma de posesión por el corazón Divino del corazón de los católicos españoles. El monumento es hermoso gracias a las limosnas aportadas por todos los que le aman, y cuando el tiempo haya borrado los nombres grabados en sus piedras y reducido a polvo las listas de donantes encerradas bajo el ara de su altar, todos ellos seguirán escritos en el Divino Corazón, que es eterno, y no dejará sin recompensa los sacrificios hechos por su amor”. En lo más alto del monumento figura la imagen de Jesús con los brazos suavemente extendidos como amparando y recogiendo a cuantos a Él se

1. Emiliano Aníbarro Espeso y Antonio Domínguez Galán, *Ayer y Hoy del Cerro de los Ángeles, Estampas y celebraciones, 1919-2007*, pp. 9-27.

acercan. La diestra mano dispuesta en actitud de bendecir acoge la ofrenda de la católica España simbolizada por su escudo, y a sus pies se presentan sendos ángeles, sitos entre el escudo y la estatua del Salvador, mientras un bajorrelieve de María en el misterio de su Concepción Inmaculada nos indica que es Ella, el más seguro camino para llegar a Jesús².

En confiada y posterior secuencia cronológica se fundó el convento de carmelitas descalzas con el respaldo aportado por el recién nombrado, el 26 de junio de 1923, prelado de Madrid, D. Leopoldo Eijo Garay (Vigo, Pontevedra, 11-04-1878-Madrid, 31-07-1963). El cuarteto de carmelitas fundadoras estuvo coordinado por la priora, Madre Maravillas procedente de El Escorial, en compañía de siete novicias que residieron provisionalmente en Getafe, previa la inauguración del nuevo *palomarcico* carmelita construido en el conocido como Cerro de los Ángeles. El 26 de octubre, la obra conventual quedó concluida con la celebración de la primera fiesta litúrgica dedicada a Cristo Rey con la confirmación del proyecto, conforme a la carta cursada en Roma por el Cardenal Tedeschini, el 31 de octubre de 1926, en que se inauguraba la clausura con solemne celebración.

Durante la prolongada etapa de la incivil guerra española, el calculado fusilamiento del Corazón de Jesús representó la síntesis de una contrapuesta intervención en la historia reciente del monumento convertido en un montón de bloques y estatuas destrozadas, bautizado con el expresivo nombre del “Cerro Rojo”, resumen del articulado escrito por el jesuita Antonio Vilariño en el Correo Gallego, “tiros al Corazón de Cristo en ese cerro, corazón de España...”. Un primer viernes de mes, el día 7 de agosto de 1936, se profanó el Monumento Nacional del Sagrado Corazón de Jesús, y otro primer viernes de mes, el 5 de noviembre de dicho año, fue liberado el Cerro de los Ángeles, con la entrada del General Varela en Getafe. Destacar la detallada descripción procesual y documental durante la etapa destructiva, junto a la confirmación de que, en la toma del Cerro no intervinieron los requetés, como reseñan en distintas cartas, los jesuitas Javier Urbiola y Sáenz, al ser tomado el Cerro por la séptima banda del Tercio toledano del Alcázar, “encontramos el Corazón partido en dos trozos”. El 9 de noviembre se celebró la primera misa en dichas ruinas, oficiada por el jesuita andaluz, P. Mariano Ayala, acompañado de sus requetés. La revista jesuita del “Mensajero del Corazón de Jesús”, reaparecida apenas liberada la capital bilbaína, confirmaba la presencia y el apoyo de los promotores jesuitas, al igual que, por los supervivientes, P. Remigio Vilariño y el P. José María Sáenz de Tejada, testigo que fuera de la piedad de unos y la furia de los otros, además de la visita efectuada por los P. Mario Sauras y Pedro Ilundaín, capellán de la octava bandera de la Legión, al que se atribuye este relato, “Hoy día, el Cerro es una posición estratégica de gran valor militar que domina una inmensa llanura, y es una fortaleza inexpugnable que con sólo piedras puede ser defendida”. Transcurrida la etapa bélica hubo que desmontar las hacinadas ruinas del antiguo monumento, asignado en principio al escultor *Rafael García Irurozqui* (1880-Madrid, 1968), con la definitiva designación del segoviano *Aniceto Marinas García* (Segovia, 17-04-1866-Madrid, 23-09-1953),

2. Blanco y Negro, nº 1463, Madrid, 01-06-1919.



Figura 1. “Monumento al Sagrado Corazón de Jesús”, Aniceto Marinas García y Fernando Cruz Solís. 25 de Junio de 1965. Cerro de los Ángeles, Getafe.

artífice del primitivo y del renovado proyecto escultórico. Urgía excavar para cimentar el actual edificio, si bien, se impuso el criterio de conservar el recuerdo del primero, aunque de mayores proporciones con la novedad de erigir una cripta destinada al culto, en respuesta al generalizado proyecto inaugurado en 1919. De la estatua titular cristológica se encargó al autor de la antigua, que pudo terminarla antes de morir, trazada en tamaño superior y con ligeras modificaciones que acentuaron la expresividad estatuaría³.

La Iglesia, la ermita, el convento y el hotel (hospedería), fueron los edificios establecidos en el Cerro, si bien, al exterior parecían conservarse en buen estado, al interior estaban acribillados a cañonazos. En detallado relato del P. Sauras, “No pocas granadas sin estallar quedaron incrustadas en los muros y paredes, mientras la Iglesia de las carmelitas, donde yo he celebrado misa, está llena de metralla por las bombas que dentro han estallado: Los dos mosaicos de los altares laterales, de Nuestra Señora del Carmen y de San José, se conservaban intactos, la imagen mariana de los Ángeles, a quienes los vecinos de Getafe profesan tierna devoción, con su carroza, joyas y varios mantos, al igual que un crucifijo, ornamentos y muebles conventuales conservados providencialmente gracias a voluntarios y colaboradores”. “El Monumento quedó convertido en un montón de piedra, y lo que fuera cabeza de Jesús es hoy un informe bloque de piedras que el mismo comandante colocó al pie del monumento sacándola del montón de ruinas, sin concretar su forma ni las facciones anatómicas. El grupo de imágenes localizadas en el ala izquierda del monumento, sí sufrió los efectos de la dinamita, por lo que, la rabia de los “sin Dios” las mutiló a golpes, destrozándoles los ojos, orejas, cabezas y manos“.

A los pies del templo patronal y mariano de la primitiva ermita, de única nave provista de bóveda de cañón figura el crucificado de marcadas líneas *benlliurescas*, resuelto por su discípulo, el escultor de origen valenciano *Juan García Talens* (Villanueva de Castellón, Castellón, 18-11-1891-Madrid-12-07-1961), padre del igualmente imaginero *Juan García Yudez*, autores, entre otras piezas del procesionado

3. P. José Caballero, S.J, *Corazón de España*, Ed. Fe Católica, pp. 32-62.

grupo del cenáculo cartagenero. La actual iglesia-ermita resta presidida por la fachada proyectada por el escolapio P. Gabriel de San José de Calasanz en 1773, y, en su interior, por la imagen mariana y patronal de Nuestra Señora de los Ángeles, titular de su homónima Real e Ilustre Congregación, con fiesta titular el 2 de agosto. En arraigada tradición es descendida en romería con traslado hasta la catedral getafense, cada jueves de la Ascensión, y regreso a su templo titular el Domingo de la Trinidad. La imagen fue resuelta en bulto redondo a finales del siglo XVIII, de legendaria y antigua aparición, intervenida en diversas ocasiones para presidir con la requerida dignidad desde su hornacina el retablo mayor templario. En una de sus capillas laterales se custodia el carro triunfal resuelto en 1771, por el tallista madrileño *Juan Maurat*. El contrato fue firmado el 30-03-1773, ante el escribano Diego Gutiérrez y Pingarrón, y el presbítero Blas Abad como recolector de las limosnas de la Virgen, tasada en 27.000 reales. Su tipología se acoge al estilo rococó, procedente de los carros triunfales del renacimiento italiano⁴.

El corazón de España aunó en sintetizada y asimilada conjunción, los episodios del Tabor y el Calvario, hecho que exigía una reparación inmediata con la iniciación de las obras emprendidas ante los fondos aportados por la abierta suscripción popular, que ascendió a los tres millones de pesetas. Por Decreto de 23 de septiembre de 1939, la Dirección general de Regiones Devastadas llevó a cabo la ejecución de las obras rubricada en Madrid el 17 de mayo de 1946. Masivas manifestaciones transformaron el amplio espacio estancial con destacamento del acto programado para el 18 de julio de 1939, al celebrarse el tercer aniversario del Alzamiento, al que acudieron unas 100.000 personas presididas por el Prelado madrileño Dr. Eijo Garay y el de Tortosa, doctor Bilbao. Con dicha iniciativa se desagrávió al Corazón de Jesús fusilado, y se iniciaron las obras del nuevo monumento proyectado en 1943 por el arquitecto Pedro Muguruza y Otaño (Elgóibar, Guipúzcoa, 25-03-1893-Madrid, 03-02-1952), con el permanente recuerdo del primigenio proyecto monumental, si bien, y por razones económicas hubo de ser reducido en sus dimensiones totales (Iglesia: 40 x 40 m. y la lonja, 130 x 81m.), gracias a la intervención arquitectónica de Luis Quijada Martínez.

Por su parte, la vida cotidiana de la comunidad de carmelitas descalzas se conserva descrita detalladamente en los distintos escritos dedicados a quien fuera promotora, complementados por los dedicados a la biografía y obra de la considerada “fundadora del Cerro”, la priora de la inicial y reducida comunidad religiosa Madre Maravillas con el traslado desde el Carmelo escurialense hasta el asentamiento provisional fijado en Getafe el 19 de Mayo de 1924. La intervención episcopal junto a las gestiones efectuadas por el jesuita Alfonso Torres, y el P. Epifanio se vieron refrendadas con la marcha de las cuatro primeras religiosas hasta el Cerro, si bien, hasta el 31 de diciembre de dicho año, no sería aprobado el definitivo emplazamiento del nuevo convento, con la bendición de la primera piedra, el 12 de abril de 1925, del monasterio de Carmelitas descalzas del Sagrado Corazón, junto a la

4. Carlos J. Benavente Vergara, “El Carro Triunfal de Juan Maurat, en *PASOS de Semana Santa*, nº 9, Madrid, marzo pp. 54-55.

ermita de Nuestra Señora de los Ángeles y el comienzo de la vida conventual, un 31 de octubre de 1926.

Entre el patrimonio escultórico de dicha congregación citar los altares dedicados a la Virgen del Carmen, proveniente de América y la erigida en honor a San José, por la madrileña Casa Granda, en consonancia con el altar mayor, presidido por la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. En el transepto figuran sendos lienzos, dedicados al fundador, místico y santo poeta carmelita Juan de la Cruz y, a la doctora y fundadora Teresa de Jesús, por el afamado pintor, y director, que fuera en la posguerra del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor (El Ferrol, La Coruña, 25-09-1875-Madrid, 17-03-1960). A los pies del templo se localizan una imagen mariana del Pilar y el Cristo del Perdón. En la zona de acceso se encuentra la escultura pétreo del arcángel San Miguel y del tondo que preside en su fachada con el rostro de la Madre Maravillas⁵.

La altura total del reconstruido monumento, incluida la destinada a la cripta, que sirve de severo basamento en piedra granítica es de 56 m. (el antiguo alcanzaba los 28 de altura, incluida la estatua cristológica, de 9m., desde el plinto, con una anchura de 31,5m. y 16 m. de fondo). La Iglesia sustenta el monumento que preside la amplia lonja destinada a la acogida y concentración de peregrinos. El templo alcanza en planta una superficie de 42,40 m. x 42,40, dividido su espacio en tres naves iguales de 11 m. de ancho con una altura de 12 metros. La bóveda central del crucero se cierra por cúpula esférica, y sobre ella, un cupulín, cuyo eje vertical coincide con la estatua exterior del Corazón de Jesús y con la mesa del altar para el sacrificio eucarístico.

En idoneidad espacial se completa el monumental conjunto centralizado por la explanada o lonja, en cuyo eje destaca la iglesia, con una superficie total de 129,50 m. por 81m., cerrada con pórticos, para evocar el nártex que acogía y preparaba la entrada en las basílicas primitivas. Su amplio y abierto espacio fue testigo de las consecutivas concentraciones celebrativas, como la motivada el 30 de mayo de 1944, fecha del 25º aniversario de la consagración del rey Alfonso XIII. Entre las autoridades asistentes figuró el Nuncio de su Santidad, acompañado de arzobispos, obispos y clero diocesano y la presencia de Francisco Franco, acompañado de su esposa, y el Gobierno en pleno con las autoridades civiles y militares. El acto de consagración fue redactado por monseñor Pla y Daniel (en 1941, obispo de Salamanca), siendo la presidencia ostentada por el prelado de Madrid-Alcalá, Leopoldo Eijo Garay, que hizo la prédica.

El cuerpo central del monumento, conformado por un fuste de 26m., de altura sobre el que descansa la imagen titular con una altura de 11,50m., réplica exacta del anteriormente existente, profanado y destruido en 1936. El monumento incorpora en sus extremos cuatro grupos escultóricos de doble tamaño del natural, que encuadran el altivo pedestal con la encumbrada imagen titular del Sagrado Corazón de Jesús, réplica de la que figuró en el primitivo monumento, con la variante de su mayor altura y el cambio posicional de la mano diestra. Alcanza unas dimensiones

5. María de Alvarado, *Lámpara Viva, La Madre Maravillas de Jesús y el Cerro de los Ángeles*, Madrid, 1994, pp. 85-166.

de 11.50 m. (la anterior tenía 9 m), y es obra del citado *Aniceto Marinas*. Como novedad, se incorpora un alto-relieve y la Paloma de la Paz, sustituida por la Paloma del Espíritu Santo, con una altura de 26m. Los grupos escultóricos que encuadran el monumento están situados sobre la plataforma templaria en la zona cupular cuya altura es de siete metros. Se repiten los conjuntos escultóricos anteriores, de la Iglesia triunfante y la Iglesia militante, con incorporación de dos nuevos grupos, el de España defensora de la fe y la España misionera, situados en las diagonales que encuadran el monumento, ejecutadas por el escultor elegido mediante concurso, destacado miembro del dilatado y cualificado apellido en el oficio escultórico, el andaluz afincado en Madrid, *Fernando Cruz Solís* (Sevilla, 21-01-1923–Manzanares el Real, Madrid, 08-09-2003).



Figura 2. “La Iglesia y Triunfante”, Fernando Cruz Solís, 1965. Cerro de los Ángeles, Getafe.

El conjunto de la Iglesia triunfante está compuesto por los santos que se distinguieron por su especial devoción al Corazón de Jesús: San Agustín, santa Margarita, San Francisco de Asís, santa Teresa de Jesús, san Juan Evangelista, santa Gertrudis y el jesuita Bernardo de Hoyos, que escuchó y expandió la promesa de “Reinaré en España”. La Iglesia militante representa a la humanidad que aspira a la santificación mediante la devoción al Corazón de Jesús. Entre los efigiados figura un hombre abrumado por el peso de sus pecados que implora el perdón y la misericordia, y secuencialmente, una pareja con un niño en brazos, símbolo de la familia cristiana y del amor conyugal, una madre con su hija vestida de traje de primera comunión, símbolo de las virtudes cristianas, junto a una religiosa hospitalaria de San Juan de Dios, rodeada por cinco niños, como símbolo de la caridad hacia el prójimo.

El tercer grupo representa la España Defensora de la Fe, resumen histórico del servicio eclesial con inclusión del obispo cordobés Osio, presidente del Concilio de Nicea, y autor del símbolo Niceno. La continuidad la ostenta D. Pelayo, iniciador monárquico en la epopeya reconquistadora seguido del jesuita Diego Laínez, participante y teólogo en el Concilio de Trento, don Juan de Austria como vencedor de la batalla de Lepanto, y el P. Polanco, obispo y mártir del asedio a Teruel, junto al joven Antonio Ribera, conocido por el “El ángel del Alcázar”, referentes del esfuerzo y la hispanidad. Un cuarto grupo es el protagonizado por la España misionera

encabezada por la reina Isabel la Católica como patrocinadora de la empresa americana depositada y de la mano del conquistador genovés Cristóbal Colón. Interesa resaltar el proceso evangelizador asumido entre los indios, e iniciado entre otros, por Hernán Cortés, conquistador de Méjico, además del mallorquín y franciscano Fray Junípero Serra, acompañado de tres indios.

Los diversos conjuntos que custodian el colosal pedestal, responden a una estudiada y transparentada claridad volumétrica de conjunto con la integración a escala ascendente y diagonal en que se integra el resto de personajes representados en piedra blanca caliza. El estilo que su autor supo imprimir a los grupos, en consonancia con la tríada estatuaría que preside el ara exterior (San Isidro, San Isidro y San Fernando), resueltas en piedra de Calatorao responden a su singular y meritoria trayectoria escultórica con pleno dominio del oficio pétreo, al que supo imprimir un adecuado y explícito lenguaje narrativo sin merma alguna del mensaje alegórico. Predomina e incorpora la identidad figurativa de los efigiados conforme al planteamiento iconográfico expresado mediante gestos y actitudes, plasmados en conjuntada armonía grupal sin obviar la consiguiente singularización de cada uno de los representados. A su meritoria y variada producción en la plástica figurativa pertenecen igualmente las esculturas bronceas erigidas en honor a la santa andariega abulense Teresa de Jesús y, al emperador Felipe II, aferrado a su silla, en las proximidades del monasterio escurialense⁶.

El monumento se reinauguró solemnemente el 25 de junio de 1965, siendo memorables los actos del 50º aniversario de la consagración al Sagrado Corazón, el 31 de mayo de 1969, con la presencia, entre otras autoridades, del general Franco, además del cardenal Vicente Enrique Tarancón (Burriana Castellón, 14-05-1907-Valencia, 28-11-1994), y del prelado diocesano Casimiro Morcillo González (Soto del Real, 26-01-1904-Madrid, 20-05-1971). El proyecto arquitectónico culminó con la inauguración de la amplia cripta el 6 de julio de 1975, centralizada por el ara presidida del Crucificado de marcadas líneas andaluzas. Marcado contraste lumínico es el producido por las polícromas vidrieras con referencial mensaje a las Bienaventuranzas en la zona superior, ajenas a la adjunta capilla sacramental, en la que se depositan los restos de los mártires y directos colaboradores en la construcción y conservación del monumento. Se completa el conjunto edilicio con la incorporación de un placado y escultórico Vía Crucis instalado en los tramos de la verja que cierra la explanada.

El Tibidabo (Barcelona)

Napoleón encarceló al papa Pío VII, por lo que, se encomendó durante su penoso cautiverio a María Auxiliadora, a la que honró en su titular festividad, un 24-05-1814, fecha de su triunfante regreso a Roma con el asumido compromiso de festejar cada 24 de mayo en acción de gracias a la Madre de Dios. En 1815, instituyó su fiesta con la edificación de una primera basílica en Valdocco, coetánea en relevancia edilicia a la turinesa, y la romana, dadas las dimensiones del Sacro Cuore y

6. Bonet Salamanca, Antonio, *Escultura procesional de Madrid, 1940-1990*. Ed. Pasos, Madrid, 2006.

la iglesia de San Juan Evangelista. San Juan Crisóstomo (Antioquía, 347-407), fue el primero en invocar a la Virgen bajo la advocación de Auxiliadora: “Tú María, eres auxilio potentísimo de Dios”, en similitud con san Juan Damasceno (Damasco, Siria, 675-749), al expandir su jaculatoria al final de sus días. En 1572, el papa san Pío V, ordenó incluir su rezo entre las letanías marianas, escogida como intercesora de su congregación, en acto oficial celebrado en Turín, un 09-06-1868. En el siglo XIX, la congregación salesiana se hizo eco del sueño profético del fundador Juan Bosco, relacionado con las Dos Columnas, acontecido en Mayo de 1862, con la victoria de la nave de la Iglesia pilotada por el papa, al poco de morir Pío IX, íntimo amigo suyo al rubricar las reglas de la Sociedad Salesiana. D. Bosco soñó con tres iglesias: la capilla Pinar di, donde se veneraba a la patrona de Turín (Virgen de la Consolata), San Francisco de Sales y el santuario de María Auxiliadora, en espacio predilecto para que, estudiantes y artesanos crecieran juntos y constituirse en “ciudadanos ejemplares y buenos cristianos”. El fundador y santo Juan Bosco (en italiano, Giovanni Melchiorre Bosco), nació en el Piamonte italiano, (i Becchi, Castelnuovo de Asti, 16-08-1815-Turín, 31-01-1888), de humilde familia, huérfano de padre a los dos años y educado por su santa madre, Mamá Margarita Occhiena (Capriglio, Italia, 01-04-1788-Turín, Italia, 25-11-1856), y ordenado presbítero el 05-06-1841. El término Bosco es sinónimo de bosque, derivación del espacio que separa el barrio de Valdocco de la capital turinesa, próxima a Chieri, sede de la “Sociedad de la Alegría”, e identificada con la Capilla Pinar di donde estableció el Primer Oratorio Festivo. Se inspiró en la doctrina y el método utilizado por San Francisco de Sales (Saboya, 21-08-1567-Lyón, Francia, 28-12-1622), al apropiarse de sus palabras, “*Da mihi animas caetera tolle*”.

Llegaría a ser, obispo de Ginebra, doctor y humanista, nombrado en 1923, patrono de los periodistas y escritores católicos y, fundador junto a santa Juana de Chantal de la Orden de la Visitación, canonizado en 1665, y nombrado Doctor de la Iglesia en 1877, con fiesta titular, el 24 de enero. La congregación se constituye en tres ramas, la Familia Salesiana (Sociedad Salesiana, 1864), Salesianas, o Instituto de las Hijas de María Auxiliadora, 1872, y los Cooperadores salesianos (Unión de Cooperadores salesianos, 1876), a las que se uniría la Asociación de antiguos Alumnos Salesianos y los Voluntarios Salesianos. El Tibidabo barcelonés surgió gracias a la donación efectuada al santo fundador por amigos y seguidores, ya que desde su montañoso estreno se confirmó la activa presencia salesiana en el último tercio del siglo XIX, refrendada por la presencia de su fundador en abril de 1886.

La fundación de la congregación salesiana se remonta al 18-12-1859, en la ciudad italiana de Turín-Valdocco, propiciada por D. Juan Bosco, que contaba entonces con 44 años de edad, puesta bajo el patronazgo de la Pía Sociedad de San Francisco de Sales. La inicial expedición misional quedó fijada para el 11-11-1875, con el envío de varios salesianos a la Patagonia argentina, mientras en paralelo cronológico, D. Bosco incorporaba su juvenil método educativo, al que definió en 1877, de Sistema Preventivo, sustentado en la sana alegría y la mutua confianza reinante entre profesores y alumnos, siendo dicho año, la fecha establecida para la edición y publicación del primer Boletín Salesiano. Los salesianos llegaron a España, el 16-02-1881, coordinados por d. Juan Branda, para por vez primera, fundar en la

sevillana localidad de Utrera, siendo el portador de la imagen mariana dedicada a María Auxiliadora, bendecida en Italia por Bosco, y trasladada a Sarriá, y ser posteriormente depositada en Turín⁷.

El contexto histórico y el proceso edilicio que remata la colina del Tibidabo, nos remite a 1886, en que fue erigida una capillita como germen del futuro proyecto, inaugurada el 3 de julio de dicho año y costeada por la benefactora salesiana, viuda de D. José M^a Serra, la Venerable, D^a Dorotea de Chopitea (Santiago de Chile, 04-06-1816-Barcelona, 03-04-1891). El templo del Sagrado Corazón se localiza en la carretera de Vallvidrera, punto culminante de la Sierra de Collserola escogido emplazamiento que domina la capital barcelonesa desde sus 532 m. de altura. En la mañana del jueves, 08-04-1886, D. Bosco visitó la Ciudad Condal, proveniente de Turín para, finalizada su estancia, marchar hacia Gerona el siete de mayo, previa visita al prelado Dr. Sivilla i Gener. Personalmente no pudo ascender al Tibidabo, aunque sí, lo contempló desde la patronal basílica de la Merced, siendo acogido en Barcelona (Horta), el 14 de abril por los propietarios de la finca Martí Codolar, D. Luis Martí y D^a Consuelo Pascual de Bofarull, emparentados con la familia Serra-Chopitea. En dicha finca, célebre por sus frondosos jardines y ornamentales fuentes, se dejó fotografiar el 3 de mayo de 1886, bajo el emblemático cedro que preside la concurrida y singular instantánea, tomada en la Torre o Quinta de Barcelona, convertida en icono y referente congregacional. En dicha fotografía aparecía D. Bosco cubierto de bonete español de cuatro puntas, acompañado del sucesor y demás niños y amigos, en las cercanías del entonces zoo barcelonés. Memorables resultaron las sucesivas jornadas transcurridas en primicia primaveral con algunas de las familias de la Barcelona finisecular, en parangón a la aludida visita efectuada a la patronal y mariana Virgen de la Merced, donde se produjo la sorpresiva donación efectuada por los propietarios de la cumbre del Tibidabo, con la entrega de un artístico pergamino y el compromiso de edificar una ermita destinada al culto del Sagrado Corazón de Jesús, cuyas obras se iniciarían el 30 de mayo⁸.

En 1884 los salesianos se establecieron en la, por entonces, reducida población de Sarriá con el objeto de abrir una Escuela de Artes y Oficios destinada a los hijos de familias trabajadoras, bajo la denominación de Talleres Salesianos Sarriá, sita al noroeste de la capital barcelonesa. A finales del siglo XIX, se fundó la Sociedad Anónima Tibidabo con la construcción en 1884, de un Pabellón próximo a la ermita, si bien, hasta el 28-12-1902, no sería bendecido por el cardenal Casañas, obispo de Barcelona, en compartida asistencia de los prelados de Solsona y Lérida, los Dres. Benlloch, y Messeguer. El alcalde, por entonces de la ciudad Condal, Francisco de Paula Rivas y Tauler (1833-1889), perteneciente al partido liberal de Sagasta, como representante de la Restauración fue artífice del ansiado “Ensanche” barcelonés al derruir las murallas y abrir la ciudad –que por entonces contaba con 400.000 habitantes–, al mar. Preparó la capital catalana como sede de la Exposición Universal de 1888, en luctuoso y malogrado contraste a la Semana Trágica de 1909.

7. Boletín Salesiano, n^o 2, febrero, Ed. CCS, Madrid, 1936.

8. Diario de Barcelona, domingo, 30-05-1886.

En 1889 el salesiano Rinaildi visitaba los Talleres Sarriá, y sustituía en su cargo, al P. Juan Branda, eran los inicios del *salesianismo* en España.

En la iconografía salesiana sobresale en sus inicios, el cuadro de la Virgen vencedora en actitud de oprimir al dragón; en ella observan algunos historiadores el origen iconográfico de María Auxiliadora, en similar tipología al inserto en el estandarte de Nuestra Señora de la Victoria, regalo de D. Juan de Austria a las dominicas de Barcelona. Don Bosco ideó un colosal cuadro para el Altar Mayor con el ideario planteado en 1865, por el pintor Tomás Andrés Lorenzone (1824-1902), testigo de que una mano invisible guiaba sus pinceles en el lienzo que preside la Casa turinesa. María Auxiliadora aparece bañada en un mar de luz procedente del Padre y del Espíritu Santo, portadora del cetro en su mano derecha mientras, en la izquierda, sostiene al sonriente Niño Jesús que invita y acoge con los brazos abiertos en solícita autocomplacencia: “Acudid a mi Madre, todos encontraréis cabida en su corazón”. En la zona inferior, situó al conjunto de apóstoles y evangelistas, presididos por san Pedro y san Pablo, que contemplan arrobados a la Reina de los apóstoles. En lontananza, figura la ciudad de Turín y el Oratorio de Valdocco con el santuario y el templo de Superga. El lienzo resume el modelo e icono de la espiritualidad salesiana, según Juan Vecchi, séptimo rector-sucesor del fundador. Dicha tipología mariana será la venerada en templos, capillas y hogares de multitud de antiguos alumnos y jóvenes salesianos. En 1862, Don Bosco sorprendió al dirigirse a Cagliero: *La Madonna vuole che la onoriamo sotto il titolo di Maria Ausiliatrice* (La Señora quiere que la honremos bajo el título de María Auxiliadora).⁹

D. Bosco, fue beatificado en Roma el 02-06-1929, canonizado por Pío XI, el 01-04-1934, y declarado por san Juan Pablo II, “Padre y maestro de la Juventud” en 1988, además de patrono de los editores católicos desde 1946, y de los magos e ilusionistas españoles desde 1953. Referentes arquitectónicos salesianos, además de la Casa Madre de Turín figura el templo basilical romano dedicado al Sagrado Corazón de Jesús, ubicado en la barriada de Castro Pretorio, junto a la actual estación ferroviaria Termini, construido en 1871 durante el pontificado de León XIII. El templo trazado en planta de cruz latina conforme al plano del arquitecto y presbítero Ernesto Vespignani (Buenos Aires, Argentina, 1861-1925), con el que colaboró el escultor *Valentino Graziolido*. De planta basilical y triple nave, resalta la fachada en mármol travertino de Tívoli, de innegable influjo bramanesco y colosales dimensiones. Presiden la misma, las estatuas marmóreas de san Francisco de Sales, san Agustín y sendos ángeles, de Ángel Benzon, con remate del Campanile en travertino, del Redentor bendiciendo, encargado en Milán, por Ricardo Politi, labrado por el escultor turinés *Enrique Cattaneo*.

Con motivo de la preparación del Centenario de D. Bosco en 1915, fue convocado el Congreso Internacional de cooperadores y exalumnos, coordinado por Antonio Manno, promotor del Monumento a erigir y presidir la Plaza de María Auxiliadora, junto a la actual basílica turinesa. Al proyecto se presentaron escultores de variada procedencia, siendo 59 los artistas y 62, los bocetos remitidos y expuestos

9. D. Bosco en el mundo (2 vols.), Ed. Marcos, Bongioanni, Jorge Colajacomo, Turín, enero, 1998.

en 1913, en pública muestra en el Salón del Oratorio. El Boletín Salesiano se hizo eco de esta convocatoria, con la descripción de los bocetos seleccionados pertenecientes, entre otros, a los artistas y escultores *José Graziosi*, de Florencia, *Eduardo Rubino*, de Turín, el bonaerense *Ernesto Vespignani*, y el turinés, *César Zocchi*. El jurado escogió cinco de los presentados al premiar el proyecto presentado por el escultor ravenés *Gaetano Cellini* (Rávena, Italia, 27-08-1875-Turín, 1937), discípulo de *Maltoni* y *Mazzarenti*, artista que, trasladado a Turín, ingresó en el estudio de *Pietro Canónica*, afamado autor de los bustos al Zar de Rusia y el dedicado a los Reyes de Inglaterra. El emblemático y simbólico conjunto escultórico fue resuelto en bronce y mármol de Carrara con secuelas renacentistas, sufragado por diversos colaboradores con el apoyo y la aportación económica del consistorio turinés¹⁰.

El 12-06-1916, la convocatoria del monumento dedicado al fundador propiciada por los exalumnos salesianos quedó resuelta conforme a las bases emitidas con diversos relieves recubiertos de bronceada pátina, si bien, el ejército italiano se adueñó de algunos materiales durante el proceso de fundición, encargado en principio a Florencia, por lo que, sería de nuevo proyectado por otras casas de Varesse y Turín, con el consiguiente retraso en los plazos de ejecución y montaje, que se dilató hasta 1920. Colosal resultó la estatua marmórea y vaticana de Don Bosco, resuelta por el escultor turinés establecido en Roma, el académico *Pietro Canónica*, acompañado de sus juveniles discípulos, santo Domingo Savio (Mondonio, Italia, 02-04-1842-09-03-1857) y el salesiano y patagón argentino Ceferino Namuncurá (Chimpay, Argentina, 26-08-1886-Roma, 11-05-1905).

En similar escultórico destacan las estatuas de Pío IX, del escultor *Francesco Confalonieri* y del fundador, de bella factura debida al citado y afamado escultor italiano *Cayetano Cellini*, autor del bronceo y simbolista monumento erigido al fundador, concurso al que se presentaron doscientos escultores y sesenta y dos bocetos que fueron expuestos un 20-03-1913, siendo escogido el finalista, entre los cinco premiados bocetos, inaugurado en Turín en 1920, con una copia-versión del original sita en la turinesa Casa-Madre salesiana¹¹.

El 19 de marzo de 1882, festividad del patriarca san José, se colocó la primera piedra del templo barcelonés de la Sagrada Familia, bendecida por el obispo Josep M^a Urquinaona y Bidot (Cádiz, 1814-Barcelona, 1883), al que se incorporó de pleno, desde 1883, el arquitecto, Antonio Gaudí i Cornet (Reus, Tarragona, 25-06-1852-Barcelona, 10-06-1926). Inspirado en el entorno de una fulgurante naturaleza de pétrea y medieval inspiración neogótica, evocadora de una estructura arborescente y boscosa, con resalte de las fachadas del Nacimiento y la Pasión, del escultor *Josep María Subirachs i Sitjar* (Barcelona, 11-03-1927-07-04-2014).

El sucesor de D. Bosco D. Miguel Rúa (Turín, Italia, 09-06-1837-06-04-1910), visitó el 01-04-1906, la cumbre del Tibidabo, y el 31-05-1909, el P. Rodolfo Fierro ofició la primera misa en la cripta, con la iniciación de las conocidas romerías del Ram, que concentraron a 5000 peregrinos (se cogían flores y ramas para adorar). El obispo diocesano D. Juan Lagurales bendijo dicho templo subterráneo el 17-06-1911,

10. Nouovo Dizionario degli Scultori Italia Dell' Ottocento e del primo Novecento, d. Alfonso Panzetta, Adarte, 2003, Torino, pág. 1064.

11. Boletín Salesiano, n° 6, Junio de 1913.

declarado Templo Nacional Expiatorio. En aquél período, el influyente arquitecto y astrónomo Emilio Font demostró que la cumbre no era el lugar apropiado para instalar un posible observatorio, si bien, algunos barceloneses solicitaban de Don Bosco, la erección de un templo Nacional y Expiatorio al estilo del parisino de Montmatre y, similar al romano erigido en Monte Pretorio al Corazón de Jesús.

En 1912, se instaló la inicial comunidad salesiana y, en 1914, se colocaron los cimientos templarios, ya que, la estructura superior de líneas ascensionales sin descansar sobre la Cripta, sino sobre la cumbre de la montaña con recios cimientos que alcanzan los 14m., de 2 y 3 m. de espesor. Las obras se iniciaron el 14-04-1914 en estilo gótico catalán, con piedra caliza de Gerona, en color gris claro, labrado en las canteras del Sr. Caselles. La cúpula central está sostenida por columnas de 15 m. de altura con monolitos sobrepuestos en piedra de Monóvar. Los capiteles figurados se cubren de temática angelical, con algunos rostros identificables, como es el caso y retrato de los hijos propiciados por algunos de los donantes.

La cripta decorada al gusto moderno se bendijo en 1920 con el tímpano presidido por dibujos relacionados con el misterio trinitario, en estilo románico-bizantino de piedra labrada en gris terrosa. Destaca el viacrucis alabastrino que recorre su espacio, obra de los escultores *Josep Miret y Pérez Fábregas*, con ábsides decorados con pinturas al fresco. El colaborador y amigo de D. Bosco fue el arquitecto Enrique Sagnier Villavechia (Barcelona, 21-03-1858-01-09-1931), agraciado con el título Pontificio y la concesión del marquesado de Sagnier, además de ejercer como presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña con Encomienda de Alfonso XII en 1923. Se erigió en artífice del primer templo dedicado al Sagrado Corazón, en cronológico parangón al homónimo monumento de 28 metros levantado en el madrileño Cerro de los Ángeles. En 1926 se consagraron los cinco altares de la cripta, y en 1928, se bendijo la campana del futuro templo. El 19-11-1934, se colocó en la presidencia de la fachada pétrea, la gran estatua de San Juan Bosco que se mantuvo hasta el día 25-07-1936, en que fue fusilada y derribada, al igual que las tres estatuas de la portada, proceso destructivo acelerado tras el incendio y profanación de la cripta y el asesinato de dos salesianos.

La colosal estatua en bronce del Sagrado Corazón de Jesús corona el Templo Nacional y Expiatorio del Tibidabo, y su definitivo emplazamiento, constituyó todo un reto tectónico, a inicios de febrero, concebido en desagravio de los luctuosos hechos cometidos, junto al reconocimiento por la canonización del fundador D. Bosco. La estatua alcanza los 8 metros de altura, uno más que el erigido a Cristóbal Colón que preside desde su altivo pedestal, el puerto barcelonés. La prensa catalana y salesiana en 1935, recogía la noticia y el impacto causado por la grandiosa estatua de bronce bendecida por el obispo de Barcelona Dr. Irurita y Almándo, que alcanza los 1,30 m. en su cabeza. La imagen cristológica preside y acoge con los brazos abiertos en cruz y revestido de amplia túnica desprovista de manto, en ineludible recordatorio fisonómico al Cristo del Corcovado brasileño, del escultor parisino *Paul Maximilian Landowski*¹².

12. Eduardo Zancada Pérez, "El Cristo del Corcovado", en PASOS de Semana Santa, pp. 62-63, nº 2, abril, mayo, junio, Madrid, 1998.



Figura 3. "Sagrado Corazón", José Miret Llopart, 1950. Tibidabo, Barcelona.

El modelo precisó de 20.000 kilos de barro, 15.000 de yeso y otros tantos de agua. En total, su peso alcanzó unas 50 toneladas, siendo interesante el proceso de fundición al constituir uno de los mayores moldes del mundo. Uno de ellos fue llenado con 40.000 kilos de bronce derretido que explotó al escapar el líquido candente por el suelo y cubriéndose la atmósfera de gases tóxicos, por lo

que, los operarios tuvieron que huir del taller quedando tan solo el escultor y el fundidor que taparon con barro las grietas por donde se escapaba el bronce y, con ello reforzar con maderos el molde, haciendo palanca contra él para impedir su resquebrajamiento. Una vez fundidas el resto de piezas se procedió al cincelado de la misma siendo descompuesta la escultura en cinco piezas. Otro reto fue su elevación hasta la cumbre del templo, acto previsto para el 05-05-1936, en que se cumplía el 50º aniversario de la visita de D. Bosco al templo de la Merced, en que le fue entregado el pergamino con los escritos de cesión de los terrenos de la cima del Tibidabo. Por otra parte, el 12 de abril, se iniciaban en Turín las obras, y la colocación de la primera piedra de la ampliación del Santuario-Basílica de María Auxiliadora y el nuevo altar dedicado al fundador salesiano.

Las obras de restauración se iniciaron en 1940, tras el Viacrucis de desagravio celebrado el 25-07-1939, finalizadas en 1952, con la capilla dedicada al fundador inaugurada el 24-10-1949, junto a la instalación de la nueva imagen del Sagrado Corazón, debida al escultor *Josep Miret Llopart* (Barcelona, 23-09-1900-1978), bendecida el 02-10-1950. Tres años después se incorporaba, en policromado alabastro la heráldica del escudo español con la incorporación de los escudos de las distintas repúblicas hispanoamericanas. Sucesivamente se produjeron las consiguientes inauguraciones en 1954, con el órgano de la Cripta, junto a la terminación de una de las torres laterales. En 1956 se completó la estatua broncea como remate de la central. El ingeniero Puntas construyó en su interior una estructura rígida ligada a la base de los ángulos arriostrados que conforman un todo con el bronce, al objeto de empotrarla en la piedra de la cúpula con la requerida solidez.

La gran estatua dedicada al Corazón de Jesús en bronce y 1,50m., de espesor, alcanza los 7,50m., de altura y un peso de 4800 kilos, fundida en la casa Hijos de Barberi de Olot, ubicada sobre la torre central de 66,50m., de altura sobre la plaza, siendo la altura total templaria de 73,80m. Su rostro está basado en la turinesa Sábana Santa. La subida de la estatua se realizó en dos fases: la inicial hasta la terraza

superior con un pluma previa ubicación de las estatuas pétreas del apostolado, según proyecto y, una segunda pluma de 30 m., fija, que elevaría la estatua cristológica. Para ello, se efectuó una abertura en la base craneal, por donde emergerá una plancha de hierro atornillada a la estructura interna¹³.

El mensaje arquitectónico integra y difunde los fundamentos de la catolicidad española con inclusión de cuatro vidrieras dedicadas a la Virgen del Pilar, el III Concilio de Toledo, de 589, Fernando III el Santo y san Hermenegildo. En la capilla de los Mártires de la cruzada figuran las vírgenes de advocación española, y en la Capilla de la Hispanidad, las del resto hispano: La Asunción (España), Luján (Argentina), Cobre (Cuba), Antípola (Filipinas) y Guadalupe (Méjico). Preside el Altar Mayor, la talla de un Crucificado obra del escultor y exalumno salesiano, además de ejercer como director de la sección de Escultura en las Escuelas profesionales de Sarria, *Joan Puigdollers* y *Olm* (Vic, Barcelona, 1927-2005), con el que se formaron entre otros, *Modesto Fluvia*, *Jaume Perelló* y *Manuel Buisán*.

El 12-12-1957 se bendijeron las estatuas pétreas de 5 metros de altura de san Mateo y san Juan, san Pedro y san Pablo, en símil al monumento dedicado a Juan Bosco en la galería de fundadores sitos en el monasterio benedicto montserratino, todas ellas resueltas por el citado *Puigdollers*. En 1961 se reseña en el Boletín salesiano, la convocatoria del Congreso Internacional sobre el culto y devoción al Sagrado Corazón de Jesús en el Tibidabo, aún en obras, si bien, el 28-10-1961, se consagraron Templo y basílica, con una primera misa oficiada por el Rector Renato Ziggotti. En 1987 se cumplía el centenario de la consagración el 16-05-1887 del Sacro Cuore romano.

El proyecto ornamental culminó con la colocación de vidrieras y una segunda torre, además de la colosal estatua broncea del titular, sobre la torre central. El nuncio en España D, Cayetano Cocognani (Brisighella, Italia, 26-11-1881-Roma, 05-02-1962), consagraba el templo en la festividad de Cristo Rey, el 29 de octubre de 1961; por su parte, el pontífice san Juan XXIII inauguró la iluminación desde Roma, en octubre de 1961, elevándola a la categoría basilical. En su fachada, destacan las esculturas pétreas del artista catalán *Eusebio Arnau i Massort* (Barcelona, 1864-1933), erigidas en honor a san Miguel, junto a las emplazadas sobre las puertas laterales de Santa Teresa, provista del birrete de doctora y santa Margarita María Alacoque. En el triángulo superior, la profética imagen del fundador y en la terraza superior, las colosales estatuas de los doce apóstoles del citado *José Miret Llopert*, autor del Viacrucis alabastrino y de la imagen broncea que corona el conjunto templario y, que sobrepasa los 7,50 m. de altura. Otras estatuas fueron dedicadas en 1957, a Santiago, san Jorge y la Virgen de la Merced con los evangelistas en la fachada, del citado *Eusebio Arnau*. La iniciación de las fiestas jubilares contaron con la presencia del general Franco, donante de la Custodia que preside la Capilla sacramental de Adoración Perpetua. En su ábside destaca un mosaico dividido en tres paneles, y en los laterales, cuatro altares con san Antonio de la Escuela de Sarria, la talla de María Auxiliador, de *Pérez Fábregas*, san José, de las Escuelas Profesionales y, Nuestra

13. Boletín Salesiano, nº 12, diciembre, 1961, *Monografía dedicada al Tibidabo*, Ed. CCS, Madrid, 1961, pág. 9.

Señora de Montserrat del citado *Fábregas*, al igual que el Crucificado de embellecidas líneas figurativas resuelta en tamaño natural¹⁴.

El Santuario de La Gran Promesa (Valladolid)

En origen, el Colegio de San Ambrosio se vinculó a la figura del venerable jesuita Luis de la Puente (11-11-1554-Valladolid, 16-02-1624), sepultado en el templo bajo el enlosado marmóreo. En dicho espacio templario y llegado el año de 1733, se produjeron las apariciones del Corazón de Jesús al entonces Venerable jesuita Bernardo Francisco de Hoyos Seña (Torrelobatón, Valladolid, 21-08-1711-29-11-1735), considerado el mejor apóstol e impulsor del culto otorgado en España e Hispanoamérica al Sagrado Corazón de Jesús, beatificado el 18-04-2010 en la capital vallisoletana. Iniciado como jesuita en los colegios de Medina del Campo y Villagarcía de Campos previa conclusión de sus estudios teológicos en el Colegio vallisoletano, falleció al contar tan solo 24 años, habiéndose perdido los datos y la documentación archivística ante la expulsión de los jesuitas propiciada por Carlos III en 1767. La sede del antiguo colegio e iglesia de San Ambrosio se remonta, en su modesto origen, al año 1595, en que se constituyó un patronato ante la iniciativa y el patronazgo ejercido por el prelado vallisoletano Diego Romano de Vitoria, obispo de Puebla de los Ángeles (México), con el proyecto de un colegio e iglesia, en cuya capilla mayor de colosales dimensiones y tradición jesuítica fue enterrado junto a sus familiares.

La construcción se inspira en algunos de los referentes tectónicos y ornamentales apreciables en el Colegio de Villagarcía de Campos y, en la vallisoletana iglesia de San Miguel y san Julián, provista de una sola nave con inclusión de capillas entre los contrafuertes comunicadas mediante atajos con crucero y capilla mayor provista de testero plano, todo ello, inserto en un rectángulo. El centro del crucero se cubre con media naranja sobre pechinas y linterna siendo la decoración de la bóveda modificada en 1869, y tras el aparatoso incendio sería decorado con vistoso mosaico de inspiración bizantina, mientras los brazos y la nave se recubren con bóveda de cañón y lunetos. Los diversos tramos del templo restan separados por pilastras toscanas insertas y enmarcadas por arcos de medio punto, en los que se abren diversos balconillos destinados a la ubicación de tribunas.

Las trazas del templo se atribuyen al arquitecto postherreriano, hijo de Diego, y nieto de Juan Martínez, Francisco de Praves (1586-1637), apellido originario de la Merindad de Trasmiera, tierra de avezados canteros provenientes de la actual Cantabria, con resabios apreciables en la fachada de algunos elementos extraídos de la tratadística y tradición palladiana resuelta en dos cuerpos: el inferior, a modo de arco triunfal y el superior coronado por un acusado frontón triangular. Sobre la portada adintelada se ubican tres escudos, los dos laterales del obispo fundador y, el del centro por uno real, que debió sustituir al del primitivo colegio tras la expulsión de la congregación jesuita¹⁵.

14. Tibidabo, Arte, simbolismo, Ed. CCS, Barcelona-Sarriá, 1961.

15. Ferrero Maeso, Concepción, *Francisco de Praves (1586-1637)*, Ed. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1985.

Al convertirse el edificio en Santuario Nacional, se reformó su ornamentación con el revestimiento de suntuosos mármoles y mosaicos, junto a la pérdida de su anterior y austera fisonomía arquitectónica y artística. En la nave del evangelio resaltan sendos retablos platerescos procedentes del antiguo templo de San Benito, con obras atribuidas a *Gaspar de Tordesillas* activo en Valladolid, entre 1536 y 1562. Fue artífice de la talla



Figura 4. “Basílica Santuario Nacional de la Gran promesa”, Valladolid.

josafina del siglo XVII, asimilable a la escuela de *Juan de Ávila*, próxima a la Piedad de fines del s. XVI, atribuida a *Pedro de la Cuadra*, escultor perteneciente al foco vallisoletano, que supo sintetizar el influjo ejercido por el renovador y renaciente escultor castellano *Alonso Berruguete*, sin obviar la estela propiciada por *Juan de Juni* y *Jerónimo Anchieta*. Fue igualmente autor de la imagen jesuítica de san Francisco Javier del siglo XVIII, junto a diversas pinturas con temas de la Pasión en tablas provenientes del vallisoletano templo de san Antón, realizadas en 1550, por Gaspar de Palencia y Jerónimo Vázquez, además de las tallas de los ancianos san Joaquín y santa Ana pertenecientes al círculo de *Pedro de Ávila*.

En el pórtico de acceso se localiza el relieve de santa Ana, La Virgen y el Niño, de los escultores toresanos *Sebastián Ducete* (Toro, Zamora, 1568-1621) y *Esteban Rueda* (Toro, Zamora, 1585-1626), motivo que ocupó el cuerpo central del retablo mayor, previa la reforma de 1941, emprendida por los madrileños Talleres de Arte Granda. En la inicial capilla, resaltar, el retablo dedicado a Nuestra Señora de la Paz y Buen Viaje de Antipolo, advocación filipina custodiada por las efigies del jesuita san Francisco Javier y Santa Águeda, del siglo XVII, de la mano del escultor de la tierra *Adrián Álvarez*, posible colaborador de *Gregorio Fernández*, e hijo del también escultor *Manuel Álvarez* (Castromocho?, Palencia, c. 1517-Valladolid, c.1587).

En la zona del crucero se ubica el Altar de Jesucristo Rey de los Mártires con el atlético Crucificado de *Esteban Jordán* (c.1530/Valladolid, 1590), de acusada anatomía y similar factura compositiva al localizado en el monasterio de agustinas en Medina del Campo de Santa María Magdalena, de acusadas líneas clasicistas procedente del antiguo templo vallisoletano de san Antón. En la siguiente capilla se localiza la carroza procesional dedicada a Cristo Rey, de 1950, junto una talla de Obispo, del citado escultor. En dicho espacio figura la talla sedente del Cristo de la Caña, recientemente trasladada a la parroquial de san Martín, del escultor vallisoletano *José de Rozas*, hijo de Alonso, activo entre 1696 y 1725, asignado al foco palentino y vallisoletano, desde 1696, fallecido en 1725. Fue el autor del “Nazareno” titular para

su cofradía palentina, y de la talla cristológica de la Humildad para el Santuario de la Gran Promesa vallisoletana. En compartida estancia figura la medieval talla mariana de la Virgen del Val, el patrón vallisoletano san Pedro Regalado, del círculo del que fuera arquitecto y escultor tardobarroco *Pedro de Sierra* (Medina de Rioseco, Valladolid, 1702-1760), y un lienzo de la Inmaculada, de 1609, junto al presbítero y donante Andrés de Vega, obra de Francisco Martínez.

En sus proximidades se localizan diversos relieves, y tallas de los siglos XVI, XVII y XVIII, provenientes de otros tantos templos y conventos vallisoletanos afectados por el proceso desamortizador. El retablo mayor, procede del desamortizado convento de Carmelitas Descalzas, de Medina del Campo, realizado en 1619, por el ensamblador Francisco de Palenzuela con intervención del escultor manierista y toresano *Esteban de Rueda*, realizado tras el fallecimiento de su estrecho colaborador *Sebastián Ducete*. Conserva el banco original, si bien, los lienzos que lo componían fueron desmontados y sustituidos ante las transformaciones efectuadas a partir de 1941, por el regidor del taller artístico creado en 1891, por el presbítero asturiano Félix Granda Buylla (Pola de Lena, Asturias, 21-02-1868-Madrid, 23-02-1954).

Destacable testigo escultórico e histórico es el meritorio Calvario que preside el ático del retablo mayor del siglo XVI, con el Crucificado central custodiado por las tallas de la Virgen y San Juan, de *Pedro de la Cuadra* y notable influjo fernandino, reconocible por los quebrados paños en marcado contraste estilístico respecto a los cuatro paneles rectangulares y escultóricos resueltos en sobredorados motivos episódicos alusivos a la Última Cena, la Duda de Santo Tomás, la Adoración de los Magos y la Revelación de la Gran Promesa, encargo efectuado a los citados Talleres Granda. Preside el conjunto retabístico, sufragado por el ayuntamiento vallisoletano, la colosal imagen del Corazón triunfante de Jesús, de 4,15 m. de altura, resuelto en madera policromada sobre peana presidida por cuatro ángeles celestiales. El conjunto se debe al entonces escultor, oficial y colaborador en el mismo, el cualificado artista valenciano *Julio Vicent Mengual* (Carpesa, Valencia, 09-05-1891-28-07-1940)¹⁶.

El 14 de mayo de 1733, el jesuita Bernardo Francisco de Hoyos en el presbiterio del templo recibió la Revelación de la Gran Promesa, al escuchar: “Reinaré en España y, con más veneración que en otras partes”. Con la expulsión de la congregación jesuita en 1767, la Iglesia se transformó en parroquia de San Esteban, para variar su función eclesial desde 1773, al quedar habilitado como seminario centralizado en Madrid. El edificio padeció un fortuito y trágico incendio en 1869, con la pérdida de su variado patrimonio artístico, hasta que, en el siglo XIX, el prelado diocesano, Remigio Gandásegui y Gorrochátegui (Galdácano, Vizcaya, 05-01-1871-Valladolid, 16-05-1937), promotor y reformador de la Semana Santa vallisoletana –junto al arquitecto e historiador Juan Agapito Revilla (Valladolid, 13-12-1867-13-12-1944), y el periodista Francisco Cossio Martínez-Fortún (Sepúlveda, Segovia, 12-05-1887-12-05-1975)–, concibió el proyecto de convertirlo en el actual Templo Expiatorio Nacional. Estuvo desde su inicio dedicado a honrar al Sagrado Corazón de Jesús, al contar con el apoyo brindado desde Roma por Pío XI, conforme al documento remitido el 12-08-1933,

16. José Carlos Brasas Egido, *Guía Artística de Valladolid*, Ed. Lancia, León, 2005, pp. 70-72.

si bien, el citado prelado vasco no lo viera culminado al fallecer en 1937. Su sucesor Antonio García García (Bullas, Murcia, 1880-Valladolid, 1953), certificó el proyecto constructivo inaugurado el 14-06-1941, y ampliado en 1945, por el arquitecto Antonio Palacios Ramilo (Porriño, Pontevedra, 08-01-1874-Madrid, 27-10-1954), junto a su estrecho colaborador, el arquitecto zaragozano Pascual Bravo Sanfeliú. Entre otras esculturas contemporáneas cabe resaltar la fidedigna versión mariana, de idénticas dimensiones y tamaño, que la imagen titular zaragozana, obra del polifacético artista de origen aragonés, afincado en Madrid, *Jenaro Lázaro Gumiel* (Villaluenga, Zaragoza, 18-10-1901-La Codosera, Badajoz, 15-09-1977), autor entre otras piezas del Crucificado vallisoletano de la Preciosa Sangre, titular de su homónima cofradía con sede en el templo de Santa María la Antigua.

El elevado presupuesto del grandioso conjunto arquitectónico pudo ser abordado gracias a los diversos donativos provenientes desde distintos puntos de la geografía devocional española. Así, los prelados y presbíteros costearon el Altar Mayor del Santuario resuelto en mármol con relieves alabastrinos y bronceos e inclusión de ángeles y orantes. También participaron en dicho proyecto los cabildos catedralicios y las múltiples parroquias para sufragar el valioso Tabernáculo-Expositor de bronce y mármol. A su vez, los arzobispos de Valladolid y Burgos, regalaron diversas casullas y cálices, en parangón a los seminaristas, que donaron los candelabros que orlan el Altar Mayor. Franco regaló la Custodia con su nombre y brillantes con amplia representación hagiográfica, en símil a la donación efectuada por el entonces ministro de Trabajo, José Antonio Girón, que costeó el pavimento marmóreo en conjunción a los donativos efectuados por las distintas congregaciones religiosas y señalados particulares¹⁷.



Figura 5. “Retablo Mayor”, Julio Vicent Mengual, Casa Granda, 1941. Basílica Santuario Nacional de la Gran promesa, Valladolid.

17. Revista Reinaré, *Órgano Oficial de El Santuario Nacional de la Gran Promesa*, Valladolid, 1º de enero de 1947.

En 1945 comenzó a edificarse el conocido como proyecto del Alcázar de Cristo Rey, en torno al actual Santuario vallisoletano concebido como futuro recinto peregrinacional, conforme a la inicial maqueta. Presidía la misma una ascensional y altiva torre neogótica que completaba en altura el grandioso complejo que alcanzaría una altura de 125 m., superior a la torre catedralicia, proyecto que sería finalmente abandonado. En el actual edificio y Santuario se integran la fundación Emilio Álvarez Gallego y una librería religiosa, siendo desde 1994, sede y Centro de Espiritualidad y acogida de distintos colectivos cristianos.

Bibliografía

- AA.VV., (Emiliano Aníbarro Espeso/Antonio Domínguez Galán), *Ayer y Hoy del Cerro de los Ángeles, estampas y Celebraciones, 1919-2007*, Ed. Obra Nacional del Cerro de los Ángeles, Madrid, 2008.
- ARAGÓN RAMÍREZ, Miguel Sdb., *San Francisco de Sales, una espiritualidad al alcance de todos*, Ed. CCS, Madrid, 2006.
- BOLETÍN SALESIANO DE TURÍN, Año I, nº 1, Octubre, 1886, Librería Salesiana de Turín (Italia) y Sarriá (Barcelona).
- BONET SALAMANCA, Antonio, *La Escultura procesional en el Madrid de posguerra (1940-1990)*, Ed. Pasos, Madrid, 2009.
- BRASAS, Egido, José Carlos, *Guía Artística de Valladolid*, Ed. Lancia, León, 2005, pp. 70-72.
- FELIU ELÍAS, *L'Escultura Catalana Moderna*, Vol. I y II, Ed. Barcino, Barcelona, 1926.
- CABALLERO, José, S.J., *Corazón de España, Historia del monumento del Cerro de los Ángeles (1900-1976)*, Ed. Fe Católica, Madrid, 1977.
- FERRERO MAESO, Concepción, *Francisco de Praves (1586-1637)*, Ed. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio, *Tres décadas de Escultura en la Trinidad (1929-1960), el taller de Escultura, Talla y Decoración de las Escuelas Profesionales Salesianas de la Trinidad*, Ed. Escuelas Salesianas Trinidad, Sevilla, 1993.
- GARRUT ROMÁ, J.M., *Itinerarios de Piedad en Barcelona*, Aumá, S.L. Editores, Barcelona, 1952.
- MARÍA DE ALVARADO, *Lámpara Viva, La Madre Maravillas de Jesús y el Cerro de los Ángeles*, Madrid, 1994.
- MARÍN MEDINA, José, *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*, Ed. Edarcón, Madrid, 1978.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura en Castilla y León, entre 1600-1770*, Ed. Cátedra, Madrid.
- SÁENZ DE TEJADA, S.J., Ed. *Mensajero del Corazón de Jesús*, 1940.
- Revista "Reinado Social de los Sagrados Corazones, *Obra de la entronización en el Hogar*, c/ Padre Damián, 2, nº Extraordinario de mayo 1927, Madrid, 1927
- Revista "Mensajero del Corazón de Jesús", Blanco y Negro, "Reino de Cristo", "Tibidabo" y "Estrella del Mar".
- 100 Años de Presencia Salesiana en Barcelona-Sarriá, Ed. Don Bosco, Barcelona, 1984.
- Sarriá 101, *Retazos de la Celebración del Centenario del Instituto Politécnico, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, Barcelona, 1884-1984*, Ed. CCS., Barcelona, 1985.

ESCULTURA EN MINIATURA. LA ESCULTURA EN LOS SAGRARIOS DE FINALES DEL SIGLO XVI EN ÁLAVA

Aintzane Erkizia Martikorena

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Los sagrarios son unos muebles litúrgicos imprescindibles en todos los templos católicos y están destinados a una función sagrada: custodiar la eucaristía. Por su carácter sagrado han sido objeto de una especial atención por parte de las autoridades religiosas a lo largo de los siglos. Tras la celebración del concilio de Trento (1545-1563) esa atención se tornó particularmente intensa, debido a que la reforma protestante había negado el dogma de la transubstanciación y, por tanto, la presencia real de Cristo en la eucaristía. Como respuesta a ello, la Iglesia católica se reafirmó en sus dogmas en la XIII sesión celebrada en 1551 y, en consecuencia, la eucaristía y los sagrarios se colocaron en el punto central de la nueva liturgia.

Los nuevos decretos tridentinos llegan a Álava de la mano de los obispos de Calahorra-La Calzada, diócesis a la que perteneció durante toda la época moderna. La diócesis de Calahorra contó durante el siglo XVI con obispos reformistas como el erudito Juan Bernal Díaz de Luco (1545-1556), quien tras asistir al concilio de Trento celebró varios sínodos, escribió varios tratados y visitó toda su diócesis¹, aspecto éste en el que se insistió en el concilio². Tanto Díaz de Luco como sus sucesores en la sede calagurritana emplearon la visita pastoral como un instrumento de control del culto y de la vida de los fieles y el clero³, especialmente los obispos Juan Ochoa Salazar (1577-1587), Pedro Portocarrero (1589-1594) y su sucesor Pedro Manso (1594-1602), los más activos en lo que a la renovación del mobiliario litúrgico se refiere. Sus episcopados coinciden con la plena implantación del estilo romanista en Álava y la construcción de sagrarios en este nuevo lenguaje triunfalista.

1. MARÍN MARTÍNEZ, T. (1954). SÁINZ RIPA, E. (1996), vol. III, pp. 219-244.

2. Quedo claramente expresado en la Sesión XXIV, cap. III, del 11 de noviembre de 1563.

3. Para la trascendencia de la visita pastoral en la contrarreforma, véase CÁRCEL ORTÍ, M^a M. (1982), MIGUEL GARCÍA, I. (1999), y GARCÍA HOURCADE, J. J. e IRIGOYEN LÓPEZ, A. (2006), entre otros.

El Romanismo es un estilo artístico vigente en las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII que se desarrolló con especial relevancia en el cuadrante norte peninsular, tal y como lo precisó Weise⁴. Es una modalidad del Manierismo que se ajusta a la perfección al ideal artístico promulgado por el concilio de Trento⁵, tanto que estará a su servicio, y como tal, será un Manierismo reformado, religioso y contrarreformista. Sus preceptos artísticos emanan de los círculos artísticos de Roma, especialmente del entorno de Miguel Ángel, de donde le viene la denominación. Fue Gaspar Becerra el introductor de este nuevo estilo en España a través del retablo de la catedral de Astorga, y su periodo álgido se corresponde con el reinado de Felipe II. Como es bien conocido, el Romanismo produce esculturas con una corpulencia y exaltación anatómica acordes con el ideal triunfalista de la Iglesia católica, al que se le añadirá la *terribilitá* que caracteriza a Miguel Ángel, entre otras características⁶.

En lo que se refiere a Álava, el Romanismo se introdujo tempranamente a través de los focos artísticos de Logroño y Miranda de Ebro, y germinó con la presencia de Juan de Anchieta en Vitoria-Gasteiz en 1575, quien acudió a la ciudad para contratar el retablo de la parroquia de San Miguel. El maestro guipuzcoano hizo eclosionar el estilo miguelangelesco en dos talleres alaveses, uno en Vitoria-Gasteiz dirigido por Esteban de Velasco, y otro en la villa de Salvatierra-Agurain, capitaneado por Lope de Larrea, que serán los mejores representantes de esta nueva manera de entender la escultura en esta provincia vasca. Los sagrarios que van a producir ambos talleres van a ser ejemplares en cuanto a la interpretación del manierismo miguelangelesco tanto en la arquitectura como en la escultura y los programas iconográficos que ésta desarrolla.

La escultura en miniatura

La escultura destinada a estos sagrarios romanistas posee un condicionamiento que en ocasiones tiene una importancia determinante, que es el tamaño. En los sagrarios se encuentran pequeñas tallas que oscilan entre 25 y 35 cm de altura, y los relieves que representan escenas no superan los 45 cm de alto. También los pequeños relieves decorativos que se hallan en los basamentos, frisos, capiteles o columnas de estos microedificios cuentan con un espacio muy reducido para su desarrollo. Desde luego, las dimensiones condicionan aspectos estilísticos, de tal manera que los escultores romanistas debían adaptar los preceptos de su estilo a unas medidas muy inferiores a las esculturas exentas o las de los retablos, teniendo que miniaturizar el Romanismo.

4. WEISE, G. (1959).

5. CAMÓN AZNAR, J. (1945).

6. Numerosos autores se han dedicado a estudiar el Romanismo norteño y sus representantes más importantes. No podemos citar a todos, por lo que nombramos a las personas que han realizado estudios dedicados al Romanismo en el ámbito vasco-navarro y que están nominados en la bibliografía, que no son otros que M^a C. García Gainza, M. J. Portilla Vitoria, S. Andrés Ordax, M^a A. Arrázola Echeverría, P.L. Echeverría Goñi, J.J. Vélez Chaurri, J. Aizpún Bobadilla, F. Tabar Anitua, M^a J. Tarifa Castilla.

Podemos asegurar que este condicionamiento no está exento de dificultades, sino más bien todo lo contrario; tallar una fiera expresión a un san Pablo romanista cuyo rostro no supera los 5 cm es, ciertamente, una labor complicada, porque no sólo requiere conocer y saber dotar de una expresión tan característica a una talla, sino que además debe hacerlo con más precisión, delicadeza y con golpes de gubia considerablemente más certeros, al menos para que el resultado sea bueno. Es aquí donde se pone a prueba la habilidad técnica de un escultor y, por ello, es en estas tallas de sagrarios donde se percibe con mayor claridad la calidad de un artista, la mano de un escultor u otro y, sobre todo, la participación de los oficiales del taller en la ejecución de una obra, aspecto éste que puede pasar más desapercibido en el caso de las esculturas de gran formato.

En este sentido no son pocas las tallas con desproporciones anatómicas, como el Cristo atado a la columna y el Ecce Homo de Castillo, únicas piezas supervivientes de un sagrario realizado en 1577 por el vitoriano Esteban de Velasco⁷, autor de los más bellos sagrarios romanistas alaveses, y que se encuentran depositados en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz. Estas dos tallas tienen una altura de 31 cm y en ellas es patente la desproporción de las piernas y los brazos, especialmente los pies y las pantorrillas, que rompen con la armonía y las proporciones que requieren una representación naturalista del cuerpo humano. La exaltación anatómica es una de las características más destacables del Romanismo, pero aquí esa peculiaridad se ha llevado al extremo y es demasiado acusada. Las desproporciones también se dejan ver en la corona de espinas, extremadamente grande en relación al rostro de Cristo. La falta de finura y de detalle en estas imágenes de pequeño formato también influye en esa fiera que debe tener toda obra romanista, resultando una talla un tanto burda y falta de detalle. Aunque la obra de Velasco sea de calidad desigual y en su producción encontremos imágenes de calidad mediocre, podemos asegurar que las esculturas para retablos están mejor resueltas y que suelen conseguir la fiera expresión de manera correcta a través de los labios apretados y el ceño fruncido.

Sin embargo, otras piezas de sagrario que, por características estructurales podríamos atribuir al mismo Esteban de Velasco, presentan una calidad notablemente superior, como son las tres esculturas del sagrario de Pedruzo (Treviño), que representan a san Pedro, san Pablo y al Padre Eterno y que también están depositadas en el vitoriano Museo Diocesano por motivos de seguridad (fig. 1). En esta ocasión los rostros tienen una talla muy esmerada, expresando esa fiera romanista de manera impecable. Sus escasos 28 cm de altura no mermaban su pureza romanista, ya que se ajustan perfectamente a los preceptos miguelangelescos. Con esta acusada diferencia de calidad entre dos obras contratadas por el mismo artista, queda patente la intervención de los oficiales del taller, algo que era habitual en los talleres de escultura de época moderna, pero que quizás es más acusado en las tallas de los sagrarios, razón por la cual estas esculturas en miniatura se tornan

7. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ÁLAVA-ARABAKO ARTXIBO HISTORIKO PROBINTZIALA [en adelante AHPA-AAHP]. Prot. 6204, escr. Jorge de Aramburu, año 1577, ff. 218v-220r. ENCISO VIANA, E. (coor.) (1975), pp. 315-316.



Fig. 1. San Pedro, san Pablo y Padre Eterno, procedentes de Pedruzo (Treviño). Esteban de Velasco, hacia 1580-1590. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz. Depósito de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. de Pedruzo.

herramientas interesantes para analizar el sistema de trabajo de los talleres escultóricos de la época moderna.

La escultura de san Pedro es una talla de empaque que nos muestra al príncipe de los apóstoles con un gesto altivo, y con sus atributos habituales, como lo exigía el decoro y la corrección del arte tridentino. Ciertamente, es un tipo adusto muy común dentro del Romanismo cuyos paralelos no son difíciles de encontrar, ya que como bien se sabe, el Romanismo es un estilo prototípico que se basa en modelos que se repiten, alejado del naturalismo que florecerá posteriormente. Lo mismo ocurre con el san Pablo, que hace pendant con el apóstol situándose siempre a ambos lados de la puerta del sagrario; el príncipe de los apóstoles en el del evangelio, y el apóstol de los gentiles en el de la epístola, mostrando su jerarquía. Si bien le falta la espada, porta el libro, luce la cabeza calva con su característico mechón de pelo rizado en la frente y tiene unas enmarañadas barbas rizadas bífidas con bigote, a la manera del eterno modelo de Miguel Ángel, el Moisés de la tumba de Julio II.

Estas dos pequeñas tallas de san Pedro y san Pablo muestran una composición que se repite casi con exactitud en muchísimas ocasiones en otras piezas del taller de Esteban de Velasco, pero en un tamaño considerablemente mayor, ya que son esculturas de retablos. Es el caso del retablo de Subijana de Álava, realizado por el mismo artista en 1584-1586⁸ (fig. 2), el san Pablo del retablo inacabado de la

8. AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, 1586, ff. 325r-330v. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE VITORIA-GASTEIZKO ELIZBARRUTIAREN ARTXIBO HISTORIKOA [en



Fig. 2. San Pedro, del retablo de la parroquia de San Esteban de Subijana de Álava. Esteban de Velasco, 1584-1586.



Fig. 3. San Pablo, del retablo inacabado de la parroquia de San Miguel. Taller de Esteban de Velasco, hacia 1601. Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz. Depósito de la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz.

parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz (fig. 3), en un principio atribuido a Juan de Anchieta⁹ pero tras su restauración y exposición en el Museo Diocesano de la capital alavesa reatribuido al taller de Velasco¹⁰, o los dos santos del retablo de Okina, contratado en 1621 por el discípulo predilecto de Velasco y heredero de su taller, Pedro de Ayala¹¹. En estas comparaciones podemos ver que tanto las pequeñas tallas de los sagrarios como las de gran formato de los retablos responden a un mismo modelo, repitiéndose en todas ellas las mismas características formales, compositivas e iconográficas.

Junto a las imágenes de san Pedro y san Pablo se encuentra el Padre Eterno (fig. 1), la talla que corona el conjunto y estaba ubicada en el segundo cuerpo del

adelante, AHDV-GEAH], Subijana de Álava, Libro de fábrica (1600-1737), Sign. 2575-2, f. 5v. ENCISO VIANA, E. (1975), p. 581.

9. TABAR ANITUA, F. (1992), pp. 15-16.

10. ERKIZIA MARTIKORENA, A. y AGUINAGALDE LÓPEZ, I. (2016), p. 41.

11. AHPA-AAHP. Prot. 2426, escr. Juan de Ugarte, 1621, ff. 375-377. ENCISO VIANA, E. (1975), p. 555.

sagrario –el expositor–, a excepción de las horas en las que se exponía la custodia de plata con el Santísimo. Esta pieza es ligeramente mayor (32 cm de altura) y a pesar de tener una expresión más sosegada, es una talla de gran presencia, ya que muestra al anciano de los días con una barba blanca larga y poblada, entronizado y bendiciendo sobre una nube de ángeles desnudos que lo sustentan. La posición de sus rodillas, una más alta que la otra, nos remite una vez más a modelos de Miguel Ángel. Por una parte, la imagen de Cristo Juez del Juicio Final de la Sixtina que presenta la misma disposición en las rodillas, y por otro el Moisés de la tumba de Julio II, inagotable modelo para la historia del arte en general, y para el Romanismo en particular. También los *ignudis* que pueblan la capilla Sixtina y las esculturas de los esclavos de la citada tumba papal brindan modelos formales para los niños que pululan en el basamento de nubes de Padre Eterno de Pedruzo.

Aunque el tema del Padre Eterno deja de coronar los retablos de manera sistemática a partir de las últimas décadas del siglo XVI para ser sustituido por una Crucifixión, en algunos retablos romanistas aún podemos encontrar esta imagen, como en el retablo lateral del Rosario de Sotés (La Rioja), obra de Juan Fernández de Vallejo¹². Las imágenes de Dios Padre que tallan los romanistas van a ser parte de Trinidades, que son bastante habituales en los retablos. Entre todos ellos destaca la soberbia Trinidad que Juan de Anchieta talló en la capilla de esa advocación de la catedral de Jaca¹³, que sirvió de modelo para todas las representaciones de Dios Padre que se tallaron en el Romanismo hasta bien entrado el siglo XVII. En los sagrarios alaveses apenas hay representación del Padre Eterno, salvo el ejemplo de Pedruzo del que hablamos, el de Axpuru¹⁴, obra de Lope de Larrea, y el de Aletxa¹⁵, atribuido al taller de Salvatierra. A pesar de que son escasas las representaciones del Padre Eterno, esta disposición de los ángeles sosteniendo a la divinidad y la composición de la talla son visibles en las Asunciones que invariablemente se encuentran en la calle central de todos los retablos romanistas, en gran formato. Es decir, que, aunque este tema apenas se encuentra en los sagrarios y retablos, formalmente su composición se repite en la escultura de gran formato en las Asunciones romanistas.

Llegados a este punto, tal vez debamos plantearnos la pregunta de si existe relación alguna entre estas pequeñas tallas de sagrarios y los modelos de barro que empleaban los escultores para enseñar a los patronos de un retablo, para que éstos vieran el aspecto que iban a tener las esculturas y dieran su visto bueno, como se ha documentado¹⁶. Porque es evidente que, en cuanto al formato, las tallas de sagrarios presentan una clara analogía con los modelos en yeso, barro o cera que existían en los talleres de escultura desde al menos el siglo XV¹⁷. Por una parte, se observa que existen tallas de sagrarios idénticos a imágenes de retablos, demostrando que lo

12. BARRIO LOZA, J.Á. (1981), pp. 159-163.

13. También en los retablos de Tafalla y Cáseda en Navarra. GARCÍA GAINZA, M^a C. (2008), pp. 148-152, 169-175 y 197-207.

14. ANDRÉS ORDAX, S. (1976), pp. 211-213.

15. PORTILLA VITORIA, M. (1982), pp. 277-278.

16. MORTE GARCÍA, C. (1987), p. 96.

17. WITTKOWER, R. (1983), pp. 104-105.

realizado en pequeño formato tiene su correspondencia con el ejecutado en formato grande o, dicho de otra forma, las tallas de sagrarios son esculturas miniaturizadas. Por otra parte, sabemos que en muchas ocasiones el sagrario era lo primero que se realizaba en el proyecto general de un retablo, incluso muchas veces era lo único que se encargaba, y si la pieza gustaba y la parroquia disponía de recursos se contrataba el retablo, por lo que los sagrarios eran una posible prueba de calidad del artista. El hecho de que el sagrario sea la primera pieza que se realiza, con anterioridad a las esculturas del retablo, nos lleva a formularnos la pregunta.

En los inventarios de los romanistas alaveses y en la documentación histórica, de momento no hemos encontrado ni una sola referencia a estos modelos de esculturas, pero la profesora Tarifa sacó a la luz interesantes referencias documentales sobre los modelos que poseía Juan de Anchieta y que sus discípulos y seguidores ansiaban tener ya que, junto con los dibujos del maestro, eran el bien más preciado de la profesión¹⁸. En un inventario de estos modelos se reseñan unos “que llebó de Vitoria de casa de Belasco que heran los que abia menester el retablo de Santa Clara de Bitoria”¹⁹, lo que indica que Anchieta creó varios modelos que Velasco empleó en ese retablo realizado entre 1574 y 1578²⁰, años en los que estuvo en Vitoria-Gasteiz trabajando para el retablo de la iglesia de San Miguel, lo que explicaría la clara dependencia de Velasco al estilo del maestro de Azpeitia, que en muchas ocasiones copia servilmente.

En relación a este posible nexo entre los modelos y las tallas de los sagrarios, nos gustaría añadir un aspecto más. A pesar de contar con todas esas dificultades técnicas arriba descritas, derivadas de su tamaño, el sagrario es el mueble más sagrado de la iglesia y las esculturas que alberga tienen una admiración especial debido a su privilegiada ubicación. El tabernáculo era el mueble que más preocupaba a la autoridad episcopal, sobre todo en una época de auge eucarístico impulsada por el concilio de Trento y que significó una unificación formal y espacial para la reserva eucarística en todo el mundo católico. Como receptáculo del cuerpo del Señor, el sagrario debía ser el centro de atención de toda la feligresía, y con ese objetivo se mandaba colocarlo sobre el altar mayor y adornarlo con un retablo que le sirviera de marco. Siendo el punto al que se dirigen todas las miradas, el centro en el que convergen las líneas arquitectónicas, el foco de la vida parroquial, el “oriente” de la celebración litúrgica²¹, es también la pieza más especial del mobiliario litúrgico, y como tal, el artista debía tratarlo de una manera singular. Es por ello que en los sagrarios encontramos imágenes que no se repiten en los retablos, bien por iconografía o bien por características formales, de tal manera que era una ocasión que el artista podía aprovechar para experimentar soluciones artísticas nuevas.

18. TARIFA CASTILLA, M^a J. (2011), p. 784.

19. Idem.

20. MARTÍN MIGUEL, M^a Á. (1998), p. 381.

21. AIZPÚN BOBADILLA, J. (2011), p. 45.

La microarquitectura eucarística

La escultura no es la única disciplina artística miniaturizada, ya que los sagrarios son verdaderas maquetas arquitectónicas, a la manera de los *modelli* italianos que reproducían a una escala reducida y en madera el edificio que el arquitecto había diseñado para mostrárselo a los comitentes²², y que también existen en España en esta misma época²³. Los diseños arquitectónicos de los sagrarios tienen la gran ventaja de no necesitar de una estructura tectónicamente eficaz, además de que su función no es la de ser un modelo sino una obra terminada, razón por la que prima la estética y su forma está totalmente supeditada a su simbología. De hecho, no son los canteros o constructores los que diseñan estos microedificios, sino que serán los propios escultores, en su faceta de tracistas y arquitectos, los que plantearán las fachadas y los edificios de planta central en miniatura, poniendo en práctica la idea renacentista del arquitecto como creador de una idea²⁴.

Los tracistas de retablos y sagrarios en el País Vasco tenían conocimientos más profundos del carácter artístico de la arquitectura que los propios canteros, aunque evidentemente carecían de sus competencias tectónicas, ya que el edificio que diseñaban no iba más allá de un ensamblaje de madera. Sin embargo, la liberación de tener que materializarse en un edificio pétreo dota al sagrario de una libertad creativa que, unido al conocimiento de la teoría artística italiana, hace que los sagrarios sean obras más vanguardistas que la propia arquitectura, algo que, por otra parte, ocurre a lo largo de la historia del sagrario²⁵. Los tratados arquitectónicos de Sebastiano Serlio, Jacopo Vignola y Andrea Palladio, con numerosas ediciones ilustradas a lo largo del siglo XVI, y tan empleados en todas las artes de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, son aplicados en los sagrarios, no así en la arquitectura construida, que sigue repitiendo modelos y estructuras codificadas en la Baja Edad Media. Por poner un ejemplo, la planta central se emplea únicamente en algunas capillas privadas de la Llanada alavesa como las de Galarreta, Munain o Bikuña²⁶, todas de finales del siglo XVI y primeros años del XVII, pero su uso es sistemático en todos los sagrarios de Álava. Dotada de un alto valor simbólico, la planta central es la adecuada para construir un mueble litúrgico de función eucarística, evocando con ello el Santo Sepulcro de Jerusalén y heredando su relación con el mundo funerario. Otras características como las plantas elípticas, el empleo de órdenes clásicos superpuestos, la existencia de frontones de todo tipo o la presencia constante de cúpulas, no hacen más que confirmar que la microarquitectura eucarística va por delante de la arquitectura construida. Por todas estas razones

22. MILLON, H. A. (1994).

23. GALERA ANDREU, P. A. (2015).

24. Hay que tener en cuenta que durante el siglo XVI el término arquitecto no estaba tan definido como posteriormente lo estará y era sinónimo de entallador, ensamblador y escultor. MARÍAS, E. (1979), pp. 177-178.

25. Por ejemplo, en los sagrarios góticos, en los que la relación microarquitectura y macroarquitectura se torna especialmente estrecha, dando a la primera un fuerte carácter experimental, como lo demuestra TIMMERMANN, A. (2009), pp. 39-57.

26. PORTILLA VITORIA, M. J. (1982), pp. 451, 584-585 y 726-727.

podemos considerar los sagrarios como fuentes importantes para el estudio de la arquitectura de las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, ya que las estructuras eucarísticas conforman un género arquitectónico.

El mensaje de los sagrarios romanistas

Finalmente, es de destacar que las esculturas que se ubican en estos vanguardistas microedificios son el soporte de un programa iconográfico independiente de los retablos que los adorna, y que tienen la clara función de transmitir un mensaje relacionado con su función sacramental. Por ello, es evidente que los temas que se desarrollan en los relieves y las tallas de los sagrarios sean de temática eucarística o doctrinal, y el mensaje que difunden no es, como en los retablos, de carácter narrativo, sino más bien tiene un carácter representativo. También a través de los sagrarios “se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe y recapacitándole continuamente en ello”²⁷, tal y como lo definió la sesión XXV de Trento celebrada en diciembre de 1563 y dedicada al arte religioso, aunque lo hace de una manera muy diferente a los retablos, de fuerte carácter didáctico.

Debemos tener en cuenta que los sagrarios romanistas no están cerca de la vista de los fieles, no al menos en sus detalles. Los sagrarios son piezas reducidas en tamaño, ubicados sobre el altar y al fondo del presbiterio que está elevado, separados de la feligresía, y además son muebles cubiertos parcialmente por conopeos o palios de diversos colores según el tiempo litúrgico²⁸. Esta distancia con respecto a la feligresía acrecienta su inaccesibilidad y, con ello, reafirma su sacralidad, convirtiéndolo en un mueble de alto contenido simbólico. Es por ello que su programa iconográfico no está destinado a la didáctica de la fe, sino que está orientado a la transmisión de un mensaje sacramental, un mensaje construido a través de sus esculturas, su forma evocando la planta central, su segundo cuerpo con expositor en el que se muestra a Cristo Sacramentado, su ubicación en el punto de fuga del espacio y su inaccesibilidad. Todos estos elementos contribuyen a que estos muebles representen un sacramento y carezcan de la dimensión didáctica de los retablos.

Los temas que se destinan a los sagrarios romanistas están dictados por los comitentes, y por ello quedan bien especificados en los contratos que suscriben con los artistas. De esta manera encontramos escrituras en las que se conciertan que en el sagrario se pongan temas “que señalare el dicho cura”²⁹, o largos condicionados en los que se detallan todos y cada uno de los temas que deben aparecer en cada una de las partes del sagrario, como en el sagrario de Ali en 1580³⁰. No hay duda de que

27. Actas del Concilio de Trento, sesión XXV, diciembre de 1563.

28. Así lo ordenan numerosos mandatos de visitadores, sobre todo a partir del siglo XVII, como el de Arrieta en 1629, que ordena “en el relicario donde está el Sanctissimo pongan una cortina de tafetán colorado con su barra de yerro para que esté con mayor reverencia provocando a mayor devozion”. AHDV-GEAH. Sign. 626-1. Arrieta. Libro de Fábrica (1560-1685), f. 79v.

29. Como en el contrato para el sagrario de Subijana de Álava con Esteban de Velasco en 1586. AHPA-AAHP. Prot. 6739, escr. Diego de Alegría, año 1586, f. 325v.

30. AHPA-AAHP. Prot. 4786, escr. Diego de Paternina, año 1580, s/f.



Fig. 4. Sagrario de Pedruzo (Treviño). Parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. Esteban de Velasco, hacia 1580-1590.

la iconografía es uno de los aspectos importantes de estos muebles, de tal manera que suelen ocupar varias cláusulas de los contratos firmados para la construcción de un sagrario, y en el caso del ajuste de un retablo, también el sagrario y su iconografía ocupan varias líneas³¹.

En los tabernáculos romanistas contruidos en Álava, no encontramos escenas en secuencia que compongan una narración como en un retablo, sino que todos los temas presentes en estos muebles son de carácter representativo y se refieren a su función. Por un lado, los temas que encontramos en las puertas no varían mucho y siempre nos muestran a un Cristo que triunfa sobre la muerte, como es la escena

31. Sirva como ejemplo el famoso contrato del retablo de la catedral de Astorga firmado con Gaspar Becerra, en el que se le dedican varios epígrafes al sagrario por ser “cosa apartada y miembro de por sí”. ARIAS, M. (coord.) (2001), p. 280.

de la Resurrección que vemos en Ozana (1579)³² o en Yécora (1601)³³. Pero la época triunfalista en la que se hicieron estos muebles demandaba un tema que mostrara de manera más sencilla e icónica la victoria de la eucaristía y la Iglesia católica frente a las herejías protestantes, por lo que el tema predilecto en Álava será el Cristo Resucitado Triunfante que, portando una gran cruz, muestra la herida del costado y simula arrojar la sangre a un cáliz a los pies. La conocida imagen toma como modelo el Cristo de Sopra Minerva de Miguel Ángel que traería Becerra a Astorga³⁴, y fue empleado por Juan de Anchieta en el tabernáculo de Tafalla. Siguiendo el modelo del maestro guipuzcoano lo podemos encontrar en numerosos sagrarios alaveses como los de Pedruzo (hacia 1580-1590, fig. 4) o Letona (1617)³⁵, por citar dos ejemplos.

Por otro lado, en las puertas también podemos hallar temas eucarísticos como la Última Cena (en Durana, de hacia 1595) y, sobre todo, el Cristo eucarístico, que muestra a un Cristo en soledad consagrando el pan y el vino, en ocasiones acompañado de dos ángeles que sostienen un cáliz. En esta ocasión volvemos a acudir a Juan de Anchieta para el modelo, ya que el relieve que talló para Cáseda (Navarra) se empleó casi sistemáticamente en los sagrarios que construyó Lope de Larrea, como los de Narbaiza (1596-1606, fig. 5)³⁶ o Axpuru (hacia 1580-1590)³⁷.

Las prefiguraciones eucarísticas suelen ser un tema habitual en los sagrarios, pero en Álava tienen muy poca presencia. Solamente en dos sagrarios encontramos el Sacrificio de Isaac (Narbaiza y Opakua³⁸), y en otros dos muebles excepcionales por su traza, su decoración y su programa iconográfico, que son los tabernáculos de Tuesta (fig. 6) y Bóveda, realizados por Bartolomé de Angulo cerca de 1580³⁹, vemos escenas veterotestamentarias como el traslado del Arca de la Alianza y hasta escenas de la vida de Sansón. Otras figuras representando a la vieja Alianza que se renueva con la eucaristía son Moisés y David, quienes en calidad de profetas tienen cierta presencia en los sagrarios romanistas alaveses.

Por otra parte, acompañando las citadas escenas podemos hallar figuras de autoridad como san Pedro y san Pablo, los Padres de la Iglesia, los evangelistas y los profetas. San Pedro y san Pablo, que suelen estar siempre flanqueando la puerta del sagrario y en el primer cuerpo, representan la jerarquía de la institución eclesiástica, puesta en duda por la reforma protestante y reafirmada en Trento. Siempre formando pendant como en el citado ejemplo de Pedruzo (fig. 1), actúan de guardianes de la Verdad eucarística. Los evangelistas les acompañan en esta misión, actuando

32. ANDRÉS ORDAX, S. (1984), pp. 46-51. DÍEZ JAVIZ, C. (1998), pp. 40-41. AHDV-GEAH. Sign. 2122-1. Ozana. Libro de Fábrica 1561-1673, s/f.

33. AHPA-AAHP. Prot. 7102, escr. Pedro Ruiz de Pazuengos, año 1612, s/f.

34. ARIAS MARTÍNEZ, M. (2005), p. 83.

35. AHPA-AAHP. Prot. 3892, escr. Lucas López de Sosoaga, año 1616, s/f. PORTILLA VITORIA, M. J. (1995), p. 611.

36. ANDRÉS ORDAX, S. (1976), pp. 170-180. AHPA-AAHP. Prot. 6757, escr. Diego Ruiz de Luzuriaga, año 1596, ff. 57r-58v. AHDV-GEAH. Sign. 2025-1. Narbaiza. Libro de Fábrica (1604-1678), ff. 14 y ss.

37. ANDRÉS ORDAX, S. (1976), pp. 211-212.

38. PORTILLA VITORIA, M. J. (1982), pp. 166-168 y 642-644. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2003), pp. 97-98.

39. VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2003), p. 149.



Fig. 5. Sagrario de Narbaiza (Álava). Parroquia de San Esteban. Lope de Larrea, 1596-1605.



Fig. 6. Sagrario de Tuesta (Álava). Parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. Bartolomé de Angulo, hacia 1580. Foto Quintas.

como testigos del sacrificio que se conmemora con la eucaristía y de la Verdad revelada. Por otra parte, también encontramos a los Padres de la Iglesia, muchas veces en paralelo a los evangelistas, aportando la base teológica y la razón sobre la que se asientan las verdades de la fe, como los vemos en Pedruzo o Durana.

Para completar ese mensaje sacramental hacen su aparición las alegorías de las virtudes, recordando a los feligreses las cualidades que Dios infunde en los humanos y que éstos deben practicar para alcanzar la vida eterna mientras se alimentan de la eucaristía. Podemos encontrar virtudes en Añastro (1584)⁴⁰, Durana y Opakua (hacia 1615).

La presencia de la Virgen María es excepcional en estos sagrarios de los inicios de la Contrarreforma, a pesar de que la Madre de Dios tiene una larga trayectoria en los programas iconográficos de los tabernáculos, por ser el primer receptáculo

40. ANDRÉS ORDAX, S. (1984), pp. 51-55. DÍEZ JAVIZ, C. (1998), pp. 40-41.

del Verbo Divino y enlazar varios dogmas como la Encarnación, la Maternidad Divina y la eucaristía⁴¹. La imagen de la Virgen con el Niño aparecerá paulatinamente conforme avanza el siglo XVII y lo hará acompañada de santos de devoción popular como san Roque o san Sebastián, cuya presencia es, generalmente, una característica de su tardía cronología.

Conclusiones

Con todo lo expuesto, nos gustaría realizar unas últimas reflexiones sobre la importancia de los sagrarios para la historia del arte, ya que son unos muebles de destacada relevancia artística, relevancia que sin embargo no se corresponde con su sitio en la historiografía. Son muebles litúrgicos imprescindibles y sagrados porque albergan la reliquia más preciada, que es Jesús sacramentado. Por ello ha sido objeto de una gran atención por parte de la Iglesia desde los tiempos apostólicos.

Una época de una fuerte vigilancia eucarística fue la Contrarreforma, cuando la Iglesia se reafirma en el dogma de la transubstanciación frente al ataque protestante y coloca la eucaristía en el centro de su liturgia. Con ello provoca unos cambios en el mobiliario litúrgico en el que el sagrario vuelve a ser el centro de atención, pasando a colocarse encima del altar, a la vista de la feligresía.

En Álava la Contrarreforma se implantó a través de los obispos calagurritanos que aplicaron los nuevos ideales romanos acompañados por un lenguaje artístico de larga vigencia en estas tierras, que es el Romanismo. Un estilo miguelangelesco que trajo de Italia Gaspar Becerra, y que se difundió por todo el cuadrante norte de la península gracias a su mejor intérprete, Juan de Anchieta. La presencia de este maestro escultor en Álava fue el acicate que se necesitó para que la provincia vasca adoptara este Manierismo reformado, que daría sus mejores obras en las últimas dos décadas del siglo XVI y primeras del XVII.

Hay que destacar que los sagrarios son microedificios de carácter autónomo, acompañados o no de un retablo que en todos los casos actúa de marco. El diseño de estas obras durante el Romanismo refleja la llegada de modelos italianos, y sus ventajas estructurales –como pieza de madera ensamblada– hacen que las trazas sean más atrevidas y vanguardistas que los diseños que encontramos en la arquitectura construida, de tal manera que los sagrarios se convierten en campos de experimentación artística. La recepción de la arquitectura italiana en Álava la debemos buscar en los sagrarios, no tanto en la arquitectura.

Este microedificio es el escenario donde se colocan tallas y relieves que tienen unas peculiaridades técnicas que merecen destacarse. La escultura romanista con esa gravedad romana que le caracteriza y la conocida fiereza de sus expresiones se ve miniaturizada en estos relieves y tallas que apenas alcanzan los 35 cm, por lo que realizar una talla de sagrario se torna una labor más complicada. Por esta razón esa escultura en miniatura puede aportarnos valiosa información sobre la calidad de los artistas y la organización del trabajo en los talleres.

41. HIRN, Y. (1909), pp. 320-322.

Por último, las esculturas forman un programa iconográfico propio destinado a la exaltación eucarística y a representar el sacramento, diferenciándose de los programas de carácter didáctico de los retablos que les rodean. Por ello presentan temas propios y organizados en una jerarquía particular que, en el caso de los sagrarios romanistas de Álava, es un mensaje sencillo y de fuerte carácter doctrinal.

Por todas estas razones creemos interesante y necesario prestar atención a estos muebles desde la historiografía artística. En este caso hemos querido llamar la atención sobre unos sagrarios realizados en Álava durante las primeras décadas de la contrarreforma, en las que el estilo artístico imperante fue el Romanismo miguelangelesco.

Bibliografía

- AIZPÚN BOBADILLA, J. (2011). "El retablo mayor romanista y el sagrario. El «Oriente» del espacio de culto cristiano". En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 43-50
- ANDRÉS ORDAX, S. (1973). *La escultura romanista en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1976). *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Consejo de Cultura.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1984). *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. [Valladolid]: [s.n.]
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (coord.) (2001). *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Historia y Restauración*. Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2005). "El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía". En M. CALVO DOMÍNGUEZ (coord.). *Camino de paz: Mane Nobiscum Domine*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 71-87.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a A. (1994). *Renacimiento en Guipúzcoa*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- BARRIO LOZA, J.Á. (1981). *Escultura romanista en La Rioja*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- CAMÓN AZNAR, J. (1945). "El estilo trentino". *Revista de Ideas Estéticas* (12), pp. 429-442.
- CÁRCEL ORTÍ, M^a M. (1982). "Las visitas pastorales". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (58), pp. 713-726.
- DÍEZ JAVIZ, C. (1998). "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)". *López de Gámiz* (XXXII), pp. 15-60
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2003). "Las artes figurativas de la época moderna en la llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI". En E. PASTOR DÍAZ DE GARAYO (ed.). *La llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, pp. 93-110
- ENCISO VIANA, E. (coord.) (1975). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.). *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IV: La Llanada alavesa occidental*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975.
- ERKIZIA MARTIKORENA, A. y AGUINAGALDE LÓPEZ, I. (2016). "Piezas de una traça. El retablo inacabado de San Miguel de Vitoria-Gasteiz". *La Hornacina* (7), pp. 38-41.

- GALERA ANDREU, P. A. (2015). "Modelli di architetture in Spagna durante e dopo il Rinascimento". En S. FROMMEL (dir.). *Les maquettes d'architecture: fonctions et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. París, Roma: Picard, Campisano, 2015, pp. 159-170.
- GARCÍA GAINZA, M^a C. (1969). *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana (2^a edición 1986).
- GARCÍA GAINZA, M^a C. (2008). *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Fundación Arte Hispánico.
- GARCÍA HOURCADE, J. J. e IRIGOYEN LÓPEZ, A. (2006). "Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna". *Anuario de Historia de la Iglesia* (15), pp. 293-301.
- HIRN, Yrjö (1909). *The sacred shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*. Boston: Beacon Press (2^a edición 1957).
- MARÍAS, F. (1979). "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (48), pp. 173-216.
- MARÍN MARTÍNEZ, T. (1954). "El obispo Juan Bernal Díaz de Luco y su actuación en Trento". *Hispania Sacra* (7), pp. 259-325.
- MIGUEL GARCÍA, I. (1999). "El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista". *Memoria Ecclesiae* (14), pp. 347-404.
- MILLON, H. A. (1994). "I modelli architettonici nel Rinascimento". En H. MILLON y V. MAGNANO (ed.). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, pp. 19-74.
- MORTE GARCÍA, C. (1987). "Dos ejemplos de relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento". *Príncipe de Viana* (180), pp. 61-114.
- PORTILLA VITORIA, M. J. (1982). *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria Tomo V: La llanada alavesa oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. Vitoria-Gasteiz: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal.
- PORTILLA VITORIA, M. J. (1995). *Catálogo Monumental Diócesis Vitoria. Tomo VII: Cuartango, Urbabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. (2009). *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño.
- SÁINZ RIPA, E. (1996). *Sedes episcopales de La Rioja (siglos XVI-XVII)*. Logroño: Obispado de Calahorra-La Calzada, vol. III.
- TABAR ANITUA, F. (1992). "Ante un nuevo hallazgo, estado de la cuestión sobre el retablo de San Miguel de Vitoria contratado por Anchieta, Velasco y Larrea". *Kultura* (4), pp. 9-17.
- TARIFA CASTILLA, M^a J. (2011). "Los modelos y figuras de arte de escultor romanista Juan de Anchieta". En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.). *Pulchrum. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, pp. 782-790.
- TIMMERMANN, A. (2009). *Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*. Turnhout: Brepols.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (2003) "El arte religioso del Renacimiento y el Barroco en Valdegovía". En J. J. VÉLEZ CHAURRI (ed.). *Las tierras de Valdegovía. Geografía, Historia y Arte. Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura
- WEISE, G. (1959). *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja. Band II: Die Romanisten*. Tübingen: Hopfer.
- WITTKOWER, R. (1983). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza.

JULIÁN CUMPLIDO TORRES. UN ESCULTOR INÉDITO

Alicia Iglesias Cumplido

Las primeras publicaciones sobre la actividad artística de Julián Cumplido Torres fueron reseñas en prensa con motivo de su fallecimiento, siendo consecuente la falta de estudios y su perfil artístico. La primera fue debida a Javier Macías, que destacó su actividad como escultor de oficio con Antonio Castillo Lastrucci, y citó al profesor Andrés Luque Teruel para argumentar ese rol procedente de los círculos parisinos, distinto al del antiguo oficial de taller¹. Destacó su posible aportación en el pasado a madera de los grupos escultóricos del Prendimiento de la Hermandad de los Panaderos y la Oración en el Huerto de la Hermandad de Montesión, de la que era hermano, las dos de Sevilla.

Javier Macías también habló de la colaboración de Julián Cumplido con los escultores Carlos Valle y Salvador Madroñal, y de su actividad como modelador de La Cartuja desde 1963, actividad que señaló como paralela a la de Luis Ortega Bru. También se refirió a la existencia de una producción personal amplia y repartida, con obras en Colecciones Particulares de Cádiz y Madrid, y la referencia a las cartelas del paso del Cristo del Amor. De nuevo recurrió a la valoración del profesor Luque Teruel, que consideró que *sus imágenes nada tienen que ver con Castillo Lastrucci, son más equilibradas, serenas, buscan un realismo directo en vez de escenografías teatrales. Tendía al plomo de la escultura de Martínez Montañés, con una talla limpia, definida y con perfiles precisos*. Por último equiparó su trabajo al de José Pérez Delgado, conocido como Pepe Gubia.

Juan Parejo dijo que Julián Cumplido fue un excelente escultor de oficio, muy respetado y conocido en los ambientes artísticos de la ciudad por su trabajo con importantes imagineros y una importante producción². También se apoyó en las

1. MACÍAS, J. (16 de julio de 2015). "Fallece Julián Cumplido, escultor de oficio de Castillo Lastrucci". *Pasión en Sevilla*. Sevilla: Diario ABC.

2. PAREJO, J. (17 de julio de 2015). "Fallece a los 88 años el escultor Julián Cumplido". *Diario de Sevilla*. Sevilla.

afirmaciones de Andrés Luque y destacó su trabajo como en la Fábrica de la Cartuja, donde fue encargado de la sección de moldistas y antes encargado de taller y contra maestre, en el período de 1963 a 1985, y su actividad durante veinte años como escultor de oficio de Castillo Lastrucci, interviniendo en las obras que salieron del taller en los años cincuenta y sesenta, así como el carácter clásico de su obra personal, inspirada en Martínez Montañés, del que se apartó por su alejamiento de las fuentes expresivas barrocas, la mayor parte en Madrid, Cádiz y colecciones privadas. Insistió en la importancia de la labor del escultor de oficio al pasar a madera lo que el maestro modelaba en barro, y en la aportación personal en las estructuras de las esculturas. Precisó que también lo fue de Francisco Buiza y Carlos Valle³, con los que realizó trabajos de mantenimiento y reforma en el misterio de la Sagrada Entrada en Jerusalén o para la Hermandad de Pasión, y pasó a madera los nuevos relieves del paso de Cristo del Amor.

El profesor Andrés Luque Teruel, en el que se apoyaron los anteriores, destacó la actividad amplia y diversa de Julián Cumplido, y su gran calidad técnica en las tareas de talla⁴. Reafirmó los datos anteriores y concretó que fue discípulo de Manuel Escamilla y trabajó también para Salvador Madroñal⁵. Dijo que su obra personal parte de los modelos de Martínez Montañés y destaca por la armonía compositiva, la claridad y precisión del modelado, la corrección de la talla, y la difícil capacidad para la simplificación de lo accesorio, cualidades con las que se apartó de las expresiones neobarrocas de su tiempo.

Apuntes biográficos

Julián Cumplido Torres nació el día once de marzo del año 1927, en el Valle de Santa Ana, pedanía de Jerez de los Caballeros, provincia de Badajoz. Fue hijo de Manuel Cumplido Méndez, natural de dicha localidad, que ejerció allí como maestro Nacional, así como en Jerez de los Caballeros y Sevilla. Su madre, Augusta Torres Lorenzo, era natural de Torrejuncillo, provincia de Cáceres. Era el quinto de once hermanos, de los que sólo seis llegaron a edad adulta. La familia se trasladó a Sevilla en el año 1933, cuando Julián tenía seis años.

Nuestro artista, contrajo matrimonio con María Rodríguez Cañabate, en la localidad de Camas, provincia de Sevilla, el día veintisiete de marzo de 1955. Del mismo nacieron ocho hijos: María del Carmen, José Manuel, César Julián, Marco Antonio, Ana María, Francisco Javier y María del Pilar. En la relación, falta uno de ellos, nacido el tercero y fallecido al nacer.

A muy temprana edad comenzó a interesarse por el arte. Con sólo dieciséis años fue discípulo de Manuel Escamilla, taller en el que comenzó su carrera profesional

3. Lo citó como Alberto Valle, debido a un error tipográfico.

4. LUQUE TERUEL, A. (20 de julio de 2017). "Julián Cumplido Torres, la grandeza de un escultor vocacional". ABC. Sevilla: p. 69.

5. Manuel Escamilla aparece citado con el nombre de Juan, debido a un error tipográfico. Buena prueba es que el propio autor lo mencionó con su verdadero nombre en una publicación anterior, véase: LUQUE TERUEL, A. (2011). Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita. Sevilla: Tartessos, p.408.

como escultor de oficio, actividad que continuó en el taller de Antonio Castillo Lastrucci. En esa época inicial, entabló amistad con Antonio Cano Correas, escultor y pintor con una amplia carrera profesional vinculada a las vanguardias artísticas. En 1963 entró a trabajar en la fábrica de Cerámica de Pickman, en La Cartuja de Sevilla. En ese tiempo, continuó ejerciendo como escultor de oficio en su propia casa, optando por no abrir un taller propio por miedo a perder un puesto de trabajo estable y bien pagado en la fábrica.

Aficionado a la lectura, consideró siempre necesaria la formación teórica en la Historia del Arte para desarrollar aún mejor sus capacidades artísticas. Es por ello que tuviese una decidida admiración por artistas muy concretos, como fueron Miguel Ángel, por su fuerza expresiva e impulso vital; y por Juan Martínez Montañés, por sus estructuras clásicas y la precisión técnica de sus ejecuciones. En ciertos aspectos, siguió el oficio artesanal de estos maestros, pues no compraba instrumentos de trabajo, sólo las gubias, e incluso fabricó su propia máquina de sacado de puntos. Su dominio del oficio era muy amplio, modelaba, tallaba, dibujaba, policromaba, doraba y restauraba. En algunas de estas actividades empleaba técnicas muy personales, que daban resultados muy positivos y sin alterar nunca el resultado de la obra.

Su carácter familiar condicionó su relación con los talleres que colaboró. Debido a sus circunstancias personales fue un escultor muy valorado en los ambientes artísticos y artesanales, que nunca quiso darse a conocer de modo público por temor a que esto afectase a su trabajo en la fábrica de cerámica, que le proporcionaba un sueldo estable con el que sacó adelante a una familia tan numerosa⁶. Sentía especial admiración por la Semana Santa de Sevilla, que vivía desde la doble perspectiva, religiosa y artística. Fue hermano y nazareno de la hermandad de Montesión, a la que se sentía muy ligado y en la que pudo iniciar su actividad como escultor de oficio de Castillo Lastrucci.

Asistió junto a Antonio Eslava Rubio, Rafael Barbero y Francisco Buiza al Homenaje a Antonio Castillo Lastrucci, celebrado en la iglesia de San Antonio de Padua de Sevilla, presidido por el entonces Alcalde de la ciudad, Jerónimo Domínguez y Pérez de Vargas, marqués de Contadero, el dos de mayo de 1961. El acto fue presentado por el escultor Antonio Illanes, y al mismo asistieron más de trescientos comensales⁷.

Escultor de oficio de Castillo Lastrucci

La colaboración con Antonio Castillo Lastrucci comenzó en 1947, al principio de modo esporádico, y a partir de 1950 de manera estable hasta el año 1963, cuatro años antes de la muerte del maestro. La relación concluyó debido a su nuevo puesto de trabajo en la fábrica de Cerámica de Pickman.

6. IGLESIAS CUMPLIDO, A. (2016). "Carlos Valle Hernández y Julián Cumplido Torres, los relieves del paso del Crucificado del Amor de Sevilla". *Lignum*, (Nº 5). Carmona: pp. 29-34.

7. ANÓNIMO. (2 de mayo de 1961). "Brillante homenaje al escultor D. Antonio Castillo Lastrucci". *Diario ABC*. Sevilla. p 30.

Una vez fijada la cronología de la colaboración, es necesario ver la labor de Julián Cumplido como escultor de oficio y el grado de intervención sobre los originales de Castillo Lastrucci. Habría que identificar las obras que talló para el maestro a partir de la identificación de sus características de ejecución. El propio Julián Cumplido hizo constar su intervención en los Apóstoles dormidos del misterio de la Oración en el Huerto de la hermandad de Montesión de Sevilla en 1947-48; la Virgen del Rocío y el misterio de la Redención en el Beso de Judas, en 1955-59 y 1957-58, respectivamente; así como otras que no precisó para las hermandades de la Hiniesta y el Dulce Nombre.

Lo primero que deberíamos hacer es identificar y reconocer la labor del escultor de oficio, que consiste en pasar a madera o piedra el original modelado por otro escultor, responsable de los aspectos creativos, de la dirección o las pautas de ese trabajo de pasado, y del acabado final de la obra. No debe confundirse con el trabajo de un oficial, pues se trata de un escultor formado y reconocido muy importante en el proceso en el que participa. Podemos poner numerosos ejemplos de escultores de oficio, Bertholdo pasó a mármol importantes originales modelados por Rodin, como el grupo *El Beso*⁸, del año 1886; y en Sevilla José Ordóñez pasó a madera el misterio de la Coronación de espinas de la hermandad del Valle⁹ en 1922, modelado por Joaquín Bilbao en 1912¹⁰; y Adolfo López Rodríguez el grupo de la Inmaculada Concepción y el Apostolado de la portada de Concepción de la Catedral de Sevilla modelado también por Joaquín Bilbao en 1916-17¹¹. Queda claro que el escultor de oficio tiene una gran responsabilidad en la estabilidad estructural de la escultura y en el resultado artístico de la misma. Sus habilidades técnicas, aunque al servicio del autor creativo al que se debe la obra, son parte a veces incluso identificables de la misma.

El testimonio de Julián Cumplido, identificando algunas de las obras que talló para Castillo Lastrucci, nos permite identificar los rasgos morfológicos que lo distinguen y con los que podríamos identificar otras obras en las que intervino. Los principales son la consistencia y el orden estructural; la precisión técnica en todos los niveles de trabajo, incluidos los ensamblajes, punto débil de la mayoría de los escultores modeladores que se dedicaron a la talle en madera después de 1939; la nitidez volumétrica, apoyada en un sólido conocimiento de la física de los cuerpos; la limpieza de las superficies, en un sentido muy distinto al de el maestro Castillo Lastrucci, propenso a los acabados pictoricistas heredados de la escuela de Antonio Susillo; la eficacia en los cortes complementarios, que le permitieron sacar el máximo partido a las definiciones formales con los mínimos recursos; la consiguiente simplificación de las formas, supeditada a la ascendencia de los recursos creativos de Juan Martínez

8. MARLOW, T. (1992). *Rodin*. Madrid: Libsa, pp. 20-25. NÉRET, G. (1997). *Auguste Rodin*. Colonia: Taschen, pp. 66 y 67.

9. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, F. (1989). *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana, 1900-1930*. Ávila: Diario de Ávila, pp. 121 y 122.

10. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Á. (2010). *La Semana Santa de Sevilla. Jueves Santo*. Sevilla: Tartessos, p. 88.

11. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1984). "Retablos y esculturas". AAVV. (1984). *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, p. 312.

Montañés; la moderación en la utilización de recursos técnicos; y la tendencia naturalista como objetivo prioritario de la representación.

En su primera colaboración, el Apostolado de la Oración en el Huerto de la hermandad de Montesión de Sevilla (Fig. 1), de 1947-48, presenta el realismo postsusillico de Castillo Lastrucci con tendencia a la deformación y a las superficies pictoricistas. Es decir, aún sigue muy de cerca el estilo del maestro, sin manifestar la morfología propia. Sin embargo, ya en el Cristo Yacente de la hermandad de la Sangre y Santo Entierro de la localidad de Arriate (Fig. 1), en la provincia de Málaga, de 1952-53, se detectan los rasgos técnicos antes apuntados¹². Si comparamos esa obra de Castillo Lastrucci con otras anteriores, veremos un orden estructural de corte clásico y una mayor definición de los volúmenes e, igualmente, una limpieza inusual en las texturas de las talla.

Son las mismas características técnicas que se aprecian en el misterio de la Sagrada Oración en el Huerto de Alicante¹³, en 1954-55. Si comparamos este misterio con el de Sevilla, veremos las coincidencias propias del estilo de Castillo Lastrucci y, también, las referencias apuntadas sobre la morfología y los distintos acabados de ambos grupos. Se puede decir que es fácil apreciar que los dos conjuntos con obras de un mismo artista y, al mismo tiempo, que han sido resueltas con dos criterios distintos, el de Sevilla con la soltura de los modeladores y el de Alicante con la precisión de los tallistas en madera experimentados.



Fig. 1. Inmaculada Concepción, Julián Cumplido Torres, 1943-44, Sevilla, Colección AIC.

12. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci*, Vol. II. Sevilla: Tartessos, 2009, pp. 250-251.

13. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., pp. 250-251.

Con esas habilidades, consiguió un grado de belleza que matiza la propuesta original de Castillo Lastrucci, determinando una de las líneas evolutivas del taller. Un ejemplo de esos rasgos bien simplificados y con una gran dignidad volumétrica es la Inmaculada de la Compañía de María de la localidad de Puente Genil¹⁴ (Fig. 1), en Córdoba, del 1954. La seguridad estructural de Julián Cumplido, dotó al original de Castillo Lastrucci de una gran presencia aumentada con el naturalismo brillantemente simplificado de los rasgos faciales. No queda ya ninguna huella de los antiguos efectos pictoricistas, presentes en cambio en los originales en los que intervinieron otros colaboradores.

La Inmaculada Concepción de la Iglesia de San Bartolomé de Rociana del Condado¹⁵, provincia de Huelva, del año 1955, presenta características similares a la anterior. También la imagen de Santa Teresa de la Iglesia del Santo Cristo de Arahal¹⁶, en la provincia de Sevilla del año 1955; y la Santa Verónica de la hermandad de la Candelaria de Jerez de la Frontera¹⁷, en Cádiz, de los años 1957-58. Esos rasgos morfológicos se fueron acentuando conforme fue avanzando la colaboración, siempre con un gran respeto por la definición estilística del original de Castillo Lastrucci. La mano de Julián Cumplido se hace presente en la sobria y a la vez ejemplar talla de la imagen de San Antonio de Padua de la Iglesia de San Benito de Sevilla¹⁸, de entre los años 1958-1962.

La comparación del grupo del Calvario de la Iglesia de Los Remedios de Ronda¹⁹, provincia de Málaga, con las imágenes antes comentadas, permite equipararlas en recursos técnicos. Si comparamos la imagen del Crucificado con otros de Castillo Lastrucci, veremos las mismas diferencias, muy notorias en las características anatómicas de los cuerpos, coincidentes en recursos realistas y codificaciones, y muy distintas en las soluciones que articulan las partes y las texturas. La nitidez volumétrica es inusual en Castillo Lastrucci y muy propia de Julián Cumplido; aunque artísticamente la imagen responde a los criterios del primero. La Virgen es similar a la del Dulce Nombre de la hermandad de la Buena Muerte de Jerez de la Frontera²⁰, del año 1959; y a la Virgen de la Amargura de la hermandad de las Caídas de Arcos de la Frontera²¹, ambas localidades de la provincia de Cádiz, entre los años 1960-62.

14. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., p. 258.

15. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., p. 272.

16. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., p. 259.

17. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., p. 280.

18. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., p. 282.

19. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., p. 287.

20. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., p. 286.

21. GONZALEZ GÓMEZ, J.M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2009). *Antonio Castillo Lastrucci...* Ob. Cit., p. 296.

Obra modelada para Cerámica Pickman

Julián Cumplido dejó el taller de Castillo Lastrucci cuando encontró trabajo en la fábrica de Cerámica Pickman en La Cartuja de Sevilla²², en el año 1963. Lo hizo como Oficial de Segunda²³, y pronto ascendió primeramente a Encargado de Taller, seguido de Contraamaestre y por último Encargado de la Sección de moldistas, puesto que ocupó entre los años 1983-1985²⁴. Fueron puestos muy importantes en la cadena de producción cerámica, trabajos con una amplia tradición en la ciudad y una gran aceptación social²⁵.

La fábrica fue fundada por Carlos Pickman, amigo personal del escultor Antonio Susillo. En un primer momento, fue necesario un plantel de operarios ingleses para que enseñaran a los sevillanos, ya que la dinámica productiva, las técnicas y el estilo perseguido eran muy diferentes a los de los hornos de Triana. El primer director fue Benjamin Harris, que tuvo encomendada la tarea de reclutar a los maestros y operarios especializados ingleses, la mayoría hombres, aunque también mujeres en los talleres de decoración²⁶. La rapidez con la que aprendieron los operarios sevillanos, junto al elevado coste de los extranjeros hizo que en unas décadas la mayoría fuesen trabajadores locales, dejando sólo los trabajos especiales a los ingleses.

La organización del trabajo seguía los modelos indicados, con diversos talleres comandados por un capataz. Estos se agrupaban en sectores productivos bajo la orden de un Jefe de taller en cuatro sectores especializados, el segundo con plateros, cuentistas, máquinas de tazas, patarañas, prensadores, adornistas, moldistas, almacén de crudo, albañiles, carpinteros y herreros. El moldista pertenece al taller de diseño, su trabajo no ha estado tan considerado como el del grabador y el pintor; sin embargo, es fundamental en la ejecución de la pieza.

Entre los moldistas documentados de la fábrica de Cerámica Pickman destacan los siguientes: José Guisado Díaz, desde 1880 hasta 1934, y firmaba los moldes con las iniciales J.G; Antonio Muga, finales del siglo XIX, sólo se conoce un molde firmado en 1891, catalogado con el número 1087; Fortaleza Rey, en la década de 1920; Antonio Osuna Rivero, sevillano nacido en 1915, entró en la Cartuja en 1928 y trabajó entre 1931-1980; Julián Cumplido Torres, como ya dijimos, en plantilla entre 1963 y 1985; Francisco Velasco Dorado, escultor formado en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, que trabajó como Jefe de Taller de Diseño desde 1981, autor de la serie de Jarrones Aire, Fuego, Tierra y Mar, así como el Reloj Goya, la serie Santiponce y la Vajilla Granada. Junto a ellos hay que citar a Antonio Susillo, el escultor más importante de la ciudad en el último tercio del siglo XIX, que aunque no trabajó en la fábrica, modeló el busto del fundador una vez fallecido, por encargo de su hijo Ricardo, en 1884.

22. ARENAS POSADA, C. *La Cartuja de Pickman: la primera fábrica de cerámica artística y loza de España, 1899-1936*.

23. LUQUE TERUEL, A. (20 de julio de 2015). "La grandeza de un escultor... Ob Cit., p. 69.

24. EDITORIAL: *La Cartuja. Mucho más que loza*; Ob. Cit.

25. PAREJO, J. (17 de julio de 2015). "Fallece a los ochenta y ocho... Ob Cit.

26. EDITORIAL. (2011). "La Cartuja. Mucho más que loza". www.museosdeandalucia.es. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.



Fig. 2.1. Apostolado del misterio de la Oración en el Huerto, Antonio Castillo Lastrucci, 1947-48, Hermandad de Montesión, Sevilla.



Fig. 2.2. Cristo del Santo Entierro, Antonio Castillo Lastrucci, 1952-53, Arriate.



Fig. 2.3. Inmaculada Concepción, Antonio Castillo Lastrucci, 1954, Puente Genil.

Hay que insistir en la importancia de la escultura modelada y de la especialidad en barro vidriado²⁷, muy desarrollada en la ciudad desde tiempos de Niculoso

27. MACÍAS, Javier. (2015). "Fallece Julián Cumplido... ABC. Sevilla.

Pisano y las obras que importó del taller de Andrea della Robbia²⁸. Julián Cumplido modeló en la fábrica de Cerámica Pickman una serie de esculturas que recuerdan esa tradición renacentista. El primero de los ejemplos sería la escultura de Nuestra Señora de las Cuevas²⁹ (Fig. 2), en la que partió del modelo del escultor renacentista italiano Antón María Aprille de Carona, en la escultura de la Sala del Capítulo del Monasterio de La Cartuja³⁰, fechado cerca de 1520-1530, para realizar una versión en la que se manifiesta con la misma claridad los elementos comunes y los cambios introducidos por nuestro escultor. La principal diferencia está en la proporción del grupo, el movimiento de la Virgen, el modo de tratar los pliegues y la superficie, y la correspondencia anatómica de la misma. La composición, el movimiento y los rasgos del Niño Jesús son prácticamente iguales. La diferencia de materiales justifica algunos de los cambios comentados, y la distinta sensibilidad de Julián Cumplido, las simplificaciones formales de las referencias renacentistas, cuyo estilo italianizante permanece, aunque con el añadido de notas procedentes de tradiciones góticas tardías en la caída de los ropajes.

Otra escultura de Julián Cumplido en la fábrica de Cerámica Pickman es la Virgen de Belén³¹ (Fig. 3). Se trata de un tondo con la representación de la Virgen sedente en altorrelieve que rebasa la superficie del soporte. La iconografía deriva de las antiguas estatuas de la diosa egipcia Isis amamantando a su hijo Horus, a través de las numerosas versiones aportadas por los escultores y pintores renacentistas italianos de la escuela de Florencia, matizados por las tradiciones artísticas grecorromanas. Julián Cumplido introdujo ciertos elementos de las escuelas sevillanas, como la nube con cuatro cabezas de querubines a modo de peana, que recuerdan a Martínez Montañés; y la disposición del manto que descubre el principio del pelo,



Fig. 3. Nuestra Señora de las Cuevas, Julián Cumplido Torres, 1963-85, Sevilla, colección MPCR.

28. MORALES, A. J. (1977). *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, pp. 13, 26 y 48.

29. Colección MPCR.

30. MORALES CHACÓN, A. (1996). *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial. pp. 31 y sigs.

31. Colección MPCR.

en consonancia con el mismo escultor y la con la pintura de Velázquez. El modelado es detallado y destaca en el estudio anatómico del cuerpo desnudo del Niño Jesús, con escorzo muy barroco que muestra el movimiento de la zona abdominal habitual en Pedro Roldán. La Virgen retrata a una joven sevillana por identificar. Los pliegues son amplios y están trabajados a partir del bloque de un modo muy moderno, a medio camino entre la esquematización y la evidencia de las partes anatómicas que cubre.

La siguiente obra corresponde al modelo iconográfico de la Inmaculada Concepción³². La imagen sigue las connotaciones propias de esta representación, es decir, Virgen de apariencia muy joven, en pie y sobre una nube de cabezas de querubines. Aunque se trata sin duda de una obra que destaca principalmente por su originalidad, muestra una serie de rasgos que la asemejan a la pintura de Murillo, en cuanto a los rasgos juveniles de la joven representada; y a la escultura de Pedro Duque Cornejo y Benito de Hita y Castillo, en la disposición y la caída de la túnica y el vuelo del manto. Sin embargo, Julián Cumplido en ningún momento deja ver una exageración de los modelos barrocos, como ocurría con los neobarrocos de su tiempo, sino el equilibrio de Martínez Montañés, adaptado a sus necesidades.

De todas las obras realizadas, la representación del Niño Jesús³³ es el ejemplo de escultura que más evidencia la influencia del maestro Martínez Montañés sobre Julián Cumplido. Como tantos escultores del siglo XVII, siguió la estructura clásica y el naturalismo avanzado del Niño Jesús de la hermandad Sacramental del Sagrario³³, tallado por el maestro barroco en 1606, con la diferencia de una talla moderna basada en simplificaciones ejemplares de las soluciones y las formas. La escultura recuerda a Martínez Montañés desde que se contempla a simple vista, sin embargo, cuando se repara en el tipo de talla utilizado, se comprueba que es obra de un escultor del siglo XX que conoce perfectamente el original barroco y se expresa con los medios de su época.

Julián Cumplido realizó numerosas *Cabezas infantiles*³⁴, que después utilizó como referencias para las Cabezas de querubines de sus obras personales. En todas se ven recuerdos lejanos de los modelos de Martínez Montañés adaptados a nuevos planteamientos naturalistas. Algunos tienen soluciones que recuerdan a otros grandes escultores barrocos como Pedro Roldán, referencias que se diluyen también en los planteamientos naturalistas del escultor.

Actividad complementaria como escultor de oficio

En los años que estuvo trabajando en la fábrica de Cerámica Pickman, siguió ejerciendo de escultor de oficio para numerosos artistas como Juan Abascal Fuentes, Francisco Buiza, Antonio Eslava y Rafael Barbero, en cuyo entorno conoció a Luis Álvarez Duarte cuando éste contaba sólo doce años y le enseñó el sacado de punto.

32. Colección MPCR. 33 Colección MPCR.

33. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1976 y 1992). Juan Martínez Montañés. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, p. 37.

34. Colección MPCR.

A diferencia de su colaboración con Castillo Lastrucci en las décadas anteriores, estas intervenciones las realizó en su propia casa.

En la actualidad, hay que buscar la documentación que señale cuál fue la actividad de Julián Cumplido para esos talleres, así como la realización de los análisis formales que permitan identificar su morfología, actividad muy difícil dado que como excelente escultor de oficio mantuvo siempre los rasgos formales y estilísticos de los maestros para los que trabajaba. Habría que analizar bien los Ángeles de la canastilla y las cabezas de marfil de los faldones de Rafael Barbero para el paso de Cristo de Las Penas de San Vicente, en el que podría haber colaborado Julián Cumplido entre 1958 y 1959.

Sí está probada documentalmente la colaboración con el escultor Carlos Valle Hernández³⁵, iniciada en torno al año 1960. Él mismo facilitó la documentación que prueba la relación. A este escultor le pasó a madera o marfil imágenes para distintas localidades, como un San José con el Niño Jesús para el Palmar de Troya³⁶, y unas manos para una Dolorosa por localizar de una hermandad de Málaga³⁷, ambas en el año 1991; y una Santa Teresa³⁸ para la primera localidad en 1998. El mismo año realizó dos Seises que Carlos Valle había contratado con el bordador Guillermo Carrasquilla³⁹.

Entre los años 1992 y 1995 realizó unos relieves para la hermandad de Las Penas de Málaga, todos en formato ovalado. El de la Natividad⁴⁰ en 1992, el de El Bautismo de Cristo⁴¹ en 1993, los del Triunfo de la Eucaristía⁴² y la Ascensión⁴³ en 1994, y la Resurrección de Lázaro⁴⁴ en 1995.

Carlos Valle también recibió numerosos encargos de Niño Jesús de corte montañésino que Julián Cumplido pasó a madera, como es el caso de uno de ellos del año 1993, que consta en la documentación que talló sin nube a los pies e indicando que fue un modelo mejorado, lo que indica que hay una alteración creativa del original, por lo que hay que considerarla obra suya⁴⁵. Trabajaron con frecuencia para otros conocidos artistas, como fue el caso de Francisco Maireles, al que realizaron una talla de dos brazos y un pie para un Niño Jesús⁴⁶, en 1994; y un Niño Jesús⁴⁷ completo en 1995. Para los conocidos orfebres Hermanos Delgado de Sevilla realizaron dos réplicas a escala del Crucificado de la Expiración (Cachorro de Triana)⁴⁸ en el

35. IGLESIAS CUMPLIDO, A. (2016). "Carlos Valle Hernández y Julián Cumplido Torres, los relieves del paso del Crucificado del Amor de Sevilla". *Lignum* (Nº 5). Carmona: pp. 29-34.

36. Archivo Carlos Valle (CV). Capítulo Julián Cumplido. Fol. 1r.

37. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 1v.

38. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 5v.

39. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 1v.

40. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 1v.

41. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 2v.

42. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 2v.

43. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 2v.

44. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 3v.

45. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 2r.

46. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 3r.

47. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 3v.

48. CV, Capítulo Julián Cumplido. Fol. 3v.

año 1995; juego de manos para cuatro miniatura⁴⁹ en el año 2000; y dos parejas de manos para maceros⁵⁰ en el año

2001. En algún caso, Julián Cumplido le realizó a Carlos Valle sólo la policromía de alguna imagen, como unos Ángeles lampareros⁵¹ de 1995.

La documentación refleja los encargos de Carlos Valle a Julián Cumplido relacionados con la hermandad del Amor de Sevilla: la terminación de una peana y la talla del cojín para el Niño Jesús, según pagos fechados los días cuatro y siete de julio del año 1997, por importe de quince mil y cuatro mil pesetas⁵². Dos apuntes anteriores muestran la relación de Carlos Valle con Ana Candau, conocida hermana, y el encargo a Julián Cumplido de la restauración y la terminación de unas *Figuritas de Belén*⁵³, los días diecinueve de junio y catorce de septiembre del año 1990, por importes de veinticinco mil y treinta y cinco mil pesetas. Otros tres apuntes documentan el trabajo conjunto en dos reproducciones del Crucificado del Amor, con fechas de los días quince y veintiséis de mayo del año 1995, por importe de cuarenta y treinta y cinco mil pesetas, el primero con la cruz terminada y el segundo con el sudario simplificado⁵⁴, y el día uno de marzo del año 1996, para Arturo Candau y por el mismo importe, sin que se precisen las medidas⁵⁵. Son antecedentes que bien pudieron propiciar los encargos posteriores. Como es lógico, la autoría de esas esculturas le corresponde a Carlos Valle, que las firmó de modo legítimo como autor único; sin embargo, los niveles de acabado y la perfección del resultado los aportó el responsable de pasarlo al material definitivo, Julián Cumplido, en esta ocasión escultor de oficio al servicio de aquél, sin cuya intervención el resultado habría sido otro.

La hermandad del Amor sustituyó temporalmente los relieves del paso de Cristo tallados por Francisco Antonio Gijón en el año 1691, pendientes de restauración. Le hizo el encargo de los nuevos relieves a Carlos Valle que repitió en sus originales modelados en barro visto las escenas y las composiciones de los antiguos⁵⁶. Las nuevas composiciones modeladas por Carlos Valle mantuvieron la equivalencia, las pautas compositivas y la identidad iconográfica de los personajes, y en ciertos aspectos mejoraron las cualidades volumétricas de las referencias barrocas y añadieron nuevos valores expresivos. Los temas representados son los siguientes: *Jesús en la calle de la Amargura*, *Azote*, *Prendimiento* y *Descendimiento*, y responden a las pautas del círculo de Pedro Roldán, aunque con recuerdos de escultores contemporáneos, como sucede con la Magdalena del último relieve, parecida a las de Luis Ortega Bru.

La posterior talla de Julián Cumplido Torres mostró una gran fidelidad a los modelos originales en esos relieves de Carlos Valle, como corresponde a un escultor

49. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 6r.

50. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 6v.

51. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 3v.

52. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 5 r.

53. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 1 r.

54. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 3 v.

55. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 4 r.

56. Bernal Ballesteros, J. (1982). *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla: Excm. Diputación Provincial, pp. 95-97 y 124-125.

de oficio acreditado (Fig. 4). La aportación documental es concluyente en lo referido a su intervención, pues Carlos Valle asentó en su libreta de cuentas los pagos por la terminación en madera tallada de los cuatro relieves para la Hermandad del Amor, especificando los temas: *Azotes*⁵⁷, *Calle de la Amargura*⁵⁸, *Prendimiento*⁵⁹ y *Descendimiento*⁶⁰, según el orden de aparición en la misma, con las fechas asignadas de los días quince de octubre, catorce y veinticinco de noviembre del año 1996. Los dos últimos en la misma fecha. Todos con un mismo valor, veinticinco mil pesetas, cantidad apreciable para un trabajo de apoyo de estas características. También los pagos de otros cuatro relieves con los mismos temas y por la misma cantidad para un particular, D. Francisco Jiménez, del que la documentación no precisa ningún otro dato. Aparecen asignados por este orden: *Azotes*⁶¹, *Prendimiento*⁶², *Calle de la Amargura*⁶³ y *Descendimiento*⁶⁴, con las fechas de día doce de diciembre de 1996, once de febrero de 1997 y marzo de 1997. Segundo y tercero con la misma fecha y el cuarto sin que se precise el día. Este particular podría ser un hermano de la corporación que quisiese tener los mismos relieves que lucirían en el paso del Cristo del Amor, y que ya le había encargado antes otras obras como un relieve de la Presentación en el Templo en el año 1994⁶⁵.

La talla de Julián Cumplido es precisa y limpia, gracias a esto las composiciones y los personajes mantuvieron la identidad de los modelados por Carlos Valle y las



Fig. 4. Virgen de Belén, Julián Cumplido Torres, 1963-85, Sevilla, Colección MPCR.

57. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 4 v.

58. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 4 v.

59. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 4 v.

60. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 4 v.

61. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 4 v.

62. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 4 v.

63. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 5 r.

64. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 5 r.

65. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 3 r.

referencias de los antecedentes barrocos de Francisco Antonio Gijón. Su capacidad para reproducir los originales, conservando las relaciones plásticas dispuestas por el autor, avalan su aportación como escultor de oficio. El nivel de acabado facilita y aumenta la lectura volumétrica y con esto la claridad de las composiciones, en las que cada figura tiene unos valores determinados perfectamente distinguibles y asignados en el espacio. Esa precisión aumenta la belleza de cada una de las partes y del conjunto, y le da credibilidad pese a los inconvenientes de los espacios en miniatura.

En resumidas cuentas, la Hermandad del Amor conserva tres conjuntos con cuatro relieves pasionistas cada uno, en los que se repiten los temas antes indicados, el primero tallado y policromado por Francisco Antonio Gijón entre 1694 y 1695, el segundo modelado en barro por Carlos Valle en 1995-96 y conservado en blanco⁶⁶, y el tercero tallado y policromado por Julián Cumplido Torres sobre los originales de Carlos Valle en 1996, conjunto éste que ha lucido en el paso en las salidas procesionales comprendidas entre los años 1997 y 2014, pues en la reciente de 2015 han vuelto a salir los de Francisco Antonio Gijón una vez restaurados.

Esa fecunda colaboración siguió con el sacado de puntos de la Virgen de Gracia de Carmona con su Niño Jesús⁶⁷; un Niño vestido de paje del Silencio⁶⁸, ambas en 2001; relieves del Juicio Final⁶⁹ para el paso de Jesús Nazareno de Huelva de 2002; Evangelistas⁷⁰ para los bordados de la hermandad del Silencio y la Soledad de la localidad sevillana de la Algaba, cerca del año 2003. Para la hermandad del Descendimiento de Málaga realizó la Virgen y San José del grupo de la Presentación en el Templo⁷¹; Cristo, la Virgen y San Pedro⁷², y un mes después Santiago⁷³, de la escena del Descendimiento; y la Piedad con San Juan y la Magdalena⁷⁴, todo en el año 2006;

Julián Cumplido también trabajó como escultor de oficio para Salvador Madroñal Valle, para el que realizó dos cabezas de marfil⁷⁵ en el año 1998. Después le pasó a madera el relieve de la Profecía del rey David⁷⁶, de los respiraderos del paso de misterio de la Hermandad de las Siete Palabras de Sevilla del año 2008; y la imagen de San Juan Evangelista Hermandad de la Amargura de Jerez⁷⁷ entre los años 2009 y 2011.

66. Se conservan en las dependencias de la Hermandad del Amor en la Iglesia del Salvador de Sevilla.

67. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 6r.

68. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 7r.

69. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 7v.

70. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 7v.

71. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 8r.

72. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 8v.

73. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 8v.

74. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 8v.

75. CV. Capítulo Julián Cumplido. Fol. 5v.

76. GARCÍA ACEVEDO, D. (10 de junio de 2008). "Salvador Madroñal continúa realizando las cartelas para el paso de las Siete Palabras". artesacro.org.

77. MARTÍNEZ LEAL, R.I. (2009) "Un San Juan Evangelista de Salvador Madroñal Valle para la Hermandad de la Amargura de Jerez de la Frontera. lahornacina.com.



Fig. 5. Relieve pasionista, Carlos Valle Hernández y Julián Cumplido Torres, 1996, Sevilla, Hermandad del Crucificado del Amor.

Obra tallada propia

Julián Cumplido había modelado obras por iniciativa propia desde muy joven, de primera época se conserva una Inmaculada Concepción⁷⁸ que modeló con dieciséis o diecisiete años (Fig. 5), en 1943-44, cuando era discípulo de Manuel Escamilla. Siguió el modelo Martínez Montañés en la Catedral de Sevilla, la popular Cieguecita del año 1627, y la policromó con los tonos naturales en azul y blanco propios de la pintura de Murillo, tan distintos de los estofados de Baltasar Quintero y Francisco Pacheco en dicho original. El modelado, amplio y suave a la vez, aún no muestra las brillantes simplificaciones técnicas que lo caracterizarán después.

En el pequeño taller que tenía en su propia casa, realizó obras personales en madera tallada y recibió propuestas de encargos como la talla de la imagen de Jesús del Gran Poder de Madrid, que no llegó a realizarse por falta de acuerdo económico. En estas esculturas no mostró la influencia de ninguno de los escultores para los que había trabajado como escultor de oficio, sino que se decantó por los modelos y el naturalismo de Juan Martínez Montañés y la resolución del mismo con nuevos afanes naturalistas y criterios técnicos modernos.

78. Colección AIC.



Fig. 6. Crucificado, Julián Cumplido Torres, cronología por determinar, Colección AIC.

Puede verse en el Crucificado⁷⁹ (Fig. 6), miniatura tallada en madera de naranjo en fecha por determinar, en la que convirtió el modelo renacentista en el que se inspiró en una escultura con estudio anatómico orgánico y fundamentos naturalistas personalizados con las decisiones técnicas personales. Las continuas referencias a Juan Bautista Vázquez El Viejo y a Martínez Montañés quedaron personalizadas de modo singular, tanto en la espléndida anatomía como en el sudario triangular y la cabeza, en la que incorporó pelo y mueca de dolor que coinciden con las soluciones expresionistas de Luis Ortega Bru. La capacidad de Julián Cumplido para sintetizar principios y hacerlos propios fue muy elevada.

Fueron rasgos técnicos y estilísticos comunes a la imagen de Santa Marta⁸⁰, tallada en madera y policromada, fechada cerca de 1991; Nuestra Señora de las Cuevas⁸¹, inspirada en la de Anton María Aprile de Carona,

que ya le había servido de modelo para la versión que modelo en la fábrica de Cerámica Pickman, en talla vista e inacabada, con diferencias importantes, ya que eliminó el alargamiento formal manierista, cambió los rasgos faciales, le añadió una corona según los modelos góticos tardíos, y la dotó con una estructura clásica y mayor naturalismo; Niño Jesús⁸², de estilo montañésino actualizado como fue frecuente en él; Mano⁸³ de tamaño natural; Cabezas de Querubines⁸⁴, muy personales por su carácter autónomo, con una base plana que permite mantenerlos en vertical, y por la utilización de modelos naturales con los que se salió del estilo montañésino; y Cabezas de Querubines en relieve, en madera policromada⁸⁵ y vista⁸⁷.

79. Colección AIC.

80. Colección MACR.

81. Colección MPCR.

82. Colección AIC.

83. Colección AIC.

84. Colecciones María Rodríguez Cañabate, AIC, MACR, AMVC y MPCR.

85. Colección MPCR 87 Colección AIC.

NUEVA PERSPECTIVA SOBRE LA PROCEDENCIA DEL SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA CON LA VIRGEN NIÑA DE LAS “ÚRSULAS” DE ALCALÁ DE HENARES: ¿GRUPO ESCULTÓRICO ESPAÑOL O ITALIANO?

Manuel Núñez Molina

Introducción

En la clausura del Convento de Concepcionistas Franciscanas de Santa Úrsula, más conocido como “las Úrsulas”, de la localidad madrileña de Alcalá de Henares, se custodia un grupo escultórico, de madera policromada, que representa a San Joaquín y a Santa Ana con la Virgen Niña. Atribuido tradicionalmente al insigne escultor Francisco Salzillo, algunos historiadores mantuvieron sus dudas, considerando que la obra podría haber sido ejecutada, posiblemente, por su discípulo Juan Porcel. Al observarlo detalladamente, encontramos características compositivas y de estilo, que nos recuerdan a esculturas de procedencia italiana, concretamente napolitanas.

El presente estudio estará basado en la relación y confrontación entre la obra de las “Úrsulas” y diferentes imágenes salzillescas y napolitanas, a la vez que rastreamos la posible documentación manuscrita existente, que pueda esclarecer la autoría y la procedencia de este extraordinario conjunto escultórico.

El convento de concepcionistas franciscanas de Santa Úrsula

En el año 1573 don Gutierre de Cetina, canónigo de la iglesia Magistral, solicitó los permisos necesarios para la fundación de un convento de la Orden Concepcionista Franciscana bajo la advocación de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, pues su mediación le había salvado de un naufragio. Con el beneplácito de la Orden Franciscana y de Busto de Villegas, Gobernador General del arzobispado de Toledo, Gutierre de Cetina firmó las escrituras en 1574, donando sus casas principales y alledañas de la calle de la Justa (en la actualidad calle de Santa Úrsula), próxima a la plaza Cervantes (otrora plaza del Mercado), para albergar el convento y levantar la iglesia, además de entregar una considerable renta anual y otros bienes –tierras de explotación vinícola y agrícola, censos, viviendas– para el mantenimiento

de la comunidad. Las casas principales albergarían la zona conventual, reservándose Cetina una de ellas como vivienda propia hasta su muerte, acaecida en 1578, mientras que en las zonas contiguas se levantaría la iglesia. Gutierre de Cetina primeramente fue enterrado en la iglesia, en el lado del Evangelio, si bien con posterioridad el sepulcro junto a sus restos se trasladaron a la zona conventual (Caballero Bernabé, 1992, pp. 31-37; Román Pastor, 1994, p. 129)¹.

No sabemos quién sucedió a Cetina en el patronato, pero en el siglo XVII pasó a manos de don Luis Ellauri y Medinilla, Caballero de la Orden de Montesa y Secretario del rey Felipe IV, quien casó con doña Juana Coronel. Por el testamento de don Luis, con fecha de 1652, sabemos que anteriormente los patronos fueron sus padres D. Antonio Ellauri y Paredes y D^a Mariana de Medinilla, ambos enterrados en la capilla mayor. A la muerte de D. Luis, al no tener hijos varones, el patronato recayó en su hija mayor D^a Mariana de Ellauri (Caballero Bernabé, 1992, pp. 37-38)².

Por otro lado, las obras de la iglesia comenzaron en 1574. Está precedida por un compás, al que se accede, desde la calle, por un arco sencillo enrejado y rematado con un frontón-hornacina, con una imagen moderna de Santa Úrsula. La entrada de la iglesia es una puerta sencilla resguardada por un tejadillo a tres aguas. El interior sigue la tipología gótico-mudéjar empleada en otras iglesias de la ciudad, consistente en una planta rectangular dividida en dos espacios –la nave propiamente dicha y la capilla mayor– mediante un arco toral, cubriéndose cada espacio con armaduras mudéjares. El coro bajo y alto se sitúa a los pies y está separado del resto de la nave por un muro con cuatro vanos enrejados. Don Luis de Ellauri y Medinilla acometió una serie de obras en la iglesia, entre las que sobresale la construcción de una capilla sacramental, con transparente y adosada a la capilla mayor, dejando expreso que, tras su muerte, fuera enterrado en la misma (Caballero Bernabé, 1992, p. 41; Román Pastor, 1994, pp. 130-132)³. De planta rectangular y cubierta con cúpula, se encuentra embellecida con pinturas murales ejecutadas por Diego Madrid en el año 1643. Sobresalen las imágenes, a modo de lienzos, de Santa Teresa de Jesús, San Diego de Alcalá, o los Santos Niños y, en la cúpula, un cortejo de ángeles músicos adorando la Eucaristía. Actualmente la capilla tiene la función de sacristía (Román Pastor, 1994, pp. 131-132).

Respecto a la distribución del convento, los diferentes espacios se organizan alrededor de diversos patios, siendo los principales, los dos más cercanos a la iglesia. Uno de ellos, de estilo plateresco, posee dos plantas adinteladas, soportadas por columnas con capiteles de tipo alcarreño. Destaca la escalera de tipo claustral construida en la crujía oeste. Del segundo patio, sin apenas ornamentación, solo han llegado hasta nuestros días dos de sus lados. La fachada exterior es un muro que recorre toda la zona conventual, destacando el mirador del extremo este, construido en el siglo XVII. Con diferentes entradas, sobresale la portada principal, situada hacia el centro del

1. Francisco Javier Caballero Bernabé y Carmen Román Pastor extrajeron estos datos a partir de la Escritura de fundación del convento conservada en el Archivo de las monjas Concepcionistas Franciscanas de Alcalá de Henares [en adelante A.C.F.]. No he tenido acceso a dicho archivo.

2. El testamento se conserva en el A.C.F. Para saber más datos sobre los siguientes sucesores del patronazgo véase: CABALLERO BERNABÉ, 1992, p. 42.

3. He localizado una errata en Román Pastor, ob. cit., p. 131. En lugar de don Luis, encargado de las obras de remodelación, aparece don Antonio.

muro y realizada después de 1574. Está conformada por un arco carpanel enmarcado por pilastras cajeadas con capiteles jónicos, y rematado por un frontón triangular con jarrones en los extremos, en cuyo tímpano están representados dos ángeles que sostienen una cartela con la Virgen y el Niño (Román Pastor, 1994, pp. 133-135).

Por último, el cenobio atesora un gran número de obras artísticas. Entre las pinturas destacan el *Cristo en la Cruz* del pintor de origen toscano Angelo Nardi, y el *Retrato de cinco religiosas concepcionistas franciscanas*, obra de Juan Carreño de Miranda fechada en 1653. Respecto a las imágenes escultóricas, se encuentran varias Inmaculadas dieciochescas, siendo de gran interés la colocada en el altar mayor de la iglesia, y el grupo de *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña*, que ocupará nuestro estudio (Sánchez Moltó, 2015, p. 121-122; Muñoz Santos, 2012, p. 221).

El grupo de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña de “Las Úrsulas”

Ubicado, actualmente, en la sala abacial del convento, el grupo escultórico se compone de la figura de la Virgen niña acompañada de la mano por sus padres Joaquín y Ana, con ademán de caminar⁴. Antes de adentrarnos en su análisis y autoría, nos detendremos, brevemente, en la iconografía representada.

Iconografía de la Infancia de la Virgen: los padres de María, prefiguración de la Inmaculada

Para conocer la infancia de la Virgen debemos acudir a varios textos apócrifos, concretamente al Protoevangelio de Santiago, al Evangelio del Pseudo Mateo y al Evangelio de la Natividad de María. Estos escritos narran diferentes escenas que comprenden desde la concepción de María y sus desposorios con José, hasta el nacimiento de Jesús, su niñez y adolescencia. Nos detendremos en los hechos concernientes al nacimiento y a los años de niñez de María. Los textos comienzan narrando la tristeza que sienten San Joaquín y Santa Ana por no poder tener descendencia, continúan con la aparición de un ángel dándoles la buena nueva, el abrazo ante la Puerta Dorada, y finalizan con el nacimiento de María y su presentación, al cumplir tres años, en el Templo:

Después de esto sucesos, cumplidos los nueve meses, dio a luz Ana una hija, a la que puso por nombre María. Una vez que la hubo amamantado durante tres años, marcharon juntos Joaquín y su esposa Ana al templo del Señor [...]. Cuando llegó frente al templo del Señor, subió los quince escalones... (Ps. Mt. 4:1 Todos los Evangelios, p. 218).

A mediados del siglo XIII, Santiago de la Vorágine escribió la *Leyenda Dorada*. Partiendo de obras antiguas, como los evangelios apócrifos, de la Vorágine compuso una importantísima hagiografía que, además de ser un libro de devoción, fue fuente de inspiración para los artistas.

4. Agradezco la amabilidad de la Madre Abadesa, Sor Inesita, por haberme permitido el acceso al convento y, más concretamente, a la sala donde se encuentra el grupo escultórico, pudiendo haberlo examinado y fotografiado detalladamente.

En el capítulo CXXXI, dedicado a la Natividad de la Virgen, de la Vorágine relata:

Tres años después, terminada la lactancia y concluida la etapa de los necesarios cuidados maternos, la Virgen fue llevada al Templo y ofrecida a Dios juntamente con otras oblacones materiales [...]. La tiernecita Virgen, a pesar de sus pocos años, subió por sí misma y sin ayuda de nadie los susodichos peldaños como si tuviese edad de persona adulta (Vorágine, 1990, v. 2, p. 569).

Tras su lectura, comprobamos que de la Vorágine se centra, al igual que los textos apócrifos, en la llegada al Templo y la subida de María niña por la escalera. Esta escena de la subida de la escalinata fue muy representada en la pintura del Renacimiento y del Barroco, pero no se corresponde con nuestra escena, en la que vemos a la Sagrada Familia andando, pudiendo ser, el momento previo, de camino hacia el Templo.

La popularidad de la *Leyenda Dorada* se mantuvo durante los siglos XVI y XVII, siglos en los se publicaron una serie de escritos místicos sobre la vida de Jesús y de la Virgen María, que igualmente influyeron en los artistas. Entre estos textos se encuentra la *Mística Ciudad de Dios*, escrita por la Venerable Sor María Jesús de Agreda y publicada en 1670. A lo largo de ocho libros, la Venerable relata la vida de la Virgen. En el Libro II nos dice:

Llegaron al templo santo, y la bienaventurada Ana, para entrar con su hija y Señora en él, la llevó de la mano, asistiéndolas particularmente el santo Joaquín; y todos tres hicieron devota y fervorosa oración al Señor: los padres ofreciéndole a su hija y la hija santísima ofreciéndose a sí misma con profunda humildad, adoración y reverencia. Y sola ella conoció cómo el Altísimo la admitía y recibía; y entre un divino resplandor que llenó el templo, oyó una voz que le decía: Ven, esposa mía, electa mía, ven a mi templo, donde quiero que me alabes y me bendigas (Mística Ciudad de Dios, Libro II, cap. 1, 422, p. 183).

No podemos asegurar que el autor del grupo alcaláino conociera dicho texto, y, si así fuera, que le sirviera de inspiración, pero estas palabras reflejan la escena representada, como veremos a la hora de analizar las imágenes.

Por otra parte, y como señala María José Martínez Justicia (1996): “La iconografía en la que aparecen las tres figuras podría considerarse como una síntesis de la parentela de María y también como una prefiguración de la Inmaculada Concepción...” (p. 93). La autora también apunta que dicha iconografía fue habitual durante el Barroco, convirtiéndose en una escena popular, ligada a la devoción por los padres de la Virgen⁵.

Efectivamente, durante los siglos XVII y XVIII, tanto los pintores como los escultores representaron escenas entrañables –destinadas en muchas ocasiones a iglesias o clausuras– en las que podemos ver a la Virgen niña junto a sus padres agarrados de la mano, o presentándola en el Templo; a San Joaquín conduciendo de

5. Sobre la creación y evolución de la imagen de la Inmaculada Concepción se puede consultar una amplia bibliografía. Como ejemplos tenemos: Martínez Justicia, 1996; Muñoz Santos, 2012; Peinado Guzmán, 2014.

la mano a la Virgen niña, o sosteniéndola en sus brazos, o a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen (Martínez Justicia, 1996, p. 93). Con frecuencia, los artistas se valían de estampas como fuente compositiva para dichas escenas. Como ejemplo, tenemos un grabado, del siglo XVII, de Schelte Adamsz. Bolswert, diseñado por Gerard Seghers, en el que aparecen las tres figuras cogidas de la mano, y por encima de ellas, Dios rodeado de nubes, angelitos y la paloma del Espíritu Santo⁶. Dicha estampa, pudo servir de modelo para un cuadro, del mismo tema, conservado en el Museo Franciscano-Carmelitano de Pastrana (Guadalajara), y atribuido al círculo de Carreño de Miranda (Collar de Cáceres, 2015, p. 318). Al comparar el conjunto de las Úrsulas con dicha estampa, encontramos varias diferencias, por ejemplo, San Joaquín no da una vara de azucenas a la Virgen, ni esta se encuentra sobre la media luna y pisando a la serpiente. Pero pensamos que es muy probable, que el autor de nuestro grupo escultórico utilizara alguna estampa como fuente de inspiración.

Por último, nuestra escena presenta importantes analogías con la iconografía de *La Sagrada Familia* o *Trinidad en la Tierra*, representada ampliamente tanto en pintura como en escultura o en estampas. Como señaló Francisco Portela Sandoval (2007, p. 157), el grupo alcalaíno, recuerda compositivamente a *La Sagrada Familia*, formada por la Virgen, San José y Jesús niño, que Francisco Salzillo realizó en 1775 para la iglesia de Santiago de Orihuela (Alicante).

Análisis del San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña

Sobre un suelo rocoso y una palmera por detrás de la escena, la Virgen niña aparece flanqueada por sus padres –San Joaquín a su izquierda y Santa Ana a su derecha–, en actitud andariega (Fig. 1). Santa Ana es representada medianamente joven, dirigiendo su mirada, grácil y tierna, hacia la Virgen niña. Los ojos son de material vítreo. Sobre la cabeza lleva un pañuelo de tonalidad marfileña, decorado con rayas de color dorado. Cubriéndole el hombro derecho, continúa por delante del pecho para acabar pasando por encima de la cabeza, enmarcando el rostro de la santa y dejando parte del cabello a la vista. Por otro lado, lleva una túnica de color rosáceo y un manto de tonalidad azul-morado. La túnica, ceñida a la cintura con una cuerda de color dorado, está decorada con motivos florales y una cenefa en oro en la zona inferior. El cuello de la túnica, ribeteado en oro, permite ver el borde de una camisa blanca, mientras que las amplias y remangadas bocamangas dejan ver un jubón de color verde, con motivos vegetales en oro y cinco botonaduras laterales. En lo que respecta al manto, con motivos florales (azucenas), cae por su espalda, rodeando su hombro izquierdo hasta el codo, dejando a la vista el jubón, mientras que por la zona de la derecha se encuentra sujetado por la santa, creando unas ondulaciones en la prenda que le confieren gran dinamismo. La imagen calza unas sandalias.

San Joaquín tampoco se representa anciano. Con la mirada dirigida hacia lo alto, en actitud de asombro, coge de la mano a la Virgen. Al igual que Santa Ana,

6. Para ver la estampa, se puede acudir a la colección online del British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3059263&partId=1&searchText=Schelte+Adamsz&page=3 (Recuperado el 10 de diciembre de 2016).



Figura 1. San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, anónima, atribuida tradicionalmente a Salzillo; atribuida a Juan Porcel; nueva atribución, próxima al estilo de Nicola Fumo, siglos XVII-XVIII. Convento de Concepcionistas Franciscanas de Santa Úrsula de Alcalá de Henares. Vista frontal y detalles. Fotografía del autor.

los ojos son de pasta vítrea. Tiene la pierna izquierda adelantada, dando una mayor sensación de movimiento a la figura. Lleva ricas vestiduras: una túnica morada con el cuello en forma de pico y cruzada en la zona del pecho, y decorada con motivos vegetales dorados y con una cenefa, también en oro, en el pecho, en los puños y en la parte inferior. Por el cuello y los puños sobresalen los bordes de una camisa blanca con motivos en color ocre. Resulta interesante la disposición del manto acanelado. Con la orilla decorada con flecos dorados, le cubre la espalda y el hombro izquierdo, pasando ambos extremos por delante de los brazos y anudándose en la zona del pecho, mientras que por la zona baja le cubre las piernas y sujeta los extremos con su mano izquierda. La cara externa del manto está decorada con motivos florales –ramos de lirios–, mientras que la cara interna se decora con líneas, de color blanco, que van creando una especie de rombos, y se completa con florecillas del mismo color. La figura tuvo que calzar sandalias, ya que se aprecian ligeras marcas de las tiras, conservándose las suelas.

La imagen de la Virgen niña igualmente desprende esa ternura que caracteriza a la escena. Como las figuras de sus padres, posee ojos vítreos. Su mirada se nos muestra elevada y en actitud de asombro. Sus vestiduras responden, iconográficamente, a las de la Inmaculada Concepción. Lleva una túnica de color blanco y motivos en oro, recogándose en la cintura con un cingulo dorado, faltándole el nudo. Las bocamangas, con la cara interna de color rosa palo, dejan a la vista las mangas del jubón de color verdoso y motivos vegetales en tonalidades más oscuras. Al igual que en el jubón de Santa Ana, podemos observar tres ojales con sus

respectivas botonaduras. La figura se completa con un manto, de gran dinamismo, de color azul, sin motivos decorativos, en cuyos bordes se ha añadido una puntilla de encaje dorada. Cae por la espalda, pasando uno de sus extremos por encima del brazo derecho, mientras que por el lado izquierdo cruza por delante, cubriendo casi la totalidad de las piernas, y acaba uniéndose al otro cabo. Por último, al igual que las otras figuras, calza sandalias.

El grupo escultórico fue restaurado en la década de los noventa, del siglo pasado, por el Taller-Escuela de Restauración de la Fundación Colegio del Rey, de la localidad de Alcalá de Henares⁷. Entre los datos recogidos en el examen previo a la restauración destacaremos: el conjunto mide 89 x 92 x 53 cm, estando tallado en madera de pino macizo; existían pérdidas en el volumen de las vestiduras de las tres figuras; faltaba la mano izquierda de Santa Ana, la mano derecha de la Virgen y los dedos de la mano izquierda, y parte de tres dedos de la mano derecha de San Joaquín; la rocalla de madera había sido modificada en intervenciones efectuadas con anterioridad, y con la ayuda de documentación fotográfica existente, se supo que faltaba una palmera situada por detrás, entre Santa Ana y la Virgen niña⁸.

Autoría del conjunto de las Úrsulas

El grupo de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña*, tradicionalmente ha sido atribuido al escultor murciano Francisco Salzillo (1707-1783). La referencia bibliográfica más antigua que he encontrado es de principios del siglo XX. Don Elías Tormo, en su guía sobre Alcalá de Henares (s. a., ca. 1930), hizo una breve mención a las obras que pudo ver en la iglesia, indicando: “A los pies (lado derecho), grupo de Santa Ana, San Joaquín y María, similar a las obras de Salzillo” (p. 48). Cayetano Enríquez de Salamanca (1973, p. 247; 1984, pp. 194 y 196) señaló que la obra posiblemente era de Salzillo, aunque carecía de la “fuerza y expresividad” que caracterizaron al escultor murciano. Francisco José Portela Sandoval (1996, pp. 90-91; 2007, pp. 155 y 157) la consideró como obra anónima española, tallada entre los siglos XVII y XVIII, y la relacionó, compositiva y estilísticamente, con la gubia de Francisco Salzillo, si bien, pensaba que podría haber sido tallada por su discípulo, Juan Porcel. Por último, María Evangelina Muñoz Santos (2012, p. 280) señaló que la obra es anónima, realizada entre los siglos XVII y XVIII y de escuela andaluza, sin dar ninguna explicación razonada sobre dicha filiación.

Desde nuestro punto de vista, las imágenes de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña* de las Úrsulas se caracterizan por unos rasgos y una dulzura que se alejan de los creados por Salzillo y Porcel. Del mismo modo, no pensamos que la obra pueda tener una procedencia andaluza. Al observarla detalladamente, encontramos rasgos

7. El informe técnico y el tratamiento efectuado sobre el conjunto escultórico queda recogido en: FUNDACIÓN COLEGIO DEL REY, 1999, pp. 86 y 108-109.

8. En el Archivo Moreno del Instituto del Patrimonio Cultural de España se conserva una fotografía, con el número de inventario 36236_B. Agradezco la información facilitada por Isabel Argerich, conservadora de fotografía histórica del IPCE, quien me indicó que el cliché fue realizado por Mariano Moreno, entre 1915 y 1920. La fotografía permite ver el estado en el que se encontraba en las primeras décadas del siglo XX: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=MORENO/preview/36236_B_P.jpg. Recuperado el 10 de diciembre de 2016).

estilísticos, que conectan con esculturas de procedencia italiana, concretamente napolitana⁹. Varios historiadores del arte han estudiado las influencias que otros artistas – Nicolás de Bussy, Antonio Dupar, Nicolás Salzillo, Giacomo Colombo y Nicola Fumo– ejercieron sobre la etapa inicial de Salzillo (Ramallo Asensio, 2007, pp. 19-53; Di Liddo, 2008; Belda Navarro, 2015, pp. 45-67). Pero su quehacer “a la italiana” no se corresponde con la factura de las imágenes de las “Úrsulas”, como desarrollaremos más adelante.

Como comenté anteriormente, no he tenido acceso al archivo del convento alcalaíno¹⁰. He rastreado la posible documentación conservada en otros archivos, concretamente el Archivo Histórico Nacional y el Archivo Municipal de Alcalá de Henares (sección Histórica)¹¹. En la documentación encontrada, comprendida entre los siglos XVI y XIX, no hay ninguna referencia al grupo escultórico, tratándose de documentos de censos, arrendamientos, autos, instancias, pleitos y cobranzas, relacionados con los terrenos, de explotación agrícola y vinícola, que poseyeron las monjas concepcionistas.

Al no haber encontrado documentación manuscrita que esclarezca la autoría, ni información sobre cuándo y cómo llegó la pieza escultórica al convento¹², nuestro estudio se centrará en la confrontación y en las relaciones estilísticas encontradas entre dicho grupo y una serie de obras de análoga iconografía, o tema relacionado, tanto españolas como napolitanas.

Comenzaremos con la *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (Fig. 2.a). Adquirida a un particular en 1961, como obra de Francisco Salzillo, dicha atribución fue modificada por José Luis Morales (1978), quien la relacionó con la gubia de Juan Porcel, encontrando

9. Como se verá a lo largo del presente estudio, relaciono la obra de las “Úrsulas” con obras del escultor Nicola Fumo. Tras la comunicación, D. José Ignacio Hernández Redondo, conservador del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, y Arturo Serra Gómez, comunicante del Congreso, me hicieron una serie de observaciones acerca de la autoría, proponiéndome que relacionara la obra con Giacomo Colombo. He rastreado una serie de imágenes realizadas por este escultor, si bien, continuaré con dichas relaciones en el futuro.

10. Cuando pregunté a la Madre Abadesa, si en el archivo del convento se conservaba algún documento relacionado con el grupo escultórico, me comentó que esa documentación se había perdido durante la Guerra Civil. Igualmente, me explicó que hace unos años el archivo comenzó a ser organizado por un grupo de estudiantes y profesorado de la Universidad de Alcalá, si bien, no se ha terminado de describir en su totalidad. Entre la documentación se encuentra: la escritura de fundación, testamentos, registros de tomas de hábito, y censos relacionados con propiedades que poseyeron (casas, tierras).

11. En lo que respecta al Archivo Municipal de Alcalá de Henares he consultado los fondos eclesiásticos. El personal del archivo me comentó, muy amablemente, que los fondos relacionados con los Protocolos Notariales de Alcalá anteriores al año 1834 se han perdido. En un futuro, es nuestra intención consultar el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid en búsqueda de información relacionada con la pieza escultórica.

12. Tras la Comunicación del presente estudio, el día 19 de noviembre de 2016, he continuado con la búsqueda de la posible fuente manuscrita que aclare la autoría. Don Liborio Acosta de la Torre en su *Guía del Viajero en Alcalá de Henares* (1882), señaló que tras la “exclaustración” llegaron al convento de las Úrsulas diversas obras procedentes de otros conventos de la ciudad: “[...] un S. Joaquín, una Sta. Ana, y una Virgen pequeña del convento de S. Diego” (pp. 167-169). No podemos asegurar que se trate del mismo grupo escultórico, pero esta información abre una nueva vía de estudio en lo referente a su procedencia. El convento franciscano recibía el nombre de “Santa María de Jesús”, si bien, popularmente fue llamado “de San Diego”. Fue demolido entre 1859 y 1863 (Cano Sanz, 2009, p. 23).



Figura 2.a. Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, atribuida a Juan Porcel, siglo XVIII, Museo Nacional de Escultura (Valladolid). Figura 2.b. Ángel de la Guarda, atribuido a Juan Porcel, siglo XVIII, Capilla del Hospital de la VOT, Madrid. Fotografía del autor.

similitudes con Salzillo en “en el tipo de modelado, policromía y estofado” (p. 53), pero bastantes diferencias en sus rasgos faciales¹³. Coincidimos con su juicio, pues tal y como señaló, al igual que lo han hecho otros historiadores del arte, Juan Porcel, cuyo catálogo de obras seguras es reducido, llegó a Madrid alrededor del año 1748, trabajando junto con otros escultores encargados de las obras del Palacio Real Nuevo, dirigidos por Giovanni Domenico Olivieri, muestra un estilo más próximo al arte cortesano del momento que al de Salzillo (Morales, 1978, pp. 51-53; Ramallo Asensio, 2007, p. 238).

Si comparamos los rostros de Santa Ana y la Virgen niña de las Úrsulas con los homónimos del museo vallisoletano, estos últimos tienen un aspecto más “muñequil”. Si observamos el rostro de la Santa Ana del museo vallisoletano, este presenta unos rasgos de vejez mayores que los que presenta la Santa Ana de las Úrsulas. En cuanto a las vestiduras, no coinciden ni en los motivos decorativos (aunque sean de tipo floral), ni en el tratamiento de los volúmenes, caracterizándose los del grupo alcaláino por su dinamismo y ligereza, mientras que los pliegues de las imágenes del Museo son mucho más compactos y pesados.

13. Agradezco a D. Miguel Ángel Marcos Villán, conservador del Museo Nacional de Escultura (Valladolid), la información facilitada sobre la procedencia de la imagen y la referencia bibliográfica donde queda reflejado el cambio de autoría.

Vamos a tratar brevemente una imagen del Ángel de la Guarda (Fig. 2.b) atribuida por don Elías Tormo a Juan Porcel (1979, pp. 63-64)¹⁴. Sin entrar en cuestiones de autoría, al observar los rasgos faciales, tanto del Ángel como del Niño, no encontramos semejanzas con los rostros de Santa Ana y la Virgen de las “Úrsulas”.

Por otro lado, los rostros de ambas Anas se alejan de los creados por Salzillo en la santa homónima perteneciente a la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* de la iglesia de San Miguel de Murcia (ca. 1735), y, en mayor medida, a la *Santa Ana adoctrinando a la Virgen niña*, del Monasterio de las Anas (Murcia). Encontramos ligeras analogías en la configuración de la nariz y la barbilla, y el tratamiento del cabello, entre la Santa Ana de la iglesia de San Miguel y la Santa Ana del grupo alcalaíno, pero podrían ser meras coincidencias.

Ocurre lo mismo con el rostro de la Virgen niña de las Úrsulas. Esta se aleja del prototipo facial creado por Salzillo en sus Inmaculadas niñas, por ejemplo la *Inmaculada* de la iglesia de San Miguel de Murcia, cuyo rostro es un poco más achatado. Tampoco encontramos analogías entre el rostro de nuestra Virgen niña y el homónimo de la Virgen niña del Museo Nacional de Escultura, cuyos rasgos faciales se caracterizan, a nuestro parecer, por una estética más rococó.

Como señalamos anteriormente, nuestro grupo escultórico presenta un estilo parejo a obras napolitanas, concretamente esculturas ejecutadas por Nicola Fumo¹⁵, de quien se conservan buenos ejemplos en la Península Ibérica. Las imágenes que vamos a poner en relación son dos tallas de dicho escultor (Estella Marcos, 1976, pp. 80-85): un *San José con el Niño* y una *Inmaculada*, procedentes del Convento de Carmelitas Descalzas del Corpus Christi o “de Afuera” de Alcalá de Henares. Por desgracia, están en paradero desconocido, conservándose fotografías de las mismas, en el Archivo Moreno del Instituto del Patrimonio Cultural de España¹⁶.

Comenzaremos por la imagen de *San José con el Niño y angelitos* (Fig. 3). En la roca aparece la firma y la fecha, siendo esta 1695. Encontramos importantes analogías entre el rostro del San José y el rostro del San Joaquín. Ambos poseen una complexión robusta del cuello y dirigen la mirada hacia arriba, en un gesto de asombro. Muestran una frente despejada, si bien, es mayor en el San Joaquín debido a la diferencia de edad (aún así, no presenta rasgos de vejez); los ojos son grandes, bien abiertos, con una forma levemente almendrada y en la que se resalta la zona blanca del ojo; la nariz, en ambas figuras, es de tabique ancho y punta redondeada; los pómulos se marcan sin exageraciones; la boca está entreabierta, dejando a la vista los dientes superiores, y los labios son carnosos y están bien perfilados. Igualmente se pueden ver similitudes en el tratamiento de la barba y los cabellos, configurados a base de

14. He conocido la imagen en fecha posterior a la Comunicación. Los historiadores Pedro F. García Gutiérrez y Agustín F. Martínez Carbajo (2006, p. 139), también consideran el *Arcángel San Rafael* como obra de Porcel.

15. Nicola Fumo nació en Saragnano, Salerno en 1647 y falleció en Nápoles en 1725. Para conocer más datos biográficos, su estilo y obras pueden consultarse entre otros: Fittipaldi, 1980; Casciaro y Cassiano, 2007; Di Liddo, 2008.

16. Agradezco, una vez más, la información facilitada por Isabel Argerich, conservadora de fotografía histórica del IPCE. Los clichés llegaron a la institución sin fecha ni otro tipo de documentación, pero fue el investigador, Julio San Luciano, quien les comunicó que dichas fotografías fueron realizadas por Mariano Moreno entre 1915 y 1920.

mechones ondulantes, pudiendo ver las líneas y golpes de la gubia. Mientras que el San Joaquín deja a la vista las orejas, en el San José solo podemos ver el lóbulo de la misma, pero en ambas imágenes se presentan carnosos. En cuanto a la túnica y el manto, no apreciamos la policromía del San José debido a que la foto es en blanco y negro. Lo que sí observamos es que en ambas imágenes aparecen motivos florales (ramos de lirios o azucenas); los motivos de la cenefa de la túnica del San Joaquín y los representados en la cenefa del manto del San José muestran ligeras semejanzas. También percibimos analogías en la forma de trabajar los plegados, siendo líneas alargadas de perfiles redondeados y en algunas zonas un poco más afilados, que van creando oquedades, con efectos de claroscuro. Es cierto que las ropas del San José presentan unos pliegues más ampulosos que las del San Joaquín, pero ambas figuras ofrecen una sensación de ligereza, dejando entrever las líneas de los brazos y las piernas.



Figura 3. San José con el Niño y angelitos, Nicola Fumo, 1695, paradero actual desconocido, procedente del Convento de Carmelitas Descalzas del Corpus Christi o de Afuera (Alcalá de Henares, Madrid). Fotografía Archivo Moreno, nº 36248_B. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

Las dos imágenes están acompañadas por una palmera en la que falta la corona foliar. En el Museo Nacional de Escultura se conserva una *Sagrada Familia* firmada por Nicola Fumo¹⁷, en la igualmente aparece una palmera, en cuyo vértice vemos unas nubes con cabezas de angelitos, la Paloma y unos rayos dorados. Este elemento nos lleva a pensar que originalmente, tanto el grupo de *San José* como el de *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña*, presentarían una palmera de similares características. En el caso de que fuera así, cobraría mayor sentido la dirección de la mirada de asombro de la Virgen niña del grupo de las Úrsulas.

La otra imagen que vamos a analizar es la *Inmaculada* (Fig. 4). Se representa en edad juvenil, no tan aniñada como la Virgen niña del convento de las Úrsulas. Ambas imágenes dirigen la mirada hacia arriba, en actitud maravillada. Los rostros muestran el mismo tipo de formas redondeadas, marcándose la línea curva de la barbilla, creando, así, una leve papada. También presentan una curvatura de

17. Se puede ver en el catálogo en línea del Museo Nacional de Escultura: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNEV&Museo=MNEV&Ninv=CE2860>. (Recuperado el 10 de diciembre de 2016).



Figura 4. Inmaculada Concepción, Nicola Fumo, siglo XVII, paradero actual desconocido, procedente del Convento de Carmelitas Descalzas del Corpus Christi o de Afuera (Alcalá de Henares, Madrid). Fotografía Archivo Moreno, nº 36250_B. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

las cejas similar (la policromía de las cejas de la Virgen niña apenas se conserva), al igual que la forma triangular entre las cejas y la raíz de la nariz. La configuración de los ojos, de material vítreo, y los párpados igualmente son análogos. La forma y robustez del cuello son parejas, si bien, es más alargado en la Inmaculada. Del mismo modo, en las dos figuras la frente aparece despejada y el cabello se divide en dos mitades, cayendo por encima de los hombros en largas, espesas y ondulantes guedejas, dando la sensación de retorcerse. Estos rasgos no solo se observan en la parte frontal de las imágenes, también podemos verlos en la parte trasera del cabello de la Virgen niña. Por otro lado, el manto de la Inmaculada de Fumo posee mayor dinamismo, impulsado por los amplios y quebrados pliegues, encontrando ciertas similitudes en el modo en que han sido tallados estos y los de la zona de la izquierda del manto de la Virgen

niña (véanse la curvatura, el vuelo y la forma “afilada”). Ambas túnicas presentan unas amplias bocamangas, recogidas hacia arriba, creando un plegado similar, y permitiendo ver un jubón. Asimismo, este tipo de pliegues zigzagueantes se puede ver en algunas zonas del manto y el velo de la *Santa Ana* del grupo alcalaíno, creando un efecto de claroscuro.

La Inmaculada descansa sobre una nube con la media luna y la serpiente, acompañada por tres angelitos y dos cabezas de querubines. El angelito frontal situado a la izquierda de la Virgen, que parece mirar al espectador, presenta unos rasgos faciales ligeramente parecidos al rostro de la Virgen Niña. De igual forma, el angelito que aparece por detrás del mencionado, presenta unos mechones finalizados en forma de masa y cuyas formas redondeadas se asemejan al modo en que han sido trabajados los mechones del *San Joaquín*.

En la Iglesia de San Lorenzo de Sevilla se encuentra una imagen de la *Inmaculada* (Fig. 5.a) que ha sido atribuida a Nicola Fumo por Raffaele Casciari (2007, pp. 65 y 266-267), señalando que originalmente pudo representar la iconografía de la Asunción de la Virgen. La figura se caracteriza por un dinamismo que no alcanzan ni la *Inmaculada* de las Carmelitas ni la *Virgen niña* del convento de Santa Úrsula. Aunque existan similitudes en el rostro de la Virgen, nos detendremos en la cabecita



Figura 5.a. Inmaculada Concepción, atribuida a Nicola Fumo, siglo XVIII, Iglesia de San Lorenzo (Sevilla). Fotografía Daniele Spedicati, catálogo de la exposición *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e la Spagna* (2007). Figura 5.b. Querubines de la Inmaculada Concepción, atribuida a Nicola Fumo, siglo XVIII, Iglesia de San Lorenzo (Sevilla). Fotografía facilitada por Arturo Serra Gómez. Figura 5.c. Inmaculada Concepción, Nicola Fumo, 1697, Iglesia de San Juan Bautista, Almeida (Zamora). Fotografía facilitada por Arturo Serra Gómez.

de querubín que se encuentra a la izquierda de la Virgen y que eleva la mirada (Fig. 5.b). Este presenta ciertas analogías respecto a la Virgen niña, en las formas redondeadas del rostro, en la forma de los ojos con la mirada de asombro o en la configuración de la boca de pequeño tamaño.

Notables paralelismos podemos observar en otra *Inmaculada* firmada por Fumo en 1697 (Fig. 5.c), que se encuentra en la iglesia de San Juan Bautista de Almeida (Zamora). De tamaño tercino (igual que el grupo de las “Úrsulas”), mide 80 cm., nuevamente encontramos las características estilísticas que hemos tratado en las imágenes ya analizadas¹⁸.

Por último, vamos a tratar un grupo de *San Joaquín*, *Santa Ana* y *la Virgen Niña*, que pertenecía a la Colección Granados y recientemente ha sido adquirida por la galería hispano-londinense Coll & Cortés-Colnaghi (Fig. 6.a). La obra venía atribuyéndose a Francisco Salzillo, si bien, han propuesto como autor a Juan Alonso Villabril y Ron (ca. 1663-1732)¹⁹. Sabemos que hubo varias esculturas de Villabril

18. Agradezco a Arturo Serra Gómez haberme facilitado una fotografía del querubín de la *Inmaculada* de San Lorenzo (Sevilla), así como una fotografía que le dio Francisco Javier Fresno Campos, párroco de la iglesia de San Juan Bautista, de la imagen de Almeida.

19. El personal de la galería no me ha facilitado información sobre los criterios que les han llevado a dar esta nueva atribución. Únicamente me han proporcionado una breve ficha catalográfica, donde



Figura 6.a. San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, atribuida actualmente a Juan Alonso Villabrille y Ron; anteriormente atribuida a Francisco Salzillo, siglo XVIII. Fotografía de Coll & Cortés. Figura 6.b. San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, Juan Alonso Villabrille y Ron, siglo XVIII, Museo Nacional de Escultura (Valladolid). Fotografía del autor.

en Alcalá de Henares (Cano Sanz, 2012, pp. 101-127; 2014, pp. 145-186; 2015, pp. 281-322): un *San Vicente Ferrer*, un *San Félix de Cantalicio* (ambos destruidos), y las imágenes de *San Agustín de Hipona* y *Santa Rita de Casia*, actualmente en el Museo Nacional de Escultura²⁰. Respecto a nuestro grupo, y teniendo en cuenta que son obras de diferente iconografía, no observamos analogías ni en los rostros, ni en el tratamiento del cabello y la barba, siendo, por ejemplo, mucho más espesa y con mechones más definidos en el San Agustín, que recuerdan a la barba de la *Cabeza de San Pablo* del museo vallisoletano, donde también se custodia un grupo de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña*, de Villabrille y Ron (Fig. 6.b), realizado en el siglo XVIII, que tampoco presenta analogías con el nuestro, mostrando otro tratamiento de volúmenes y plegados, y una policromía y decoración muy vistosa, muy rococó.

Retomando la pieza escultórica de la galería hispano-británica, no encontramos parecidos razonables entre esta y las obras seguras de Villabrille mencionadas, pero sí semejanzas con el grupo de las Úrsulas, en particular, la imagen de San Joaquín, cuyo rostro, melena y barba son similares, siendo la mayor analogía la colocación y el tipo de nudo del manto. Comentar que la imagen, cuyas medidas son 76 x 64 x 41cm, posee gran ternura. Javier del Campo, en el catálogo sobre obras de la Colección Granados (2008, p. 182), señala que el restaurador Mariano Spiteri Sánchez relaciona la pieza con Salzillo no solo porque recuerda a algunas de las figuras del Belén de Salzillo, sino por la utilización de madera y arpillera encolada para algunas prendas, técnica utilizada con frecuencia por el artista murciano. Esta técnica la diferencia

se indica el material (madera policromada) y las medidas (76 x 64 x 41cm.) Por otro lado, agradezco que me hayan proporcionado una fotografía del grupo.

20. Para ver las imágenes de San Agustín de Hipona y Santa Rita de Casia se puede acceder al catálogo en línea del Museo: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNEV&Museo=MNEV&Ninv=CE1139>; <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNEV&Museo=MNEV&Ninv=CE1140> (Recuperado el 10 de diciembre de 2016).

del grupo homónimo de las “Úrsulas”, ya que según el informe técnico citado anteriormente fue realizado en madera maciza, por lo que mantenemos nuestras dudas sobre quién fue el autor del grupo que perteneció a la Colección Granados.

Conclusiones

Para terminar, por lo expuesto a lo largo de estas páginas, podemos descartar que el grupo de *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña* del Convento de Santa Úrsula de Alcalá de Henares, fuera realizado por Francisco Salzillo, aunque en su obra se perciba un “aire” italiano. Tampoco creemos que sea obra de Juan Porcel o Juan Alonso Villabrille y Ron. Consideramos que es una pieza escultórica de filiación napolitana, que por su hechura, su gestualidad, su policromía... encaja con el estilo del escultor tardobarroco, Nicola Fumo, tan apreciado en la España de finales del siglo XVII y primer cuarto del XVIII.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA DE LA TORRE, Liborio. *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. (ed. facsímil, s.f.).
- AGREDA, Sor María Jesús de. Texto conforme al autógrafo original. Edición de Celestino, SOLAGUREN, OFM (1982). *Mística Ciudad de Dios*. Madrid: Ágreda, Soria: Convento de Religiosas Concepcionistas.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal (2015). *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- CABALLERO BERNABÉ, Francisco Javier (1992). “El Convento de Concepcionistas Franciscanas de Santa Úrsula de Alcalá de Henares. Datos para su historia”. *Acervo* (1). Alcalá de Henares: Brocar, pp. 31-56.
- CANO SANZ, Pablo (2009). *El Convento de San Diego de Alcalá de Henares: patrimonio artístico en la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Alcalá de Henares: E.M. Promoción de Alcalá.
- (2012), “Una obra atribuida al escultor Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663-h. 1730) del Colegio-Convento de los Capuchinos de Alcalá de Henares”. *Anales complutenses* (v. XXIV). Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, pp. 101-127.
- (2014), “Juan Alonso de Villabrille y Ron: escultor barroco español en el Meadows Museum de Dallas”. *Pátina* (17-18). Madrid: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 145-186.
- (2015), “Esculturas de Juan Alonso Villabrille y Ron y Luis Salvador Carmona para los Dominicos de Alcalá de Henares”. *Anales complutenses* (v. XXVII). Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, pp. 281-322.
- CASCIARO, Raffaele y CASSIANO, Antonio (2007). *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e la Spagna* [16 dicembre 2007-28 maggio 2008, Lecce, chiesa San Francisco della Scarpa]. Roma: De Lucca Editori d’Arte.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando (2015). “San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña”. En DOBADO FERNÁNDEZ, Juan y MARTÍN LOZANO, José Enrique [coms.]. *Teresa de Jesús, maestra de oración* [Catálogo de obras de la exposición Las Edades del Hombre, Ávila, Alba de Tormes, 24 marzo- 10 noviembre de 2015]. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, pp. 318-319.
- DI LIDDO, Isabella (2008). *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo*. Roma: De Luca.

- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano (1973). *Alcalá de Henares y su Universidad Complutense*. Alcalá de Henares: Escuela Nacional de Administración Pública.
- (1984). *Crónica de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: INAP.
- ESTELLA MARCOS, Margarita. “Tres obras de Nicola Fumo en paradero desconocido”. *AEA* (tomo 49, 193). Madrid: Instituto de Historia, CSIC, pp. 80-85.
- FITTIPALDI, Teodoro (1980). *Scultura napoletana del Settecento*. Nápoles: Liguori.
- FUNDACIÓN COLEGIO DEL REY (1999). *Restauración en Alcalá: trabajos efectuados por el Taller-Escuela de Restauración de la Fundación Colegio del Rey, 1990-1999* [catálogo de la exposición celebrada en la Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, Madrid, 24 junio-1 agosto de 1999]. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco y MARTÍNEZ CRESPO, Agustín Francisco (2006). *Iglesias de Madrid* (ed. rev. y aum). Madrid: Ediciones La Librería.
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1978). “Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la corte”. *Murgetana* (50). Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 47-112.
- MUÑOZ SANTOS, Evangelina (2012). *La Inmaculada Concepción en Alcalá de Henares: historia, fiestas y arte, siglos XVI-XVII-XVIII*. Guadalajara: Aache.
- PALENCIA CEREZO, José María y DEL CAMPO, Javier (2008). *Espíritu barroco. Colección Granados* [catálogo de la exposición celebrada en Burgos, 22 de febrero- 4 de mayo de 2008]. Burgos: Caja de Burgos.
- PEINADO GUZMÁN, José Antonio (2014). *La Inmaculada Concepción en Granada* (monográfico). *Cuadernos de Arte e Iconografía* (tomo XXIII, 45). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco (1986). “Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)”. *Cuadernos de Historia y Arte* (4). Madrid: Arzobispado de Madrid-Alcalá, pp. 47-96.
- (2007). “San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña”. En AÚREA DE LA MORENA BARTOLOMÉ [et al.]. *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de enero a marzo de 2007]. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, pp. 155-157.
- RAMALLO ASENSIO, Germán (2007). *Francisco Salzillo escultor. 1707-1783*. Madrid: Arco Libros.
- ROMÁN PASTOR, Carmen (1994). “Los conventos de religiosas fundados en la segunda mitad del siglo XVI”. En C. ROMÁN PASTOR. *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses (CSIC), pp. 128-135.
- SÁNCHEZ MOLTO, M. VICENTE (2015). *Alcalá. Patrimonio Mundial. Guía*. Alcalá de Henares: Concejalía de Turismo del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- TORMO Y MONZÓ, Elías (ca. 1930). *Alcalá de Henares*, Patronato Nacional de Turismo.
- (1979). *Las iglesias de Madrid* (reed. de los dos fascículos publicados en 1927). Madrid: Instituto de España.
- VORÁGINE, Santiago de la. Traducción del latín, MACÍAS, Fray José Manuel (1990). *La Leyenda Dorada*, T. II. Madrid: Alianza Editorial.

Fuentes manuscritas

- A.H.N. Sign. Clero-Secular_Regular, 3552, exp.; Sign. Clero-Secular_Regular, L. 6702, 19138, 19665.
- A.H.M.A.H. Leg. 763/3; Leg. 988/3.

NUEVA OBRA DE NICOLA FUMO ENCONTRADA EN ESPAÑA

Arturo Serra Gómez

La obra objeto de estudio, la Virgen de los Ángeles de la Colegiata o Parroquia del Santísimo Sacramento de Torrijos, Toledo, es una réplica exacta de la “Assunta”, realizada por el escultor nacido en Saragnano de Baronissi, Nicola Fumo. Respecto a esta última obra, datada en 1689, no existe documento que certifique la paternidad de Fumo, si bien, tradicionalmente, viene siendo adjudicada al escultor salernitano, sobre todo, desde que el profesor Borrelli¹, diese a conocer un texto de G. Cino², en el que se puede leer: “*el 15 de agosto del 1689 la escultura fué alojada en el altar mayor de la Catedral de Lecce, proveniente de Nápoles encargada, algún año antes, al escultor Fumo, por el obispo Michele Pignatelli napolitano*”³. Esta comisión siempre se ha dado por cierta, aunque nunca se ha encontrado ningún otro documento más concluyente. Actualmente, esta obra se encuentra en el Museo Diocesano de Lecce.

La composición de la “Assunta” de Fumo, tiene sus claros precedentes en la representaciones de esta misma iconografía en la pintura napolitana. Massimo Stanzione, en 1640, decora con su Asunción la bóveda del presbiterio del Gesù Nuovo de Nápoles, dónde Fumo realizó, 45 años más tarde, “*puttini di stucco e teste di cherubini*” para la capilla contigua del Crocifisso⁴. Sin embargo, es la obra de Luca Giordano la que siempre sirve de referencia a Fumo para realizar buena parte de

1. BORRELLI, G. G. (1971). p. 24.

2. CINO, G. *Memorie, ossia notiziario di molte cose accadute in Lecce dall'anno 1656 fino all'anno 1719, dal signor Giuseppe Cino ingegnere leccese, en Cronache di Lecce*, en Appendice alla Rivista Storica Salentina, p. 79.

3. PASCULLI FERRARA. (1998). pp.736-737: *veniva allogata sull'altare maggiore del duomo di Lecce la statua lignea dell'Assunta, ordinata a Nicola qualche anno prima dal vescovo di quella diocesi, Antonio Pignatelli poi Innocenzo XII*, confunde a Antonio Pignatelli futuro InnocencioXII(1691-1700) con Michele Pignatelli. Antonio Pignatelli sí fue obispo de Lecce, pero hasta 1682, año en el que fue sucedido por Michele Pignatelli obispo de Lecce hasta 1695, año de su muerte. Es este Michele y no Antonio, el que aparece en el documento rescatado por Borrelli.

4. A.S.B.N.: Banco dellà Pietà, m. 847, 1685, partita di 20 ducati estinta il 26 novembre. RIZZO, V. en PANE, R. Seicento Napoletano, 1984, doc.28.

sus obras; son conocidas sus versiones del tema de la Asunción conservadas en el Museo del Prado y en la Iglesia de Santa Maria della Salute en Venecia. Todas ellas se presentan etéreas, con los brazos y manos extendidas, el manto movido por el viento, y la Virgen sentada sobre una nube que es empujada hacia el Cielo por ángeles y querubines.

La obra escultórica que presentamos es de pequeño formato, y se ajusta a lo que Casciaro⁵acota como el “formato terzino” o los tres palmos napolitanos. Hasta 1840, un palmo napolitano equivale, con exactitud, a 26,33 cm.; por tanto, el “terzino” resulta alrededor de unos 78 cm. La escultura de Torrijos mide 77 cm. Un tamaño que se adaptaba perfectamente a este tipo de obras de culto, destinadas a recorrer grandes distancias desde el puerto de Nápoles, hasta llegar a sus ubicaciones definitivas. Este formato, que supone un tercio del natural, no sólo reduce el tamaño de la obra, sino, consecuentemente, también su coste económico, lo que facilita el encargo y la adquisición de este tipo de piezas. Su “consumo”, por tanto, se generaliza no sólo entre nobles y clero, sino también, entre particulares devotos, ávidos de poseer este tipo de obras, sinónimo de calidad y exquisitez artística. Ejemplos de este terzino en España, y sólo en obras de Fumo, podemos citar, entre otros, Cuenca, Madrid, Medina del Campo, Antequera, Almeida o Ágreda.

La relación política existente con la ciudad de Nápoles favoreció un incesable fenómeno de importación, o bien dicho, de comercio interior, dado que el reino de Nápoles, en este periodo histórico, pertenecía a la Corona Española. Este comercio fue iniciado en primera instancia por los virreyes, casi todos ellos nobles españoles que enviaban obras y objetos de arte a sus lugares de origen. Asimismo, regresaban con todo tipo de bienes acumulados durante el cargo, una vez terminado éste. Este flujo se vió acrecentado, dado el altísimo nivel artístico de las obras y la fama obtenida por sus autores, por el resto de la nobleza, clero y particulares. Estas obras eran encargadas, bien por los diversos representantes destinados en el “vicereyno”, o bien solicitadas desde España a través de intermediarios napolitanos. Se creó, por tanto, la necesidad de adquirir piezas de esta procedencia, tan prestigiosas, para formar parte de sus oratorios y capillas privadas o ya florecientes colecciones de arte. Nápoles y sus artistas se convirtieron en España, en un símbolo de refinamiento del que todos querían poseer una muestra. Por otra parte, este comercio se vió favorecido, sin duda, por el prestigio del que disfrutaba la escultura en madera policromada en España en aquella época, considerablemente superior al que tenía en Italia. Dicho aprecio, explicaría la fama tan desigual de ciertos escultores napolitanos en España, más valorados aquí que en su tierra natal, dónde la talla en madera fue denostada y considerada, peyorativamente, hasta no hace mucho, como un arte menor y provinciano.

La Virgen de los Ángeles, como ya hemos apuntado, se encuentra en Torrijos, localidad históricamente relacionada con la nobleza española a través del ducado de Maqueda. El hecho de que éste haya estado emparentado estrechamente en

5. CASCIARO, R. (2005), pp. 297-303.

el pasado con el virreinato de Nápoles, explicaría fácilmente la presencia de esta escultura en la ciudad toledana.

La de Torrijos presenta, a simple vista, dos alteraciones señalables. En la actualidad, los tres ángeles se encuentran con unas alas que, evidentemente, no son las originales. Estos elementos, ya en origen, suelen ser tallados aparte y añadidos después. Resulta plausible que, con el tiempo, puedan deteriorarse, romperse o perderse, total o parcialmente. Observando la escasa calidad de las mismas, y su más que discutible policromía, parece obvio afirmar, que son añadidos posteriores. No obstante, la alteración más importante y comprometida que sufre la pieza son los ojos de la Virgen.

Ya desde la primera imagen que manejamos de una antigua postal, y que sirvió de punto de partida para esta investigación, se apreciaba un perímetro claramente más blanquecino alrededor de los ojos de la Virgen, lo que nos llamó la atención. Posteriormente, al observar de cerca la obra in situ, se pudo confirmar que los ojos de la Virgen, no son los originales. Los originales debieron ser de cristal, como lo son los del resto de ángeles y querubines que completan la escultura. No es lógico pensar que los ojos del personaje principal de la obra no fueran de cristal, cuando el resto sí. Además, después de la última restauración, se ve con claridad, no sólo que los ojos están modelados, sino también que están policromados de manera que simulan, incluso, el brillo del cristal. Este hecho tan importante cambia totalmente la expresión original del rostro de la Virgen y supone el único inconveniente para no poder acercar aún más esta obra con su hermana de Lecce. En descargo de la restauración realizada, conviene decir que el hecho de encontrarse con los ojos de cristal originales rotos y sin posibilidad de recuperación, es, sin duda, uno de los problemas más delicados a los que un restaurador puede enfrentarse en una obra así, y el resultado se puede decir que es más que aceptable.

Por lo demás, la obra, a nivel de conservación tiene, como consecuencia de esta última restauración, las habituales reintegraciones cromáticas y volumétricas más o menos afortunadas⁶. La policromía de la nube está completamente repintada y la base donde se recoge una placa metálica con la atribución, sin fundamento alguno, de la obra a Luis Salvador Carmona, es también un añadido posterior. Sin embargo, la obra, conserva la delicada y finísima decoración original, a pincel, de la túnica y remates del manto, que es, sin duda, otra prueba más de que la obra de Torrijos es fruto de la mano de un gran artista.

De la Assunta de Lecce, existe ya una copia conocida y documentada⁷, en Spezzano Piccolo, obra de Pietro Patalano 1724, en la que se demuestra cómo la misma iconografía y composición, si no está realizada por el mismo escultor, presenta diferencias de estilo más que evidentes (fig. 1) Basta observar cómo en la segunda obra, si bien el trazado de los pliegues es el mismo, carece de la profundi-

6. Lo que parecen rehechos volumétricos: el antebrazo izquierdo del ángel de la parte inferior y el antebrazo derecho del ángel de la izquierda, son anteriores a esta última restauración y claramente se aprecia que no están a la altura en calidad, del resto de la obra. Las reintegraciones cromáticas en labios, cejas y otras zonas son claramente mejorables.

7. RIZZO, V.(1985), pp. 32-33.



Figura 1: Assunta, Nicola Fumo, 1689, Lecce, Museo Diocesano / Assunta, Pietro Patalano, 1724, Spezzano Piccolo, Parroquia Santa Maria Assunta in Cielo.

dad y virtuosismo de la talla de la primera. El hecho de que el modelo del rostro de ángeles y querubines se repita en la obra de Patalano es otro detalle que revela la diferente altura artística de ambos autores. No es ese el caso de la obra toledana, ya que el nivel de parecido es extraordinariamente superior, tanto desde el punto de vista compositivo como desde el punto de vista técnico-estilístico.(fig. 2)

Si bien es conocido que, tanto a finales del siglo XVII como a lo largo de todo el siglo XVIII, circulaban un gran número de grabados no sólo por los talleres de los escultores, sino también por las colecciones privadas de los posibles comitentes, los cuales podían servir a los primeros, como fuente de inspiración, y a los segundos, como referencia en sus encargos, considerar que la obra de Torrijos pudiera haber sido fruto de la reproducción a partir de un grabado de la de Lecce, es altamente improbable. Un grabado no deja de ser una imagen bidimensional, que no reproduce las diferentes visiones laterales que el escultor necesita para realizar su obra. Sin embargo, el autor que realizó la escultura de Torrijos sí conocía estas visiones, puesto que la obra coincide con la de Lecce, no sólo en la visión frontal sino también en las laterales (fig. 3). La posibilidad de que hubiesen grabados también de otros ángulos no parece probable, pero aún aceptando dicha hipótesis, se tendría que tener en cuenta el hecho de que, el grabador, cuando realiza un grabado, lógicamente,



Figura 2: Assunta, Nicola Fumo, 1689, Lecce, Museo Diocesano / Virgen de los Ángeles, Nicola Fumo, Torrijos, Colegiata.

interpreta lo que ve, produciéndose pequeñas modificaciones y cambios debidos a su propio estilo y técnica. De haber ocurrido así, estas diferencias, habrían tenido que ser corregidas por el autor de Torrijos, cosa que es imposible sin haber tenido presente la de Lecce. Como se puede comprobar en la obra toledana, el nivel de parecido es extraordinario, incluso en zonas que ningún grabado podría llegar a reproducir. Coinciden, no sólo el trazado de los pliegues, sino también la silueta de la escultura en las visiones más laterales (fig. 4). También en las dos obras se equiparan los volúmenes y la profundidad, básicas en escultura, y que no quedan reflejados en un grabado. A veces, incluso, la obra de Torrijos parece que llega a superar, a pesar de su reducido tamaño, en calidad técnica y artística a la obra de Lecce; por ejemplo, en las caras de los ángeles (fig. 5).

Descartada, pues, la opción de que la obra de Torrijos pudiese haber sido realizada a través de un grabado, y dado el extraordinario parecido estilístico y técnico de la misma, la única posibilidad viable, teniendo en cuenta los procedimientos escultóricos, es que las dos se realizasen en el mismo taller, una delante de la otra,



Figura 3: Assunta, Nicola Fumo, 1689, Lecce, Museo Diocesano / Virgen de los Ángeles, Nicola Fumo, Torrijos, Colegiata.

bien la de Torrijos como copia de la de Lecce⁸, o bien siendo ambas, Lecce y Torrijos, realizadas a partir un mismo modelo. Esta segunda opción parece la más lógica, pues era habitual que los autores presentaran un boceto realizado en barro para su aprobación que quedaba en el taller y que podía servir de referencia para futuros encargos. Si, como resulta evidente, ambas esculturas salieron de la misma “bottega”, y el autor de la “Assunta” de Lecce es Nicola Fumo, el autor de la Virgen de los Ángeles de Torrijos, no puede ser otro que Nicola Fumo.

8. No parece lógico en técnica escultórica, que se realice una copia en pequeño formato de una mayor, parece más lógico pensar que, en este caso, la de Torrijos de 77 centímetros, sirviera de modelo para una de tamaño natural como la de Lecce de 2 metros.



Figura 4: Assunta, Nicola Fumo, 1689, Lecce, Museo Diocesano / Virgen de los Ángeles, Nicola Fumo, Torrijos, Colegiata.

La fama y reconocimiento en España de Nicola Fumo no es comparable al que tuvo en su tierra natal; allí, incluso ahora, a diferencia de Giacomo Colombo, no es un escultor tan apreciado y valorado, sin embargo en España fué y es un escultor de renombre. La proliferación y el amplio catálogo de sus obras repartidas por toda la geografía española, contrasta con el escaso número de piezas de autoría o atribuibles al escultor de Este, que, a diferencia de su contemporáneo, gozó y posee un enorme prestigio en la Italia meridional. Únicamente tres son las obras ciertas de



Figura 5: Assunta, Nicola Fumo, 1689, Lecce, Museo Diocesano / Virgen de los Ángeles, Nicola Fumo, Torrijos, Colegiata.

Colombo en España, El Cristo a la Columna, firmado y datado 1698, actualmente en la Catedral de la Almudena en Madrid⁹; la Santa Teresa de Ávila del Convento madrileño de las Trinitarias¹⁰, firmada y datada 1726 y una Inmaculada datable de 1719, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹⁰, igualmente firmada. Siempre se le ha atribuido a Colombo la paternidad de la Virgen de la Caridad, llegada a Cartagena en 1723¹¹, sin embargo no parece suya, sino más bien de alguno de sus seguidores¹².

9. PONZ, A. TomoV, p. 217, Encargado y pagado por Don Pedro Cayetano Fernandez del Campo, II Marqués de Mejorada y de la Breña, mismo comitente de la Magdalena Penitente de Arrigirriaga y del Cristo a la Columna de Colombo, también para San Ginés ahora en la Almudena. 10 OROZCO, E. (1938). vol. III, fasc. I y II, pp. 179-180

10. ESTELLA MARCOS, M. (2007). vol.II, p. 103.

11. LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. (1966), p.41.

12. Por comparación directa con la Pietà de Éboli, su referente más recurrido, no parece que la obra de Cartagena, pueda equipararse, ni por calidad ni estilo con aquella. Si bien son obras separadas por casi treinta años, la Caridad de Cartagena carece de esos pliegues finos, aristados y virtuosos de la de

Documentada, de 1712, era una Sagrada Familia de la Virgen, con Santa Ana, San Joaquín y la Virgen Niña para el convento capuchino de Cádiz¹³, cerrado éste, la obra se trasladó al convento capuchino de San Antonio del Pardo en Madrid y actualmente se encuentra en paradero desconocido. Este exiguo número de obras catalogadas, hasta la fecha, del Colombo en España, se opone, en cambio, al elenco de obras de Nicola Fumo en nuestro país, lo que da fe del prestigio y reconocimiento que el escultor de Saragnano alcanzó en nuestra tierra.

De Fumo, conocidas en España son: la Santa Teresa, firmada y datada 1724 del Convento de Santa Ana de Sevilla¹⁴; a pocos metros de ésta, en la Capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Lorenzo, una Inmaculada¹⁵; un Ángel Custodio¹⁶, firmado en relieve, en la Iglesia castrense de Cádiz¹⁷. Asimismo, siempre en Andalucía, en el Museo Conventual de las Descalzas de Antequera¹⁸, se encuentra otra Inmaculada y un San José, firmadas y datadas 1705. En Alicante, en el Convento de las Clarisas, Nuestra Señora del Milagro, de Cocentaina¹⁹, un extraordinario Crucificado, anterior a 1705. En la capilla del Pilar de la Catedral de Cuenca²⁰, un Niño Jesús y un San Juanito, firmados y datados en 1697, la fecha no es muy legible; una Inmaculada, firmada y datada 1697, en Almeida²¹; una Virgen del Carmen, en el Convento carmelita de San José en Medina del Campo²². La magnífica Magdalena Penitente, documentada²³, firmada y datada 1705, de Arrigorriaga²⁴, como bien señala el profesor Alonso Moral, tradicionalmente asimilada, sin justificación, a la homónima de Mena, no tiene que ver nada con ella y sí mucho con el ambiente más sensualmente napolitano de la obra de Giordano; basta ver las Magdalenas

Éboli y el análisis anatómico del Cristo, de tórax abultado y de piernas cortas, se encuentra más cerca del lenguaje y estilo de Carmine Lantrice, en su Cristo morto de Prócida de 1728 que del maestro Colombo. En San Giovanni, Stella Cilento, existe otra Piedad que BORRELLI (2009). pp.67-68, atribuye al Colombo, que muestra un Cristo casi igual al de Cartagena.

13. OROZCO, E. (1938), pp.179-181.
14. La obra llega al convento carmelita sevillano, como así me asegura la hermana del convento Sor Maria Teresa, como donación a ella por parte de Don Francisco Moratalla, capellán del convento carmelita de Granada, donde ella se encontraba temporalmente. Éste hace llegar la imagen a Sevilla desde Granada, precisamente, el día 15 de Octubre de 1986, festividad de la Santa y de ella misma.
15. CASCIARO, R. (2006), pp.:133-138.
16. LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. (1966), p.43.
17. También en Cádiz, SANCHEZ PEÑA, J. M. (1993). nº 11, pp. 135-142, atribuída de la Iglesia de San Agustín, un Cristo Caído de pequeño formato copia del de Madrid. Para terminar con esta atribución véase, ALONSO MORAL, R. (2016), p. 96. SANCHEZ PEÑA, J.M. (1991), nº 9, pp. 97-106, también atribuye una Inmaculada del convento de Santa María de Cádiz, que más bien parece obra de Ceraso o Perrone que de Fumo.
18. ROMERO DE TORRES, J.L. (1998), pp. 212-213.
19. ALONSO MORAL, R. (2016), p. 100.
20. NICOLAU CASTRO, J. (2002), pp. 36-38.
21. RIVERA DE LAS HERAS, J. A. (2001), pp. 596-597.
22. SANCHEZ DEL BARRIO, A. (coord.). (1999), pp. 82-83, y ESTELLA MARCOS, M. (2007), p. 105-106, que atribuye, a mi parecer erróneamente esta imagen a rasgos propios de Colombo, cuando los rasgos son claramente propios de Fumo, por su dulzura, nunca conseguida por el primero y su virtuosismo técnico.
23. A.S.B.N.: Banco di San Giacomo, m. 563, 1705, partita di di 50 ducati estinta il 12 novembre, en NAPPI, E. (1983), pp. 41-57.
24. ALONSO MORAL R. (2016), pp. 100-101.

Penitentes del pintor en el Prado y en Santa Maria della Sannità en Nápoles. La relación de obras de Fumo en España continúa con un San Miguel Arcángel, en el Convento de las concepcionistas de Ágreda²⁵. Recientemente, Alonso Moral²⁶ propone, con acierto, dos nuevas representaciones de San Miguel Arcángel como obras de Fumo, una en Oviedo, Monasterio de benedictinas de San Pelayo²⁷ y otra, más dudosa a mi parecer²⁸, en una colección privada madrileña. También en la capital, se encuentra otro San Miguel Arcángel, en el Convento Corpus Christi²⁹, igual a otro de Fumo en Castrignano del Capo³⁰; el conocidísimo Cristo Caído de la Iglesia de San Ginés³¹, firmado y datado 1698 y la Transverberación de Santa Teresa³², firmada y datada 1724, en el Convento carmelita de San Ana de Madrid³³.

Varias son las obras que fueron localizadas en España, actualmente en paradero desconocido: una Inmaculada y un San José, firmado y datado 1695, de las Carmelitas de Afuera de Alcalá de Henares³⁴, vendidos en 1925; un San Francisco Javier, ya a la venta en 1758 en Madrid, un San Francisco de Borja³⁵, perteneciente en 1781 a la colección de la Condesa Duquesa de Benavente; un extraordinario San Miguel, posiblemente, según Estella, aquél citado por Ponz, del Convento de San Francisco de Badajoz³⁶, cuya pista se pierde a principios del siglo pasado entre

25. ESTELLA MARCOS.(2007), pp. 103-104.

26. ALONSO MORAL, R. (2016), p. 99.

27. Deteriorado en parte por los hechos acaecidos en la Revolución de Asturias, en 1934, fecha en la que el Monasterio sufrió graves daños. Se envió a restaurar en el año 1962 a la casa Clará, de Barcelona. Las hermanas piensan que a la obra le falta uno de los personajes a los pies. La obra es extraordinaria y recuerda en composición y calidad a la desaparecida de homonima iconografía que citaremos posteriormente.

28. La imagen de San Miguel no mantiene la proporción con los personajes a sus pies, resulta más pequeño que ellos, a diferencia de lo que ocurre con el resto de representaciones de esta iconografía realizadas por Fumo, en las que el personaje principal se presenta de tamaño ligeramente superior. Asimismo, la figura del arcángel carece del balanceo del contraposto visible en el resto de sus homónimos. No obstante, el San Miguel, de gran calidad, repite casi de manera idéntica el diseño del vuelo del manto sobre las alas del de Castrignano del Capo.

29. ALONSO MORAL, R. (2007), pp. 80-83.

30. BORRELLI, G.G. (1971), p. 25.

31. PONZ, A, TomoV, p. 217, Encargado y pagado por Don Pedro Cayetano Fernandez del Campo, II Marqués de Mejorada y de la Breña.

32. BLANCO MOZO, J. L. (2015), pp.192-194.

33. No incluyo conscientemente en esta relación de obras de Fumo en España, la Sagrada Familia de la Virgen del Museo de Valladolid, puesto que aún estando firmada (con distinta caligrafía de otras firmas de Fumo) es de una calidad bastante discutible y presenta muchas dudas sobre su autoría. De la misma manera, en el caso de la Virgen de las Maravillas de Cehegín, atribuida a Fumo por López Jiménez y otros autores después, carece de ese virtuosismo técnico tan característico del escultor, si bien el hecho de llegar esta pieza en Julio de 1725 la situaría en el mismo año y en el mismo mes de la muerte del artista, lo que presupondría mucha intervención de su taller, aún así, la obra, ni siquiera parece de escuela napolitana. La estofa original, burilada a punzón, sería el único ejemplo de ello, no sólo en el catálogo conocido de obras del escultor salernitano, sino también en toda la escultura napolitana de este periodo. Esta técnica de estofa burilada sí es propia y muy repetida en la escultura de la escuela genovesa, a la que, más bien, creo pertenece la obra.

34. ESTELLA MARCOS, M. (1973), pp. 80-85.

35. Estas dos últimas obras en, ALONSO MORAL, R. (2015), pp. 96-97.

36. PONZ, A, Tomo VIII pag.162.

las obras pertenecientes al coleccionista Joan Antoni Güell³⁷, vendido en 1920; un Cristo a la Columna, en el Pantheon del Convento Capuchino de Segovia³⁸; cuatro piezas que, según Ceán Bermudez se encontraban en las cuatro capillas del Sagrario de la Cartuja del Paular³⁹: una Inmaculada, un San Antonio de Padua, una Santa Teresa⁴⁰ y un San Nicolás de Bari y por último, un Santo Tomás de Villanueva, recogido también por Ceán Bermudez⁴¹ en la desaparecida Iglesia de San Felipe el Real de Madrid.

En la capilla de Santa Teresa de la Iglesia de San José de Madrid, justo enfrente del extraordinario San Eloy de Pascual de Mena, y a la izquierda del altar, existe un “terzino”, una escultura de pequeño formato, inconexo con el tamaño del resto de las imágenes que decoran esta parte de la capilla y cuya base excede y sobresale del sitio donde está colocada, de lo que se deduce que la imagen no fue hecha para ocupar este lugar. Se trata de un Santo Tomás de Villanueva que da limosna a un o una pobre (la escasa calidad de este añadido⁴² dificulta incluso el reconocimiento de su género). La imagen presenta dos claras adiciones en forma de enlienzados⁴³, en las bocamangas y capucha, para transformar su iconografía agustina a la manera española⁴⁴.

En la sacristía de la Iglesia del Gesu delle Monache de Nápoles (antigua San Giovanni in Porta), hay un San Antonio de Padua⁴⁵, también de pequeño formato, ahora incompleto tras el robo sufrido de la imagen del Niño, firmado y datado de Nicola Fumo. El parecido tan extraordinario entre los rostros de este San Antonio de Fumo y el del Santo Tomás de Villanueva madrileño (Fig. 6), el tamaño de la pieza, tan característico y repetido en la obra de Fumo para España, el hecho de que la pieza no parezca realizada para su actual localización, la proximidad tan grande de ésta a la desaparecida iglesia de San Felipe el Real y por último, el hecho de que se trate de un Santo Tomás de Villanueva, una iconografía tan poco habitual en la escultura, parecen demasiadas coincidencias para no pensar que esta imagen de la

37. ALONSO MORAL, R. (2016), p. 98.

38. CEÁN BERMUDEZ, J. A. (1800), Tomo II, p.147.

39. Ibidem.

40. Según DI LIDDO, I. (2008), p. 221, actualmente en una colección privada.

41. CEÁN BERMUDEZ, J. A. (1800), Tomo II, p.147.

42. La base de este personaje marca una grieta visible que la separa de la base del Santo, ambas están unidas por debajo. Ésto y la escasísima calidad de este personaje, que ni siquiera guarda proporción con el Santo, evidencia que se pueda hablar claramente de un añadido. La necesidad de agregar estos personajes, que se asocian a la iconografía de este Santo explicaría, por tanto, la carencia previa de los mismos. Ceán Bermudez habla de dos pobres.

43. Estos añadidos no parecen originales, ya que no es lógico que estos enlienzados se realicen sobre la capa del Santo ya policromada. En el caso de que hubiesen sido hechos desde el principio por el autor, éste los hubiera añadido antes de dar el aparejo y la policromía y no después como sucede aquí. Si la imagen se observa de frente, la cabeza no parece encajar correctamente con el resto del cuerpo, parece como si ésta hubiese estado separada y pegada después, quizás la adición de este enlienzado se hiciera para disimular esta unión.

44. Véase los seis santos agustinos del Convento de Santa Isabel de Madrid, del archivo Moreno de la Fototeca Nacional.

45. L.ÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. (1966), pp. 66 y 67. Muestra la foto, pero duda sobre su origen, napolitano o lombardoligur. Sin embargo, la obra está firmada «Nicola Fumo F. 1700».



Figura 6: Santo Tomás de Villanueva, Nicola Fumo (atrib.), Madrid, Iglesia de San José / San Antonio de Padua, Nicola Fumo, 1700, Nápoles, Iglesia de Gesu delle Monache.

Iglesia de San José de Madrid pudiera ser otro que el Santo Tomás de Villanueva, de Fumo, citado por Ceán Bermudez de la Iglesia de San Felipe el Real, hasta ahora en paradero desconocido⁴⁶.

46. ITURBE SÁIZ, A. (2007). pp. 345. Refiriéndose a siete tallas expuestas en el convento de San Felipe el Real, dice: “Desconocemos qué fue de dichas imágenes. No obstante, yo creo que las dos tallas, que hoy se veneran en la iglesia de S. José, posiblemente formasen parte de esta serie, por su tamaño pequeño y mismo estilo. Se trata un san Agustín y un santo Tomás de Villanueva”. Ambas imágenes se encuentran

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MORAL, R. (2007). “La scultura lignea napoletana in Spagna nell’età del barocco: presenza e influsso”. En R. CASCIARO y A. CASSIANO (coords.). *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e la Spagna*. (Cat. exp., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa). Roma: De Luca Editori d’Arte, pp. 75-86.
- ALONSO MORAL, R. (2016). “Fama y fortuna de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes”. En P. LEONE DI CASTRI. *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna dal Quattro a Settecento*. 2016, Nápoles: Artstudiopaparo, pp. 95-102.
- SANCHEZ DEL BARRIO, A. (coord.). (1999). *Clausuras. “El patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid”*. I. Medina del Campo. Valladolid: Diputación de Valladolid y Obispado de Valladolid, pp. 82-83.
- BLANCO MOZO, J. L. (2015), Madrid, pp.192-194.
- BORRELLI, G.G. (1967). *Giacomo Colombo scultore per il presepe napoletano*. Orizzonti Economici, Napoli, n.º 69, 3, 1967.
- BORRELLI, G.G. (1971). “*Scultura di Nicola Fumo nel Salento*”, en *Studi di storia pugliese in onore di Nicola Vacca*, Galatina, 1971.
- BORRELLI, G.G. (2005). *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Nápoles: Paparo.
- BORRELLI, G.G. (2009). “*Sculture barocche e tardobarocche in Calabria. Un percorso accidentato*”. En P. LEONE DE CASTRI. (coord.) *Sculture in legno in Calabria. Dal Medioevo al Settecento*. Paparo, pp. 63-77.
- CASCIARO, R. (2005). “*In grande e in piccolo: Nicola Fumo e il formato terzino*”. En F. ABBATE (coord.). *Interventi sulla «questione meridionale»*. *Saggi di storia dell’arte*. 2005, Roma: Donzelli, pp. 297-303.
- CASCIARO, R. (2006). “*Un’ aggiunta per Nicola Fumo in Spagna*”, en “Kronos”, DBAS, Università de Lecce, Facoltà de di beni Culturali: Galatina 10/ 2006, pp.:133-138
- CASCIARO, R. (2007) “*Seriazione e variazione: Sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna*. En L.GAETA (coord.). *La scultura meridionale di età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea.*, actas del congreso, (Lecce, 9-11 Junio 2004). 2007; Congedo, vol.II, pp. 245-263.
- CASCIARO, R.y CASSIANO, A. (2007). *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e Spagna*. Catálogo de la exposición (Lecce, 16 Diciembre2007-28 Mayo 2008). Roma: De Luca Editori d’Arte.
- CEÁN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España,1800*,Tomo II.
- ESTELLA MARCOS, M. (1973).“*Tres obras de Nicolás Fumo de paradero actual desconocido*”. En *Archivo Español de Arte*, 1973, Madrid, n. 193, pp.80-85.
- ESTELLA MARCOS, M. (1999). “*El mezenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados*”. En *Archivo Español de Arte*, 1999, Madrid, n. 128. pp.469-503.

adornando la parte baja del mismo altar de la capilla, a izquierda y derecha, pero el tamaño (el Santo Tomás de Villanueva es considerablemente más pequeño) y estilo de las imágenes es, en realidad, bien distinto. Éste, no parece que haga o pudiese hacer conjunto con ese San Agustín, más allá de la relación iconográfica. Este último, a diferencia del primero, sí aparenta estar realizado para ocupar el sitio donde se encuentra (su base está encastrada en la superficie del altar), mientras que, como se ha dicho antes, desde luego, el Santo Tomás de Villanueva no. La posibilidad de que estas piezas según Iturbe Sáiz pudieran ser las de San Felipe el Real, parece más bien, relacionarla sólo por la iconografía de los dos santos y no por, en el caso del Santo Tomás de Villanueva, su origen napolitano.

- ESTELLA MARCOS, M. (2007). “*La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión*”. En L. GAETA (coord.). *La scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterránea*. Actas del congreso internacional, Lecce, 9-11 de junio de 2004. 2007 Congedo, vol.II, pp.93-122.
- FITTIPALDI, T. (1980). *Scultura napoletana del Settecento*. Nápoles: Liguori.
- ITURBE SÁIZ, A. (2007). “*Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y después de la desamortización de Mendizábal*”. En CAMPOS Y FERNANDEZ DE SEVILLA, E. J. (coord.). *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*. Ediciones Escorialenses, pp. 335-368.
- NICOLAU CASTRO, J. (2002). “*Esculturas napolitanas en la Catedral de Cuenca*”. en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 6, 2002, pp. 36-38.
- LEONE DE CASTRI, P. (2015). *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, actas del Convegno Internazinale di Studi. Napoli 28-30 Mayo 2015. Nápoles: ArtstudioPaparo.
- DI LIDDO, I. (2008). *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna: una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. (1966). *Escultura mediterránea: final del siglo XVII y el XVIII: notas desde el Sureste de España*. Murcia: Caja de Ahorros del Sureste de España.
- NAPPI, E. (1983). “*I viceré e l' artea Napoli*”, en *Napoli Nobilissima*, XXII, 1983, pp.41-57.
- OROZCO, E. (1938). “*Una escultura firmada de Giacomo Colombo*”, en *Cuadernos de Arte*, 1938, vol. III, fasc. I y II, pp. 179-180.
- PASCULLI FERRARA, D. (1983). *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo: pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*. Fasano: Schena.
- PASCULLI FERRARA, D. (1989). “*Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino*”. En G. BERTELLI y D. PASCULLI FERRARA. *Contributi per la storia dell'Arte in Capitanata tra Medioevo ed età moderna. 1. La scultura*. Galatina: Congedo, pp. 5580.
- PASCULLI FERRARA, D. (1998). “*Fumo, Nicola*”, en *Diccionario Biografico degli Italiani*, Instituto della Enciclopedia italiana, Roma 1998, pp.736-737.
- PONZ, A.: *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*.
- RIVERA DE LAS HERAS, J. A. (2001). *Las Edades del Hombre, Remembranzas*, catálogo de exposición Zamora, 2001, Varona 2001.
- RIZZO, V. (1983). “*Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*”. En *Storia dell'arte*, Roma, n.º 49, 1983, pp. 211-233.
- RIZZO, V. (1985). “*Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*”. En *Antologia di Belle Arti*, 25-26, N. S., 1985, pp. 22-34.
- RIZZO, V. (2001). *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*. Napoli, Altrastampa edizioni.
- ROMERO DE TORRES, J.L. (1998). En E. SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coord.) *El Esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, catálogo de exposición, Málaga: Junta de Andalucía-Obispado.
- SANCHEZ PEÑA, J.M. (1991). “*Dos obras de Nicola Fumo*”. En *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 9, pp. 97-106
- SANCHEZ PEÑA, J. M. (1993) “*El Cristo caído de San Agustín de Cádiz y el de San Ginés de Madrid, obras de Fumo*”, en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, Nº 11, 1993, pp. 135-142.

IV. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURA RELIGIOSA

SAN FRANCISCO DE BORJA, UNA OBRA DE NICOLÁS SALZILLO

Juan Antonio Fernández Labaña

La imagen de San Francisco de Borja es una escultura, de tamaño natural¹, realizada en madera policromada. Hecha, ex profeso, para la iglesia del extinto Colegio jesuita de San Esteban de Murcia, presidía el rico retablo barroco² que adornaba, y sigue adornando³, su capilla (Fig. 1). Una creación escultórica claramente inspirada en la pintura realizada por Alonso Cano en 1624, de la que copia el modelo iconográfico⁴; representando al relevante santo de la Compañía de Jesús observando, espantado, la calavera coronada que sostiene en su mano izquierda; símbolo de la reina Isabel de Portugal, cuyo cadáver acompañó a enterrar a Granada.

Tradicionalmente atribuida al escultor estrasburgués Nicolás de Bussy, siempre se ha considerado como una obra indubitada dentro de su producción; siendo todo un referente de la escultura en madera policromada murciana y española. Llegando a ser calificada como “*una obra maestra de la imaginería española*” (Gómez Piñol, E. / Belda Navarro, C.)⁵, o incluso como “*una de las piezas culminantes de la estatuaria en España*” (Martín González, J. J.)⁶, enmarcándose “*entre las mejores esculturas de todo el barroco español*” (Cánovas Belchí, J.)⁷.

-
1. Las dimensiones de la obra son: 168 cm de altura, 90 cm de anchura y 55 cm de fondo.
 2. DE LA PEÑA VELASCO, C. (1992). *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia: Asamblea Regional, pág. 241.
 3. El retablo aún se conserva, pese a estar la iglesia desacralizada.
 4. Es evidente que el escultor de la obra debió conocer la pintura de Alonso Cano; o al menos, una copia del cuadro. Ya que repite, con exactitud, el modelo iconográfico allí representado.
 5. GOMEZ PIÑOL, E. y BELDA NAVARRO, C. (1973). “La escultura murciana anterior a Salzillo: N. de Bussy, N. Salzillo y A. Dupar”, en *Salzillo (1707-1783)*. Catálogo de la Exposición antológica. Madrid: Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.
 6. MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (1991). *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid: Catedra, pág. 346.
 7. CÁNOVAS BELCHÍ, J. (2002). Ficha de San Francisco de Borja. En BELDA NAVARRO, C. (Coor.), *Huellas*, pág. 230.



Fig. 1. Retablo de San Francisco de Borja en la iglesia de San Esteban de Murcia. Fotografía: Archivo General de la Región de Murcia (Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, en adelante CARM), reportaje del interior de la iglesia de San Esteban (FOT_POS,059/208-217), 1970.



Fig. 2. La imagen de San Francisco de Borja expuesta en el Museo de Bellas Artes de Murcia (CARM). Fotografía: Juan Antonio Fernández Labaña, 2015.

En la actualidad, la iglesia de San Esteban se encuentra desacralizada, siendo propiedad de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia; quien gestiona, tanto el inmueble, como todo su contenido mueble. Habiendo retirado la escultura de su retablo, trasladándola al Museo de Bellas Artes de Murcia, donde la expone en la sala dedicada al siglo XVII, como ejemplo de la escultura murciana de finales de ese periodo (Fig. 2).

La atribución de José Sánchez Moreno

La relación de Bussy con esta obra es relativamente reciente, pues data de 1943. Ese año, el investigador José Sánchez Moreno publicaba el artículo “Nicolás de Bussy, escultor: nuevos datos sobre su personalidad humana y artística”⁸. Un interesante trabajo que abordaba la vida y producción artística del escultor estrasburgués, clasificando su obra en tres apartados perfectamente diferenciados: las “*imágenes atribuidas*”, las “*imágenes auténticas*”, y las “*imágenes atribuibles*”. Siendo precisamente

8. SÁNCHEZ MORENO, J. (1943). “Nicolás de Bussy, escultor: nuevos datos sobre su personalidad humana y artística”, en *Anales de la Universidad de Murcia* (2º trimestre). Murcia, Universidad de Murcia, pág. 141-154.

en este último apartado, en el de “atribuibles”, donde el investigador incluyó la escultura de San Francisco de Borja; indicando que “no hay documento que confirme ser de Bussy, pero su factura, aunque de paños no muy afortunados, revela la técnica del citado escultor; al menos, por suya la tengo. Fecha indeterminada.” Un escueto y subjetivo juicio que, unas páginas más adelante, reafirmaba, en el pie de foto de la imagen; calificándola como una “obra indudablemente auténtica de D. Nicolás de Bussy, conservada en la Iglesia de San Esteban de Murcia”.

Una atribución basada en poco más de cuatro líneas, escasamente justificada, sin respaldo documental alguno y que, incluso, llega a contradecirse; pues primero incluye la obra en el apartado de “atribuibles”, para poco después indicar, en el pie de foto de la escultura, que se trata de una obra “indudablemente auténtica”. Todo ello en el mismo trabajo y sin argumentar nada más.

Aspectos que, desde mi punto de vista, convierten a esta atribución en algo más que discutible. Más aún si tenemos en cuenta que ni Andrés Baquero Almansa en 1913⁹, ni José María Ibáñez en 1928¹⁰, al tratar la obra de Bussy, jamás la tuvieron en cuenta; siendo igualmente obviada, con más anterioridad aún, por Cean Bermúdez en 1800¹¹, y por Palomino en 1707¹². Careciendo igualmente de un estudio en profundidad que pudiese confirmar lo expuesto por Sánchez Moreno en 1943.

Sin embargo, nos encontramos ante una atribución que nunca ha sido puesta en duda; básicamente por la autoridad de Sánchez Moreno como investigador. Aceptándose lo expuesto por él desde el primer momento, llegando hasta nuestros días. Consolidándose a lo largo de estos setenta y cuatro años, siendo aceptada unánimemente por los distintos autores e investigadores que han tratado el tema, tanto a nivel regional, como a nivel nacional. Transformando la débil atribución en toda una afirmación; apareciendo, siempre, como una obra indubitada de Nicolás de Bussy. Siendo recogida en múltiples y variados trabajos: publicaciones monográficas sobre el escultor estrasburgués (*El escultor D. Nicolás de Bussy*¹³; *El escultor Nicolás de Bussy*¹⁴; o *Vida y obra del adepto Nicolás de Bussy. Arquitecto y escultor barroco, amante de la alquimia, 1650-1706*¹⁵); compendios de la escultura barroca española (*Escultura barroca en España 1600-1770*¹⁶); compilaciones de la Historia del Arte de la Región de Murcia (*Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*¹⁷); catálogos

9. BAQUERO ALMANSA, A. (1913). *Los profesores de las Bellas Artes murcianos* (reedición de 1980), Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pág. 132.

10. IBAÑEZ GARCÍA, J.M. (1928). “D. Nicolás de Bussi”, en *Estudios bio-bibliográficos murcianos*. Murcia.

11. CEAN BERMUDEZ, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (reedición de 1998), Valencia: Librerías París Valencia S.L., pág. 182.

12. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1707). *El Museo pictórico y escala óptica* (reedición de 1947), Madrid: M. Aguilar, pág. 1120.

13. LÓPEZ JIMENEZ, J. C (1963). *El escultor D. Nicolás de Bussy*. Valencia: Archivo de Arte Valenciano.

14. SÁNCHEZ FENOLL, M del C. (1982). *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia: Universidad de Murcia.

15. MARTÍNEZ BLASCO, T. Y M. (1983). *Vida y obra del adepto Nicolás de Bussy. Arquitecto y escultor barroco, amante de la alquimia (1650-1706)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.

16. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1991). *Escultura barroca en España 1600-1770*, ob. cit.

17. BELDA NAVARRO C. Y HERNÁNDEZ ALBADALEJO E. (2006). *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Monografías Regionales.

de exposiciones monográficas sobre Nicolás de Bussy (*Nicolás de Bussy*¹⁸) o Francisco Salzillo (*Salzillo, 1707-1783*¹⁹; y *Francisco Salzillo y el reino de Murcia*²⁰); catálogos de exposiciones en torno a la escultura en Murcia (*El legado de la Escultura*²¹); e incluso catálogos de grandes exposiciones sobre el Arte en la Región de Murcia (*Huellas*²²).

Una significativa lista de autores que jamás pusieron en duda la atribución de Sánchez Moreno; convirtiendo a Nicolás de Bussy en el autor indiscutible de la obra. Llegándose incluso a afirmar, erróneamente, que en el interior de la escultura había sido encontrada una cédula manuscrita por el propio escultor²³ (algo que evidentemente nunca ocurrió).

Sin embargo, la realidad es muy distinta; pues nos encontramos ante una escultura cuya autoría no está asegurada, dado que nunca se ha hallado documento alguno que permita demostrarla; encontrándose igualmente ausente de un estudio en profundidad que así lo pudiera justificar. Un hecho que incluso llegó a ser admitido, en 2006, por la profesora Sánchez-Rojas Fenoll (una de las principales investigadoras de la figura del escultor estrasburgués); quien tras indicar que la autoría de esta obra no era segura, al no existir documentación al respecto, zanjaba el asunto indicando que dadas “*sus características tipológicas nunca ha ofrecido, a los distintos estudiosos del tema, ninguna duda de atribución*”.²⁴

Una nueva vía de investigación

¿Realmente estamos ante una obra realizada por Nicolás de Bussy?, ¿hasta qué punto podemos dar como válida la atribución de Sánchez Moreno?, ¿y si se ha dado por cierto algo que no lo es?. Unas preguntas nunca antes formuladas; a contracorriente de todo lo publicado hasta el momento. Imposibles de contestar desde la tradicional vía de estudio, la documental; pues, como ya he indicado, nada ha sido hallado (hasta el momento) que pueda demostrar que esta talla no es una obra de Bussy.

En cambio, unas preguntas que sí pueden responderse si empleamos una nueva vía de estudio; una mucho más amplia de lo que hasta ahora se ha realizado aquí

-
18. SANCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C. / DE LA PLAZA SANTIAGO, F. J. / GOMEZ PIÑOL, E. / RAMALLO ASENSIO, G. (2003). *Nicolás de Bussy*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
 19. GOMEZ PIÑOL, E y BELDA NAVARRO, C. (1973). *Salzillo (1707-1783)*, ob. cit., ficha nº 1.
 20. BELDA NAVARRO, C., DE MERGELINA, V., Y SANCHEZ ROJAS FENOLL (1983) “Catalogo de escultura”. En BELDA NAVARRO, C. (Com.), *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Ficha E6.
 21. BELDA NAVARRO, C. (Com.) (1996). *El legado de la Escultura*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pág. 92.
 22. CÁNOVAS BELCHÍ, J. (2002). Ficha de San Francisco de Borja. En BELDA NAVARRO, C. (Coor.), *Huellas*, ob.cit.
 23. Dato erróneamente recogido por Juan José Martín González en su *Escultura barroca en España* (1991), al confundir la imagen de San Francisco Javier (donde sí apareció un documento de Bussy) con la de Francisco de Borja; en la que nunca se ha encontrado nada.
 24. SANCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C. (2006). “La etapa murciana de Nicolás de Bussy”, en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, pág. 112.

en Murcia. Un nuevo camino que aúna modernidad con tradición; y que permite obtener una visión poliédrica de la escultura, llegando mucho más lejos de lo que hasta ahora se había conseguido.

Una nueva vía de estudio donde las modernas técnicas de diagnóstico (microscopía óptica, microscopía electrónica de barrido, espectroscopia infrarroja, cromatografía de gases, estudios de rayos X, tomografía axial computerizada, estudios endoscópicos, macrofotografía, etc.) tienen mucho que decir; pues son ellas las que nos pueden mostrar, con extremo detalle, la técnica empleada por el autor de la escultura (desde el ensamble de sus maderas, hasta la aplicación de cada uno de los estratos que conforman su policromía); permitiendo la distinción entre diferentes autores en base al sistema constructivo empleado.

Un estudio interno que, obligatoriamente, deberemos complementar con un pormenorizado examen de la superficie de la obra, de cada uno de los rasgos, gestos y graffias que fueron dejados por la gubia del escultor²⁵.

Pues si algo me han enseñado mis casi veinte años como restaurador de escultura en madera policromada²⁶, es que “no existen dos escultores trabajando exactamente igual”, pudiendo encontrar múltiples diferencias entre ellos; incluso, entre maestro y discípulo. Una realidad pocas veces tenida en cuenta, a la espera de ser descubierta y puesta en valor.

Siendo indispensable poseer obras indubitadas del escultor objeto del estudio, a fin de contrastar, inequívocamente, cada uno de los datos obtenidos.

Nuevos estudios de la talla policromada donde, necesariamente, hay que dejar de lado los colores superficiales²⁷; unos estratos pictóricos que, a día de hoy, y en la gran mayoría de los casos, solo aportan una información engañosa, al encontrarse habitualmente transformados o repolicromados como consecuencia de desafortunadas “restauraciones”²⁸.

Finalizando el trabajo con una pormenorizada investigación documental, consultando todos y cada uno de los restos documentales que estén a nuestro alcance; llevando a cabo nuevas búsquedas en archivos; e incluso contrastando documentación ya publicada, pues no todo lo ya escrito es verdad, pudiendo encontrar errores de interpretación²⁹.

25. Relieves que difícilmente pueden ser anulados, por mucho que la obra haya sido restaurada.

26. Desde hace casi veinte años me dedico a la restauración de obras de arte, desarrollando mi carrera profesional en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, como técnico superior en restauración; habiendo pasado ante mis ojos, a lo largo de todos estos años, la mayor parte del patrimonio escultórico murciano.

27. Al hablar de “color superficial” me refiero a la película pictórica que podemos ver al observar la escultura. Un estrato pictórico habitualmente muy transformado, que se encuentra muy distante del acabado original.

28. Por lo habitual una obra es restaurada cada cincuenta o setenta y cinco años, multiplicándose las intervenciones si se trata de una imagen procesional. Restauraciones que dejan una huella, muchas veces irreversible, sobre la policromía original; viéndose gravemente afectada, bien como consecuencia de extremas limpiezas, o bien a través de repolicromías que ocultan los colores primitivos.

29. A día de hoy, he constatado, en más de un caso, que algunas informaciones vertidas en publicaciones, extraídas supuestamente de la fuente original, fueron erróneamente interpretadas; dándose por cierto datos que realmente ni existen (a futuros trabajos que actualmente estoy desarrollando me remito).

Pues tal y como indicó, acertadamente, el investigador José Sánchez Moreno, en 1964, “*ser papalista, ni es bastante, ni es el todo*”³⁰.

Una nueva forma de estudiar la escultura, capaz de clarificar autorías basadas en juicios subjetivos, sin la más mínima justificación; idónea para todas esas obras que carecen de la ansiada, y casi siempre desaparecida, documentación referencial al encargo.

Precisamente la línea de investigación que seguí, en 2013, con el enigmático y carente de documentación, Cristo del Perdón³¹; llegando a demostrar que este crucificado es obra de un joven Francisco Salzillo³², a quien ya se le había atribuido, aunque sin justificación alguna³³. Descartando, incluso, la “mano” de Nicolás de Bussy, a quien también le había sido atribuido³⁴; y se le podía atribuir, dada la presencia de distintos detalles en él, más que significativos del escultor estrasburgués³⁵.

Un trabajo de investigación pionero en Murcia, pues era la primera vez que se llegaba hasta la autoría de una escultura mediante una vía de investigación alternativa a lo tradicionalmente empleado; basada, casi exclusivamente, en el estudio del sistema constructivo empleado por el escultor³⁶. Recogido, pormenorizadamente, en el libro *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII*³⁷. Complementado, este pasado 2016, con un nuevo trabajo, centrado, casi en su totalidad, en el aspecto externo del Crucificado de San Antolín; publicado en el artículo “El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Nuevas

30. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*. Murcia: Diputación de Murcia. Pág. 25.

31. El Cristo del Perdón es un crucificado realizado en madera tallada y policromada, de tamaño natural, que se venera en la iglesia parroquial de San Antolín de la ciudad de Murcia; Titular, desde 1896, de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón.

32. En este estudio demostré, documentalmente, que la obra ya existía antes de 1737; por lo que se trata de una obra realizada en la primera década de Francisco Salzillo como escultor. Anulando la fecha dada en la exposición *Francisco Salzillo. Testigo de un siglo*, donde se dató la obra, sin justificación alguna, entre 1770-75.

33. Desde 1990, Cristóbal Belda Navarro venía atribuyendo a Salzillo esta escultura, aunque sin justificar nunca la autoría; citándola en algunos de sus trabajos e incluso llevándola a la exposición *Salzillo, testigo de un siglo*, recogiénola en su Catalogo; encontrándose ausente de ficha descriptiva alguna que justificase tanto la autoría como la datación.

34. LOPEZ JIMENEZ, J. C. (1963). *El escultor Don Nicolás de Bussy*. (Separata del *Archivo de Arte Valenciano*), Valencia.

35. FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo...*, ob. cit., pág. 31-77. La presencia en el Cristo de un músculo que solo Nicolás de Bussy marcaba en sus Crucificados (el coracobraquial), unido a lo que parecía el mismo estrato anaranjado ya detectado en otras obras de Bussy, me llevó a dirigir mis primeros pasos hacia el escultor estrasburgués como su posible autor de la imagen. Rectificando una vez que fue realizado el estudio científico de la obra, confirmando que no era una obra de Bussy, sino de Francisco Salzillo.

36. Maderas, ensambles, yesos, aceites, pigmentos, láminas metálicas e incluso elementos de refuerzo externos, etc., se convirtieron en los “nuevos documentos” que revelaron la autoría de la obra. Un sistema de trabajo común en toda la obra de Francisco Salzillo.

37. FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII*. Murcia: J. A. Fernández Labaña.

aportaciones³⁸; probando que este Crucificado tiene, en su exterior, más Salzillo de lo que muchos habían creído ver³⁹.

Lo que demuestra que la nueva vía de estudio funciona, siendo extrapolable a otras imágenes carentes de la ansiada y casi siempre desaparecida documentación referencial al encargo. Obras, por lo general, también ausentes de una justificada atribución. Exactamente el caso que nos ocupa, la escultura de San Francisco de Borja.

Por tanto, si José Sánchez Moreno estaba en lo cierto, y Nicolás de Bussy es el autor de esta escultura; ésta debería presentar, tanto internamente como externamente, una serie de características que igualmente podamos encontrar, repetidas, en otras obras del escultor estrasburgués. Aunque no en cualquier obra, sino únicamente en sus obras indubitadas (las documentadas, en este caso); el sólido y fiel referente donde contrastar.

Por este motivo volveré nuevamente a mi estudio sobre el Cristo del Perdón, pues en él expuse, por primera vez, el particular sistema polícromo que Nicolás de Bussy empleaba en las carnaciones de sus imágenes⁴⁰. Un personal modo de trabajo que, por su originalidad, distingue su obra de la de prácticamente el resto de escultores que trabajan en Murcia⁴¹. Una forma muy concreta de policromar que, para empezar, omite la tradicional capa de yeso o aparejo⁴²; aplicando, directamente sobre la madera (siempre de ciprés), un distintivo estrato anaranjado compuesto exclusivamente por pigmento de minio aglutinado en aceite; la base sobre la que serán aplicadas las capas finales de color, las que darán “vida” a la obra. Un singular sistema polícromo que, al tiempo, nos muestra la elevada destreza de su autor; pues al omitir la capa de aparejo, obliga al escultor a emplearse a fondo en el acabado de la madera. Un particular acabado que está presente en las carnaciones de todas y cada una de sus obras documentadas; constatado mediante análisis químicos y estratigráficos. Localizado en las indubitadas esculturas que realizó para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Murcia: San Pedro, del Paso de la Negación; Cristo de la Sangre; y uno de los ángeles que lo acompañaban

38. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2016). “El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Nuevas aportaciones”. En *Magenta* (nº 31 / 120 aniversario). Murcia: Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón, pág. 68-89. (Digitalizado en mi web: www.fernandezlabaña.com)

39. Como así expuse en la conferencia “El Cristo del Perdón. Detalles salzillescos”, realizada en la iglesia Museo de San Juan de Dios el 26 de febrero de 2016. Demostrando gráficamente, a lo largo de más de una hora, las múltiples coincidencias que este Crucificado presenta con el resto de crucificados de Francisco Salzillo.

40. FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo...*, ob. cit., pág. 67-74.

41. Solo Nicolás Salzillo emplea algo muy parecido, que no igual, a lo que hacía Bussy; no habiendo encontrado nada exactamente igual en ninguna de las múltiples y variadas esculturas que, a fecha de hoy, han sido analizadas estratigráficamente en el Centro de Restauración de la Región de Murcia, cubriendo un amplio espacio temporal que va desde el siglo XV hasta el siglo XX.

42. Estrato que prácticamente se encuentra en todas las esculturas realizadas en madera policromada; empleado normalmente para nivelar la irregularidad de la superficie de la madera. Por lo que su omisión obliga al escultor a emplearse a fondo, dejando la madera con un acabado exquisito; una labor a la altura de muy pocos artífices.

(el recientemente recuperado). Igualmente detectado en la imagen del diablo⁴³, perteneciente al Paso procesional de la Exaltación de la Cruz, el conocido popularmente como “La Diablesa”⁴⁴, propiedad del Ayuntamiento de Orihuela.

Una relevante particularidad técnica a la que, en 2015, sumé un nuevo e identificativo hallazgo; el descubrimiento de un singular orificio que Bussy siempre dejaba en el interior de las orejas de sus obras⁴⁵. Localizado igualmente en todas y cada una de sus tallas documentadas. Ausente, curiosamente, en la gran mayoría de las obras atribuidas, en todas las que carecen de cualquier rastro documental. Un descubrimiento pequeño en tamaño pero enorme en valor, pues su sola presencia permite verificar si la obra fue tallada, o no, por Nicolás de Bussy; ya que como anteriormente he indicado, solo podemos hallarlo en sus tallas auténticas; no habiéndolo encontrado, exactamente igual y en la misma posición, en ninguna otra obra, de ningún otro escultor⁴⁶. Unos personales agujeros que se encuentran situados a un lado del trago⁴⁷, hallados en las orejas de cada una de sus obras documentadas: el San Pedro, del Paso de la Negación; en el desaparecido Cristo que lo acompañaba; en el Ecce Homo, del Paso del Pretorio; en el Cristo de la Sangre; y en uno de los ángeles que antiguamente lo acompañan (el recientemente recuperado). Igualmente presentes, aunque ocultos por antiguas repolicromías (como así he podido comprobar) en el resto de obras que conservan referencia documental⁴⁸: el Ángel que recoge la sangre del Cristo de la Sangre; el San Francisco Javier, de la iglesia de Santo Domingo⁴⁹; o los ángeles del grupo de La Diablesa de Orihuela⁵⁰. También localizados en una de sus obras atribuidas, el San Francisco del Convento de Verónicas⁵¹; lo que permite confirmar, desde este momento, que se trata de una verdadera obra de Nicolás de Bussy.

43. INSTITUTO VALENCIANO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES (20013), *Nicolás de Bussy. El triunfo de la Cruz*. Monografía que resume la restauración de dicho paso procesional, pág. 5.

44. De esta obra no existe un documento que indique que la hizo Bussy, pero sí documentación del encargo que realizó el Gremio de labradores, que encaja con los años de trabajo del escultor; lo que sumado a las características externas e internas que presenta la obra, no deja lugar a dudas que se trata de una obra suya.

45. FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2015). “Nicolás de Bussy, una técnica singular y diferente. Nuevas aportaciones”, en *Coloraos*. Murcia: Real, Muy Ilustre, venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. (Digitalizado en mi web: www.fernandezlabaña.com)

46. De los documentados que trabajaron en Murcia, desde finales del siglo XVII hasta finales del siglo XIX.

47. Prominencia de la oreja, situada delante del conducto auditivo.

48. Obras muy restauradas y donde se han dejado (por lo menos en las orejas) antiguas repolicromías con estrato de yeso incluido, que cubren el pequeño orificio dejado por Bussy. Un hecho constatado tras el examen in situ de las citadas obras.

49. SÁNCHEZ MORENO, J. (1943). “Nicolás de Bussy, escultor: nuevos datos sobre su personalidad humana y artística”, ob. cit., pág. 147. El grave estado de conservación de la obra, tras la Guerra Civil, obligó al escultor José Sánchez Lozano a realizar una importante “restauración”, rehaciendo partes de la barba, sustituyendo los ojos originales y repolicromando nuevamente la talla; ocultando para siempre los identificativos agujeros de las orejas. Como así he podido constatar tras un examen de la obra.

50. Aunque todo el grupo fue restaurado en 2013, no se llegaron a levantar las antiguas repolicromías que presentan los ángeles; como así he podido comprobar en un examen in situ de la obra; un hecho que me fue confirmado, posteriormente, por los restauradores que llevaron a cabo el trabajo.

51. AGUERA ROS, J. C. / PEREZ SÁNCHEZ, M. / RIQUELME OLIVA, P. (1994). *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia: Instituto Teológico Franciscano, pág. 262.



Fig. 3. Orejas de distintas imágenes auténticas de Bussy donde se puede apreciar el distintivo agujero que el escultor estrasburgués siempre dejaba en su interior. De izquierda a derecha, la oreja del Cristo de la Sangre, la del Niño que lo acompañaba (el recientemente recuperado), la del Ecce Homo del Paso del Pretorio y la del San Pedro del Paso de la Negación. Fotografías: Centro de Restauración (CARM), 2004 / Juan Antonio Fernández Labaña, 2015.

Dos características técnicas, plenamente identificativas de su producción escultórica en madera policromada, a las que debo sumar otra más; el empleo sistemático de un solo tipo de madera, la de ciprés⁵². Un dato confirmado mediante los análisis de soporte realizados a algunas de sus obras documentadas⁵³; completado, a su vez, por la veraz información aportada en el pleito entre Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario⁵⁴, donde únicamente se menciona este tipo de madera como la empleada en distintos encargos para la ciudad. Un soporte lúneo, sin duda elegido por ser menos resinoso que el pino, con una textura más homogénea⁵⁵, lo que facilita notablemente su talla (Fig. 3).

Tres aspectos técnicos (el estrato anaranjado a base de minio, los agujeros y las orejas y la madera de ciprés) que si individualmente son importantes, unidos lo son aún más. ¿Por qué?, pues porque juntos solo aparecen en las obras documentadas de Nicolás de Bussy; en ninguna otra más. Lo que literalmente los convierte en las “huellas dactilares” que identifican, sin ningún género de dudas, la obra salida de sus manos. Permitiendo, mediante una vía alternativa, confirmar o desmentir atribuciones carentes de todo rastro documental⁵⁶. Justamente el caso del San Francisco

52. Por lo menos en su producción escultórica murciana, la única de la que existen ejemplos conservados y estudiados.

53. En los análisis de soporte realizados al Cristo de la Sangre y al San Pedro, el resultado fue el mismo, madera de ciprés. Lo mismo que lo hallado en la Diablesa de Orihuela.

54. INIESTA MAGÁN, J. y BELDA NAVARRO C. (2006). *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, pág. 91.

55. VIGNOTE PEÑA, SANTIAGO (2014). *Principales maderas de coníferas en España. Características, tecnología y aplicaciones*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, pág. 160.

56. Como la cabeza del antiguo Cristo del Prendimiento de San Antolín, hoy propiedad particular. Una talla que he podido estudiar con detalle hace pocos meses, constatando que carece del sistema policromo empleado por Bussy, así como de los singulares agujeros que está dejaba en las orejas. Una obra que di por válida en 2013, tras un rápido y erróneo examen, al tomar como estrato anaranjado un repinte anaranjado que presenta sobre su pelo. Corrigiendo el error, tres años después. Descartando, con absoluta certeza, que se trate de una obra de Bussy; pues nada tiene de él, ni interna

de Borja; una talla carente de documentación que, sorprendentemente, no presenta ninguna de las tres características que sí tienen las obras auténticas de Nicolás de Bussy. Pues, aunque posee un sistema polícromo, casi calcado al que hacía Bussy⁵⁷, compositivamente no es exactamente igual. Encontrándose igualmente falto de los identificativos agujeros de las orejas (confirmando que no están cubiertos por ninguna repolicromía); estando tallado en madera de pino⁵⁸, y no en ciprés, como solía utilizar Bussy⁵⁹.

Tres significativas ausencias técnicas, a las que hay que sumar la nula similitud formal que presenta su cabello, bigote y barba cuando se compara con los mismos elementos presentes en las obras auténticas de Nicolás de Bussy (a las documentadas imágenes de la Archicofradía de la Sangre me remito). Siendo más que evidente que nada tienen que ver unos acabados con otros. Evidenciando una realidad, que esta escultura no fue tallada ni policromada por Nicolás de Bussy, sino por otro escultor; uno al que, de momento, la siempre ausente y esquiva documentación aún no ha revelado. El mismo que, curiosamente, policroma las carnaciones de sus imágenes de un modo casi idéntico a como lo hacía Bussy. Con una secuencia estratigráfica calcada, solo diferenciable en la composición del estrato anaranjado; que en vez de estar compuesto exclusivamente por minio (como siempre lo hacía Bussy), el minio aparece mezclado con albayalde (blanco de plomo).

Exactamente la misma peculiaridad que he localizado en una obra de otro escultor; en el San Judas Tadeo⁶⁰ de Nicolás Salzillo⁶¹. Un hallazgo demasiado exacto como para ser casual, y que me llevó a investigar, aunque desde fuera⁶², el sistema polícromo que presentan las tallas del escultor de Capua; a fin de comprobar si, al menos, la sucesión de estratos (madera, estrato anaranjado y capa final de color) era la misma que la empleada por Bussy. Confirmando que este sistema polícromo, ausente de estrato de aparejo, se encuentra en las carnaciones de todas y cada una

ni externamente. Encontrándonos ante una reproducción de la cabeza primitiva, realizada, en torno a 1899, por Francisco Sánchez Tapia, quien oficialmente “restauró” la talla original (encontrándonos realmente ante una sustitución de la cabeza antigua por otra de nueva creación).

57. Un detalle que, en el año 2013, me hizo dar como buena la atribución de Sánchez Moreno, pensando que la obra era de Bussy, incluyéndola como suya en la investigación del Perdón, aunque sembrando en mí la duda, pues era la única obra donde el minio se mezclaba con albayalde. Poniendo su autoría en “cuarentena”; hasta que, en 2015, pude atestiguar que se encontraba ausente de los singulares e identificativos agujeros en las orejas. Comenzando ahí esta investigación.
58. CENTRO DE RESTAURACIÓN DE LA REGIÓN DE MURCIA (en adelante CRRM). *Informe de restauración de San Francisco de Borja*, RE 15/09.
59. Un aspecto, el del uso de madera de pino, que demuestra que Nicolás Salzillo empleó ambas maderas (pino y ciprés) en su producción escultórica. Un detalle técnico que también sería repetido por su hijo Francisco Salzillo, como así están mostrando los análisis de soporte realizados hasta el momento.
60. Obra que externamente nada tiene de Bussy, pudiendo estar seguros de que no se trata de una obra del estrasburgués.
61. El artífice que procedente de Capua (Nápoles), llegó a Murcia a ganarse la vida como escultor; estando documentada su presencia en la ciudad desde 1700 hasta 1727 (fecha de su muerte).
62. Indico “desde fuera” porque el sistema empleado en la distinción de estratos ha sido un estudio macrofotográfico; no habiéndose realizado una toma de muestras para su posterior análisis estratigráfico. Un estudio macrofotográfico realizado sobre las carnaciones, aprovechando pequeñas zonas donde existían desprendimientos de estratos, siendo fácilmente apreciable la secuencia estratigráfica (madera, estrato anaranjado y estrato de color).

de las siguientes obras de Nicolás Salzillo: en los Apóstoles del Paso procesional de La Cena, ahora en el Paso Morado de Lorca; en el Arcángel San Miguel y en el San José con Niño, de la iglesia de San Miguel; en el Nazareno de la iglesia de la Merced; en el San Agustín, de la iglesia de San Andrés (antigua San Agustín); en el Cristo de la Paciencia, de la iglesia de Santa Catalina; en el San Francisco Javier⁶³, de la iglesia de San Bartolomé; y en la Virgen del Carmen, de la iglesia del mismo nombre.

Lo que demuestra que el escultor de Capua empleaba una técnica polícroma casi calcada, aunque no exactamente igual⁶⁴, a la que usaba Nicolás de Bussy⁶⁵; diametralmente opuesta, por otro lado, a los sistemas policromos empleados, posteriormente, por Antonio Dupar⁶⁶ o su propio hijo Francisco Salzillo⁶⁷. Y que lleva a plantear una pregunta nunca antes formulada, ¿es Nicolás Salzillo el autor del San Francisco de Borja?. De nuevo, una cuestión imposible de responder desde el punto de vista documental; pues nada ha sido encontrado (hasta el momento), que así lo pueda verificar. En cambio, una pregunta que si podría contestarse a través de la nueva vía de estudio anteriormente propuesta (estudio del sistema constructivo interno, análisis pormenorizado del exterior de la talla, más nuevas búsquedas documentales). La línea de investigación inaugurada con el Cristo del Perdón y que tantos datos están aportando y aportará, sobre los diferentes escultores que trabajaron en la Murcia del siglo XVIII murciano.

Por tanto, si la imagen de San Francisco de Borja fue tallada y policromada por Nicolás Salzillo (como así apunta esta coincidencia técnica); no debería ser muy difícil encontrar, tanto en su interior como en su exterior, otras características igualmente presentes en cada una de sus obras auténticas; una producción escultórica, por cierto, con mucha obra atribuida y muy poca documentada⁶⁸.

63. Obra que aunque atribuida a Bussy nada tiene de este escultor, siendo claramente una escultura de Nicolás Salzillo; como así quedará claro al lector al finalizar la lectura de este trabajo.

64. En ninguna obra de las documentadas de Nicolás de Bussy ha sido hallado el albayalde mezclado con el minio.

65. Una particularidad demasiado exacta, que podría estar indicando un nexo de unión entre ambos escultores. Un supuesto que no sería de extrañar y sobre el que vengo insistiendo desde 2013; puesto que el joven escultor Nicolás Salzillo llegó a una ciudad donde ya estaba trabajando el experimentado Nicolás de Bussy, no resultando extraño que el de Capua terminase colaborando con el de Estrasburgo, aprendiendo parte de su técnica; hecho que justificaría no solo ésta, sino otras similitudes técnicas presentes en su producción escultórica.

66. Trabajo sobre la técnica polícroma de Antonio Dupar actualmente en ejecución y que verá la luz próximamente; permitiendo identificar, de una vez, y de forma certera, cada una de sus obras.

67. FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo...*, ob. cit., pág. 93-106. Hecho éste que demostraría que Francisco Salzillo no aprendió la técnica polícroma con su padre. Pues, hasta el momento, no ha sido hallada obra alguna de Francisco Salzillo donde aparezca la sucesión de estratos que aplicaba su padre (ni siquiera en el inicial Cristo del Perdón).

68. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit. / SANCHÉZ-ROJAS FENOLL, M^a del C. (1977-78). "El escultor Nicolás Salzillo" en *Anales de la Universidad de Murcia* (Volumen 36, nº 3-4, curso 1977-78). / IBAÑEZ GARCÍA, J. M^a. (primer tercio siglo XX), *Rebuscos y otros artículos* (edición de Juan Antonio Ruiz Tovar, 2003), Murcia: Real Academia de Alfonso X El Sabio, pág. 163.

Una aproximación al sistema constructivo de Nicolás Salzillo

Como ya hemos visto, Nicolás Salzillo emplea un sistema polícromo casi calcado al que hacía Bussy. Demostrando que, no solo que copia lo empleado por el estrasburgués, sino que además es un sublime maestro con la gubia; pues no es nada sencillo acabar, con extrema pulcritud, una superficie de madera para ser policromada sin la tradicional capa de aparejo⁶⁹.

Pero, ¿qué ocurre bajo esos estratos polícromos?, ¿cómo están construidas sus esculturas en madera?, ¿qué peculiaridades internas presentan?, ¿usaba también la misma técnica constructiva que Nicolás de Bussy?

Unas preguntas que, sin duda, tienen en el análisis científico de la obra de arte su gran respuesta; con los estudios radiográficos, exámenes endoscópicos, e incluso con la tomografía axial computerizada (TAC), como las técnicas de diagnóstico esenciales para determinar, con detalle, la técnica constructiva empleada por su artífice.

Desafortunadamente, a día de hoy, solo dos obras de Nicolás Salzillo han sido restauradas en el Centro de Restauración de la Región de Murcia: el San Judas Tadeo, de la iglesia de San Miguel⁷⁰; y el Jesús Nazareno, de la iglesia de La Merced⁷¹; siendo el primero anterior a 1718⁷²; y el segundo, anterior a 1725⁷³. Dos esculturas que, aunque carentes de la documentación referencial al encargo; presentan las suficientes características externas como para ser tenidas como obras indubitadas de Nicolás Salzillo⁷⁴; descartando, claramente, que pudieran tratarse de obras hechas por Bussy⁷⁵. Sirviendo perfectamente como certeros referentes donde contrastar datos.

Dos obras que aunque no permiten obtener un estudio definitivo sobre la técnica escultórica de Nicolás Salzillo, sí sirven para realizar una primera aproximación a su técnica; obteniendo unos más que interesantes resultados. Dos esculturas (San Judas Tadeo y el Nazareno de la Merced) que fueron radiografiadas durante su estancia en el Centro de Restauración de la Región de Murcia; al igual que lo fue San Francisco de Borja. Lo que me ha permitido llevar a cabo una pormenorizada disección del interior de las tres tallas; estudiando y contrastando cada uno de sus elementos constructivos.

Un estudio comparativo que ha deparado, desde el comienzo hasta el final, sorprendentes resultados; como la extrema similitud que presentan, radiográficamente, la cabeza del Jesús Nazareno de la Merced con la del San Francisco de Borja

69. Estrato de yeso habitualmente empleado para subsanar pequeñas irregularidades de la madera. Por lo general, más grueso cuando menos hábil es el escultor.

70. CRRM. *Informe de restauración de San Judas Tadeo*, RE 24/09.

71. CRRM. *Informe de restauración de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Merced*, RE 07/04.

72. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit., pág. 108.

73. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit., pág. 90-97.

74. Solo hay que realizar un examen pormenorizado de sus acabados para verificar que son los mismos que presentan las obras documentadas de Nicolás Salzillo; siendo más que evidente su autoría.

75. Solamente un estudio comparativo de los cabellos y barbas realizados por Nicolás Salzillo, con los realizados por Nicolás de Bussy, muestra, sin duda alguna, que obra es de cada cual.

(dos tallas que, supuestamente, y antes de este estudio, estaban consideradas como obras de distintos escultores).

Un recorrido, por el interior de estas tres esculturas, que comenzaré por los ojos; pues las tres tallas presentan la misma tipología de ojo de cristal. Compuesto por una fina lámina de vidrio, cóncava en su parte frontal, pintada por su cara posterior, que fue colocada desde el exterior; embutida en un ahuecado previo; fijada mediante pequeños puntos de cera; cubriéndose, de forma parcial, posteriormente, con los párpados (realizados con yeso o estuco)⁷⁶. Una tipología de ojos de cristal presente tanto en Nicolás Salzillo como en Nicolás de Bussy; encontrándola igualmente en Francisco Salzillo. No siendo un elemento claramente identificador que permita la diferenciación entre la obra de Nicolás Salzillo y Bussy.

Continuaré con los orificios nasales; unos elementos habitualmente pasados por alto, y menos aún estudiados, pero que, radiográficamente, pueden llegar a ser muy clarificadores. Encontrándonos, en este caso, con unos vaciados exactamente idénticos en las tres esculturas objeto de estudio; con una misma forma cónica, profundidad e inclinación oblicua.

Seguiré con las bocas, ya que fueron ahuecadas, en las tres obras, para dar un mayor verismo a la imagen; siendo vaciadas desde el exterior mediante el empleo de gubias u otros instrumentos, dejando tallados, al tiempo, dientes y lengua. Un minucioso trabajo que muestra la habilidad y precisión del artífice que las llevó a cabo. Presente, con las mismas características, en las tres obras objeto del estudio (Nazareno de la Merced, San Judas Tadeo y San Francisco de Borja). Y donde debo subrayar un detalle nunca estudiado y que cada uno de los escultores realiza de forma diferente, los dientes. Un elemento que sirve para diferenciar una boca tallada por Nicolás de Bussy (a las imágenes de las Archicofradía de la Sangre me remito), de una boca tallada por Nicolás Salzillo (el San José de la Iglesia de San Miguel pongo como ejemplo). Siendo muy llamativo que la imagen de San Francisco de Borja no tenga unos dientes como los que tienen las obras indubitadas de Bussy; sino como los que podemos ver en las obras de Nicolás Salzillo, las documentadas y las atribuidas. Mostrándonos que las tres bocas fueron talladas por unas mismas manos que no fueron las de Bussy (Fig. 4 y 5).

Trasladándome ahora hasta el mismo “corazón” de la escultura; poniendo de relieve un elemento constructivo oculto a la vista, muy identificativo de quien lo llevó a cabo. Me refiero a las “cajas” internas que presentan dos de las tres obras⁷⁷, concretamente las de talla completa (San Judas Tadeo y San Francisco de Borja). Unos vaciados que fueron realizados con una única función, la de aligerar de peso la escultura. Diferenciándose únicamente por su cantidad y disposición, pues fueron ajustadas a la forma externa de cada una de las esculturas. De una sola pieza en el San Judas Tadeo (dada la verticalidad de la obra), abarcando un espacio que va desde el pecho hasta los tobillos. Y doble en el San Francisco de Borja (dado el

76. Un sistema presente en Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo y Francisco Salzillo; diferente en Antonio Dupar. Lo que lleva a plantear si no fue un sistema de trabajo traído por Bussy, copiado por Nicolás Salzillo e igualmente reproducido por su hijo Francisco.

77. Ausente en el pequeño torso del Nazareno de la Merced, dada su estrechez.

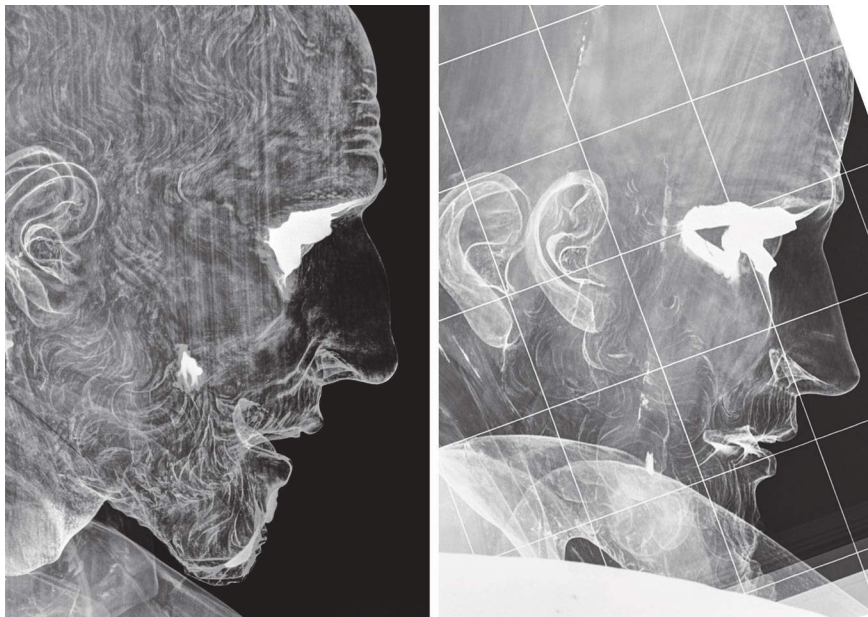


Fig. 4. Comparativa radiográfica lateral entre los rostros de San Francisco de Borja (izquierda) y del Nazareno de la Merced de Nicolás Salzillo (derecha). Apiciándose como el trabajo de talla en frente, orejas, nariz, labios, barba y bigote es exactamente idéntico en ambas obras; lo que evidencia que unas mismas manos tallaron ambas cabezas. Fotografías: Centro de Restauración de la Región de Murcia (CARM), 2009.



Fig. 5. Comparativa radiográfica entre los dedos pulgares del San Francisco de Borja (izquierda) y del San Judas Tadeo (derecha), evidenciándose que son exactamente iguales; lo que claramente muestra que un mismo escultor realizó ambas tallas. Fotografías: Centro de Restauración de la Región de Murcia (CARM), 2009.

movimiento y disposición de los pliegues de su túnica), con una caja superior que va desde del pecho hasta la cintura, más otra caja inferior que va desde los muslos hasta los tobillos⁷⁸. Con exactamente la misma forma y acabados en ambas piezas, alternando caras planas con otras que fueron desbastadas⁷⁹. Unos acabados muy concretos que obligan a mirar hacia un mismo artífice, como el autor de las dos tallas. Un escultor distinto a Bussy, pues las terminaciones que presentan estas dos “cajas”, difieren con lo hallado en la caja interna de una conocidísima e indubitada obra suya, el Cristo de la Sangre⁸⁰. Demostrando que Nicolás Salzillo acababa las “cajas” internas de sus obras, de una forma completamente diferente a como lo hacía Nicolás de Bussy.

Destacando, a continuación, otro elemento también oculto a la vista, solo apreciable mediante rayos x u otra técnica similar de diagnóstico; me refiero al sistema de ensamble que une la mano al antebrazo. Exactamente igual en las dos obras de talla completa (San Judas Tadeo y San Francisco de Borja); ausente en el Nazareno dada su tipología de imagen vestidera⁸¹. Consistente en una espiga de madera, con forma cilíndrica, que saliendo de la mano encaja en un orificio realizado previamente realizado en el antebrazo⁸². Evidenciando que las manos fueron talladas aparte, encajándose posteriormente en los antebrazos mediante este sistema de ensamble y adhesivo orgánico. Una singularidad técnica que incluso he podido constatar a simple vista, gracias a la documentación gráfica realizada durante la restauración de San Francisco de Borja en 1986⁸³; donde las manos fueron extraídas de los antebrazos y fotografiadas.

Justamente el mismo sistema de unión que presenta la cabeza de San Francisco de Borja, como también muestra la documentación gráfica de la restauración del 86; donde se llegó a extraer la cabeza; apreciándose, insertada en el cuerpo, una espiga cilíndrica que refuerza la unión de ambos elementos.

Cabeza que, a su vez, forma parte de un busto independiente; un elemento claramente tallado aparte y posteriormente encajado en un hueco previamente dejado en el cuerpo, como así certifica el estudio radiográfico de esa zona. Un detalle constructivo que se repite en la escultura de San Judas Tadeo de Nicolás Salzillo; cuyo busto también encaja en un hueco dejado previamente. El mismo sistema que también fue empleado en la escultura de San Pio V; otra obra indubitada de

78. Ahuecado inferior, que también he podido apreciar, a simple vista, gracias a la documentación gráfica que se realizó durante la restauración de 1986, donde fue separada una gran pieza de madera que dejaba a la vista la caja inferior.

79. Como así he podido comprobar en los estudios radiográficos y endoscópicos que se hicieron en el Centro de Restauración de la Región de Murcia, durante la restauración de ambas tallas.

80. La caja interna de esta imagen no presenta caras planas alternadas con otras desbastadas; encontrándose todo su interior completamente desbastado; apreciándose claramente un sistema diferente de ejecución.

81. Al ser de vestir, su mano está realizada de una pieza, junto con el antebrazo. Esta imagen presenta manos y antebrazo tallados de una pieza; realizado así para facilitar el desmontaje de este elemento en el vestido y desvestido de la obra.

82. Tipología también empleada por Francisco Salzillo en algunas de sus imágenes, siendo reforzada, posteriormente, por la inserción de un clavo de forja que aportaría una mayor seguridad a la unión.

83. CRRM. *Informe de restauración de San Francisco de Borja*, RE 21/86.



Fig. 6. A la izquierda, una de las cajas que presenta la imagen de San Francisco de Borja, vista a simple vista, en la documentación gráfica de la restauración de 1986. En el centro, las manos con el sistema de ensamble original; el mismo que igualmente presentaba la cabeza de San Francisco de Borja. Y a la derecha, la cabeza de San Francisco de Borja completamente separada del cuerpo, dada su facilidad de extracción. Fotografías: Centro de Restauración de la Región de Murcia (CARM), 1986.

Nicolás Salzillo⁸⁴, realizada en 1713. Lo que permite verificar la reiteración, por parte del escultor de Capua, de un modo muy concreto de construcción; resultando llamativo que este modo de trabajo se encuentre en la imagen de San Francisco de Borja (una obra que supuestamente estaba hecha por otro escultor). Un sistema muy concreto de trabajo que tiene su explicación en la laboriosidad con que Nicolás Salzillo acababa cada una de sus cabezas; siéndole mucho más fácil tallarlas fuera del cuerpo⁸⁵, que no formando parte de él; encajándolas, con posterioridad, en un cajeado dejado previamente, y de forma expresa, en el cuerpo⁸⁶. Unas cabezas o bustos que seguramente serían referenciados del modelo previo realizado en barro o yeso; pues consta, documentalmente, la presencia de este tipo de referentes en el taller del escultor⁸⁷ (Fig. 6 y 7).

Resaltando, ya que hablamos de las cabezas, una sorprendente particularidad constructiva que he localizado en los cuellos del Nazareno de la Merced y del San Francisco de Borja. Dos imágenes que presentaban, en esa concreta zona, una

84. Obra conservada en la iglesia de Santo Domingo de Murcia, con unas características formales que claramente muestran que es obra de Nicolás Salzillo. Ya catalogada por Sánchez Moreno en 1963.

85. Lo que permitiría al escultor ir tallando la cabeza, desde distintos ángulos, sujeta en el banco de carpintero; favoreciendo el acceso a todos y cada uno de sus rincones.

86. Detalle constructivo presente igualmente en la obra de su hijo Francisco Salzillo, muy evidente en sus imágenes de vestir, donde un busto independiente es encajado en un torso.

87. AGRM, NOT, 3961. *Registro de José Antonio Villaescusa, Murcia de 1744-1747*. Partición de Bienes de Nicolás Salzillo.

singular fisura que rodeaba⁸⁸, casi por completo, todo el diámetro de los mismos; hallada en ambas obras, en el mismo sitio y con idéntica forma. Un detalle aparentemente anecdótico; pero que, sin embargo, es muy valioso, a la par que significativo. Pues muestra un modo muy concreto de ensamblar las maderas de esa determinada zona; un sistema de trabajo realizado por unas mismas manos; repetido, exactamente igual, en ambas tallas. No habiendo encontrado nada parecido en ninguna de las esculturas auténticas de Nicolás de Bussy (Fig. 8).

Poniendo ahora en valor una pletina metálica muy característica en la producción escultórica de Nicolás Salzillo. Un elemento que una vez clavado a la obra, se convierte en parte integrante de la misma, casi para siempre. Empleado con una única finalidad, sujetar a la escultura un aditamento externo (coronas, cruces, etc.). Una pletina realizada en hierro, con ligera forma de cola de milano, bastante redondeada en sus extremos, y por lo general más gruesa en su parte central. Y que presenta tres agujeros: uno central, roscado, por el que pasa el correspondiente tornillo; más otros dos, uno a cada lado, por los que pasan los clavos de forja que la anclarán a la madera. Una pletina que podría ser el antecedente de la que también empleó su hijo Francisco Salzillo, y que tan relevante fue en la investigación del Cristo del Perdón⁸⁹.

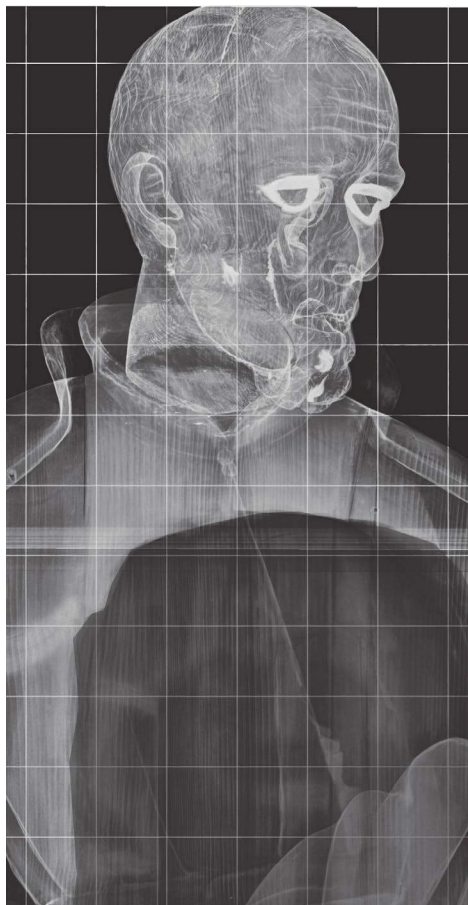


Fig. 7. Radiografía de la mitad superior del torso de San Francisco de Borja, donde se aprecia como la cabeza forma parte de un busto que, a su vez, fue encajado en un hueco expresamente dejado en el cuerpo. Exactamente el mismo sistema de construcción presente en el San Judas Tadeo y en el San Pio V de Nicolás Salzillo. Resaltando la presencia, en un tono mucho más oscuro, por debajo del busto, de parte de una de las cajas internas (la superior) que posee esta escultura. Fotografía: Centro de Restauración de la Región de Murcia (CARM), 2009.

88. Indico “rodeaba” puesto que ya no se puede apreciar, al ser sellada tras la restauración. Quedando documentada gráficamente en los informes de restauración de ambas obras (en el expediente del año 86, en el caso del San Francisco de Borja; y en el único que existe respecto al Nazareno de la Merced).

89. FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo...*, ob. cit., pág. 107-113. También su hijo Francisco Salzillo utilizó una pletina similar, en este caso con forma exacta de cola de milano; planteando si lo que empleó el hijo no fue sino una evolución de lo ya usado por el padre.

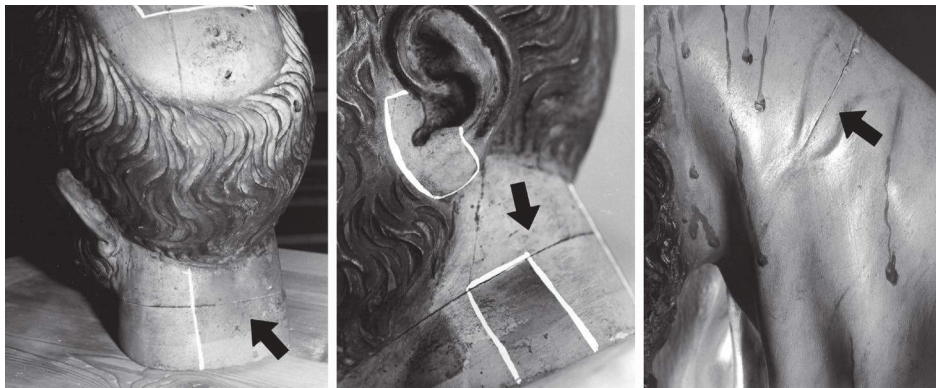


Fig. 8. Fisura que rodeaba el cuello de la cabeza del San Francisco de Borja (izquierda y centro), contrastada con la que presentaba, exactamente en el mismo lugar, el Jesús Nazareno de la Merced, de Nicolás Salzillo. Un idéntico sistema de ensamble de maderas que muestra una técnica muy concreta, llevada a cabo por un mismo escultor. Fotografías: Centro de Restauración de la Región de Murcia (CARM), 1986 y 2004.

Un elemento metálico que, tras trescientos años, solo conservan algunas de sus esculturas, como los Apóstoles del Paso de La Cena (ahora en Lorca). La misma pieza que también llevaban, en sus cabezas, las esculturas de San Judas Tadeo y San Francisco de Borja. Subrayando lo de “llevaban” porque las pletinas, a día de hoy, ya no existen; habiendo sido retiradas en algún momento de la vida de la obras; siendo localizadas gracias a la huella que su particular forma dejó sobre la madera, así como por los agujeros que también quedaron⁹⁰. Prácticamente el mismo elemento metálico, aunque ligeramente más grande, que llevaba en la espalda el Nazareno de la Merced. Una pletina que no he hallado en ninguna de las obras indubitadas de Nicolás de Bussy; convirtiéndose, como vemos, en un elemento muy característico de los Salzillo, padre e hijo. (Fig. 9)

Finalizando este repaso con una ausencia más que llamativa; la del ahuecado en el interior del cráneo. Una “caja” interna que no está presente en ninguna de las tres obras objeto de estudio (Nazareno, San Judas Tadeo y San Francisco de Borja). Un detalle constructivo que, sin embargo, es un elemento muy característico de la producción escultórica de Nicolás de Bussy; siendo usado por el escultor para depositar en él oraciones manuscritas. Hallado en distintas imágenes en madera de tamaño natural⁹¹: en el Cristo de la Sangre⁹², en el San Francisco Javier⁹³ (el que estaba en San Esteban y ahora está en Santo Domingo), y en el desaparecido Cristo

90. Apreciada en la documentación gráfica de la restauración del 86, en el caso de San Francisco de Borja; y en la documentación gráfica de la restauración de San Judas Tadeo.

91. Resalto lo de “tamaño natural” porque solo se ha encontrado en imágenes de un tamaño mediano-grande, nunca en obras pequeñas, como los ángeles del Cristo de la Sangre.

92. CRRM. *Informe de restauración del Cristo de la Sangre*, RE 09/03.

93. Ahí se encontró Sánchez Lozano, durante la restauración de la obra, el documento que demuestra la autoría.

del Prendimiento que sacaba el Gremio de los sederos⁹⁴. Lo que convierte la ausencia en un aspecto muy significativo, ya no en las dos obras de Nicolás Salzillo; sino en la escultura de San Francisco de Borja (una obra que supuestamente, estaba realizada por Bussy).

En resumen, una primera aproximación⁹⁵ al sistema constructivo de Nicolás Salzillo que nos muestra un modo de trabajo muy concreto, con una serie de características técnicas que son repetidas en cada una de sus obras. Particularidades técnicas que, como hemos visto, están muy presentes en la escultura de San Francisco de Borja; reafirmando lo ya expuesto anteriormente, que esta obra no fue hecha por Bussy; sino por otro escultor. El mismo al que, reiteradamente, van apuntando todas las coincidencias técnicas aquí expuestas, Nicolás Salzillo.

La producción escultórica de Nicolás Salzillo. Aspectos identificativos externos

Del mismo modo que el análisis del sistema constructivo interno puede identificar al autor de la talla; un pormenorizado y milimétrico estudio de su exterior, igualmente puede alcanzar esa meta. Una afirmación que baso en mi amplia experiencia como restaurador de escultura policromada, en el contacto directo con la



Fig. 9. Pletinas metálicas que aún conservan algunos Apóstoles del Paso de La Cena de Lorca, obra de Nicolás Salzillo. El mismo elemento metálico cuya huella quedó en las cabezas de San Judas Tadeo y San Francisco de Borja. Un elemento colocado por el escultor, anclado a la pieza mediante dos clavos de forja y que servía para sujetar las coronas a la cabeza. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.

94. IBAÑEZ GARCÍA, J.M. (1928). "El escultor Nicolás de Bussi"; ob. cit., pág. 33./ Me refiero a la antigua cabeza donde se encontró el documento manuscrito por Bussy; no a la maltrecha cabeza que aún hoy se conserva. Un busto que no es otra cosa que una nueva obra, realizada en 1899, por el escultor Francisco Sánchez Tapia; como así he podido confirmar tras un estudio en profundidad de la pieza. Ausente de cualquier característica presente en las obras de Nicolás de Bussy.

95. Una primera aproximación a la técnica escultórica de Nicolás Salzillo; que, con mucha más obra radiografiada, permitiría clarificar, con exactitud, como construía sus esculturas Nicolás Salzillo.

obra de arte; en la observación durante años, a escasos centímetros, de cada uno de los detalles presentes en una escultura. Pues como ya apunté, “no hay dos escultores trabajando exactamente igual”; siendo literalmente imposible que dos artífices dejen, con su gubia, los mismos acabados sobre la madera. Un hecho más que evidente, pocas veces tenido en cuenta y que convierte a cada talla en un muestrario de singularidades plenamente identificativas de su autor. Un aspecto que aunque fácilmente apreciable a simple vista, aún se encuentra por estudiar.

Características externas que, en el caso de Nicolás Salzillo, son, además, muy notables; como a continuación desarrollaré.

Comenzando este repaso por su primer encargo para Murcia⁹⁶, una de las pocas obras documentadas que del escultor de Capua existen en la actualidad; el mer-mado⁹⁷, y excesivamente restaurado grupo procesional de La Mesa de los Apóstoles (conocido popularmente como “La Cena”)⁹⁸. Un conjunto de imágenes de vestir, realizadas en madera policromada, con una serie de tipologías externas que posteriormente fueron repetidas en el resto de obras; presentes tanto en la escasa obra documentada como en la mucha obra atribuida. Y donde podemos ver uno de los principales rasgos externos de Nicolás Salzillo; el más identificativo de este escultor. Me refiero al personal trabajo de gubia que siempre ejecuta sobre cabellos, bigotes, barbas y cejas; un minucioso acabado claramente derivado de su formación napolitana⁹⁹. Definido habitualmente como caligráfico, dada la simetría y precisión del surco que va dejando la gubia al horadar la madera; y que yo califico de “maestro”, pues técnicamente no es nada fácil llegar a ese virtuosismo con la gubia, como así me apuntaba el tallista Francisco Serrano Marcos¹⁰⁰.

Una identificativa forma de tallar que, dada su dificultad, solo está presente en sus obras. Ya apreciada por Sánchez Moreno, quien definió al escultor como el “maestro de la talla en bise!”¹⁰¹. No habiendo ningún otro artífice, de los documentados hasta la fecha, y que trabajaron en la ciudad de Murcia, que haya realizado este concreto acabado¹⁰². Unas lineales terminaciones que incluso llegó a trasladar a la piedra, como así he podido comprobar al examinar los documentados apóstoles San Pedro y San Pablo del trascoro de la Colegial de San Patricio de Lorca¹⁰³. Toda una “marca de la casa”, presente en los cabellos y barbas de cada una de sus obras

96. BAQUERO ALMANSA, A. (1913). *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*, ob.cit. Pág. 153-154.

97. De las trece imágenes originales, en la actualidad, solo se conservan nueve.

98. Encargado en, 1700, por la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, aunque vendido a Lorca cuando su hijo Francisco Salzillo hizo el nuevo Paso de La Cena del Señor en 1761.

99. DI LIDDO, I. (2018). *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Bari: De Luca Editori d'Arte.

100. Experimentado tallista que siempre ha definido a Nicolás Salzillo como un gran escultor, pero también como un gran tallista, dada la habilidad que muestra en la realización de cabellos y barbas.

101. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit., pág. 35-42.

102. Solo he visto algo parecido en los cabellos y barbas del recién hallado discípulo caravaqueño Ginés López Pérez; un casi desconocido escultor descubierto por José Crisanto López Jiménez en 1964 y puesto en valor, ahora, por Cristóbal Belda Navarro e Indalecio Pozo Martínez, en su estudio sobre la influencia salzillesca en Caravaca. Unos acabados muy similares aunque no exactamente iguales.

103. SEGADO BRAVO, P. (1984). *El escultor Nicolás Salzillo y el trascoro de la Colegial de San Patricio de Lorca*. Murcia: Cajamurcia.

(San Miguel, San Judas Tadeo y San José con Niño, de la iglesia de San Miguel; Santa Catalina y Cristo de la Paciencia, de la iglesia de Santa Catalina; San Ramón Nonato y Jesús Nazareno, de iglesia de la Merced; San Agustín, de la iglesia de San Andrés (antes del convento de San Agustín); San Francisco Javier y San Sebastián, de la iglesia de San Bartolomé; San Joaquín, de la iglesia de San Pedro; y San Pío V, de la iglesia de Santo Domingo). Una singularidad externa completamente ausente en los cabellos y barbas de las obras documentadas de Nicolás de Bussy¹⁰⁴ (San Pedro de la Negación, Ecce Homo del Pretorio, o el recientemente recuperado Ángel del Cristo de la Sangre)¹⁰⁵. Muy presente, en cambio, en el escaso cabello, barba, bigote y cejas del San Francisco de Borja. Un hecho que se hace muy evidente cuando se compara, de cerca, con otras obras de Nicolás Salzillo; como el Jesús Nazareno de la Merced, el San José de San Miguel, o el San Francisco Javier de San Bartolomé. Evidenciándose claramente que unas mismas manos fueron las artífices de todos estos cabellos y barbas; como así muestran, rotundamente, las macrografías comparativas que ilustran este estudio (Fig. 10, 11 y 12).

De los cabellos y barbas saltaré a las orejas, un elemento nunca antes puesto en valor; pero que en Nicolás Salzillo tiene una gran importancia. ¿Por qué?, pues por su particular morfología, muy representativa del escultor que la llevó a cabo. Unas orejas con una singular forma de riñón, en las que se encuentran tallados cada uno de sus accidentes anatómicos, como la siempre muy marcada raíz del hélix. Unas orejas totalmente diferentes a las que podemos encontrar en las obras indubitadas de Nicolás de Bussy (Ecce Homo, San Pedro y el Ángel recientemente recuperado); carentes, por supuesto, de los singulares agujeros que el estrasburgués siempre dejaba en sus obras. Un modelo de oreja que ya está presente en los primerizos Apóstoles de la Cena; y que fue repetida, con posterioridad, en cada una de sus creaciones, aumentando su detalle y perfección conforme avanzaba la maestría del escultor. Con extraordinarios ejemplos dignos de reseñar, como las que poseen el Jesús Nazareno¹⁰⁶ y el San Ramón Nonato, de la iglesia de la Merced; el San Agustín, de la iglesia de San Andrés (anteriormente iglesia del convento de San Agustín); el San Francisco Javier, de la iglesia de San Bartolomé; el San Pío V, de la iglesia de Santo Domingo; o incluso el demonio del Arcángel San Miguel, de la iglesia del mismo nombre. Resultando sorprendente la extrema similitud que presentan las orejas del Nazareno de la Merced cuando se comparan con las que posee la imagen de San Francisco de Borja¹⁰⁷ (Fig. 13 y 14).

104. Un estudio comparativo de las barbas y cabellos de Nicolás Salzillo y de Nicolás de Bussy, demuestra, claramente, que ambos escultores trabajan de forma completamente diferente. No entendiéndose como, hasta la fecha, siguen confundiendo obras de uno y de otro; pues solo este aspecto sirve para diferenciarlos con nitidez.

105. No incluyo al Cristo de la Sangre, pues Sánchez Lozano (en la restauración de 1940), dados los graves daños que presentaba la obra, alteró notablemente los volúmenes de la barba; anulando algunos de sus acabados originales.

106. Solo la oreja derecha, pues la izquierda está parcialmente rehecha en su parte superior; no sirviendo para este contraste.

107. Un detalle tras otro nos permite apreciar cómo estas dos obras poseen rasgos casi idénticos; siendo éste el motivo por el que, en un momento dado, fue atribuido a Bussy el Nazareno de la Merced. Una obra claramente de Nicolás Salzillo; al trabajo de talla que presenta su barba me remito.



Fig. 10. Comparativa que muestra, con claridad, el trabajo de talla que realiza Nicolás de Bussy, frente al que realiza Nicolás Salzillo. A la izquierda, la barba del San Francisco de Borja, exactamente igual que la que presenta el Nazareno de la Merced de Nicolás Salzillo, a la derecha. Un trabajo de talla completamente diferente al que presenta la barba del San Pedro de Nicolás de Bussy, en el centro. Evidenciándose que tanto el San Francisco de Borja como el Nazareno, visto el trabajo de talla de sus barbas, fueron hechos por el mismo escultor, Nicolás Salzillo; no teniendo nada que ver con lo que realiza Nicolás de Bussy. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.

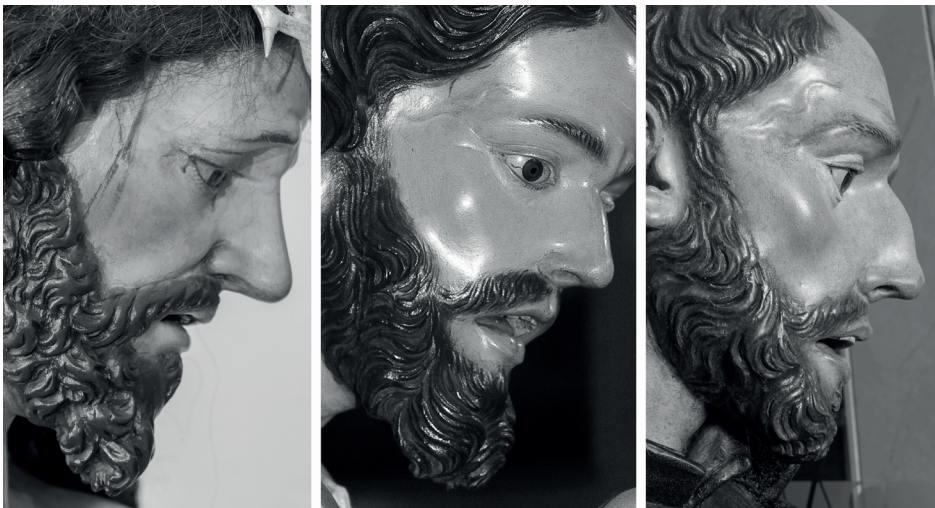


Fig. 11. Comparativa que vuelve a mostrar el trabajo de talla presente en las obras auténticas de Nicolás de Bussy frente a obras de Nicolás Salzillo. A la izquierda, el Ecce Homo del Paso del Pretorio, una obra indubitada de Nicolás de Bussy. En el centro, el San José con Niño de San Miguel, de Nicolás Salzillo; y a la derecha, el San Francisco de Borja, cuya barba y bigote son exactamente idénticos a la que posee el San José de Nicolás Salzillo; no teniendo nada que ver con el trabajo de talla que realiza Bussy. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.



Fig. 12. Detalle comparativo entre las cabezas del San José con Niño de Nicolás Salzillo, San Francisco de Borja y San Francisco Javier; apreciándose exactamente los mismos acabados en labios, dientes, barba, bigote, cejas, entrecejo, y venas de las sienes. Lo que revela que las tres obras fueron talladas por el mismo escultor, Nicolás Salzillo. Fotografías Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.

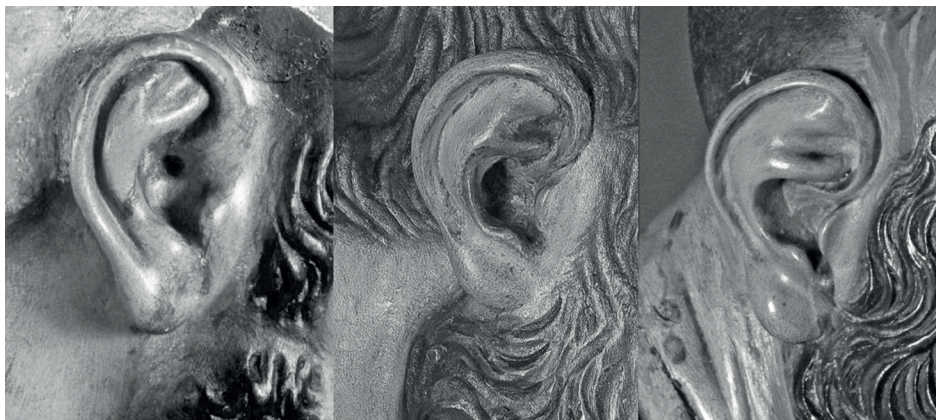


Fig. 13. A la izquierda, la oreja derecha del Cristo de la Sangre, de Nicolás de Bussy (izquierda), con el característico agujero que siempre aparece en las obras auténticas del estrasburgués. En el centro, la oreja de San Francisco de Borja; y a la derecha, la del Nazareno de La Merced, de Nicolás Salzillo. Apreciándose como la oreja del San Francisco de Borja, aparte de no tener el singular agujero de Bussy, es exactamente igual a la del Nazareno de la Merced. Lo que muestra, con claridad, que fue hecha por el mismo escultor que también talló al Nazareno de la Merced. Fotografías: Centro de Restauración de la Región de Murcia (CARM), 2009 / Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.

Deteniéndome, ahora, en las bocas; un elemento al que, como vimos en el estudio radiográfico, Nicolás Salzillo realiza con mucho esmero; siendo vaciadas desde fuera. Totalmente diferentes a las realizadas por Bussy, Dupar o su propio hijo Francisco Salzillo; no ya en el detalle de ahuecar su interior (que claramente está copiado de Bussy), sino en el modo en que fueron realizados labios, dientes y



Fig. 14. Comparativa, desde una vista posterior, de los acabados que presenta el Nazareno de la Merced, contrapuesto con los que podemos ver en la cabeza de San Francisco de Borja. Evidenciándose que ambas tallas fueron realizadas por el mismo escultor. Fotografías Centro de Restauración de la Región de Murcia (CARM), 2009.

lengua¹⁰⁸. Con unos labios perfectamente “dibujados”, destacando el personal abultamiento, en forma de pico, que presenta el superior, en su parte central; acentuando el leve hundimiento que muestra, en su parte central, el inferior. Subrayando, como ya adelanté en el estudio interno, la perfecta alineación de las piezas dentales del maxilar superior (los únicos habitualmente tallados). Un pequeño detalle que evidencia la extraordinaria habilidad del escultor; quien llega a realizar piezas dentales muy singulares, completamente diferentes a las realizadas por el resto de escultores. Reseñando tres obras cuyas bocas son claros ejemplos de todo lo aquí expuesto: el Nazareno de la Merced, el San José con Niño de San Miguel, y el San Francisco Javier de San Bartolomé. Tres esculturas, por cierto, con unos labios y dientes idénticos a los que posee el San Francisco de Borja (Fig. 15 y 16).

Subrayando, ya que estamos en el rostro, las arrugas que Nicolás Salzillo siempre gusta marcar en las frentes de sus imágenes (solo en hombres adultos); y que varían entre dos y cuatro líneas incisivas. Ya presentes en sus primerizos apóstoles de la Cena, y repetidas, con posterioridad, en el resto de obras. Unas marcas que se suman a las que también señala en el entrecejo de algunas de sus obras. Igualmente presentes en algunos Apóstoles de la Cena; y repetidas, del mismo modo, en otras tantas imágenes (San José con Niño de San Miguel, San Judas Tadeo, San Francisco Javier o San Pio V). Resaltando las que posee el San Francisco Javier, de la iglesia de San Bartolomé; una obra que aunque atribuida a Bussy, nada tiene de este

108. Aspectos estos últimos que, evidentemente, solo son apreciables cuando realiza las bocas entreabiertas (la mayoría de los casos).



Fig. 15. Comparativa entre la boca del San Francisco de Borja y la del Nazareno de La Merced, apreciándose exactamente el mismo trabajo en labios, dientes, lengua. Siendo extremadamente idéntico el acabado caligráfico que presenta el bigote y la barba. Demostrando que un mismo artífice fue quien talló las dos imágenes. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.



Fig. 16. Macrofotografía del identificativo acabado del bigote, barba y boca que presenta el Nazareno de La Merced (izquierda), comparado con el San Francisco de Borja (derecha). Comparativa que, por sí sola, demuestra que ambas tallas fueron ejecutadas por el mismo escultor. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.

escultor¹⁰⁹; con unos acabados en cejas y entrecejo extremadamente idénticos a los que también posee la imagen de San Francisco de Borja. Evidenciando que ambas obras (San Francisco de Borja y San Francisco Javier) fueron hechas por un mismo escultor; uno que claramente no fue Bussy (Fig. 17).

¹⁰⁹. Como se demostrará, documentalmente, en el apartado de aportaciones documentales.



Fig. 17. Comparativa entre los rostros de San Francisco Javier, de la iglesia de San Bartolomé (izquierda); y el de San Francisco de Borja (a la derecha). Con similitudes extremadamente idénticas en las líneas incisivas del entrecejo y frente, así como el volumen de las cejas, boca, dientes y trabajo caligráfico de sus barbas y bigotes. Precisamente las personales características externas que identifican la obra de Nicolás Salzillo. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.

Saltando desde el rostro hasta las manos; más concretamente hasta sus dorsos. Pues en ellos podemos ver otra característica sumamente representativa de Nicolás Salzillo. Me refiero al personal sistema circulatorio que “dibuja” con su gubia; una peculiaridad repetida en cada una de sus creaciones (siempre que se trate de un hombre adulto). Compuesto por serpenteantes e irreales venas¹¹⁰ que no siguen un patrón anatómico; como sí ocurre en Bussy. Las mismas que también le gusta marcar en las sienes¹¹¹. Un peculiar sistema circulatorio que está muy presente en las manos y sienes de San Francisco de Borja; resaltando éstas últimas, pues son calcadas a las que tiene el San José con Niño de la iglesia de San Miguel o el San Francisco Javier de San Bartolomé (Fig. 18).

Finalizando este recorrido exterior con el personal modo de recoger los mantos que presentan algunas de sus imágenes. Un recogido que lleva el extremo derecho del manto hasta el lado contrario, haciéndolo pasar por el cingulo, dejándolo caer

110. Sistema circulatorio, por cierto, muy similar al que podemos ver en algunas piezas de Nicolás de Bussy (San Pedro de la Negación); lo que evidencia lo ya muchas veces escrito, una continua referencia al escultor estrasburgués.

111. Curiosamente no presentes en los primerizos Apóstoles de La Cena; evidenciando que fue en Murcia, posiblemente viendo la obra de Nicolás de Bussy, cuando comenzó a implantarlas en sus obras.



Fig. 18. Comparativa de las singulares e identificativas venas que Nicolás Salzillo marca en los dorsos de sus obras. Resaltando igualmente la forma y marcas dejadas en los nudillos de las manos. De izquierda a derecha, las manos del San Francisco Javier, de la iglesia de San Bartolomé; el San Francisco de Borja; uno de los apóstoles del Paso de la Cena, del Paso Morado de Lorca; y el San Joaquín del Museo de Bellas Artes. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.

de nuevo; lo que crea, al tiempo, un interesante juego de pliegues que favorecen el lucimiento escultórico. Una característica muy personal, apreciable en las imágenes de San Judas Tadeo y San José con Niño, de la iglesia de San Miguel; en el San Joaquín de la iglesia de San Pedro; y repetido, en este caso en piedra, en la imagen de San Pablo del trascoro de la Colegial de Lorca. Una particular forma de recoger el manto que está muy presente en el San Francisco de Borja; con unos plegados (sobre todo los del lado derecho en su parte frontal), calcados a los que tiene el manto del San José con Niño de la iglesia de San Miguel.

Rescatando aquí la única objeción que Sánchez Moreno puso al atribuir el San Francisco de Borja a Bussy, ya que resaltó que se trataba de una obra “*de paños no muy afortunados*”. Una apreciación que considero poco objetiva, nada justa, pues omite el extraordinario trabajo de talla que está presente en los paños de esta magnífica escultura (Fig. 19).

En resumen, una serie de características externas que identifican, con claridad, la obra salida de las manos de Nicolás Salzillo; permitiéndonos diferenciar su obra de la del resto de escultores que trabajan, en Murcia, a lo largo del siglo XVIII.

Rasgos y características que por otra parte se encuentran muy presentes en la escultura de San Francisco de Borja. Y que sumadas a las coincidencias constructivas internas, anteriormente expuestas, confirman lo que es toda una realidad, que esta obra nada tiene de Bussy, y sí mucho de Nicolás Salzillo.

Deteniéndome, para terminar, en el particular rostro de esta santo jesuita. Un semblante que siempre ha sido relacionado con Bussy, dado su patetismo; aparentemente alejado de lo que habitualmente realizaba Nicolás Salzillo. Sin embargo, un rostro que guardaba un pequeño secreto; ya que no se trata de una creación libre del escultor, sino una copia literal de la mascarilla mortuoria que se le realizó a Francisco de Borja tras su muerte (como así se puede comprobar en la comparativa gráfica adjunta). Un fiel retrato, en cera, del destacado miembro de la Compañía de Jesús, cuya copia se expone en el Palacio Ducal de Gandía; encontrándose el



Fig. 19. Comparativa entre el plegado del manto que presenta San Francisco de Borja con el del San José con Niño de Nicolás Salzillo. Con exactamente el mismo recogido, destacando el lado derecho del manto, con un acabado en paños prácticamente idéntico. Detalles que evidencian que la escultura del San Francisco de Borja fue hecha por el escultor que también talló el San José con Niño. Fotografías: Centro de Restauración de la Región de Murcia (CARM), 2009.

original en Roma¹¹². Una máscara de la que, obviamente, se hicieron copias que llegarían hasta los distintos conventos jesuitas de toda España, siendo obligatoriamente referenciadas por los escultores y pintores que inmortalizaban al relevante santo de la Compañía. Como así hizo Nicolás Salzillo, copiando fielmente el rostro de la mascarilla de cera, aunque añadiendo al rostro ya prefijado algunas de sus singularidades escultóricas (forma de los ojos, boca, venas de las sienes, forma de tallar la barba y bigote, etc.). Un detalle pasado por alto por cuantos estudiaron la obra y que, muy posiblemente, fue uno de los principales motivos que llevó a Sánchez Moreno, buen conocedor de la producción escultórica de Nicolás Salzillo, a no advertir su “mano” en esta talla; asignándosela a Nicolás de Bussy (Fig. 20).

Tres aportaciones documentales inéditas

Como indiqué al comienzo de este trabajo, nada se ha encontrado, en estos setenta y tres años, que pueda demostrar, documentalmente, que la obra fue realizada por Nicolás de Bussy; ni referencias al encargo, ni siquiera una constancia documental de que la obra existiese en un determinado año en el que el escultor estaba trabajando. Aunque tampoco nada había sido hallado que pudiera demostrar lo contrario, dando la sensación de que la vía documental estaba agotada, exhausta, sin más información que aportar.

112. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (2011). “San Francisco de Borja, la formación de una imagen”, en *Goya: revista de Arte*, nº 337, pág. 294-311.



Fig. 20. Rostro de San Francisco de Borja comparado con la mascarilla en cera que se conserva en el Palacio Ducal de Gandía. Evidenciándose que se trata de una copia de la máscara mortuoria. Precisamente la clave para entender la fisonomía que presenta esta imagen; demostrando que este rostro no es una creación libre del escultor, sino una copia literal de la mascarilla del relevante miembro de la Compañía de Jesús. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016 / Palacio Ducal de Gandía, 2016.

Pero, ¿y si no se había buscado lo suficiente?, ¿y si aún existe documentación que pueda demostrar que la obra no fue hecha por Bussy, sino por otro escultor?. Preguntas que han tenido respuesta en la exhaustiva búsqueda que, desde hace tres años, vengo desarrollando en los distintos archivos de la ciudad de Murcia¹¹³; una laboriosa tarea que lentamente va dando sus frutos, habiendo localizado, hasta la fecha, tres documentos que corroboran todos los indicios técnicos expuestos en el estudio del interior de la talla y en el pormenorizado análisis del exterior; ratificando las conclusiones.

El primer documento proviene del Archivo Municipal de Murcia, siendo asombrosamente revelador. Lleva por título *Relación de las sagradas solemnes fiestas que se han celebrado en la ciudad de Murcia por la beatificación del apostólico varón Juan*

113. Archivo General de la Región de Murcia, Archivo Municipal y archivos parroquiales de la ciudad de Murcia.

*Francisco Regis*¹¹⁴, y se trata de una amplia y pormenorizada crónica (compuesta por setenta y dos páginas) que recoge fielmente los actos que se llevaron a cabo, en mayo de 1716, en el Colegio de San Esteban de Murcia, en honor al recién beatificado santo de la Compañía de Jesús, Juan Francisco Regis; siendo publicada un año después, en 1717. Un relato que describe, entre otras cosas, el espectacular altar conmemorativo que presidía la iglesia¹¹⁵; un altar efímero, muy del gusto barroco, en el que fueron expuestas las esculturas de los principales santos jesuitas que, en esos momentos, había en el templo¹¹⁶: San Francisco Javier (de vestir)¹¹⁷, San Ignacio de Loyola (de vestir) y el nuevo beato, Juan Francisco Regis (también de vestir)¹¹⁸. No encontrándose en él la imagen de San Francisco de Borja¹¹⁹. Una ausencia más que sorprendente; por varios motivos. En primer lugar por la relevancia del santo dentro de la Compañía de Jesús, no concibiendo que todos fueran expuestos en el altar y éste no. En segundo lugar porque estamos ante una obra de talla completa que claramente sobresale entre el resto de esculturas descritas en el altar (todas de vestir)¹²⁰, siendo muy llamativa su presencia. Y en tercer lugar porque, supuestamente, ésta obra, al ser de Bussy, debería estar hecha desde, al menos, los primeros años del siglo XVIII; siendo muy extraño que, en 1716, no fuera colocado en el altar, ni tampoco citado en el interior de su capilla o retablo; una construcción en madera que fue datada, sin seguridad, hacia 1716¹²¹, y cuyo dorado, al igual que el resto de retablos de la iglesia, parece que finalizó hacia 1727¹²².

-
114. Archivo Municipal de Murcia (en adelante AMM). *Relación de las sagradas solemnes fiestas que se han celebrado en la ciudad de Murcia por la beatificación del apostólico varón Juan Francisco Regis* (1717), pág. 8-12.
115. Altar que ocupaba un ochavado círculo cuyas sus dimensiones fueron recogidas en la Crónica de los actos conmemorativos: 48 pies de ancho y 76 pies de alto (14 m de ancho por 23 m de alto).
116. Los santos que estaban en el altar son descritos tanto por el inventario realizado a mediados del siglo XIX, como por Fuentes y Ponte a finales de siglo; evidenciándose que no había más santos, siendo precisamente esos los que fueron expuestos (sin la presencia del San Francisco de Borja) en el altar efímero construido. AGRM. *Inventario de la iglesia de san Esteban (1847-1854)*, DIP, C-6795, D-6 (cuadernillo número 3). FUENTES Y PONTE, J. (1880), *España Mariana provincia de Murcia* (reedición del 2005). Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, pág. 92-94.
117. Obra documentada de Nicolás de Bussy en base al manuscrito encontrado en su interior.
118. Una imagen hecha ex profeso para esta conmemoración; y que, dadas las fechas, posiblemente también fuese obra de Nicolás Salzillo; compartiendo camarera (la Condesa del Valle San Juan) con otra importante obra del escultor de Capua, la Virgen del Carmen; como así he podido extraer de la Crónica por la beatificación antes citada y del Libro becerro del Convento del Carmen, ambos en el Archivo Municipal de Murcia.
119. Solo se menciona a San Francisco de Borja para referirse a un cuadro del santo que había en el patio del claustro, traído expresamente de Italia.
120. Imágenes, incluida la de San Francisco de Borja, que fueron recogidas por Javier Fuentes y Ponte, en 1881, al describir los bienes muebles de la Iglesia de San Esteban, en las páginas 92-94 de su *España Mariana. Provincia de Murcia*.
121. Aunque Concepción de la Peña Velasco (1992) indica que el retablo de San Francisco de Borja podía fecharse hacia 1716, en base a firma de los cuadros que decoraban el retablo; me ha sido imposible constatar este dato, pues dos de estos lienzos fueron restaurados en el Centro de Restauración de la Región de Murcia (RP6/85 y RP 07/01), no constando, por ningún lado (anverso, reverso o bastidores), firma o inscripción alguna que permita datarlos en ese año. Lo que me lleva a considerar que esa fecha podría no ser del todo correcta; habiéndose realizado el retablo años después.
122. AMM. *Justa poética celebrada en el insigne Colegio de la Compañía de Jesús de la Ciudad de Murcia, del 17 de noviembre de 1727*, pág. 348.

Una llamativa ausencia que, sin embargo, encaja con todo lo expuesto en este estudio. Confirmando, documentalmente, que esta talla no es obra de Bussy; pues si de él hubiese sido, en 1716 habría estado en la iglesia, siendo usado en el altar, al lado del resto de santos de la Compañía de Jesús. Constatando que nos encontramos ante una obra realizada por otro escultor; el mismo al que, una tras otra, han ido apuntando todas y cada una de las coincidencias, Nicolás Salzillo. El artífice que hacia 1716 se encontraba sin competencia alguna en la ciudad¹²³, en el culmen de su carrera artística, con hasta tres discípulos documentados en su taller¹²⁴, y acaparando los principales encargos¹²⁵. Y que por esas fechas ya poseía creaciones muy importantes a sus espaldas; como la documentada Santa Isabel¹²⁶, Titular de la iglesia del convento de monjas franciscanas, entregada en 1710; el también documentado Arcángel San Miguel¹²⁷, Titular del nuevo templo y realizado entre 1708 y 1712¹²⁸; o la efigie del recién canonizado Papa San Pio V¹²⁹, realizada, en 1713, para el Convento de Santo Domingo. Dos esculturas (San Miguel y San Pio V) que fueron llevadas en procesión, en olor de multitudes, desde la iglesia Catedral hasta sus respectivos templos; como así recogieron las Actas Capitulares de la Ciudad en 1712 y en 1713¹³⁰. Hechos que, sin duda, aportarían un mayor prestigio al ya relevante escultor. No siendo nada extraño que, pocos años después, el Colegio de San Esteban confiase en él para llevar a cabo la efigie de uno de sus principales santos; tal y como hicieron el resto de conventos e iglesias parroquiales de Murcia, como posteriormente citaré.

El segundo aporte documental proviene del Archivo General de la Región de Murcia, y trata sobre el cambio de capillas realizado, en 1716, en la iglesia de San Bartolomé de Murcia. Un traspaso de espacios que fue realizado ante el escribano Felipe Oliver Alcaina, el 22 de junio de 1716, constatándose el cambio de la capilla de San Francisco Javier por la de Nuestra Señora de la Asunción¹³¹. Un documento que, aunque se encuentra en mal estado de conservación, es perfectamente legible; permitiendo confirmar que era un cuadro, y no una escultura, lo que presidía, en

123. Ni José Caro, su discípulo, había comenzado a trabajar; faltando aún unos años para la llegada de Antonio Dupar.

124. BELDA NAVARRO, C./POZO MARTÍNEZ, I. (2016). Francisco Salzillo y la escuela de escultura de Caravaca. Murcia: Universidad de Murcia, pág. 19. / SANCHÉZ-ROJAS FENOLL, M^a del C. (1977-78). “El escultor Nicolás Salzillo”, ob. cit. / Tres fueron los discípulos documentados: el caravaqueño Ginés López Pérez, desde 1703 a 1711; y los murcianos; Mateo López Martínez, desde 1708 hasta 1711; y José Caro, desde 1710 a, estando en él hasta 1715.

125. De Nicolás Salzillo eran los principales santos Titulares de las iglesias parroquiales y de las iglesias conventuales de la ciudad de Murcia; lo que da una idea de su relevancia artística como escultor..

126. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit., pág. 112.

127. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit., pág. 80-87.

128. Aunque el encargo se realizó en noviembre de 1708, la obra no fue llevada a la iglesia de San Miguel hasta 1712.

129. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit., pág. 69.

130. AMM. *Actas Capitulares de 1712*. Folios 9 vuelto, 13, 29, 54, 55, 61 y 63. En referencia a la colocación de San Miguel en su nueva iglesia. / *Actas Capitulares de 1713*. Folio 61 vuelto. En referencia a la procesión de San Pio V.

131. AGRM, NOT, 3607. *Registro de Felipe Oliver Alcaina, Murcia, 1715-20*. “Cambio de la capilla de San Francisco Javier por la de la Nuestra Señora de la Asunción en la iglesia de San Bartolomé”, 22 de junio de 1716, folios 48-51 vuelto.

1716, la capilla de San Francisco Javier. Un dato que, a priori, puede parecer insignificante; pero que, sin embargo, encierra una gran importancia. ¿Por qué?, pues porque permite anular, de un solo golpe, la posibilidad de que esta escultura sea una talla de Nicolás de Bussy; a quien se le atribuía desde el año 2003¹³². Demostrando que nos encontramos ante una escultura que fue realizada con posterioridad a 1716, siendo encargada, con casi con toda seguridad por la familia Vigo (los dueños de la capilla)¹³³. Una obra cuyas características externas nada tienen de Bussy, y sí mucho de Nicolás Salzillo; con una serie de singularidades más que identificativas del arte del escultor de Capua (misma forma de tallas los cabellos y barbas, misma boca, mismas orejas, mismo sistema circulatorio en manos y sienes, etc.). Precisamente la clave que permite entender por qué esta escultura presenta unas cejas y entrecejo exactamente idénticos a los que también posee la imagen de San Francisco de Borja; pues ambas fueron hechas por las mismas manos. Curiosamente una obra escasamente estudiada, apenas citada en los estudios de escultura; nunca atribuida a Nicolás Salzillo; calificada como anónima por José María Ibáñez¹³⁴; y pasando inadvertida a los ojos de José Sánchez Moreno, al realizar el catálogo de la obra del escultor de Capua. Aunque una obra digna de pasar al catálogo de obras de Nicolás Salzillo por méritos propios.

Siendo la tercera aportación el documento que permite datar, con exactitud, la fecha en que fue realizada la escultura de San Judas Tadeo, perteneciente a la iglesia de San Miguel. Un dato que ya adelantó, aunque sin especificar, el investigador José Crisanto López Jiménez¹³⁵. Una aportación que, llamativamente, nunca fue tenida en cuenta por los investigadores locales¹³⁶; dando únicamente por válido lo que, un año después, dejó escrito Sánchez Moreno, quien asignó la obra a Nicolás Salzillo, indicando que debía de ser anterior a 1718¹³⁷.

Encontrándome ahora, al revisar los protocolos notariales de 1724, la documentación citada por López Jiménez; pudiendo confirmar que se trata de una obra de 1715. Como así refleja el testamento de Bartolomé García Ocón Guerrero de la Parra (fechado en 1715); y su posterior memorial de rectificación (fechado en 1721)¹³⁸; quien refiriéndose al santo, señala que le regala diversas “*alhajas*” para su culto, al encontrarse “*recién colocado*” en su capilla de la iglesia de San Miguel (fecha

132. SANCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C. / DE LA PLAZA SANTIAGO, F. J. / GOMEZ PIÑOL, E. / RAMALLO ASENSIO, G. (2003). *Nicolás de Bussy*, ob. cit., pág. 130.

133. Como así he podido constatar a través de los testamentos existentes en distintos protocolos notariales del siglo XVIII.

134. IBÁÑEZ GARCÍA, J. M^a. (primer tercio siglo XX), *Rebuscos y otros artículos* (edición de Juan Antonio Ruiz Tovar, 2003). Ob. cit., pág. 163.

135. LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. (1963). *Bussy, Dupar y Nicolás Salzillo: la escultura napolitana en Levante*. Castellón de la Plana: Armengot. En esta publicación, el autor asocia esta imagen con el año 1715, no indicando nada más; refiriéndose únicamente el protocolo notarial de José Bastida (1724), pero sin especificar el contenido.

136. Probablemente al publicarse en Castellón.

137. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit., pág. 108.

138. AGRM, NOT, 2481. *Registro de José Bastida, Murcia, 1724*. Testamento de Bartolomé García Ocón Guerrero de la Parra, fechado en 19 de septiembre de 1715 (folios 248 al 261), y memorial de rectificación, fechado en 7 de mayo de 1721 (folios 264 al 266 vuelto); ob. cit.

del testamento). Exactamente el mismo año en que se fechó una antigua novena dedicada a este santo, escrita por el cura de la iglesia de San Miguel, y conservada en el Archivo Municipal de Murcia¹³⁹. Lo que sumado al testamento, no deja duda alguna de cuando fue hecha (mejor dicho, entregada y puesta en su capilla) la escultura de San Judas Tadeo. Una obra cuya cabeza fue repetida, un año después, en 1716, en el documentado y pétreo San Pablo del trascoro de la Colegiata de Lorca.

Una datación con una gran importancia, pues permite extraer unas interesantes conclusiones respecto a la evolución escultórica del escultor de Capua; siendo poco probable, dado el acabado presente en el pelo y barba de San Judas Tadeo, que la imagen de San Francisco de Borja sea una obra de 1716. Pues, tal y como hemos visto, la escultura del santo jesuita se encuentra más próxima, dados sus acabados externos, a otras imágenes de Nicolás Salzillo como el San Francisco Javier, de la iglesia de San Bartolomé (posterior a 1716); o el Jesús Nazareno de la iglesia de la Merced (anterior a 1725). Resolviendo el enigma de por qué la escultura del santo jesuita no aparece en la crónica de 1716; ya que, en ese preciso año, aún no estaba hecha. Encontrándonos ante una obra que obligatoriamente debió hacerse posteriormente a 1716. Proponiendo el año de 1721 como la fecha en torno a la cual pudo llevarse a cabo, pues a las elevadas similitudes formales con las dos piezas mencionadas (San Francisco Javier y Jesús Nazareno); hay que sumar la coincidencia de que, en ese preciso año, se cumplía el cincuenta aniversario de la canonización de San Francisco de Borja; una efeméride demasiado llamativa como no ser tenida en cuenta por la comunidad jesuita del Colegio de San Esteban. No siendo extraño que se quisiera conmemorar la efeméride con la realización, no solo de una extraordinaria imagen, encargada al mejor y más relevante escultor de la ciudad en esos momentos; sino también con la construcción de un magistral retablo en torno al gran santo de la Compañía de Jesús (una magnífica obra en madera tallada y dorada, decorada con múltiples pinturas sobre la vida del santo).

Nicolás Salzillo, el verdadero autor de San Francisco de Borja

Vistas todas las pruebas presentadas (estudio del sistema constructivo, estudio del aspecto externo, más la aportación documental expuesta); creo que es más que evidente que la atribución a Nicolás de Bussy no se sostiene; por mucho que haya sido repetida, o quiera seguir repitiéndose. Básicamente porque no existe nada que la pueda justificar con un mínimo de rigor (ni aporte documental, ni estudio formal objetivo, ni otro tipo de estudio más específico); quedándose en una atribución sin base alguna (de las muchas que existen), que simplemente ha llegado hasta nuestros días a base de repetirse.

En cambio, todas y cada una de las pruebas técnicas y documentales aquí presentadas, desde el principio hasta el final, han ido señalando a quien es el verdadero autor de esta extraordinaria escultura, Nicolás Salzillo. El escultor que, procedente

139. AMM. *Novena dedicada a San Judas Tadeo*, fechada en 1715 y escrita por el párroco de la iglesia de San Miguel (donde recibe culto la imagen).

de Capua (Nápoles)¹⁴⁰, llegó a Murcia para ganarse la vida como escultor; desarrollando su carrera a lo largo de veintisiete fructíferos años (desde 1700 a 1727). Evolucionando y aprendiendo de lo que se estaba haciendo, la obra del estrasburgués Nicolás de Bussy (a quien continuamente referencia); tomando igualmente buena nota de lo que estaba por llegar, la obra del francés Antonio Dupar. Un continuo progreso¹⁴¹ que le permitió alcanzar cotas insospechadas, acaparando, poco a poco, a lo largo del primer cuarto del siglo XVIII¹⁴², la gran mayoría de encargos escultóricos en madera policromada. Pues no en vano es él el autor de muchos de los santos Titulares que presidían (y aún presiden) distintas iglesias, tanto parroquiales como conventuales, de la ciudad de Murcia: el Arcángel San Miguel, de la iglesia del mismo nombre; la Santa Isabel¹⁴³, de la iglesia del desaparecido convento de monjas franciscanas; el San Agustín que presidía la extinta iglesia del Convento de San Agustín¹⁴⁴ (hoy parroquia de San Andrés); la Santa Eulalia que igualmente presidía su templo¹⁴⁵; la venerada Virgen del Carmen¹⁴⁶, de la iglesia del antiguo convento del Carmen calzado (hoy parroquial del Carmen); la Santa Catalina¹⁴⁷ que preside el altar mayor de su céntrica iglesia. Una serie de encargos, muy significativos, que nos dan idea de su elevada categoría artística en la Murcia del primer tercio del siglo XVIII; llegando a ser nombrado, en 1724, por la Ciudad, y a petición suya, “*menestral*”¹⁴⁸ *del arte de escultor*”, como así fue recogido en las Actas Capitulares de ese preciso año¹⁴⁹.

Una nueva autoría que no debería sorprender, pues Nicolás Salzillo fue un más que notable escultor; un artífice con una demostrada evolución, no solo capaz de

140. Es importante tener en cuenta que Nápoles, en 1700 (fecha del primer trabajo documentado de Nicolás Salzillo en Murcia), formaba parte del reino de España.

141. Una importante evolución ya manifestada por José Sánchez Moreno, al comparar un trabajo inicial (los Apóstoles de La Cena, realizados en 1700), con otro llevado a cabo trece años después (el San Pio V, tallado en 1713); lo que muestra su avance como escultor.

142. Una prueba de ello es que cuando llega a Murcia el francés Antonio Dupar, un extraordinario escultor tanto en madera como en piedra, tuvo que conformarse con la realización de imágenes y trabajos que podríamos definir como “secundarios (el Titular de la alejada parroquia de San Juan Bautista; la Virgen del Carmen de Beniaján, los camarines de la Fuensanta o la Catedral); dado que los principales encargos escultóricos de imágenes estaban ya copados por el escultor de Capua.

143. SANCHEZ MORENO, J. (1964). *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, ob. cit., pág. 112.

144. Este Santo fue retirado del altar mayor al ser desamortizado el Convento de San Agustín y su iglesia; décadas después, el templo volvió al culto, pero como parroquia de San Andrés; de ahí que San Agustín no presida el altar mayor, conservándose en una hornacina del crucero.

145. IBÁÑEZ GARCÍA, J. M^a (primer tercio siglo XX), *Rebuscos y otros artículos* (edición de Juan Antonio Ruiz Tovar, 2003). Ob. cit., pág. 259. Aparece documentado su pago a Nicolás Salzillo en el libro de fábrica.

146. AGRM, NOT 3879. *Protocolo notarial de José Rubio y Alcázar*, pág. 7 de 1718. En su testamento, Pedro Fernández de Córdoba, dice ser cofrade de la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen; lo que evidencia que la Cofradía ya existía, demostrando que la imagen a la que rendían culto ya estaba hecha.

147. IBÁÑEZ GARCÍA, J. M^a. (primer tercio siglo XX), *Rebuscos y otros artículos* (edición de Juan Antonio Ruiz Tovar, 2003). Ob. cit., pág. 213. Aparece documentado su pago en el libro de fábrica correspondiente a los años 1714-21, sin especificar el año exacto.

148. El Diccionario de Autoridades, fechado en 1734 (Tomo IV) define “menestral” como al oficial mecánico, que gana de comer por sus manos, reflejando que es un sinónimo de “artista” indica que en Valencia de llamaba “menestral”.

149. AMM. *Actas Capitulares, 1724*. Folio 18.



Fig. 21. San Joaquín y Santa Ana. Dos tallas expuestas en el Museo de Bellas Artes de Murcia (CARM), asignadas al círculo de Salzillo y que atribuyo a Nicolás Salzillo, dadas sus características externas e internas. Dos obras realizadas, en origen, para el retablo del Sacramento de la iglesia de San Esteban; lo que constata la repetición de obras para una misma iglesia. Fotografías: Juan Antonio Fernández Labaña, 2016.

realizar obras tan excelentes como este San Francisco de Borja, sino también otras tan sobresalientes como el San Joaquín y la Santa Ana que actualmente se exponen en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Dos piezas nunca atribuidas a él, asignadas actualmente al taller de Salzillo¹⁵⁰, pero con una serie de características, tanto internas¹⁵¹ como externas¹⁵², que delatan al extraordinario escultor de Capua; realizadas,

150. Actualmente estas piezas se encuentran atribuidas al círculo de Francisco Salzillo, como así consta en la cartela correspondiente, exponiéndose en la sala del siglo XVIII del Museo de Bellas Artes de Murcia.

151. Ambas piezas presentan la misma secuencia estratigráfica hallada en todas las obras estudiadas de Nicolás Salzillo (madera, estrato anaranjado y capa final de color). Dato extraído del estudio macrofotográfico realizado para este estudio, a éstas y otras imágenes del escultor de Capua.

152. Con todas y cada una de las características expuestas en este artículo, aunque resaltando que en los cabellos y barbas ya no trabaja pelo a pelo, sino con una soltura que precisamente denota que serían

en origen, para otro de los retablos de la iglesia del Colegio de San Esteban¹⁵³; evidenciándose claramente la repetición de encargos para una misma iglesia¹⁵⁴, lo que paralelamente nos muestra su elevado éxito como escultor en la ciudad (Fig. 21).

Que sirva este artículo, entre otras cosas, para comenzar a poner en valor la obra de este gran artífice; infravalorado injustamente en la mayoría de las ocasiones, siempre a la sombra¹⁵⁵ de Nicolás de Bussy y de su hijo Francisco Salzillo. Aunque no por ello peor escultor, todo lo contrario.

obras muy avanzadas, de una etapa final, donde o bien ya no es necesario ese extremo acabado o la habilidad del escultor, dada su avanzada edad, ya no es la misma.

153. Exactamente para el retablo del Sacramento.

154. Duplicidad de obras presente en las iglesias de San Miguel, San Bartolomé, Santa Catalina y La Merced.

155. Una “sombra” que realmente nunca existió, siendo la historiografía local la culpable de ese encasillamiento. Ya que, en realidad, Nicolás Salzillo tuvo pocos competidores durante sus veintisiete años de producción, acaparando la gran mayoría de los encargos escultóricos en la ciudad de Murcia, no dejándose “comer el terreno” por excelentes escultores venidos de fuera, como el francés Antonio Dupar.

LA CONSERVACIÓN DE LA ESCULTURA RELIGIOSA Y SU FUNCIÓN SOCIAL. EL BESAPIÉS A NUESTRA MADRE DE LAS ANGUSTIAS DE ZAMORA

Francisco Javier Casaseca García

javiercasaseca@escrbc.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-2059-4099>

La naturaleza de la escultura religiosa está dotada de un doble valor, por un lado un valor histórico-artístico, que como cualquier obra de arte es estudiado y al que se presta una mayor atención, y por otro lado un valor religioso, el cual otorga a la escultura su función como objeto destinado al culto. La mayor parte de este patrimonio escultórico eclesial, sobre todo la escultura exenta, ha sido creado para este fin, y una gran proporción de estas continúa hoy en día desempeñando esta función cultural y devocional, “*criterios desde la bipolaridad de la materialidad y la espiritualidad de la imagen*” (Pérez del Campo et al., 2006, p. 20); en ocasiones esta función tiene además un carácter social y comunitario, pues atienden a las necesidades de un grupo, la comunidad de fieles. La celebración de actos y ritos de culto es inherente a la escultura religiosa, pues completan su significado artístico, histórico, cultural y religioso. Desligarla de sus funciones es cercenar su inmaterialidad, excepción hecha de aquellos casos en los que comprometa su integridad y continuidad material, para los que habría que estudiar otras alternativas. Esto choca muchas veces con la realidad de las entidades religiosas, parroquias, cofradías, comunidades religiosas, etc., pues la fragilidad material de las obras dificulta la continuidad en la celebración de ciertos ritos (Hernández Redondo, 2012). Este doble valor debe ser conservado en la misma medida, conjugando su conservación material con la continuidad de las funciones para las que fueron creadas, y que forman parte inherente a las esculturas; esto constituye un criterio básico de intervención para la conservación y restauración de este patrimonio. Para poderlo llevar a buen término, es necesario individualizar y estudiar la problemática específica que presentan cada una de estas obras. (Fig. 1)

Un caso que ejemplifica esta problemática específica es el de la Cofradía de Nuestra Madre de las Angustias de Zamora, una de las cofradías históricas y con más arraigo en la ciudad, cuya fundación se atribuye a San Vicente Ferrer en 1415



Figura 1. Nuestra Madre de las Angustias, Ramón Álvarez Moretón, 1879. Francisco Javier Casaseca García, 2014. Iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Zamora

(Ferrero Ferrero & Martín Márquez, 2012). Los actos de culto que celebra giran en torno a la Semana Santa, alcanzando su cénit cuando procesiona en la noche del Viernes Santo por la ciudad. Celebra además un Solemne Besapiés a su imagen titular en la tarde del Jueves Santo, al que acuden multitud de fieles y devotos. Esta imagen es un grupo escultórico conocido como *Nuestra Madre de las Angustias*, obra de Ramón Álvarez Moretón de 1879, que representa a la Piedad sosteniendo en su regazo el cuerpo inerte de Jesús. Está formado por dos figuras: por un lado la imagen de la Virgen, de vestir, tallada en madera, con ojos de cristal, está compuesta por un maniquí en posición sedente

sobre una peana que imita un suelo pedregoso; su brazo derecho se alza hacia arriba y el izquierdo sostiene la cabeza de Jesús; cabeza, manos y pies están policromados. Por otro lado la figura de Cristo muerto está tallada en madera y ahuecada extremadamente¹, tiene el perizonio ejecutado con tela encolada, y está toda policromada. Ambas figuras, la Virgen y Cristo, se ensamblan conformando el grupo escultórico, el cual es relativamente liviano, desmontable, y presenta cierto grado de articulación para facilitar las labores de vestir y desvestir a la Virgen. Recibe culto durante todo el año dentro del camarín del retablo mayor de su capilla, de estilo barroco y aneja a la iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Zamora.

Desde hace unos años la cofradía ha venido tomando conciencia de los daños que sufre la imagen durante el besapiés, y su intención ha sido intentar conjugar la correcta conservación de la imagen con el mantenimiento de la celebración del acto, y por este motivo fui solicitado para proponer una solución a dicho problema. Esta comunicación recoge los estudios y ensayos realizados, y los resultados y conclusiones obtenidos, para la adecuada conservación y prevención de daños durante

1. Está ahuecada hasta tal extremo que en algunas secciones no presenta más de 5 mm de grosor. Este proceso servía para aligerar el peso permitiendo ser portadas en procesión con mayor comodidad. Esta característica la hace más frágil frente al besapiés.

el besapiés; esto se materializa en la propuesta que a continuación se detalla, un sistema de protección y prevención de la imagen durante el acto de ser besada, pero sin que su materialidad se vea perjudicada. Esta propuesta es extrapolable a otras imágenes escultóricas de carácter religioso sometidas a este tipo de actos de culto.

Descripción y análisis del besapiés

Los besapiés –y también los besamanos– son actos de devoción tradicionales y muy populares, en los que las imágenes se exponen a veneración pública, son besadas por los fieles en una zona concreta, permitiendo así un contacto físico con la divinidad que representan, y reforzando los lazos de patronazgo y seguridad psicológica, a causa de la participación mística que ello supone (Vicente Carmona, 2010, p. 287). Se encuadra dentro de una creencia pseudomágica, según la cual la imagen religiosa encierra y emana algo sagrado que se puede aprehender por medio del beso o la acción de ser tocada. Ello deriva de un respeto que, en épocas anteriores, llevaba a considerar a las imágenes religiosas casi con vida, y en el momento en que dejaban de cumplir su función eran retiradas del culto por medio de la celebración de un ritual, una especie de funeral (Lagartos Pacho & Rilova Simón, 2011).

Generalmente se da a besar una parte emblemática y de fácil acceso, como un pie o una mano. Este ritual se realiza en muchas esculturas e imágenes de nuestra geografía, tanto antiguas como de nueva factura, y sirve para demostrar el grado de devoción que se le profesa, para pedir algún tipo de favor, o en agradecimiento por los ya concedidos. Este gesto suele acompañarse de algún donativo. El acto lo organiza anualmente la hermandad o cofradía que promueve su culto, o simplemente el sacerdote del lugar, con motivo de su festividad o en una conmemoración concreta. Comienza con el descenso de la escultura de su ubicación habitual: camarín, peana, hornacina, retablo, etc., hasta el nivel del suelo o sobre una peana de altura suficiente para acceder con facilidad a la imagen, delante de un retablo o altar o en un sitio principal; otras veces la escultura no se mueve sino que se facilita el acceso de los fieles a su ubicación habitual por ingresos y escaleras dispuestos para tal efecto. Durante el acto, la imagen está flanqueada y custodiada por miembros de la cofradía o hermandad, o bien por un sacerdote, y puede estar sostenida en las manos si su tamaño lo permite. Los fieles se disponen en fila para realizar el acto de devoción consistente en acercar sus labios y besar la superficie de la imagen en aquella parte dispuesta para ello. A continuación se pasa un paño o un pañuelo para limpiar los posibles restos dejados en el beso antes de que se acerque el siguiente fiel. Este proceso es repetido tantas veces como fieles o devotos se acerquen al besapiés o besamanos, y está en relación con grado de devoción que se profese a la imagen o advocación. Hay casos en los que su celebración se remonta a siglos atrás, al origen mismo de la cofradía o de la devoción, y en estos casos las alteraciones derivadas se consideran una huella con valor histórico y documental a conservar, propia de la devoción popular, llegándose a no reintegrar las lagunas producidas (Sastre Zamora, 2013, p. 89).

La imagen de *Nuestra Madre de las Angustias de Zamora*, es venerada en un Solemne Besapiés celebrado en su honor y que tradicionalmente se celebra todos los Jueves Santo por la tarde, al menos desde la creación de la imagen en 1879 (si es que no se realizaba también con las imágenes de la misma advocación que la precedieron). Para ello la imagen es dispuesta dentro su camarín, al que se accede por dos escaleras a ambos lados del retablo; en otras ocasiones es descendida hasta una peana delante de su retablo. Durante el acto es custodiada y flanqueada por varios hermanos y hermanas de la cofradía, mientras que los devotos forman fila para acercarse y poder besar el pie, la pierna o alguna de las rodillas de la imagen de Cristo. Tras cada beso, los custodios de la imagen pasan un pañuelo por la zona besada para limpiarla para el siguiente fiel. No son pocos los que cada año se acercan a la Capilla de Nuestra Madre para honrarla en este besapiés, llegando a ser varios cientos de veces en que este sencillo tributo se repite.

Alteraciones y daños

De manera general la función de culto que cumple la escultura religiosa, lleva asociados unos procesos de degradación derivados de factores antropogénicos, y que pueden agruparse en tres tipos de acciones y manipulaciones a las que habitualmente son sometidas (González López & Baglioni, 2004, pp. 80-83):

- a. Movimientos y traslados de las esculturas, unas veces producidos dentro del edificio que las alberga, y otras fuera del mismo, recorriendo a veces grandes distancias (Casaseca García, 2011).
- b. Salidas procesionales, donde entran en juego riesgos fundamentales como la meteorología, la mecánica y el movimiento (Aguilar Jiménez, 2011).
- c. Presentación de las imágenes a los fieles, en la que con frecuencia se les colocan adornos, atributos y postizos, también se realizan cambios de vestimentas, son iluminadas, o se someten a actos de veneración directos como besapiés y besamanos (Sastre Zamora, 2013, pp. 88-90).

Cualquiera de estas manipulaciones conlleva un proceso de degradación que culmina en alteraciones para la materialidad de la obra, bien a nivel superficial o de policromía, o bien en profundidad, afectando a los materiales escultóricos. En el caso que nos ocupa de los besapiés, se producen daños que afectan a los dos niveles; en la policromía de la zona que es besada repetidamente, se altera, desgasta y se termina perdiéndose; este mecanismo de degradación se produce en fases sucesivas o estadios de degradación, a lo largo de uno o varios besapiés a los que es sometida la imagen:

1. Fase primera: Suciedad y engrasamiento de la policromía y/o del material escultórico. El sudor, la saliva, las grasas de los cosméticos faciales y labiales –protectores labiales, cremas, pinta-labios, etc.– se depositan en la superficie manchándola y engrasándola. No supone un daño grave y es fácilmente

corregible. Si no se evita y se repite más veces se pueden producir los daños descritos en la siguiente fase.

2. Fase segunda: Las enzimas y el agua presentes en la saliva, las grasas animales y minerales, así como las glicerinas que contienen los citados productos cosméticos, tienen un poder de hinchamiento y disolución de los materiales presentes en los diferentes estratos de policromía, desde el barniz de protección, pasando por las capas de color e incluso afectando a los estratos de preparación.
3. Fase tercera: Arrastre de partículas de material hinchado o disuelto, cuando se pasa el paño o pañuelo para limpiar la superficie y así el siguiente fiel pueda besar la superficie limpia. Produce pérdidas que afectan a alguno, varios o a la totalidad de los estratos de policromía. Es un daño grave y va afectando cada vez más a las zonas circundantes.
4. Fase cuarta: Desgaste continuado por fricción mecánica, producido por el paso del paño o pañuelo. Es grave, se da una vez perdido el estrato policromo y dejando a la vista el material escultórico, el cual se ve afectado, perdiéndose la forma y detalles volumétricos importantes.

Los daños directamente relacionados con el besapiés en el grupo escultórico de *Nuestra Madre de las Angustias*, se concentran en la pierna y en el pie de la figura de Cristo, zona en la que tradicionalmente se realiza, y por tanto donde se acumulan las alteraciones producidas año tras año desde que se creó la imagen. Las alteraciones y deterioros que presentaba se han ido interviniendo en diversas ocasiones²: en 2002 se sometió a un tratamiento de restauración completo y laborioso, en el que, entre otras, se intervinieron las alteraciones derivadas de los besapiés y concentradas en la pantorrilla y en el pie izquierdos del Cristo; presentaba desgastes y abrasiones que afectaban a la policromía, dejando al descubierto parte de la madera en zonas del empeine, dedos del pie y pantorrilla; además se limpió toda la policromía, que estaba cubierta con una película oscura de aspecto gomoso y graso, producto de los besapiés y las limpiezas derivadas de los mismos; la zona más afectada tuvo que limpiarse con mucha precaución, pues se encontraba entre las fases 2ª y 3ª anteriormente descritas, resultando peligroso la fricción con el hisopo, corriendo el riesgo de arrastrar parte de la policromía en el proceso; posteriormente se consolidó la policromía y se nivelaron las lagunas que presentaba, reintegrándose cromáticamente y protegiendo la superficie con un barniz de resina acrílica, con el brillo matizado.

2. Restaurado por Francisco Javier Casaseca García: por primera vez en el año 2002, realizándose una completa intervención para paliar los deterioros acumulados durante muchos años; la segunda ocasión ha sido en, 2011, intervención en la que se subsanaron algunas alteraciones provocadas por la lluvia, manipulación inadecuada y cambios termohigrométricos.

Propuestas y elección del sistema de prevención y protección

En la cofradía son conscientes del problema de conservación que presenta esta imagen tan querida, a la vez que desean que el acto del besapiés se mantenga, debido a una demanda que sobrepasa a la propia cofradía y que los numerosos fieles y devotos que tiene piden que se mantenga. Por ello, y desde hace varios años, se han propuesto y ensayado diferentes soluciones, unas con mayor fortuna que otras (Pérez del Campo et al., 2000, pp. 128-129), al menos desde el punto de vista de la conservación del patrimonio, y que pasan por:

1. Suspensión o eliminación del acto del besapiés. Es una solución drástica, que cancela su celebración, e implica terminar con valores que forman parte del patrimonio inmaterial de la escultura, y únicamente sería legítimo cuando no existiera ninguna otra solución. Cuando se ha adoptado esta solución, también se ha acabado con muchas tradiciones en el ámbito de la religiosidad popular, al no ofrecer una solución alternativa que no provoque daños materiales. La gran devoción que despierta *Nuestra Madre de las Angustias en Zamora*, ha impedido que desaparezca su besapiés.
2. Sustitución o modificación. Algunos años el acto del besapiés se ha sustituido por otro acto similar que no implicase la acción directa sobre la superficie de la escultura. Por ejemplo, dándose a besar una medalla con la representación de la imagen, o un atributo o parte de una prenda de vestir la imagen, sujetas o pendientes de ella. Solucionaría por un lado los riesgos de la acción directa del besapiés y también los movimientos y traslados para facilitar el acceso de los devotos. Esta solución fue ensayada en los años 2007 y 2008: desde la imagen situada en su camarín, pendían dos cintas de seda en cuyo extremo se sujetaban sendas medallas con la efigie de *Nuestra Madre de las Angustias*, las cuales eran besadas por los fieles. No tuvo aceptación, y se decidió volver al rito tradicional. Algunas imágenes poseen dos juegos de manos, uno original, y el otro es una copia destinada para el besamanos, derivando las alteraciones que se produzcan a la réplica; una vez terminado el acto se vuelve a colocar el juego de manos originales³; esta posibilidad se descarta completamente porque la imagen del Cristo que se besa es de talla completa, sin posibilidad de sustituir temporalmente ninguna parte de su anatomía.
3. Protección de la imagen. Consiste en proteger la superficie de la escultura para que la acción del besado no le afecte. Puede hacerse en varios niveles:

3. Muchas imágenes marianas en Sevilla poseen más de un juego de manos elaboradas en diferentes momentos, bien para poder cambiar la posición y ademán de la Virgen o bien para corregir el deterioro que presentaban las originales durante los besapiés, como por ejemplo la copia que Francisco Arquillo realizó de las manos de la Virgen Esperanza Macarena.

- a. Protección o profilaxis en forma de caja transparente de metacrilato o cristal, que protege la zona, pues el beso se realiza sobre la caja⁴. Los inconvenientes que presenta es que es bastante visible y aparatoso, y no se besa sobre la imagen sino en una superficie a cierta distancia, que si bien protegen también alejan o crean una distancia, frustrando el contacto directo de los fieles.
- b. Protección directa en forma de película de barniz. Sus inconvenientes son varios: es más agresivo para la obra, se desgasta durante el besapiés, y necesita mantenimiento regular por parte de un restaurador.
- c. Protecciones directas, en forma de lámina transparente, semirrígida adaptada a las formas de la zona escultórica a besar. Esta solución es la que se propone en esta comunicación, por su discreción y porque es muy poco visible a distancia, protegiendo adecuadamente la superficie.

Sistema de prevención y protección elegido: lámina transparente

De todas las soluciones propuestas, la de la protección de la imagen y, en concreto, la protección directa en forma de lámina transparente, la que presenta unas características idóneas como sistema de prevención de daños y riesgos durante el besapiés, y que permite la continuidad de su celebración, en consideración a su valor inmaterial, inherente a la imagen escultórica:

1. Protege la obra, tanto del acto del beso como de la limpieza posterior, previniendo daños derivados.
2. Es poco visible posible, que no afecta a la contemplación de la imagen religiosa, ni la oculta o distorsiona y a la vez que delimita exactamente dónde deben besarse.
3. Se adapta perfectamente a las formas escultóricas, manteniéndose unida a la superficie original de la escultura, y permite el contacto del fiel con la divinidad representada, manteniendo el principio que define a los besapiés.
4. Es un sistema reversible, pues al ser semirrígida mantiene cierta flexibilidad y se puede poner en el momento del besapiés, y retirarse una vez este termine, sin que dañe, altere, o deje ningún tipo de señal en la imagen, además de que no necesita de un especialista o restaurador para su colocación.

4. Un método similar ha sido implantado por la restauradora Isabel Pantaleón en la imagen de *Nuestro Padre Jesús Divino Redentor Rescatado*, perteneciente a la Congregación de Jesús Rescatado y Nuestra Señora de las Angustias de Salamanca, y que se venera en la iglesia de San Pablo de esta ciudad. Está realizado en metacrilato a modo de caparazón grueso y transparente, que envuelve el pie derecho de la imagen y lo protege de la acción no sólo de los Besapiés sino de la acción de ser tocado con la mano por los numerosos fieles que a diario lo visitan. Presenta el inconveniente de que no se adapta perfectamente a las formas del pie y es bastante grueso, distanciando la superficie de la imagen del beso de los fieles.

5. Tiene la rigidez suficiente para que no se deforme y se quede unido a la superficie escultórica, y a la vez tiene cierta flexibilidad para poder colocarlo y extraerlo.
6. La lámina previene además de otros riesgos, pues introduce una mejora en los aspectos higiénicos que rodean al acto, ya que resulta más fácilmente limpiable la superficie besada, pudiendo incluso emplear productos desinfectantes, ya que estos no pueden afectar directamente a la policromía. El pañuelo que se emplea para limpiar la zona entre cada beso, puede impregnarse con algún desinfectante al uso, como alcohol 70%, o Alcohol Gel, productos que evitan la propagación de gérmenes y el contagio de algunas enfermedades (Morant Marco & Martín López, 2010, pp. 127-130). El alcohol no afecta a la resina epoxídica catalizada, ni tampoco a la placa de metal noble. En cambio si se aplicase directamente sobre la policromía tendría un efecto disolvente, y la desharía.

Es importante procurar que al elegir el área a proteger, sea la misma zona donde se suele realizar el besapiés, para no modificar la tradición del rito. En el caso del grupo de *Nuestra Madre de las Angustias*, esta zona donde tradicionalmente se viene realizando es la del pie derecho de Cristo, en concreto en el empeine donde tiene una de las heridas de los clavos, y además sobresale adecuadamente del volumen del grupo, facilitando el acceso.

El sistema de prevención y protección propuesto consiste en una lámina transparente e incolora, hecha de resina sintética, a modo de funda delgada que se adapta perfectamente a las formas anatómicas que protege, como si se tratase de una segunda “piel”, de consistencia semirrígida para permitir su sujeción y extracción con facilidad, y que es capaz de proteger toda el área del besapiés y la zona circundante. El procedimiento para la elaboración de esta lámina pasa por tres fases: reproducción exacta de la zona a proteger, el pie; elaboración de la lámina transparente; y colocación de la lámina en el pie.

1. **Reproducción exacta del pie:** Para conseguir una perfecta adaptación de la lámina protectora a las formas anatómicas del pie, y para que no hubiera riesgo de dañar o alterar la superficie original, se opta por trabajar sobre una reproducción exacta de la parte anatómica elegida, en este caso el pie. El procedimiento elegido para reproducirlo fue por medio de un molde flexible hecho con elastómero siliconado, y posterior vaciado en positivo, rígido en yeso. Los pasos seguidos son:
 - a. Estudio de materiales constitutivos de la policromía. Son muy útiles los análisis estratigráficos sobre micromuestra extraída, ya que nos aporten información relativa a la disposición, grosor y naturaleza de los materiales constitutivos, como aglutinantes, pigmentos, preparaciones, recubrimientos, etc. Esta información es fundamental para la resolución de posibles incompatibilidades técnicas y materiales con los materiales a emplear en la realización de la lámina de protección. En el pie de Cristo, la policromía está realizada con una preparación tradicional a base de

sulfato cálcico y cola, la capa de color es de naturaleza oleosa, y el recubrimiento de protección es una resina acrílica con cera microcristalina, no presentando ninguna incompatibilidad o problema.

- b. Diagnóstico de las posibles alteraciones de la policromía de la zona a proteger, comprobando su buen estado de conservación; en caso de presentar alguna patología, intervenir para consolidarlas y reintegrarlas si fura el caso, y aplicar una película de protección final⁵, para que la superficie original pueda recibir los materiales de la protección.
- c. Acotación del área que va a abarcar la lámina protectora, teniendo en cuenta que debe quedar suficientemente sujeta al original y que se pueda extraer sin dificultad. Tras estudiar las formas originales, se delimitó el área de la parte superior del pie, incluidos los dedos, laterales, empeine y tobillo. El molde a realizar de esta zona pudo hacerse de una sola pieza, pues los ligeros enganches que se producían en el desmoldeo se evitaron por la flexibilidad de la silicona.
- d. Delimitación y tabicado del borde de la zona de protección con plastilina. Sobre estos tabiques se modelaron llaves o anclajes de enganche para el contramolde que se iba a realizar encima.
- e. Testado con distintos agentes de desmoldeo para la silicona: vaselina, alcohol polivinílico y cera microcristalina, Finalmente se optó por la cera microcristalina en *White Spirit* al 10% por ser más compatible con la protección final del original y por su reversibilidad. Se aplicó sobre la superficie original, con brocha suave y sobre las paredes de plastilina, y se dejó secar.
- f. El material de moldeo elegido fue elastómero de silicona líquida⁶, que fue aplicada por volcado como primera capa o piel de silicona líquida. Tras el curado de esta fina capa, se aplicó con espátula otra capa de silicona más agente tixotrópico⁷, para evitar el descuelgue y lograr una capa más gruesa y homogénea, de un 1 cm de grosor aproximado.
- g. Tras el curado de la silicona, el molde flexible necesitaba una estructura que lo mantuviera en la forma y posición del original copiado, para lo cual se realizó un contramolde rígido, con yeso reforzado con engasado.
- h. Desmoldeado. Se extrajeron el contramolde y el molde sin dificultad, y se limpió la superficie del original de posibles restos de plastilina,

5. En nuestro caso esta protección fue de resina *Paraloid B72* y cera microcristalina *Cosmolloid 80H* disueltas en tolueno.

6. *Silastic 3481 Base + Ag. de Curado*. Material con alta capacidad de registro, que no se contrae, muy elástico y fácilmente desmoldeable de la marca FEROCA. Publicado en: https://www.feroca.com/es/index.php?controller=attachment&id_attachment=3 (accedido en octubre de 2014)

7. *Thixo Additive Aditivo Tixotrópico para Siliconas*. Al añadirse a la silicona ésta deja de ser líquida, permite su aplicación con espátula o pincel y no se descuelga en vertical. Es de la marca FEROCA. Publicado en: https://www.feroca.com/es/index.php?controller=attachment&id_attachment=54 (accedido en octubre de 2014)



Figura 2. a) Pie sobre el que se realiza el besapiés; b) tabicado y llaves para el molde; c) primera piel de silicona líquida; d) silicona con agente tixotrópico. Francisco Javier Casaseca García, 2014. Iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Zamora

silicona y agentes desmoldeantes con hisopo de algodón impregando en *White Spirit*.

- i. Obtención de un positivo por vaciado del molde realizado, en material rígido y compatible con el material definitivo en el que se va a realizar la protección: se eligió yeso⁸ de gran dureza y alta capacidad de registro. Se eliminaron imperfecciones y cejas.

8. *MARBLECAST STANDARD*. Yeso Alfa-cristalino muy duro. Publicado en: <http://www.formx.es> (accedido en octubre de 2014)



Figura 3. e) contramolde de yeso; f) molde extraído; g) vaciado positivo del pie en yeso duro; h) aplicación de resina para realizar la lámina transparente sobre el vaciado positivo del pie. Francisco Javier Casaseca García, 2014. Iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Zamora

2. **Elaboración de la lámina transparente**, sobre la reproducción en yeso de la zona del pie, y que va a ejercer de protección y prevención de daños y riesgos.
 - a. Aplicación de desmoldeante sobre la reproducción del pie. Primero se selló el poro del yeso para evitar la migración del desmoldeante al interior del material, con resina acrílica, *Paraloid B72* al 10% en tolueno. Sobre esta capa de resina, se aplicó como agente desmoldeante, vaselina para evitar la adherencia.

- b. Elección del material para la lámina de protección. Debe ser un material resistente, que envejezca adecuadamente, y que sea inerte, características que reúnen algunas resinas sintéticas. Además, la resina que necesitamos debe ser transparente, incolora, de gran resistencia, con cierta flexibilidad en sección delgada, y apta para estratificados y laminados. Las que mejor se adaptan a ello son las resinas epoxi. Se realizaron pruebas con diferentes tipos⁹. También se ensayó con refuerzo de fibra de vidrio *velo de superficie 30g*.¹⁰, ideal para la fabricación de piezas laminadas. Sin embargo el resultado no fue satisfactorio, pues redujo considerablemente la transparencia de la lámina y aportó textura fibrosa a la superficie, descartándose su empleo.
 - c. Aplicación de la resina epoxi: pincelado en sucesivas capas finas, dejando que se polimerizase entre una y otra, para evitar la formación de burbujas y grumos, hasta conseguir un grosor uniforme de 2 mm aproximadamente. La dificultad de esta operación radica en el elevado tiempo de curado de la resina, que provoca su descuelgue hasta que comienza la catalización y endurecimiento como para mantenerse en su sitio.
 - d. Desmoldeado. Debido a la fuerza adhesiva de la resina epoxi, despegar lámina de resina del vaciado en yeso del pie, entrañó cierta dificultad, y se tuvo que poner especial cuidado para que ésta no se rasgase o se deformase durante la extracción, debido a su extrema delgadez y ausencia de refuerzos fibrosos. Posteriormente se limpió la cara interna de la lámina de restos de desmoldeante y se perfilaron los bordes recortando las “barbas” e irregularidades.
 - e. Modificación del brillo, por aplicación de barniz en la cara externa para imitar la textura de la superficie original del pie de la escultura.
3. **Colocación sobre el pie.** La colocación de la lámina transparente sobre el pie es sumamente sencilla gracias a su relativa flexibilidad, basta con abrir ligeramente la concavidad de la lámina para que entre sin dificultad en la zona del pie, y volviendo a cerrarla para que se abra y cierre, quedando perfectamente anclada, adaptada y sujeta por enganche mecánico, ya que la lámina rodea y abraza en gran parte el pie, ayudando a que se mantenga fija. Sin embargo debe colocarse y extraerse con precaución para que no haya riesgo de fisuras o deformaciones en la lámina, evitando el roce excesivo de la misma con la policromía. Para orientar a quien va a realizar el Besapiés, sobre qué zona hacerlo, se puso sobre la lámina transparente una placa de

9. Se ensayó con *EPOFER EX402+E430* con filtro UV, y *FETADIT 55/63*. Son resinas epoxídicas, con diferentes tiempos de trabajo “pot-life”. La primera tiene un “pot-life” de 5h, mientras que la segunda de 20m-1:30 h. El tiempo de trabajo inferior no permite que la resina catalice homogéneamente, produciéndose burbujas y grumos, por lo que se optó por la de tiempo de trabajo más largo, la resina *EPOFER EX402+E430*.

10. Se aplicó sobre la cara vista para evitar el marcado sobre la superficie de la pieza de la textura de la fibra de vidrio.



Figura 4. a) Anverso de la lámina de resina transparente; b) reverso de la lámina; c) anverso de la lámina con la placa de oro; d) reverso de la lámina con la placa de oro. Francisco Javier Casaseca García, 2014. Taller de restauración del autor de esta comunicación.

oro ovalada de 55 x 40 x 2 mm, con un relieve de un corazón ardiente traspasado por siete espadas o puñales, emblema de la cofradía, dignificando el sistema de protección y el acto; esta placa está perfectamente adaptada a las formas de la lámina de protección, y está adherida a la lámina sobre la zona correspondiente a la llaga en el centro del pie. Esta placa pone en contacto directo a la escultura sacra con los labios de quien la besa, funcionando como un transmisor de lo sagrado que la imagen “emana”. Visualmente ha tenido un impacto prácticamente inapreciable, debido a su transparencia, ausencia de color y brillo similar a la policromía circundante, a excepción de la presencia de la placa metálica.



Figura 5. Protección ya colocada sobre el pie, momentos antes de celebrarse el besapiés. Francisco Javier Casaseca García, 2014. Iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Zamora

Resultados

El fin principal para el que se ha realizado este sistema de protección y prevención de futuras alteraciones, es la celebración del besapiés sin que la imagen sufra ningún daño o deterioro; los fieles han podido acercarse y entrar en contacto con la imagen, besándola, y a su vez se ha conseguido con éxito evitar el contacto directo así como la **erosión y el desgaste de los materiales originales de la obra**.

En el año 2013 se realizó la primera versión de esta lámina de protección, un primer prototipo como el arriba descrito, con resultados muy positivos, usándose hasta la Semana Santa de 2014. Tenía una placa de plata con el emblema de la cofradía grabado, y estaba adherida sobre la lámina de resina justo donde se encuentra la llaga del pie. Con motivo de la Coronación Canónica de la imagen de *Nuestra Madre de las Angustias* el 20 de septiembre de 2014, se mandó realizar otra placa en oro con el emblema de la cofradía en relieve, para el Solemne Besapiés que se celebró el día 21 de septiembre de 2014, debido a la mayor solemnidad del acto. Se aprovechó la ocasión y se realizó una nueva lámina de resina transparente, pues la anterior había sufrido una pequeña fisura debido a una inadecuada manipulación durante su colocación para el besapiés del Jueves Santo de 2014, mejorando aspectos técnicos, como los métodos de aplicación de la resina o el proceso de desmoldeado.

El desarrollo del rito se ha podido realizar perfectamente ya que el sistema de protección lo ha facilitado, de manera que no se viera modificado ni alterado en ningún aspecto. Tras cada beso sobre la placa de oro adherida a la lámina

transparente, se pasaba un paño impregnado en Alcohol Gel para limpiar la zona antes del siguiente beso. Esta limpieza no provocó ningún daño aunque rebasase la superficie de la placa de oro, pues la zona de alrededor está protegida por la lámina de resina. Tras finalizar el acto, se extrajo sin dificultad y se guardó colocada sobre una réplica del pie en yeso, para que mantenga su volumen y no se deforme, hasta el próximo año en que vuelva a utilizarse.

Las cofradías, hermandades y demás entidades, custodios o propietarios de estas obras, necesitan de soluciones específicas y adaptadas a la problemática particular que en cada caso se presenta, haciendo imprescindible el asesoramiento, la formación, y en ocasiones la intervención, de un especialista en conservación y restauración. Cuando reciban información especializada y profesional, debe estar encaminada a que determinadas tareas periódicas de mantenimiento, las realicen ellos mismos con autonomía. De este modo, este sistema permite proteger la imagen por parte de los cofrades, de manera autónoma, pues han sido asesorados e informados adecuadamente por mi parte.

Este sistema de protección y prevención es extrapolable a otras obras con problemáticas similares: obras escultóricas al culto y que son sometidas a besapiés o besamanos, sobre todo las de talla completa en las que no es posible sustituir parcial y temporalmente la zona a besar. Concurriendo estas premisas es posible adaptar y aplicar este sistema a dichas obras, teniendo en cuenta el desarrollo del acto, los materiales constitutivos, las técnicas escultóricas y polí cromas, así como su estado de conservación.

La conservación de la escultura religiosa, debe implicar en todos los casos la conservación de los valores inmateriales que lleva implícitos, posibilitando la celebración de actos como besapiés o besamanos, pues enriquecen y completan el significado artístico, histórico y cultural de estas obras. Compaginar su celebración con la conservación de las obras escultóricas implicadas, garantiza el mantenimiento y conservación de nuestro patrimonio material e inmaterial.



Figura 6. Celebración del Solemne Besapiés a *Nuestra Madre de las Angustias de Zamora*, con el sistema de protección en uso. Francisco Javier Casaseca García, 2014. Iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Zamora

Bibliografía

- AGUILAR JIMÉNEZ, J. A. (2011). Imágenes de culto y factores de alteración en las Hermandades y Cofradías sevillanas. *Ge-Conservación*, 0(2), 147-162.
- CASASECA GARCÍA, F. J. (2011). Antes, durante y después. Problemas de conservación de las imágenes de crucificados en Semana Santa. *Pasión en Salamanca*, (18), 36-38.
- FERRERO FERRERO, F., & MARTÍN MÁRQUEZ, A. (2012). *Historia de una devoción: Nuestra Madre de las Angustias de Zamora*. Zamora: Cofradía de Nuestra Madre de las Angustias de Zamora.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J., & BAGLIONI, R. (2004). La Conservación de la Escultura Policromada. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza. Vol 3* (pp. 72-96). Sevilla: Ediciones Tartesos.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2012). Aplicación de medidas de conservación preventiva en los pasos procesionales del Museo Nacional de Escultura. En *Conservación preventiva en lugares de culto* (p. 224). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- LAGARTOS PACHO, F. J., & RILOVA SIMÓN, A. (2011). La gestión de los elementos patrimoniales en el pasado y su actual recuperación. Vallecillo (León), como ejemplo del reencuentro de obras. En *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (pp. 606-608). Granada: Universidad de Granada.
- MORANT MARCO, R., & MARTÍN LÓPEZ, A. (2010). El lenguaje afectivo durante la crisis sanitaria de la gripe A. *Revista de Dialectología Y Tradiciones Populares*, 65(2), 427-444.
- PÉREZ DEL CAMPO, L., BAGLIONI, R., BELLÓN CAZABÁN, E., CAMPOY NARANJO, M., FERNÁNDEZ RUIZ, E., FERRERAS ROMERO, G., ... VILLEGAS SÁNCHEZ, R. (2000). Conservación preventiva y exposición. En *Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Restauración II. Vol. 15* (pp. 112-131). Sevilla: El Correo de Andalucía.
- PÉREZ DEL CAMPO, L., VILLANUEVA ROMERO, E., GÓMEZ VILLA, J. L., MARTÍNEZ GARCÍA OTERO, S., RUBIO FAURE, C., FERNÁNDEZ RUIZ, E., ... PARRA CREGO, E. (2006). *Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención en la policromía en la imagen de Jesús del Gran Poder*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- SASTRE ZAMORA, Á. (2013). *Estudio sobre la conservación preventiva de los pasos procesionales históricos de la Semana Santa vallisoletana* (Trabajo de Fin de Máster). Valencia: Universitat Politècnica de València.
- VICENTE CARMONA, J. L. de. (2011). *El fenómeno religioso popular: valores y creencias: estudio de experiencias religiosas populares en Huelva a principios del siglo XXI*. Huelva: Universidad de Huelva.

RECUPERACIÓN DE UNA TALLA PROCESIONAL Y ESTUDIO DE SUS TÉCNICAS ARTÍSTICAS. EL CRISTO RESUCITADO DE SANTA MARÍA LA REAL DE SASAMÓN (BURGOS)

Agustín Rilova Simón

Los procesos de conservación y restauración de un Bien Cultural es un momento que permite además de estabilizar y cuidar la pieza, acercarnos a su materialidad de tal forma que nos facilita un estudio de la misma, de una forma más concisa y técnica. Es el caso de la talla de Cristo Resucitado de la Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos), que presenta un destacado nivel artístico, obra de factura barroca del siglo XVII, de escuela castellana, que se encuentra en uso litúrgico, lo cual aporta y condiciona unos parámetros concretos de criterios técnicos en los trabajos de rehabilitación de la obra, en este proceso se ha recuperado y estabilizado la talla para que siga cumpliendo su función litúrgica, y ha permitido con ello un estudio detallado de sus características materiales y técnicas artísticas.

A la hora de abordar un Bien Cultural con una carga utilitaria, como es la función litúrgica, traza las líneas de los tratamientos de una forma muy concreta, recuperando ó interviniendo todos los aspectos posibles que distorsionen, alteren o interfieran en la funcionalidad del elemento, y más aun si esta función es el origen de su existencia y su perdurabilidad en el trascurso del tiempo, de los años, de los siglos. Evidentemente los aspectos históricos y artísticos de estos Bienes Culturales son muy importantes, pero la funcionalidad prima sobre otros valores, pasando a tener una importancia y valor subyugado, pero por supuesto sin que ello pueda perjudicar de manera alguna a los valores artísticos e históricos de la obra, siguiendo prácticas discernibles y reversibles dentro de las técnicas de conservación y restauración.

Los trabajos de conservación y restauración, además de corregir unas alteraciones que degradan la obra, por la proximidad material permiten el estudio técnico del proceso creativo, examinando las diferentes técnicas artísticas de construcción de estos elementos artísticos. En lo referente a la talla del Cristo Resucitado de Sasamón permitió conocer más hondamente diversos procesos constructivos de la escultura,

como los ojos de vidrio o el añadido textil de las puntillas y su policromado, y el estudio y recuperación de elementos perdidos que componían la escultura, como la recuperación de las potencias¹, o elementos alterados, como la colocación de una oriflama² o estandarte de la Victoria de una factura más moderna que presentaba la talla y, que intercedía negativamente sobre la escultura, siendo el origen de alteraciones, proponiendo su cambio por otra más acorde con la obra. También en el proceso de su intervención se tuvo muy en cuenta las intervenciones anteriores, que venían a solventar daños y degradaciones, pero que añadían un estado de inestabilidad estructural, estas intervenciones se analizaron con relación a su estado y las características o problemáticas que podían ocasionar a la talla si se remozaban.

La Talla de Cristo Resucitado de la Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos), sigue modelos iconográficos ya establecidos en los siglos XV y XVI (Alonso Romero y Hernández del Valle, 2009, pp. 508-509) y que están muy presentes en las creaciones del siglo XVII (Arias y González, 2001, pp. 13-162), es una obra de bulto redondo, realizada en madera, dorada y policromada, de dimensiones notables, superando los 1,25 m. de altura, con un carácter devocional y procesional, en uso litúrgico vigente (Fig. 1). Es una escultura del siglo XVII, que podemos englobar dentro de la escuela Castilla, con una excelente factura. Se muestra la figura de Cristo Resucitado de pie con los estigmas de la pasión, en actitud de bendecir y con la oriflama de la victoria (Calzada Toledano, 2006, p. 183). La representación de Jesús Victorioso, se encuentra desnudo, con una amplia y vaporosa capa que le cubre por encima del hombro izquierdo sujetándola en el brazo y con un perizonio o paño de pureza anudado mediante una soga a su cintura. Se presenta un hombre con barba y melena con llamativos mechones, con su brazo derecho en alto, en actitud de bendecir y el sujetando con la mano izquierda la oriflama de la victoria. Tiene presente en su cuerpo los signos infringidos durante la Pasión. La base de la escultura, esta representada por volúmenes en forma de cielo a base de nubes con las cabezas de dos ángeles. La escultura presenta una policromía bien elaborada, presentando un llamativo estofado en la capa en tonos púrpura, con un marcado simbolismo de poder (Vasallo Toranzo, 2016, pp. 88-89), destacando el amplio aplique textil de la apuntilla dorada que bordea todo su perímetro y le otorga una mayor sensación de volumen y movimiento. De una más que notable calidad es la policromía de la carnación, realizada mediante la técnica oleosa del pulimento o vejiga. La talla presenta añadidos de otros materiales, como los ojos de vidrio muy del gusto de la época (Burrieza Sánchez, 2004, pp. 89-92) y, puntilla textil, además de contar con una oriflama o estandarte realizado en tela, símbolo de su victoria (Parrado del Olmo, 1999, pp. 281-292), aunque hay que destacar que este último elemento es de una manufactura más reciente, habiéndose perdido el original.

1. Potencia: cada uno de los grupos de rayos de luz que en número de tres se ponen en la cabeza de las imágenes de Jesucristo, y en número de dos en la frente de las de Moisés. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española.

2. Oriflama: cualquier estandarte, pendón o bandera de colores que se despliega con el viento. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española.



Figura 1. Talla del Cristo Resucitado antes de su proceso de intervención de conservación y restauración. Agustín Rilova Simón, 2013, Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos).

Características técnicas y estado de conservación de la talla

La ejecución artística de la escultura sigue la técnica tradicional propia del siglo XVII, una hechura en madera, dorada y policromada con diversas aplicaciones. La preparación de la policromía mostraba un tratamiento tradicional a base de sulfato de cal y colas naturales, de origen animal, con enlenzados³ sobre

3. Enlizado: poner lienzos o tiras de lienzo en las obras de madera, particularmente en las esculturas, en las partes en que hay peligro de que se abran, y en las juntas. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española.

diferentes zonas del embon. Sobre el aparejo en las zonas doradas, se aprecia una capa de bol, como base más idónea para la aplicación de pan de oro, aportándola así más luminosidad. La policromía de las carnaciones realizada al pulimento o vejiga y el resto de la talla con dorado al agua y policromado al temple mediante estofados o esgrafiados.

El proceso de intervención nos ayudo a conocer de una forma más concisa algunos aspectos técnicos sobre la ejecución material de la obra, destacando las aplicaciones textiles, los ojos de vidrio y la aparición de las potencias que sobresalían de la cabeza de Cristo, así como la policromía con oro líquido o también denominado oro en concha.

Por las continuas variantes de temperatura y de humedad sufridas por la escultura, el estado de las capas de preparación era inestable, sobre todo en los volúmenes textiles, capa y perizonio, con pérdidas y falta de cohesión, habiendo sufrido un gran número de daños y pérdidas, lo cual demuestra la mayor estabilidad y resistencia de las policromías al óleo sobre las de temple. Los postizos textiles añadidos de la talla, habían sufrido de una forma destacable, con notables desprendimientos y desgastes, debido a que son materiales mucho más sensibles a la higroscopicidad.

La capa pictórica, dentro de las características del siglo XVII, correspondiente a la época de hechura de la talla, sin repintes ni repolicromías, pero con las alteraciones de la preparación que también se habían hecho visibles en la capa pictórica, presentando pérdidas de policromía y peligro de posibles desprendimientos.

A nivel sustrato superficial presentaba un alto nivel suciedad depositada sobre la obra, cera de velas, polvo y hollín, así como restos orgánicos procedentes de su uso litúrgico. Debido a su utilidad funcional, mostraba notables degradaciones, que se hacían muy visibles en la contemplación de la obra, como son; la pérdida del ojo derecho, diferentes pérdidas de volúmenes escultóricos, destacando los dedos que bendicen de la mano derecha, la rotura de la mano izquierda con pérdidas de dedos, así como la pérdida total de las tres potencias. A estas alteraciones se añadían las lagunas de policromía y pérdidas de los postizos de tela, puntillas, que complementan la talla en los volúmenes textiles.

El continuo análisis de la pieza nos permitió estudiar la interesante técnica utilizada en la aplicación de las puntillas, que bordean todo el perímetro del volumen de los ropajes de Cristo, tanto el gran manto como en el paño de pureza, este elemento textil esta realizado en fibra de algodón y ejecutado a ganchillo, en formas onduladas semicirculares, siendo de 4 cm. de ancho los del manto y 1,5 cm. los del paño de pureza o perizonio. La aplicación fue realizada antes de proceder a dar las diferentes manos de aparejo sobre el volumen, esto denota un proceso muy meticuloso, ordenado y planificado, dentro de una intención artística, ya que se acondiciona la talla para la realización de un trabajo de policromado concreto. Se demuestra que antes de proceder a la ejecución de los diferentes pasos técnicos de la policromía, el volumen escultórico ha sido preparado dejando los ojos vaciados para poder embutir el vidrio y se han añadido los apliques textiles.

La aplicación de la puntilla se realizó mediante la adhesión sobre la madera vista, de una fina tira de tela, de lino, adherida mediante un engrudo realizado con



Figura 2. Detalle técnico de la colocación del postizo puntilla sobre la talla. Agustín Rilova Simón, 2013, Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos).

harina y cola orgánica⁴, por todo el perímetro de los volúmenes textiles de la escultura, sobre estas cintas pegadas seguidamente se cosió mediante punto de costura las puntillas textiles en la zona más exterior y perimetral que definía la talla, posteriormente se debió de proceder al aparejado de la talla menos a las puntillas, a estas se las aplico una fina capa de imprimación roja y posteriormente un dorado al barniz, a base panes metálicos de oro como única policromía (Fig. 2). Este razonamiento técnico de ejecución vino acompañado de un estudio de procedimientos artísticos, mediante los cuales se experimentó con diferentes procesos para poder estudiar y definir la ejecución técnica empleada en esta talla. Este proceso es también el origen de una alteración que presentaba la policromía, ya que al no estar suturada de adhesivo la tela de lino a la cual esta cosido el aplique textil, esta ha absorbido la cola natural que funcionaba como aglutinante en la capa de aparejo, debilitando con ello toda la zona que esta en contacto directo y por lo tanto presentando un nivel de alteración por debilitamiento del aparejo en todo el perímetro en donde se encuentra la puntilla, con pérdidas de policromía.

4. Se ha procedido al estudio de técnicas de adhesión de tiras textiles para añadidos mediante cosidos sobre volúmenes escultóricos, y la impregnación total de estas en colas orgánicas, como suele ejecutarse en los enlizados, no daban resultados positivos, ya que endurecían la tela y dificultaban el cosido posterior del aplique textil. Se ha comprobado que la aplicación de un engrudo de harina y colas naturales es el adhesivo más adecuado por su justa penetrabilidad en la tira de tela y correcta adhesión, permitiendo el posterior cosido de la puntilla. También se estudio la aplicación de aparejo sobre la puntilla, con resultados interesantes, pero que engrosaba el textil enmascarando su textura, cosa que no sucede en la pieza que nos ocupa en este estudio.

En el estudio de la obra, así como en la propia intervención, se ha podido definir la forma de aplicación de los ojos de vidrio, la cual se produjo una vez terminado el proceso de policromado total de las carnaciones con sus frescores y pelilleado⁵, se embutieron en los huecos realizados en la ejecución de la escultura, los fragmentos de vidrio que iban a configurar los ojos, a modo de injerto, estas incisiones fueron incluso aparejadas durante el proceso de policromado de la talla y, sobre estas se adhirieron los ojos, los fragmentos recortados de vidrio con fisonomía de ojos.

Desafortunadamente el mal estado de la base hacía que en el transcurso de sus funciones sea fuente de alteraciones sobre la escultura, con degradaciones llamativas, ya que el método de anclaje de la escultura a las andas se realizaba mediante presión directa en la base policromada con otras maderas, lo cual incidía directamente sobre el volumen de la talla, dañándola y alterándola notablemente.

Se han apreciado diferentes intervenciones en la obra, que afectaban a la estructura compositiva del soporte madera, las cuales se realizaron para conservar la pieza en épocas muy anteriores, aunque corregían lo desperfectos ocasionados en la talla en su momento, la forma de hacerlo no había sido la más adecuada. Debido a la naturaleza propia de la ejecución técnica del volumen escultórico, la obra que esta compuesta de diferentes piezas de madera, denominado embon, parte de este elemento debió de sufrir una rotura o desprendimiento separándose una parte de la escultura, el cual fue pegada y clavado con clavos de forja, presentando en la actualidad un desajuste entre los diferentes volúmenes, creando una inestabilidad estructural y desequilibrio sobre la escultura. A esta alteración de la falta de equilibrio, hay que añadir el estado de la base, que esta mutilada y, necesita de un calzo para nivelar y conseguir una firmeza adecuada. Presenta daños de origen antrópico, ocasionados por el uso y función de la talla, pero no agresiones intencionadas, mostrando diferentes pérdidas por golpes y clavos añadidos, algunos de estos puestos para sujetar la propia talla en su función procesional a las andas. El soporte madera estaba puntualmente deteriorado, por ataque de xilófagos, golpes y quemaduras, acompañándose de las consiguientes pérdidas y degradaciones de la policromía.

La oriflama o estandarte de la victoria, de una factura de mucha más reciente, y que no es acorde con el estilo y la calidad de la talla, era también foco de alteraciones directas, provocando la rotura y pérdida de volúmenes de la mano izquierda que lo sujetaba, así mismo este estaba clavado en la base tallada y policromada de la escultura, provocando con ello su deterioro.

En el proceso de estudio de la talla, se reflejo la pérdida total de unos elementos importantes e identificativos, como son las potencias, que en su origen debió de presentar el Cristo Resucitado y que en el momento de proceder a su intervención había perdido por completo. Fue muy interesante el descubrimiento de la existencia de potencias que completaban la figura, lo que debía de aportarle una mayor magnificencia. Estas habían desaparecido totalmente de la talla, no habiendo recuerdo alguno de las mismas, fue en el periodo de estudio y análisis de la escultura cuando

5. Pelilleado; parte del proceso de carnación al pulimento o vejiga que consiste en acabar de pintar el arranque del pelo, algunos cabellos finos que se montan sobre la piel, pestañas del párpado inferior y cejas, durante las últimas fases de ejecución de esta técnica de policromía.



Figura 3. Detalle técnico de la localización de las potencias perdidas, así como de un testimonio de cómo estaban realizadas, identificándose también la policromía a base de oro líquido que completaba la cabellera de Cristo. Agustín Rilova Simón, 2013, Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos).

se apreciaron los huecos en la zona superior de la cabeza, distribuidos de una forma simétrica y organizada, uno en la zona superior, más otro a cada lado, dos, haciendo un total de tres incisiones en la cabeza, realizadas expresamente una vez terminada la fase de policromía. Durante el análisis efectuado a la pieza también se pudo apreciar que dos de las potencias se desprendieron mediante alguna clase de incidente que provocó su rotura, mientras que la tercera fue serrada, dejando diversas huellas de este hecho en la talla del pelo con visibles daños, aportándonos la información de que estas potencias estaban realizadas en madera, lo que también atestiguaban los restos hallados en los dos restantes huecos. Ya en los procesos de intervención se pudo localizar un pequeño fragmento de potencia que nos dio testimonio de cómo estaban policromadas estos elementos, mediante una capa metálica a base de panes de oro al agua (Fig. 3). Esto nos aporta las referencias necesarias para reponer los elementos perdidos, ya que para su reposición no había que hacer ninguna intervención sobre la obra, puesto que los huecos para sujetarlas ya estaban realizados, se estudiaron piezas e imágenes semejantes del siglo XVII, analizando las formas y estilos de las potencias, debido a que estas iban a ser una reposición total, se propuso simplificar las formas, si realizarlas en madera de cedro, y dorarlas con pan de oro al barniz, añadiendo un valor diferencial y discernible (Fig. 4). Se debe de añadir que en la actualidad muchas imágenes presentan potencias realizadas en orfebrería (García y Wattenberg, 2003, p. 40), en metales como la plata, estas normalmente son elementos añadidos en épocas posteriores, que sustitúan a otras ya existentes o completaban las obras.



Figura 4. Imagen de la cabeza de Cristo, terminado su proceso de intervención, con las reposiciones de las potencias y del ojo, recuperando su correcta comprensión. Agustín Rilova Simón, 2013, Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos).

Con respecto al proceso de análisis de la zona del volumen de la cabeza y más concretamente en los procesos de limpieza, se pudo apreciar la técnica empleada en la policromía del cabello de Cristo, que estaba realizada con policromía al temple en diferentes tonos pardos, a lo cual hay que añadir unas sutiles pinceladas de oro líquido o oro en concha repartidas por toda la melena, que aportan unos matices brillantes muy acordes con la magnificencia de la representación de la escultura.

Se puso de relevancia durante el estudio de la pieza la existencia de dos orificios de un tamaño considerable en la talla, uno en la cabeza y otro en la base. Estos elementos tienen una situación paralela dentro de la escultura y de morfología similar. El de la base se aprovechó para colocar el anclaje metálico de rosca que servía de sujeción de la talla a las andas procesionales, y el de la cabeza se presupone se taparía para continuar las formas del cabello, encontrándose en la actualidad descubierto. Estos orificios tienen una función técnica de construcción de la talla, pudiendo ser

utilizados como medios de sujeción del embon de madera para la ejecución de la labra y talla de la figura, como de la elaboración de la policromía.

La Capa superficial de la talla estaba compuesta por un barniz natural, el cual tenía su origen en aplicaciones posteriores sobre la talla y, que se había perdido en diferentes zonas por la acción de la fricción de limpiezas, presentando una notable oxidación los restos que quedaban en recovecos y zonas más periféricas de la talla, oscureciendo la policromía, ayudado por la presencia de suciedad, tanto de origen orgánicos como inorgánicos; polvo, tierra, cal, cera, humo... Esta capa de suciedad adherida a la obra, era fuente de nuevos deterioros hacia la misma, ya que era receptora de humedad y un medio propicio para que proliferen los microorganismos. Habría que destacar la notable presencia de residuos de cera de velas, estas gotas estaban presentes por toda la superficie de la talla, de una manera muy notable y llamativa, derivado del uso litúrgico de la escultura.

Planteamiento de criterios técnicos de conservación y restauración sobre la talla

Antes de un proceso de intervención hay que realizar un análisis de la obra y hacer unos planteamientos de criterios para definir las pautas de trabajo en el transcurso de los tratamientos de conservación y restauración de la escultura⁶, y que determinan ampliamente los pasos a realizar, aspectos que marcan los criterios de intervención de la pieza; en el caso de esta escultura se plantearon los; valores históricos, artísticos y funcionales, y a este último debemos añadir el valor sagrado. Estos valores los marcan tanto los aspectos técnicos de época de la hechura de la obra con su valía artística, como la trayectoria vital de la misma hasta nuestros días, con todas sus modificaciones, funciones o relevancia de la misma, aportando riqueza y significado.

Valor histórico; la obra tenía unas alteraciones que provenían del uso funcional de la misma, e intervenciones antiguas realizadas sobre la misma con la intención de que siguiera cumpliendo su cometido. No podemos señalar estas degradaciones o modificaciones a la trayectoria histórica de la pieza, o a acontecimientos puntuales con un marcado valor para que pudiesen contribuir al interés a la talla. Si es palpable que los acontecimientos históricos sucedidos en la Iglesia de Santa María la Real de Sasamón, sobre todo a consecuencia de la invasión napoleónica (Rilova Simón, 2015, p.120), tuvieron una gran repercusión en su patrimonio artístico en donde se incluye esta pieza, pero no de una forma fehaciente ni documental exacta sobre esta obra. Hay que reseñar que la Villa burgalesa tiene una larga trayectoria histórica de gran valor, contando con notables personajes históricos y aportaciones artísticas muy sobresalientes.

Valor artístico, la escultura presenta una elaborada ejecución técnica y realizada con una buena calidad de materiales, en cuyos aspectos formales y estilísticos podemos fijarnos por su llamativa factura, además de ser un claro ejemplo del gusto y

6. La obra fue sometida a un tratamiento de conservación y restauración por el técnico Agustín Rilova Simón, en el año 2013, acción promovida por la Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos), que contó con el patrocinio de la Fundación Gutiérrez Manrique.

planteamientos de la época en la cual fue realizada, con la presencia de diferentes añadidos o postizos que enriquecen las técnicas artísticas, como queda de manifiesto en documentaciones del siglo XVII, en las cuales se definen y enumeran esta clase de elementos para realizar las policromías (Cantalapiedra y Delfín Val, 1990, p. 251). También se debe de añadir que esta obra destaca por su calidad dentro de la producción existente en la zona burgalesa en donde se encuentra, siendo uno de los ejemplos más sobresalientes de escultura procesional de Cristo Resucitado.

Valor funcional, la escultura mantiene sus funciones procesionales, siendo expuesta en diferentes actos litúrgicos y actos públicos procesionales en la calle.

Esta funcionalidad es una característica importante en los planteamientos y propuestas técnicas en los trabajos de conservación y restauración, teniendo en cuenta que esta función va a seguir siendo uno de los valores de la talla, además de ser este el origen y causa de existencia del propio bien cultural. El uso que todavía mantiene la escultura, es en el que se ha basado en mayor parte la justificación de someterla a un proceso de recuperación, sin obviar sus aspectos artísticos ni históricos.

Valor sagrado, una faceta muy importante que hay que tener en cuenta con respecto a la valoración, cuidado o manipulación de estos bienes, es la carga y simbolismo religioso, el cual es muy importante hacia una gran parte de la sociedad y debe de ser de respetado y cuidado de cara a toda la sociedad, además de ser un elemento propiedad de un colectivo en el cual este valor presenta una gran importancia. La carga sagrada de estos bienes hace querer contemplarlos en su entera naturaleza, para que puedan transmitir el sentido religioso sin alteraciones ni elementos que interfieran en su comprensión.

Hay que tener en cuenta estos valores para determinar los criterios y pautas en los procesos técnicos de conservación y restauración, planteamientos que hay que afrontar siempre individualmente con respecto a un bien cultural (León Pérez, Sáenz de Buruaga Dans y Toquero Mateo (coor.), 2008, p. 26), teniendo en cuenta que cada pieza va a necesitar un tratamiento específico, dependiendo de su naturaleza, materiales, alteraciones y degradaciones, así como el origen de las mismas, necesidades y sobre todo de la intención de recuperar lo mas adecuadamente las funciones que poseía la obra y con ello su significado y simbolismo, en este caso el sagrado. Con respecto a la talla del Cristo Resucitado se propuso la corrección de todas las alteraciones que impidiesen o rompiesen la contemplación y comprensión de la escultura, mediante su consolidación, refuerzo, recuperación y reintegración, devolviendo la unidad de la obra, mejorando con ello la utilidad, funcionalidad y simbolismo, respetando siempre las normas técnicas de conservación y restauración de los bienes culturales.

Tratamiento Realizado

La imagen cumple con su función procesional y, guarda una vigencia devocional, recibiendo culto en la actualidad, por lo que la intervención se hace necesaria con unos criterios muy definidos, los cuales se han especificado en el análisis final de los criterios y valores estudiados en el apartado anterior.

Hay que destacar que a la hora de intervenir la escultura, el análisis efectuado sobre las manipulaciones antiguas que se realizaron para recomponer la pieza por el desencolado de parte del embon, dio como resultado el de no alterar esas intervenciones, se sopesaron los inconvenientes de corregir la incorrecta adhesión que presenta, con un desnivel de volúmenes, los cuales no incidían de una forma notable sobre la talla y, con una integración cromática podían ser matizados sin alterar la escultura, apreciando como elemento muy importante que la manipulación de la pieza para corregir esa antigua intervención hubiese significado aumentar el daño a la escultura, degradando con ello más la materialidad de la obra mediante la eliminación los clavos de forja y encolado realizado sobre la talla. En el estudio y planteamiento se determino el añadir un elemento base de sujeción estructural que corregía toda la inestabilidad que presentaba la escultura, además de las que le pudiera ocasionar estas intervenciones antiguas.

Intervención sobre el soporte

En un primer momento se procedió a la desinfección y desinsección de material ligneo mediante impregnación, manteniendo en un ambiente estanco a la escultura y realizando un sellado hermético. Se procedió posteriormente a una consolidación de la fibra leñosa mediante resina acrílica disuelta en un hidrocarburo aromático en diferentes concentraciones, por impregnación en las zonas de madera vista, y en las zonas donde el ataque de xilófagos insectos había dañado la estabilidad de la madera.

Debido a la importancia del valor funcional y litúrgico de la escultura, se propuso la reintegración de los elementos perdidos, ya que estos intercedían en la contemplación de la obra, llamando la atención y desvirtuando su comprensión. Los elementos repuestos han seguido las directrices e indicaciones volumétricas de la talla, proporciones y líneas estilísticas, buscando una continuidad estética, utilizando madera de cedro, además de resina de dos componentes, para la reposición de estos elementos perdidos, así como en la reposición de otras zonas dañadas de la base de la escultura. También en el proceso de intervención se pudo constatar la ausencia total de las potencias que en su origen debió de tener la figura de Cristo Resucitado, elementos totalmente perdidos, pero con signos evidentes de su existencia, localización y técnica, lo cual analizados todos estos parámetros sirvió para su reposición.

Muy importante ha sido recuperar la estabilidad estructural de la escultura, ya que este aspecto era la una fuente destacable de alteraciones, la escultura se balanceaba por su inestabilidad perdiendo el equilibrio con un mínimo movimiento, se la ha provisto de una nueva peana, añadida a la base ya existente. La nueva peana añadida, en madera de roble, sobre la que se ha sujetado y nivelado toda la talla para darle estabilidad, con la intención de que no hiciera tambalear la escultura, este nuevo elemento esta realizado en madera vista y sin elementos que puedan añadir valores artísticos, para que sea discernible dentro de la talla y para procurar una buena seguridad y estabilidad, introduciendo un nuevo sistema de anclaje de la escultura para una mejor articulación a las andas procesionales, también sirvió



Figura 5. Detalle de la intervención sobre la base de la escultura, la cual se ha reforzado y ampliado para aportar estabilidad, sirviendo de apoyo a la oriflama de la Victoria y nueva zona de elementos de anclaje para las andas procesionales. Agustín Rilova Simón, 2013, Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos).

para poder sujetar en ella la oriflama o estandarte de la Victoria, sin que este dañase la base de la escultura, que era lo que estaba haciendo hasta su proceso de intervención. Con este nuevo elemento se ha acondicionado a la figura, ampliando la base para que siga cumpliendo la función para la cual fue creada, procurando una mejor seguridad y estabilidad sin que esto sea una fuente de alteraciones hacia la propia obra. (Fig. 5)

Dentro de los elementos que constituyen el soporte de la escultura tienen una predominancia destacada la puntilla textil que bordea y complementa todos los volúmenes de tela que presenta la talla, el uso de elementos textiles en la creación de volúmenes en la tradición española esta presente desde el siglo XV, como un interesante recurso escultórico (Casaseca García, 2012, pp. 167-185). Como presentaba diferentes alteraciones y desprendimientos, se procedió a coser los fragmentos de puntilla suelta, desprendidas de su lugar de origen, ya que estas estaban cosidas a un fragmento de tela adherido a la madera. Parte de este fragmento también presentaba zonas desprendidas y se pegó nuevamente a su lugar original con un adhesivo sintético y después se cosieron las puntillas desgajadas, con hilo de semejante características y técnicas de costura.

Intervención sobre la preparación y policromía

Uno de los aspectos llamativos fue la presencia de restos de cera de velas sobre los volúmenes textiles, estos fueron retirados mediante aplicación de calor con espátula caliente, con papel secante y disolventes. Se procedió al sentado de la preparación y policromía mediante colas animales, calor y presión controlada, fue un proceso dificultoso y necesario, ya que gran parte de la policromía de los volúmenes textiles corría el peligro de desprenderse por las malas condiciones que presentaba. La limpieza, siempre un proceso conflictivo por la visualización y apreciación del tratamiento, se hizo analizando las partes de la escultura, sus técnicas artísticas y el nivel de aplicación, guardando un equilibrio en todo el conjunto y respetando siempre la pátina de los materiales. Se han utilizado diversos compuestos acuosos, neutralizándolos posteriormente y ayudados de procedimientos mecánicos.

Una vez terminado el proceso de limpieza se procedió al estucado de lagunas para regenerar la pérdida de preparación, con la función añadida de ser un elemento de consolidación y protección de la policromía, que nivela el estrato y lo sella dándole más estabilidad, y que facilita con ello la reintegración cromática, puesto que las zonas faltantes perturbaban la visión de la obra, recordaremos que esta talla se encuentra en culto, y por lo tanto esta actualmente en uso, por lo tanto corrigiendo aquellos elementos que perturben la perfecta contemplación de la obra por parte de los fieles. En la reintegración cromática se utilizaron dos procedimientos, uno mediante el entonado de las lagunas más pequeñas y otro basado en la reintegración mediante reggatino en las pérdidas de mayor tamaño, con técnicas de colores al agua.

La capa de protección final de la obra, utilizada sobre todo el conjunto de la talla, se ejecuto mediante la aplicación de un barniz sintético satinado, mientras que para las policromías de las carnaciones se utilizo el mismo barniz sintético pero con un carácter mate para no aportar brillo a la técnica al pulimento en la que esta realizada. Se eligió esta clase de barnices por que presentan una mayor resistencia a los elementos medioambientales a los que es expuesta la talla en sus usos litúrgicos.

Reintegración de los elementos perdidos; dedos, ojo y potencias

Siguiendo los planteamientos técnicos de criterios de intervención, se han recuperado los elementos perdidos, de los cuales podíamos tener referencia de su existencia, de su forma y lugar de ubicación. Los dedos se reintegraron en madera de cedro, se realizaron siguiendo las formas volumétricas y líneas estilísticas de la propia talla. La laguna del ojo derecho fue regenerada mediante resina de dos componentes que ha recuperado su volumen, posteriormente se estucó y se realizo una reintegración cromática, y finalmente se aplicó una capa superficial de resina acrílica, disuelta en hidrocarburo aromático, pero de grueso espesor para dar sensación de material vítreo. Una vez analizado y comprobada la existencia de las potencias, su localización y materialidad, se propuso su reposición, estudiando las formas de estos elementos en el siglo XVII, teniendo en cuenta el valor tan importante de estos elementos como símbolos de Cristo como Salvador del Mundo (Casado Paramio,



Figura 6. Talla del Cristo Resucitado terminado su proceso de intervención, con los elementos recuperados y añadidos que le aportan estabilidad y permiten más correctamente su lectura y comprensión. Agustín Rilova Simón, 2013, Parroquia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos).

2015, pp. 64-65) y que han estado siempre ligadas a esta iconografía, se realizaron en madera de cedro, y se doraron al barniz, pero simplificando los volúmenes para aportar un elemento diferenciador a estos componentes recuperados. (Fig. 6)

Oriflama de la Victoria

La oriflama o estandarte que presentaba la escultura, de una manufactura mucho más moderna, y que podemos datar su factura entre los siglos, XIX y XX, es el origen de diferentes daños sobre la escultura. El varal del estandarte era de unas medidas grandes y, toda la pieza en si muy voluminosa en proporción con la talla, interfiriendo en la correcta visión de la pieza, además de ser un elemento que incidía en la materialidad de la obra dañándola, siendo el origen de la pérdida de los dedos y de la rotura de la mano izquierda y propiciando pérdidas y alteraciones de material en la base original, en donde era clavado. Se procedió a la sustitución de la oriflama por una de nueva factura, para ello se siguieron modelos de obras similares que seguían la misma iconografía (Pérez de Castro, 2016, pp.98-99), pero con unas proporciones más idóneas a la escultura y que no causa alteraciones sobre ella. Este nuevo estandarte se ha anclado al nuevo añadido de la base, que se puso para recuperar la estabilidad estructural, y así no dañar la parte antigua. La pieza retirada ha sido acondicionada para su correcta conservación y exposición en dependencias parroquiales.

Durante los procesos de intervención de conservación y restauración de un Bien Cultural, en este caso el Cristo Resucitado de la iglesia de Santa María la Real de Sasamón, es un momento adecuado para estudiar de una forma más técnica la obra, ya que permite profundizar en el estudio y conocimiento de la materia de la pieza, a ello se debe de añadir el poder exponer y analizar los aspectos de engloban, interfieren y son inherentes a los Bienes Culturales, como los valores históricos, artísticos y funcionales, y el valor sagrado si lo precisara, elementos que marcan las formas y aspectos en el momento de comprender, estudiar, intervenir y exponer hacia la sociedad esta clase de Bienes Culturales.

Bibliografía

- ALONSO ROMERO, J. y HERNÁNDEZ DEL VALLE, M. V. (2009). “Resurrección de Jesús”. En J. C. ATIENZA BALLANO (coord.). Paisaje Interior. Las Edades del Hombre. Salamanca: Fundación “Las Edades del Hombre”. pp. 508-509.
- ARIAS, M. y GONZÁLEZ, M. A. (2001). “El retablo mayor. Escultura y Policromía”. En M. ARIAS (coord.). El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Historia y Restauración. Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 13-162.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J. (2004). Gólgota. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- CANTALAPIEDRA, F. y DELFÍN VAL, J. (1990). Semana Santa en Valladolid. Pasos-Cofradías-Imágenes. Valladolid: Editorial Lex Nova, S.A.
- CALZADA TOLEDANO, J. J. (2006). Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530. Salamanca: Diputación Provincial de Burgos.
- CASADO PARAMIO, J. M. (2015). “Niño Jesús Salvador Mundi (“El Patroncito”)”. En A. REBOLLO MATÍAS (coord.). Signa Christi. Símbolos y Emblemas de la Pasión. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa, Ayuntamiento de Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 64-65.
- CASASECA GARCÍA, F. J. (2012) “Tela encolada y cabello natural como técnicas aplicadas a la escultura tardogótica”. Ge-Conservacion, 2012(3). Madrid: GE Grupo Español de

- Conservación, pp. 167-185. Recuperado de: <http://geiic.com/ojs/index.php/revista/article/view/115/pdf> (18-10-2016)
- FRANCO TEJEDOR, S., SÁENZ DE BURUAGA DANS, I. y TOQUERO MATEO J. (coord.) (2009). Catálogo de obras restauradas 2003-2007. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.
- GARCÍA, E. y WATTENBERG, E. (2003). Museo de Semana Santa. Medina de Rioseco. Valladolid: Asociación Protemplos y Museo de Semana Santa.
- PARRADO DEL OLMO, J. M. (1999). "Aparición de Cristo a la Virgen". En E. GARCÍA DE WATTENBERG (coord.). Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre. Salamanca: Fundación "Las Edades del Hombre", pp. 281-282
- PÉREZ DE ANDRÉS, C. (coord.) (2004). Catálogo de obras restauradas 1999-2003. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.
- PÉREZ DE CASTRO, R. (2016). "Cristo Resucitado". En A. REBOLLO MATÍAS (coord.) Nazarenus. Símbolo, Iconografía y Arte del Viacrucis. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa, Ayuntamiento de Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 98-99.
- LEÓN PÉREZ C., SÁENZ DE BURUAGA DANS, I. y TOQUERO MATEO J. (coord.) (2008). Restauración de pasos procesionales de Castilla y León 2002-2007. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.
- RILOVA SIMÓN, A. (2015). Catálogo de obras pictóricas de los centros religiosos de Palacios de Benaver, Sasamón, Villasandino y Melgar de Fernamental. Villas burgalesas en el Camino de Santiago. Vitoria: Diputación de Burgos.
- VASALLO TORANZO, L. (2016). "Cristo Resucitado". En A. REBOLLO MATÍAS (coord.) Nazarenus. Símbolo, Iconografía y Arte del Viacrucis. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa, Ayuntamiento de Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 88-89.

UNA DESCONOCIDA IMAGEN DE SAN JUAN BAUTISTA NIÑO EN SEVILLA. ESTUDIO Y PROPUESTA DE ATRIBUCIÓN

Pedro-Manuel Fernández Muñoz

La escultura del San Juanito que alberga la capilla de la Virgen del Amparo en la Real Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla y que desde el año 2014 podemos ver en el manifestador del retablo de esta estancia, ha estado totalmente ausente de este templo desde los años sesenta por encontrarse custodiada en el domicilio particular de una familia muy vinculada a la Hermandad del Amparo y a la Parroquia, esto ha impedido su conocimiento y estudio hasta ahora haciéndola incluso totalmente desconocida a muchos hermanos y al público en general. (Foto 1)

Nos ocupamos pues de una pieza artística que nunca ha sido estudiada siendo este el primer trabajo que se realiza sobre esta imagen de San



Foto 1: Imagen del san Juan Bautista Niño de la capilla de la Virgen del Amparo en la Real parroquia de santa María Magdalena de Sevilla.

Juan que estimamos indudablemente de excelente calidad y que lleva detrás una curiosa historia, lo que la hace extremadamente interesante justificando estas razones sobradamente la necesidad de ocuparse de su estudio.

La línea expositiva que vamos a seguir es la siguiente: primero haremos un recorrido por la historia de esta obra y su inserción en el conjunto de la capilla, desde las primeras noticias documentales que tenemos de ella en el siglo XVIII gracias al estudio del archivo de la Hermandad le seguiremos la pista a través de los acontecimientos históricos hasta el siglo XX para analizar por qué circunstancias sociológicas era comprensible que una obra de estas características se encontrase fuera del templo en casa de una familia como los Gómez Millán; a continuación haremos un estudio detallado de sus formas, encuadrando la obra dentro de la iconografía tradicional del Bautista Niño, lo que nos permitirá proponer una atribución de autoría en base a sus características estilísticas comparándola con otras obras, llegando a la conclusión que justificamos ampliamente de que se trata de una obra de Pedro Roldán perteneciente a su último periodo productivo, e incluso pudiendo estar acabada por su hijo Marcelino tras la muerte del maestro acaecida en 1699.

Datos históricos

Las primeras referencias históricas que tenemos sobre el san Juanito las podemos encontrar en la obra del presbítero Antonio González Cantero en su obra de mediados del siglo XVIII sobre la Virgen del Amparo y su Hermandad, editada por José Roda Peña en 2005¹. En la citada obra, escrita por quien en ese momento era cura de la Magdalena y Hermano Mayor del Amparo en un apartado del manuscrito titulado “Apunttación de varias alaxas, que se han hecho en mi tiempo, y de atrás, que han donado a nuestra Hermandad, y otras noticias que convenir puedan”² se dice que “a costa de nuestra Hermandad se compuso el Altar haciendo camarín para el Santíssimo, y para San Joan baptista, y doró dicho camarín,... El dicho San Joan Baptista lo dio a la Hermandad nuestro hermano el Licenciado D. Joan de Vargas”³. Se dice pues claramente que un hermano dona una imagen de San Juan Bautista a mediados del siglo XVIII, no se pueden precisar exactamente el año, por el manuscrito sabemos que entre 1754-1756 aproximadamente es cuando se realizan las reformas del altar de la Virgen del Amparo descritas en este apartado de la obra. El problema reside en que no podemos saber ni asegurar con certeza que esta imagen de San Juan sea la que actualmente tiene la Hermandad del Amparo, aunque resulta casi seguro que se trata de la misma.

Debemos situarnos en el antiguo edificio de la parroquia de la Magdalena hoy desaparecido tras su demolición consecuencia de la desamortización de Mendizábal

1. GONZÁLEZ CANTERO, A. (2005). *Noticias sevillanas del siglo XVIII. La Virgen del Amparo y el terremoto de Lisboa de 1755*. Edición a cargo de José Roda Peña. Sevilla.

2. *Ibidem*, pp. 106-113.

3. *Ibidem*, p. 107.

y en la época reciente a la fundación de la Hermandad ocurrida en 1736⁴, en un periodo de reformas que buscaban mejorar y enriquecer lo que hasta entonces había sido el altar de una imagen que al no tener hermandad propia que se ocupase de sus cultos y cuidados había dependido su exorno únicamente de la fábrica de la parroquia.

La situación del altar del Amparo en la antigua parroquia la narra el Padre González Cantero en el título de uno de los apartados de su obra en los que da noticia del antiguo nombre de la Virgen y otras anécdotas: “Noticias del origen del devoto título del Amparo, que con fundamento adquirió la Soberana Madre de Dios, que se adora, y venera al lado derecho del Altar Mayor, y bajo del Arco toral de dicha Cappilla Mayor de la Parroquial Yglesia de Santa María Magdalena de Sevilla...”⁵. Con la vida de la nueva hermandad a través de las donaciones se embellece el conjunto y en esa clave debemos entender el regalo de esta imagen y su entronización en el retablo de la Virgen con la finalidad de dignificar el espacio donde estaba la Virgen y embellecerlo.

Si el san Juanito que se guarda actualmente en la capilla del Amparo es el mismo al que se refiere la obra de González Cantero, como probablemente sea, nos encontramos ante una obra artística procedente de la antigua parroquia que ha estado sujeta a la misma suerte de emigración por razones históricas hacia la antigua iglesia del convento dominico de san Pablo el Real que la imagen de la Virgen del Amparo y otras.

Sabemos por el texto al que nos estamos refiriendo que fue regalada por un hermano y esto nos resulta muy interesante viendo el pequeño tamaño que tiene la obra, más apropiado para una devoción particular que para ser expuesta en un retablo, por lo que nos hace pensar que fuese encargada con este fin unos cincuenta o sesenta años antes de ser donada y que pudo ser adquirida por este hermano o su familia a través de herencia o comprada en almoneda, en ningún caso atendiendo al estudio de sus formas pudo ser encargada por el susodicho donante Juan de Vargas pues no presenta semejanzas estilísticas contemporáneas a la donación y si afinidades a obras realizadas unos sesenta años antes.

Roda Peña se ocupa de los antiguos retablos de la Virgen del Amparo en un artículo publicado en la revista AMPARO en 2010⁶ haciéndose eco de la existencia de una imagen de san Juan⁷ tras el estudio que hizo de la obra de González Cantero. Recoge Roda Peña en este artículo el testimonio gráfico de un grabado del altar

4. Ibidem, p. 24. En el magnífico estudio preliminar de la obra de González Cantero que hace el profesor D. José Roda Peña, imprescindible para conocer bien la historia de esta Hermandad, deja clara la fecha de fundación de la Hermandad del Amparo a partir de la aprobación de sus Reglas por el Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona el 22 de diciembre de 1736. Hasta la aparición de este trabajo de Roda Peña se tenía por año fundacional el de 1735.

5. Ibidem, p. 95.

6. RODA PEÑA, J. (2010). “Notas sobre dos antiguos retablos de la Virgen del Amparo en la desaparecida Parroquia de Santa María Magdalena”. *Amparo*, Boletín de la Real, Venerable e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora del Amparo, nº40, Sevilla, pp. 5-8.

7. Ibidem, p. 5.

de la Virgen del Amparo⁸ realizado por el grabador Juan Fernández hacia 1750, anterior a la fecha de la donación del san Juan Bautista y en el que por tanto ni figura ni podía figurar.

Así mismo este autor sacó a la luz del Archivo General del Arzobispado el decreto de uso del altar del Amparo fechado el 3 de noviembre de 1752 “pues ésta (la Hermandad) le había manifestado, a través de un memorial, su deseo de reformarlo y mejorarlo...”⁹ esta noticia es muy interesante pues justifica las labores de embellecimiento del altar que entre 1754 y 1756 se ejecutaron según aparecen en el manuscrito del padre González Cantero a las que nos hemos referido anteriormente y en las que se enmarca la adquisición por donación de la figura del san Juan Bautista.

Gracias a la labor de investigación de Roda Peña podemos precisar aún más la fecha de entrada del objeto de nuestro estudio en la hermandad pues publica el recibo existente en el archivo de la Hermandad, firmado por el pintor Juan José de Uceda en Sevilla el 31 de enero de 1754 donde este recibe de la Hermandad la cantidad de ochenta reales de vellón por encarnar entre otras cosas la imagen del san Juan¹⁰. Entendemos que esta labor de encarnar como la de “renovar los colores de las frutas de el mismo retablo” es lo que hoy llamaríamos una “restauración” este dato de la restauración sitúa a la imagen del san Juan a la que se refiere los documentos del archivo y el texto de González Cantero como obra de factura no contemporánea a su entronización en el retablo, haciéndola coincidir cronológicamente aún más por este dato con la escultura que hoy conocemos del Precursor Niño, anterior unos cincuenta años a la encarnación que le aplicó Juan José de Uceda. La existencia de este recibo nos permite también llegar a otra conclusión y es que por la fecha del mismo podemos deducir que como muy tarde la donación de la escultura por parte de Juan de Vargas a la Hermandad tuvo que realizarse en 1753.

El san Juan Bautista tenía su sitio pues en el retablo de la Virgen del Amparo reformado a mediados del siglo XVIII y también debió de tenerlo en el nuevo retablo ejecutado para este simulacro de Nuestra Señora en 1780¹¹.

La irrupción del Liberalismo supuso la destrucción del antiguo templo parroquial y el traslado de la parroquia a la iglesia del convento de san Pablo, primero en junio de 1810 con el gobierno bonapartista y definitivamente en 1848 tras las consecuencias de la desamortización de Mendizábal. La actual capilla la ocupa la Virgen del Amparo desde entonces, mudándose la imagen y su Real Hermandad a la capilla donde había estado hasta entonces el Cristo de Confalón, un crucificado atribuido al escultor francés Nicolás de León, afincado en Sevilla en torno a 1536, y que aún hoy se venera en este templo encontrándose en la actualidad situado en la capilla de los pies de la nave de la Epístola.

El retablo de un solo cuerpo y ático es obra atribuida a Cristóbal de Guadix y debió estar realizada entre los años 1705-1709 pues presenta todas las características

8. Ibidem, p. 7.

9. Ibidem, p. 5.

10. Ibidem, p. 6.

11. Ibidem, p. 8.

de su obra como el uso de la columna salomónica para separar los espacios intermedios y el empleo decorativo de rosas talladas y de capiteles con los caulículos hacia arriba. Es quizás a partir de este momento ya en pleno siglo XIX en el que se toma la costumbre de que algún hermano custodie en su domicilio la imagen del san Juanito al carecer el retablo de nicho para ubicar esta imagen y que volviera a la Parroquia ocasionalmente cuando lo requiriesen los sacerdotes para el montaje de los altares de culto.

Y en estas coordenadas llegamos al siglo XX, llegados a este punto es ineludible referirse desde una perspectiva no sólo histórica sino también sociológica al tratamiento dispensado a los enseres de las hermandades y a las imágenes de culto por los cofrades sevillanos y ocuparnos, como referente de ello, de la familia Gómez-Millán vecina de la parroquia y vinculadísima a la Hermandad del Amparo y protagonistas sus miembros también de esta historia, destacándose todos ellos por un inmenso amor a la Virgen del Amparo. Residían en una casa que aún hoy existe con cierre de metal al comienzo de la calle san Pablo pegada hasta lo que hace muy poco han sido los Almacenes Pueyo.

Componían esta familia los hermanos: Enrique Gómez Millán, gerente de la imprenta Gómez Hermanos ocupó el cargo de Hermano Mayor de la Hermandad del Amparo y recibía el apodo del “Novio de la Virgen” por la entrega que le mostraba, Aurelio Gómez Millán que fue arquitecto de entre otras edificaciones de la basílica de la Macarena y del Coliseo España, ocupando varias veces como su hermano Enrique el cargo de Hermano Mayor de la Hermandad siendo a su vez padre de Aurelio miembro de la junta del Amparo en numerosas ocasiones y del anterior Hermano Mayor de la Hermandad Juan Jesús Gómez de Terreros (q.e.p.d.), Ignacio Gómez Millán fue fundador de obras pías y diseñador. A él se debe por ejemplo el palio de la Virgen de la Palma de la Hermandad del Buen Fin de Sevilla y por último Antonio Gómez Millán padre a su vez de Carmen, Mercedes y Rosario Gómez-Millán y Millán que fueron hasta su muerte, acaecida la última de ellas en 2012, camareras de la Virgen del Amparo.

Fueron estas tres señoritas las que custodiaron y guardaron la imagen del san Juanito Niño de la Hermandad. Perteneían por su personalidad a una tipología de mujer sevillana claramente en vía de extinción sino ya desaparecida como la “Doña Concha” genialmente retratada por el presbítero Juan Francisco Muñoz y Pabón en su relato titulado “La Camarera”¹², en la que estaban íntimamente unidas la vida personal y la vida parroquial y de hermandad. Desde niñas fueron educadas en el amor a la Virgen que vivieron a lo largo de su vida intensamente, ellas acompañaron con velas encendidas y rezando el traslado de la Virgen desde la parroquia hasta su domicilio en el año 1931 para ocultarla y evitar así su posible destrucción en caso de asalto al Templo y tuvieron la suerte de convivir con la Virgen en su casa. Estancia que como podemos imaginar tras contar cómo se produjo la ocultación de la imagen no fue en modo alguno un hecho secreto.

12. MUÑOZ Y PABÓN, J. F. (2001). *Siluetas de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Marsay Ediciones, pp. 149-154.



Foto 2: Las imágenes de la Virgen del Amparo, obra atribuida a Roque Balduque, y de la Virgen de las Fiebres, obra de Juan-Bautista Vázquez el Viejo, en el domicilio de la familia Gómez-Millán durante la II República.

José Manuel Yuste publicó un artículo en el año 2000 en el que describe muy bien la vida de la Hermandad durante la II República¹³ y lo ilustra con una magnífica fotografía de la estancia de la Virgen del Amparo y la de las Fiebres en la casa de los Gómez Millán que aquí reproducimos. (Foto 2)

En el libro de actas de Junta de Oficiales, en la sesión celebrada el 19 de julio de 1931¹⁴ se recoge la toma de posesión de Aurelio Gómez Millán que toma el relevo en el cargo a su hermano Enrique y se lee la determinación de trasladar por motivos de seguridad la imagen de la Virgen al domicilio particular del Hermano Mayor hasta que este estimase oportuno¹⁵, regresando de nuevo a la parroquia para la celebración de la Novena¹⁶, y al parecer según dejan entrever las actas del Cabildo permaneciendo ya en la parroquia bajo medidas de seguridad oportunas dada la convulsión del tiempo histórico como retenes de guardia vigilando y con la ejecución de unas puertas de hierro en el camarín que actuaran como

corta fuego en caso de asalto a la parroquia¹⁷. Durante este periodo es lógico que la imagen del san Juanito permaneciera en casa de esta familia aunque no se le aprecia en la fotografía que tenemos de este exilio temporal de la titular de la Hermandad.

Desde los años sesenta hasta el año 2013 la imagen permaneció fuera de la parroquia no regresando en todos esos años en ninguna ocasión a la misma.

13. YUSTE ÁLVAREZ, J.M. (2000). "La Hermandad de Nuestra Señora del Amparo en la Segunda República". *Amparo*, Boletín de la Real, Venerable e Ilustre Hermandad del Amparo, nº 20. Sevilla, pp. 10-13.

14. Archivo de la Hermandad del Amparo de Sevilla (en adelante, A.H.A.S.). *Libro de Actas de Juntas de Oficiales*, pp. 165-167.

15. A.H.A.S. *Libro de Actas de Cabildo*, pp. 166-167.

16. A.H.A.S. *Libro de Actas de Cabildo*, p. 169.

17. A.H.A.S. *Libro de Actas de Cabildo*, pp. 177-178.

Era común y habitual en Sevilla usar las casas de miembros de Junta y sobre todo de las camareras no sólo como almacén todo el año, sino incluso como taller de priostía cuando se aproximaba la salida procesional de la hermandad en cuestión, tal y como podemos leer en una escena del relato de Muñoz y Pabón al que nos referíamos con anterioridad. Así por ejemplo el Niño Jesús de la mesa de Junta de la Hermandad del Amparo estaba todo el año en casa de otra camarera, doña Carmen López, y sólo venía a la Hermandad para los cultos, quedándose definitivamente en la Hermandad al fallecimiento de esta en los años ochenta. En casa de las señoritas Gómez Millán por su parte tenían otro san Juanito del siglo XIX propiedad de ellas, pero al de la Hermandad para distinguirlo lo llamaban “el de la Virgen”. La familia cambió de domicilio y con ello el san Juanito a un edificio de pisos situado en la misma calle de san Pablo esquina calle Zaragoza.

El hecho de haber estado todos estos años afortunadamente bien guardado en el domicilio de esta familia ha imposibilitado por otra parte su estudio, del que nos estamos ocupando en este trabajo.

Al fallecer Rosario, que fue la última de las tres hermanas en hacerlo, doña Montserrat Jiménez Collantes de Terán, secretaria en ese momento de la Hermandad del Amparo hizo las gestiones oportunas para que la imagen del san Juan Bautista Niño regresara a la parroquia y desde entonces está expuesto en el manifestador que se encuentra en el banco del retablo protegido por un cristal que fue puesto en los años ochenta cuando al regresar el Niño Jesús, al que nos hemos referido anteriormente, fuera ubicado en este nicho.

Estudio de las formas y propuesta de atribución:

La escultura del san Juan Bautista es de pequeñas dimensiones teniendo una altura desde la cabeza a la base de 34 cm (37´50 cm incluyendo el halo lúneo que porta) y un largo de 20 x 17´50 cm en la base rocosa, siendo su largo total de 30 cm tomando como medida de referencia la del brazo extendido del santo. Pudiendo inscribir la imagen por tanto en un ortoedro de 17´50 cm de ancho x 37´50 cm de alto y 30 cm de longitud.

La posición que tiene la figura del santo arrodillado y con el brazo derecho sobresaliendo notablemente de la base y de la masa central de la obra rompe el equilibrio de una estructura piramidal convencional, creando una tensión volumétrica muy barroca que afecta a la visión del observador, provocando en quien lo contempla perplejidad por la descompensación de los volúmenes y la ausencia de estabilidad debido al efecto óptico producido al aligerar el volumen de manera decreciente en la parte inferior de la pieza dándole protagonismo al aire. La composición de esta escultura es magistral, lo que nos indica que pese a sus pequeñas dimensiones no nos encontramos ante una obra menor sino ante la realización de un maestro que conocía a la perfección la geometría de las formas y su encaje. (Foto 3)

El material empleado es ciprés que se caracteriza por tener un fuerte olor y por ser extremadamente tóxico por lo que los xilófagos no la atacan. Es junto con el pino una madera de menor calidad y mucho más barata que otras maderas consideradas



Foto 3: Imagen del san Juanito Niño de la Hermandad del Amparo de Sevilla.

por sus propiedades mucho más adecuadas para la talla en madera como la teca y sobretodo el cedro, comparte con esta última como característica el que ambas son muy aromáticas lo que dificulta el ataque de los insectos y en el caso del ciprés es además venenoso.

Esta ha debido de ser una de las causas por la que el estado de conservación de la obra es tan bueno, no habiendo recibido ataques de xilófagos ni tampoco de hongos. El hecho de haberse usado desde 1848 sólo ocasionalmente para algunos

montajes de altares de la Hermandad estando preservado en domicilios particulares también ha favorecido su buen estado de conservación, no aparece que tenga repintes y su estofado parece ser el original. Si hacemos caso de la documentación existente en la Hermandad tan solo se le habría tocado la encarnadura en 1753. Los únicos desperfectos que se observan son una pequeña rotura en la base rocosa de la imagen correspondiente al lugar donde se encuentra el cordero sustituida por un corcho de alcornoque que se ha tintado para darle el mismo color que a la roca y el cordero que también presenta algunas roturas en sus patas pegadas con pegamentos.

La obra responde a la iconografía tradicional de san Juan Bautista Niño que tanto arraigo, junto con la del Niño Jesús, tendrá durante el periodo barroco como expresión devocional particular en la esfera privada del hogar. Es en los elementos iconográficos que lo acompañan y en su vestir una adaptación de la representación adulta del santo al modelo infantil pues aparece incluso igual ataviado que como lo estará de mayor, esto es con una piel de camello como podemos observar en esta obra donde vemos la ropa que cubre el cuerpecito del santo de color marrón claro, en lo que hoy llamaríamos color camel, estofada primorosamente con motivos vegetales abstraídos simulando los brocados y el vellón de la piel del animal vuelto en el cuello y los otros rebordes de la túnica.

Así mismo porta el cordero como elemento definidor de este santo y en su día debió de llevar también el lábaro con la Santa Cruz que le falta y sujetaba con su mano derecha pudiéndose observar el orificio en la peana donde este se introducía junto al pie derecho del san Juanito.

En el nimbo de madera tallada y dorada que tiene sujeto a la cabeza se aprecia en relieve la cruz de san Juan que es otro de los elementos identificativos de san Juan Bautista.

La característica principal a destacar de esta escultura es que tiene muchísimo dinamismo, que es una de las características más importante del arte barroco. La obra es un puro escorzo, el santito no adopta una actitud nada reposada por el contrario contiene una enorme movilidad grácil de cadencia rítmica generando con sus formas un movimiento expansivo que invade el espacio, en particular su brazo derecho, consiguiendo esto por la sinuosidad de sus líneas. La imagen se estructura en base a siete “C” concatenadas y engarzadas que marcan un ritmo casi danzante adquiriendo expresividad en el movimiento de sus miembros.

La sensación de inestabilidad que produce la pieza viene marcada por una búsqueda descompensación de espacio, como referíamos antes, dándose una mayor concentración de volumen en la parte superior de la figura dejando la inferior aérea. La rocalla irregular que sirve de peana a la imagen redundante en este aire de inestabilidad tan típico del Barroco.

La propuesta de atribución de esta pieza la fundamentamos analizando sus formas y comparándolas con otras esculturas documentadas. Consideramos por sus rasgos que se trata de una obra de finales del siglo XVII o primeros años del siglo XVIII de Pedro Roldán (1624-1699) y/o su taller, pero a continuación iremos afinando más cronológicamente y en autoría.

Hay razones estilísticas sobradas para situar esta imagen en este círculo artístico y en estos años finales de la centuria. La ingente producción del taller de Roldán



Foto 4: Ángeles de la Virgen de las Nieves de la colegiata de Olivares, obra realizada por María Josefa Roldán en 1697.

requirió de muchas manos que entraban como aprendices al taller donde adquirían oficio y estilo, siendo muchos de los integrantes de este taller miembros de la familia, esto genera un problema real al intentar buscar la autoría de cual o tal obra producida en el taller del maestro Roldán pues los posibles rasgos diferenciadores de los componente quedaban homogeneizados por las directrices del maestro del taller además de que en una misma obra pudiesen intervenir diferentes manos especializadas cada una de ellas en tal o cual actividad.

Ocupándonos de los miembros de esta empresa es en obras contratadas y firmadas con independencia del taller donde podemos fijarnos más en el estilo individual de cada componente, y en particular con respecto al tema del tratamiento de los niños tenemos una obra firmada por una hija del maestro María Josefa Roldán (1654-1716) se trata de la Virgen de las Nieves (1697) de la colegiata de Olivares (Foto 4) que se aproxima estilísticamente bastante al san Juanito del que nos ocupamos en el tratamiento de las cabezas aunque no en el cuerpo de factura más tosca en la talla que nuestro santo. Esto hace que a nuestro criterio descartemos a María Josefa como la autora de nuestro san Juan, pues a pesar de la similitudes craneales y faciales, anatómicamente y volumétricamente esta obra de la hija del maestro carece de la perfección alcanzada por el san Juan Niño objeto de nuestro estudio. No obstante vemos así como una obra de esos años finales de siglo y ejecutada por un destacado miembro del taller guarda gran parecido con otras cabezas infantiles hechas por esos años en este taller y claro está con la cabeza del San Juanito de la Magdalena.

Creemos que el san Juan Bautista Niño de la Magdalena es obra del propio Pedro Roldán, terminada por el mismo en los meses cercanos a su muerte o incluso acabada por su hijo Marcelino Roldán (1662-1709) una vez se hubo producido el óbito de su Padre. Tomamos como obra de referencia el Niño Jesús que porta la Virgen del Patrocinio de la parroquia de santa Bárbara de Écija ejecutado entre 1696 y 1699 año del deceso del maestro la morfología de la cabeza y los rasgos faciales son asombrosamente parecidos, casi idénticos en barbilla, nariz, pómulos, ojos...



Foto 5: Niño Jesús de la Virgen del Patrocinio de la parroquia de santa Bárbara de Écija, (1696-1699).



Foto 6: Cabeza del san Juan Niño de la capilla del Amparo de la Real parroquia de santa María Magdalena de Sevilla.

Como hemos dicho anteriormente el dinamismo de la obra sólo puede pertenecer a un grande, el despliegue del brazo derecho del santo es digno de la maestría de Roldán. Además del tratamiento sumario del cabello a base de mechones, la rotación de la cabeza... (Foto 5) (Foto 6)

Otros datos que nos inclinan a afirmar esto son el material en el que está realizada la obra y la información que nos ofrece la documentación testamentaria estudiada por Sancho Corbacho y por Roda Peña.

En cuanto al material existe coincidencias, como ya hemos referido el San Juan Bautista está realizado en ciprés. Se sabe que en sus últimos años Roldán trabajó con esta madera, así las imágenes restauradas recientemente, por José Fijo y Almudena Fernández, de la Virgen del Rosario y santo Domingo de Guzmán del coro bajo de la parroquia de la Magdalena de Sevilla atribuibles al taller de Roldán, en su última etapa creativa, estaban igualmente realizadas en ciprés. Esto además se afianza con el Inventario de los bienes del difunto en el que se citan cuatro grandes trozos de madera de ciprés que tenía almacenada para trabajar con ella¹⁸. (Foto 7)

Por la escritura de partición de bienes que han estudiado los dos historiadores a los que nos acabamos de referir¹⁹ sabemos que Marcelino Roldán, muerto su padre terminó la talla de unos “Niños” que el padre había dejado inacabados al morir.

18. RODA PEÑA, J. (2012). *Pedro Roldán*. Madrid.

19. Ibidem, p.130 y SANCHO CORBACHO, H. (1950). *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Sevilla, pp. 65-66.



Foto 7: Cabeza del Niño de la Virgen del Rosario del coro bajo de la parroquia de santa María Magdalena de Sevilla, en madera de ciprés, atribuible al taller de Pedro Roldán.

Consideramos muy posible, que uno de estos Niños contratados por Pedro Roldán y terminados o realizados en su totalidad por su hijo Marcelino Roldán, fuese el san Juan Bautista que hoy podemos admirar en la capilla del Amparo de la parroquia de la Magdalena de Sevilla.

Conclusiones

En estatuaria la Hermandad del Amparo posee además del tesoro que es la imagen de su titular esta otra escultura extraordinariamente buena y muy representativa del barroco pleno. Ambas son referentes del mejor quehacer escultórico de su momento y aunque no están documentadas ninguna de las dos la filiación creativa está muy clara en ellas. La presencia de esta pieza en la capilla enriquece notablemente el patrimonio artístico de esta Hermandad.

Los motivos que hicieron posible que el san Juanito se haya pasado tanto tiempo alejado de su Hermandad se deben a una dinámica muy arraigada en el pasado en el funcionamiento de la mayoría de las hermandades, tanto de gloria como de penitencia de la ciudad, en la que, a falta de almacenes e instalaciones adecuadas para guardar sus enseres y documentos, estos permanecían repartidos entre los hermanos de estas corporaciones, esta costumbre aunque nos consta que aún podemos observarla en algunas localidades andaluzas en la capital hispalense está prácticamente erradicada en la actualidad a partir de la creación de las casas-hermandades y por la tendencia creciente existente hacia una mayor preocupación por el cuidado, conservación y estudio del patrimonio de las hermandades. Así mismo la existencia del modelo anterior de custodia de los bienes materiales de las cofradías y hermandades suponía un grado de implicación personal entre los hermanos y estas asociaciones de fieles que se ha modificado en las últimas décadas por muchos factores que van desde la pérdida en parte del carácter familiar y muy localista que tenían las hermandades por el aumento que todas han experimentado en el número de hermanos, la disminución del tamaño de las viviendas que impide el almacenamiento de enseres, etc...

Aunque esta no sea una meditación aparentemente artística una conclusión a la que nos lleva esta historia es a que las hermandades crecen y se mantienen por el Amor durante generaciones de sus miembros, al igual que una familia. Teniendo esto una enorme repercusión en la producción artística y en la conservación de las obras de arte. Hace 260 años un hermano de nombre Juan Vargas se desprende de una hermosa imagen de un san Juan niño por amor a su Virgen del Amparo con objeto de mejorar el exorno de su entorno, hace 60 años una familia los Gómez Millán cuidan en su casa con amor de ese mismo objeto para que lo mantuviese intacto la Virgen cuando lo necesitase, y lo cuidan hasta que fallece la última persona que se había hecho cargo de esa manda de amor, como una responsabilidad de vida. Nuestro patrimonio artístico muchas veces se ha creado y mantenido por la fuerza de ese sentimiento que nada dice a un positivista.... pero que está ahí, formando parte del campo de la intrahistoria e incluso de la sociología.

El estudio de las formas de esta obra caracterizada por un cuidadísimo sentido de la proporción anatómica y por un evolucionadísimo dinamismo compositivo barroco en cuanto a la articulación del movimiento, unido todo esto a un característico tratamiento de los rasgos faciales y capilares, hacen posible la atribución de la escultura del san Juan Niño de la capilla de la Hermandad del Amparo al gran maestro Pedro Roldán en los años finales de su producción y de su evolución artística, o en su defecto como obra concluida por su hijo Marcelino Roldán, heredero como maestro del taller de su padre al fallecimiento de este en 1699.

