

Francisco Salzillo y Poggio Marc'Antonio

GIULIA CATALDO

RESUMEN:

La figura del escultor Francisco Salzillo (1707-1783) con sus marcadas raíces italianas (napolitanas) desarrolladas en el marco murciano, se une a otro importante, aunque desconocido personaje; Marc'Antonio Poggio (siglo XVII). Éste dentro del mismo ámbito de escultura en madera policroma y en un contexto diferente a lo salzillesco, el del norte de Italia (genovés), supo empezar a delinear una novedosa manera de esculpir la madera que consolida las intensas relaciones entre Italia y España.

PALABRAS CLAVES: España (Murcia), Italia (Génova), escultura, Francisco Salzillo, Marc'Antonio Poggio

ABSTRACT:

Strongly tied to the figure of Francisco Salzillo, (1707-1783), a well-known figure in the world of sculpture, who has marked Neapolitan origins, that were developed in the context of Murcian sculpture; it is found Marc'Antonio Poggio (18th. C.). The latter, worked in the same field than Salzillo – polychrome wood- but in a different context: Northern Italy (Genoa). He began a new manner of sculpting, consolidating the strong relationships between Italy and Spain.

KEY WORDS: Spain (Murcia). Italy (Genoa), sculpture. Francisco Salzillo, Marc'Antonio Poggio.

Aunque se documente y se acredite a través de la propia biografía¹ de Salzillo su natural contacto con la cultura y el arte napolitano, se podría también delinear otro recorrido artístico igualmente interesante; el atrayente *humus* del norte de Italia, es decir, el contexto de Génova². En este sentido, los pertinentes estudios de Jiménez³ ya abrieron una brecha hacia el entorno

El origen italiano del escultor se ubica en Nápoles, precisamente en Capua, la ciudad natal de su padre Nicolás, que a partir de 1689 trabajó en la renombrada *bottega* de Aniello Perrone y tras la muerte de éste dirigió el taller. Por eso, es indudable que el joven Salzillo haya podido acercarse y familiarizar con los ángeles, las Virgenes y las pequeñas figuras del *Belén del Monte Calvario* de Nápoles y así el sentido rítmico, la levedad y la intensidad mística fueron partes integrantes del bagaje cultural y estético que Nicolás dejó a su hijo.

¹ Al respecto véase P. BOCCARDO. J. L. COLOMER. C. DI FABIO, *Genova e la Spagna*. Genova 2002.

² J. C. L. Jiménez analiza y describe las raíces del componente genovés en España; en particular se detiene sobre los escultores Antonio Diipn. Filippo Parodi, Pierre Puget y otros. Véase J. C. L. JIMÉNEZ, *Escultura Mediterránea. Final del siglo XVII y XVIII: notas desde el Sureste de España*. Murcia 1966.

genovés. Sin embargo, en el ámbito ibérico y fundamentalmente con respecto a una de las figuras que nos ocupa, no sólo se atestigua la presencia del rico y coloreado mundo napolitano, sino que además se subraya el importante elemento genovés en el arte salzillesco.

En efecto la huella de la tradición de los mármoles ligures fue tan intensa que, ya a partir del siglo XVI, se atestigua un importante aumento en la producción de obras de arte en mármol.

Nicolás Salzillo, el padre napolitano del famoso Francisco, se vio ciertamente influido por el marsellés Antonio Dupar", que siguiendo el timbre escultórico de matriz barroca de Pierre Puget, trabajó para Génova como para Murcia. En este sentido se puede afirmar que desde la llegada de Dupar alrededor del año 1715, y sobretodo gracias a la introducción de un estilo suave y delicado, valorado en las superficies planas o redondas, éste supo revolucionar el repertorio plástico e iconográfico de la escultura murciana.

Por todo ello, en estas líneas, nuestra atención quiere dirigiese hacia un escultor poco conocido, que vivió en la capital ligur durante el siglo XVII y que, por sus novedades escultóricas rinde homenaje y. antecede en las intensas relaciones entre Italia y España; el gran Poggio Marc' Antonio.

El joven *bancalaro*, es decir entallador o mueblista, aprendió el arte de la inadera gracias a sus años de aprendizaje con los maestros Domenico y Giovanni Bissoni⁴, tras una prolongada etapa de detallado estudio de los crucifijos y obras de éstos. Concluida esta fase de formación como discípulo, como bien atestigua Soprani⁶, comenzó a trabajar en lo propio, abriendo una *stanza* per sé; un taller donde forjaría bellas esculturas en madera, santos, Vírgenes, crucifijos y pasos procesionales, destinadas tanto a su amada ciudad como a España, país a donde más tarde se trasladaría para morir poco después.

En relación a este terna, el antiguo biógrafo de Poggio Marc'Antonio, Carlo Giiiiseppe Ratti⁷, repasando su itinerario artístico, sugiere que la intensa actividad que mantuvo pudo haberlo llevado más allá de los confines ligures, *fuori*, hasta llegar con sus maravillosas *máquinas* procesionales, a la península ibérica.

Pero ¿qué obras han quedado del artista ligur en España? ¿A dónde se trasladó exactamente? ¿A quién conoció durante su supuesta etapa española? ¿Trabajó en algún taller?

De momento, todavía no se pueden aventurar respuestas fehacientes y legítimas sobre las interrogantes que se formulan, más aún, cuando el único hallazgo poggesco con el que contamos se encuentra en Sestri Ponente (Génova).

Se trata de la **Decapitación del Bautista** ejecutada para la cofradía de San Giovanni Battista de Sestri Ponente y actualmente guardada en el Oratorio Mortis et Orationis (Lámina 1).

⁴ Al respecto véase M. C. SÁNCHEZ- ROJAS FENOLL, *Lo etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar*, Anales de la Universidad de Murcia. XXXVII,1-2, Murcia 1980 y E. GAVAZZA, *Puget e gli artisti genovesi: l'incontro fra le due culture*, in *Pierre Puget (Masiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, Catalogo de la exposición, Milano 1995.

Poggio admiraba las obras de los herinaios Bissoni. Eii ellas podía apreciar los novedosos elementos realistas y los módulos clásicos que de manera grandilocuente trasladará a su escultura. Véase, D. SANGUINETI, *La formazione di Anton Maria Maragliano: dalla tradizione della scultura lignea genovese alla cultura figurativa rocaille*, «Arte Cristiana»), LXXXIV, n.774, Maggio-Giugno 1996.

⁶ Véase R. SOPRANI, *Le vite dei pittori, scoltori ed architetti*. Genova 1762.

⁷ C.G. RATTI *Vite de' pittori, scoltori ed architetti*, Genova 1762.



Lámina 1

No obstante se conserve solamente esta obra, podría establecerse, a partir de ella, importantes lazos escultóricos entre esta pieza y las fórmulas salzillescas, que nos sirven como base para localizar interesantes conclusiones acerca del vínculo entre Poggio Marc'Antonio y Francisco Salzillo; aunque esto no agote ni concluya las cuestiones que todavía continúan existiendo.

Podría testimoniarse que el realismo del genovés es afín a la escultura devocional española⁸ y que aquél marca casi un ((nuevoestilo)) en la manera de esculpir y trabajar la madera, superando ya la calculada simetría y el estático frontalísimo⁹ del Quinientos.

Según esta perspectiva, Poggio —que en orden cronológico es el primero de los tres— (antes de los contemporáneos Maragliano y Salzillo), supo, desde un lado desarrollar la línea cultu-

⁸ Desde este sentido se puede afirmar que Poggio trabaja como si fuese un seguidor de la tradición de los imagineros, casi un Montanes o un Fernandez, aunque también no es del todo cierto ya que de las numerosas obras que nombra Ratti sólo nos queda esta bellísima Decollazione.

Como subraya en sus escritos F. FRANCHINI GUELFI, generalmente la manera de tallar las esculturas en Génova durante el siglo XVI y parte del siglo XVII se caracterizaba por unas formas sin movimiento y ninguna «vida», frente a este panorama se inserta la obra del Poggio que supo revolucionar el *iter* de la escultura policromada en grupo.

ral-artística de matriz barroca que, en el contexto genovés solía obedecer a las interpretaciones que del núcleo figurativo y pictórico se hacían. Por otro lado, ya que es en realidad la base de lo que aquí tratamos de subrayar, constituyó un modelo a seguir para la sucesiva elaboración artística-escultórica maraglianesca y salzillesca.

En efecto, partiendo de la elección de la forma geométrica de la composición, se podría afirmar que Maragliano comprendió la novedosa manera poggésca de distribuir las escenas sacras en la representación.

El esquema piramidal, la rígida y cerrada estructura que une personajes y acciones se desarrolla en un ritmo circular, lleno de tensión dramática, servirá de patrón de influencia a Anton Maria Maragliano (1664-1741), que pudo, con seguridad, ya trabajando en España, haber entrado en contacto con Salzillo¹⁰.

Por lo tanto, el puente que une a Salzillo con Génova, y que en estas breves consideraciones tratamos de resaltar, podría constituirse a partir del rastro y estela artístico-escultórico que Poggio Marc'Antonio y a través de la herencia formal, va dejando, en un primer momento a Maragliano, y luego desde éste al propio Salzillo.

Obras cuales el *Martirio de San Bartolomé* de Varazze (Liguria) y el *Martirio de Santa Catalina* o la *Decapitación del Bautista* (Lámina 2) de Anton Maria Maragliano atestiguan la reelaboración de modelos poggescos; retoman los elementos de Marc'Antonio, el esquema de los grupos procesionales, el ritmo in crescendo y la relación con los Bissoni.

No obstante, en la actividad de Maragliano, se aprecia una leve renuncia al fuerte realismo de Poggio que en el primero se abandona gracias al lazo amistoso que establece con pintores (Gregorio Ferrari, la llamada Casa Piola¹¹) y escultores en mármol (Filippo Parodi y Pierre Puget), se dirige hacia un tipo de escultura ornamental y atractiva.

Maragliano consiguió ser considerado, ya en vida, el único gran renovador de la escultura en madera policromada genovesa, proclive al decorativismo barroco y con una atenta y constante reelaboración gráfica¹² de las propuestas pictóricas que se gestaban en Génova.

En líneas generales se puede decir que la «receta» artística¹³ de Poggio (la que en parte seguirá Maragliano) consistía en la reelaboración de los resultados alcañizados por escultores y pintores contemporáneos, a través de una figuración real y a veces ((agresiva)).

¹⁰

El itinerario de Maragliano se desarrolla no sólo en las cofradías de Génova, sino también en la península ibérica, donde se han hallado obras del artista y de su hijo Giovanni Battista en la mitad sur, en Cádiz, en Tenerife, e incluso no lejos de Murcia, en Cartagena y Alicante. Para el recorrido de la escultura en Liguria, véase, F.FRANCHINI GUELFI. *Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato*, en *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988.

Carlo Giuseppe Ratti insertó en el período formativo de Anton Maria «l'amicizia del pittore Domenico Piola» que «giovollì» y «da cui ebbe precetti sul modo di comporre le storie, d'aggruppar le figure, di formare putti.», véase C.G. RATTI *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, Genova 1762, p.186.

De altísima calidad y unidad entre escultura y pintura es la interpretación de los hermanos del taller Piola y Gregorio de Ferrari (1647-1726); gracias a sus creaciones el clima cultural de Génova se consolidó con una nueva vena pictórica de gran originalidad y que fue de constante ejemplo para otros pintores y escultores. Véase al respecto M. NEWCOME. *Disegni genovesi dal XVI al XVII secolo*, catálogo della mostra. Firenze 1989.

¹³

Una receta que se constituye a partir de una constante fusión entre pintura y escultura; los elementos como pintura, escultura y decoro se unen con el fin de crear una continuidad decorativa y un ritmo del todo novedoso. Véase. E. GAVAZZA. *Il monicento della grande decorazione*, en *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987 y *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese del '600*, Genova 1989.

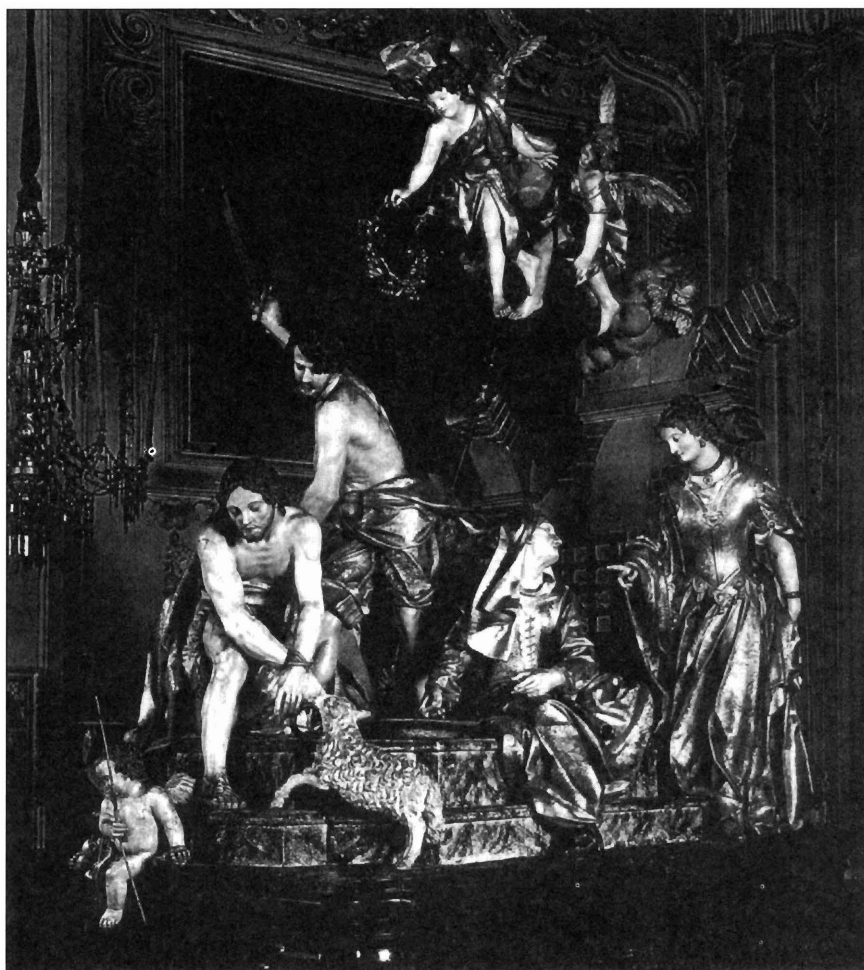


Lámina 2

Tanto en Marc'Antonio como en el escultor murciano los recorridos iniciales de su formación parecen semejantes. Por una parte Salzillo durante su periodo de aprendizaje, con Don Manuel Sánchez, se dedicó en primer lugar al arte del dibujo y sólo más tarde al estudio anatómico y expresivo de la figura humana; mostrando los pasos esenciales de su meditado trabajo.

Por otra parte, Ratti, el antiguo biógrafo del escultor genovés, en aquél atestigua una meditada y aguda preparación del trabajo hecho por madera hasta alcanzar en los rostros humanos *varj atteggiamenti* (♦♦♦ varias actitudes novedosas).

¹⁴ Véase C.G. RATTI *Vite de' pittori, scoltori ed architetti*, Genova 1762 ,p.176.

Podría suponerse que Poggio, como Maragliano y Salzillo, vino a ser un escultor experto y especializado en el sector de la madera policroma, aspecto que atestigua y subraya la validez artístico-escultórica de la única obra con la que desafortunadamente contamos.

La iconografía y la temática del martirio, en la pieza de Sestri Ponente es un ejemplo magnífico de ello. Se adapta perfectamente a un tipo de esquema piramidal, en el que las figuras, dispuestas en una trama compleja de relaciones y actitudes, aparecen vinculadas en las miradas y en los gestos que se intercambian recíprocamente¹⁵.

Además, la variedad de los personajes, individuales, como en los «pasos» de Salzillo, en precisas ((máscaras teatrales)), como el rostro amarillento y arrugado de la vieja y la blanca belleza de Salomé, reflejaba la complejidad de la representación¹⁶ (Lámina 3).

Puntual y de excelente calidad es la obra de Poggio, sobre todo en la descripción anatómica de las figuras desnudas, en el porte del Bautista concentrado en un movimiento rotatorio del manto, mientras el gesto del verdugo es de clara matriz barroca por la amplia rotación del brazo que amplifica la dimensión helicoidal del conjunto.

Corno subraya la Prof. Franchini Guelfi, si las cajas procesionales de Maragliano retoman parte de los esquemas y soluciones rítmicas del Poggio, también la escultura salzillesca, aunque en un diferente ámbito geográfico y cronológico, podría insertarse en este inarco escultórico barroco entre lo inaragliesco y lo poggesco.

En concreto, analizando el último paso de Salzillo, realizado en 1777, conservado en el Museo Salzillo y popularmente conocido como el de *Los Azotes* (tabla 3), pueden establecerse relaciones interesantes con la única obra de Poggio; la *Decapitación del Bautista*.

Ejemplificando la tesis, en la obra de Poggio, que elige el esquema piramidal, puede apreciarse como la *gloria fija con ángeles* (en la parte de arriba), constituye el eje a partir del cual todo el resto de la composición gravita. En ella, y en un círculo imaginario ideal, se van sucediendo, en una cascada de gestos los protagonistas de la historia.

La representación destaca por la eficaz distribución del espacio con respecto a los personajes descritos, en la que se desenvuelve la sinfonía de la acción, en un área relativamente reducida o por lo inenos más pequeña de aquellas propuestas por Salzillo o Maragliano.

Por el contrario, Salzillo en su famoso paso de la semana santa, elige un plano horizontal; la acción se extiende desde el centro hacia el exterior, gracias, fundamentalmente, a la figura tumbada del tercer verdugo que, aunque aparentemente aparezca alejado del grupo principal, contribuye a ennoblecer el drama de la escena. La figura de Cristo, de pie, compuesta en su dolor destaca frente a las feroces representaciones de los verdugos. Justamente en ese particular detalle, localizamos temperaturas acordes entre los dos escultores. Ambas cajas evidencian un agudo realismo, en concreto, los verdugos se encuentran desarrollando el mismo gesto

¹⁵ La iconografía utilizada por parte de Maragliano es la «gloria» en vuelo o también la llamada columna de nubes, admirable en la famosa composición del Oración en el huerto de Savona y de directa derivación barroca, pictórica y escultórica.

¹⁶ FRANCHINI GUELFY F. subraya también ese aspecto «la complejidad de la representación. dice, se constituye a partir de la variedad de los personajes, desde la fuerza feroz y demoníaca del verdugo hasta la cara arrugada y dejada de la vieja». F.FRANCHINI GUELFY, *Il Setticesimo. Theatrum sacrum e magnifico apparato*, en *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988.



Lámina 3

(golpeando a sus víctimas); con un movimiento rotatorio, que se evidencia en la contracción de los músculos y los trajes atornillados.

El esquema poggesco se configura a partir de un verticalismo ritmado en varias pautas o fases; fomentando el auge de tensión escénico que desde el grupo de los *putti in gloria*, se desliza, desde aquéllos al verdugo y la figura de Juan.

En la narración salzillesca, de *La Flagelación*, la respiración rítmica cambia; el plano de la acción es horizontal, con un movimiento en el cual se acentúa la individualidad y la personalidad de cada personaje. Tanto el Bautista como el Cristo aparecen serenos en la aceptación de sus respectivos destinos. El primero agachado hacia delante a la espera del golpe de espada del verdugo, el secundo recto, casi impasible por los azotes ya recibidos, (bello en su rostro y su cuerpo; casi como un *Belvedere neoclásico*), termina apartándose del contexto real en el cual se encuentra.

Por último desde el punto de vista cromático, se evidencia la teatralidad de los dos pasos. Por un lado el rostro amarillento de la vieja y la suave belleza de Salomé en Poggio. Por otro,

en Salzillo, las caras oscuras, marcadas con muecas demoníacas de los verdugos y el encarnado pálido con su perfil distendido, tranquilo y sereno...quizás desilusionado.

Otro aspecto interesante para evaluar, es el meritorio trabajo poggesco de policromía. Todos los protagonistas de la acción se identifican gracias al color¹⁷; el rostro de la sirvienta es amarillento, de un blanco puro el de Salomé, y de un rojo infernal el del verdugo.



Lámina 4

¹⁷

Desde el punto de vista policromo, sobretudo en el corpiño, en la falda de la vieja y de Salomé y en el traje del niño moro, se evidencia la cuidadosa búsqueda de Poggio en tejidos y estampas de estilo rocaille de moda en el Setecientos. En efecto, el gusto rocaille, de proveniencia francés llegó a Génova entre el primero y el segundo decenio del '700, circuló en los ambientes artísticos- pictóricos favoreciendo un nuevo aire de renovación decorativa, temática y fantástica; como en una especie de metamorfosis y evolución del concepto barroco, que llegará a definir un lenguaje expresivo, aplicable a las esculturas maraglianescas y también poggescas.

Analizando los repertorios de ornamentación de Verían, Messonier, de La Joue y de Cuvillies se puede constatar la amplia utilización de las tipologías floreales y fitoformas de gusto rococó y rocaille: el estilo de decoración «*cartouches*» y también el «*grillages*»¹⁸. Juntos o a veces sobrepuestos, se aprecian no sólo en el *Martirio* maraglianesco (tabla 3), en los trajes de tejido pintado con elementos decorativos y floreales ceñidos a la elegancia de la moda francesa imperante en Génova, sino que también, y es lo que inás nos interesa, en la maravillosa obra de Poggio, *La Decapitación del Bautista*. En esta, las exquisitas siglas rococó «*cartouches*» y «*grillages*» (en los trajes del joven moro, de las guardias, de la vieja y de Saloiné) y los inarcos rocaille entallados en oro sobre un fondo verde azul con macetas de rosas, evidencian la «*sensiblerie rococó*» de la moda ligur del momento (Lámina 4).

Por todo ello, en estas breves consideraciones, desarrolladas en las escuetas líneas de arriba, hemos tratado de destacar un personaje, como Poggio Marc'Antonio que, aunque haya sido poco estudiado y apreciado por la crítica, parece demostrarse como clave, no solo para el entendimiento del contexto artístico-cultural genovés, (donde Maragliano no pudo hacer otra cosa que admirarlo y tomarlo como ejemplo) sino también como un importante soporte de referencia, que no hace sino enriquecer y ampliar el colorido y diverso horizonte geográfico del arte salzillesco. Desde el más conocido golfo napolitano hasta el mar ligur, desde la escultura de Poggio Marc'Antonio hasta aquélla de Francisco Salzillo, se establecen nuevos recorridos, quizás, insólitas travesías, que vienen de nuevo a consolidar las intensas relaciones entre Italia y España, y a revelar nuevos espacios de tránsito en los que los especialistas podrán moverse en el futuro cercano.

¹⁸ El «*cartouche*» es un motivo ornamental a forma de cigarro y el «*grillage*» es a forma de reticulado; ambos nacen a partir de lo que era más utilizado en el Setecientos francés y luego genovés.