

Francisco Salzillo y la estética neoclásica

GERMÁN RAMALLO ASENSIO

SUMMARY

Starting from a formal analysis of some of Salzillo's later works, and comparing them with others of similar themes produced in his early or middle years, this paper attempts to demonstrate the sculptor's closeness to the neo-classical aesthetic. This artistic stance is considered as voluntary and conscious. It is justified by the favourable prevailing conditions that the city of Murcia enjoyed in the 18th century, especially in its last third, by Salzillo's intellectual milieu, the connections with the court and finally & his own academic formation. This last aspect is shown by the numerous sketches he used, his knowledge of other engravings of famous works, and by the creation of a personal academy in which inherent problems of the Arts and new artistic trends were keenly debated.

PALABRAS CLAVE: Salzillo, estética, neoclásico

La longevidad de Francisco Salzillo (1707-1783), así como su bien conocida fecundidad¹, ofrecen un panorama amplísimo de producción en el que siempre se han señalado unas etapas, mas relacionadas con la convencional: iniciación, plenitud y decadencia², usadas para cualquier artista que no un intento riguroso de analizar su posible cambio en el tiempo. Su más concienzudo biógrafo: Sánchez Moreno, partiendo de la misma base apuntada, esto es: iniciación apo-

1 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., que es quien primero da noticia impresa del escultor en su *Diccionario Histórico de los mas ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800; reedición: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965, le adjudica 1792 obras, cifra ésta que algunas veces se ha considerando exagerada, pero que, teniendo en cuenta la labor familiar y luego la ayuda de oficiales, las piezas de Belén, o las pequeñas figuras para el regalo directo o encargadas por familias, podían muy bien alcanzar esa cifra. Además pensamos que las informaciones que le llegaron a Ceán podían perfectamente haber sido suministradas por su hija, Fulgencia, o por el mismo Roque López, sacadas de un "libro de verdad o catálogo que llevara Salzillo al igual que luego hizo el discípulo.

2. "1º época de *formación*, desde el fallecimiento de su padre al de su madre, o sea, desde el año 20 al 45, inclusive; 2º época de *madurez*, de plenitud, de maestría original: todo el periodo feliz de su casamiento: desde el año 46 al 65, veinte años; 3º época de *declinación*, de fecundidad casi industrial: desde el año 65 hasta su muerte". BAQUERO ALMANSA, Andrés, *Los Profesores de las bellas Artes Murcianos*, Murcia 1913, reedición, Murcia, 1980, p. 230.

geo y decadencia, estableció cinco periodos de diez años cada uno, mas otro final de cinco³ que le sirvieron para distribuir en ellos las obras documentadas y enmarcar debidamente las de cronología desconocida. En ningún momento y por nadie de los muchos estudiosos que se han acercado al artista se ha destacado claramente una posible evolución hacia la estética neoclásica que demostraría su actitud abierta y receptiva a los cambios que se iban produciendo en los centros mas destacados del arte desde mediados del siglo. Se ha destacado siempre su naturalismo y realismo y esto ha sido, desde el principio, su mejor carta de presentación, así como el aguijón con que se le ha llegado a denostar⁴ y asimismo se ha destacado su oscilación en todo momento hacia la gracia mas o menos amanerada del rococó y un idealismo de fondo espiritual que ha ido surgiendo en otras de sus obras y que se ha llegado a comparar con Murillo: "Los santos muestran en la expresión de su rostro y en todo su ademán, esa beatitud, que a los suyos supo dar el místico pincel de Murillo"⁵, aproximación estilística afortunada, propuesta además en un momento de gran aprecio internacional por el pintor sevillano.

Sin embargo creo que, al margen de que al final de su producción pueda haber unas obras de calidad inferior a lo que se acostumbra en su periodo central, si se pueden señalar una cualidades concretas en las obras que responderían a unas actitudes conscientes en Salzillo que podrí-an hablarnos de un cambio profundo en su concepción de la obra de arte religiosa y su interpretación material.

Ya en un breve estudio que, con fines divulgativos, hube de realizar sobre el escultor⁶ proponía un apartado de "revalorización de la última etapa" que sigo manteniendo y ahora me dispongo a reforzar con distintas anotaciones basadas en obras de ultima época y su puesta en paralelo con otras de etapas anteriores.

3 SÁNCHEZ MORENO, José, Vida y obra de *Francisco Salzillo*. Murcia, 1945; 2ª edición, Editora Regional, Murcia 1983, p. 106.

4 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., o. cit. vol. 6, p. 27: "Nada quedó por hacer de su parte para llegar a la perfección, pues siguió ciegamente y con aplicación a la naturaleza, y si no se detuvo en escogerla, ni en observar sus bellezas, fue porque le faltó un director que se las mostrase" y también: "No por esto (la creación de la academia domestica en el año 65) abandonó Salzillo el estudio del natural, pues recogiendo en su casa a los pobres peregrinos y forasteros, de quienes podía sacar algún partido por sus buenas formas, simetría y musculación, los socorría con caridad y copiaba sus desnudos.". CHICO DE GUZMÁN, *La paz* (recogido en FUENTES Y PONTE, 1900, p. 22): Imitó al gran maestro del arte, la naturaleza; ella inspiró a su buril tan magnificas creaciones... Para nosotros Salzillo no tiene mas defecto que ser, en ocasiones mas realista que la realidad. BAQUERO ALMANSA, A., o. cit., p. 221: "Salzillo no dejaba de estudiar el natural constantemente. A falta de otros modelos daba albergue en su casa a pobres vagabundos, con tal de copiarlos como estudio". COURBET, recogido por MACIAS COQUE en *El Día*, de Madrid, con motivo del centenario de la muerte de Salzillo: "Cuando Castelar meditaba la creación de su Academia de España en Roma, Courbet, el pintor comunista, el impávido corifeo del naturalismo francés, le dijo: que no era a Roma a donde había que mandar a los artistas, sino a Murcia, a que aprendiesen en las obras de Salzillo a ver la hermosura del natural sin alifios ni aprestos"; podremos desconfiar de la verdad de tal afirmación, pero en cualquier caso demuestra, una vez mas, la valoración máxima del realismo en ese 1883. CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de los mas Ilustres Profesores...*, 4 vols., Madrid 1989 - 94; reedición fac. 1972: "No copió figura que no fuera del natural, ni trazó las huellas del color en el rostro de sus imágenes, ni interpretó la belleza o la expresión de esos rostros sin haber estudiado escrupulosamente la naturaleza". PÉREZ GALDÓS, B., (recogido por PARDO CANALIS, E., *Francisco Salzillo, C.S.I.C.*, Colección Artes y Artistas, Madrid, 1965, reedición 1983, p. 8) acusa a Salzillo de "Un realismo espantoso y aterrador".

5 FUENTES Y PONTE, Javier, *Salzillo. Su biografía, sus obras y sus lauros*. Lérida 1900, p. 22.

6 RAMALLO ASENSIO, G., *Salzillo, Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, 1992.

Curiosamente Fuentes y Ponte, tan criticado a veces por su falta de método, atribuciones apresuradas, no citar fuentes, etc. Es el primero que destaca una tercera etapa, no para denostar lo producido, sino mas bien para ensalzarlo. Así, distingue tres etapas: la primera "se puede considerar como de instrucción artística del autor, siguiendo la escuela italiana a la que pertenecía su padre. La segunda época es la mas floreciente y larga de las tres: abraza la mejor edad del artista, y es en la que al parecer hizo los mejores estudios anatómicos, revelando las estatuas la directa presencia del natural". Hasta aquí todo concuerda con lo que acostumbramos a leer en todos, pero cuando llega a la tercera nos sorprende como sigue: "ofrece menor número de ejemplares: en ella aparece depurado el gusto por el estudio y la experiencia; luce la naturalidad sus galas en la sencillez de las actitudes, de los movimientos, y de los afectos; los accesorios están hechos con franqueza pero sin exagerado realismo, y los paños tienen tal verdad en sus partidos que se confunden con el mismo natural⁷.

Esta observación suya, muy acertada a mi juicio, no fue tomada en consideración por los que le continuaron; antes bien se le criticó con el mismo desdén que las otras "carencias" de sus estudios y aun hasta ahora sigue sin ser tenida en cuenta como se merece, recalando todos los que a él se han dedicado en la merma de calidad de la última etapa de su obra sin hacer mas que unas cuantas excepciones como son: la desaparecida Inmaculada de los franciscanos, de Murcia, o la Sagrada Familia de Santiago, en Orihuela y por el contrario, subrayando la dificultad de establecer etapas "pues en todo el catálogo de la obra del artista no encontramos excesiva evolución... porque, una vez asimilado el estilo. hay como un estancamiento general aceptado y querido por los propios demandantes de obras"⁹. Efectivamente no hay reparo en aceptar que en los últimos dieciocho años de su producción, a partir del año 65 más o menos, podemos notar algo de adocenamiento, o incluso torpeza que acusa a ayudantes, en algunas de las piezas claramente documentadas, pero si observamos los periodos anteriores, sobre todo el intermedio, encontraremos lo mismo siempre que la obra no vaya destinada a un lugar destacado o fuera encargo de cliente que pudiera considerarse no demasiado enterado y por ello, exigente. En todos los grandes artistas y hasta en los mas medianos encontramos lo mismo: se aplican mas ante aquello que va a tener mas trascendencia, mientras que lo destinado a lugares secundarios o no solicitado por un buen y exigente comitente, se dejará a los oficiales que interpretarán los modelos del artista, cuando mas un boceto de su mano, y será luego retocado en caras o caras y manos por el maestro. De modo que, al margen de prejuicios, habremos de analizar lo principal y bien documentado de la obra final para intentar entresacar esa evolución y ello, en lo posible, sin

7 O. cit, p. 25-26.

8 Así BANQUERO ALMANSA en sus *Profesores...*, pp. 228-229, tras ratificarse en que "Ni pueden equipararse las de la época de su formación con las de su decadencia, ni unas ni otras con las de su maestra genial", apunta que "D. Javier Fuentes, en su apreciable estudio sobre Salzillo, lo ha intentado (hacer la clasificación de las obras de Salzillo) pero partiendo de una base engañosa. El último periodo lo supone el de su ecuanimidad, el de su sobria sencillez, el de su realismo atenuado por la penetración del pensamiento, el de su factura mas espontánea y natural, el de su magistral perfección en fin".

9 Palabras de GARCÍA - SAÚCO BELENDEZ, L. G., en su importante volumen: *Francisco Salzillo y la escuela salzillesca en la Provincia de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, C.S.I.C., Confederación Española de Centros de Estudios Locales. Albacete, 1985. p. 23. Sigue en ello a PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Murcia*. Madrid - Barcelona, 1976, p. 277: "En realidad no pueden darse periodos cerrados en una obra que evoluciona escasamente y cuyas alternativas responden mas a la Importancia y cuantía de los encargos"

dejamos llevar o convencer por juicios precedentes pues en Salzillo, como en muchos otros, los hay contradictorios y firmes, dependiendo de qué obras y en qué momento se hayan juzgado, como sucede, por ejemplo, con la *Verónica* de la Cofradía de Jesús¹⁰.

EL AISLAMIENTO DE SALZILLO A REVISIÓN

Otro argumento que se ha ido desmontando en los estudios realizados durante los últimos años es el de "el aislamiento" y el "provincialismo" de Salzillo. Ya sabemos que ni una ni la otra cosa se pueden seguir manteniendo. Es conocido que se vio precedido de muy notables escultores extranjeros, entre ellos su mismo padre que renovaron el panorama, incluso a niveles superiores que en otras regiones de España" y teniendo sólo treinta años el escultor, se recibe en Murcia todo el conjunto de artistas y por tanto influencias novedosísimas que acudieron capitaneados por Jaime Bort para la fábrica de la fachada occidental de la *catedral*¹². No es nada inexplicable la rareza de encontrar la abundante colección de bocetos que ahora se custodian en el Museo Salzillo y que, de seguro, son sólo muestra de una colección más abundante y procedente del mismo Salzillo, así como de los importantes escultores que le precedieron¹³. Todo ello hace de esta ciudad un reducto singular muy diferente a otras muchas provincias que sí estaban mas sumidas en sus épocas pasadas y por ello no pueden "lanzar el puente" hacia la nueva estética que consigue Murcia con la figcra de Francisco Salzillo¹⁴. Así pues no se debe hablar de estancamiento en Salzillo; en todo caso en parte de la sociedad que le demanda las obras que, como sucede en todos los momentos de la Historia del Arte y con casi todos los artistas, quiere ver claramente "identificable" al artista en la obra para poder presumir de ello.

Salzillo tuvo una educación dentro del barroco mas consolidado que pronto va sustituyendo por un realismo (culminación en S. Jerónimo, de La Ñora, 1755) que tiende a idealizarse más

10 Según recoge SÁNCHEZ MORENO, o. cit., pp. 62-63. para Folch y Torres era una talla de gran valor entre la "obra abundantísima (gran parte de ella de escaso valor)..." y sin embargo para el ilustre investigador murciano "es notorio que, sin ser una obra despreciable, no es precisamente de las que mas lustre podnan dar a la fama del artista". Muy otra cosa opina PÉREZ SÁNCHEZ, *Murcia*, 280, cuando dice de ella: "talla completa, delicada y elegantísima, con expresión de melancólica tristeza ensimismada, es una de las mas serenas y gráciles figuras del autor", opinión que compartimos totalmente.

11 Desde SÁNCHEZ MORENO, op. cit., se ha resaltado la importancia de esos precedentes. Véase también su monografía: D. Nicolás de Bussy, *escultor*, Murcia, 1944. SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, M. C., ha publicado importantes estudios de ellos; así: "El escultor Nicolás Salzillo" y "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar", *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXVI, nos. 3 y 4, pp. 355 a 396 y vol. XXXVII, nos. 1 y 2, pp. 151 a 189. También de la misma autora: *El escultor Nicolás de Bussy*, Universidad de Murcia, 1982. LÓPEZ GARCÍA, D., *Antonio Dupar y Francisco Salzillo*, Murcia 1970. También: SEGADO BRAVO, P., *El escultor Nicolás Salzillo y el trascurso de la colegial de San Patricio de Lorca*. Caja Murcia, 1984.

12 Incluso este Jaime Bort pudo ser quien despertara a los artistas murcianos en defensa de la ingenuidad de su arte, BELDA NAVARRO, C., *La ingenuidad de las artes en la España del siglo XVIII*. Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1993. Para la fachada de la catedral véase: HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990.

13 BANET, Cándido, "Bocetos de Salzillo" *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*, nº6, Murcia, 1928. BELDA NAVARRO, C., "Los bocetos de Salzillo y su significado en la escultura barroca", *Goya*, nº 136, Madrid 1977.

14 RAMALLO ASENSIO, G., "Singularidad de la escultura barroca en el Reino de Murcia", *El legado de la escultura*, Catálogo Exposición, Ayuntamiento de Murcia, 1996.

y más en los personajes sagrados (auténticos protagonistas de su producción) y que va desembocando en una clara búsqueda de clasicismo que, entre otras señas, se acusa claramente en la tan denostada inexpresividad del final. Y esto es algo lógico si volvemos a mirar hacia su entorno cultural. Ya no sólo hay que buscar los ejemplos continuados que se podían dar en la fachada de la catedral, sino que incluso, hemos de considerar esas lejanas e imprecisas conexiones con la Corte que no sólo se centran en las invitaciones para trabajar en el Palacio Real Nuevo de que ya habla Ceán Bermúdez y aun no han sido fehacientemente demostradas, sino varias otras como por ejemplo que su discípulo Juan Porcel fuera aceptado en aquella magna fábrica (hizo el Alfonso I de Portugal, Eurico y Mauregato); la relación con el arquitecto murciano en Madrid José Pérez Descalzo's o la relación que, en general, los buenos artistas murcianos pudieran tener con la Corte a través del inquisidor Antonio de Elgueta, hermano de Baltasar, intendente de Palacio¹⁶, además de la existencia de esa figura de su malogrado hermano José Antonio, trabajando en los relieves de las portadas en la iglesia de San Nicolás, de Murcia, quien estoy seguro que merece mayor atención, sobre todo al conocer, ya sin duda, la faceta del padre, Nicolás, como escultor experto en la talla de la piedra¹⁷.

Resulta impensable que en un ambiente como el de la Murcia del segundo tercio del siglo XVIII del que sale Floridablanca, uno de los mas grandes "ilustrados" y que antes ha tenido la figura ejemplar de Belluga y entre ellos, toda una serie de hombres destacados por su adecuación al tiempo histórico, un artista como Francisco Salzillo, hijo de escultor con preocupaciones de perfección y evolución (Nicolás desde su mediocridad inicial ha estado siempre perfeccionándose y mirando la estética de otros que consideraba mejores que él), educación humanista - religiosa (hasta los veinte años con jesuitas ; dominicos y adiestrado en el dibujo y colorido por el clérigo Manuel Sánchez) no quisiera estar al día en todo tipo de asuntos culturales y de pensamiento. Creo que, pese a lo ya avanzado en este sentido, aun hay que desprender a Salzillo de mucha aureola romántica de base decimonónica y considerarlo como el hombre culto, recién salido de los claustros, pero con gran autoestima como artista (defender la ingenuidad del arte, no aceptar la leva militar, los altos precios cobrados por sus obras...), con preocupación por la marcha del arte que intentaría seguir por grabados y dibujos que pudiera conseguir¹⁸, así como por su trato con personas destacadas en otros ámbitos que conocemos bien al analizar su clientela y revisar sus amistades que salen a la luz a la hora de la creación de su academia doméstica, tras enviudar, en 1763. Este último dato ya lo recogía Ceán Bermúdez aunque da la fecha del

15 BELDA NAVARRO, C., o. cit., en la nota 12, apartado: "Francisco Salzillo y las levas militares".

16 MORALES Y MARÍN, J. L., "Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte", *Murgetana*, nº 50, Murcia, 1978, pp. 47 a 112.. PLAZA SANTIAGO, F. J. de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid 1975. TARRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, 3 vols., C.S.I.C., Patrimonio Nacional, Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992.

17 SEGADO BRAVO, P., o. cit. en nota 11.

18 Se han identificado ya algunos modelos de obras lejanas que conocería mediante grabado y él utilizaba para varias de sus obras; así sucede con: el Ángel de la Guarda de Niccola Fumo, en la catedral de Cádiz; el Nazareno caído bajo la cruz del mismo escultor, en la capilla del Cristo, de la iglesia de San Ginés, en Madrid; el gmpo de Santo Tomás de Villanueva, repartiendo limosna, de Cafá y Ferrata, en la iglesia de San Agustín de Roma (gmpo del Milagro de S. Blas, convento de las Mercedarias, Lorca), o por no abundar mas, el gmpo de la Religión venciendo a la Herejía del escultor francés Pierre le Gros, en el crucero del Gesù. de Roma (San Agustín de las Agustinas, Murcia)



Lám. 1. *Dolorosa*, h. 1733. Iglesia de Santa Catalina, Murcia.



Lám. 2. *Dolorosa*, 1755. Iglesia de Jesús, Murcia.

65 y dice ser para que "acudieran los jóvenes por las noches a estudiar principios, a dibujar modelos y también el natural", pero Baquero Almansa, la define mejor y precisa mas, informando que: "no concurrían alumnos. Los concurrentes eran: el prebendado Bernardo Aguilar, el boticario Toribio, el grabador Ximénez, el presbítero D. Fernando Martín, el pintor Muñoz y Frías", todos ellos personas cultas y relacionadas con el grabado, el dibujo o la pintura que, se enriquecería entre sí con el intercambio de ideas, estampas o conceptos de moda en la realización artística. Esta primera academia parece ser que duró poco, pero fue un buen germen para la creación de la Escuela Patriótica de Dibujo que, dependiendo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, fue creada por los nobles e intelectuales murcianos en 1779, poniendo a Salzillo como su primer director¹⁹.

SALZILLO EN SU ÚLTIMA ETAPA

En los últimos veinticinco años se ha incrementado bastante el conocimiento de la obra de Salzillo realizada con aportaciones documentadas y atribuidas con bastante seguridad de obras que realizó para fuera de Murcia a las que, pese a ser citadas algunas ya desde Ceán, no se le había prestado la atención que en verdad merecen²⁰. De esta forma y puesto que muchas de las aportadas son de fecha tardía y de fuera de Murcia, se puede revisar con precisión esa última y denostada época final para poder llegar a otras conclusiones de las que se vienen manteniendo, desde que así lo afirmara de forma tajante su mejor estudioso D. José Sánchez Moreno que decía así: "Puede afirmarse que el declive de Salzillo se inicia por 1770, desde cuya fecha casi todos los encargos son para fuera de Murcia" y al llegar a juzgar lo de los últimos cinco años: "Pertenece no obstante a lo mas pobre de su inspiración, aunque siempre se acusan los maravillosos recursos de su habilidad"²¹. Aquí no vamos a hacer una revisión de todas las obras de esa etapa final pues rebasaría con mucho el marco de este trabajo y además nos obligaría a meternos en análisis de clientela y otros condicionantes, nos basaremos en unos cuantos ejemplos concretos y a través de ellos intentaremos explicar nuestra teoría a la par que valorar los motivos que pudiera tener para el cambio.

Ese cambio hacia el clasicismo, aunque sea en sus últimos veinte años cuando más se evidencia, fue en realidad bastante precoz y en su etapa intermedia estuvo coexistiendo con posturas mas barrocas o rococó y el mas sincero realismo. Ya desde el inicio de la década de los cincuenta se le ve abandonar la gesticulación excesiva en rostros y actitudes (queda solo en sus sayones) y ello es especialmente notorio en sus vírgenes dolorosas. A la expresión de dolor sus-

19 PEÑA VELASCO, C. de la. "Francisco Salzillo, primer director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1779-1783)", *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, 1983, pp. 156-167.

20 Entre otros destacamos los siguientes: GÓMEZ PIÑOL, E., (con catálogo de BELDA NAVARRO, C.) *Salzillo (1707-1783)*. Exposición Antológica, Murcia, Mayo - Junio, 1973. BELDA NAVARRO, C., "El gran siglo de la escultura murciana", *Historia de la Región Murciana*, vol. VII, Murcia, 1980. A.A.V.V., *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Editora Regional, Murcia, 1983. GARCÍA - SAUCO BELÉNDEZ, L. G., *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, C.S.I.C., Confederación Española de Estudios Locales, Albacete, 1985. *Catálogo Exposición los Salzillos de Orihuela*, SÁNCHEZ PORTAS, J., Orihuela, 1991.

21 O. cit., pp. 133 y 134.

tituye una tristeza serena, no exenta de gravedad que marca el abismo entre su Dolorosa de Santa Catalina (1733) y la de la Cofradía de Jesús (1755) (Íáms. 1 y 2), o las Angustias de Murcia (1740), frente a la de Yecla (1763). Las cejas han perdido su inclinación y la boca su mueca para recobrar el precioso dibujo arqueado. Esto que de por sí es bastante indicativo de un cambio profundo de concepto en la cualidad espiritual de sus figuras, se refuerza si miramos ahora a la Verónica, obra del mismo 1755 en que hizo la Dolorosa de Jesús; a ella, mujer de pueblo, si se le permite acusar el gesto compungido y se usa el mismo dibujo facial que en los ejemplos primeros; no puede contener el sollozo y el maestro así lo plasma en su rostro (Íám. 3), pues su condición de personaje más popular que no ha de guardar la compostura, autoriza recursos distintos a los empleados en el personaje sagrado que no sólo debe contener su dolor, sino además, comprender y aceptar lo que está sucediendo.

LAS ANGUSTIAS DE MURCIA Y YECLA, ANÁLISIS COMPARATIVO

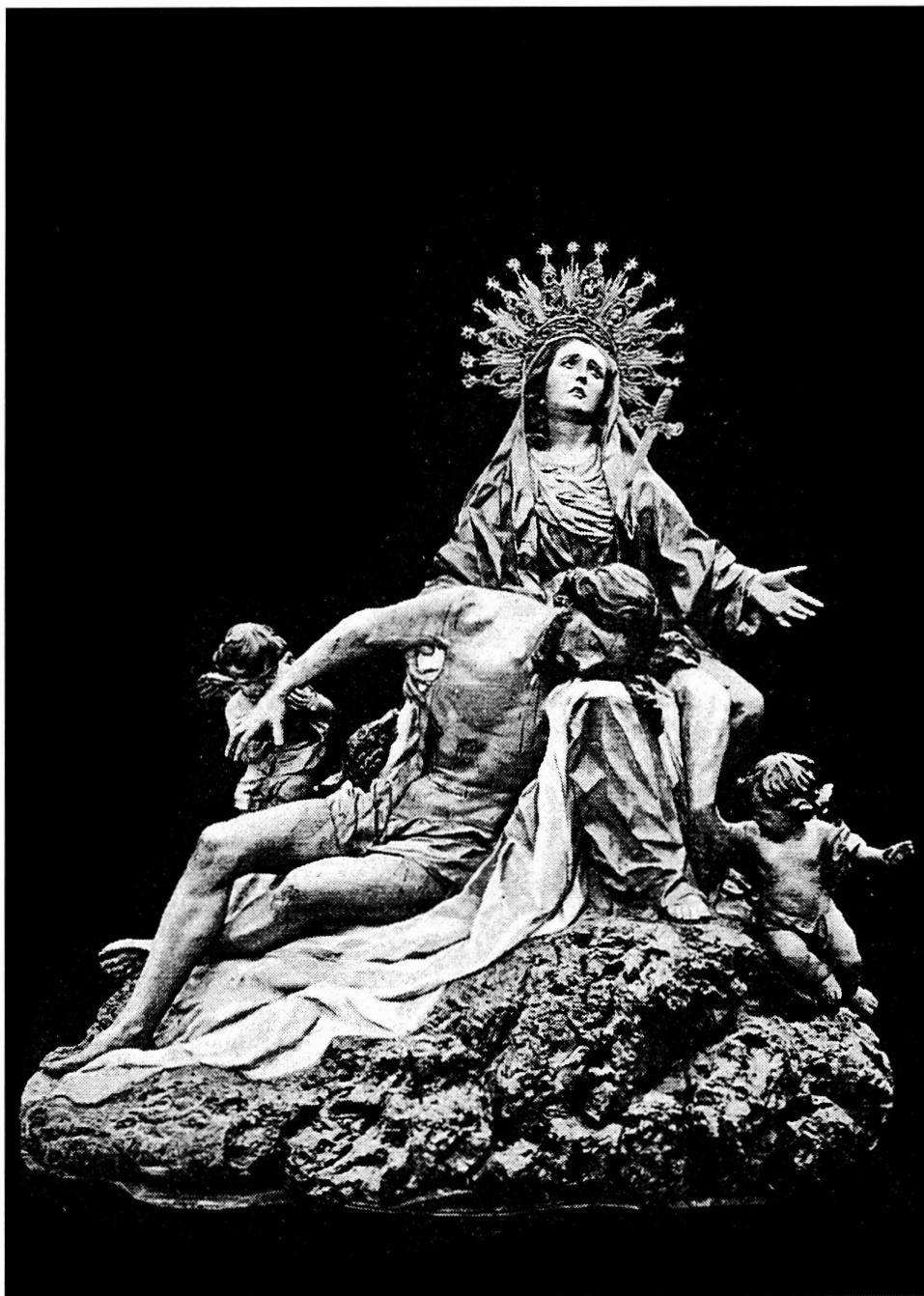
Al respecto de esto, es importante analizar a fondo los dos ejemplos citados de la Virgen de las Angustias. La primera versión, del año 41 es una espléndida muestra de tratamiento barroco, tanto en forma como en espíritu. Su rostro se dirige al cielo, va a estallar en llanto y la inclinación de sus líneas faciales, así como la vibración de las aletas de la nariz y barbilla puntiaguda, dan buena razón de ello; la mano derecha sujeta Cristo muerto por la axila aunque sin llegar a tocar directamente su piel mientras que la izquierda acompaña el gesto facial en la expresión del dolor y demanda de consuelo: la Madre no comprende, no acepta y sufre (Íám. 4). Está por tanto dentro de la misma tradición que se ha visto nacer con el barroco en ejemplos magníficos de Rubens, Van Dyck o en escultura de Gregorio Fernández y antes, Juan de Juni, basados a su vez en la sensibilización tardo medieval que se recupera por algunos artistas y líneas estéticas del Barroco Asistimos aquí a la "compassio Mariae" que queda también materializada en la gran espada (otras veces son siete y en casos extremos, trece) que atraviesa su corazón. Cristo, interpretado con una gran belleza corporal y facial, está en el suelo y solo la cabeza y brazo izquierdo descansa sobre una rodilla de María; su postura retorcida sobre sí delata la muerte y la pesantez incontrolable del cadáver, notoria también en ese rostro casi escondido contra las ropas de su Madre. Las dos figuras, incluso las de los dos angelitos que tocan y besan las manos de Cristo están movidas interiormente, creando con ello unas líneas de desequilibrio en la pirámide en que se inscribe el grupo que, recordando el grupo del mismo tema de Gregorio Fernández (Museo de Escultura de Valladolid), se prolonga hacia la izquierda. Esa inestabilidad en volumen y superficie está subrayando la convulsión emocional que hemos visto en los rostros e informando del rico mundo sentimental del Barroco²².

Pero la expresión tan evidente de esa "Compassio Mariae" no era bien vista por la Iglesia Contrarreformista que la interpretaba como una muestra de que se trataba a la Virgen como mujer vulgar que no era capaz de comprender y aceptar la trascendencia del Sacrificio de su

22 Para la iconografía de la Virgen de las Angustias véanse principalmente: TRENDS, Manuel, *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, "La Virgen de los Dolores", Editorial Plus Ultra, Madrid, 1946, pp. 223 - 232. PLAZA SANTIAGO, F. J. de la. "La Virgen de la Caridad de Cartagena: Consideraciones sobre el origen de una iconografía" en *Arte y Cultura en el primer centenario del templo de la Caridad de Cartagena*. 1893-1993, Cartagena. 1993, pp. 165-187.



Lám. 3. *Verónica*, h. 1755. Iglesia de Jesús, Murcia.



Lám. 4. *Virgen de las Angustias*, 1740. Iglesia de San Bartolomé, Murcia.

Hijo²³. De modo que Salzillo, buen cristiano y con sólida educación religiosa, habría de ser muy receptivo si alguien le hizo notar tal desajuste (el mismo Gregorio Fernández llegó a tener advertencia de la Inquisición por el "excesivo dolor" de sus piedad), y procurara enmendarlo, sin descartar que quizás fuera él mismo el motor del cambio pues no en vano fue designado como inspector de la Inquisición en el distrito de Murcia. Ahora bien, seguro que el cambio que ahora anotaremos en la versión siguiente, no sólo debió estar motivado por ello sino que, también influiría la nueva moda estética que aconsejaba alejarse de la excesiva expresividad sentimental y buscar la serenidad y gravedad en los rostros y actitudes de las esculturas que hubieran de representar personajes religiosos, reyes, héroes o figuras históricas de gran significación, algo que ya estaba poniéndose en práctica en ese numeroso grupo de escultores que trabajaban en el Palacio Real bajo la dirección de Olivieri y Castro, y en la misma Murcia, guiados por Jaime Bort. Un buen ejemplo de ello nos lo suministra Luis Salvador Carmona, escultor vallisoletano, casi de la misma edad que nuestro Salzillo, aunque muere más joven (1708-1767) y uno de entre los que trabajan en el Palacio Real que incluso llegó a ser Teniente Director de Escultura en la Academia de San Fernando²⁴. Él, como Francisco Salzillo, tuvo una producción bastante abundante de escultura religiosa policromada y de entre ella, algunas muestras de la Piedad que son más dolientes y lacrimógenas según sean más tempranas de factura (la de la iglesia de San Martín, de León y la del oratorio del Olivar) para ya al final, h. 1761, realizar el maravilloso ejemplo de la catedral de Salamanca, prodigio de contención clasicista en que mana, joven y hermosa como la vaticana de Miguel Ángel, contempla el rostro de su hijo muerto sin el más mínimo aspavento o lágrima.

Este mismo espíritu es el que vamos a encontrar en las Angustias de Yecla. En ella se ve un giro en la forma y en el sentimiento que la hace totalmente distinta a la de Murcia (lám. 5), pese a que siempre se haya considerado una copia más de entre las cinco que hizo el maestro. Ya Baquero, aunque de pasada, establece una diferencia entre ambas al decir: "la devotísima Virgen de las Angustias, de San Bartolomé" (o. cit., p. 213) y más adelante: "el grupo de las Angustias de Yecla, superior al nuestro de San Bartolomé..." (p. 221). Por supuesto creo que hemos de evitar la comparación para emitir un juicio cualificativo ya que los dos grupos son obras absolutamente punteras en la producción de Salzillo y más aun en la estatuaria barroca española. Pero sin duda el calificativo de "devotísima" le encaja de maravilla a la primera, mientras que la segunda precisa de otros a determinar; pero el hecho es que el fecundo investigador antedicho, fue más allá de lo que se ha venido diciendo por regla general, cuando las diferencias se apre-

23 Veamos como se expresa Fr. LUIS DE GRANADA cuando escribe "Del dolor que Nuestra Señora padeció al pie de la Cruz" en *El libro de la oración y de la meditación*, 1554: "A este espectáculo tan doloroso se halló presente la sacratísima Virgen y no de lejos (como se escribe de los otros amigos y conocidos) sino junto al pie de la Cruz: Estaba, dice el evangelista, par de la Cruz la madre de Jesús. No solamente estaba par de la Cruz, viendo con sus piadosos ojos las heridas de su hijo, mas aun estaba de pie ¡Oh fortaleza de ánimo! ¡Oh maravillosa constancia! El mundo se trastornaba, la tierra se estremecía; las columnas del cielo temblaban y los miembros virginales están quedos en su lugar. Las piedras se hacían pedazos y está entero el corazón de la Madre. Su corazón estaba hecho un mar de amargura y las olas de este mar subían hasta los cielos; mas el marinero estaba tan diestro y llevaba en sus manos el gobernalle con tan espantosa tormenta, ni apartarlo un punto de la voluntad de Dios".

24 GARCÍA GAÍNZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Universidad de Navarra, 1990.



Lám. 5. *Virgen de las Angustias*, 1763. Yecla.

ciaban solo en lo formal²⁵. Sin duda el rango de “superior” que otorga Baquero, habna de venir por el maravilloso equilibrio en forma y color, y el sereno dolor que acusa todo el conjunto. Aquí Salzillo quiere evitar el estallido de pasión que ha utilizado en la otra. La Virgen tiene el óvalo mas redondeado y asimismo son la boca y cejas; mira al cielo, sí, pero sin queja, buscando la complicidad de un Padre dolorido que le mantiene la mirada y ambos comprenden y aceptan lo que ha sucedido como lo único posible. Además ahora Mana no toca el cuerpo de Cristo, eleva los dos brazos mucho más como oferente, ofreciendo el fruto de su vientre, que reclamando auxilio. También el cuerpo de Cristo ha variado sensiblemente de postura y ahora está sentado con las piernas hacia delante y también cruzadas; el torso, muy bien dibujado, lo presenta más erguido y más frontal y la cabeza, apoyada sobre la rodilla de su Madre, vuelve el rostro hacia nosotros, relajado: más como dormido que como muerto. La policromía es sensiblemente más entonada, buscando un efecto total cobrizo y bronceo, y en el cuerpo de Cristo se ha evitado toda sangre que no sea el reguero del costado. Los “pucheros” se dejan a los angelitos, y la misiva a la emoción sensible la envían la corona de espinas y el grueso clavo que, en zona bien visible, se recortan sobre el blanco sudario. Este último recurso ha sido siempre muy usado en periodos de fuerte clasicismo o por artistas que han propugnado esta actitud artística; así: el pintor Aníbal Carracci, gran clasicista del barroco romano, en su Piedad del Museo de Viena, mientras que ambos protagonistas aparecen como dormidos: Ella desmayada y Él con morbidez cámea en su cuerpo y el semblante plácido pese a su muerte, aparecen la corona de grandes y agudas espinas, más los clavos retorcidos y aun sangrantes, colocados en el borde del sepulcro, muy intencionadamente iluminados por un rayo de luz dirigido; también aquí los llonqueos se dejan para los angelitos que acompañan la escena. Pero volviendo al grupo de Salzillo vemos que también ha variado su inserción general en la pirámide que ahora es casi simétrica, y ellos están mejor asentados sobre la tierra, equilibrándose perfectamente sus empujes contrapuestos; todo ello subraya la apariencia clasicista que sin duda buscaba el escultor y que, sin variar apenas el modelo, pues así sería pedido por los clientes, supo alcanzar perfectamente.

La idea que domina en este grupo es la citada de Virgen como oferente a la que podemos también añadir la cualidad de orante: ofrece a Dios y a los hombres, de ahí la perfecta exposición frontal y erguida del cuerpo del Hijo, e intercede en oración como mediadora. Esta es una idea más acorde con los nuevos tiempos de la iglesia y también con la nueva filosofía cristiana de la Ilustración a la que Salzillo, sin duda, quema aproximarse.

Pero este modelo aquí usado no era nuevo; ya lo había experimentado un año antes en el precioso grupo que había realizado para las Capuchinas de Alicante, documentado recientemente por Sáez Vidal²⁶. Es esta una obra de tamaño algo menor que el natural de una excepcional calidad de concepto y una factura esmerada y preciosista que, pese a haber recibido máximos elogios por algunos autores, no había sido integrada de lleno en la producción de maestro, quizás por faltar esa documentada autona que ahora ya posee. Ahora sabemos que fue un encargo de D. Juan Bautista Caturla, “Teniente de Alguacil del Santo Tribunal de la Inquisición de

25 SOBEJANO, Andrés, “Las cuatro Angustias de Salzillo conservadas en nuestra región”, *Boletín del Museo de Bellas Artes*, nº6. 1927. Asimismo leamos a SÁNCHEZ MORENO, J., o. cit. p. : 121, “El tema (las Angustias) lo repitió para Lorca, Dolores (Alicante) y Yecla, con escasas variantes en el movimiento de las figuras”.

26 SÁEZ VIDAL, Joaquín, “Una obra de Salzillo en Alicante: La Piedad de las Capuchinas”, *Semana Santa*, Alicante, 1998, pp. 4 a 9.

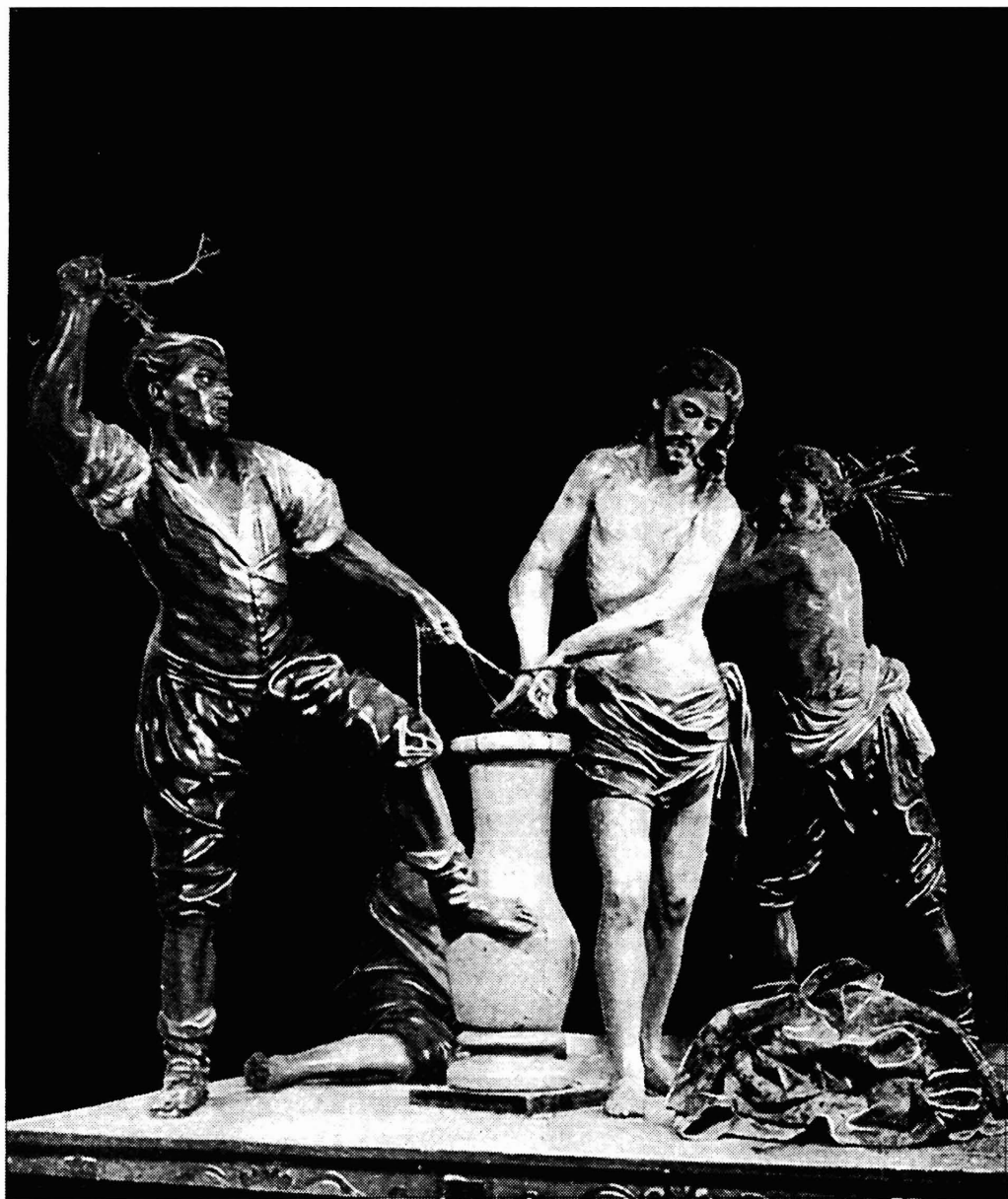
Murcia" (parafraseamos a Sáez Vidal) y que iba destinada a una capilla funeraria que para él y su familia había mandado construir en la iglesia de ese convento.

OTROS EJEMPLOS

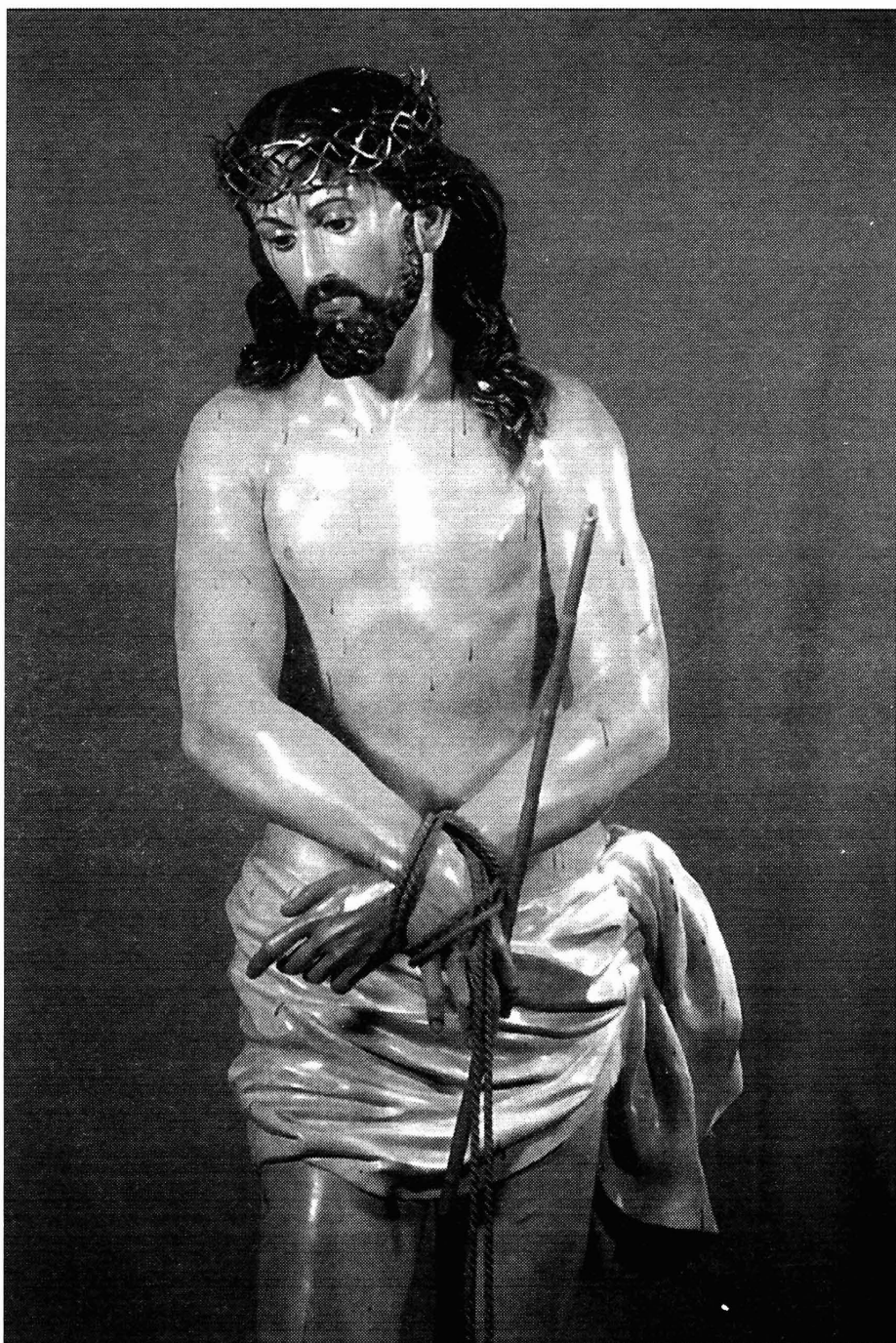
Pero el grupo de Yecla, por su fecha, 1763, aun se inscribe dentro de la etapa intermedia y gloriosa y por ello no ha sido nunca menospreciado. No sucede lo mismo con el Paso de "Los Azotes", de la Cofradía de Jesús, obra muy tardía, del año 1777, que sistemáticamente ha sido valorado como el peor grupo de entre todos los que integran el conjunto procesional, resaltando, sobre todo, la poca expresividad facial de Jesús y el tratamiento de la parte inferior de su cuerpo (lám. 6). Ante esto creo que también se puede argumentar una intencionalidad en Salzillo y no un abandono en ayudantes o una falta de pericia, cosas impensables en un maestro tan riguroso, sobre todo cuando se *trataba* de satisfacer a unos clientes tan exigentes por bien preparados. La composición de sus cuatro figuras es perfecta, la más conseguida de todos sus pasos conocidos, estructurada en un perfecto triángulo de base que genera pirámide, cuya altura es la figura de Cristo. Los sayones son un prodigio de movimiento y expresividad, consentida ésta por tratarse de gentes del pueblo que no han de contener los sentimientos ni controlar sus modales (incluso uno, saca la lengua) y Jesús es la pura representación de la mansedumbre y dignidad. En la comparación con el Cristo flagelado de Jumilla, realizado en 1755, siempre ha salido perdiendo. Es éste un ejemplo extraordinario de la más ajustada espiritualidad barroca: delgado, con los músculos en tensión aguantando el suplicio y una postura inestable en torso, brazos y piernas que subraya la movilidad cambiante de ese cuerpo ante los golpes. En el de Murcia, por el contrario se ha relajado la tensión muscular y el rostro es más sereno, hasta dulce, a la vez que las piernas se juntan más, el torso se inclina menos, si la cabeza, y la figura, por tanto, se hace más estable. Ahora bien, todos estos componentes contrastan violentamente con la espalda que nos muestra, pura llaga ensangrentada, y refuerzan la cualidad humana y divina de quien soporta tal tortura; es el mismo recurso de mostrar corona y clavos que hemos visto en el ejemplo anterior.

Además aquí parece querer unir la idea de Flagelación con la de Ecce Homo que también materializó en esta Última época, 1777, en un ejemplo extraordinario para la cofradía del mismo nombre, de Orihuela (lám. 7). La postura es muy similar a la adoptada en "Los Azotes" de Murcia y como allí, la anatomía se ha reforzado y alisado, buscando un ideal casi apolíneo y está acompañada por un rostro bellísimo, sereno y ensimismado, alejado de toda queja o sentimiento directo reconocible. Uno y otro están estrictamente hermanados con el Cristo de la Agonía, realizado en 1773 para la VOT, de la misma ciudad de Orihuela. También aquí alcanza la cúspide en belleza humana, tanto en la anatomía de su cuerpo, como en el rostro que dirige al cielo. En uno y otro vemos el deseo de alcanzar el grado apolíneo que le guía en estos momentos de su producción. En su comparación con el Cristo de la Esperanza, de la iglesia de San Pedro, de Murcia, de hacia 1755²⁷, encontramos la distancia del tiempo expresada de igual forma que los ejemplos antedichos: la tremenda vibración de los rasgos faciales y el aspecto magro y tenso del

27 Esta obra, pese a que ha tenido un rico pasado de atribuciones, está ahora totalmente aceptada como de Francisco Salzillo según documentación aportada por LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., y haberse probado también la pertenencia del escultor y su mujer a la cofradía de que recibe el nombre el Crucificado por lo que, según tradición, muy posible por otra parte, Salzillo la regaló; *Escultura Mediterránea*. Murcia, 1966, pp. 133-134.



Lám. 6. *Cristo de "los Azotes"*, 1777. Iglesia de Jesús, Murcia.



Lám. 7. *Ecce Homo*, 1777. Cofradía del Ecce Homo, Orihuela.

cuerpo, interpretado con minucioso detalle, reflejan a la perfección la sacudida del dolor físico y psíquico de que está siendo víctima: los afectos y el instante están fielmente reflejados, dos premisas máximas de la estética barroca a las que se oponen frontalmente las nuevas teorías y actuaciones que, surgidas a mediados del siglo, desembocarían en la práctica artística neoclásica.

Volviendo de nuevo a las imágenes marianas, merece la pena pararse ante otra de las obras que siempre se ha considerado señera en el grueso de su producción; hablamos de la Inmaculada Concepción del convento de San Francisco, de Murcia, realizada entre los años 1766 a 1772, de más de dos metro de altura y lamentablemente desaparecida en 1931. Se representaba muy erguida y con un aplomo y solidez desacostumbradas en las más frágiles versiones anteriores del escultor. En realidad tiene la prestancia de una columna bien alzada sobre ancha peana de nubes y ángeles, distante del fiel por su arrogancia pero muy cercana por la belleza de su rostro y la leve sonrisa que de él emana (Íám. 8). Este tema iconográfico ya había sido muy representado por el artista y en concreto el esquema que aquí llega a su culminación también lo había ensayado.

Desde principios de su actividad, hacia los años treinta, había dado muestra de su gran maestría en la airosa Inmaculada del convento de Santa Isabel, hoy en las Claras: modelo muy movido de ropajes que arquea su cuerpo con graciosa flexibilidad, a la vez que marca un leve movimiento de contraposto con sus extremidades; el rostro es dulce y aniñado, muy próximo al ideal rococó que impregna sus primeras creaciones. Tras ésta, vienen otras dos obras, una de ellas maestra, que son: la de la iglesia de S. Miguel, de Murcia y la del convento de la Concepción, de Albacete, hoy en las Justinianas de la misma Murcia. Ambas son todavía de primera época, hacia el año 44, y la segunda, de una calidad absolutamente sobresaliente. En las dos propone el tipo que hemos visto en la de San Francisco, pero está claro que aun trabaja bajo las premisas barrocas al llevar la Virgen su rostro al cielo y adoptar la postura respingada, manteniendo el contraposto a la vez que el manto se enrosca sobre la figura.

Vistas estas muestras (que podríamos ampliar con otros ejemplos) podemos ahora comprobar mejor la solidez clásica conseguida en la de su última etapa, su etapa neoclásica podríamos decir ya sin temor a equivocarnos y de nuevo habremos de reconocer que esos cambios sutiles, pero tan substanciales no pueden ser fruto de la casualidad ni de demanda del cliente, sino de una actitud muy meditada que demuestra a un artista que quiere seguir siendo fiel a sus principios y a lo que le piden sus clientes, pero al tiempo sabe ofrecer a quienes sepan mirar con esos nuevos ojos que se han ido imponiendo desde mediados de siglo y toman voz en Mengs a partir de los sesenta²⁸: la evolución necesaria que le hizo ser siempre el artista apreciado que fue.

28 Vuelvo a insistir que ni el artista, ni la ciudad, vivieron en el aislamiento que se ha querido ver. El mismo Baquero *Almansa*, o. cit., p. 245, le hace estar al margen de la nueva postura neoclásica cuando hablando del Ángel de la Oración del Huerto dice: "Su mente genial lo concibió y lo ejecutaron sus manos, sin deberle nada al neo - clasicismo de Winckelman, años antes de que éste escribiese sus célebres libros, y mas años antes que pudiesen llegar por tardíos senderos sus doctrinas a España... Ni siquiera de las del pintor filósofo Mengs, que tanto influyó luego en la Real Academia de Madrid, podrían tenerse aquí noticias en 1754 que es la fecha de la Oración de Huerto" Efectivamente para esa fecha, ni para esa década en general se tendrían noticias de los cambios, pero pensemos que la llegada de Mengs a España fue en 1761; en 1762 la publicación de sus teorías: *Consideraciones sobre la belleza y el gusto en la pintura*, libro dedicado a Winckelman que a su vez ya había publicado en el 55: *Reflexiones sobre la imitación de las obras grie-*



Lám. 8. *Inmaculada Concepción*, h. 1766 - 72. Convento de los franciscanos, Murcia. Desaparecida.

Así, la preciosa Inmaculada de que tratamos, aparentaba una edad de mujer en plenitud, tanto en su rostro como en todo el cuerpo. Su belleza serena, muy humana y al tiempo de diosa, se imponía con afabilidad mirando hacia el fiel, al contrario de los otros ejemplos anteriores que perdían la mirada en el cielo. Sus pies, algo separados, estaban como anclados en la base de nubes y, frente al estrechamiento inferior de las otras, su aspecto tendente hacia la figura fusiforme, hay aquí un cilindro continuado desde los hombros hasta los pies que da el aspecto de columna que antes ya he dicho; ello se potencia con la gloria angélica de entre la que emerge la Torre y amenaza la Bestia que es contenida por los ángeles.

En dos obras más de Orihuela se acusa de nuevo la renovación de última hora de Francisco Salzillo. Una, la muy conocida y alabada Sagrada Familia de la iglesia de Santiago y la otra la Virgen del Carmen entronizada de su convento de Carmelitas.

El primer grupo fue realizado según documento irrefutable en 1766 (lám. 9)²⁹. La figura de San José está dentro del esquema que ya había realizado el maestro: las Claras, Murcia; aunque muy sereno de postura y expresión a la vez que algo más fuerte en su corporeidad y con las vestimentas y plegados muy controlados por el dibujo. Pero es en la Virgen donde se nota más cambio: concebida como madre, es una mujer hecha, de formas contundentes que muestra en el rostro la serena gravedad de quien piensa en un futuro doloroso. Las miradas de los padres se dirigen hacia el hijo: su padre terrenal a la mano que no logra asir, demostrando con ello un afán de protección que claramente el Niño no necesita y su madre, buscando los ojos del Hijo que no encuentra ya que éste los dirige al cielo. Las tres figuras están con los pies en el suelo, muy firmes en su apostura, y los revoloteos de paños tan frecuentes en las primeras décadas del escultor, han desaparecido ciñéndose estos a los cuerpos y reforzando en su claro dibujo su buscada solidez.

La Virgen del Carmen con el Niño, entronizada sobre nubes y ángeles en una pieza excepcional por su tamaño (230 cm.) y monumentalidad (lám. 10). Sorprende que no se haya tomado más en consideración a la hora de exposiciones u obras de carácter general sobre el artista pues creo que puede catalogarse entre sus piezas más sobresalientes. Recogida como de Francisco Salzillo desde 1792, fue luego difundida en el Diccionario de Ceán y asimismo también citada como del maestro por Fuentes y Baquero, para por fin, darse como "desaparecida" por Sánchez Moreno³⁰. Con toda seguridad ha de ubicarse en la última etapa del escultor, quizás después de la Inmaculada de los franciscanos, de Murcia, con la que tiene bastantes similitudes. En efecto, se vuelve a ver aquí el mismo rostro de plenitud humana femenina, la directa mirada hacia los

gas en la pintura y la escultura. No sería muy probable que esta última obra, en alemán, se conociera en Murcia, ni quizás la de Mengs, pero el círculo de relaciones de Francisco Salzillo, como ya hemos visto, era de lo más cualificado para comentar entre ellos todas las novedades que se iban conociendo en la Corte. Además, la llegada a Madrid del pintor bohemio no pasó desapercibida, antes bien fue convulsa por haber propiciado el cese y caída de grandes artistas barrocos que le habían precedido en las obras de mayor envergadura oficial.

²⁹ Recogida y bien fotografiada en el Catálogo **Los Salzillos de Orihuela**, elaborado por Javier SÁNCHEZ PORTAS. Aquí se da noticia de la bibliografía que se ha ocupado de ella y principalmente de la descripción que en 1792 hace José Montesinos Pérez en el Compendio Histórico Oriolano que dice así: "El Altar de María Sma. Es grande, hermoso, magnífico, de preciosa talla dorada, con su gran camann que en sí tiene en su trono a Mana Sma. circuida de Ángeles y Serafines, hechura del célebre Salzillo, murciano; se puede volver todo el trono, hacia el Camann sobre la Mesa de Altar que hay en él donde se suelen celebrar algunas misas..."

³⁰ O. cit., p. 137.



Lám. 9. *Sagrada Familia*, 1766. Iglesia de Santiago, Orihuela.



Lám. 10. *Virgen del Carmen*, h. década de los 70. Convento del Carmen, Orihuela.

fieles y lo que es mas importante, la solidez de la figura en el conjunto, tan alejada de la gracia de Santa Ana y la Virgen, de su convento, en Murcia, o de la Sagrada Familia, de San Miguel de la misma ciudad, obras ambas de la primera etapa. Asimismo el angelito colocado casi en horizontal en la parte frontal de la nube, es el mismo que se sitúa en idéntico lugar de la Inmaculada de San Francisco que venimos diciendo.

Ese aspecto mas recio y macizo que se evidencia y queremos señalar en todas estas obras finales no ha sido bien aceptado por la crítica posterior que quizás, por inesperado en un escultor de la gracia y el movimiento, no se llegó a comprender del todo. Así cuando Sánchez Moreno habla de la Virgen de la Aurora de la iglesia del Rosario, de Lorca, obra de 1779, acusa: "disposición sobre nubes que la hacen muy poco esbelta y de pesada presencia", considerándola, incluso, como obra de clara "intervención de discípulos"³¹. Al haber desaparecido solo puede juzgarse ahora por la fotografía pero acusa muy bien esa última época en la que el artista ha cambiado y no por la intervención de ayudantes, sino por su propia evolución conscientemente buscada. Al hilo de ello y para sentar mas esta afirmación, creo que se puede delatar la mano de discípulos en la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de Aledo, en la que no se ve cambio, sino claramente impericia y rasgos faciales que delatan muy claramente al mismo Roque López.

ADVERTENCIA FINAL

Conscientemente no tratamos aquí el precioso y numeroso Belén, contratado con Salzillo también en época avanzada por D. Jesualdo Riquelme y Fontes, hijo de D. Joaquín Riquelme y Togores, primer gran mecenas que ya le había encargado los "pasos" para la cofradía de Jesús, por ser esta una obra en la que entra mucho el ingrediente popular, tanto por su carácter, materiales y destino, como por los asuntos que era preciso tratar. En él se evidencia la actuación directa del maestro en los grupos de mayor importancia, así como en personajes comparsas que llegan a alcanzar una calidad de obra maestra, pero asimismo también se pueden constatar manos de ayudantes que resultarían absolutamente necesarias en una obra de conjunto tan numerosa. De igual forma también dejamos al margen la revisión de la obra de discípulos y seguidores pues, salvo Roque López, no son lo suficientemente conocidos por ahora como para establecer unos supuestos medianamente seguros, y éste, se dedicó principalmente a la copia de modelos de su maestro, aportando muy ligeras variantes y tomando modelo por lo general de obras de la etapa intermedia que sería la mejor entendida y por ello la mas demandada.

CONCLUYENDO

Consideramos a Francisco Salzillo como un artista preocupado por la evolución de las formas artísticas, así como de su significado mas trascendente; y ello le lleva a marcar diferencias en sus realizaciones que pese a ser siempre sutiles matizaciones que no llegan a alterar el estilo propio que acuñó desde sus primeros momentos, si van haciéndose notorias en el tiempo. Al principio es el mundo del rocó y el gran barroco: gracioso y efectista, el primero, sentimental

31 Reproducida en el catálogo de *Salzillo y el Reino de Murcia*, elaborado por BELDA NAVARRO, MERGELINA CANO - MANUEL y SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, Murcia 1983, p. 270.

y declamato, el segundo, lo que vamos a encontrar en su obra. Luego llegará un primer clasicismo en el que cultivará el realismo idealizado que le ha hecho mas famoso y le ha propiciado las mejores críticas en la historia; hasta aquí todo de acuerdo con lo que se ha venido diciendo desde el inicio de la revisión crítica de su obra. Pero a esto, creo que hemos de añadir unos años últimos en los que se nota otra variación, no demasiado bien comprendida, postura consciente y buscada por el artista, en la que, al igual que los escultores mas próximos a la Corte y a la Academia, busca mayor rigor en su adaptación al curso de los tiempos y procura una estética francamente neoclásica en la que su postura realista de siempre se amortigua con fuertes dosis de idealismo clasicista.