

LIBERTAD CREATIVA VERSUS AUTOCENSURA EN FRANCISCO SALZILLO (1707-1783): ESCULTURAS DE ÁNGELES NIÑOS*

POR

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO¹

Universidad de Murcia

RESUMEN

Este artículo analiza las esculturas de los ángeles niños de Salzillo a partir de su biografía, religiosidad y lo expresado en la literatura artística y textos devocionales. Salzillo buscó la belleza y perfección formal asociadas al ser celestial. El desnudo infantil permitía una libertad que utilizó hasta llegar a los límites tolerados por la censura. Aunque se inspiró en modelos vivos, observando el decoro, alcanzó sus mayores logros expresivos cuando pudo observar a sus hijos, incluso con el recuerdo de los que habían muerto. Plasmó sentimientos y lágrimas en rostros, con manos reforzando el mensaje. Cuidó la policromía y subordinó la disposición de los ángeles niños a la figura principal. Se reflexiona sobre la función y cambios al representar esta experiencia visionaria, del gusto de la piedad popular y que conectaba emocionalmente con el devoto.

PALABRAS CLAVE: Francisco Salzillo; ángeles niños; escultura barroca; libertad creativa; autocensura.

CREATIVE FREEDOM VERSUS SELF-CENSORSHIP IN FRANCISCO SALZILLO (1707-1783): SCULPTURES OF CHILD ANGELS

ABSTRACT

This paper studies the sculptures of Salzillo's child angels taking as a reference his biography, religiosity and the art literature and devotional writings. Salzillo sought the beauty and formal perfection associated to celestial beings. Child nudity allowed a degree of artistic freedom that Salzillo took to its limits aware as he was of what censorship would consider acceptable. Although he got his inspiration from real children —always within the required limits of decorum— he achieved the highest levels of expression when he based his observations on his own children, even after he experienced the trauma of their deaths. They display deep emotions through tears, facial expression, using their hands and body disposition to reinforce the message. He carefully considered the polychromy of the child angels, while subordinating them to the main figure. We study the purpose and changes in the representations of these visions, so dear of popular piety and that created such a close emotional link with the faithful.

KEY WORDS: Francisco Salzillo; child angels; Baroque Sculpture; creative freedom; self-censorship.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Peña Velasco, Concepción de la. 2022. «Libertad creativa versus autocensura en Francisco Salzillo (1707-1783): esculturas de ángeles niños». *Hispania Sacra* LXXIV, 149: 213-230. <https://doi.org/10.3989/hs.2022.16>

Recibido/Received 08-07-2020
Aceptado/Accepted 12-01-2021

DEVOCIÓN, EMOCIÓN Y AUTOCENSURA EN LA REPRESENTACIÓN ANGÉLICA

Francisco Salzillo (Murcia, 1707-1783), destacado escultor del barroco hispánico, concedió particular atención a los

ángeles niños a lo largo de toda su trayectoria, con un tema proclive a despertar sentimientos de simpatía y en un contexto de creciente devoción a estos seres celestiales tras la Contrarreforma.² Sin embargo, su estudio ha quedado relegado ante las imágenes de devoción a las que custodian, que

* Trabajo realizado dentro del proyecto Hispanofilia IV, Cód. HaR2017-82791-C2-1-P del Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ velasco@um.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6777-7258>

² Mâle 2001, 279-288; Sebastián 1981, 315-318. Abreviaturas utilizadas: ACM=Archivo de la Catedral de Murcia; AHPM=Archivo Histórico Provincial de Murcia; AMM=Archivo Municipal de Murcia; APSCM=Archivo Parroquial de Santa Catalina de Murcia.

han concentrado mayor interés. Se adaptan a ellas en tamaño, ubicación y conforme requiere cada circunstancia. Lo más frecuente es que se incorporen portando atributos. En el desnudo, Salzillo se atreve a llegar hasta los límites permitidos. Conforme avanza su carrera profesional, se observa que las figuras interaccionan más con la imagen principal y manifiestan mayor proximidad afectiva. Dota de sentimientos a los ángeles, que acompañan con sus lágrimas el dolor de la Virgen María en la pasión. Además, ganan en naturalidad, como consecuencia de su evolución como artista y del entorno familiar en el que se inspiraría, con la presencia de sus hijos.

En este estudio se reflexiona sobre el tratamiento que el artista procuró a los ángeles niños. El objetivo principal es saber qué aporta y cómo solventa el conflicto entre libertad artística y censura. Se parte de los estudios sobre el escultor, de la selección efectuada de ejemplos representativos de su producción escultórica y de lo expresado por la literatura artística y hagiográfica. Se han examinado documentos de contrato de obra para averiguar si incluyen demandas respecto a esta cuestión. Se ha revisado la biografía de Salzillo para estimar si la presencia de niños en su entorno pudo determinar un acercamiento más realista. Se han considerado los cambios experimentados, en razón de los acontecimientos que marcaron su vida y su trayectoria profesional, en una etapa de profundas transformaciones y de paso del Barroco a la Ilustración.

Las numerosas imágenes religiosas en madera policromada de Francisco Salzillo despertaron gran devoción, multiplicándose los encargos en la ciudad de Murcia y en otras localidades de este reino y también de los de Valencia y Granada, así como en Madrid, las Indias Occidentales —caso de La Habana— y ciudades del Mediterráneo norteafricano, como Orán. Hijo de Nicolás Salzillo (Santa María Capua Vetere, 1672-Murcia, 1727), escultor napolitano instalado en Murcia a finales del XVII, Francisco Salzillo sucedió muy joven a su padre al frente del taller, cuando este murió. Con él colaboraron sus hermanos José (Murcia, 1710-1744), que alcanzó el título de maestro, y, más adelante, Inés (Murcia, 1717-1775) y Patricio (Murcia, 1722-1800), a quienes él formó para que trabajasen en el obrador familiar, encarnando y dorando las imágenes, fundamentalmente. Francisco Salzillo gozó de un pronto reconocimiento y su prestigio se mantuvo siempre. Fue requerido sin éxito en los años cuarenta para colaborar en el programa escultórico pétreo del nuevo Palacio Real de Madrid.³ Se le designó maestro escultor de la ciudad de Murcia en 1755 y socio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, con nombramiento en 1778. Fue el primer director de la Escuela Patriótica de Dibujo, dependiente de esta última institución, desde sus comienzos en diciembre de 1779.⁴

El escultor no tenía dudas sobre lo permitido en la representación de la figura humana. Testimonios tempranos indican que fue revisor del Santo Oficio para esculturas y pinturas y, por tanto, disfrutaría de los privilegios y exenciones

del cargo. Ya en el siglo XVIII Rejón de Silva constata que lo fue.⁵ Por otro lado, conocía bien las Sagradas Escrituras y sabía qué era lícito y qué aspectos eran reprobados. En consecuencia, hay que considerar el valor de la autocensura, pues Salzillo actuaba en la consciencia de saber hasta dónde podía llegar, pero sin grandes renunciaciones.⁶ En la formación de este escultor influyeron su aprendizaje junto a Manuel Sánchez, pintor y sacerdote, y las enseñanzas recibidas en la Compañía de Jesús, pues fue porcionista en el colegio de La Anunciata de Murcia.⁷ Los jesuitas fueron devotos de los ángeles y el Padre Andrés Serrano, nacido en Murcia, publicó en 1699 un destacado libro sobre los siete arcángeles —a quienes llama validos del rey del cielo—, que tuvo gran difusión y fue ampliado y publicado de nuevo en el siglo XVIII, pudiendo haber servido a Francisco Salzillo, en su aproximación a este asunto. Por demás, en su entorno más próximo estaba su hermano Patricio Salzillo, que era sacerdote. Francisco fundó patronato a su favor en 1744 para que dispusiera de congrua para su sustento como eclesiástico, hasta que recibiera otra renta colativa. Desde finales de los cuarenta en que el artista se casó, también podría haber contado con los consejos en materia religiosa de sus cuñados José Vallejos, presbítero, y fray Agustín, de la orden homónima, hermanos de su mujer. Por otro lado, mantuvo estrecho contacto con numerosas personas del clero regular y secular por razón de encargos y de amistad. En consecuencia, siempre poseyó interlocutores del clero, formados en la observancia y conocimiento de las disposiciones de la iglesia, que podían asesorarle sobre la verdad del relato a representar o sobre lo que se consideraban abusos en la visualización artística de los temas. En lo concerniente a lo que era la práctica de la pintura y escultura, él sabía que debía evitar cualquier sospecha herética, irreverente o profana y más en las obras de asunto religioso. La Inquisición supervisaba lo que creía que podía provocar irrisión por una mala o incorrecta praxis o por el tratamiento impropio del tema. Además, estaba el decoro de la figura humana. Esta no podía ser ni parecer deshonesto y ahí entraba el desnudo. Los ángeles niños cubren con telas su cuerpo en lo preciso o solventan el problema con la postura.

Como en otros territorios de la Monarquía Hispánica, en el Reino de Murcia proliferaron altares dedicados a los arcángeles san Miguel, san Gabriel y san Rafael, así como al Ángel Custodio y, en menor grado, a los siete arcángeles, pese a las sucesivas prohibiciones.⁸ Además, se desplegaron numerosos ángeles mancebos y niños que respondían a modelos iconográficos generalizados y se disponían adorando a Dios y constituyendo la corte de la Virgen María y la escolta de los santos.

UN RECORRIDO POR LOS ÁNGELES NIÑOS EN SALZILLO: ERA RARA LA QUE, AUNQUE FUESE DE UNA SOLA IMAGEN, NO LLEVASE GRUPO DE ÁNGELES

Los ángeles niños están presentes desde el comienzo al fin de la producción escultórica de Francisco Salzillo y cons-

³ En 1743 se envió su nombre a Madrid como candidato posible y adecuado (Albarrán 2008, 217). Según Rejón de Silva, cuando muere Olivieri en 1762, Baltasar de Elgueta lo «llamó para segundo maestro escultor de S. M.» (el manuscrito de este autor ha sido publicado por Martínez Cerezo 2014, 63 y 2015, 59 y por García López 2015, 119).

⁴ Sobre Salzillo, son esenciales los trabajos siguientes: Sánchez Moreno 1945; Pardo Canalís 1965; Belda 2001 y 2015 y Ramallo 1998-1999 y 2007.

⁵ Véase la referencia en García López 2015, 120.

⁶ Sánchez Castro (1996, 37-40) considera que la autocensura artística engloba situaciones muy dispares y que era algo asumido y disuasorio.

⁷ Ibáñez 1935, 50. Sobre la relación de Salzillo con la orden de predicadores y posible vocación religiosa, véase Belda 2015, 71-95.

⁸ González Estévez 2012.

tatan la evolución derivada del estudio, las vivencias y la experiencia artística. En *Santa Lucía* de hacia 1730 —o quizá algo después—, un ángel niño sujeta una bandeja de plata que lleva motivos decorativos repujados, entre los que destacan dos ojos almendrados a los que señala con la mano derecha, en referencia al martirio de la santa (Fig. 1). Medio siglo después en el contrato suscrito en 1781 para efectuar *San Indalecio* para la catedral de Almería, destruido en la Guerra de España y conocido por fotografía, se le exige que ponga niños y serafines con las carnaciones adecuadas.⁹ Niños, angelotes, muchachos y chicotes son los términos empleados en los documentos.

FIGURA 1

Francisco Salzillo, *Santa Lucía (detalle del ángel)*. Iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia



Fotografía: M. Saura.

Frente a los tres arcángeles o al Ángel de la Guarda, los ángeles niños no recibieron culto por sí mismos. Son mensajeros de Dios que escoltan a Cristo y al hombre. No suelen constituir piezas independientes, sino que están en relación con el grupo en el que se integran. En los contratos de obra a veces consta la petición para hacerlos en correspondencia

⁹ Herrero, Peña Velasco y Belda 2006, I: 146. La documentación consultada habla de serafines. Interián de Ayala (1782, I: 123) señala que deberían llevar seis alas como marca la Biblia y no cuatro o dos como se defendía, lo que probaría que se pintaban así. El autor mercenario cita numerosos escritos en relación al tema de los ángeles.

con la figura a la que se jerarquizan en tamaño y conformación. Levitan, vuelan o descansan con los pies en tierra o sobre nubes, mientras que la imagen mariana o hagiográfica apenas reposa sobre trono de nubes, salvo cuando se trata de una apoteosis. Van desnudos y contrastan con la figura principal, que viste prendas de tela, si es obra de devanadera, o indumentaria fingida, cuando es pieza de bulto, con traje atemporal o anacrónico. Muestran variedad en el movimiento y en cómo y dónde se colocan para mayor efectismo y para evitar la monotonía. El escultor distribuye según estima más adecuado al tema y beneficioso al conjunto. No se conforma con repetir modelos. Logra darles su impronta y, con el tiempo, crear seres más cercanos. Explora mudanzas en gestos y actitudes y procura que sus ángeles contribuyan a resaltar y completar la narración y remarquen la santidad del ser humano al que asisten como servidores, según relata la Biblia (Hebr 1,14).

Además, Salzillo realizó ángeles niños para retablos, pasos de Semana Santa (Fig. 2),¹⁰ belenes e imágenes de devoción. Asimismo, tienen un protagonismo esencial en una

FIGURA 2

Francisco Salzillo, *Oración en el Huerto (detalle)*. Museo Salzillo (Murcia)



Fotografía: M. Saura.

¹⁰ Es singular el tratamiento que otorga Salzillo al ángel joven que está junto a Cristo en el paso de la *Oración en el Huerto*, que realiza a comienzos de los cincuenta.

FIGURA 3

Jacinto Perales (retablo), Nicolás Salzillo (San Miguel Arcángel) y Francisco Salzillo (Arcángeles y la Fe), retablo mayor. Iglesia parroquial de San Miguel de Murcia



Fotografía: M. Saura.

custodia que diseñó en 1737 y que haría el platero José Jiménez de Cisneros.¹¹ En sus inicios artísticos, efectuó seis de los siete arcángeles para el altar mayor de San Miguel de Murcia (Fig. 3),¹² pues el titular lo había hecho unas décadas antes su padre, Nicolás Salzillo. De san Miguel, san Gabriel y san Rafael recibió encargos diversos, destacando las piezas que hizo para Cartagena de estos dos últimos. El desaparecido y temprano *Ángel de la Guarda* para el gremio de alarifes de Murcia se conoce por fotografía.¹³ También realizó ángeles adolescentes, serafines y querubines. Las primeras biografías sobre Salzillo escritas a finales del siglo XVIII mencionan sus ángeles. El matemático Luis Santiago Bado, que lo conoció, afirma que era rara la obra suya que no los llevaba, siendo la mayoría niños.¹⁴ Diego Rejón de Silva, traductor de los tratados artísticos de pintura de Leonardo da Vinci y Alberti,

pone de relieve el juego de muchachos junto a las esculturas marianas.¹⁵ En 1800, Ceán Bermúdez alude a los ángeles que acompañan a muchas de sus imágenes.¹⁶ Más desapercibidos pasaron para los escritores del siglo XIX, salvo el ángel del paso de la *Oración en el Huerto* (Fig. 2), que concentró numerosos elogios, al ser categorizada como obra cumbre. Sucede, por ejemplo, con Chico de Guzmán en la semblanza que hizo del escultor, donde no cita, por ejemplo, los ángeles de la *Dolorosa* de la Cofradía de Jesús de Murcia.¹⁷

Esculpir ángeles niños era algo que Salzillo dominaba, al tiempo que la obra empatizaba y era bien recibida por unas gentes, cuya cotidianeidad se articulaba alrededor de las prácticas religiosas. Con su función de mensajeros de Dios y de guardianes de los hombres, los ángeles suscitaban devoción en el católico y, más los niños, por su pureza e inocencia. Cristo afirma que hay que ser como niños para entrar en el reino de los cielos (Mt 18,1-5). Las imágenes de la infancia componen un conjunto destacado en la producción salzillesca con figuras solas o formando grupo: la Virgen en diversas advocaciones con el Niño, la *Sagrada Familia* (Fig. 4), *Santa*

FIGURA 4

Francisco Salzillo, Sagrada Familia (detalle). Iglesia parroquial de San Miguel de Murcia



Fotografía: M. Saura.

¹¹ Sánchez Moreno 1945, 80; Pérez Sánchez 2013, 411-412.

¹² El levantamiento gráfico tridimensional del retablo está disponible en <<https://skfb.ly/6tMrU>> y ha sido estudiado por Peña-Velasco, García-León y Sánchez Allegue 2017. Sobre la identificación de los arcángeles, véase Peña-Velasco 2012.

¹³ Gómez Piñol y Belda 1973.

¹⁴ El texto de Bado lo transcribe íntegro Martínez Ripoll 2006, 44.

¹⁵ García López 2015, 144, 145, 147.

¹⁶ Ceán Bermúdez 1800, 28-33.

¹⁷ Gómez de Maya 2013.

Ana y la Virgen, la Virgen de la Leche con san Juanito y, especialmente, las efigies del Niño Jesús —algunas desaparecidas como la de Jumilla—. Entre las esculturas de santos que portan un niño realizadas por Salzillo, cabe recordar a *San José*, *San Joaquín*, *San Antonio de Padua* y *Santa Gertrudis*, entre otras; como también al *Ángel de la Guarda*. Además, constituye un logro destacado el cuerpo del niño ahogado del grupo de *San Blas* de Lorca, en el instante previo al milagro obrado por el santo al devolverle la vida, sin olvidar la *Virgen Niña*.¹⁸ Por su acabado todo dorado y sin carnaciones, descuelga el niño que distingue al evangelista *San Mateo* en el tabernáculo del altar mayor de Santa Clara de Murcia.¹⁹

No se conoce la fecha del matrimonio de Salzillo, pero los documentos permiten datarlo en el tránsito de 1745 a 1746 y, en los años siguientes, nacieron sus hijos:²⁰ Catalina de Ricci en 1748, Nicolás en 1750 y María Fulgencia en 1753, aunque según Bado tuvo seis.²¹ El artista rondaba los cuarenta años. No era joven, según los hábitos de entonces, para casarse y tener los primeros descendientes. La felicidad se tornó en duelo, pues todos, salvo María Fulgencia, murieron de poca edad.²² Volvió a tener niños alrededor en sus últimos años, con sus nietos nacidos en 1777 y 1781. Ellos paliarían su soledad tras la muerte de su esposa en 1763 y el matrimonio de su hija en 1777. En esos períodos, particularmente al mediar la centuria, sus obras reflejan que los pequeños forman parte de su vida. El artista los observa a diario y sus cuerpos rollizos, expresión y ademanes se trasladan a la madera. Manifiesta su espontaneidad y sus maneras infantiles y la obra posee más fuerza. Los ángeles de la *Dolorosa* de la Cofradía de Jesús de 1755 son buena prueba de ello. Salzillo tiene la oportunidad de forjar la idea del natural, como a él le gusta, con el dibujo y el modelo vivo, como destacan Rejón de Silva y otros,²³ y no solo inspi-

rarse en estampas y tratados. Cuando el asunto se presta, hace llorar a los ángeles niños y restregarse con los puños sus ojos con lágrimas. De modo que el estado de ánimo de estos seres humanizados se impregna del dolor de la Virgen y, a su vez, contribuye a que el devoto se entristezca más al contemplar su aflicción. También plantea una interrelación mayor entre las figuras; gusta de torsiones y líneas sinuosas y plasma expresiones veraces. En ocasiones, el ángel se queda junto al santo, pero en otras se despliega con mayor desahogo en los camarines y usa de la verticalidad, lo eleva y sitúa en algún punto en alto. Sucede generalmente en advocaciones marianas como en *Angustias*, *Virgen de los Ángeles* o *Virgen del Carmen*, entre otras. En *Inmaculadas* y en *apoteosis* de santos, fundamentalmente, los ángeles niños se reparten sobre esferas y nubes y se entremezclan con serafines.

En el acercamiento a este tema, confluyen cuestiones relacionadas con la representación de los ángeles y de los niños. La historiografía remarca que Salzillo aprende de su padre y del bagaje cultural que este trae consigo.²⁴ Se consideraba que el arte napolitano —en el que se formó Nicolás Salzillo— se caracterizaba por conferir vida a las figuras. Pese a todo, Francisco Salzillo supera pronto los tipos paternos (Fig. 5).²⁵ Le influyen lo romano, lo genovés, lo francés, lo flamenco y lo procedente de otros centros artísticos. Busca inspiración en el mundo antiguo y en Miguel Ángel, Bernini, Rusconi, Algardi, Duquesnoy, Puget y muchos autores.²⁶ También en Durero, Rafael, Tiziano, Correggio y, tar-

FIGURA 5

Nicolás Salzillo, Trascoro (detalle de San Miguel y ángeles). Antigua Colegiata de San Patricio de Lorca.



Fotografía: M. Saura.

¹⁸ Belda 2015, 48-49. La obra tradicionalmente llamada *El Alma dormida*, localizada en el monasterio de Santa Ana y atribuida a Nicolás Salzillo, está próxima al quehacer de su hijo Francisco. Estilísticamente cabría datarla en el tercer cuarto del siglo XVIII. Por otro lado, en cartas de Vargas Ponce a Ceán Bermúdez en 1796, el marino gaditano señala que Salzillo era un «excelente naturalista», que «concluía muy bien» y su «expresión era tierna y viva». Además, Vargas visitó la casa de la hija del escultor que tenía un *Niño Jesús*, que heredó de su padre, de media vara de altura y afirma que era «precioso hasta no más por la ternura de sus carnes, lindeza y gracia de la actitud» (cartas recogidas y estudiadas por García López 2020, 95, 114).

¹⁹ Belda (2001, 110) justifica el uso exclusivo de oro en los cuatro evangelistas de Francisco Salzillo del tabernáculo para simbolizar la divinidad y perfección.

²⁰ Salzillo contrajo matrimonio en San Andrés, cuyos libros parroquiales no se conservan. Debió casarse después del 11 octubre de 1745, en que falleció su madre Isabel Alcaraz, y antes de las velaciones, que tuvieron lugar el 13 de febrero de 1746, considerando que en Adviento no se celebraba esta misa. Así se deduce de varios documentos (Sánchez Moreno 1945, 43-44; APSCM, Libro de Defunciones 1708-1763, f. 66v y Libro de Matrimonios 1739-1779, f. 45v).

²¹ Manuscrito de Bado en Martínez Ripoll 2006, 41; Candel 1983. Además, estaban sus sobrinos, descendientes de su hermana Inés Salzillo, casada en 1748, con edades similares a sus hijos.

²² Cuenta una crónica manuscrita de capuchinas de Murcia que sor Catalina Antonia de Avilés, monja de esta comunidad, curó a una hija de Salzillo y a otros niños (*Libro de memorias de Nuestras madres y hermanas difuntas, se encuadró, año de 1787, siendo abadesa de este convento, la madre Sor María Joaquina Ximénez de Cisneros*, AMM, caja 49, n. 346, f. 6r/v) (recogido por Peña-Velasco 2018, 64, 70).

²³ Véase la transcripción del texto en García López 2015, 120, 127, 139. Su academia duró poco, por conflictos con otros maestros, y

se sabe que copiaba del natural pagando a pobres, peregrinos y transeúntes. Así lo manifiestan Bado y Ceán Bermúdez (Belda, 2001, 32).

²⁴ Sánchez-Rojas 1978; Di Liddo 2008; Belda 2015, 78.

²⁵ Es el caso de la escultura en piedra del trascoro de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca que Nicolás Salzillo contrata en 1716 (Segado 1984).

²⁶ Salzillo encontró en la Antigüedad una inspiración constante (Muñoz Clares 2007).

diámente, en Mengs, entre otros. Sus repertorios son ricos y variados. Aunque en alguna ocasión dependen muy directamente de obras de estos artistas y, de esculturas antiguas,²⁷ toma composiciones y detalles, los transforma y acomoda. Destaca su apertura a influencias diversas, asimiladas y entretreídas. Los contactos con la corte, Andalucía y Valencia son intensos, pues Murcia fue cruce de caminos. Importante fue la circulación de piezas, dibujos, modelos y libros de procedencia dispar. En el inventario de bienes *post mortem* de Francisco Salzillo, se mencionan láminas y estampas, pero las alusiones no permiten identificarlas, salvo por el tema.²⁸

No se conoce su biblioteca, pero pudo consultar buenas librerías episcopales, conventuales y privadas. En la ciudad de Murcia, había un significativo legado escultórico y Salzillo sabe de la aportación de los más relevantes artífices del quehacer hispánico. Asimila la tradición y tiene un repertorio extenso de referencias. Rejón destaca su talante abierto y dialogante: «Ejerció el arte de modo que no lo hizo tan propio suyo cuanto de los otros maestros, comunicándoles sus

conceptos, conferenciando con ellos, y dando los modelos, aconsejando siempre lo preciso».²⁹ Conversa con sus hermanos y discípulos, con comitentes en encargos de trabajo y con gentes de la oligarquía urbana y artistas en las tertulias en su casa y fuera de ella, en la academia que tuvo en su taller en los años sesenta y como profesor en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia. En su etapa de formación y en sus inicios como maestro, trabaja en Murcia el escultor francés Antonio Duparc y algo de la ternura de sus ángeles niños trasciende a Salzillo (Fig. 6). También están presentes las influencias de maestros valencianos y andaluces. Especial relevancia ostenta el taller de escultura en piedra que erige, desde los años treinta a los cincuenta, la fachada principal de la catedral de Murcia, a cuyo frente está la mayor parte del tiempo Jaime Bort, arquitecto, cantero y escultor nacido en el Reino de Valencia (Fig. 7).³⁰ Además, la pintura constituye una fuente de inspiración para Salzillo. En otro sentido, Eros es modelo para los ángeles niños, como los genios, la Fortuna o la Fama lo son para los ángeles, en un camino de cristianización de temas paganos.³¹

FIGURA 6

Antonio Duparc, Monumento de Jueves Santo (detalle). Iglesia parroquial de las Santas Justa y Rufina de Orihuela



Fotografía: M. Saura.

²⁷ Sobre el perjuicio que causaba la excesiva dependencia de la estatuaria antigua, véase Pericolo 2015.

²⁸ El material del taller pasó a su discípulo Roque López (1747-1811) (Herrero, Peña Velasco y Belda 2006, I: 354-357).

VISUALIZAR LOS ÁNGELES Y CONFORMAR UN MODELO QUE EVOLUCIONA, INSPIRADO EN TRATADOS DE ARTE, TEXTOS DEVOCIONALES Y EN EL NATURAL

Representar los ángeles implica visualizar seres incorpóreos.³² Aunque tomen forma humana, su figura debe revelar su naturaleza como espíritus puros y manifestar pureza y

FIGURA 7

Fachada Occidental de la Catedral de Murcia (detalle)



Fotografía: M. Saura

²⁹ Recogido por García López 2015, 120, 141-142.

³⁰ Hernández Albaladejo 1990.

³¹ Keck 1998, 161-163. Marshall y Walsham 2006, 10. Sobre Eros místico, véase Stoichita 1996, 113-149. También García Mahiques 2016.

³² Keck 1998, 68-70; Bussagli 2007, 12-22.

sabiduría.³³ En sus apariciones, estas criaturas inmateriales, creadas por Dios a su imagen, asumieron cuerpos jóvenes y hermosos. La referencia esencial fue *De Coelesti Hierarchia* de Pseudo Dionisio Areopagita (siglos V-VI), quien distingue tres jerarquías celestes, cada una con tres coros: serafines, querubines y tronos; dominaciones, virtudes y potestades; principados, arcángeles y ángeles.³⁴ La literatura artística del Barroco todavía consideraba autor del texto a Dionisio Areopagita. Consecuentemente, se creía que este transmitía lo aprendido de San Pablo. El pintor Vicente Carducho lo remarca en su tratado publicado en 1633 y señala que los ángeles se representarían como hermosos varones alados.³⁵ Serafines y querubines debían mostrar rostros de niño. También, recogiendo a los patriarcas y a otros autores, Santo Tomás de Aquino, llamado doctor Angélico, constituía una autoridad al escribir sobre estas criaturas de naturaleza divina y enviadas por Dios para servir a los hombres.³⁶ Hubo debates sobre qué era lícito hacer. Había que dotar de perfección a los cuerpos angélicos.³⁷ Por otro lado, la presencia de nubes evocaba el cielo y las alas eran imprescindibles para significar que eran nuncios veloces y seres aéreos e ígneos, como fueron llamados en el Concilio de Nicea.³⁸ Si bien, lo esencial en el Barroco partiría de lo emanado del concilio tridentino, cuando fueron adquiriendo autonomía,³⁹ y de lo establecido en 1563 en el *Decreto sobre las imágenes*, relativo al uso de las mismas, donde se insistía en que se evitasen torpezas, abusos y falsedades dogmáticas al componer efigies sacras.

Salzillo fue extremadamente meticuloso al trabajar las imágenes de la infancia y de los ángeles, que suscitaron una devoción acrecentada. Incluso los monarcas españoles profesaron fervor a San Miguel y abundan las figuras del Ángel Custodio y de los siete arcángeles, no obstante las denuncias a la Inquisición para evitar la representación de estos, dado que solo Miguel, Gabriel y Rafael se designan por su nombre en la Biblia, según se argumentaba.⁴⁰ Pese a las prohibiciones para pintar y esculpir a los arcángeles no canónicos en los siglos XVII y XVIII, continuaron efectuándose.⁴¹ Salzillo cuida la ejecución, los detalles y el acabado. Considera el lugar que va a acoger las obras, siempre que pueda hacerlo, pues hubo encargos que no propiciaron viajes, sino envío de piezas. Por otro lado, no recibe igual tratamiento una escultura que se contemple de manera cercana que otra que no lo esté o que vaya escoltada por un ángel o por varios, como ocurre con ciertas advocaciones marianas. La estrecha colaboración con los tallistas y doradores —él llegó a opinar sobre arquitectura, a diseñar retablos y a efectuar el plan de condiciones para el dorado de estos— hace que

los ángeles se distribuyan con soltura. Salzillo dispone niños con variedad de acciones y considerando que son embajadores celestiales y protectores de los hombres, alaban a Dios, constituyen la corte de la Virgen, custodian y asisten a los santos y contribuyen a subrayar su identidad mediante los atributos. En 1730 se indicaba que Salzillo haría un ángel para el retablo de *Santa Bárbara* y le bajaría una corona de flores y la palma del martirio.⁴² A veces se erigen en admonitores, mirando e introduciendo al devoto en la escena, por ejemplo, el que está junto a *Santa Lucía* (Fig. 1). Frente a las experiencias visionarias y desdoblamientos característicos de las apariciones representadas en la pintura barroca,⁴³ Salzillo sitúa con frecuencia en un mismo plano al ser humano y al celestial y consiente ciertas licencias. Distingue a este último por las alas y, a veces, por la presencia de la nube. Sucede en *San Roque* en San Andrés de Murcia, encargado en 1757, donde el ángel se dirige al espectador mientras eleva las prendas de la pierna derecha del santo y señala las llagas que delatan el contagio que sufrió al ayudar a los infectados por la peste (Fig. 8).⁴⁴ En el grupo de *San Agustín* venciendo

FIGURA 8

Francisco Salzillo, San Roque. Iglesia parroquial de San Andrés de Murcia



Fotografía: M. Saura.

³³ García Mahiques 2015, 11-30. Respecto al ángel como tipo iconográfico, son esenciales los libros de García Mahiques 2016 y 2017. Es interesante la reflexión sobre los ángeles de Caravaggio que efectúa Stoichita (2009, 105-127). Sobre el origen de los ángeles niños, véase Réau 1996, 57-58.

³⁴ Pseudo Dionisio Areopagita 1498. Disponible en: <<http://interclassica.um.es/seneca/Incunables/areopagita/index.html#/6/>>

³⁵ Carducho 1979, 185, 348.

³⁶ Santo Tomás de Aquino 2001, 480-580.

³⁷ Interián de Ayala 1782, I: 114-115.

³⁸ Recogido por García Mahiques (2015, 13-19), quien remarca su asimilación con los vientos, cuyas figuras llevan alas. También con Mercurio como heraldo (García Mahiques 2016).

³⁹ Vincent-Cassy 2007-2008, 169-176.

⁴⁰ Doménech 2009, 131.

⁴¹ Sánchez Castro 1996, 54-55.

⁴² Sánchez Moreno 1945, 138.

⁴³ Stoichita 1996, 29-44.

⁴⁴ En la documentación sobre esta imagen se indica que se en-

a los herejes, aprovecha el retablo para colgar un ángel que vuela y sostiene la mitra, mientras otro a sus pies lleva el báculo (Fig. 9). El trono de nubes con serafines y ángeles es común en advocaciones marianas.⁴⁵ También en apoteosis hagiográficas, como en las imágenes desaparecidas de *San Indalecio* de Almería y *San Blas* de Sax, en Alicante. A veces, incluso, en obras para la devoción doméstica, como el *San José* de la familia Fontes, conservado en una colección particular.

El escultor murciano suele representar párvulos de alrededor de un año.⁴⁶ En ocasiones, son algo mayores y denotan los cambios que los distinguen de los más pequeños, al perder su abdomen redondeado y grasa corporal y fortalecer sus extremidades. Pueden manifestar movimientos y torsiones que no son posibles a esa edad, pero no extrañan en un ser celestial, al tiempo que acoplan su tamaño a lo

FIGURA 9

Francisco Salzillo, San Agustín. Retablo mayor de la iglesia de las agustinas del Corpus Christi de Murcia



Fotografía: M. Saura.

cargó para «mayor decencia y esforzar la debocion» y sustituiría a una anterior (Torres Fontes 1961, 122).

⁴⁵ Por ejemplo, la *Virgen del Carmen* de Orihuela o la desaparecida *Virgen de la Aurora* de Lorca (Sánchez Portas 1991, n.º V; Escobar 2000, 36-37).

⁴⁶ Pacheco (2009, 352-356) se detiene y explica en su tratado la proporción y características del cuerpo de esta edad y cita a Durero.

que conviene. Salzillo procura que los cuerpos estén bien proporcionados. Sus figuras suelen rondar algo más de un tercio de la altura de la imagen principal, aunque con variaciones según los casos y la edad. Destacan por su correcta anatomía infantil —y el escultor tiene pocas oportunidades para exhibir este conocimiento—, con rostros que exteriorizan sentimientos, especialmente conforme avanza su carrera.

El pintor y tratadista Preciado de la Vega señala que la cabeza es la parte que, con su posición, mejor revela la expresión de ánimo y que los ojos, hermanados con las cejas, son sus nuncios.⁴⁷ Cabezas ladeadas, cejas arqueadas —o elevándose hacia el entrecejo cuando expresan tristeza—, ojos comunicativos, nariz respingona, mejillas bermejas y bocas con frecuencia entreabiertas caracterizan a los ángeles niños de Salzillo y revelan su conocimiento de teorías y tratados de Fisiognomía.⁴⁸ El jesuita Martín de Roa afirma que los ojos claros y vivos denotan la «viveza de su entendimiento lleno de ilustraciones Divinas».⁴⁹ El escultor murciano los sitúa nivelados; generalmente son de cristal, marrones y con mirada elevada, cuando es necesario.⁵⁰ Escoge cabellos castaños, rizados y revueltos. Estudia la expresión. Denota congoja cuando el asunto lo demanda.⁵¹

El matemático cisterciense Juan Caramuel subraya la relevancia del gesto sustituto de la voz,⁵² acentuado por la disposición de manos y piernas y por el movimiento corporal. Las manos de los ángeles de Salzillo componen un conjunto notable, con especial atención a los dedos. Manos en exclamación refieren de cuando en cuando los documentos respecto a su disposición en ciertas imágenes hagiográficas, para indicar con ellas los efectos del ánimo y, por ende, para tratar de suscitar sentimientos en el contemplador. Remarcan, pues, la acción, señalan y sostienen atributos que identifican a la figura sacra a la que cortejan. Las coloca abiertas o cerradas y con los brazos extendidos o sobre el pecho. La diestra actúa, mientras la izquierda refuerza, salvo que no convenga por el tema o por dónde van colocados los ángeles. Los pies descalzos ofrecen variedad. Abundan las posturas inestables y poses airoas y agitadas, que constatan virtuosismo. Los cabellos se enroscan o se desplazan hacia el rostro y las telas se arremolinan. Las alas se despliegan e indican ligereza —«presteza en el obrar y puntual ejecución de los mandamientos divinos», según Roa—. ⁵³ En las plumas predominan las tonalidades rojas, azules, verdes, doradas y algo irisadas, a veces.⁵⁴ Los ángeles son seres de luz y Salzillo procura transmitirlo con la policromía. Revela mucho el hecho de que no estuvieran concluidas cromáticamente las dos esculturas de ángeles mancebos que hizo para flanquear el tabernáculo de la iglesia del hospital de San Juan de Dios de Murcia y que estaban realizadas y pagadas en 1764, cuando se inició la construcción del templo. Si bien, clien-

⁴⁷ Preciado de la Vega 1789, 75-76.

⁴⁸ Alberio y Marín 2007, 187-207.

⁴⁹ Roa 1623, f. 21v. Vincent-Cassy 2007-2008.

⁵⁰ El pintor portugués del siglo XVI Francisco de Holanda (2003, 93-94) habla de la viveza de los ojos elevados y contemplativos.

⁵¹ Interián de Ayala 1782, I: 119, 124.

⁵² El filósofo y matemático cisterciense Caramuel (1679, 290-291) diserta sobre la comunicación en estos seres. Díaz Mallorquín 2008.

⁵³ Roa 1623, f. 21v.

⁵⁴ Interián de Ayala (1782, I: 118-120) censura que no lleven alas, pero no Holanda (2003, 94).

te y artista acordaron que Salzillo las arreglara y adecuara al ámbito del presbiterio cuando finalizara la arquitectura y se fueran a colocar en los pedestales del altar mayor. Es decir, se buscaba la sintonía de la pieza con el lugar y así lo consideró el comitente. Bajo el patrocinio de José Marín y Lamas, racionero de la catedral de Murcia, se erigió y adornó el templo, y este dispuso en su testamento lo siguiente respecto a los ángeles:

Ytem igualmente fue su voluntad, que dos Ánxeles que tiene en su poder e hizo Don Francisco Sarcillo, vecino de esta ciudad, de cinco Palmos menos dos dedos de alto, con nube que tienen a los pies, sus posturas en acción de tener luzes en las manos y que le tenía pagados con la obligación de darlos rrestados; las rropas de colores que les correspondan sin oro, los ojos de cristal, y las carnes con encarnación, y solo les falta dicho colorido. Luego que sea fabricada la Iglesia de dicho combento, los finalizará para colocarlos en los pedestales del Altar en donde se ha de poner la custodia de oro.⁵⁵

Por otro lado, en el contrato de *San Indalecio*, el artista se obligó a proporcionar la encarnación pertinente a niños y serafines.⁵⁶ En temas pasionarios, potenció el dramatismo valiéndose de la tonalidad de la piel. El sonrosado de los rostros angélicos difiere de la palidez de las Dolorosas y del *livor mortis* del cuerpo desnudo de Cristo en las *Angustias* (Fig. 10).

Como revisor del Santo Oficio, Salzillo comprobaría que las imágenes fueran decorosas, evitasen errores, rehuyesen lo irrisorio y profano, respetasen la verdad del dogma y no mostrasen sospecha de pravedad, ni nada inapropiado, irrespetuoso, indecente o deshonesto.⁵⁷ Velaría para que todo ello se cumpliera en sus obras. Sabía hasta dónde podía llegar y era consciente de que las figuras no debían ser tildadas de irreverentes. Era una persona profundamente

FIGURA 10
Francisco Salzillo, Angustias. Iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia



Fotografía: M. Saura.

⁵⁵ ACM, leg 460, *Testamento de José Marín y Lamas realizado en virtud del poder para testar dado el 14 de marzo de 1764 a sus hermanos Fray Bernardo, monje jerónimo de San Pedro de La Nõra, y Bernardino, racionero entero*, 7 de junio de 1764. Sánchez-Rojas (1976) dio a conocer este documento, que permitió asignar a Salzillo los dos ángeles que actualmente se ubican en el mismo lugar que originariamente (véase también Belda 2015, 16). Quizá no se deseaba que las esculturas llevaran oro porque consideraron que así era más adecuado para estar junto al tabernáculo de plata no conservado y también donado por Marín y Lamas. En 1764 ambos estaban hechos y, en 1787, el tabernáculo había sido robado (AHPM, prot. 3258, Fundación de José Marín y Lamas en el convento de San Juan de Dios de Murcia, 29 de diciembre de 1787, ff. 639r-652v, cita ff. 645v-646r).

⁵⁶ Herrero, Peña Velasco y Belda 2006, I: 146.

⁵⁷ Rejón de Silva señala que Salzillo revisaría como censor lo que no estuviera decente y fuera deshonesto (García López 2015, 120, 142). Precisamente las últimas categorías señaladas —imágenes y símbolos inapropiados, irrespetuosos, escandalosos o indecentes e inmorales y deshonestos— son las sintetizadas por Gacto (2012, 420-429) en su estudio sobre la censura de la Inquisición española en el Setecientos. Este historiador del derecho señala que, en el *Índice de Libros Prohibidos* de 1583, ya se habla de evitar las imágenes que «estén estampadas, pintadas, debuxadas, labradas, texidas, figuradas o hechas, que sean en irrisión de los santos y en desacato e irreverencia suya y de sus imágenes y reliquias y milagros» (ibidem, 423). Gacto estudia lo acontecido en la primera mitad del siglo XVII e indica cómo se concreta y amplía el contenido de lo prohibido a los aspectos de moralidad y costumbres, con alusiones al escándalo derivado de la presencia de obras lascivas en lugares públicos y privados. Tales cláusulas se mantienen en la centuria siguiente, operándose cambios con la Ilustración.

religiosa e instruida en las Sagradas Escrituras.⁵⁸ Cabe recordar que concurrió a las clases de la Compañía de Jesús en Murcia, orden que se caracterizó por potenciar la devoción a los ángeles en sus colegios y con sus predicaciones y escritos. Su maestro, el pintor y presbítero Manuel Sánchez, le insistiría en evitar torpezas de ejecución y errores de fe.

Por otro lado, no se creía que en las figuras infantiles pudiera haber impudicia. En consecuencia, se toleraba que llevaran el cuerpo descubierto. Salzillo oculta lo justo para el decoro (Fig. 11). Concluyendo el siglo XV, el arzobispo Hernando de Talavera escribe que antes de que pecasen Adán y Eva no había deshonestidad en que fueran sin cubrir porque eran inocentes y añadía: «no han verguença [*sic*] los niños que aún no saben pecar».⁵⁹ El fraile mercedario Interián de Ayala alega la exigencia de modestia cristiana y reprueba pintar muchachos grandes y casi desnudos.⁶⁰ El pintor Fran-

⁵⁸ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 2011. En el ámbito artístico y en muchas ocasiones la Inquisición arremetió contra los comportamientos de los maestros —a veces con motivo de desavenencias personales—, más que contra sus obras (Carretero 2018).

⁵⁹ El tratado se incluye en Castro 2001, 29.

⁶⁰ Interián de Ayala 1782, I: 118. Pérez Santamaría (2003) ha estudiado las referencias en los sermones a la belleza y perfección de los ángeles.

FIGURA 11

Francisco Salzillo, *Virgen de la Leche (detalle)*. Museo de la Catedral de Murcia



Fotografía: M. Saura.

cisco Pacheco, comisionado del Santo Oficio para examinar obras artísticas, señala que los ángeles se adornaban con «paños volando, con decencia y honestidad».⁶¹ Añade que los colores de las telas debían ser cambiantes y tirando «a candidez y blancura resplandeciente».⁶² Salzillo se vale, con frecuencia, de alargados paños que reparte por los cuerpos infantiles, de manera que evite problemas de censura. Azul, verde, rojo y amarillo son los colores dominantes. Las telas pueden enriquecerse en los extremos o agregar líneas u otros motivos. En ocasiones el escultor añade una banda cruzada sobre el pecho, imitando la llevada por Eros para colgar el carcaj. La aprovecha para sujetar el paño (Fig. 12). De cuando en cuando van enteramente desnudos. Entonces, utiliza la postura y la manera de ubicar las figuras y los elementos que llevan para tapar las partes pudendas —llamadas a veces *verendas*—.⁶³ También, nubes y objetos con-

⁶¹ Pacheco 2009, 569; Gacto 2012, 425.

⁶² Caramuel (1679, 171-174) menciona tres colores para los ángeles: blanco pureza, celeste aire e ígneo luz y caridad. Son los más utilizados por los artistas cuando se enfrentan al tema. También pueden estar los cuatro elementos de la Naturaleza: rojo del fuego, verde de la tierra, azul del agua y blanco del aire.

⁶³ Gacto 2012, 439. El término se utiliza indistintamente para aludir al varón que a la mujer.

FIGURA 12

Francisco Salzillo, *Angustias (detalle del ángel)*. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Dolores en Dolores (Alicante)



Fotografía: M. Saura.

tribuyen a proporcionar recato. Sucede en *San Roque* con la nube (Fig. 8), recurso utilizado por Duparc (Fig. 6) y otros artistas, y en *Santa Lucía* con la bandeja (Fig. 1). Salzillo tendría la precaución de que en lo suyo no hubiera nada censurable, ni inapropiado. Mucho más en Murcia donde, como en otros núcleos urbanos españoles, las imágenes religiosas colmaban altares callejeros y triunfos. Todavía a finales del siglo XVIII se reprobaba el desnudo de esculturas mitológicas emplazadas en paseos públicos. Así aconteció en la mencionada ciudad cuando, tras ser colocado un *Espinario*, una *Venus* y otras obras por voluntad del corregidor en un nuevo jardín, se escuchó decir a los viandantes con sarcasmo que una de las estatuas era el «Santo de las putas».⁶⁴ En otras ocasiones, Salzillo también demostró destrezas para esculpir torsos y cuerpos desnudos; por ejemplo, en las figuras de Cristo azotado y crucificado, en *San Jerónimo*, en el ángel de la *Oración en el Huerto* y en sayones de diversos pasos procesionales.

Como se ha indicado, la proximidad de los niños implicaría captar posturas y expresiones más auténticas y se mos-

⁶⁴ Gacto 2012, 456-468; Peñafiel 2006. Sobre el desnudo en España, véase Cordero de Ciria 2003.

FIGURA 13

Francisco Salzillo, Dolorosa. Museo Salzillo (Murcia)

Fotografía: M. Saura.

tró más libre. Bien que corregiría el modelo para obtener lo excelso, que incumbía al ser angélico.⁶⁵ Los cuatro ángeles de la *Dolorosa* de la ermita de Jesús en Murcia, pagados en 1755, están entre lo mejor de su producción (Figs. 13-14).⁶⁶ Contribuyen a reforzar la emotividad de la escena. Eran tiempos de plenitud, con numerosos encargos. Salzillo estudiaba las circunstancias de cada tema e inquiría a los clientes sobre sus preferencias en la acción de las figuras y en las telas a imitar.⁶⁷

La vida familiar y el inmenso sufrimiento tras el fallecimiento de sus hijos determinarían su quehacer al trabajar figuras infantiles.⁶⁸ Sus obras requieren de una comprensión, que rebasa la lectura estrictamente artística. Esta circunstancia se acentúa cuando crea los ángeles dolientes, que dispone llorando y ligándose emocionalmente al sufrimiento de Virgen en el momento próximo a la muerte de su hijo. Con ellos habla de su pena y la de su esposa. El escultor crea

⁶⁵ A ello se refería en 1624 Federico Borromeo (1994, 50).

⁶⁶ Los ángeles costaron 1.310 reales de vellón (Baquero 1913, 468).

⁶⁷ Así consta, por ejemplo, en el trato para hacer los cuatro santos hermanos para Cartagena (Casal 1927). Las imágenes se engalanaban para fomentar la piedad y se adornaban con joyas de donaciones privadas (Martínez Alcázar 2011).

⁶⁸ Peña-Velasco 2010.

FIGURA 14

Francisco Salzillo, Dolorosa (detalle del ángel). Museo Salzillo (Murcia)

Fotografía: M. Saura.

cuerpos animados que sienten y actúan.⁶⁹ En la sociedad de su tiempo, la elevada mortalidad de niños pequeños formaba parte del acontecer común y muchos hogares vivieron el desconsuelo de tales fallecimientos. En consecuencia, los devotos conectarían emocionalmente con el relato, al evocar situaciones propias, y percibirían con mayor cercanía las imágenes de estos ángeles. También Salzillo y su mujer perdieron hijos de edades similares a algunos ángeles creados por su gubia. Igualmente, las obras de asunto pasionario despertarían sentimientos, más allá del fervor que cada devoto tuviera por estas u otras advocaciones representadas. Como creyente, la Virgen sería refugio en la aflicción y las Dolorosas y Angustias tendrían unas connotaciones especialmente conmovedoras para él. Por otro lado, cabe destacar el rol de las emociones en la experiencia religiosa y los llamados afectos santos, considerados sentimientos superiores.⁷⁰

⁶⁹ Belting (2007, 13-14) señala que hay veces que la aproximación a imágenes muy distintas se hace de forma semejante y, al contrario, a otras que sí tienen puntos en común se aplican «discursos disímiles».

⁷⁰ Tarantino 2010.

FIGURA 15

Francisco Salzillo, Inmaculada Concepción (destruida en 1931). Iglesia de San Francisco de Murcia



Fotografía: Archivo Museo Salzillo.

Junto a la percepción de los ángeles y a lo que obraría en el imaginario colectivo sobre ellos, idearlos para salir en procesión supondría prestar mayor atención al tamaño y a la colocación de los niños, para que su visión no se perdiese en el paso al salir a la calle. Es posible mirar a los ángeles de la *Dolorosa* de la Cofradía de Jesús desde muchos ángulos, incluso desde la parte posterior. De modo que Salzillo no solo consideró la visión frontal y laterales, que primaba en las imágenes cobijadas en los retablos.

Especial importancia tienen las *Inmaculadas* de los franciscanos de Murcia y Hellín, destruidas pero conocidas por fotografías.⁷¹ La Virgen como Reina de los Ángeles se presenta en gloria con serafines y niños con atributos marianos alusivos a las letanías. Un ángel eleva un dardo para clavarlo sobre el dragón situado a los pies de María, a semejanza de la mujer apocalíptica (Fig. 15). Otro lleva una torre, un tercero eleva sus brazos bajo el manto de María —evocando al niño de la *Virgen del Socorro* de la catedral de Murcia— y

⁷¹ García-Saúco 1985, 54-57; Ramallo 1998-1999; Gómez Ortín 2007, 36.

FIGURA 16

Francisco Salzillo, Dolorosa (detalle de los ángeles). Museo Salzillo (Murcia)



Fotografía: M. Saura.

otro porta una filacteria y cruza por delante de la esfera, dispuesta bajo la imagen mariana.

Descuellan los ángeles niños que custodian física y emocionalmente a Cristo y a su madre durante la pasión, imágenes que suscitaron profundas devociones y ayudaron a las prácticas de meditación sobre el sufrimiento de Cristo, tan significativas en la espiritualidad barroca. El fiel obtenía indulgencias rezándoles.⁷² Textos barrocos contienen opiniones favorables al llanto angélico incitando a la penitencia.⁷³ Las lágrimas poseen gran potencialidad para suscitar sentimientos y tuvieron importancia en el contexto de la religiosidad popular hispánica, proclive a lo dramático.⁷⁴ En Murcia, que defendió mayoritariamente la causa borbónica en la Guerra de Sucesión, un busto de una *Dolorosa* —conocida después como *Virgen de las Lágrimas*— derramó sudor y lágrimas en 1706 cuando las tropas del archiduque Carlos estaban próximas a la ciudad. Se interpretó como señal legi-

⁷² La Biblioteca del Archivo Municipal de Murcia conserva varias novenas del siglo XVIII dedicadas a imágenes que habían sido esculpidas por Salzillo.

⁷³ Interián de Ayala 1782, I: 124-125.

⁷⁴ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 2009, 45-57.

timadora de la opción dinástica de Felipe de Anjou.⁷⁵ Salzillo remarca el inmenso dolor de la Virgen con los ángeles niños que la guardan y enfatizan la pena. Ojos húmedos, párpados inflamados y cejas elevadas hacia el entrecejo contribuyen a manifestar la tristeza, según disponen las teorías fisiológicas, con gestos de adulto más que de niño. Alguno restriega los ojos lagrimosos con los puños (Fig. 16), como también lo hace con sus alas uno de los serafines que escoltan al *Crucificado* algo más tardío de Salzillo, del Museo de la Catedral de Murcia, que se cree procede del Tribunal de la Inquisición (Fig. 17). Rejón de Silva describe los cuatro angelitos a los pies de la *Dolorosa* de la Cofradía de Jesús, a la que el viandante contempla la mañana del Viernes Santo en procesión.⁷⁶ Señala que uno sostiene el manto en la parte posterior, otro besa el pie derecho y los otros manifiestan el sentimiento padecido por María. Salzillo podría haberse inspirado en los escritos de sor María Jesús de Ágreda, como lo hizo en la escena del *Nacimiento* del Belén que le encargó el noble murciano Jesualdo Riquelme.⁷⁷ La influyente monja

FIGURA 17

Francisco Salzillo, *Crucificado (detalle)*. Museo de la Catedral de Murcia



Fotografía: J. Zamora.

⁷⁵ Guillamón y Muñoz Rodríguez, 2006.

⁷⁶ Transcripción García López 2015, 144-145.

⁷⁷ Peña-Velasco y Marín Torres 2013, 30. La repercusión de sus escritos en Murcia fue importante y es muy posible que en los años

FIGURA 18

Francisco Salzillo, *Angustias (detalle del ángel)*. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Dolores en Dolores (Alicante)



Fotografía: M. Saura.

concepcionista señala que Cristo se despidió de su madre antes de la pasión y mandó a sus ángeles que la asistiesen «en forma visible para ella y la sirviesen y consolasen en su dolor y soledad».⁷⁸

También destacan los ángeles niños en las *Angustias* que hizo para Murcia, Yecla, Lorca y varias localidades alicantinas desde finales de la década de los treinta. Están junto a un cuerpo muerto: el cuerpo de Dios hecho hombre. La situación y la complejidad del mensaje son evidentes cuando se alude a un episodio álgido para los cristianos, como es la redención. Los ángeles se suelen disponer en movidas posturas, volando, arrodillados o en genuflexión junto a cada mano de Cristo. Por ende, pueden sostener estas últimas y mostrar compungidos la marca de los clavos que las traspasaron (Fig. 18). En ocasiones, se añade un tercer ángel a la derecha de la imagen mariana. Devocionarios coetáneos contienen oraciones pidiendo perdón por las ofensas cometidas a cada llaga: respecto a los sentidos, en el caso de la mano izquierda, y por el mal empleo de la memoria, entendimiento y voluntad, en la derecha.⁷⁹ Obra diferente es el *Crucificado* de Albudeite en Murcia. Aunque muy intervenido a lo largo del tiempo, presenta la iconografía de larga tradición del lagar místico, con pies desclavados pisando la uva, caminando y flanqueado por ángeles que recogen en cálices la sangre de las llagas.⁸⁰

Los ángeles que adoran y alumbran la Eucaristía suelen ser jóvenes, caso de los conservados en Santa Clara y San Juan de Dios de Murcia. Si bien, la pareja de cerofentarios de la parroquia de San Miguel son niños (Fig. 19). Las posturas de cabezas, brazos y pies se contraponen por su emplaza-

centrales del siglo XVIII se potenciara más a través del obispo de la Diócesis de Cartagena, Juan Mateo López, nacido en Ágreda.

⁷⁸ María de Jesús de Ágreda 1770, 185. Agradezco a Don Francisco Alegría esta sugerencia y a Don Joaquín Zamora que me facilitara una fotografía (Fig. 17).

⁷⁹ La del pie izquierdo por movimientos y la del derecho por acciones y palabras. La del costado para no volver a ofender (*Novena a la Virgen de las Angustias que se venera en la Parroquia de San Bartholomé de esta ciudad de Murcia*. Murcia, s. a. 10-12).

⁸⁰ En Murcia, Nicolás de Bussy, escultor de Carlos II, abordó el tema en 1693 (Montojo 2006, 294).

FIGURA 19

Francisco Salzillo, Ángel alumbrador. Iglesia parroquial de San Miguel de Murcia



Fotografía: M. Saura.

miento simétrico flanqueando el sagrario. Además, Salzillo diseñó una custodia de plata que contenía ángeles niños a los lados del viril y otro mancebo en el astil (Fig. 20).⁸¹ También están presentes en retablos como atlantes (Fig. 21), así como en frontones, áticos (Fig. 22) y lugares diversos. A veces sostienen cartelas —caso del altar mayor de Santa Ana de Murcia donde consta la fecha de ejecución del retablo— y escudos. Salzillo conoce los ámbitos donde situarlos volando o apoyados y logra que luzcan desahogados. Además, cabe considerar la repercusión que tendrían en el devoto los aspectos sensoriales durante el ritual litúrgico, con las velas y luces cambiantes, el olor a incienso y flores, la música y la voz del sacerdote. Propiciarían un marco adecuado a la experiencia visionaria. Villanueva, calificador del Santo Oficio, señala que, durante la misa, con la presencia de Dios, el templo se convierte en cielo y descienden una «lúcida escuadra y compañía de Ángeles», perceptibles con los ojos

⁸¹ Sánchez Moreno 1945, 80; Pérez Sánchez 2013, 411-412. Para el tabernáculo de San Antón de Murcia se hizo una custodia de madera en trono de nubes y serafines con dos ángeles en adoración. Se relaciona con una pieza similar atribuida a Salzillo, actualmente en San Juan de Dios.

FIGURA 20

José Jiménez de Cisneros con diseño de Francisco Salzillo, Custodia (detalle). Iglesia parroquial de San Miguel de Murcia



Fotografía: M. Saura.

del alma.⁸² En el ámbito teofánico del retablo, se desplegaron recursos escenográficos, que eran bien recibidos por una sociedad que gustaba de lo teatral y parateatral.⁸³ En los retablos mayores del segundo tercio del siglo XVIII, se había impuesto la tipología de cuerpo único con la imagen titular, situada con frecuencia en camarines, e interactuando con otros elementos cobijados en la estructura arquitectónica, con despliegue de ángeles. Salzillo colabora en muchos. A veces se obligó a hacer los que tenían mayor protagonismo, repartidos por la estructura arquitectónica en madera.

CONSIDERACIONES FINALES

El conjunto de la producción de los ángeles niños en Francisco Salzillo evoluciona a la par que su desarrollo como escultor. Si bien, sus circunstancias biográficas marcan su actuación y proporcionan ciertos matices en su enfrentamiento al tema. Recibe el modelo de la tradición —con influencias destacadas de su padre y de Antonio Duparc (Figs. 5, 6)—, le otorga su impronta y lo transmite. Es asunto querido para Salzillo, que propicia ternura por sí mismo y por el tratamiento que el escultor ofrece. Sus innovaciones dependen de las posibilidades que ofrecen los tipos iconográficos, los contextos icónicos y los encargos. Así, las apoteosis de santos y los temas marianos le permiten un despliegue y una experimentación mayor, especialmente en Angustias, Inmaculadas, Virgen del Carmen —como la de Orihuela— y Virgen de los Ángeles —caso de la desaparecida para El

⁸² Villanueva 1791, 31, 33, 38; Peña-Velasco, 2012, 411-413.

⁸³ Donde también los ángeles tuvieron cabida (Vincent-Cassy 2007-2008, 169-176). El retablo fue un lugar propicio para utilizar tramoyas y artilugios teatrales (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1992).

FIGURA 21

José Ganga (retablo) y Francisco Salzillo (escultura), retablo colateral del Evangelio (detalle del ángel de Salzillo). Iglesia parroquial de San Miguel de Murcia



Fotografía: M. Saura.

Esparragal—. El maestro formaliza imágenes infantiles en la consideración de que, en su apariencia física, se ha de revelar el espíritu sobrenatural y enlaza con las divinidades aéreas de diferentes culturas y, especialmente, con Eros. En consecuencia, los cuerpos han de ser bellos y perfectos, al tiempo que han de llevar los elementos que los identifican. Por la expresión de los afectos del ánimo, el artista los vincula al hombre.

Aunque obedecen a un arquetipo establecido, experimentan ciertos cambios según el destino de las obras, el cliente, el asunto, la función que desempeñan en cada caso, el lugar de emplazamiento, el periodo en que Salzillo los hace —que transita del Barroco a la Ilustración— y el momento vital —personal y profesional—. Muestran una adecuación a la imagen de mayor rango a la que se subordinan y, durante el ritual, adquieren todo su esplendor y comunicación persuasiva, más allá de sus valores formales. En la categorización de los ángeles niños, se podrían distinguir tres etapas. La primera se extendería desde el año 1727, que asume la dirección del obrador paterno, hasta finales de los años cuarenta, cuando nacen sus primeros hijos. Con él trabajan sus hermanos José, que es escultor, e Inés, que

colabora en el acabado de las piezas. Francisco Salzillo cuida el gesto, la acción y la policromía, aunque en las obras tempranas de este periodo hay una mayor candidez en las expresiones y las actitudes son más forzadas. Procura respetar las exigencias del decoro y ajustarse a lo dispuesto por la Inquisición sobre las efigies sacras. Sabe dónde y en qué pone la censura el punto de mira —particularmente en el desnudo— y llega hasta los límites de la ortodoxia, más laxa al tratarse de cuerpos infantiles que no conocen el pecado. Los niños se disponen con telas que vuelan y honestan lo justo y, a veces, resuelve el decoro mediante el recurso de la postura u otros elementos que ocultan, como ocurre también con las imágenes del Niño Jesús (Figs. 4, 11). Así sucede, por ejemplo, con los ángeles en *Santa Lucía* (Fig. 1); en la custodia de mano que diseña en 1737 (Fig. 20); en las *Angustias* de San Bartolomé, que entrega en 1741 (Fig. 10), y en el grupo de este tema para Dolores de Alicante (Fig. 18); en el retablo mayor de Santa Ana en Murcia —cuyos ángeles había terminado a comienzos de 1742— o en los atlantes de retablo colateral de la iglesia de San Miguel (Fig. 21), contratada la talla de su arquitectura en 1745.

El periodo de culminación tendría lugar en la larga década de los cincuenta —pues trasciende sus límites—, cuando su prestigio está afianzado. En estos años en el obrador le ayudan su hermano Patricio en la policromía y su discípulo José López. El escultor domina el tema, las soluciones, los efectos y la capacidad sugestiva de unas imágenes, que se inspiran en modelos vivos. Los aspectos de humanización emotiva en los ángeles niños se acentúan y alcanzan su plenitud, aspecto que es diferente en los ángeles mancebos. Salzillo consigue conmover al espectador con su intimismo, un intimismo propio del Rococó. Hay un momento, tras el nacimiento y muerte de varios hijos en la infancia, que su vida privada se entrelaza con su obra y la situación personal emerge. El artista no puede distanciarse afectivamente de sus creaciones, porque en ellas subyacen sus sentimientos, vivencias y recuerdos. Su acercamiento va más allá del mero significado icónico. Se produce, entonces, un punto de inflexión en su manera de afrontar el tema infantil. Ciertos encargos, como los relacionados con el dolor de la Virgen en la pasión, le dan la ocasión de enfatizar la pena. Las fronteras entre lo sacro y lo profano se diluyen y trata con mayor cercanía al ser celestial, un ser que sufre —como denotan sus gestos y sus lágrimas— y consuela —como manifiesta el angelito que besa el pie de la *Dolorosa*—. Precisamente la *Dolorosa* para la Cofradía de Jesús manifiesta todo ello (Figs. 13, 14, 16). En este paso procesional de la mañana del Viernes Santo murciano subyace la memoria de los hijos perdidos, como también en el niño muerto del grupo de similar cronología de *San Blas* de Lorca. Los ángeles tristes y compungidos que van junto a la imagen mariana de vestir evocarían la ausencia de sus hijos, pues nunca se supera la perturbadora experiencia de tan desgarradora privación. Por otro lado, el efectismo del llanto conectaba bien con la sensibilidad del devoto, en un asunto que tenía fuerza y entendía bien una sociedad con alta tasa de mortalidad infantil. Salzillo expresa sus sentimientos en los niños, cuya vida emocional no es tan compleja como la de los adultos. Además, confiere animación y gracia a estos seres celestiales y construye, con el primor que de él destacaron sus contemporáneos, cuerpos livianos que revolotean, gravitan por

FIGURA 22

Nicolás de Rueda (retablo) y Francisco Salzillo (esculturas de ángeles), retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro de Murcia (detalle del ángel)



Fotografía: M. Saura.

doquier o se posan con movimientos inestables, como revelan los que acompañan a *San Agustín* (Fig. 9), el que se sitúa sobre una nube y señala las llagas de *San Roque* —datado en 1757 (Fig. 8)— o los alumbreadores de la parroquia de San Miguel, que efectuó entre 1751 y 1752 (Fig. 19).

Desde iniciados los años sesenta hasta su muerte en 1783, Francisco Salzillo se mantiene en unos logros, que funcionan bien y la clientela demanda repetir, aunque presenten variaciones conforme a lo que conviene y exige cada pieza y advocación. Así acontece en los angelitos del ático del retablo mayor de San Pedro, cuya escritura de obligación suscribe en 1765 el tallista que comenzó a realizar la estructura arquitectónica (Fig. 22) o en los que están junto al *Cristo de la Sangre* de Albudeite. Sin embargo, en encargos que son significativos continúa indagando y aportando, caso de la *Inmaculada* para la capilla de esta titularidad en el templo franciscano de Murcia —que culmina en 1772 (Fig. 15)— o en la también desaparecida de Hellín. Por entonces, su discípulo Roque López le ayuda e, igualmente, Patricio Salzillo. Es cuando procura un intento de academia que no llega a prosperar y, tardíamente, dirige la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica, años que coinciden con el nacimiento

de sus nietos. Son tiempos donde los ideales del clasicismo van arraigando.

En suma, en los ángeles niños de Francisco Salzillo se vislumbra la personalidad de un escultor con profundas creencias religiosas, pero con una necesidad de libertad creativa, que no deja que entre en conflicto con su fe.

BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán Marín, Virginia. 2008. «Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte* 74 (2): 203-218.
- Albero Muñoz, María del Mar y María Teresa Marín Torres. 2007. «Ternura y lágrimas: la pasión dramatizada». En *Salzillo, testigo de un siglo*, editado por Cristóbal Belda, 187-207. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Baquero Almansa, Andrés. 1913. *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- Belda Navarro, Cristóbal. 2001. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Fotografía Carlos Moisés García. Murcia: Darana.
- Belda Navarro, Cristóbal. 2015. *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Borromeo, Federico. 1994. *Della Pittura Sacra. Libri Due*, editado por Barbara Agosti. Pisa: Scuola normale superiore di Pisa.
- Bussagli, Marco. 2007. «Angels: from their origins to the Middle Ages Theology and Iconography». En *Between God and Man: Angels in Italian Art*, editado por Francesco Buranelli y Robin Dietrick, 12-22. Mississippi: Mississippi Museum of Art.
- Candel Crespo, Francisco. 1983. Aportación documental a la vida de Francisco Salzillo. En *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, 113-126. Murcia: Editora Regional.
- Caramuel, Ioannis. 1679. *Trismegistus theologicus latine ter maximus, cuius tomi sunt tres. In quibus tres virtuales et morales maximae...* Viglevani: Typis Episcopalis apud Camillum Conradam.
- Carducho, Vicente. 1979. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, editado por Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner.
- Carretero Calvo, Rebeca. 2018. «Un artista inmoral perseguido por la Inquisición de Zaragoza: el proceso contra el escultor José Martínez (1647)». *Ars Bilduma* 8: 83-99.
- Casal, Federico. 1927. «Cuatro imágenes de Salzillo». *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes* 5.
- Castro, Teresa de. 2001. «El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III. Historia Medieval* 14: 11-92.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. VI. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Cordero de Ciria, Enrique. 2003. «Mostrar el arte: consideraciones sobre la cuestión del desnudo en España en los siglos XVI y XVII». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 92: 29-65.
- Di Liddo, Isabella. 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.
- Díaz Mallorquín, Lucía. 2008. «Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. El artículo XII "De oris colloquutione" de Juan Caramuel». *Criticón* 103-104: 55-68.
- Doménech García, Sergi. 2009. «La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica». *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 1: 117-133.
- Escobar, Francisco. 2000. *Esculturas de Bussi, Salzillo y Don Roque López en Lorca: algo de las Bellas Artes en la localidad*, editado por Manuel Muñoz Clares y Esteban Sánchez Abadía. Lorca: Ayuntamiento de Lorca.
- Francisco de Holanda. 2003. *De la pintura antigua y El Diálogo de la Pintura*. Madrid: Visor.

- Gacto Fernández, Enrique. 2012. *Estudios jurídicos sobre la Inquisición Española*. Madrid: Dykinson.
- García López, David. 2015. «“Era todo para todos”: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII». *Imafronte* 24: 103-164.
- García López, David. 2020. «*Revuelto archivos y me lleno de polvo siempre con vuestra Merced en la memoria*». *Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813)*. Gijón: Trea.
- García Mahiques, Rafael. 2015. «La corporeidad aérea de los ángeles». En *El valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, editado por Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García, 11-30. Valencia: Universitat.
- García Mahiques, Rafael, ed. 2016. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles. I La Gloria y sus jerarquías*. Madrid: Encuentro.
- García Mahiques, Rafael, ed. 2017. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 3. Los Ángeles. II Solicitud de los espíritus celestes*. Madrid: Encuentro.
- García-Saúco Beléndez, Luis G. 1985. *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la Provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- Gómez de Maya, Julián. 2013. «Salzillo vindicado: su biografía artística por Chico de Guzmán». *Murgetana* 128: 71-86.
- Gómez Ortín, Javier. 2007. *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo. El Salzillico*. Murcia: Espigas.
- Gómez Piñol, Emilio y Cristóbal Belda Navarro. 1973. *Salzillo (1707-1783). Exposición Antológica*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- González Estévez, Escardiel. 2012. «De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles». *Senata* 24: 111-132.
- Guillamón Álvarez, Francisco Javier y Julio D. Muñoz Rodríguez. 2006. «Guerra, poder y religión. La Virgen de los Dolores y el conflicto sucesorio en el reino de Murcia». En *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús*, editado por Vicente Montojo, 61-76. Murcia: Real Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
- Hernández Albaladejo, Elías. 1990. *La Fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia: Asamblea Regional de Murcia.
- Herrero Pascual, Ana María, María Concepción de la Peña Velasco, Cristóbal Belda Navarro, comp. 2006. *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura.
- Ibáñez, José María. 1935. «El Colegio de “La Anunciata”». *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia* XIII: 38-53.
- Interián de Ayala, Juan. 1782. *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. 2 v. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Keck, David. 1998. *Angels and Angelology in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Mâle, Émile. 2001. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro.
- María de Jesús de Ágreda. 1770. *Aliento de justos, espejo de perfectos, consuelo de pecadores y fortaleza de flacos, en los trabajos de María Santísima*. Recopilados por Diego del Valle. Madrid: Oficina de Manuel Martín.
- Marshall, Peter y Alexandra Walsham. 2006. «Migrations of angels in the early modern world». En *Angels in the Early Modern World*, editado por Peter Marshall y Alexandra Walsham, 1-40. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martínez Alcázar, Elena. 2011. «Para mayor aumento de su culto divino: donaciones testamentarias para mantenimiento y esplendor de las iglesias en el entono murciano (1749-1808)». *Artigrama* 26: 669-684.
- Martínez Cerezo, Antonio. 2014. «Vida de Salzillo para las “Vidas de Palomino”». Apunte biográfico inédito de Diego Antonio Rejón de Silva». *Nazarenos* 14: 62-69.
- Martínez Cerezo, Antonio. 2015. «Vida de Salzillo. Transcripción del manuscrito de Diego Antonio Rejón de Silva (1754-96)». *Nazarenos* 15: 58-66.
- Martínez Ripoll, Antonio. 2006. «Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía por el matemático Luis Santiago Bado». En *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús*, editado por Vicente Montojo, 27-56. Murcia: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
- Montojo Montojo, Vicente, coord. 2006. *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca.
- Muñoz Clares, Manuel. 2007. «Salzillo, además barroco». En *Salzillo, testigo de un siglo*, editado por Cristóbal Belda, 285-301. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Pacheco, Francisco. 2009. *Arte de la pintura*. Editado por Bonaventura Bassegoda. Madrid: Cátedra.
- Pardo Canalís, Enrique. 1965. *Francisco Salzillo*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Peña-Velasco, Concepción. 2010. «Dolor y muerte filial. Los sentimientos y los afectos en la obra de Francisco Salzillo». En *Familia, valores y representaciones*, editado por Joan Bestard y Manuel Pérez García, 289-308. Murcia: Universidad de Murcia.
- Peña-Velasco, Concepción. 2012. «Un retablo de arcángeles en el Barroco español». En *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*, editado por Concepción Peña-Velasco y María Albaladejo Martínez, 333-414. Murcia: Universidad de Murcia.
- Peña-Velasco, Concepción. 2018. «Inés Salzillo (1717-1783): Una mujer en un taller de escultura del Barroco». *Boletín de Arte* 39: 49-72. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2018.v0i39.4547>
- Peña-Velasco, Concepción, Josefina García-León y Paloma Sánchez Allege. 2017. «Documentación, conservación y difusión de un retablo a través de la Geomática: el retablo barroco de la Iglesia de San Miguel de Murcia». *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico* 21: 67-90. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/6725>
- Peña-Velasco, Concepción y María Teresa Marín Torres. 2013. *El Belén de Salzillo*. Madrid: Centro Cibeles.
- Peñafiel Ramón, Antonio. 2006. «El ocase Inquisitorial. Delación y censura de imágenes en la Murcia de finales del Setecientos». *Revista de la Inquisición* 12: 391-408.
- Pérez Sánchez, Manuel. 2013. «La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del Sureste español. La impronta de Salzillo». En *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, editado por Jesús Rivas Carmona, 399-420. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pérez Santamaría, Aurora. 2003. «Belleza, perfección y sabiduría de los ángeles en sermones y tratados del siglo XVIII». En *Correspondencia e integración de las artes*, editado por Isidoro Coloma Martín, María Teresa Sauret Guerrero, Belén Calderón Roca, Raúl Luque Ramírez, II, 853-868. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pericolo, Lorenzo. 2015. «Statuino: an undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory». *Art History* 38 (5): 862-889. <https://doi.org/10.1111/1467-365.12146>
- Preciado de la Vega, Francisco. 1789. *Arcadia pictórica en sueño: alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade*. Madrid: Antonio Sancha.
- Pseudo Dionisio Areopagita. 1498. *Opera Omni*. París: Johannes Higman y Wolfgang Hopyl.
- Ramallo Asensio, Germán. 1998-1999. «Francisco Salzillo y la estética neoclásica». *Imafronte* 14: 227-250.
- Ramallo Asensio, Germán. 2007. *Francisco Salzillo escultor 1707-1783*. Madrid: Arco Libros.
- Réau, Louis. 1996. *Iconografía del arte cristiano. 1. Iconografía de la Biblia. 1. Antiguo Testamento*. Barcelona: Serbal.
- Roa, Martín de. 1623. *Antigüedad, veneracion i fruto de las Sagradas Imágenes i Reliquias*. Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1992. «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco». En *En torno al teatro del Siglo de Oro*, editado por Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló, 137-154. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 2009. «The Art of Devotion. Seventeenth-century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context». En *The Sacred made real. Spanish painting and sculpture: 1600-1700*, editado por Xavier Bray, 45-57. London: National Gallery Company.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 2011. «El escultor Francisco Salzillo y la religiosidad popular». *Cuadernos de Arte e Iconografía* 40: 417-463.
- Sánchez Castro, José. 1996. «La censura a la figuración artística en España (1487-1820)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 65: 37-98.
- Sánchez Moreno, José. 1945. *Vida y obra de Francisco Salzillo. Un maestro de escultura en Murcia*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- Sánchez Portas, Javier. 1991. *Los Salzillos de Orihuela*. Orihuela: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. 1976. *Fundación y estudio de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia: Patronato de Cultura de la Diputación Provincial.
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. 1978. «El escultor Nicolás Salzillo». *Anales de la Universidad de Murcia* XXXVI, 3-4: 255-296.
- Sebastián López, Santiago. 1981. *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.
- Segado Bravo, Pedro. 1984. *El escultor Nicolás Salzillo y el trascoro de la Colegial de San Patricio de Lorca*. Murcia: Caja Murcia.
- Stoichita, Víctor I. 1996. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza.
- Stoichita, Víctor I. 2009. *Cómo saborear un cuadro*. Madrid: Cátedra.
- Tarantino, Giovanni. 2019. «Religion and Spirituality». En *A Cultural History of Emotions. In the Baroque and Enlightenment Age*, editado por Claire Walker, Katie Barclay y David Lemmings, 35-52. London: Bloomsbury Academic.
- Tomás de Aquino, Santo. 2001. *Suma de Teología*. I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Torres Fontes, Juan. 1961. «La imagen de San Roque, obra de Roque López». *Murgetana* 17: 117-122.
- Villanueva, Joaquín Lorenzo. 1791. *De la reverencia con que se debe asistir a la misa, y de las faltas que en esto se cometen*. Madrid: Imprenta Real.
- Vincent-Cassy, Cécile. 2007-2008. «Puesta en escena de los ángeles en la España del siglo XVII. Entre arte dramático y artes pictóricas». *Atrio* 13-14: 169-176.