

## Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo (\*)

CRISTOBAL BELDA NAVARRO

### SUMMARY

*This paper tries to make known some stylistic and iconographic foundations of the Spanish sculptor of religious images F. Salzillo, who has traditionally been considered an artist isolated in time and space from the rest of the sculptors of his time.*

*The analysis now attempted, explores the sources of inspiration, the origin of which goes back to engravings of the XVIth century, and in general, to baroque paintings of the ensuing century.*

*The «*Humanae Salutis Monumenta*» by Benito Arias Montano is one of the most important sources considered, because of the nearness between certain models of Salzillo's Passion repertory and the engravings accomplished to illustrate the work of Philip II's librarian.*

*This theme (The Agony in the Garden) is the most important nucleus of the whole work and its connection with the Fleming and Dutch paintings of the XVIIth and XVIIIth centuries, the true interpreters of the dramatic sense gleaned from the Gospel of St. Matthew in that passage. Together with them, the echo of these influences in Mengs or D. Tiepolo collect with sufficient accuracy the effect those sources had on works carried out for Spain.*

*This study advances in the internationalization of Salzillo's iconographic sources: he is connected with the Italian sculpture of his time and, in general, he is considered a perfect expert of the Spanish and European artistic atmosphere of the XVIIth and XVIIIth centuries.*

---

\* El contenido de este trabajo recoge íntegramente la conferencia pronunciada por el autor dentro de un ciclo organizado por Cajamurcia bajo el título MURCIA EN EL SIGLO XVIII, en el mes de mayo de 1968.

El tema de las fuentes de inspiración es de gran interés para la Historia del Arte. Con él se trata de explicar los aspectos creativos de un artista, la difusión formal de muchas soluciones compositivas, los cuadros de influencias y el vehículo de relación existente entre él y otras obras lejanas en el tiempo y el espacio, fenómeno frecuente y común que confirma los lazos inteinacionales de un artista y el prestigio de su obra. Por lo que se refiere a Francisco Salzillo este problema ha constituido una antigua preocupación, si bien la historiografía tradicional se ha debatido entre dos grandes cuestiones: la de quienes intentaban rastrear las fuentes y el origen de su escultura y la de quienes veían su mayor mérito en la falta de ejemplos consistentes para plantear una mínima relación. Era la aspiración romántica del genio aislado y espontáneo.

Ya desde principios de siglo es patente el interés, pero abordado desde posiciones bastante simplistas que no llegan a consolidarse sino hasta momentos relativamente recientes<sup>1</sup>. Frente a las genéricas sugerencias de J. Alegría o E. García de Diego se sitúan las más sólidas investigaciones de J. Crisanto López Jiménez, Sánchez Moreno o David López García, como los primeros intentos de desbloquear ese aislamiento castizo en que había caído García Alix cuando en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando llevaba a sus últimas consecuencias la falta de referencias artísticas con que cotejar la obra de nuestro imaginero y, en consecuencia, basaba en ello «el mérito de sus producciones»<sup>2</sup>. Baquero Almansa es su conocido *Diccionario* insistía en semejantes afirmaciones.

Además del mejor conocimiento que hoy poseemos sobre la obra de Francisco Salzillo y del momento que le tocó vivir, la celebración del II Centenario de su muerte, conmemorado en 1983, puso de relieve nuevos aspectos que ampliaron considerablemente el campo de nuestros conocimientos. Al amparo de aquellas investigaciones podríamos resumir sus aportaciones en dos apartados: la tesis que relaciona la obra de Salzillo con la escultura europea de su tiempo y la que valora el grabado como fuente de inspiración o como elemento difusor de sus obras.

El primer aspecto deja claras (insistiendo en lo que con anterioridad cono-

1 José Alegría: *¿Tuvo Salzillo conocimientos médicos?* Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes (Murcia, 1932-1933), s. p.

2 E. García de Diego: *¿Dónde se inspiró Salzillo?* Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes (Murcia, 1935), s. p.; J. Sánchez Moreno: *Francisco Salzillo. Una escuela de escultura en Murcia*, Murcia, 1945; J. Crisanto López Jiménez: *Escultura mediterránea*, Murcia, 1958; Ascendiente berninesco de Bussy, Dupar y Nicolás Salzillo, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura (Castellón, 1963); D. López García, Antonio Dupar y Francisco Salzillo, Murcia, 1970. Todas estas publicaciones refieren en mayor o menor medida las posibles influencias recibidas por Francisco Salzillo o documentan sus fuentes de inspiración. Una tesis radicalmente opuesta presenta A. García Alix, *Salzillo: su personalidad artística; sus obras; el medio en que las llevó a cabo y su aislamiento y falta de contacto con los escultores de su época. causa influyenteísima en el mérito de sus producciones*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1903.

cíamos) las influencias ejercidas por Nicolás de Bussy y Antonio Dupar en una ciudad que había ofrecido a lo largo de cien años obras de escasa consideración y cuyo letargo artístico no pudo despertar la exportación de escultura granadina o castellana.

En cuanto a esa segunda dimensión, el propio ascendiente italiano de Francisco era argumento suficiente para sospechar unos lazos estilísticos con la cuna del Barroco que resultaba preciso rastrear. Desde la bibliografía mencionada, donde se mantienen posiciones más o menos verosímiles, se viene admitiendo unos estrechos vínculos con la escultura italiana, especialmente con ambientes artísticos cercanos a Nápoles (cuna de Nicolás) y con un grupo de artistas que pródigamente enviaron sus esculturas a España. Como más adelante veremos, la obra de *Nicolás Fumo*, como la de otros napolitanos del momento, está presente en España siguiendo las mismas rutas que desde el siglo XVI abrieron otros escultores italianos. Desde Génova o Nápoles afluyen estas preciosas cargas u los puertos españoles del Mediterráneo para llegar posteriormente a sus puntos de destino. En ocasiones eran los propios artistas quienes venían a trabajar; algunos de forma temporal como *Nicolás Fumo*; otros, como *Nicolás Salzillo*, para establecerse definitivamente al amparo de unas aceptables condiciones de trabajo <sup>3</sup>.

Todas estas cuestiones llevaron a plantear el estudio de *Francisco Salzillo* en el contexto de la escultura de su tiempo y si bien no puede documentarse salida alguna fuera de su medio natural (a excepción de su presencia en Cartagena) no es menos cierto que no se mantuvo aislado, como veremos, de todo el panorama artístico de su tiempo. No sabemos en qué fundadas razones se apoyaba la pretendida negativa de Salzillo a colaborar en la decoración del nuevo Palacio Real de Madrid ni dónde surgió esa sorprendente declaración de la madre de Salzillo aludiendo a la inutilidad de una formación italiana para su hijo, cuando —según el Conde de la Viñaza— aquí al lado «en Orihuela y Alicante está Juan Bautista Borja llenando de adornos y floripondios, al gusto del día, los retablos y sillerías de coro» <sup>4</sup>. No tenemos constancia de dónde pudo tomar el Conde de la Viñaza semejante afirmación y no cabe más explicación que un deseo bien intencionado de alabar la obra del artista valenciano.

Otra cuestión, satisfactoriamente abordada, fue la relación existente entre la obra de Salzillo con la pintura y el grabado contemporáneos, si bien, a excepción de un caso concreto (el lienzo de la Sagrada Familia de la Catedral de Murcia, obra del presbítero Manuel Sánchez), estos contactos se llevan a

<sup>3</sup> M. Estella: *Tres obras de Nicolás Fumo de paradero actual desconocido*, Archivo Español de Arte, X LIX (Madrid, 1976), pp. 80-85; Virginia de Mergelina Cano-Manuel y M. del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll: «Las relaciones entre Francisco Salzillo y la escultura del siglo XVIII», *II Centenario de la muerte de F. Salzillo*, Murcia, 1983.

<sup>4</sup> Conde de la Viñaza: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1884. T. III, p. 339; V. de Mergelina y M. del Carmen Sánchez-Rojas, o. c., 137; Joaquín Sáez Vidal: *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*, Alicante, 1985, p. 124.

cabo a posteriori, es decir, para copiar en la literatura piadosa de la época algunas creaciones del maestro <sup>5</sup>.

No voy a referirme, al plantear este tema, a algunas cuestiones ya satisfactoriamente resueltas o de muy dudosa aceptación. Por ello evitaré innecesarias alusiones al San Jorge del Convento de Justinianas, según Sánchez Moreno, inspirado en un lienzo del valenciano Senén Vila conservado en el mismo convento; al San Mateo policromado del Museo Salzillo, obra que no es original de nuestro imaginero, sino que se integra en un grupo similar de bocetos y reducciones difundido por toda Europa; las fuentes de inspiración de la Piedad y su dependencia iconográfica y compositiva de Lu Roldana; del San José teresiano del Real Monasterio de Santa Clara; del éxtasis berniniano del San Francisco y Santa Clara del convento de Capuchinas o del Ángel de la Guarda y la Divina Pastora que ya publicamos con anterioridad <sup>6</sup>. El contenido de esta intervención estará orientado, tras este breve planteamiento general, a aportar nuevos datos que completen nuestra información actual y nos permita diseñar un futuro estudio más acorde con las demandas actuales de la Historia del Arte. Los objetivos, por lo tanto, son obras muy concretas donde se puede estudiar la inspiración del artista, su información iconográfica, la difusión del grabado y la estampa y la existencia de modelos y bocetos italianos en su taller. Las obras que centran nuestra atención son: la Virgen Niña de la colección Ruiz Séiquer, de Murcia; el boceto de San Antón, del museo del Imaginero; La Sagrada Familia de la iglesia de Santiago en Orihuela (Alicante) y el grupo procesional de La Oración del Huerto.

## VIRGEN NIÑA

Obra relacionada con José Risueño en el tratamiento de la figura infantil. Los contactos con el escultor granadino no han sido hasta ahora considerados, aunque teniendo en cuenta la antigua relación entre Murcia y Granada desde el siglo XVI y la proximidad geográfica de ambas puede admitirse esta posibilidad. La autoridad escultórica ejercida durante el siglo XVII por Granada y la demanda frecuente de obras de Alonso Cano y Pedro de Mena con destino a las iglesias murcianas, la semejanza existente en el diseño de retablos del primer tercio del siglo, la presencia de nombres como Alonso de Mena o Pedro de Raxis asociados a esculturas de la ciudad de Logroño son un eslabón importante donde no faltan otros puntos de confluencia entre los que no son menores la documentada existencia de lienzos pintados por Juan de Sevilla, Alonso Cano o José Risueño <sup>7</sup>.

<sup>5</sup> José Carlos Agüera Ros: «Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo», *II Centenario de la muerte de F. Salzillo*, Murcia, 1983, pp. 170-177.

<sup>6</sup> C. Belda Navarro: *El gran siglo de la escultura murriana*, vol. VII de la *Historia de la Región murciana*, Murcia, 1984, pp. 396-519.

<sup>7</sup> Estas noticias fueron recogidas y publicadas por el Di. D. José Crisanto López Jiménez al transcribir el testamento de D. Gaspar Antonio de Oca Zúñiga y Sarmiento.



*1. F. Salzillo, Virgen Niña, col. particular. Murcia.*

Estas obras que comentamos muestran entre sí determinadas afinidades lógicas entre unos artistas que han destacado por su delicado tratamiento de la temática infantil. El profesor Sánchez-Mesa precisaba a este respecto las extraordinarias dotes del granadino Risueño para abordar el tratamiento de las anatomías infantiles, dotándolas de volúmenes redondeados, ritmos abiertos y entrecortada silueta, de forma similar a la que ofrece la figura de Francisco Salzillo<sup>8</sup>.

En ambas obras destaca la valoración de la inocencia infantil, su candoroso abandono, un rostro de grandes y profundos ojos y la especial composición adoptada por ambos artistas. En las dos obras es común la sensación de composición abierta, la inclinación de la cabeza, su presentación frontal y sobre todo la necesidad de dotar a la obra de unos valores emotivos que estas figuritas (de 0'56 m. la granadina y 0'31 m. la murciana) habían de suscitar entre quienes las encargaban.

Siendo Granada además uno de los más poderosos focos peninsulares en escultura, no es de extrañar que muchos artistas se sintieran atraídos por las obras de aquellos maestros andaluces y que en determinados momentos de su vida aparezcan, como en el caso de Nicolás de Bussy, unas relaciones aparentemente no artísticas con Granada. Salzillo enlazará con la tradición que Risueño deja interrumpida al morir, proyectando al siglo XVIII los ecos de una escultura que fundamenta sus raíces en múltiples direcciones a la vez que se siente heredera de la rica tradición hispánica de nuestros imagineros.

La escultura devocional es, por otra parte, clave para entender la mentalidad religiosa del Barroco y muy especialmente aquella de reducidas dimensiones (como la aquí analizada) que estaba encargada y destinada para adornar lugares recónditos de un domicilio particular, la celda de un monasterio o el lujoso gabinete de un monarca, encerrada, a menudo, en una urna, una pequeña hornacina o un oratorio privado.

Generalmente, como es conocido, las advocaciones de estas pequeñas piezas abarcaban toda la iconografía mariana o la de Jesús en sus múltiples y nuevas variedades, tendiendo, en ocasiones, a presentar aquellos aspectos iconográficos más románticos, ascéticos, bucólicos o sentimentales sobre los que se proyectaban modos muy personales de entender la piedad. Figuritas de Belén, Divinas Pastoras, Dolorosas, Niños Jesús (en sus versiones infantiles de Belén o Pasión), pequeños crucificados, etc... todos son útiles a la hora de expresar un sentimentalismo religioso fuera de la esfera oficial donde a veces no quedaban claras las fronteras entre lo mítico y lo ritual, lo religioso y lo anecdótico, lo piadoso y lo decorativo, pero que en cualquier caso revela la necesidad de trascender o sacralizar los aspectos más intrascendentes de la vida cotidiana. Esta constante invasión de lo religioso en lo privado —pre-ente, por otra parte, en las manifestaciones públicas de la vida oficial en el

---

<sup>8</sup> Domingo Sánchez-Mesa Martín: *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada, 1972, pp. 176-177.



2. *J. Risueño, Niño Jesús. Museo de Bellas Artes. Granada.*

marco privilegiado de iglesias y fachadas— es una importante muestra de la libertad adoptada por el artista en estas pequeñas piezas destinadas al uso doméstico. Frente a la solemnidad demostrada en la gran escultura, la que ornamentaba fachadas, retablos o grupos procesionales, incluso aquella que con valor tutelar era encargada por gremios e instituciones, se sitúa en ésta otra, donde, en el común campo de lo permitido por la ortodoxia, giran otras necesidades. En ocasiones será un santo titular, patrono y protector de un individuo, el que está presente en determinadas ocasiones de su vida, siendo, como a veces en el retrato del oferente se ha demostrado, su otro yo, su introductor ante la divinidad, lo que no le exime de un cierto carácter mágico. Pero en aquellos otros ejemplares de devoción femenina se sobrepasa el marco tradicional de su iconografía. Ya no será simplemente un Niño Jesús la concreta representación de un momento de la infancia del Salvador, sino que adoptando nuevas variantes, como la del Niño Esposo, presidirá el ritual místico, sugerente y simbólico del matrimonio conventual<sup>9</sup>.

Esta Virgen Niña parece responder a este capítulo de nuestra escultura devocional barroca. La figura es sorprendida por el artista en un momento cualquiera. Se le representa sentada, descubierto su pecho, inclinada su cabeza, como cualquier otro niño, es decir, se tiende a marcar los aspectos más naturales y emotivos de la infancia. El artista actúa con más libertad, no está determinado más que por las necesidades impuestas por el comitente, quien a buen seguro no requeriría para su encargo la inspiración en las fuentes habituales o en relatos codificados, salvo excepciones. Todo ello nos demuestra las ricas posibilidades que encierran este tipo de obras. Con su conocimiento y con el análisis exhaustivo de inventarios y testamentos podremos conocer mejor un sector poco tratado de la escultura barroca española.

### CABEZA DE SAN ANTON (MUSEO SALZILLO. MURCIA)

Boceto preparatorio de la obra que Salzillo realiza para la ermita del santo en la ciudad de Murcia. La cronología que habitualmente se establece para su datación gira en torno a 1746 y debe ser así o muy poco anterior, porque el grabador López Mesnier realizó en 1746 un grabado del santo, idéntico a la escultura de Francisco Salzillo<sup>11</sup>.

Este boceto, en barro cocido, conservado en el museo del imaginero, es de los estudios preparatorios mejor conseguidos por Salzillo. Tanto en ésta como en la similar versión preparatoria que conserva el museo se ha plas-

---

9 C. Gutiérrez-Cortines y E. Hernández Albaladejo: «El escenario de la escultura: ciudad y arquitectura», *II Centenario de la muerte de F. Salzillo*, Murcia, 1983. Ver el epígrafe *la escultura y la arquitectura. El convento*, pp. 103-107.

11 Vid. Bartolomé Templado Meca: *Imprenta y grabado en Murcia en el siglo XVIII*, tesis de licenciatura inédita, leída en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia en 1985.





3. Anonimo romano hacia 1735. Cabeza de santo. col. particular. Roma.



F. Salzillo. Boceto de S. Anton. Museo Salzillo. Murcia.

mado un *pathos* interior que revela el perfecto di-amatismo que el artista pretendió dar a su obra.

El tema del santo ermitaño era muy popular en la iconografía española y con variantes que van desde las tentaciones del santo a su encuentro con el anacoreta San Pablo, pasando por las clásicas imágenes de los milagros de Jaime Huguet o el ataque de los demonios, el fuego de San Antón, etc..., la imagen de este santo protector se hace familiar en las iglesias españolas tanto por su patronato sobre determinadas corporaciones como por la imagen del popular cerdo que se convierte en uno de sus atributos más conocidos, de donde le viene esa especial protección del santo egipcio hacia los animales <sup>12</sup>.

Sin embargo, fuera de este contexto iconográfico conviene reparar en las semejanzas que se advierten entre el boceto de Salzillo y *la cabeza de santo* que publica Brickmann. Esta última pieza está atribuida a un escultor romano (no se conoce su nombre) del siglo XVIII y fechado aproximadamente hacia 1735 <sup>13</sup>.

Conviene distinguir tres cuestiones en esta relación:

1.º) La relación cronológica que supone el escalonamiento de años entie

<sup>12</sup> Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétiennee*, Paris, 1958, vol. III, 1, pp. 101-115

<sup>13</sup> A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, Frankfurt, 1923 y 1924, vol. II, p. 112.

la pieza italiana y la murciana. La primera se fecha, como vimos, hacia 1735, mientras que la segunda, siguiendo a Baquero y Sánchez Moreno, debe situarse hacia 1746. Son, por tanto, nueve años de diferencia lo que hace posible la relación.

2.º) No se trata de establecer en este caso (y en muchos otros ejemplos también puede verse) una dependencia directa de un modelo de otro, sino de reforzar la tesis, ampliamente aceptada, de que entre el legado que Salzillo recibe de su parte no sólo haya que tener en cuenta los utensilios, los encargos sin concluir o la dirección de un taller, sino también el conjunto de dibujos y modelos que recibe y sobre los que trabajará, tomándolos en ocasiones, como esta, como punto de partida para su obras. No hay duda alguna de que las relaciones con la escultura italiana serán cada vez más estrechas a medida que vayamos descubriendo semejanzas de esta y otra naturaleza.

3.º) Ambas obras están relizadas en terracota, por lo tanto, se puede considerar como modelos preparatorios de una obra definitiva. La pieza murciana destinada a hacer realidad el San Antón; la italiana, supone Brickmann, con destino a representar a un profeta. Entre ellas se advierten importantes similitudes que van desde la concepción de una forma de cabeza hasta la inclinación del rostro, forma de la barba, perfil, boca entreabierta y distribución del cabello. El rostro presenta una expresión similar: el ensimismamiento del santo le confiere idéntica naturaleza mística. El paso a la obra definitiva supondrá, al menos, en el caso del escultor murciano, un notable cambio de actitud y calidad.

Al no conocer la obra definitiva a la que presumiblemente estaría destinado el boceto italiano no nos permite seguir este segundo nivel, en el que muchos escultores varían la concepción inicial de su obra. No obstante, el anónimo escultor italiano y Francisco Salzillo parten de un modelo similar, que se sitúa en la órbita de los artistas romanos sucesores de Bernini.

### **SAGRADA FAMILIA (IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO. ORIHUELA)**

La Sagrada Familia es un tema muy popular en la pintura religiosa de Occidente. Salzillo la representa dos veces: para la iglesia parroquial de San Miguel de Murcia y para la de Santiago de Orihuela. Sin embargo, ambos temas, idénticos aparentemente, muestran una concepción iconográfica distinta. El primero de ellos resuelve en los términos habituales en que se nos presentan los personajes dentro de un ambiente de placidez familiar y más en concreto en el instante en que reciben la visita de Joaquín y Ana, con los que se establece un nexo que vincula la escena a su último sentido iconográfico (la sagrada parentela, concentrando en estas figuras un remoto *Arbol de Jesé*) tratado aparentemente bajo la representación de la *Sacra Conversazione*. Independientemente de la relación hecha por el profesor Agüera con el lienzo de don Manuel Sánchez, expuesto en la muestra que conmemoró el II Centenario del



4. F. Salzillo, Sagrada Familia, Iglesia Parroquia1 de S. Miguel, Murcia.

imaginero, la escena entra dentro de una lectura tradicional que había resuelto con pocas figuras una iconografía a la que los artistas habían prestado notable atención.

La hipótesis barajada por el profesor Agüera apunta a una influencia de Manuel Sánchez, supuesto maestro de Salzillo. en su discípulo. aunque no se descarta la posible utilización de una fuente grabada, común a ambos <sup>14</sup>.

Sin embargo, la segunda vez que Salzillo ha de enfrentarse al tema no busca la repetición del que ya ejecutara para la iglesia de San Miguel de Murcia. sino que se inspira para el mismo en otras fuentes muy abundantes. por cierto, entre los artistas del Barroco. Hay que recordar que el tiempo transcurrido entre la obra de Murcia (se fecha hacia 1735) y la de Orihuela (ejecutada en 1775) es lo suficientemente amplio como para suponer un enriquecimiento de las imágenes. grabados, estampas a las que los artistas recurrían con facilidad, buscando en ellas su fuente de inspiración. Salzillo no dudó en hacer lo mismo. lo que confirma no sólo esa libre circulación, sino la permanente información que tenían algunos de nuestros maestros para conocer aquello que se realizaba fuera de su medio habitual de trabajo.

Bajo esta nueva representación Salzillo aborda la concepción barroca de que la Sagrada Familia no es sólo un grupo de tres personas que agotan en sí mismas el significado y la función que cada uno ha de representar. El artista del Barroco. como los místicos de la época, conciben situaciones donde el tradicional lenguaje de las imágenes adopta nuevos contenidos, nuevos significados donde se revelan ideas personales, experiencias o místicas revelaciones que de inmediato los artistas captan, revolucionando, en algunos casos. la iconografía a la que dotan de un nuevo contenido o de un tratamiento tan particular que se aparta de su original concepción religiosa.

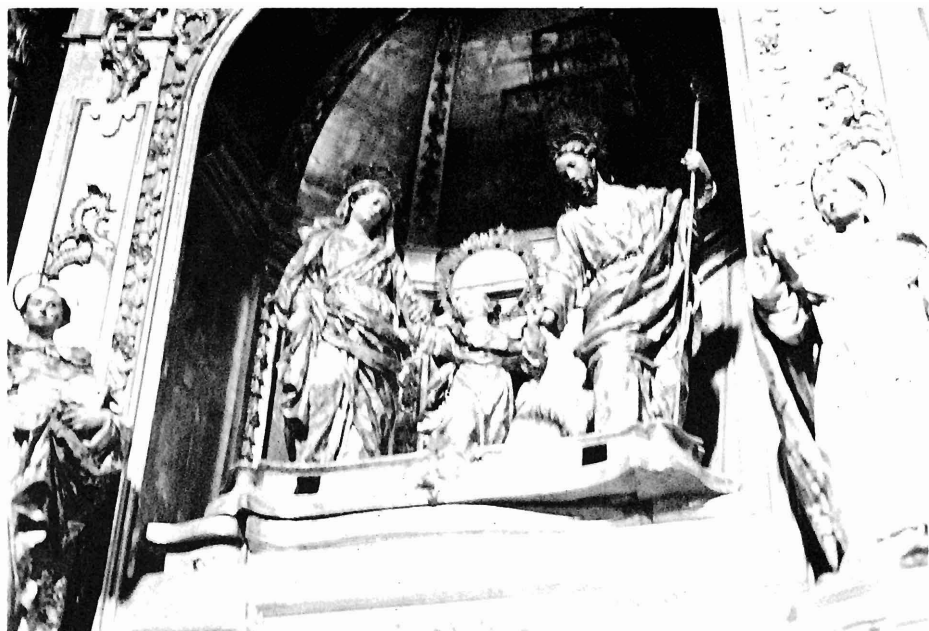
En el siglo XVII la influencia de los franciscanos va a ser considerable en la representación de la Sagrada Familia, aunque lógicamente las fuentes donde se inspiran los seguidores de San Francisco son mucho más lejanas. El origen franciscano de estos temas lo justifica Emile Mâle por la incidencia que tienen las famosas *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo* atribuidas a San Buenaventura. Pese a las discusiones surgidas para la adjudicación del autor del texto su inspiración está relacionada con el más puro espíritu franciscano. amable. romántico, cariñoso, donde se imaginan variadas situaciones no recogidas en los evangelios canónicos. El autor prevé escenas y diálogos que constituyen una nueva forma de interpretar el tema. lo que originará que los escritores dramáticos utilicen estos relatos como fuente de inspiración. El propio E. Mâle aseguraba que la identificación producida entre la Sagrada Familia como segunda Trinidad de la Tierra tenía su origen en una vidriera de la iglesia francesa de Saint-Vicent de Rouen. dedicada a San Juan Bautista. donde el precursor coge de la mano a sus padres antes de retirarse al desierto <sup>15</sup>.

14 José Carlos Agüera Ros: «Catálogo de pintura y estampa». *II Centenario de la muerte de F. Salzillo*, Murcia, 1983, pp. 284-285.

15 E. Mâle: *L'art religieux de la fin de la Moyen Age en France*, Paris, 1949, p. 48.



5. *Manuel Sánchez, Sagrada Familia, Catedral de Murcia.*



6. F. Salzillo, Sagrada Familia, Iglesia de Santiago. Orihuela.

La Sagrada Familia es una muestra del interés que siente el mundo católico por la infancia de Cristo. Las tres personas forman un grupo que despierta una devoción hasta entonces desconocida. La representación de la Sagrada Familia habitualmente se había pintado atendiendo a las figuras ya determinadas: Cristo, la Virgen, Santa Isabel, San Juan Bautista, a veces, rodeados de santos y ángeles. No obstante, se hace un tratamiento tan tierno y humano del tema que parece alejarse de su sentido originario, peligro ya advertido por Interian de Ayala quien criticaba el alejamiento producido por los artistas del sentido religioso original.

Junto a esas Sagradas Familias tradicionales aparecen otra forma iconográfica reducida a las tres personas en ambientes y situaciones muy diferentes donde se pretende acercar la escena al lenguaje que más familiar resultara al contemplador: presencia de ángeles ayudando a los protagonistas, interiores donde se destaca la pobreza en que vivían, prefiguración de la Pasión en los trabajos realizados por Jesús, sentados a la mesa, etc.

Entre todas las versiones destaca aquella en que aparecen los tres personajes de pie, dándole la mano el Niño a ambos. El rostro de Dios y los ángeles aparecen frecuentemente en lo alto, no sabiéndose con exactitud qué momento de la vida de Cristo representa. A menudo la identificación atribuye el pasaje o bien como el retorno de Egipto o el encuentro tras la desaparición de Jesús en Jerusalén.

Sin embargo, la escena pronto abandona este sentido originario para



7. P. P. Rubens, Sagrada Familia, según el grabado de Bolswert.



8. *Vicente Llofrú*, *Sagrada Familia*, *xilografía de 1714*. *Archivo Municipal de Murcia*.



transformarse en algo más profundo: la Trinidad de la Tierra que San Francisco de Sales comparaba con la Trinidad del cielo, produciéndose las lógicas identificaciones y correspondencias entre ambas. Los escritos religiosos del momento recogieron estas sugerencias influenciando considerablemente la mentalidad religiosa y especialmente a los artistas que eran los más sensibles a este tipo de novedades. De ahí el rápido triunfo de la nueva iconografía y la multitud de pinturas y grabados alusivos al nuevo tema que se difunde por todos los países <sup>16</sup>.

La difusión europea de este tema se debe a Rubens, quien a través del popular grabado de Schelte Bolswert popularizó la iconografía, influenciando a los pintores españoles del siglo XVII, Herrera Barnuevo, Ximénez Donoso, Claudio Coello, Murillo, entre otros <sup>17</sup>. Angulo distinguía dos formas claras de representación iconográfica: la que oponían ambas trinidadas (celestes y terrestres) y aquellas en que se introducían los símbolos pasional-iaa, como la que realizaron Martínez Montañés 1609 y J. Uceda Castroverde en 1623 <sup>18</sup>.

Con estos y otros precedentes la Sagrada Familia de Salzillo (o Trinidad de la Tierra, como habrá que comenzar a identificarla) se inserta dentro de la más pura tradición barroca que hace de la libre circulación de estampas su motivo de inspiración. Sin embargo, entre las obras de la pintura barroca y la creación de Salzillo (fechaada, como dijimos en 1775) hay otros nexos que merecen ser tenidos en cuenta. Tales vínculos están constituidos por grabados realizados en Murcia y Orihuela entre los años 1714 y 1731 por los grabadores Vicente Llofríu y Joseph Díaz Cayuelas, ambos sobre una misma plancha xilográfica <sup>19</sup>.

Si se observan detenidamente las fuentes mencionadas y los grabados del siglo XVIII hay elementos comunes entre ellos y algunas variaciones que van a influir en Francisco Salzillo. Se conserva de las pinturas mencionadas la visión de la Gloria, aquí reducida a la figura del Espíritu Santo, pero el contexto sobrenatural del grupo se subraya no sólo por la presencia del Paráclito, sino por los exagerados nimbos que como rayos rodean las cabezas de los personajes.

Sin embargo, ha cambiado la posición de los personajes. La pintura barroca había observado una total fidelidad al modelo popularizado por Rubens en donde Junto a la posición central del Niño se disponía la Virgen a su derecha y San José a su izquierda. Llofríu y Cayuelas alteraron esta norma, invirtiendo la situación de los mismos, que, si se observa, es la misma que Salzillo adoptaría para su grupo de Santiago de Orihuela. Por lo tanto, hay

16 E. Mâle: *L'art religieux après le Concile de Trento*, Paris, 1951, pp. 309-313.

17 A. E. Pérez Sánchez: «Rubens y la pintura barroca española», *Goya*, 140-141 (Madi-id. 1977), pp. 108-109.

18 Diego Angulo Iníguez: *Murillo*, Madi-id. 1981, vol. II, p. 172, números 189 y 192 del catálogo.

19 Bartolomé Templado Meca: o. c., vol. I, folios 71-77. En esas páginas se recoge la biografía y obra de ambos con mención a la plancha xilográfica de la Sagrada Familia.

que considerar que junto a las referencias generales de un tema tan del gusto barroco, cuyos ecos llegan hasta el Reino de Murcia, Salzillo pudo utilizar junto a su conocimiento la posibilidad que le ofrecían otras fuentes grabadas, entre las que se encuentran las xilografías mencionadas.

### OKACION DEL HUERTO (MUSEO SALZILLO. MURCIA)

La escultura procesional fue, sin duda, la que más fama dio a Francisco Salzillo y la que ha concitado, como ninguna otra, el interés general de la Historia del Arte. Como el resto de su obra ha de ser sometida a frecuentes modificaciones buscando su más completa adaptación a los fines para la que era prevista. No es de extrañar, por ello, que el artista buscara no ya sólo los más apropiados efectos compositivos, sino también que sintiera interés por averiguar la forma con que estos temas habían sido abordados y resueltos por otros artistas. En esta búsqueda de soluciones, como viene siendo habitual, los artistas no tenían que costreñirse a lo que una sola fuente les pudiera proporcionar, sino que ante un tema que habría de tener un fuerte sentido narrativo, unido a los aspectos religiosos que lo motivaban, debería informarse de cuantas posibles soluciones le ofrecieran las imágenes que habitualmente circulaban entre ellos.

Para la escultura procesional de Francisco Salzillo no ha sido fácil rastrear sus fuentes. Inmersa en lo que la tradición española había ofrecido en los siglos anteriores, vino a suponer en el siglo XVIII la mejor respuesta a las demandas religiosas de unas cofradías que como patronos buscaron en el artista la interpretación plástica de los misterios pasionarios.

Ya Sánchez Moreno sintió la tentación de indagar las posibles fuentes de inspiración encontrando genéricas alusiones a las representaciones pasionarias en la llamada Biblia de Pezzana, del siglo XVI, donde creyó advertir semejanzas de composición que pudieron haber significado un estímulo creativo en Salzillo. Aquellas imágenes revelaban lo que fue un punto de partida para la ejecución de dos temas pasionarios: La Oración del Huerto y el Camino del Calvario, conocido popularmente como la Caída. Los grabados a los que hacía referencia Sánchez Moreno asombraron en su día por la proximidad de composición, por la distribución de figuras y volúmenes, por la semejanza, un poco vaga, de personajes y actitudes y, en definitiva, sentaban las premisas de una futura indagación sobre este tema. Todos los artistas han contado, aun para sus obras más originales, con determinados puntos de partida, que pueden encontrarse en fuentes impresas o en la literatura del momento, fuente inagotable de donde se extraían sugerencias e inspiraciones sobre las que un artista trabajaba bien adaptándose literalmente a las mismas o tomándolas simplemente como mera referencia. Salzillo no escapó, como veremos, a esta norma general. Sin embargo, el planteamiento previo que hay que realizar no debe entender sólo la existencia de una determinada fuente sino el grado de certidumbre que ahora poseemos acerca de la posibilidad de



9. *F. Salzillo, Oración del Huerto. Museo Salzillo. Murcia.*



10. *S. Pedro (detalle de la Oración del Huerto en la Humnae Salutis Monumenta, editorial Swan, 1984).*



11. Agustín Van der Berghe, Oración del Huerto, Iglesia de N. Señora, Lovaina.



12. *G. Van Honthorst, Oración del Huerto, col. A. B. Waterfield. Inglaterra.*

que nuestro artista tuviera acceso a la misma. Para ello resulta de una particular importancia el conocimiento de las bibliotecas murcianas de la época.

Para el tema de la Oración del Huerto, como hemos visto, Sánchez Moreno intuía relaciones con los grabados de la llamada Biblia de Pezzana. Cristo aparece de rodillas, orando, según el relato evangélico, y sobre una nube descende hasta él el misterioso mensajero que le ha de reconfortar. Al fondo y en un segundo plano se distinguen los discípulos durmiendo mientras que tras ellos la turba que le detuvo se dibuja con bastante claridad. Este grabado presenta claramente las ideas que los artistas tenían de la escena, los protagonistas de la misma destacados, los personajes que intervienen, pero describen. si se observa con claridad, dos momentos distintos: la agonía de Cristo en el Huerto y el instante posterior en que va a ser detenido. Francisco Salzillo utilizó para la totalidad del relato evangélico dos grupos diferentes: la conocida Oración del Huerto, donde se centra todo el interés en las figuras de Cristo y el Angel y el Prendimiento que cronológicamente sigue al anterior, en cuanto a la continuidad del relato.

Hay que considerar, por tanto, si estas fuentes aludidas son necesarias o si existe la posibilidad de contar con otras que clarifiquen los puntos de referencia que permitieron al escultor conseguir esos dos espléndidos momentos de

la Pasión. Naturalmente la información que ahora poseemos acerca de la libre circulación de estampas es mucho más completa y el avance de los estudios iconológicos permite responder con más precisión a estas interrogantes.

Que Salzillo utilizó como referencia para estas escenas una serie de grabados de la Pasión está fuera de toda duda, si reparamos en lo que nos muestran las escenas que ilustraron la *Humanae Salutis Monumenta*, redactada por quien fuera bibliotecario de Felipe II en El Escorial, Benito Arias Montano. Kecientemente documentada el profesor Viñao entre las bibliotecas del canónigo Lozano y la de un inquisidor murciano de la época libros de este autor considerado en la frontera de lo que permitía la ortodoxia. Arias Montano escribió su libro como reconocimiento a la milagrosa curación de una enfermedad que le tuvo a las puertas de la muerte. Desde la creación de Adán hasta el Juicio Final se exponen los momentos cruciales que ilustren estos monumentos a la salud del hombre, como anuncia su título. Los que narran los sucesos de la Pasión de Cristo son posiblemente los más emotivos y los que nos permiten establecer las comparaciones pertinentes sobre su posible influencia<sup>20</sup>.

Si reparamos en el grabado de la Oración del Huerto contemplaremos que la escena se ha resuelto en los términos tradicionales en que se expresó la iconografía cristiana: Cristo de rodillas abre sus brazos para recibir el cáliz que, un ángel, situado en un nivel superior le ofrece. Al fondo el grupo de soldados que le detendrá. Pero en primer plano se percibe el grupo de apóstoles que le acompañó al pie mismo de la roca donde oró Jesús. La disposición de las figuras, como apretados volúmenes, dejan contemplar nítidamente la figura de Cristo: ocupan un primer plano destacado y especialmente la de Pedro está tan próxima a la que ejecutó Salzillo para su grupo que nos permite establecer una aproximación mayor. Este Pedro del grabado de Arias Montano es el Pedro de Salzillo. anciano, con su pierna descubierta (en una magnífica representación del abandono en que le ha sumido el sueño), su brazo derecho apoyado sobre la roca, próxima la espada, como si se tratara de reforzar la idea de una vigilancia imposible de mantener. Pero no se detienen aquí las únicas fuentes de inspiración. En otros lugares he destacado el sentido innovador que tiene este grupo procesional al comprender los valores visuales de la escultura en movimiento, desplazando al Ángel desde su nivel celestial y acercándolo al de Cristo. rompiendo los dos planos tradicionales y evitando la existencia de dos figuras afrontadas que en su recorrido urbano no podrían ser contempladas con la claridad necesaria. Esta solución revela en nuestro escultor un perfecto dominio de la escenografía que había que emplear, reafirma sus excepcionales dotes como gran especialista en la imaginaria española a la vez que nos lo presenta como un sobresaliente escultor al

---

20 Benito Arias Montano: *Humanae Salutis Monumenta. Monumentos de la salud del hombre. Desde la caída de Adán hasta el Juicio Final*, Edición de Swan, San Lorenzo de El Escorial. 1984.



13. G. Flink, Oracion del Huerto, col. Lacroix, Luxemburgo.

comprender tanto los valores visuales de su obra con varios puntos de referencia como su componente iconográfico acertadamente destacado.

Bien es cierto que en esta nueva solución se podría argumentar que Salzillo, aun contando con imágenes que le sirvieran de estímulo creativo, pudo recurrir a una interpretación literal del relato evangélico, donde se nos indica que en el momento máximo de angustia sentida por Cristo un Angel le *reconforto*. Trasladar, alterando la composición habitual, esa efigie, supone aplicar



al escultor murciano una capacidad de interpretación teológica. si pensamos en que esa sugerencia pudo motivar esta composición verdaderamente excepcional, pero hay que considerar otras posibilidades, habida cuenta de que no fue sólo Salzillo quien utilizó semejante recurso.

Las posibilidades que se desprendían del relato evangélico fueron acertadamente recogidas e interpretadas por los artistas de todos los tiempos, acentuando en cada caso aquel matiz que se pretendía destacar o el sentimiento que, a la vista de la escena, se debería provocar. Por ello, no extraña que este episodio adopte distintas variantes según la intención del artista que podría situar la escena simplemente como un pasaje previo a la captura y entrega de Jesús o, por el contrario, intencionadamente revelara los contenidos iconológicos más profundos del tema, como sería la soledad de Jesús, su agonía ante la pasión, el drama futuro de su muerte o la oposición claramente dialéctica entre el valor de la vigilia y la falta de residencia de sus discípulos, sumidos en un profundo sueño<sup>21</sup>. A pesar de que Manuel Trens afirmaba que a lo largo de la historia no varían los personajes esenciales del tema, él mismo confirmaba la distinta intencionalidad del tratamiento artístico de la escena y el protagonismo que va adquiriendo la figura de Jesús frente al carácter más secundario del marco en el que lo sitúan los artistas<sup>22</sup>.

La solución adoptada por Francisco Salzillo para la composición de su grupo procesional encuentra amplias referencias en la pintura. Es en este arte donde se desarrolla inicialmente la disposición nueva de ambas figuras, no afrontadas, sino convergiendo en un mismo grupo y presentándose al contemplador íntimamente relacionadas. Pocos problemas tenían los pintores para insertar a los protagonistas y para marcar la estrecha vinculación entre ellos, ya se tratara de un efecto teatral donde se contraponen la belleza del ángel y su luminosidad frente al dramatismo de la figura de Cristo o la oscuridad del ambiente, bien para relatar el episodio dentro de un contexto pictórico como el episodio más de una serie.

Pero estos planteamientos no dificultan la búsqueda de soluciones para un escultor. Este ha de valorar otros aspectos, a veces más complicados de resolver que la facilidad brindada por un lienzo o tabla de dos dimensiones. El concepto de volumen, de riqueza de puntos de vista cuando el grupo ha de ser contemplado desde distintos ángulos, etc.... son cuestiones que el escultor ha de calibrar y ahí estriba la novedad de su solución, que pudo haber sido ya anticipada por la pintura.

Agustín van der Berghe interpretó entre 1781-1784 la *Agonía de Jesús en Getsemaní* centrando todo el interés en la relación existente entre Cristo y el Ángel, como únicos protagonistas. El mensajero celeste, luminoso, se sitúa tras Jesús para ofrecerle el cáliz. Al fondo de un oscuro paisaje sólo se

---

21 Vid. Evangelio de San Mateo, 26, 36-56.

22 J. Camón Aznar: *La Pasión de Cristo en el arte*, Madrid, 1949. A partir de la página 20 se incluye la Oración del Huerto. Vid. igualmente Manuel Trens: *El arte en la pasión de Nuestro Señor*, Barcelona, 1945, p. 32.



14. G. Van den Eeckhout, Olición del Huerto. Galería Nacional de Edimburgo.

perciben sombras y una inquietante luna que parece ser el único testigo de una escena tan dramática<sup>23</sup>.

Aun así los personajes mantienen un cierto alejamiento dramático visible también en obras anteriores, como la de Honthorst (en la col. Waterfield de Inglaterra) donde el Angel, pese a ofrecer a Jesús la visión de una cruz, no consigue dramatizar el relato<sup>24</sup>. G. Flink (en la col. Lacroix) insistió en este matiz del pasaje de San Mateo al interpretar la escena como un auténtico duelo entre Cristo, a punto de abandonar su misión, y el Angel que le empuja, como si de un héroe mitológico se tratara, a cumplir su fatal destino<sup>25</sup>.

Todas estas escenas se desarrollan en la oscuridad de la noche, siguiendo literalmente el texto que les inspiraba. Ambas figuras tienen un tratamiento similar: la dignidad de Cristo y el carácter de efebo del Angel. Sin embargo, conviene reparar en un dibujo a tinta del holandés van den Eeckhout conservado en la Galería Nacional de Edimburgo. Sobre una roca el Angel se dirige

23 H. Van de Waal: *Iconclass. An iconographic classification system*, Amsterdam, Oxford y Nueva Yoik, 1982. En el volumen correspondiente a catálogo, ver el correspondiente a Van der Berghe 73 D, 31-1 (+4).

24 *Iconclass*, *Ibidem*.

25 *Iconclass*, *Ibidem*.

a Cristo, caído en el suelo, para reconfortarle. Un paisaje de árboles esbozados a tinta y unos rayos luminosos completan ese nivel superior. En un plano más bajo los apóstoles duermen. Todo ello supone que en los siglos XVII y XVIII era frecuente interpretar, al menos en pintura, el momento del desfallecimiento de Jesús que se enriquecía con distintos matices, como antes se indicaba, o se multiplicaba el número de personajes para hacer más viva la escena. En este sentido, Louis Reau, al hablar de las distintas formas de interpretación del Angel y Cristo y de su mutua relación, citaba a Jouvenet, quien introducía un segundo mensajero celeste para sostener a Jesús, mientras otro le ofrecía el cáliz <sup>26</sup>.

Estas obras nos permiten conocer las variables introducidas dentro de un mismo tema y el momento preciso que el artista deseaba destacar. La obra de Salzillo, pues, se encuentra inmersa en una tradición que, como hemos visto, valoraba ante todo un instante, lo que no evita asimismo el que el escultor pueda tener ante sí un modelo similar a los aquí recogidos, pero que presumiblemente mostraría el desplazamiento de la figura del Angel para situarla junto a la de Cristo, dándonos esta disposición frontal en donde las dos figuras se nos presentan como los ejes de la composición. Ello hace que se valoren sobre las demás que componen la escena y que los artistas trabajen sobre ellas para dotarlas de ese hálito sobrenatural que la historiografía siempre ha destacado.

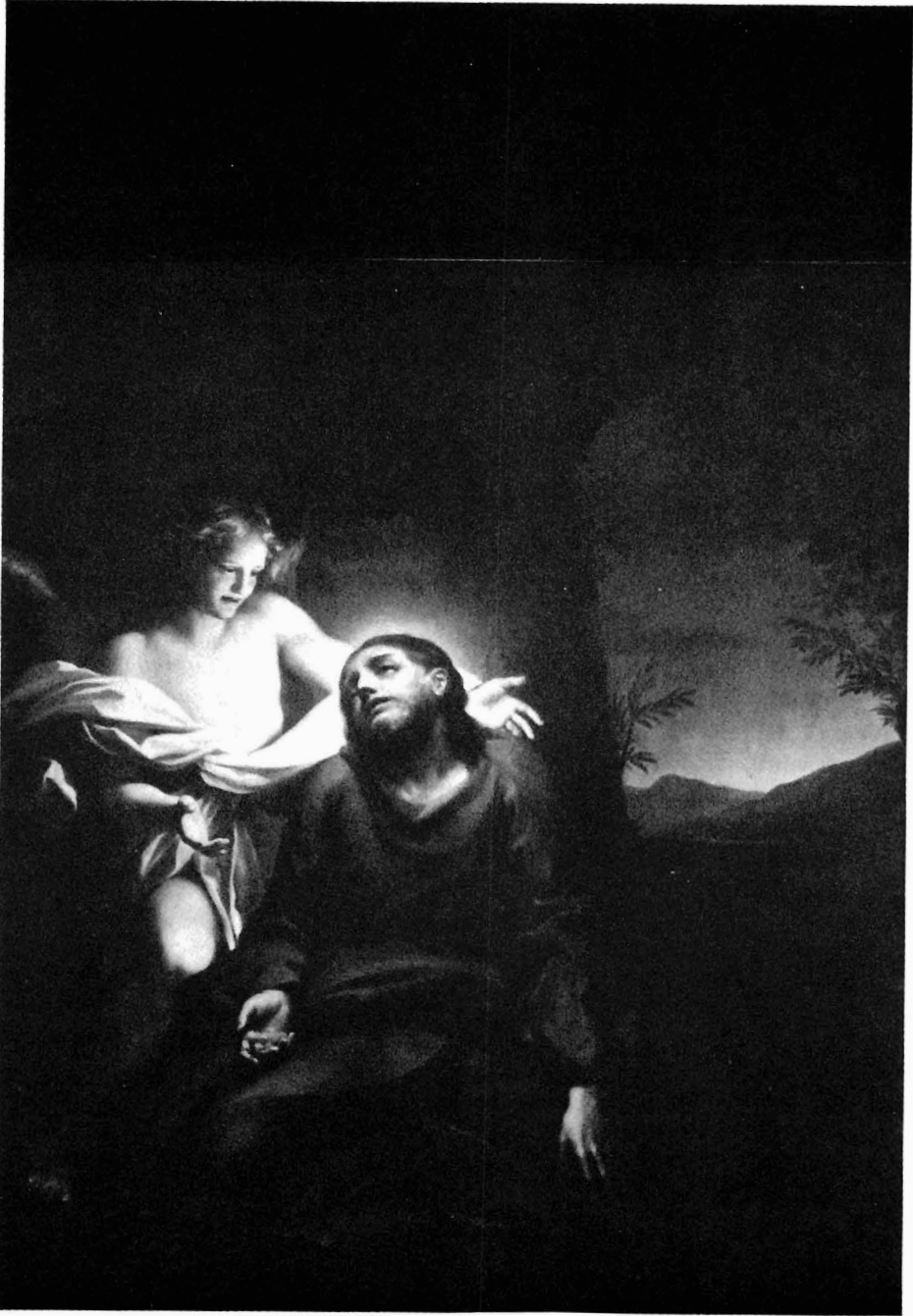
Todas las obras consideradas muestran acaso la existencia de una fuente común que si bien pudo ser originariamente literaria debió circular en forma de grabado. Anton Raphael Mengs, uno de los grandes decoradores del Nuevo Palacio Real de Madrid, pintó unos temas religiosos para el citado recinto, aproximadamente entre los años 1761-1769. En su conocida versión de la Oración del Huerto centra su interés en las figuras de Cristo y el Angel: un Cristo a punto de desfallecer que es ayudado por un Angel, situado ligeramente tras El y en donde se reproducen todos los rasgos de un auténtico efebo, carnoso y sensual. Sólo un fondo de paisaje se percibe para equilibrar la luminosa anatomía del mensajero celeste, cubierto con un manto que permite contemplar sus suaves y redondeadas formas <sup>27</sup>.

En 1772 Domenico Tiepolo pintaba una serie de la Pasión para la iglesia madrileña de San Felipe Neri. En la serie de obras, hoy conservadas en el museo del Prado, la que representa la Oración del Huerto interpreta de nuevo el pasaje de San Mateo con la clara intención de enfatizar el momento de máxima tensión sentida por Jesús en el Huerto de los Olivos. Un Angel de ropas matizadas por carmín sostiene a Jesús. La relación entre ambos es tan estrecha que constituyen ellos solos los focos principales de atención. La luminosidad que se desprendía del cuerpo del Angel en el cuadro de Mengs se

---

36 L. Kéau: o. c., 429.

27 Mercedes Agueda Villar: *Catálogo de la Exposición Anton Raphael Mengs*, Madrid. 1980. pp. 100-101. En la ficha correspondiente se recoge la bibliografía de esta obra.



15. A. R. Mengs, *Oración del Huerto*. *Palacio Real. Madrid*.



16. *D. Tiepolo, Oracion del Huerto, Museo del Prado, Madrid.*

ha sustituido por una mayor claridad en la entonación cromática de las figuras, las cuales aparecen entrelazadas: un Cristo, arrodillado es sostenido por un Angel que tiende sobre su hombro izquierdo el brazo en un intento de evitar el desfallecimiento de Jesús. El brazo desnudo del Angel así como su pierna derecha, desnuda, constituyen los motivos más destacados del intento de revelarlo como una figura sobrenatural <sup>28</sup>. No es extraña, pues, esta especial composición entre los pintores, pudiendo apuntar hacia una fuente grabada común que sirva de origen a toda una serie de composiciones similares, que, como hemos visto, abunda en la pintura de los siglos XVII y XVIII. Aún en temas alejados de este sentido evangélico puede encontrarse alguna coincidencia con la que revela la visión de San Juan, realizada por Alonso Cano y conservada en la Wallace Collection <sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Agradezco al prof. dr. don Alfonso E. Pérez Sánchez, director del Museo del Prado, la amabilidad con que me facilitó la fotografía de Domenico Tiepolo con destino a este trabajo.

<sup>29</sup> Harold E. Wethuy: *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983. p. 43. lám. 30.

Quedan, pues, claros los precedentes y las similitudes que en el tema es posible establecer para la representación de la Oración del Huerto. La pintura plantea una nueva solución donde los personajes principales se ofrecen al contemplador como únicos protagonistas, relegando a un segundo plano todos los otros elementos que daban al pasaje un sentido narrativo: los apóstoles durmiendo se sitúan en planos laterales, la noche domina en un intento de producir la literalidad del texto y al fondo la ciudad de Jerusalén se vislumbra entre las sombras. Trasladar todos estos pormenores al volumen de la escultura y reproducirla en la composición de un paso procesional era tarea que entrañaba enormes dificultades. De la pintura se conserva la idea de que el grupo de Cristo y el Ángel destaque sobre los demás siendo el tema dominante, pero al que hay que añadir la posibilidad de visualizar la escena en el movimiento continuo a que el grupo se veía sometido una vez que se contemplaba en el ámbito de la ciudad. Por eso el artista realiza el «paso» como un conjunto de figuras donde predomina una perspectiva cuyo punto de mira ha de ser el longitudinal y en torno a la situación del grupo de fondo distribuye los volúmenes de las restantes figuras para agudizar el efecto perspectivo de un pasillo visual que tiende inevitablemente a dirigir la mirada hacia las figuras principales. El paisaje del Huerto de los Olivos se sintetiza en la visión de la palmera, único elemento naturalista que se suma a la escena dando la impresión de que realidad y fantasía se confunden como en tantas obras de la pintura del Barroco. Estos planteamientos estéticos, estas soluciones compositivas y, en definitiva, estas imágenes nos hacen comprender el conocimiento que el escultor tenía del arte europeo de su época y de momentos anteriores. Su mérito estuvo en trasladar acertadamente a la madera composiciones semejantes (anteriores o coetáneas) demostrando cómo era posible hacer realidad determinados artificios de la pintura.

Menos precisas son, sin embargo, las relaciones entre otros gi-tipos procesionales y los grabados de la *Humanae Salutis Monumenta*. No obstante, podemos observar ciertas semejanzas en el Prendimiento de Cristo. Los dos grupos bien definidos de figuras. El primero ligeramente más adelantado muestra a un Pedro a punto de descargar su golpe sobre el criado del sumo sacerdote. La figura del Apóstol, de similar configuración anatómica a la de la Oración del Huerto es de un extraordinario dinamismo. La diferencia con la de Salzillo está en su mayor realismo, pues apoya su pierna izquierda sobre el cuerpo de Malco para hacer más certero su golpe, mientras que en la versión de nuestro escultor Pedro, a la vez que intenta cortar la oreja de Malco, recoge delicadamente su túnica en un gesto elegante, contrario a la crudeza del inointo.

Pe-o el grupo de figuras del segundo plano muestra un núcleo central con Cristo y Judas en el fatídico momento de la traición. La manera de aproximarse a Cristo, de tender su brazo sobre el cuello, la violenta actitud del soldado al reducir a Jesús, son muestras claras de que los artistas tenían presente, aunque sólo fuera como mera referencia una fuente grabada. Si inver-timos deliberadamente la habitual contemplación del Prendimiento de

Salzillo, aún advertiremos mayores similitudes: la forma curva, de suave trazado. de la espada de Pedro que domina el primer grupo, la majestad con que se alza la figura de Cristo (que en Salzillo adopta una actitud de huida dignidad) y el soldado que intenta detenerle. Una composición similar ya advertían las prof. de Mergelina y Sánchez-Rojas al comparar este grupo con los relieves que decoran las puertas del Duomo de Pisa<sup>30</sup>.

Los artistas recurrían a procedimientos similares para componer sus obras. Y de nuevo Salzillo hubo de tener presente imágenes que nos recuerdan las fuentes comunes de su iconografía. Sánchez Moreno agotaba las posibilidades de inspiración de la Biblia de Pezzana en el tema de la Caída. El grabado que ofrecía el historiador era bastante concluyente. A la hora de relacionarlo con la obra de Salzillo no puede evitarse la comparación con el Cristo Caído de Nicolás Fumo (al que ya nos referimos en el Catálogo del II Centenario del imaginero). La obra, destinada a la iglesia madrileña de San Ginés, muestra claramente las aportaciones de algunos napolitanos a la imaginería española del siglo XVIII.

Aún es mucho el camino que queda por recorrer para desvelar estos problemas. La escultura de Salzillo es rica en soluciones; supone una importante aportación a la imaginería española del siglo XVIII. pero, a pesar de los problemas de interpretación y atribución que todavía hoy presenta, sí que nos revela que no estuvo aislada en el tiempo y en el espacio. que fue permeable a diversas influencias. de estilo (algunas magníficamente estudiadas), de composición y de inspiración, lejos ya de la utópica aspiración de García Alix que consideraba como el mayor mérito del escultor haberse mantenido al margen de corrientes y de contactos con los escultores de su época.

---

<sup>30</sup> V. de Mergelina y M. C. Sánchez-Rojas: *o. c.* 138.