

ANTONIO DUPAR Y FRANCISCO SALZILLO

POR

DAVID LOPEZ GARCIA

SU ESTANCIA EN MURCIA

Ha penetrado en España durante toda su historia, una corriente de artistas y obras de arte muy intensa. A finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, un gran número de escultores mediterráneos recorren nuestra Península llevando hasta los más apartados rincones la influencia del gran genio de este tiempo, Bernini, dándole a la escultura española un tinte europeo, sumergiéndola en una evolución nunca despreciable, con una fuerte personalidad, pero no en una decadencia.

Cádiz, Valencia, Galicia, Portugal, etc., se encuentran invadidas de imagineros nuevos, más cotizados aquí que en su país natal rebosante de otros artistas como ellos. Puesto que el espíritu que mueve sus obras es nuevo, y porque su estética está más de acuerdo con el temperamento de la época, hace que los artistas españoles voluntaria o insensiblemente busquen o imiten e nuevo estilo, dando lugar a la evolución antes apuntada.

Entre esos artistas que abandonaron su patria para buscar nuevos horizontes, encontramos a Antonio Dupar, nacido en Marsella en 1698. Su padre, Alberto, oriundo de Arlés, se vió influido en aquella ciudad por el impetuoso dinamismo de la estética de Puget. En el taller de su padre, Antonio, aprendería a esculpir, a resolver con esa maestría que lo caracteriza, los ropajes azotados por el viento, llenos de multitud de pliegues, fruto de la evolución que se había operado en la escultura desde Bernini hasta desembocar en el rococó, en el que se halla inmerso nuestro escultor.



No es Antonio Dupar un artista desconocido; en su tierra a los Dupar se les conoce más como pintores, y en la escultura se les presta poca atención por trabajar en madera policromada, no muy apreciada hasta hace poco en aquellas regiones. Ultimamente se ha dedicado a la obra de Antonio en Murcia bastante atención, corriendo diversa suerte su obra, atribuyéndole esculturas que no habían salido de sus manos, y algunas suyas a otros. Ya quedó solucionado el problema de su nombre debido a un mal entendido que fueron aclarando sucesivamente Espín, Ibáñez, Billiud y Sánchez Moreno, y éstos junto con López Jiménez últimamente, han ido aportando datos para conocer mejor su vida y su obra.

Pocos datos poseemos de su vida entre nosotros; hay una serie de ellos que nos harán recorrer su estancia en Murcia, y esos mismos datos nos inducen a crear unas hipótesis que los aclaren, que los expliquen; pero no hemos de limitarnos a ellos, pues sólo son punto de referencia donde queda dibujada borrosamente su figura. La vida humana, no es una serie de fechas, es algo que tiene un contenido profundo y que lleva implícita la personalidad de cada hombre que la compone; las referencias documentales sólo pueden darnos la idea de una árida estadística, mas hay que pensar que todos esos datos los ha ido forjando un hombre que ha tenido su contenido en la historia, que ha dejado unas obras importantes para el resto de la sociedad.

Vemos aparecer a Antonio Dupar por primera vez en Murcia en 1719, cuando arrienda una casa, en cuya escritura precisa de un intérprete y firma en francés, signo de que no debía de estar mucho tiempo en la ciudad, o mejor en España (1). Esta fecha en verdad es importante, pues adelanta dos años su venida a Murcia, por lo que tiene cabida en su obra perfectamente a escultura de San Juan Bautista en su parroquial; antes de conocerse la fecha, que López Jiménez dio a conocer, se le negaba la paternidad de esta obra dentro completamente de su estética; y el mismo Sánchez Moreno al hablar de la posible atribución de la escultura a Dupar, reconocía sus afinidades estéticas y estilísticas con las Inmaculadas de Lorca, obras indudables de Antonio. Respecto a esta fecha también debemos aclarar el error de Billiud, que afirma que Dupar no salió de Marsella hasta 1721, ya que el documento es harto elocuente, descartando por supuesto una coincidencia con otro Antonio Dupar, escultor, en Murcia en estas fechas, pues la similitud con firmas posteriores es indudable. Así, pues, lo encontramos en Murcia buscando casa donde vivir en 1719.

Nace entonces en nosotros esta pregunta: ¿Por qué vino? ¿Por qué vino precisamente a este rincón tan lejano de su patria? Distintas res-

(1) Archivo de Protocolos de Murcia. Ante PEDRO ESPINOSA DE LOS MONTEROS. 23 de octubre de 1719, fol. 288.



puestas se podrían dar a este problema desechando por supuesto la huida de Marsella ante la peste, durante la cual moriría su padre, pues como se vió, lo encontramos en Murcia ya dos años antes de producirse esta epidemia.

¿Se podría pensar que estuvo influido por alguno de los Duprat o Dupac, acaso parientes que registra Sánchez Moreno en Murcia por aquellas fechas? Posiblemente; del parentesco, sólo podemos hacer conjeturas basadas en la posible metátesis de la "R", muy corriente en el vocabulario murciano, observando además que el mismo Antonio, cuando vuelve a Marsella, se añade una "c", quedando entonces su apellido así: Duparc.

Conviene también recordar que en aquella época el comercio de la seda era muy activo, significando para Murcia una cuantiosa fuente de ingresos, relacionándose los comerciantes con numerosos puntos de Europa, en especial con los puertos mediterráneos; podía haberse dado el caso de que hubiera sido informado de la no muy brillante situación de la escultura en Murcia durante este tiempo, y la posibilidad de una seguridad económica motivada por mayores posibilidades de trabajo le indujeran a venir. O a la inversa, es decir, que aquí se tuvieron noticias de la floreciente escuela marsellesa, y se llamara a alguno de aquellos escultores, en este caso a Antonio, para confiarle algún encargo como después veremos.

Se puede aceptar la teoría de la competencia escultórica en Marsella, donde aún estaría presente el recuerdo del gran Pierre Puget. El progresivo afianzamiento de la cultura francesa tras el Tratado de Utrech en 1715, imponiendo nuevos gustos, y el aliciente de unos reyes franceses, quizás indujese a que se llamara a nuevos escultores dentro de los nuevos gustos, o que éstos se sintieran atraídos hacia una nación donde empezaban a imperar normas estéticas francesas.

Lo cierto es que, como ya hemos visto, en 1719 está en Murcia con veintiún años de edad, ejecutando por estas fechas la escultura de San Juan Bautista, documentada por Ibáñez en el libro de fábrica de su parroquial del año 1718 al 20, sin consignación de autor ni fecha fija. La ejecución de esta obra nada más llegar casi, es lo que nos ha inducido a pensar en un encargo hecho en Marsella por algún comerciante de Murcia; aunque desde luego la curiosidad que despertaría un escultor francés recién llegado y con aires nuevos, quizás llevara a que se le encomendase la obra, tal como había ocurrido con Nicolás Salzillo, asimismo recién llegado de Italia. Es de suponer que esta obra de sorprendente novedad en la región, le daría una merecida fama, logrando que se le encargaran numerosas esculturas.

A la muerte de su padre en 1721, Antonio desde Murcia, el 20 de febrero del mismo año, otorga poder para que su hermana María, residente



en Marsella se haga cargo de los bienes testamentarios; este es el tiempo en que supone Billiud, como ya hemos observado, que llegaría Antonio a Murcia huyendo de la peste, en la cual moriría su padre Alberto.

En 1722 acaba el camarín de la Virgen de la Fuensanta en su ermita de la sierra, firmando por primera vez en castellano, pues en el año anterior seguía firmando "Antoine" (2). Este renombre que le darían sus obras, llegó a la ciudad de Lorca, donde el cabildo de la Colegiata de San Patricio le encargó la Inmaculada de su trascoro, que firma en 1723, quedando muy satisfecho dicho cabildo de su labor, pues se le gratificaron 240 reales de vellón. Suponemos que debido a este éxito se le encargara la Inmaculada de la Iglesia de San Francisco, y otras esculturas que se le atribuyen en esta misma ciudad.

Su situación económica no debía de ir muy mal, puesto que lo vemos comprar diversas casas en 1725 y años sucesivos (3).

En este mismo año toma como aprendiz a Joaquín Laguna, que debería permanecer bajo su tutela siete años, aprendiendo la técnica escultórica, como consta en el contrato de aprendizaje (4).

El 15 de octubre de 1726 se bautiza a su hija Francisca y de su esposa Josefa Negrel en la parroquia de San Juan Bautista; de lo que podemos deducir que se habría casado hacia el año 1722, puesto que ya había tenido dos hijos anteriormente: Antonio y Teresa.

En 1728 acepta como aprendiz a Pedro Bes de Alicante, que debía permanecer en su casa durante ocho años (5).

En este mismo año vende algunas de sus casas (6), y al año siguiente da poderes a varios procuradores para que se ocupen de sus asuntos (7); de esto último podemos deducir que quizás ya pensaba en la vuelta a Marsella. Aún en 1729 firma el cuadro de San Andrés en la Catedral.

Su última fecha conocida en Murcia es el 13 de enero de 1730, en la que cobra el resto del importe de la venta de casas efectuada en 1728; aparece poco después en Marsella para efectuar unos trabajos en el santuario de Nôtre Dame de la Garde.

Igual que su llegada, la vuelta a su ciudad natal es sin causa justificada; pensamos en una marcha quizás un poco precipitada por algún motivo no previsible a largo plazo, pues no se cumplen los contratos de

(2) Arch. de Protocolos de Murcia. Ante J. RUBIO ALCARAZ. 20 de febrero de 1721.

(3) Arch. de Protocolos de Murcia. Ante B. RUIZ y ante AYLLON. 24 de agosto de 1725, fol. 720.

(4) Arch. de Protocolos de Murcia. Ante GIL SOTO. 13 de septiembre de 1725.

(5) Arch. de Protocolos de Murcia. Ante Gil Soto. 24 de Abril de 1728.

(6) Arch. de Protocolos de Murcia. Ante JOSE BASTIDA. 27 de noviembre de 1728.

(7) Archivo de Protocolos de Murcia. Ante PÉREZ MESIA. 18 de enero y 1 de abril, folios 12 y 46.



aprendizaje de Joaquín Laguna y Pedro Bes, por marchar antes del tiempo estipulado en estos contratos. Seguramente problemas familiares o la seguridad de empresas más importantes en Marsella, le inclinaran a volver cuando ya empezaba a florecer Francisco Salzillo, ocasionando quizás una cierta competencia. Desde la muerte de Nicolás Salzillo en 1727, Francisco ejecuta regularmente numerosos trabajos.

EL ESCULTOR

El estilo de Antonio Dupar está dentro de una corriente internacional europea, como más tarde lo estará Salzillo.

Marsella por su continuo tráfico marítimo, tiene un gran contacto con los países mediterráneos, y especialmente con Italia, centro y cuna de la escultura barroca. Hay que recordar que Bernini fue la máxima potencia escultórica de Occidente en su tiempo, siendo la base de la escultura barroca de agitadas líneas hasta lo pictórico, de impetuoso dinamismo y fuerza incontenible; su influencia fue enorme, difundiéndose con rapidez por toda Italia, y constituyéndose entonces tres importantes focos de escultura que irradiaron hacia toda Europa: Roma, Nápoles y Génova. Estos centros de producción artística atraen a numerosos escultores deseosos de imbuirse en las nuevas corrientes estéticas; así de Alemania, Francia, etc. Entre estos encontraremos a Puget, que se dejó seducir por la potencia de Bernini, dando lugar a una intensa escultura, y dejando profunda huella en Génova y en Marsella, donde fue el patriarca de su floreciente escuela.

Pero no se limitó sólo la influencia en Marsella a la obra del citado escultor, sino que nuevos aires llegaban de Italia, debido al intenso movimiento comercial y cultural que dejaron profunda huella en Antonio Dupar, uniéndose a la sensibilidad francesa que le dará un sello propio. La estilística de Dupar está por estas causas íntimamente ligada a la concepción plástico-dinámica del rococó italiano. Por lo tanto la estética que Dupar podía traer a Murcia no era francesa, sino italiana, lo cual quiere decir en esta época, europea.

Es importante y curioso observar el cambio de mentalidad dentro de la concepción del arte que se inicia a fines del siglo XVII y que desemboca en el XVIII, producido de una manera imperceptible, originando un estilo intermedio que Starobinski quiere definir como "barroco jubiloso", que aunque no posee toda la energía del barroco, anuncia ya la alegría decorativa y la agilidad del rococó. En algunas esculturas de Puget o en las de Michel-Ange Slodtz, se puede apreciar claramente este paso; la escul-



tura ha perdido todo su vigor, y en realidad sigue siendo barroca, pero el ánimo es menos grave, y el dominio de la técnica más ágil y seguro.

Este cambio lleva consigo una manera distinta de concebir la belleza; la burguesía ha ido adquiriendo una importancia inusitada y será la que dirija y ordene el gusto por el arte: por eso lo que antes era solemne y patético desaparece para dejar paso a lo gracioso. Ahora es la burguesía la que hace los encargos y la que los paga; por eso someterá a éstos a sus ideales, dando lugar a unas obras independientes y ajenas en espíritu a las del siglo anterior, cayendo en todos los defectos y virtudes de la propia burguesía y convirtiéndose en sentimental, sensual e íntima, más dentro de unas ideales sencillos y ricos a la vez, no tan solemnes como los de la aristocracia, que con su gusto había imperado en el siglo XVII.

Escribe Kant: "Lo bello encanta", "Lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar engalanado". He aquí una definición de la belleza en la época, aunque Kant hable así muy entrado el siglo y con atisbos románticos, pero se mueve dentro del pensamiento burgués del tiempo. "Lo bello encanta", "lo bello puede ser también pequeño"; todo está condensado en estas palabras, lo gracioso, lo íntimo, lo amable y hasta lo divertido; todo esto en contraposición, como ya hemos observado, con lo grande, con lo objetivo, con lo solemne del barroco, lo que se podría definir aprovechando las palabras de Kant como "sublime". Podemos observar este gran cambio comparando la escultura de Gregorio Fernández con la de Salzillo; la sencillez de expresión y formas de éste, se verá realizada, pareciendo a veces junto al gran patetismo de aquél una escultura superficial y preciosista. Igual ocurre con las comedias de Goldoni o las de Beaumarchais, que resultarán extremadamente frívolas y vacías, ó ñoñas las de Moratín, frente a las comedias de Calderón y de Molière.

Pero es más curioso observar el paso de los ideales de esta burguesía rica e importante al pueblo mismo, al pueblo también burgués pero sencillo y modesto; por eso estos gustos pasarán como si se hubieran filtrado a través de un tamiz, simplificándose, pero en esencia iguales, originando un arte sensual y sentimental, las más veces cargado de sensiblería, rico en extremo y graciosamente ostentoso; existirán unos escultores provincianos italianos y españoles, y en general en toda Europa, incluso en América, igual que pintores, dedicados a satisfacer los gustos de esta parte de la sociedad, como Fumo, Maragliano, Salzillo y Dupar mismo.

La escultura rococó depende de un esquema fijo de validez general muy repetido, junto con una habilidad técnica muy avanzada y virtuosista a veces en extremo. Podría pensarse entonces que el artista anula su personalidad para replegarse a la consecución de esos esquemas fijos, repitiendo incansablemente tipos creados anteriormente; pero es indudable



que una fuerza intensa y personal moverá entonces estos tipos, reflejando la manera de ser del artista, su gran religiosidad, etc. Ahora bien, debemos andar con cuidado, pues podemos encontrarnos con un autor que haya ejecutado obras completamente vacías, y otras de indudable hondura sensitiva. Esto es una nota importante dentro de la escultura rococó, las dos corrientes que marchan paralelas y que, a veces, se confunden en una sola.

Escribe Diderot: "La pintura no tiene más que un instante, y ya no le es permitido abarcar dos instantes ni dos acciones". Esto mismo lo podemos aplicar a la escultura, tanto religiosa como profana (nosotros nos referimos especialmente a la religiosa), que fija un instante, el instante preciso de un gesto o una suave flexión, algo así como si se hubiera sorprendido fotográficamente un movimiento, apareciendo el "instante" congelado en el preciso momento a la vez lleno de vida. La estética rococó desea que ese instante retenga el punto culminante de un momento que se escapa, que puede desaparecer en unos segundos, por eso adquiere una elocuencia particular que la diferencia del énfasis dramático del arte del siglo anterior.

Ese mismo instante, sorprendido casualmente, hará que se acentúe la impresión táctil de la escultura. Es una impresión táctil completamente diferente a la de Bernini, aunque derive de él; en éste, un ligero temblor recorría la superficie del mármol captado en un instante, pero no era el instante culminante de la acción, como ya hemos dicho; podrá haber, y habrá una agitación de vestiduras y existirá esa impresión táctil que desaparecerá al contacto de los dedos sobre la materia; pero en el rococó, la técnica es dominada hasta lo increíble, y por esto se podrá dominar mejor el material en que se esculpe. "La vista es el más perfecto y agradable de los sentidos... La vista puede ser considerada como una especie de tacto más delicado y vasto, que se extiende sobre una infinidad de cuerpos, abarca las mayores figuras, y llega a algunas de las partes más alejadas del Universo", dice Addison, que aunque inmerso en el sensualismo de Locke, constituye un testimonio en extremo elocuente de la época. Pero hemos de fijarnos sobre todo en esa frase: "Puede ser considerada como una especie de tacto más delicado y vasto...". He aquí una frase tremendamente expresiva de lo que venimos diciendo para comprender mejor la estética, y la escultura en este caso, del momento. "Es una especie de tacto", una especie de tacto que acaricia los cuerpos y que anhela unas masas objetivas y a la vez evanescentes, desarrollándose una sensualidad extrema al querer representar a las figuras con veracidad, coloreando con delicados, luminosos y numerosos matices lo que podríamos llamar "carne", y que ensombrece las profundidades de los pliegues, adquiriendo esa extrema impresión táctil más fuerte ahora que en el ba-



roco, que se esfuma al tocar; es una impresión instantánea como la escultura misma.

Nos encontramos, pues, ante un arte nuevo que la evolución burguesa en toda Europa aúna, tomando como modelo a Italia, gran centro de atracción con unos modelos universalmente reconocidos y admirados: Miguel Angel, con su clasicismo y su tremenda fuerza, y Bernini, con su ligereza y su tensión expresiva, que junto con el gusto por la sencillez a la vez que por lo rico, lo excepcionalmente movido y lo perfectamente equilibrado, lo superficial y lo profundo, constituirán la esencia de esta nueva escultura muy importante en la Historia del arte, común en toda Europa y en América, de profunda raíz popular que aún hoy perdura.

Esta universalidad de las formas rococó la podemos apreciar comparando la escultura de Maragliano, Fumo, Sammartino, Picano, etc., en Italia; La Roldana, Risueño, Duque Cornejo, Salzillo, Bonet, Vergara, etc., en España; Dietrich, Wenzinger, Günther, Van Der Anvera, etc., en Alemania; los Dupar y la escuela marsellesa, Bouchardon, etc., en Francia; y por último la innumerable escultura de Iberoamérica.

El conocimiento de la universalidad de los caracteres antes citados, es básico para tratar de ahondar en la individualidad de Antonio Dupar. En su obra en Murcia, venimos observando unas notas típicas en su producción escultórica como son: Repetición de facciones (Inmaculada de Lorca y Murcia, Angeles adoradores en San Andrés, San Juan de su parroquia, Sta. Rosalía en Santa Eulalia); repetición de posturas (Angeles y Santa Rosalía ritados); tipos concebidos con un modelo preexistente (Inmaculadas y San Antonio de Puget y estela). Y podríamos preguntarnos:

¿Es Dupar consciente de su estética? ¿Talla así porque de esta manera lo aprendió, o porque éste es su ideal escultórico? ¿Evoluciona el estilo escultórico de Dupar en Murcia? Y visto que no, ¿lo hace por pura comodidad, por un éxito económico? Entonces, ¿es Dupar un artesano y no un artista? Únicamente podemos conocer la personalidad mediante sus obras, ya que no nos ha legado otra cosa que nos informe; pero ante esto surge una duda: ¿Es sincero Dupar en su expresión plástica? Ante todo hemos de aclarar que no queremos ni vamos a descubrir a través de las obras de Antonio Dupar su alma de artista, su manera de pensar, de sentir, de ordenar su vida; no hay nada a veces más erróneo; únicamente observando sus obras nos daremos cuenta de si efectivamente carecía o no de genio para esculpir; sólo esto pretendemos con ello. Seguimos, pues, aclarando la situación provocada por la pregunta formulada anteriormente, es decir: ¿Es sincero Dupar en su expresión plástica? Hemos de decir primeramente que no expresaba en un sentido estricto su propio "yo" en sí; lo que expresa es un oficio bien aprendido; claro que





Lámina 1.—Inmaculada (Colegiata de S. Patricio. Lorca). Destruída





Lámina 2.—Inmaculada (Convento de Capuchinas. Murcia)





Lámina 3.—Inmaculada (Iglesia de S. Francisco. Lorca)





Lámina 4.—Inmaculada (Iglesia de S. Francisco. Lorca), detalle



éste era su verdadero "yo", un "yo" propio de artesano, que repite incansablemente lo aprendido; en él sólo puede darse una evolución técnica, su evolución intelectual sólo podrá ser fruto de un fuerte impacto emocional. Entonces podemos decir que no es consciente de su estética que utiliza como mera labor de artesano. Como ya hemos dicho, esta labor de artesanía determina un inmovilismo estructural en su plástica, debido a diversas razones, unas de índole propia (la buena acogida dispensada a una novedad como lo fue su escultura, el temor de que un cambio significara una devaluación del aprecio de la gente); y otras de índole ajena (a su llegada a Murcia no existía escultura más evolucionada que la suya, que le pudiera influir en una progresión hacia nuevas formas. Bussy y su estética continuada por Nicolás Salzillo estaban superadas).

Vistas estas notas fundamentales para el conocimiento de Dupar, vamos a entrar en un análisis de su escultura:

Se han apuntado ya algunas notas referentes a la tipología de sus esculturas, como repetición de posturas, rostros y ademanes. Hay también que señalar que en el mundo de Dupar dos corrientes se van entrelazando continuamente, una con tendencia a las formas reposadas con más o menos equilibrio y serena matización, como podemos comprobar en las esculturas de San Juan Bautista, San Antonio y Sta. Rosalía. Y otra de fuerte movimiento y gran riqueza plástica de paños ya movidos por un ademán enérgico o por imprevistos remolinos de viento; como en sus Inmaculadas, San Miguel, San Isidro, etc. A éstos se refería Sánchez Moreno al decir que Dupar estaba "inclinado a expresar el dominio de lo pictórico en sus esculturas". Ambas corrientes se entrecruzan en los Angeles adoradores, en los que un movimiento a la vez fácil y forzado, hace que las esculturas adquieran un giro helicoidal.

El mundo de Dupar es un mundo completamente de acuerdo con la época; es el mundo de todos los escultores que venimos nombrando a través de todo este estudio; unos escultores que sufren las influencias de las dos grandes corrientes que soplan en el siglo: La clasicista, serena y persiguiendo un equilibrio, queriendo inbuirse en la estética helenística; y la dinámica, donde todo aparece extremadamente fluido, impalpable. Su mundo, es un mundo amable, donde se ha perdido toda sensación de sufrimiento, todo está dentro de una atmósfera ajena a la tierra, atmósfera que ayuda a crear su inexpresividad, es decir su incapacidad de animar vitalmente a las esculturas. Dupar es un artista sin un gran genio; es un artista que ha ido aprendiendo su oficio, y mejor podríamos decir que lo ha aprendido rápidamente, asimilando, como ya señalamos, una gran maestría, un gran virtuosismo, pero le falta el auténtico aliento creador que infunda a sus esculturas un alma, el soplo que les dé vida. El virtuosismo aludido a través de todo este estudio, hace que maneje la gubia



éste era su verdadero "yo", un "yo" propio de artesano, que repite incansablemente lo aprendido; en él sólo puede darse una evolución técnica, su evolución intelectual sólo podrá ser fruto de un fuerte impacto emocional. Entonces podemos decir que no es consciente de su estética que utiliza como mera labor de artesano. Como ya hemos dicho, esta labor de artesanía determina un inmovilismo estructural en su plástica, debido a diversas razones, unas de índole propia (la buena acogida dispensada a una novedad como lo fue su escultura, el temor de que un cambio significara una devaluación del aprecio de la gente); y otras de índole ajena (a su llegada a Murcia no existía escultura más evolucionada que la suya, que le pudiera influir en una progresión hacia nuevas formas. Bussy y su estética continuada por Nicolás Salzillo estaban superadas).

Vistas estas notas fundamentales para el conocimiento de Dupar, vamos a entrar en un análisis de su escultura:

Se han apuntado ya algunas notas referentes a la tipología de sus esculturas, como repetición de posturas, rostros y ademanes. Hay también que señalar que en el mundo de Dupar dos corrientes se van entrelazando continuamente, una con tendencia a las formas reposadas con más o menos equilibrio y serena matización, como podemos comprobar en las esculturas de San Juan Bautista, San Antonio y Sta. Rosalía. Y otra de fuerte movimiento y gran riqueza plástica de paños ya movidos por un ademán enérgico o por imprevistos remolinos de viento; como en sus Inmaculadas, San Miguel, San Isidro, etc. A éstos se refería Sánchez Moreno al decir que Dupar estaba "inclinado a expresar el dominio de lo pictórico en sus esculturas". Ambas corrientes se entrecruzan en los Angeles adoradores, en los que un movimiento a la vez fácil y forzado, hace que las esculturas adquieran un giro helicoidal.

El mundo de Dupar es un mundo completamente de acuerdo con la época; es el mundo de todos los escultores que venimos nombrando a través de todo este estudio; unos escultores que sufren las influencias de las dos grandes corrientes que soplan en el siglo: La clasicista, serena y persiguiendo un equilibrio, queriendo inbuirse en la estética helenística; y la dinámica, donde todo aparece extremadamente fluido, impalpable. Su mundo, es un mundo amable, donde se ha perdido toda sensación de sufrimiento, todo está dentro de una atmósfera ajena a la tierra, atmósfera que ayuda a crear su inexpresividad, es decir su incapacidad de animar vitalmente a las esculturas. Dupar es un artista sin un gran genio; es un artista que ha ido aprendiendo su oficio, y mejor podríamos decir que lo ha aprendido rápidamente, asimilando, como ya señalamos, una gran maestría, un gran virtuosismo, pero le falta el auténtico aliento creador que infunda a sus esculturas un alma, el soplo que les dé vida. El virtuosismo aludido a través de todo este estudio, hace que maneje la gubia



con una soltura extraordinaria, logrando de la madera todos los matices posibles, ahondando con una intrepidez formidable para dar mayor apariencia de ligereza. Los pliegues, por lo tanto, se mueven a voluntad de un viento sobrenatural que hace a la vez danzar a la escultura; también a veces permanecen serenos, a voluntad de un ademán graciosamente elegante como en San Juan Bautista; estos pliegues de una morbidez asombrosa adquieren una soltura tal que llegan a veces a dar la impresión de un magistral enlizado, retorciéndose o cayendo verticalmente con una elegancia y una delicadeza inauditas, redondeadas levemente y con la apariencia de terminar siempre en una arista más o menos pronunciada. Debido a este virtuosismo la figura adquiere esa vibración dinámica en su obra general, aunque no sólo dependientes de un movimiento más o menos superficial de pliegues como ocurría en las Inmaculadas, sino por una tensión elástica fácil, pero aparentemente forzada y dinámica, que tiende y destiende curvas como en S. Isidro, Angeles adoradores, o en San Miguel.

También es importante en Dupar la luz, como es importante en la escultura de su tiempo, una luz que inunda toda la figura, pero que necesariamente tiene que producir sombras violentas y a la vez delicadas, es decir violentas sólo aparentemente, que van encaminadas a dar mayor impresión de movimiento. Es importante también la policromía, y dentro de ella la estofa, a veces sencilla (apenas un leve rayado como en San Antonio o en Santa Rosalía), y a veces riquísima, de colores levemente fuertes y de colores grisáceos, con grandes flores estofadas y en algunas ocasiones retocadas al óleo, o con una variedad de temas extraordinaria; es decir una estofa como auxiliar necesario para dar mayor impresión de realidad y riqueza; pero esta riqueza nunca es agobiante, y no distrae la importancia de los demás elementos de la obra. Junto a ella unos colores mórbidos y embriagantes hacen que la cara y lo que debería ser propiamente "carne", aparezca muy trabajado y a veces excesivamente terminado, adquiriendo unos matices brillantes que podríamos llamar frutales; es decir, de fruta en sazón, de fruta sensual e incitante, de brillantes reflejos como las que aparecen en los cuadros de Chardin.

La técnica escultórica es siempre ligera, de gubia fácil y de gran virtuosismo; ya hemos señalado antes cómo ahonda felizmente en la madera, dándole mayor impresión de ligereza. Adquiere la materia por su mano matices que pudiéramos llamar impresionistas, que se dan tanto en la escultura como en la pintura de su tiempo; trazo fácil, a veces para demostrar ese virtuosismo que se tiene a gala. Es una técnica que moldea magistralmente vestiduras y carnes, pero que acaba minuciosamente como ya hemos visto esto último. Es una técnica que más que llamar



dupariana, es decir de Dupar, podríamos llamar universal, pues su radio de acción abarca también Asia y América.

Vimos anteriormente que llega a Murcia Antonio Dupar con un estilo formado, y que permanece invariable en los once y pico de años que reside en esta ciudad; trae consigo una carga de novedad necesaria para renovar la escultura de este rincón de España; a su vuelta, no ha cambiado mucho visiblemente. Desde su San Juan Bautista, la primera obra conocida hacia 1719-20, pasando por la Inmaculada de San Patricio en Lorca de 1723, hasta recorrer una por una todas sus esculturas conocidas hasta hoy, no observamos ningún cambio sensible, si no es la alternancia de las dos corrientes antes mencionadas, que darán lugar por un lado a San Juan Bautista, San Antonio, y por otro a las Inmaculadas y San Miguel, corrientes que van alternándose pero que no ofrecen ningún cambio en su manera de obrar; por eso nos resultará difícil y hasta imposible colocar cronológicamente estas esculturas, que no están documentadas, durante estos once años que nosotros creemos de gran actividad. También dijimos, y eso es fácilmente comprobable, comparando la escultura de San Juan Bautista, la primera conocida y las demás, que ninguna influencia podía recibir en su nueva patria que diera un cambio a su estética, pues estaba postrada en un tranquilo letargo desde que desapareció Bussy; solamente Nicolás Salzillo y su círculo, con una estética tomada del escultor alemán, y llena de pequeños e importantes detalles italianos, que penetraban en España insensiblemente y que iban a transformar lentamente la escultura. En Murcia, Dupar fue el elemento destinado a darle un cambio radical, y a ayudar que surgiera una gran figura universal: Francisco Salzillo. Entonces podemos afirmar tranquilamente que su formación y su evolución ocurrió fuera, en Marsella, empapándose de numerosas corrientes que encauzaron a su escultura dentro de esa importante y casi desconocida escultura rococó europea.

Una escultura aparentemente extraña en su manera de trabajar produce Dupar durante su estancia en Murcia: S. Isidro en la iglesia de San Juan Bautista, obra tendente hacia lo psicológico, de fuerte tensión aparente, que mueve el cuerpo con igual apariencia violenta; pero la inexpresividad sigue reinando en el rostro, algo disimulada por la barba; aun así, como decíamos, es una obra extraña dentro de sus esculturas, que siguen una línea de marcada superficialidad, una noble serenidad hace que el ritmo del cuerpo dance con una grave dignidad melancólica.

Espín Rael, cuando habla de la Inmaculada del trascoro de la Colegiata de Lorca, dice que "recuerda por su actitud y movimiento las de Murillo, en cuyas creaciones quizás se inspiró". Respecto a esto hemos de aclarar que el tipo de Inmaculada que trae Dupar a Murcia y que continúa Salzillo en la del convento de Isabelas, no es un tipo que él crea



exclusivamente, sino que ya Puget lo había definido, Maragliano lo desarrolla en Génova, y la escuela marsellesa lo difunde por España, como podemos apreciar en la Inmaculada de esta estela en el Museo Marés en Barcelona. Es decir, es un tipo que él traerá de Francia; por lo tanto, esa afinidad con los tipos que crea Murillo será una pura coincidencia.

Dupar es, en suma, el escultor que trae a Murcia los nuevos vientos europeos, y que influirá notablemente en la formación de Francisco Salzillo, siendo aquél el que le infundirá a éste la estética que lo colocará en la órbita de la escultura universal del momento. Las manos, en las esculturas de Dupar, algo regordetas y con hoyuelos, la manera de colocarlas rehundiendo la parte que corresponde a la palma de la mano y que hace resaltar los dedos extrañamente, el cuello largo de sus Inmaculadas, el giro principal de la escultura partido en varios, uno que mueve la cabeza y hombros, otro el tronco y otro las rodillas, produciendo una sensación de mayor movimiento; la forma de partir el pelo y la de extenderlo con gruesas ondas y la de deslizarlo sobre un hombro lateralmente al llegar a la nuca; su a veces aparente clasicismo de suma elegancia; la manera de labrar los pliegues a grandes planos casi de una manera descuidada y en extremo virtuosa, y la nota curiosa de los escotes en las túnicas, quebrados en un pliegue central que deja ver la camisa; el extremo cuidado en la terminación de caras y manos y en general del cuerpo descubierto. Todas estas notas estilísticas de Dupar pasarán a Salzillo junto con otras muchas, con la sola y gran diferencia de que éste infundirá a sus obras un sello naturalista, y su llama de genialidad infundirá vida a sus obras, de la que carecen las obras de Dupar.

EL PINTOR

Sabemos que a los Dupar en su país natal se les conoce como pintores más que como escultores; Antonio Dupar, pues, viene a Murcia y ejerce todas las facetas de su saber artístico, es decir, escultura, arquitectura, grabado..., y en 1729 firma el cuadro del martirio de San Andrés en su capilla de la catedral.

Desconocemos cómo se formó Dupar en la pintura, y la observación de este cuadro no nos dice mucho. Vemos que el pintor sabe componer la escena, un poco aparatosa quizás, y que el colorido es cálido, dándole vida al correcto y frío dibujo; en algunas partes el color se ha resecao y aparece seco y algo agrio; esto fue lo que indujo a Fuentes a atribuirlo a Senén Vila. Es un cuadro en el que los personajes son autómatas, sin vida; la acción no es sincera y se pierde en vacíos ademanes; Dupar no



puede conseguir nada más, pues le falta un poco de genio, que unido a su manera de esculpir y de pintar hubiera dado como resultado un buen artista. La técnica es difícil de apreciar debido a la altura en que se halla colocado el lienzo, y a la poca luz del lugar.

Suponemos que existirán más cuadros de Antonio Dupar en Murcia, pues es quizás el mejor pintor que en ese momento existe en la ciudad, muertos ya Senén y Lorenzo Vila; así, pues, irán apareciendo poco a poco obras que nos permitan estudiarlo más a fondo en su faceta de pintor.

Volviendo al cuadro del martirio de San Andrés, apreciamos detalles sobre todo en el colorido, que después veremos en Joaquín Campos al finalizar ya el siglo.

Creemos que sobre Dupar, y más concretamente sobre este cuadro de San Andrés gravita la figura de Poussin, con su colorido, sus fuertes personajes, y un clasicismo latente en esta pintura.

EL TALLISTA Y EL ARQUITECTO

El 13 de septiembre de 1725, Francisco Laguna pone a su hijo Joaquín Laguna, de 13 años, en casa de Antonio Dupar, maestro de escultor, tallista y arquitectura por tiempo de siete años (8).

He aquí, pues, dos nuevas facetas de Antonio Dupar y de las que carecemos casi por completo de obras. Ya le hemos visto hasta ahora trabajando como pintor y escultor, y más tarde ya veremos cómo también actuó como grabador.

Solamente podemos conocer su actividad como tallista por las peanas de sus esculturas:

Las de los ángeles adoradores tienen un movimiento de planta mixtilíneo muy bello; cada cara de la peana encuadra un finísimo y estilizado motivo que nos da fe de su también gran maestría como tallista; solamente el dorado le resta matices perdiendo mucho de su verdadero valor.

La peana de San Sebastián, es de más envergadura y los motivos son más grandes; finas rocallas rodean elementos guerreros alusivos al santo; también el dorado le hace perder matices, pues quizás no fuera muy bien dorador.

Sólo nos queda ya la de S. Juan Bautista, con temas más sencillos pero que demuestran la finura de su gubia. También hubiera podido suceder que de estas peanas se hubiera encargado un tallista que se dedi-

(8) Arch. de Protocolos de Murcia. Ante GIL Soto. 13 de septiembre de 1725, folio 17.



cara a esto exclusivamente, o aun sus discípulos podían haberlas ejecutado siguiendo sus indicaciones; aunque en el caso de los ángeles adoradores y San Juan la peana forma un todo homogéneo y casi inseparable en el primer caso, y será debido esto a que pertenece a una misma mano.

Otro elemento de juicio sería el retablo de la capilla de San Andrés o de las Lágrimas en la catedral, el cual parece ser que fue ejecutado por él, conservándose dos ángeles pertenecientes a este retablo; pero el original ha desaparecido siendo sustituido por éste que ostenta hoy, vulgar y feo.

Sánchez Moreno, en su estudio sobre Salzillo, nos documenta el camarín de la Virgen de la Fuensanta en su santuario hecho en 1722. Destruído en 1936, parece ser que no han quedado fotografías en las que se puedan estudiar detenidamente; sólo Fuentes nos deja una descripción detallada, donde aparecen columnas salomónicas, pilastras, ángeles y un altorrelieve central con el tema de la Sagrada Familia.

También nos queda la noticia de un tabernáculo en San Antolín del que restan dos ángeles; fue destruido igualmente en la guerra civil.

Hasta aquí todo lo referente a Dupar como tallista; únicamente ya nos queda por señalar la conjetura de que fuera el que orientara a los retablistas Ganga, Perales y Rueda, oriundos de Orihuela, en donde el influjo del barroco valenciano era enorme, y en esa época no muy evolucionado aún en esta faceta del retablo, y en la dicha ciudad de Orihuela, y hasta ellos, los retablos de la citada ciudad carecían de la finura y maestría de los que posteriormente dejaron en Murcia, además de emplearse elementos decorativos arcaicos ya en el siglo XVIII. Nos sorprende, pues, que en 1730, año de la marcha de Dupar a Marsella, ejecute Jacinto Perales el retablo mayor de la iglesia de San Miguel, dentro de las últimas tendencias rococó de momento, y sobre todo novísimo en Murcia, siete años anterior al otro gran retablo de la fachada catedralicia.

De Dupar como arquitecto no sabemos absolutamente nada; ni siquiera podemos hacer conjeturas; sólo esperamos que nuevos descubrimientos documentales saquen a la luz elementos para reconstruir esta faceta hasta ahora desconocida de Antonio Dupar en Murcia.

LA INFLUENCIA

Ya hemos hablado del estado que se encuentra la escultura en Murcia cuando Antonio Dupar llega a dicha ciudad. El emocionante y hasta desgarrador realismo de Bussy ha decaído en vacías esculturas que siguen su tradición amaneradamente; es natural que la escultura de Dupar que re-



presenta una gran novedad despertara sorpresa y admiración. Claro que a pesar de esto los escultores que ya trabajaban en la ciudad cuando éste llegó, seguían recibiendo encargos, pero la manera de esculpir de Antonio queriendo negar la existencia corporal y a la vez afirmándola, queriendo sacar a la escultura de sus límites precisos y llevarla más allá de su esencia, imprimiéndole un sello musical de gracia y elegancia, estaba perfectamente de acuerdo con el ambiente que se iba formando en Europa, y, cómo no, en España. Es natural, pues, decimos, que su obra despertara un interés que más tarde se traduciría en modelo para escultura posterior; y así veíamos como en 1725 entraba en su casa Joaquín Laguna como aprendiz durante siete años; tres años más tarde, es decir, en 1728, aceptaba también como aprendiz a Pedro Bes de Alicante por un tiempo de ocho años. Poco es esto; en realidad, menos de lo que podía esperarse, pero hay que hacer notar que las enseñanzas que pudieran dar la esculturas de Dupar entraban más por los ojos, es decir, se palpaban en el ambiente formado por él, era algo que pasaba al cerebro y al corazón para elaborar así una nueva estética que estaba en el deseo de todos, para elaborar una nueva y valiosa escultura que culminaría con Salzillo y que es continuada hasta nuestros días.

Vamos, pues, a fijarnos un poco en estos dos escultores antes citados, es decir, Joaquín Laguna y Pedro Bes, para ver su relación artística con Dupar:

De Laguna es bien poco lo que se sabe documentalmente, y menos respecto a sus obras. Se sabe que ejecutó las esculturas en piedra de San Miguel y San Rafael para los nichos del puente sobre el Segura que construyeran Toribio Martínez de la Vega y Jaime Bort —ya desaparecidos—, puesto que en 1753 se tasan. Sabemos también que entró a trabajar en la portada de la catedral en calidad de escultor, como lo atestiguan las cuentas de fábrica, y que pocos años más tarde no aparece en dichas cuentas; y sabemos igualmente que años después, en 1752, recibe como aprendiz a Antonio Gras Gilabert. En resumen no hay nada seguro que nos dé fe de su obra para poder apreciarla; solamente unos apuntes basados en la "Relación" del P. Juan José Philoso O.J.M. (1763), le atribuyen la Inmaculada en el retablo del convento de Clarisas de Cieza, destruida en 1936 y de la que no se conservan fotografías.

De su discípulo Antonio Gras sólo sabemos que hizo el modelo de la Virgen de la Asunción de Molina de Segura, que pasó a madera Pedro Pérez en 1767, también destruida en la guerra civil y de la que al parecer tampoco se conservan fotografías.

De Pedro Bes sabemos mucho menos, sólo la conjetura de que como era de Alicante, habiéndose marchado Dupar a Marsella, volviera a su ciu-



dad natal, ejecutando en ella y en su región trabajos marcados por el signo del marsellés, aunque sólo estuvo con él menos de dos años.

Así, pues, es bien poco lo que se sabe de estos discípulos directos de Antonio Dupar, y es en ellos donde podríamos apreciar mejor la influencia ejercida por él en nuestra escultura; es decir, podríamos, observando las obras de estos escultores que desgraciadamente han desaparecido, contemplar y comprender mejor su estética y ver su relación indudable con la escultura de Salzillo.

Se ha hablado también de la influencia de Dupar sobre algunas esculturas de la fachada de la catedral, y concretamente de los relieves de zócalo, del grupo central y de diversos ángeles, con razón, apoyándose en que en dicha obra trabajó, aunque por poco tiempo, Joaquín Laguna. Ha de descartarse a la vez la intervención de Dupar en dicha fachada, puesto que las fechas no se corresponden. A esto podemos contestar con otra conjetura, de que esta semejanza estética con Dupar será una cierta coincidencia, igual que la tiene con Salzillo, pues como ya sabemos, se le han venido atribuyendo hasta nuestros días esculturas de piedra de la fachada catedralicia. Jaime Bort, arquitecto y escultor, es quizás el que con su influencia condicione a los escultores de su obra; hay que tener en cuenta que Bort venía rodeado de un gran prestigio, conocedor de las nuevas corrientes de su tiempo y al tanto de las últimas tendencias, semejantes pero ya más evolucionadas que las que trajo Dupar a Murcia; las de Bort están dentro de la estética italiana de su tiempo, con cierto aire germanizante; por lo tanto creemos que Laguna, Campos, Pedro Federico, etc., y los numerosos escultores que trabajaron en dicha obra, se plegaron a las enseñanzas de Bort, que vigilaba con atención su obra maestra, una de las obras maestras del rococó en España; advertiremos igualmente que Laguna no terminó su aprendizaje con Dupar debido a la marcha de éste a Marsella. Podemos pensar entonces que su personalidad no estaba fraguada todavía, y sensible a cambios destinados a perfeccionar su obra.

Igualmente se ha hablado de influencia en el relieve de la contrafachada catedralicia y en el de la portada de San Antolín, más acordes dentro de la órbita de la imafrente de la catedral, igual que el relieve de la fachada de la iglesia de San Juan de Dios y los dos de las de San Nicolás, atribuidos a Salzillo desde hace tiempo, y que, sin duda, no serán de su mano, pues difieren estéticamente de su obra. Además, no sabemos si existe ningún documento que nos atestigüe que Salzillo trabajaba en piedra, y ya se descartó su pretendido trabajo en la fachada catedralicia. El relieve y esculturas de la fachada de la parroquial del Carmen, el relieve de la fachada de Santa Eulalia, obra de Pedro Federico, igual que el de San Antolín, según Sánchez Moreno; las esculturas de las fachadas de Verónicas y Sta. Florentina, prescindiendo de calidades. Todas estas obras





Lámina 5.—Inmaculada (Iglesia de S. Francisco. Lorca), detalle





Lámina 6.—Angel (Iglesia de S. Andrés. Murcia)



Lámina 7.—Angel (Iglesia de S. Andrés. Murcia)



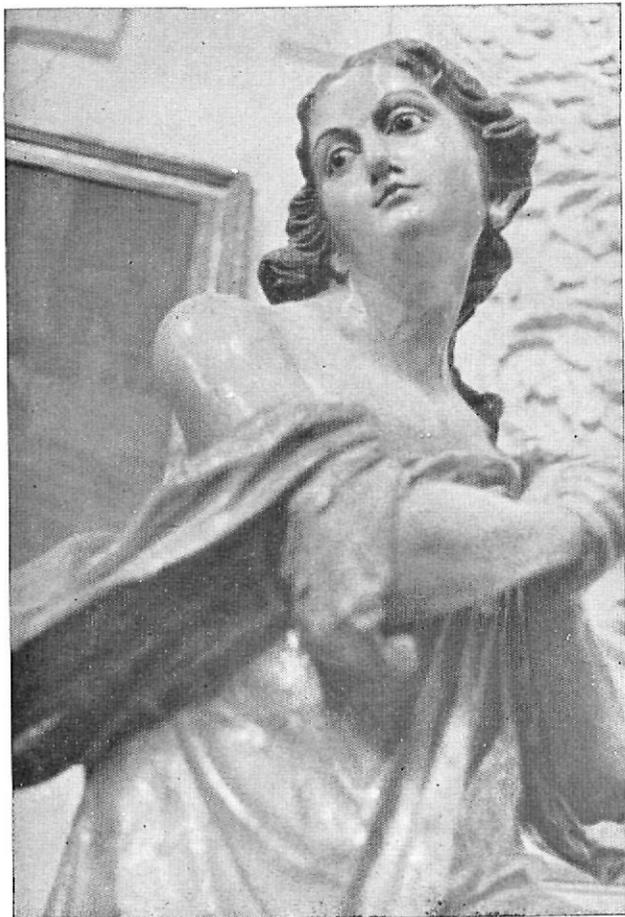


Lámina 8.—Angel (Iglesia de S. Andrés. Murcia), detalle



pertenecen al círculo, como ya hemos dicho, de la fachada catedralicia, bajo las órdenes de Bort, dentro de una estética afín a Dupar, porque en esta época la estética era afín en todas partes del mundo, pero con unos caracteres que la hacen totalmente diferente.

Nos quedan todavía por señalar algunas obras, muy escasas, en madera, que se han atribuido a su círculo, como son las imágenes que restan en el retablo de la iglesia de la Merced.

Por último nos queda la influencia ejercida sobre Salzillo, que hará que su genio se desarrolle con la singular maestría que lo caracteriza, y de cuya influencia hablaremos en otro lugar.

LA IMPORTANCIA DENTRO DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA DEL MOMENTO

Poco a poco, a través de todo el siglo XVII se va produciendo una evolución de la técnica. Los temas y tipos se tratan en sí, tomando una vida individual precisa cada escultura; es el espíritu del artista, intenso espíritu, el que va quedando en cada obra. Pero también insensiblemente se va caminando a la superficialidad debido en parte a la soltura técnica, y lo que los escultores buscan ya no es representar la divinidad o la santidad en sí, sino los atributos sensibles que la tradición les asigna; así, pues, un gran contingente de posturas, vestiduras y otros elementos accesorios se tendrán en cuenta cuando lo requieran las necesidades decorativas.

En esta evolución tiene un papel importante el sentir del pueblo sobre los escultores; es el pueblo el que determina que la escultura sea así; experimenta a la vista de las imágenes una sensación de bienestar o de inquietud, en cierto modo placer que no produce el espíritu de la imagen en sí, sino la carga exterior, ademanes bruscos y a la vez fáciles, el color, la luz y la estética, es decir, la belleza siempre puesta de manifiesto. Entonces el pueblo lo que quiere es algo ideal y a la vez real, algo sobrenatural, pero esta idea de lo sobrenatural va acompañada en él siempre por la idea de belleza y riqueza, exteriores; pero esta belleza sentida por el pueblo deriva en lo "bonito", también esencial para la comprensión de esta escultura, en algo que agrada a los sentidos, algo que se siente con placer, un placer sensual muy acentuado. Pero esta sobrenaturalidad va acompañada por un toque de realidad para que no se escape, para que lo presentado permanezca cerca de nosotros, porque el pueblo no podrá sumergirse en el idealismo más o menos absoluto, propio de intelectuales. Por eso exige la riqueza y la belleza, a su manera, en el arte; exige que brillen los colores y los oros, pero no puede separar de todo esto a los "malos" siempre feos, y



grotescos las más veces, sobre los cuales descarga su ira; no puede separarlos de las ricas vestiduras o de esa misma representación naturalista exigida a la vez.

Así pues, hemos de decir que la escultura policromada religiosa es una escultura aceptada ampliamente por el pueblo, y a veces hecha para el pueblo, con gran importancia en España en el siglo XVII y sobre todo en el XVIII con un acento popular más marcado, cuando llega Dupar a España cargado de la alegría representativa rococó, que tan importante será para nosotros.

Cuando llega Dupar a España la escultura se encuentra dentro de la evolución general comenzada en el siglo anterior. Esta evolución la pondrá dentro de un plano completamente universal, que irá dejando abandonados un poco los caracteres locales que llevaba impresa la anterior escultura; ahora se pone bajo la influencia, sea directa o indirecta, de un Bernini ya muy evolucionado. Ya, como hemos dicho, en el siglo anterior empieza a caminar hacia esa escultura rococó; se va introduciendo en España desde Italia y Francia algo nuevo, algo que lleva consigo su transformación, sumergiéndola en esta progresiva evolución.

En Roldán empiezan a apreciarse estos caracteres de evolución. Anteriormente Alonso Cano, y en su tiempo Pedro de Mena, caminan con su gusto por lo pequeño, tan intenso en Andalucía, por lo bonito, hacia una evolución claramente rococó; es decir, lo anuncian pero no se dejan atrapar por él, puesto que no está todavía definido. Igual pasa con Roldán, caminando entre las dos tendencias debido a que se deja influir con bastante intensidad por Italia, además que un virtuosismo formado a través de muchas generaciones dará más ligereza a la escultura, a la vez que un tinte de superficialidad. La forma se ha abierto del todo, se expande por doquier y todo lo llena; se va abandonando el estatismo lírico-religioso de Cano o Mena, estatismo dinámico éste, o sea, con movimiento en sí mismo sin necesidad de aditamentos exteriores; se busca desenvolverse en un medio más amplio donde se muevan mejor ropajes y escorzos; es decir, se le imprime a la escultura un giro nuevo, se va hacia una libertad expresiva menos comprometedora, más ágil y dinámica que el profundo movimiento espiritual plenamente sentido de la escultura anterior; este giro si se quiere procederá de Bernini, es decir, de Italia, que sigue siendo la meta y la fuente del arte; un giro que infunde a la figura más aparato y menos sinceridad expresiva, aunque a veces se consigan honrosas excepciones; pero este giro, estas composiciones de figuras en un medio más amplio del que era acostumbrado en España, carece de toda la fuerza y potencial espiritual de lo anterior, haciéndose más ligera y superficial, y a veces más espiritual, con una espiritualidad distinta, en una progresión



hacia lo extremado y a veces hacia lo insólito, a lo que ayuda enormemente la facilidad que se adquiere de trabajar la madera.

Luisa Roldán, hereda de su padre la manera de trabajar, y su sensibilidad femenina, la lleva a ejecutar obras de una novedad y delicadeza extraordinarias, Vírgenes y Niños sonrientes, donde la exquisitez de modelado lleva a la obra a sumergirse dentro completamente del rococó; procurará, a pesar de su sello sevillano-roldanista, imprimir a sus figuras una delicadeza de la que carecen sus antecesores. Así será extramadamente fácil el revolotear de ángeles y vestiduras, el presentar actitudes y gestos reposados a veces, y a veces dinámicos hasta en la más pequeña figura de barro.

También Mora, de temperamento melancólico, lleva sus obras hacia un movimiento espiritual que roza lo sensible y a veces lo lacrimógeno; sus tallas perfectamente acabadas, con gran soltura técnica en vestiduras y excesivo acabamiento en carnes, están dentro de esa evolución hacia un espíritu nuevo, una forma de pensar nueva, más sensual y sensiblera, y a la vez más superficial.

Estamos, pues, en el siglo XVIII, con una escultura dentro de la corriente general europea que llamamos rococó; aún pesan un poco los caracteres locales en Duque Cornejo, Risueño y Ruiz del Peral, pero se han entregado con verdadero ahinco a romper la medida espiritual de Montañés, Cano o Mena; ya hasta la Roldana con su alegría, queda eclipsada por estos escultores que a veces caen en el defecto del preciosismo, es decir, en acabar demasiado las tallas y pulirlas a veces. También junto a todos éstos Tomé, totalmente superficial, más permeable a influencias extranjeras, y los castellanos van hacia un rompimiento de líneas, a abandonar la herencia muy importante de Cano y otros escultores, poniéndose bajo el influjo de lo que creó Bernini, que les da un parecido estético bastante notable con la totalidad de los escultores de España y Europa.

Así, pues, cuando llegó Dupar a España, la escultura estaba evolucionada y evolucionando continuamente, paralela a la europea; entonces, ¿qué significa Dupar dentro de la escultura española? Creemos que no significa mucho dentro del panorama escultórico español del momento; Dupar traía una carga estética y técnica muy importante, pero que ya habían adquirido Duque Cornejo, Mora o la Roldana. Entonces su forma de trabajar aparecerá ante nuestros ojos, dentro del concierto de la escultura española, completamente normal para su tiempo. También hemos de tener en cuenta que Dupar era un hombre que poseía un gran virtuosismo técnico, pero carecía del verdadero genio creador que tanta falta hacía para destacar dentro del conjunto español; entonces la gran novedad que supuso su llegada a Murcia, la revolución que inició escultóricamente y que ya se presentía un poco con los Caro, tiene un valor únicamente local,



un valor que fuera de Murcia queda atenuado. Pero aun así, después de estas afirmaciones, pensamos que tiene también su importancia, no ya una importancia relativa, sino una importancia general: está impregnado de una estética que roza con el helenismo, y si no está sumergido en él, lo presiente, es decir, se adelanta con mucho a la evolución española hacia una escultura europea. Claro que él venía saturado de Puget más dentro del concierto europeo que lo pudieran estar Montañés, Cano o Mena, inolvidables y con una influencia posterior muy difícil de arrancar; es decir, a pesar de la influencia de Bernini y de una estética más italiana o europea, pesan mucho estos escultores en los ya citados Duque Cornejo, Mora, Risueño y Ruiz del Peral.

También hay que señalar, aunque nos hagamos un poco pesados, la importancia que tiene el ser Dupar el punto de partida de Salzillo, con una genialidad escultórica única en la España de su tiempo y que sigue esa corriente europea que venimos nombrando incansablemente.

CATALOGO DE SU OBRA

ESCULTURA

San Juan Bautista (Iglesia de San Juan Bautista. Murcia)

Diversa suerte ha corrido la atribución de esta imagen a su autor, dándola indudablemente a Dupar por todos, guiados más por intuición y por un "aire francés" que por la comparación con otras obras de Dupar. Surge la duda en 1928 al encontrarse en el libro de fábrica de los 1718 al 20 de esta iglesia, consignada sin anotación de artífice, por lo que se venía abajo dicha atribución, ya que el primer documento encontrado en Murcia era de 1721, fecha que corroboró más tarde Billiud. En 1945-46, Sánchez Moreno volvía a la carga desechando la atribución, y más tarde, en 1954, afirmaba que tenía ciertas afinidades con las Inmaculadas de Lorca, como "finura de facciones y el tallar la cabellera", y el aspecto o "aire" con la destruida de San Patricio.

Más tarde se encontró otro documento que situaba la llegada a Murcia de Dupar en 1719, teniendo entonces cabida en su obra la citada imagen. Es, por tanto, probablemente la primera escultura que hizo a su llegada a Murcia, y una de las pocas fechables.

En cuanto a su atribución, es indudable; al hacer un estudio comparativo con las obras de Lorca encontramos afinidades técnicas y estéticas que nos llevaría mucho tiempo citar.



Nos encontramos ante uno de los más importantes ejemplos en España de a influencia helenística sobre la escultura del tiempo. Bernini procedía de este helenismo que luego se traspasó a Francia, tan gustosa siempre de él, donde fue cultivado con verdadero cariño. Un aparente clasicismo mueve la obra con un mesurado y elegante ademán de señalar. Es un tema tratado de una manera distinta a como se estaba acostumbrado; no aparece un San Juan ascético hecho a la vida del desierto y vestido con pieles, sino que aparece imberbe y vestido con rico manto recogido en mil pliegues que cubre la limpia pelliza; igualmente lo tratará después Salzillo en el retabo mayor de la iglesia de Santa Ana. Es una obra que carece desde luego de vida interior, pero ese aire clasicista, esa elegancia y ese refinamiento al tallar, encubren todos sus defectos; es un bello ejemplo, y valga la redundancia, de belleza; un estudio minucioso de la anatomía resalta en el cuerpo y la nariz recta quiere aparecer griega.

La ya aludida inexpresividad lo sumerge en una atmósfera de calma apacible; estéticamente es un antecedente de San Juan de Salzillo en la iglesia de Jesús, y del ángel de la Oración del Huerto. Es la obra más importante de Dupar junto con San Isidro de la misma iglesia y las dos Inmaculadas de Lorca; una obra que nos recuerda los Apolos de los jardines del tiempo, una obra que nos hace pensar en múltiples influencias y en un interés juvenil grande por lo helenístico lleno de un espíritu nuevo.

Los dos ángeles que debió de llevar a los pies, se atribuían a Roque López, pues junto con otros dos ángeles de este otro autor se colocaban en un grupo del Calvario de dicha iglesia; presentan factura idéntica a los ángeles de las Inmaculadas de Lorca, de modelado descuidado y manera de trabajar el cabello igual; también son características las alas pequeñas, como iremos viendo.

Inmaculada (Colegiata de San Patricio. Lorca). Destruída. Lámina 1.

Documentada por Espín, y firmada en la peana en 1723 y desgraciadamente destruida. Era una de sus obras más afortunadas, pues presentaba una gran maestría a resolver los paños que encerraban en su ejecución gran dificultad.

Obra típicamente rococó y dentro de la estela de Puget completamente, siguiendo un modelo de este mismo, aunque con la natural evolución. Adquiere merced al valiente y agitado movimiento de paños, una movilidad asombrosa; lo peor del conjunto son los ángeles, de modelado descuidado y con apariencia de grasientos, tratados sin la delicadeza de la



propia Inmacuada; presentan también las típicas pequeñas alas que veíamos en los de San Juan.

La estofa a grandes ramos y flores se asemeja a la de la otra Inmacuada en la misma ciudad y a la de los ángeles adoradores de San Andrés en Murcia.

Este tipo de Inmacuada la volveremos a encontrar en Salzillo, quizás más semejante a la de la iglesia de San Francisco de Lorca, en la que hizo para el convento de Santa Isabel en Murcia, y posteriormente la titular de su iglesia en Caravaca, de Fernández Caro, presenta también ciertas semejanzas, pues hay que tener en cuenta que estuvo trabajando en Lorca.

Inmacuada (Convento de Capuchinas. Murcia). Lámina 2.

Al parecer es el boceto de la destruida de San Patricio de Lorca; presenta idénticas facciones, postura y ropajes. Un suave y cuidado modelado caracteriza la técnica en ella, y una cuidadosa policromía algo agría en azules y grises verdosos, la envuelve.

Los ángeles en el pie repiten las posturas de la ya citada de Lorca, faltando uno de ellos, seccionado por la cintura.

Pierde todo el aire de intimidad que podría ganarse con el escaso tamaño de la figura, al haberla envuelto en colores cálidos y al haberla animado vitalmente con un poco de alegría; sin embargo aumenta la superficialidad que le es característica por la acritud de la policromía. Es una buena figura a la que le falta la emoción precisa.

Inmacuada (Iglesia de San Francisco. Lorca). Láminas 3, 4 y 5.

De tamaño casi natural, presenta ciertas semejanzas con la de San Patricio, pero al contrario de ésta, es ahora la figura la que imprime el movimiento; con una oscilación del cuerpo se lanza el manto al vacío, dándole una gran sensación de ligereza. Los pliegues del vestido se recortan en arista, y las flores de la estofa, como también es característico en Dupar, se mezclan con el color grisáceo del vestido formando una bella combinación.

Una restauración no muy afortunada en la cara hace aumentar la superficialidad y hace perder mucho del sabor auténtico de la figura. Los ángeles del pie presentan las mismas semejanzas que los ya citados.

Nada se tiene acerca de la documentación de esta escultura, pasando casi desapercibida, es decir, que se le ha prestado poca atención, habiéndosele asignado acertadamente a Dupar por comparación estilística y técnica con la de San Patricio.



Sta. Rosalía de Palermo (Iglesia de Sta. Eulalia. Murcia).

Atribuida generalmente a Salzillo desde Fuentes y Baquero; Tormo dubitativamente la atribuye y la confunde con la Magdalena. Sánchez Moreno la da como auténtica de Salzillo y cita un documento en 1747 en el que se nombra diciendo que estaba colocada ya entonces en su capilla dicha imagen. Crespo dice que procede de la Trinidad, pero en el "Compendio histórico del convento de la Santísima Trinidad en Murcia", año 1744, el P. Carreras en una descripción que hace de las imágenes de especial devoción, no la nombra, y en ese año hacía, por lo menos, catorce que estaba ejecutada; claro que, como hemos dicho, sólo se describen las imágenes de especial devoción. Fuentes, en la parte de su obra "Murcia Mariana", dedicada a la parroquial de Santa Eulalia, nada habla de la procedencia de dicha imagen, acostumbrado a citar la de las esculturas que no pertenecen a sus iglesias respectivas; igualmente ocurre con Baquero.

El documento a que alude Sánchez Moreno, y la disposición del nicho con un pequeño agujero en la parte superior para producir una iluminación de caverna, que ya cita Fuentes, y con un retablo del "gusto Luis XV", nos hace pensar en un error de Crespo.

Indudablemente, la imagen estaba ya colocada antes de 1747, pues el documento antes citado así lo expresa; así, pues, podía haber sido colocada lo mismo el año 1729 y 30 ó antes, que a partir de esta fecha.

Un análisis técnico y estético de la obra nos hace pensar junto con López Jiménez en Dupar, la inexpresividad del rostro, la manera de trabajar los cabellos, el vestido, y luego los ángeles niños con todas las características de los ya citados; la estofa es sencilla, sólo un simple rayado y presenta una postura parecida a los ángeles adoradores con partición de giros y dispersión de líneas.

Dos Angeles adoradores (Iglesia de San Andrés. Murcia). Láminas 6, 7, 8, 9 y 10.

Procedentes del Monasterio de los Jerónimos, de La Ñora, Fuentes se los atribuye al Salzillo de su primero época, e igualmente más tarde hará Baquero. Sánchez Moreno descarta la atribución encaminándolos a Dupar con acierto; López Jiménez más tarde confirma la atribución.

Están dentro de la corriente internacional del tiempo, es decir es un tipo muy extendido y que en Murcia tuvo después fortuna con Salzillo y más tarde con Roque López; también en la fachada y contrafachada de la catedral encontramos tipos parecidos.



Presentan un indudable acierto en el modelado, acentuando el cuidado en caras y manos, como ya dijimos, dándole una apariencia más "natural". Desgraciadamente están bastante deteriorados.

San Isidro (Iglesia de San Juan Bautista. Murcia).

Atribuida a Bussy desde Fuentes, hasta que Ibáñez encontró la fecha de la fundación de la cofradía de Labradores nueve años después de la muerte del citado Bussy, coincidiendo con el hallazgo de la documentación de Santa María de la Cabeza en la misma iglesia, obra de Porcel. Claro está que no podía ser de Bussy entonces, por lo antes citado, y porque estéticamente pertenece al pleno siglo XVIII, dentro de la corriente rococó que Nicolás de Bussy desconocía.

El mismo Ibáñez, en su obra sobre Bussy dice textualmente: "Hasta 1695 no se mencionada la capilla de San Isidro en las cuentas de Fábrica parroquial de San Juan, sin que ni en tal fecha ni años después, se lea partida alguna de data justificativa de tal estatua". Es decir, la capilla de San Isidro existía en 1695, y es natural que tuviera su correspondiente escultura, y el hecho de que no se nombre imagen alguna después será porque ya la había, o porque, como pasa muchas veces, no se consigna en los libros de fábrica por muy diversas razones.

Ibáñez y Sánchez Moreno, se inclinan entonces hacia Porcel, cuando técnicamente no se corresponden; López Jiménez lo atribuye a Dupar basado en la comparación con otras obras de Maragliano y los genoveses dependientes de Puget que presentan indudables afinidades con la obra de Dupar.

Muy bien podía haber ocurrido que habiendo necesitado otra escultura más de acuerdo con los tiempos que corrían, se hubiera encargado más tarde; al fundarse la cofradía de labradores en 1715, acaso hubieran querido poner escultura nueva; si es así se pondría otra escultura hasta que se puso ésta, o se estuvo con la antigua hasta que en 1719 llega Dupar, y quizás debido al éxito conseguido, se le encargue esta escultura, y años más tarde, teniendo a San Isidro, acaso se deseara otra escultura de su esposa, que es la que haría Porcel.

Técnicamente responde a la manera de trabajar de Dupar; cabellos, manos, paños, etc., todo se corresponde. Sin embargo, Porcel afina más la escultura, es menos dinámico, redondea los pliegues, y consigue la expresión de la escultura, que es lo que le falta a San Isidro; además, la de Porcel, más salzillesca, está influida por las últimas corrientes de Italia, que le hace asemejarse con Sammartino y con el alemán Günther.





Lámina 9.—Angel (Iglesia de S. Andrés. Murcia)





Lámina 10.—Angel (Iglesia de S. Andrés. Murcia), detalle





Lámina 11.—S. Sebastián (Iglesia de S. Bartolomé. Murcia)





Lámina 12.—Peana de S. Sebastián (Iglesia de S. Bartolomé, Murcia)



Fuentes cita a San Isidro junto con dos ángeles niños de 0'47 metros, que le ofrecían flores y que acaso fueran de Dupar también; han desaparecido, ignorándose el paradero.

Es el antecedente inmediato de las esculturas de San Roque de Salzillo, especialmente de la de la iglesia de San Andrés.

San Antonio (Iglesia de San Antolín. Murcia).

Según Fuentes pertenecía al antiguo retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo, y lo da como Salzillo; Baquero recoge la atribución, y Tormo la da con dudas; posteriormente ha sido aceptada como de Salzillo por todos sus estudiosos unánimemente; López Jiménez, más tarde, lo da como de Dupar.

Podemos comprobar que domina la misma técnica que en los ángeles adoradores y San Juan Bautista, los pliegues caen precisos, recortándose en arista. El cabello del Niño a gruesos mechones, se resuelve de una manera idéntica al de los ángeles de las Inmaculadas de Lorca, de San Juan Bautista y Santa Rosalía. La inexpresividad es enorme, y consigue, a pesar de su quietud, algo que lo hace oscilante.

Anteriormente ostentaba un hábito de color gris con un simple rayado por estofa semejante al de Sta. Rosalía, que ha sido recubierto con no mucho acierto.

San Miguel (Iglesia del convento de Agustinas Recoletas. Murcia)

Atribuido por Fuentes a Nicolás Salzillo seguramente por su gracia y por su airosa resolución, pues todo lo que tenía esta característica era considerado napolitano. Baquero, siguiendo a Fuentes continúa atribuyéndolo, y después nada se vuelve a decir de él.

Según unos apuntes, procede de los Jerónimos, y hay que recordar que de allí proceden también los ángeles adoradores, en la iglesia de San Andrés, hoy día.

Presenta una semejanza en las facciones especialmente con San Antonio, y en el modelado de ropas y "carnes" con las demás obras que hemos visto; sigue patente la inexpresividad y vemos el defecto que es característico de Dupar: las piernas cortas, igual que ocurre con San Juan Bautista.

Está impulsado por un movimiento espectacular y magníficamente conseguido. Esta vibración dinámica es sólo debida al virtuosismo de Dupar como escultor, igual que la vibración dinámica que veíamos en las Inmaculadas y San Isidro, pues le falta el verdadero movimiento emocional que la convertiría en una auténtica obra de arte.



San Sebastián (Iglesia de San Bartolomé. Murcia). Láminas 11 y 12.

Procedente del desaparecido convento de Agustinos, ha sido atribuido tradicionalmente a Salzillo desde Fuentes y Baquero, Tormo lo da dudoso, y Sánchez Moreno en su estudio sobre Salzillo lo atribuye al padre; más tarde el mismo Sánchez Moreno, en su libro póstumo, lo da como hecho en el taller de Nicolás Salzillo, acaso cuando ya empezaba a trabajar Francisco; aduce una serie de detalles para esta atribución que iremos exponiendo:

Uno de ellos es la barbilla con hoyuelo, característico del trabajo de Nicolás; pero también en Dupar encontramos este detalle, por ejemplo en la Inmaculada de la iglesia de San Francisco de Lorca. El paño de pureza dice Sánchez Moreno, recuerda el del Cristo de la Paciencia de la iglesia de Sta. Catalina; pero hemos de tener en cuenta que es un paño sin nada especial, es decir, es tan corriente y tan vulgar que lo mismo nos puede recordar el paño de innumerables Cristos Crucificados, y sólo por el dibujo que lleva dicho paño, listas de diversos colores, nos recuerda al que lleva el San Miguel del Convento de Agustinas.

De los detalles que atribuye quizás a la mano de Francisco —talla de cabellos, orejas, etc.— podemos decir que estas afinidades o recuerdos se deben a la influencia Dupar-Salzillo, de la que venimos hablando durante todo el trabajo.

Creemos que no es de Nicolás Salzillo. No todo lo anterior a Francisco tiene que ser de Nicolás, como hasta ahora se ha venido diciendo. Primeramente hemos de fijarnos en la estética de la figura más cerca de la obra de Francisco que de la de Nicolás, es decir, dentro del círculo de las influencias de que hemos hablado. El desnudo sensual, hinchado, mórbido, es completamente ajeno al único desnudo que se le atribuye a Nicolás Salzillo, como es el del Cristo de la Paciencia, desnudo minucioso llegando al amaneramiento, con las formas concisas, perfectamente delimitadas, distinto a este de San Sebastián, más cerca de lo poco que se puede apreciar del desnudo de San Juan Bautista. La manera de estar trabajado este desnudo es desconocida por Nicolás. Esta escultura está inmersa en el rococó europeo, como muy bien dice Giovanna Grandi, desconocido así mismo por el ya citado Nicolás, que trabajaba aún con formas y espíritu del siglo XVII. Otro detalle que puede avalarnos es la peana, con motivos de rocalla que no se encuentran en Nicolás Salzillo.

Hemos de reconocer la poca esbeltez de la figura, su achaparramiento, que se debe a las piernas cortas quizás, defecto que repite Dupar una y otra vez en San Juan Bautista, por ejemplo, o en San Miguel.



Dos Angeles (Catedral. Murcia).

Procedentes de la capilla de San Andrés o de las Lágrimas, y hoy día en la del Pilar, están bárbaramente repintados, habiendo perdido mucho de su valor estético. Atribuidos por López Jiménez, son indudablemente de Dupar, presentando todas las características que hemos señalado al hablar de los demás ángeles niños. Procedentes del retablo del citado San Andrés, con el cuadro del titular firmado por Dupar en 1729, pertenecerán a este año sin duda.

San Crispín y San Crispiniano (Iglesia de San Pedro. Murcia).

Atribuidos por Fuentes a Salzillo; más tarde Sánchez Moreno acertadamente dice que serán anteriores, "de Caro o Dupar acaso".

Observándolos detenidamente nos damos cuenta que están dentro de la estética de San Sebastián o San Isidro, e igual técnica resuelve manos, cabellos y barbas; el cabello invariablemente como el de San Juan, Angeles adoradores, etc., y los pliegues están resueltos como los de las Inmaculadas de Lorca, San Antonio, etc. También las mismas flores en la estofa, grandes, en ramos, acompañadas de un simple rayado.

Tampoco falta la inexpresividad, menos acentuada o menos visible a primera vista, pues una falsa expresividad los domina, resuelta de la misma manera de San Sebastián, es decir, elevando la cabeza y los ojos, y entreabriendo la boca; todo hecho conociendo los secretos de la técnica, sin que estos detalles den total vida a la obra, de la que carecen por completo.

Sta. Gertrudis la Magna (Iglesia de San Bartolomé) Destruída.

Procedente de San Miguel, Baquero se la atribuye a Salzillo dubitativamente, y Sánchez Moreno sin duda. En 1752 se le hizo retablo nuevo en la dicha iglesia de San Miguel, que tasó Francisco Salzillo.

Como es natural y lo más probable, podía haber sido ejecutada antes y tener un retablo que no gustase, haciéndose entonces otro nuevo.

Tenía las características que hemos estado viendo en todas las obras de Antonio Dupar; sólo añadimos la semejanza notable del niño que llevaba la santa en los brazos con el de San Antonio.

Angel de la guarda (Iglesia de San Nicolás. Murcia). Destruído.

Baquero lo da dubitativamente, y Tormo y Sánchez Moreno lo citan como auténtico. Fue hecho para San Bartolomé, y trasladado a San Nicolás



en 1729 hasta que se terminara la obra de aquella iglesia. Nada más; pudo, como vemos, fácilmente Dupar hacerlo antes de marchar a Marsella.

Sólo lo podemos contemplar por fotografías, y observamos que los pliegues son característicos de este último escultor junto con la estofa; el cabello del ángel recuerda al de los ángeles adoradores, Purísimas y San Juan. El del niño presenta las mismas características que el de los ángeles niños citados.

Otro detalle característico importante, aunque parezca redundancia, es la inexpresividad que reina en todo el grupo, disimulada por el movimiento del ángel en un gracioso giro de danza y el del niño en ademán de subir las rocas.

Virgen del Carmen (Iglesia parroquial de Beniaján. Murcia). Destruída.

Esta Virgen del Carmen representa algo insólito en la escultura de la región murciana; sólo el grupo de la Porciúncula, atribuible a Francisco Salzillo, de la iglesia parroquial del Esparragal, puede comparársele. Presenta una atrevida composición donde se ha logrado sin esfuerzo la sensación de ingravidez. Nada del grupo está en contacto con la tierra: los ángeles y las ánimas salvadas vuelan por su propio impulso sin necesidad de ningún soporte; la misma Virgen del Carmen se halla apoyada levemente en las etéreas nubes.

Todo esto nos pone de manifiesto la gran maestría técnica del escultor; la domina hasta el máximo, sacando de ella todo el partido posible sin esfuerzo; para él el ejecutar este grupo no representó ningún gran esfuerzo; sólo bastaron un poco de estudio para conseguir la estabilidad y un asombroso conocimiento de la técnica.

Atribuida tradicionalmente a Francisco Salzillo fue desechada esta atribución por Sánchez Moreno, pues no corresponde la estética plenamente a él, siendo la calidad de las figuras no muy relevante. Los desnudos están conseguidos a fuerza de repasos, cayendo en el defecto de lo demasiado repasado, y consiguiendo un efecto sensual idéntico al de San Sebastián o al de los ángeles adoradores. Respecto a la calidad de las esculturas no quiere decir que por ser de no mucha calidad, no va a ser de Antonio Dupar el grupo, pues hemos visto cómo consigue aciertos muy notables y cómo falla hasta técnicamente en algunas ocasiones; recuérdense los defectos de San Sebastián, San Juan, San Miguel, ángeles al pie de la Inmaculada de la Colegiata de Lorca, y hasta la no mucha calidad de Santa Gertrudis la Magna. Podemos decir que Antonio Dupar presenta unos altibajos en su producción naturales en el que trabaja abun-



dantemente y resuelve las esculturas con ligereza, dejando que los discípulos hagan gran parte de la obra.

Es una escultura que se encuentra dentro de la línea italiana del momento; en Génova, Nápoles y en Italia entera, se ejecutan en este siglo grupos con las características de éste, intentando conseguir la ingravidez absoluta, repetimos, sin ningún esfuerzo debido al virtuosismo técnico.

Camarín de Nuestra Señora de la Fuensanta (Santuario de Ntra. Sra. de la Fuensanta. Murcia). Destruído.

En España el camarín es algo que se cuida con un cariño extraordinario, costumbre que pasó a América. El camarín es como dice de la Maza "la recámara de una reina, pero, con ese amor filial del español a la Virgen María, la hace niña por exceso de cariño, la hace hija y entonces se le crea una casa de muñecas, una caja de joyas; un armario de abalorios para que la madre y a la vez hija, se sienta feliz. Todo esto es infantil, ingenuo, pero cordial y gracioso". Ciertamente, todo esto es ingenuo, infantil y gracioso, igual que el arte del siglo, igual que la gente que lo vive, sensible como hoy sigue siendo el pueblo y cada uno de nosotros en lo más hondo. Así se construyen riquísimos camarines como el de la Virgen de las Angustias y el de la del Rosario en Granada, el de la Virgen de la Victoria en Málaga; los camarines de Tepozotlan, Tenancingo en América, ambos, y una infinidad más repartidos por toda la geografía peninsular y americana. En Murcia tenemos los ejemplos de los camarines de la Virgen del Rosario en su capilla de la iglesia de Sto. Domingo y el de la Virgen de la Merced en un lateral de su iglesia, con grandes hojas carnosas y numerosos ángeles; así también, ya más entrado el siglo, los de Sta. Eulalia en su santuario de Totana o el de Ntra. Sra. de Gracia en la iglesia de S. Juan de Dios.

Pero superior a éstos en delicadeza, en riqueza y en cuidado era el de la Virgen de la Fuensanta en su santuario del monte. Era ella la depositaria de todas las atenciones de la gente de Murcia; se la vestía cuidadosa y lujosamente, y se la cuidaba con mimo, necesitaba como dice de la Maza "una caja de joyas, un armario de abalorios para que la madre y a la vez hija se sienta feliz". Así en 1722 se termina de mano de Antonio Dupar, cuando la devoción hacia ella estaba más pujante, reciente el calor de las disputas entre capuchinos y agustinos con su querrela entre las Vírgenes de la Fuensanta y de la Arrixaca. Desgraciadamente fue destruido en 1936, quedándonos sólo la minuciosa descripción de Fuentes y Ponte que a continuación veremos: "La decoración mural del interior es de talla en madera pintada, con colorido blan-



co y azul y brillantes combinaciones de estofas doradas, tienen seis pedestales con columnas salomónicas exentas del orden corintio y doce pilastras estriadas de blanco unidas por un corrido y fastuoso cornisamiento; sobre éste y en prolongación de aquéllas hay otros tantos niños ángeles de 0'64 m. de altura sosteniendo atributos de la letanía como asimismo sobre los copetes de las dos puertas de entrada hay en cada uno de ellos dos niños de igual tamaño, levantando una torre murada en dos óvalos para dos huecos ventanales; penetra en el camarín la luz a través de bellísimas vidrieras de colores en cuyos cristales combinados con el mayor gusto se ven varios asuntos de la vida de la Santísima Virgen estando en ellos representada 18 veces. La cúpula semiesférica de esta divina estancia tiene sus lunetas tallados y dorados ricamente, y del platillo pende la paloma simbólica del Paráclito entre nubes y ráfagas; pero el accidente artístico más notable del camarín es el alto relieve que ocupa su frente principal; esta obra escultórica que no sin fundamento se atribuye al famoso escultor murciano Salzillo; es de un trabajo, colorido y estofado especiales, la guarnece un marco rematado por un romanato en cuyo final hay dos ángeles niños de 0'60 m. de altura y el asunto interpretado con esmerada ejecución es la Sacra Familia reunida en una galería con columnata. En el centro sentada en una silla se ve a la Santísima Virgen teniendo sobre sus rodillas a su divino Hijo que alarga sus brazos a Sta. Ana que sentada en una silla del lado derecho tiene un libro en la mano; detrás de ésta se halla levantado el Patriarca S. José; en el primer término del lado izquierdo hay una cuna junto a un cesto de hacer labor de costura no lejos de dos niños ángeles que tienen respectivamente en sus manos unos pañales y una faja; detrás de éstos y casi vuelto de espaldas S. Joaquín poniéndose los anteojos para leer un libro que tiene abierto sobre una mesa del corte y gusto de la primera mitad del siglo XVIII". Así pues hemos visto que en un espacio no muy grande se han colocado columnas salomónicas, pilastras, ángeles y tallas, todo con gusto y con gran riqueza, todo con un cariño singular, estando destinado cada detalle a hacer más íntimo el lugar; así vemos en el medallón central, una escena familiar natural, en la que aparecen una cuna, un cesto de labor, dos ángeles que sostienen pañales y una faja, y S. Joaquín que se cala los anteojos para leer un libro, es decir una escena íntima donde la Virgen se siente a gusto como si fuera su casa el camarín donde vive y convive con esas personas queridas que la imaginación popular rodea de amabilidad y ternura.

Hemos visto que le atribuye a Salzillo la ejecución del relieve central del camarín, de lo cual Sánchez Moreno se admira; a esto podemos responder con una admiración no mayor que la de él al ver cómo se han atribuido a Salzillo Sta. Rosalía de Palermo, S. Antonio, y un consi-



derable número de esculturas de peor categoría artística que las de Dupar; así la admiración llega cuando se conoce la inscripción por la que aparece Dupar como autor del conjunto, y no antes, cuando no se conocía.

Así pues, en la pared del recinto apareció después de dismantelado, esta inscripción: "Don Antonio Dupar, francés, a echo esta obra año 1722. De marsella. Siendo capellan de esta ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta D. Gregorio Meseguer y Cevallos, vecino natural del lugar de Alxezares se hizo esto obra del camarín año 1722". Es decir aparece Antonio Dupar como autor de todo, talla y escultura, en total doce ángeles niños y el gran medallón central; en él podríamos conocer a fondo a Antonio Dupar como tallista; sería su obra de más empeño en Murcia, y hasta podríamos conocer una nueva faceta, si las vidrieras pertenecieran a la época.

Dos ángeles (Iglesia de S. Antolín. Murcia).

Proceden del tabernáculo para la Custodia de la citada iglesia, destruido en la pasada guerra civil. Estaban concebidos para colgar del techo de dicho tabernáculo, por lo que no poseen alas. Presentan las características apuntadas a través de todo el trabajo para los ángeles niños, y podemos decir que representan un antecedente clarísimo de los pequeños ángeles de Salzillo.

Para dicho tabernáculo hizo más tarde Roque López otros dos que se hallan arrodillados para poner al pie de la Custodia. Este tabernáculo sería quizás obra de Dupar, tendríamos entonces una muestra, en el caso de su conservación, de esta faceta casi desconocida del escultor.

Inmaculada (Colección González Conde. Murcia).

De pequeño tamaño, se aparta de la línea iconográfica que ya hemos visto es característica en él: Cubre la cabeza con el manto en vez de con un velo, y abre los brazos en actitud de acoger. Aun así, repite la colocación del manto sobre la rodilla escorzada, lo que le da ocasión de lucir su maestría en los pliegues que se forman en este movimiento de ropas; las mangas y pliegues del vestido se trabajan de la misma manera que en la Inmaculada de la iglesia de S. Francisco de Lorca, también repite las facciones de sus otras esculturas y la estofa de delicadas flores.



PINTURA

Martirio de S. Andrés (Iglesia Catedral. Murcia).

Firmado por Antonio Dupar en 1729, es la única pintura como ya hemos visto que conocemos de él, atribuido por Fuentes a Senén Vila. Ya lo comentamos en el apartado dedicado a Antonio Dupar pintor.

GRABADO

Sta. Florentina (Propiedad particular. Murcia).

Firmada por A. Dupar sin fecha, es el único grabado que conocemos.

Se nos presenta aquí otra nueva faceta del artista que tocó todas o casi todas las ramas de las artes. En realidad no presenta nada extraordinario. Minucioso en el sombreado, carece de ligereza, y no tiene el dinamismo de sus Inmaculadas o S. Miguel; solamente un movimiento de ropas al andar que parece natural. Es en definitiva un grabado sin espontaneidad.

OBRAS ATRIBUIDAS

S. Antonio (Iglesia de S. Francisco. Lorca). Destruída.

Atribuida por Espín, fue hecha en 1729 y colocada en 1730, fecha en que Dupar aún continuaba en Murcia, y el mismo año que firma el cuadro de S. Andrés para su capilla en la catedral de Murcia. Parece ser que más tarde Roque López ejecuta otra imagen de S. Antonio para la misma iglesia.

Fuese la escultura que fuese, lo cierto es que fue destruida en la guerra civil, conservándose una foto deficiente de todo el retablo; pero debido a la mala calidad de la fotografía y a estar cerrado el nicho por un bocaporte de cristales, es imposible reconocer y estudiar dicha imagen.

S. Antonio (Colegiata de S. Patricio. Lorca). Destruída.

En la capilla de los Zerón, se puso el año 1744 por el patrono de dicha capilla D. Juan Antonio Zerón. Fijándonos en la fecha, vemos que se coloca 14 años después de la marcha de Dupar a Marsella; no sabe-





Lámina 13.—Inmaculada (Propiedad de la Sra. Vda. de Sanz. Murcia)



mos si el dicho D. Juan Antonio Zerón la tendría en su casa hasta colocarla allí desde el tiempo que Dupar esculpía en Lorca o para Lorca.

Desafortunadamente fue destruida sin conservarse fotografía.

S. *José* (Colegiata de S. Patricio. Lorca). Destruída.

D. Francisco Cánovas afirmaba ser de "Antonio Dupar, francés"; fue igualmente destruido sin conservarse fotografías.

S. *Vicente Ferrer* (Iglesia de S. Antolín. Murcia).

Atribuido por López Jiménez, sólo se conserva la cabeza sobre un mal enlienzado, procedente de la iglesia conventual de Sto. Domingo. Dudamos que pueda ser de la mano de Dupar esta cabeza, aunque la desafortunada restauración puede ocultarnos mucho. A pesar de todo, admitimos la atribución con reservas, pues no estamos seguros de su autenticidad, al examinarla detenidamente.

Inmaculada (Propiedad de la Sra. Vda. de Sanz. Murcia). Lámina 13.

Tradicionalmente atribuida a Francisco Salzillo y a Dupar por Sánchez Moreno y López Jiménez.

Es sin duda obra de Francisco Salzillo, como se puede observar al estudiar comparativamente la citada escultura con la *Inmaculada* de S. Patricio: la cara más redondeada y gruesa que la de la obra de Dupar, con un aire más salzillesco, la nariz más curva que la de Lorca, y típica de Salzillo, la manera de trabajar las vestiduras serenamente, los ojos, etc.; todo denuncia la mano de Francisco Salzillo; es sin duda una copia y no extraña de la de Lorca antes citada, como dice Sánchez Moreno, puesto que defendemos la relación Dupar-Salzillo; una copia donde se reproduce fielmente y con amor la escultura dicha y desgraciadamente destruida, consiguiendo una bella y delicada obra.

Los ángeles a los pies, están en las mismas posturas que en la escultura original, pero denotan claramente la mano de Salzillo. Podemos apreciar un parecido asombroso con el ángel a los pies de S. Roque, también de Salzillo en la iglesia parroquial de S. Andrés.

Damos ya como descartadas las antiguas atribuciones, como son: Sta. María de la Cabeza en la iglesia de S. Juan Bta., que Ibáñez documentó ser de Porcel; los relieves del zócalo de la fachada catedralicia que como ya es sabido no pueden ser de Dupar puesto que la obra se comenzó en 1737, y él se había marchado ya en 1730; los diversos relieves de los que ya hemos hablado, etc.



Reja de la capilla de S. Andrés (Iglesia Catedral. Murcia)

Recogiendo aquí una sugerencia de Muñoz Barberán, vamos a hablar un poco sobre esta reja.

Baquero se la atribuye al rejero Diego Martínez, basándose en otras dos verjas que hizo para las capillas del Sto. Sepulcro y la Virgen de los Dolores en la iglesia de S. Francisco en 1748, atribuyéndole además otra en la también destruida iglesia de la Purísima. De Diego Martínez, dice asimismo Baquero que se perfeccionó en su facultad "trabajando algunos años con varios de los buenos maestros de Francia e Italia", restituyéndose a Murcia en el año 1748. No sabemos de dónde proceden estas noticias recogidas por Baquero, ni tampoco tenemos las demás verjas antes citadas para hacer un estudio comparativo, pero si lo seguimos al pie de la letra, es imposible que esta verja la diseñara Antonio Dupar, por no corresponder las fechas.

Así pues es tan posible que la reja no sea del citado Diego Martínez como que se hizo antes de 1748. Hay que tener en cuenta que se halla en la capilla de S. Andrés o de las Lágrimas, al parecer arreglada totalmente por él, pues como ya sabemos el cuadro del titular, los ángeles del retablo y quizás el mismo retablo (hay que recordar que Dupar era también tallista), fueron hechos por él. Asimismo pudo diseñar la verja que Fuentes cita como de estilo Luis XV, y ser ejecutada por un rejero murciano, pues corresponde perfectamente a la época. Así pues creemos que lo más probable es que se puso al reformar la capilla.

Indudablemente quien diseñara esta reja, estaba al día más o menos de los gustos de la época. Presenta una fina y cuidada labor que muestra la maestría del rejero.

DIVAGACIONES EN TORNO A SALZILLO

LA VOCACION

Repasando toda su vida, observamos un hecho que nos llama poderosamente la atención: Sintiendo una vocación religiosa, entra en el convento de dominicos (se ignora la fecha de esta entrada; ya hablaremos luego de esto). Allí permanece hasta el año 1727, en el que muere su padre y tiene que salir del convento para hacerse cargo del taller de éste.

Lo primero que vamos a hacer es aceptar como cierto esto: Salió del convento porque su padre murió y tuvo que hacerse cargo de la



manutención de la familia. Ahora bien, ¿quién es este hombre? ¿En realidad es un escultor o un artesano que conoce bien su oficio? Podemos decir que era escultor en cuanto que conocía la técnica escultórica, pues el mismo año de la muerte de su padre se hace cargo de unas obras empezadas por éste; pero si por escultor entendemos que el esculpir fórme parte de sí mismo, es decir que toda su esencia esté resumida en el solo hecho de esculpir, será fácil llegar a una conclusión si discurrimos con las siguientes consideraciones:

Al observar su obra y al repasar su vida vemos que existe en él un interés por la escultura bastante notable. Es indudable que al salir del convento para hacerse cargo del taller paterno sabía esculpir como ya hemos dicho; esto lo podía haber aprendido más o menos en su propia casa, siendo también indudable (como veremos en otro lugar) el perfeccionamiento fuera de ella, viendo otras obras y conociendo a otros escultores. Vemos en esto que Salzillo quiso buscar fuera de su padre, otros aires, otros gustos que no fueran los pocos que le podía enseñar éste; además al salir del convento con veinte años, está definida ya casi su personalidad escultórica. Al preguntarnos, ¿qué es para él la escultura?, podemos responder que si no lo es todo completamente, lo será casi todo, es algo que lleva en la sangre; hay algo que lo inclina hacia ella, pues si no, no hubiera sido capaz de ejecutar esas grandes obras llenas de un sentimiento profundo, de un amor hacia la escultura o hacia el hecho de trabajarla; creemos que si no hubiera existido esa vocación, toda su obra hubiera quedado reducida a la mera obra de un artesano, de un hombre sin verdadero amor hacia su trabajo, algo creado rutinariamente, sin fuerza, como podemos apreciar en la obra de su padre; claro que en esto también interviene el genio más o menos profundo del hombre que esculpe.

De todo lo anterior, podemos deducir que debió de haber permanecido poco tiempo en el convento, ya que tuvo tiempo de aprender bien su oficio.

Hemos observado un interés intenso por la escultura, un interés que mantendrá durante toda su vida; pero ese interés, ¿estaba por debajo de su vocación religiosa? Claro está que se podía haber dado el caso, y es lo más probable, de que hubiera sido un religioso artista como Sánchez Cotán, pongamos por ejemplo, pero es más sugestivo pensar que el Salzillo escultor, hubiera sido absorbido por el Salzillo fraile. En 1727 sale del convento, tiene que afrontar una serie de problemas nuevos para él, tiene como ya hemos dicho que ayudar a su familia con el mismo oficio que su padre, pues sin duda no supo obra. Indudablemente tuvo que hacer frente a unos problemas psicológicos bastante grandes al dejar



lo que él creía ser o que era su camino, el de la vida religiosa; y siguió viviendo religiosamente, oyendo misa todos los días (según la tradición popular). Démonos cuenta de que no se casó hasta los treinta y nueve años, fecha bastante avanzada para contraer matrimonio; quizás durante todos esos diecinueve años pasados desde la salida del convento, hubiese estado esperando la ocasión de poder reintegrarse a él de nuevo, pero quizás también esos diecinueve años amortiguaron esa vocación religiosa hasta casar en 1746 con Juana Vallejo, cuando gozaba de un bienestar económico y un prestigio artístico tan bien ganado.

Hemos visto hasta aquí que nuestro hombre poseía una vocación, pero no sabemos en realidad quién es; sabemos sí que fue escultor, que vivió durante el siglo XVIII y que hizo ésta y aquella obra; pero casi nadie se ha parado a pensar en las circunstancias que lo llevaron a ser quien fue. Sabemos que Salzillo nació en Murcia, que su padre era italiano y escultor, y que vivió en esta ciudad toda o casi toda su vida; parece ser que asistió al colegio de la Anunciata de los Jesuitas, y más tarde entrará como novicio en el convento de Sto. Domingo, de donde saldría en 1727.

Para nosotros Salzillo artista nace en 1727, cuando sale del convento a la muerte de su padre y se dedica verdaderamente a la escultura; es decir, hasta entonces Salzillo, el Salzillo que nos interesa, ha permanecido de un modo latente, ha existido sin importancia, pues no tenemos documentación ni noticias que nos ilustren acerca de cómo en este período se ha ido forjando poco a poco. Entonces esa circunstancia, junto a otras tan importantes como su formación, y no queda excluida por supuesto su propia originalidad; entonces esa circunstancia, significa para nosotros, los que vivimos impregnados de su estética, de su manera, que Salzillo sea así, y no de otro modo, pues podía haber sido fraile, y es lógico pensar que no se quedaría en su convento de Murcia, sino que otros de su misma orden lo hubieran reclamado cuando hubiese adquirido un poco de fama para que ejecutara esculturas destinadas a estos conventos. Así no hubiéramos podido apreciarlo, sentirlo tan de cerca, llevarlo continuamente en la retina; quizás hubiese cambiado su estética. En pocas palabras, hubiéramos perdido la proximidad de sus obras, tan importante para nuestra concepción estética.

LA FORMACION

Se ha hablado mucho sobre el Salzillo autodidacta, y también sobre el padre, Nicolás Salzillo, como formador de éste. Nos gustaría contribuir un poco con nuestra opinión en esta polémica.



Creemos que su padre, indudablemente, le enseñaría el manejo de los instrumentos de esculpir, que le enseñaría todos sus conocimientos. Desde niño, Salzillo se habría ido familiarizando con estos instrumentos, y quizás ayudaría a su padre primero a preparar las pinturas para encarnar las obras, ejecutar las estofas, etc.; después iría aprendiendo a desbastar la madera, es decir, a manejar los instrumentos de esculpir como ya hemos dicho. Ahora bien, Salzillo más tarde se dio cuenta de que lo que le podía enseñar su padre era bien poco, pues era un pobre escultor, y su manera de trabajar dura y amanerada, no estaba de acuerdo con su temperamento ni con el ambiente de la época. Además, estaba estancado en una manera y era incapaz de evolucionar.

Se ha hablado mucho también del napolitanismo de Salzillo, quizás porque Nicolás, su padre, era napolitano, pero éste no está definido dentro de una estética napolitana, y casi todo se lo debía a Bussy, superior a él en calidad escultórica, pues cuando llegó a España sus conocimientos eran bien pocos. Así nos lo demuestran sus primeras obras (las cabezas de la Cena en Lorca), carentes de vida, y rudimentarias en la manera de estar trabajadas. Así podemos decir que su evolución, tuvo lugar aquí en Murcia, junto a un Bussy, infundiendo a su obra un cierto aire italianizante que hacía mover las figuras con cierta soltura dentro de su rudeza; aire que llevaría dentro, pues el recuerdo de su patria quizás era muy fuerte, aunque es a veces imperceptible. Entonces ese napolitanismo de Salzillo nos parece un poco extraño, si bien esta pretendida semejanza con lo napolitano, puede ser y será una coincidencia, pues todo procede de un mismo tronco: Bernini.

La escultura encerrada en la región murciana, influida casi siempre por Granada y Valencia, contaba con una serie de escultores sin importancia, entre los que se contaba Nicolás Salzillo, y de los que destacaba solamente Bussy, un rezagado estéticamente, de fuerte factura y profunda impresión. Esta escultura, propia del siglo XVII, necesitaba de nuevos aires que la renovaran.

En 1719 aparece un escultor nuevo: Antonio Dupar. Salzillo tendría entonces doce años; este Dupar era el artista que daría lugar a la tan necesitada renovación en la estética de la escultura:

A Salzillo se le ha llamado el Bernini español; en realidad no es una afirmación carente de lógica, pues su obra respira un profundo berninismo. ¿Es esto una coincidencia, algo que flotaba en el ambiente y que captó Salzillo como habían captado La Roldana, Risueño, Villaabril, Duque Cornejo, etc.?, ¿o es algo que le viene a través de algún otro? Podemos aceptar ambas hipótesis, pues las dos son aceptables, pero hay que tener en cuenta que además de ese momento que condiciona la es-



cultura, hay algún otro factor. Se ha dicho que Salzillo es berninesco debido a las enseñanzas de su padre, que habría sido absorbido por Algardi en Nápoles, discípulo éste de Bernini, pero nosotros nos vemos inclinados a rechazar esta teoría al observar las obras de Nicolás Salzillo, verdaderamente decepcionantes artísticamente en todos los conceptos, sin replegarse a ninguna estética (salvo quizás a la de Bussy), y lo que es peor, sin personalidad para destacar dentro o fuera de ella. Es decir: no está dentro de ninguna estética porque es un muy mediocre escultor. Vamos a hacer como si dijéramos, un pequeño árbol genealógico: Vemos que Antonio Dupar viene de Marsella, en donde habría aprendido su oficio con su padre Alberto Dupar, y éste a su vez con Puget, seguidor, como ya se sabe, de Bernini. Desde luego, este cuadro genealógico es tan sugestivo como pudiera ser el antes trazado al hablar de Nicolás Salzillo, pero ya veremos esta cuestión de influencias más detenidamente.

Nos fijemos entonces en ese Antonio Dupar tan discutido y hasta ahora tan poco conocido, del que se nos va aclarando poco a poco la obra:

Ante todo hay que aclarar que porque Antonio Dupar venga de Francia, donde se formó, tiene que ser seguidor de los escultores cortesanos; no, Antonio Dupar en todo caso dependerá de Puget, del que capta el berninismo y adopta y desarrolla muchos de sus modelos. Es decir, Dupar depende del pueblo, y por lo tanto será uno de tantos escultores que tallan para él que siguen sus gustos. No todo en Francia tiene forzosamente que reducirse a Legrós y a otros escultores cortesanos, no; hay un público que exige obras distintas, obras que están emparentadas con la numerosa escultura policromada de Italia, España, Portugal, América, etcétera.

Sánchez Moreno, defiende a toda costa la enseñanza del padre sobre el hijo en todos los términos, haciendo una ligera concesión a Dupar, "del cual asimilara enseñanzas de orden exclusivamente técnico". Ahora bien, ¿cómo le iba a enseñar Nicolás Salzillo a su hijo su estética (como venimos diciendo) y cómo le iba a dar enseñanzas estéticas, como pretende Sánchez Moreno, si en realidad carecía de ellas? E incluso dentro del orden técnico tampoco tendría que enseñarle mucho, pues su técnica era casi rudimentaria. Esto no quiere decir que vayamos a proceder por eliminación, y digamos: si éste no es, será éste, pues es el único que nos queda; no, sino que analizando la obra existente del citado Dupar (San Juan Bautista, Purísimas, y otras que nos ocuparía mucho espacio citar) reúne unas características comunes con la obra de Salzillo, teniendo ambos una estética común y casi podríamos decir un mismo espíritu. Vamos a poner varios ejemplos:



El primero será la Inmaculada del convento de Isabelas, hoy el de Santa Clara; admitida por todos está su semejanza con la de San Patricio de Lorca, que es indudable, ambas dependientes de un tipo que adquiere verdadera vida con Puget; pertenece esta escultura a una primera época donde todavía está muy presente el recuerdo de Dupar.

También nos hemos de fijar en dos esculturas hechas para el retablo de la iglesia de Santa Ana; representan a los dos Santos Juanes, y al observar el San Juan Bautista, nos viene a la memoria la imagen del santo en su parroquial, ya citada como obra del marsellés Hay, por supuesto, unas diferencias, pero la semejanza no sólo de postura y ademán, sino de estética, es indudable, y podemos decir que ha habido quizás una cierta copia, o mejor una interpretación de la obra de Dupar por Salzillo (9); igual podemos decir del San Juan Evangelista, dentro de un espíritu nuevo, muy dupariano y a la vez muy berninesco; ambas esculturas están muy mal pintadas, restándole esto belleza y claridad. Estas dos obras pertenecen a un período medio, período en el cual ejecutará sus obras maestras. Vemos que esa enseñanza de Dupar no le abandona; al contrario, quiere evocarla y hacer algo semejante a una escultura por él muy admirada (según la leyenda popular): San Juan Bautista, como ya hemos dicho, obra de Dupar.

Sigamos adelante, y en lo que podríamos llamar su tercera época, desde 1.766 hasta su muerte, época de claro declive y menos actividad, nos sorprende todavía con una obra de fuerte espíritu juvenil, aunque algo atenuado, de la época de la Inmaculada citada anteriormente: San Rafael en San Juan de Dios con claros recuerdos duparianos.

No sólo lo antes indicado nos lleva a una afirmación tan rotunda, sino que una serie de características comunes nos hacen pensar más en una influencia que en una coincidencia. Hemos advertido una similitud en el plegado, pues ambos emplean pliegues abundantes, sin acabarlos demasiado; redondean las aristas, sobre todo Salzillo, surgiendo la impresión de que un ligero estremecimiento corre sobre las superficies que podríamos llamar planas, es decir, sin pliegues profundos, agitándose continuamente el contorno aunque sea de una manera leve. La nariz en las obras de ambos, es de perfil recto y semejante; las barbillas redondeadas y los ojos medianos. En Dupar, y en el Salzillo de la primera época, cuando el recuerdo de aquel es más fuerte, las obras darán una sensación de acabamiento minucioso, donde se puede apreciar un gran inte-

(9) Nos sorprende que SANCHEZ MORENO, que aprecia acertadamente tantas y tantas semejanzas de las obras de Salzillo con las de otros escultores, no haya advertido este parecido tan claro, de este San Juan Bautista, el único en Salzillo, con el de Dupar, más cercano que el de Montañés.



rés al ejecutarlas, un amor extraordinario, con el que se ha ido forjando arista a arista; pero este acabamiento nunca será excesivo.

Frente a todo esto podríamos poner una manera de plegar los paños amanerada, sin consistencia, con multitud de aristas simulando pliegues pequeños y casi verticales en Nicolás Salzillo; ojos excesivamente abiertos para dar idea de expresión, y manos compactas de dedos casi cuadrados frente a los finos y delicados de Dupar y Salzillo.

Podríamos poner otra prueba de ésta influencia de Dupar sobre Salzillo, también en contra de su pretendido napolitanismo:

Hay una serie de escultores posteriores a él e inferiores en calidad, aunque no despreciables como Lujan y Esteve Bonet, en Canarias y Valencia respectivamente, ambos con una estética afín a la de Salzillo; tanto es así que se les ha llamado coincidentes y obras de aquellos se han venido atribuyendo a éste, y se llegó a pensar que quizás ambos y algunos otros habían estado en Murcia aprendiendo su oficio con Salzillo, lo cual se ha probado documentalmente que no fue posible: Luján, sin salir de Canarias tiene como modelo las esculturas de Maragliano en las islas; este Maragliano, como ya sabemos, había sido discípulo de Puget en Génova. Esteve Bonet, se lo debe todo a los genoveses de Valencia dependientes también de Puget, y todos a su vez de Bernini. Podemos ver entonces que todo podría coincidir en un punto: Puget, y anteriormente Bernini.

Otra prueba quizás más expresiva, sobre la influencia de Dupar en Salzillo, será el que se le hayan atribuido a éste algunas obras de aquel.

No queremos meternos en hipótesis de cómo y cuándo habría sobrevenido esta influencia Dupar-Salzillo, pues nos haría llegar quizás a conclusiones erróneas, ya que no está documentalmente probada esta cuestión, que bien podría haber sido un aprendizaje en toda regla; pero lo que sí es cierto es que existe una clara influencia y ésta será lo que determinará que la obra de Salzillo sea como es (10).

LA OBRA

El estilo de Salzillo está fuertemente condicionado por su tiempo, está inmerso en ese berninismo que empezó a extenderse por España en el siglo XVII y que se extinguirá muy entrado ya el XIX. Roldán, La

(10) Ya Espín apuntaba esta posibilidad de influencia; Sánchez Moreno, no la acepta como ya hemos visto, quizás porque no la comprendió; López la acepta abiertamente.



Roldana, Duque Cornejo, etc., estarán dentro de esa estética que Bernini desarrolló tan personal; luego Salzillo, Villaabrilte. Esteve Bonet, Luján, Ferreiro y otros que se sumergen ya en el siglo XIX, y que en algunas regiones donde el nombre del escultor pesa fuertemente, se continúa su tradición hasta nuestro siglo. Este berninismo es el que hace que en Salzillo se den semejanzas estéticas con Roldán, Duque Cornejo o Villaabrilte, y que los ya citados Esteve, Luján, etc., la tengan con Salzillo.

La escultura de Salzillo es una escultura de fuerte expresividad, creada en un momento especial para el escultor: cuando siente avivarse el ímpetu religioso que lo inunda, cuando todo su lirismo unido a una fuerte sensibilidad surge y da lugar a una obra llena de vigor.

Podemos decir que crea escultura en un momento en que todo está creado, pues ha habido ya una serie de escultores que han tocado casi todos los temas, pero estos temas gastados, en sus manos aparecen nuevos y otra vez llenos de fuerza; éste es quizás su gran mérito.

La escultura de Salzillo está fuertemente condicionada por el medio, y así una serie de componentes sociales o colectivos lo llevarán a caracterizar su obra, no olvidando por supuesto la personalidad del artista, más fuerte quizás que todos estos componentes, pero no podemos negar que ellos la condicionan. Su fuerte espíritu religioso está avivado y mantenido por la gran religiosidad que dominaba en su hogar y que reinaba en la ciudad durante su tiempo, en el cual se crean y se reconstruyen iglesias y conventos con gran magnificencia. La prosperidad de Murcia debida al comercio de la seda es grande, y esto contribuye a lo antes apuntado; y al crearse y renorvarse iglesias y conventos, crecerán las demandas escultóricas hasta tener que fundar un taller que produzca obras en serie. La religiosidad es importante, y ocupa en la vida cotidiana un gran espacio, y en el año habrá constantes fiestas religiosas, celebradas con una alegría totalmente profana. Esta religiosidad animará el espíritu de Salzillo, mantenido durante toda su vida, y este espíritu infundirá a sus obras ese sello inconfundible que las caracteriza.

Salzillo es un escultor claro, poco problemático. No hay nada oculto en sus obras que haya que buscar por medio de un estudio profundo, sino al contrario, la expresividad que las anima dará al espectador todo, produciéndole una impresión instantánea. Salzillo es, por esta claridad, un escultor popular, su estilo está accesible a la comprensión de todos; el pueblo ve en la manera sentimental de expresarse, y en su emocionalismo el reflejo de su propia manera de sentir.

Lo interesante de su figura artística es, precisamente, ver cómo de cuando en cuando la uniformidad de su oficio experimenta subidas de nivel que dará lugar a obras importantes; es decir, entre la gran cantidad



de obras que produce su taller y él mismo, casi industrialmente, vemos que surgen unas obras magistrales que son las que utilizaremos para su conocimiento.

La obra de Salzillo no sufrió durante toda su vida revisiones o enmiendas:

Después de su período de formación acabado hacia mil setecientos veinte y tantos, su estilo ha evolucionado según una rigurosa línea de desarrollo coherente y continua, en la que el recuerdo de Dupar todavía dará lugar a obras delicadas, de un acabado muy minucioso, teniendo bastante importancia el movimiento afinado de paños, encontrándose sumergido en un mundo amable. fruto quizás de la fuerte sensibilidad de sus años jóvenes. A esta época pertenecen la Inmaculada y San José de la iglesia de Santa Clara; San Roque, en la de San Andrés; Dolorosa, en la de Santa Catalina; Sagrada Familia, en la de San Miguel, etc., donde pueden apreciarse las características esenciales de su estilo. Hacia 1730, está definida completamente su manera de esculpir; las esculturas de este período, como ya hemos visto, están agitadas suavemente, los ropajes y las posturas son graciosamente flexibles; el preciosismo, le lleva a ejecutar en sus obras una estofa riquísima, donde brillan los oros mezclados con profusión de colores adicionales, dándoles así cierto aire de superficialidad.

De 1740 a 1760 se desarrolla la obra cumbre; seguirán imperando los caracteres estéticos que observamos en su primera época; pero hay un cambio muy importante en la manera de sentir, y de esa amabilidad y ternura de su primera época, pasará a un sentimiento más vivo, más varonil, que dará lugar a obras de más fuerte factura que en su etapa anterior, de una poderosa tensión interior, ya que su espíritu se ha serenado, y de la turbulencia emotiva de su juventud pasará ahora a una relativa tranquilidad espiritual muy importante para su desarrollo artístico, debida a que consigue un bienestar económico. Pongamos un ejemplo: Observemos la gran diferencia que existe entre la Dolorosa de la iglesia de Sta. Catalina, de su primera época y la Virgen de las Angustias de la iglesia de San Bartolomé, obra de 1740, es decir, del principio de su segunda época. Un cambio hondo se ha producido; el sentimiento del dolor es distinto; en la citada Dolorosa es algo superficial algo forzado, cien por cien declamatorio, sin agilidad dramática, donde la sensiblería juega un importante papel. Sin embargo, en la Virgen de las Angustias el dolor es auténtico, sincero; es un dolor totalmente sentido no sólo en la escultura, sino en el interior del escultor y hasta del espectador, aunque emplee la convencionalidad de inclinar las cejas, que desaparecerá ya poco después, recordándose todavía en la Verónica. Se encuentra en un momento de clara madurez, donde el estudio expresivo es más importante que el gran



movimiento, aunque los dos se aúnen para lograr un mayor efecto, y todo en la figura irá encaminado a darnos una idea de su gran vida interior. Las líneas no son ya solamente más o menos onduladas delicadamente, sino que se dispersan en diagonal, en forma radial, vertical, etc. Surgirán entonces sus obras cumbres: San Jerónimo, San Juan, Santa Verónica, Santa Clara, San Antón, Cena, Prendimiento, Oración del Huerto, etc.

Ha centrado ya por completo la estética que va a mover su obra, la ha definido completamente, ya ha arraigado su estilo, ha aquietado como ya hemos dicho, ese movimiento casi superficial en las obras de su primera época, conseguido casi por el agitación de vestiduras. Ahora éstas, se moverán al mismo ritmo que la tensión interior de la escultura, es decir, este movimiento de paños está subordinado a esa vibración interior de la obra; y esa negación del contorno que veíamos en aquella Inmaculada del convento de Isabelas o en el San Roque de la iglesia de San Andrés, ahora va tenuándose, surgiendo obras como la Verónica, de una serenidad, inaudita, casi, en Salzillo: Vamos a fijarnos en que el movimiento de esta escultura es casi imperceptible, pero la tensión interior le infunde una fuerte dinámica expresada en el rostro y en un leve temblor de brazos y vestido. Hay también un gran avance en la técnica; ya no hay ese cuidado de acabar tan minuciosamente los paños; los pliegues aún serán complicados en algunas esculturas, pero en otras los resolverá de una manera desairada, consiguiendo pliegues de amplios planos que se quiebran levemente: Santa Clara, Apóstoles de la Cena, San Antón, etc.; esto se deba quizás a que le da más importancia al rostro y a las manos que a las vestiduras mismas. En los cabellos, seguirá también lo antes citado, dejándolos sin repasos de gubia excesivos, para conseguir un mayor efecto de soltura y movimiento en ellos.

Ahora la estofa en sus grandes obras es casi desterrada, las vestiduras aparecerán en una sola tonalidad que sirve para acentuar la expresión y llevar hacia ella la atención; por ejemplo en Santa Clara, los paños están resueltos de una manera sencilla y magistral, a los que parece que no se le ha prestado mucha atención por parte del escultor, resueltos a grandes planos, en un color oscuro que se rompe con el contraste violento de la parte de hábito blanca, que sirve para enmarcar unas manos y una cara fuertemente expresivas.

Hacia 1765 empiezan a aparecer los gérmenes de la descomposición, se ve claramente la crisis; trabaja poco personalmente y funciona un activísimo taller que se encarga de ejecutar las demandas escultóricas, repitiendo amaneradamente una y otra vez "Dolorosas" y "San José". Cuando trabaja él mismo, sus obras carecen de fuerza y sólo muy rara vez aparece una escultura que se pueda asemejar a las de su etapa an-



terior, y cuando así ocurre, es que ha puesto toda su alma en la obra, la ha ido trabajando con amor, apareciendo un poco de aquel ímpetu que animaba su juventud y madurez, aunado a una melancólica suavidad de formas y movimiento, recuerdos claros de otro tiempo; y así surge la Inmaculada de la antigua iglesia de franciscanos, obra gigante de proporciones e intención. Es como si hubiera querido hacer con ella su obra máxima, una obra inmortal (fue destruida en 1931); en ella, la técnica es la de sus mejores años y el plegado de paños estaba perfectamente conseguido; un movimiento ascensional le imprimía a la figura un grandioso ritmo. Estos arranques de vigor le harán recordar amorosa y algo melancólicamente sus obras de juventud, y nacerán esculturas como San Rafael de la iglesia de San Juan de Dios y la Sagrada Familia en la iglesia de Santiago de Orihuela, obras muy delicadas, sumergidas en una profunda melancolía, con gran riqueza de estofa, obra quizás de taller, recuerdos todavía del rococó pleno en todo el furor neoclásico.

Nada podrá detener el declive hasta su muerte en 1783, aunque el favor popular continúe firme y haga de él un mito, exigiendo, aun después de su muerte obras animadas por su espíritu, obras que contengan su estética.

EL BARROQUISMO

Con Bernini se llega a un punto culminante en la escultura europea. Las pesadas masas adquieren un movimiento increíble, y hasta el más duro material no ofrece resistencia a la mano del artista; así adquieren la piedra y el mármol una sensación táctil característica. Después, su estilo se difunde de una manera rápida por toda Europa, señalando toda una época, llegando hasta los más apartados rincones, uniéndose fuertemente a los caracteres raciales de cada nación. Pero con el tiempo, la potencia escultórica de Bernini, su gran majestuosidad, sus formas movidas pero con una validez de fuerte masa se van perdiendo, convirtiéndose el poder en elegancia, el movimiento y el dinamismo en agitación; es decir, deriva hacia una forma de ser nueva, más evolucionada y que ve las cosas de manera muy distinta.

La influencia de que venimos hablando durante todo el recorrido en torno a Salzillo, no sólo hará que la escultura española tenga unos caracteres comunes y una común estética durante este tiempo, sino que estos caracteres y la estética común los encontraremos en toda Europa: Alemania, Francia, Portugal, Italia y España son los grandes productores de obras de este tipo; a esta escultura se la viene llamando rococó.



La escultura religiosa rococó se mueve en todos los países de Europa dentro de un sistema uniforme, y ello hará que coincidan a veces los temas; por ejemplo, el tema de la Virgen con el cuerpo de su Hijo en el regazo, lo tratan de una manera casi idéntica no sólo La Roldana, Salzillo, Esteve Bonet y otros en España, sino que aparece también en Alemania y Francia.

El nuevo público no gusta ya del extremo realismo del barroco, y se opera un cambio bastante sensible, pues ahora la escultura no es tan efectista, en el sentido de grandilocuencia, sino que está más asequible al hombre que forma el pueblo, convirtiéndose la grandeza y el poder en algo sencillo que quiere agradar y a veces encantar, en algo íntimo más subjetivo y sugestivo a la vez, pues se adapta a la sensibilidad del que podríamos llamar hombre de la calle, que ama lo diminuto, lo que comprende mejor, lo "casero" pudiéramos decir; por eso lo que antes era gran tragedia llena de gestos y aspavientos, ahora se convierte en dolor más o menos sentido (casi siempre menos, es decir, el dolor ahora es algo lejano que cuesta trabajo alcanzar), en un gesto más suavizado, sin entregarse a excesos. Se resuelve todo con gran ternura, y se adquiere una gran facilidad representativa debido a la observación naturalista, y lo que se esculpe está lleno de melancolía, a pesar de la belleza y de la entrega a ese naturalismo. También hay que tener en cuenta la maestría, el dominio de la técnica, de una importancia extraordinaria dentro de todos los sistemas de las artes, que en el escultor talla ropajes, rostros y manos de la misma forma fácil que Guardi o Tiépolo pintan sus composiciones; Joachin Dietrich, Fran I. Günther, Joham Christian, Ignacio Vergara, Duque Cornejo, Maragliano, Fiumo y Salzillo mismo nos dan un ejemplo de ello. La línea adquiere gran importancia, alcanzando una extraordinaria morbidez, convirtiéndose en un verdadero arabesco que domina todo junto con el dolor. Podemos decir en definitiva que el ambiente une fuertemente estética, técnica y temas.

La escultura rococó pierde ahora casi siempre la importancia individual que tenía en el barroco. Ahora aparece ligada al conjunto, y pertenecerá a ese conjunto como un elemento arquitectónico, mejor decorativo, más, y separada de él perderá casi todo su sentido; podemos comprobarlo en la fachada de la catedral de Murcia, en la del Palacio de San Telmo en Sevilla, en la de la catedral de Valencia, etc. En muchas ocasiones se alía con la pintura para producir mayores efectos, como en el Sancta Sanctorum de la Cartuja granadina, en el Transparente de la catedral de Toledo, o en las numerosas iglesias alemanas de este período. Hay también, por supuesto, en el barroco una escultura que está ligada a la arquitectura, que forma parte de su organización; pero esta escultura, aunque subor-



dinada a la arquitectura tiene una individualidad propia, es decir, vive por sí misma; en el conjunto estará animada más intensamente, pero fuera de él, tiene también un gran vigor expresivo, una vida individual verdaderamente asombrosa.

Otras veces la escultura y sobre todo en Italia y España, se concibe como una unidad individual, para inscribirla en un nicho, con un fuerte matiz psicológico a veces, y otras sumergida en una gran superficialidad y en un afán preciosista intenso.

Siempre se ha dicho, después de estudiar la gran escultura del siglo XVII en España o Italia, que ésta decae convirtiéndose en mera labor de artesano más que de artista; nosotros no estamos de acuerdo completamente con esto; creemos que la escultura no ha decaído, sino que, como ocurrió con la del manierismo, ahora es distinta, ha evolucionado, ya no pertenece a un grupo selecto y poco numeroso, ahora es de una mayoría, de una burguesía más o menos culta y muy numerosa. Esta escultura, y esto es muy importante para la comprensión de la escultura rococó, ya no está al servicio de una aristocracia (ya sea civil o religiosa) y, por tanto, pierde ese aire de grandiosidad y magnificencia que se le exigía por parte de esta aristocracia con unos ideales muy elevados; por ser para un público menos aristocrático, más lleno, tomará ese matiz íntimo, sencillo y rico a la vez, y a veces didáctico, como gran parte del arte de su tiempo.

El rococó no es, desde luego, un arte despreciable, sino lleno de valores positivos, tanto en arquitectura como en pintura y escultura. Es un arte sensible y sensual que deriva del barroco, pero con una sensibilidad distinta a la de éste, más sutil; más refinada, pero lleno a la vez de gran vitalidad y de una alegría desconocida hasta entonces. En el rococó la forma se hace fácil y una riqueza de detalles invade todo; es un arte y una época que busca denodadamente la belleza.

De Salzillo se ha venido hablando a veces como escultor barroco, y otras, las menos, como rococó (11); vamos a hacer un repaso de su obra viendo sus características para aclarar esta cuestión, y para ello nos acogeremos a ese sistema un poco convencional de la separación en épocas, pero que nos resultará eficaz para vez con más claridad su obra:

Casi todas las obras de su primera época se encuentran inmersas en lo gracioso, en lo íntimo, donde el color tiene preferencia sobre la línea firme y objetiva; están animadas también estas obras por la voz de la sensualidad y el sentimiento, con gran tendencia al preciosismo. Hay ahora

(11) Stegmann, Martín González, Giovanna Grandi y otros lo consideran rococó. Ballester, aprecia un cierto aire francés que no define plenamente, y que Sánchez Moreno no comprende, pues desconoce el rococó



una libertad dinámica que tiende a disimular la vaciedad de las esculturas de esta primera época con un movimiento más o menos agitado; es decir, las esculturas carecen de vida interior, aumentándose esta superficialidad, como ya dijimos en otra ocasión, por una gran riqueza de estofa; es fácil de observar todo lo dicha en la Inmaculada de Isabelas, hoy en Santa Clara, por ejemplo.

Las líneas son ahora una serie de curvas graciosamente flexibles que dan a la escultura un cierto movimiento ascensional, uniéndose a esto un exquisito refinamiento con un sabor esencialmente popular, que le hace descender con gran cariño hasta el mínimo detalle, convirtiendo la obra en algo "bonito", muy característico de este tiempo, como San José y el Niño en la iglesia de Santa Clara, que entra de lleno en la estimación del pueblo. Ahora, todo es vibración conseguida por una tensión elástica fácil, pero los rostros seguirán siendo inexpresivos, y cuando deben expresar algo, lo hacen de una manera artificial, vacía, sin realidad firme, teniendo que recurrir a detalles convencionales; es decir, la vida más o menos sincera de la escultura está en función directa de los detalles; por ejemplo, en la Dolorosa de la iglesia de Santa Catalina, aún se le presta más atención al vestido que a la expresión, resuelta de una manera ligera, como si dijéramos para salir del paso.

Nos sorprende gratamente un grupo escultórico perteneciente a esta época: Sagrada Familia en la iglesia de San Miguel, primera agrupación que hace Salzillo; la delicadeza está presente en todas las figuras, y la composición se resuelve de una manera amable, natural, y hasta podríamos decir hogareña. Todo el grupo está ejecutado como si se tratase de pequeñas figuras para urna; la delicadeza de la estofa, el brillo que se le da a caras y manos, el color, todo está concebido de una manera íntima, como si fueran pequeñas imágenes para colocar sobre una consola, tanto como en la iglesia

En la Sagrada Familia o en San José con el Niño, los instantes son emociones que se despiertan al contacto con el recuerdo, con un gesto familiar perdido en el tiempo y que se añora melancólicamente; por eso todo está envuelto en esa atmósfera congelada, en el "instante", ese instante que es tan característico del rococó y en el que será una norma.

En su segunda época tiende más que a un decorativismo, a una expresión fuerte y psicológica, pero conseguida por el gran conocimiento del oficio, es decir, conseguida por un virtuosismo más o menos intenso.

Pasada su primera época, donde todo está sumergido en una melancólica alegría que mueve paños y produce suaves flexiones, advertimos una madurez de espíritu de gran importancia; parece que pone un gran amor en el tallar, y esa importancia de detalles que antes veíamos, des-



aparece casi por completo ahora, dedicándose con ahinco a la labor de caras y manos, consiguiendo, debido a un cierto abandono, a una falsa falta de interés por lo demás, paños verdaderamente magistrales. En Salzillo se mueve una ingenuidad provinciana y popular que dominaba a los escultores de su tiempo, sobre todo a los populares como él, es decir, los que esculpían de cara al pueblo. Esta ingenuidad hará que Salzillo se adhiera a un neoplatonismo que sublima la belleza, es decir, no coge la naturaleza tal como es, sino que la embellece, partiendo a la vez de la realidad misma, de una visión naturalista; pero este embellecimiento de la obra no será de un modo total, para él adquieren belleza las figuras religiosas, es decir, los "protagonistas" de la acción, omitiendo las imperfecciones, ofreciéndole al pueblo a la vez que la realidad el retrato favorable que él mismo desea. Por eso los "malos" serán feos y los "buenos" bellos.

Se busca una belleza asequible al pueblo, tal como la siente él mismo, no como la hubieran sentido la aristocracia o el público del siglo anterior.

Emplea un lenguaje barroco pero con un espíritu menos grave, sin tratar de impresionar, consiguiendo emocionarnos y a veces nos hace sonreír. La gran fuerza del barroco quedará en un dolor sereno como en la Virgen de las Angustias, en una amabilidad melancólica como en Santa Ana y la Virgen, en una emoción, más que verdadera fuerza interior y exterior, como en San Jerónimo, y el éxtasis profundo quedará en un arrobamiento místico completamente sensual como en Santa Clara del convento de Capuchinas. Podemos decir que, aparentemente, las obras de este período estarán más cerca del barroco, y que, a veces, lo rozan, pero la gran tensión se ha dilatado concibiendo un mundo más cercano a nosotros, menos desgarrador. Pero también influye el gusto popular, dando lugar a que, por ejemplo, en los "pasos" procesionales y otras muchas esculturas, en la figura principal se deja el cuerpo sin tallar, o mejor, carece de cuerpo sustituido por devanaderas, para que se pueda vestir con verdadera túnica, para dar mayor impresión de naturalidad, pues la cabellera también es verdadera, estando más cerca de nosotros, a la vez que se da ocasión de que se ostente una mayor riqueza, puesto que estas túnicas son siempre de telas ricas.

Pero junto a esas obras de intensa dinámica y fuerte vida interior, de línea bastante objetiva, produce obras más claramente rococó, continuando a veces las formas de su juventud. Veamos unos ejemplos:

Antes hemos de hacer notar cómo Salzillo, y en general los escultores de su tiempo, le da a la escultura una libertad para que ésta adopte la postura y la colocación del vestido precisa; el sentido de la elegancia es



tan intenso en él, que da a todas sus obras un sentido de elevación y de melancólico abandono. En realidad no encontramos tanta belleza, tanta ternura, o tanto dolor sereno representados fuera del taller del escultor de la época; su alma, sensible a las emociones y al emocionalismo, y a veces un cierto lirismo infunde un toque de aspecto real que la luz, el colorido y ese "instante" tan importante en ese tiempo, se preocupa de transformar en algo diferente a lo natural. Salzillo está dentro de esa paradoja popular de lo humano y lo sobrenatural, y que quiere mantenerse dentro de lo terreno, de lo humano, y a veces lo consigue, pero ese neoplatonismo que antes señalábamos lo pone dentro de un espacio intermedio, donde no se es ni humano ni sobrenatural, es algo distinto, algo que se mueve como ya hemos dicho con una melancólica belleza, un mundo donde todo se puede contemplar limpiamente con un estremecimiento de ternura y de frenada alegría.

En San Juan, se ha perdido toda la fuerza varonil, y la energía al señalar se queda en un gesto melancólico, algo despreocupado, sin estar de acuerdo con lo que acontece, sin la tensión dramática que precisa el momento; todo queda envuelto en una elegancia inaudita que mueve los ademanes con delicadeza. En Jesús en el beso de Judas o en San Juan mismo, a pesar de sus gestos, Salzillo nos confiesa su profunda melancolía en dos momentos de imponente tensión dramática; hay una sensación de fracaso aplastante que mueve los ademanes, y hace como si se encogieran los hombros en un gesto de abandono. Llevan en sí un entontecimiento producido por la confusión; es como si los acontecimientos les hubieran sorprendido desprevenidos, sin dar tiempo a reaccionar. Sus espíritus están vacíos.

En Santa Ana con la Virgen de su convento, todo se asemeja a su primera época, todo es amable, con una suave dulzura, pero sin llegar al amaneramiento; ha ganado en consistencia expresiva y las esculturas ya reflejan una vida de la que carecían en la citada primera época. El color y la línea se funden ahora, y la gubia saca de la madera todo el partido posible, convirtiéndose la talla en algo táctil, en algo que se presiente táctilmente; se detiene en primorosos detalles que hablan de la singular maestría del escultor.

El Ángel de la Oración del Huerto, es un producto típicamente rococó, de suavidad de formas y modelado, semejante a los ángeles italianos y alemanes, y en general a todos los de este período; esa ambigüedad de sexos que ya se anunciaba con San Juan aparece aquí completamente.

Una gran característica de los escultores de este tiempo, como ya he-



mos dicho, es la subordinación que imponen a la escultura, y aparecerá así subordinada a una composición, y raramente constituirán una individualidad perfecta por sí mismas, ya que las obras pertenecen en todos los sentidos al conjunto. Salzillo no escapa de esta característica de la época, y de ello vamos a poner unos ejemplos:

De su primera época tenemos un importante conjunto: el retablo mayor de la iglesia de San Miguel (12), plenamente rococó; las formas arquitectónicas desaparecen ocultas por profusión de nubes y ángeles; los ángeles, o arcángeles, realizados por Salzillo, están pensados como marco del ángel principal: San Miguel; todo es una glorificación de él, cada escultura por separado perdería su verdadero carácter. Igual pasa con las imágenes de los retablos mayores de los conventos de Santa Ana y Santa Clara, uno y otro con esculturas realizadas por Salzillo relacionadas con e tema principal, Sta. Ana en el primero, y en el segundo el Stmo. Sacramento. Estos dos retablos pertenecen a esta segunda época, de la que venimos hablando.

Otro ejemplo lo tenemos en Santa Clara y San Francisco del convento de Capuchinas; también aquí domina la escenografía, el motivo teatral, es decir, forma parte de una composición estudiada, pero adaptándose a los medios. Están pensadas las esculturas citadas para ponerse a los lados del Santísimo Sacramento, dentro del gran retablo de columnas salomónicas y pinturas, telón monumental para estas esculturas extraordinarias; observamos que si las separamos del conjunto y las concebimos como esculturas independientes, no se comprende bien la intención de Salzillo. Aun después de destruido el retablo en el año 1936, el sentido de las esculturas no ha perdido su significado, pues están colocadas bajo Cristo crucificado en sustitución del Stmo. Sacramento, pero, aun así, han perdido mucho de su efecto directo hacia el espectador, al faltar el gran retablo mayor.

Otro conjunto, quizás el más importante, lo forman los "pasos" que forman la procesión del Viernes Santo, conjunto abstracto y con función narrativa. Casi todos estos "pasos" están ejecutados por su mano, es algo enteramente suyo, aunque la idea no pertenezca a él. Algunos de estos pequeños conjuntos o "pasos" tendrán una importancia individual por sí solos mayor que otros, pero todos juntos, ordenados cronológicamente dentro del hecho que se relata, adquieren su verdadera significación; así, San Juan está pensado para que en el orden de la procesión vaya detrás de Cristo con la Cruz, y antes de la Virgen Dolorosa, señalando a aquél, indicándole a la Virgen por dónde va su Hijo. Fuera

(12) Lo ejecutó el entallador Jacinto Perales en 1731.



de este orden, o mejor, de este conjunto, perderá fuerza expresiva y casi su total sentido.

En la tercera época, hay pocas obras que nos interesen, y en algunas sigue con las formas que habíamos visto a través de sus anteriores épocas, y que como también dijimos, son obras plenamente rococó dentro ya del tiempo neoclásico.

Recapacitando, creemos que Salzillo es un escultor que se encuentra empapado del rococó, que le ha venido a través de Antonio Dupar, como él escultor rococó, además de que en el ambiente se respira este aroma de sensualidad, de suaves líneas, de belleza y gracia, de elegancia y sentimentalismo que hace que sea tan querido por el pueblo.

