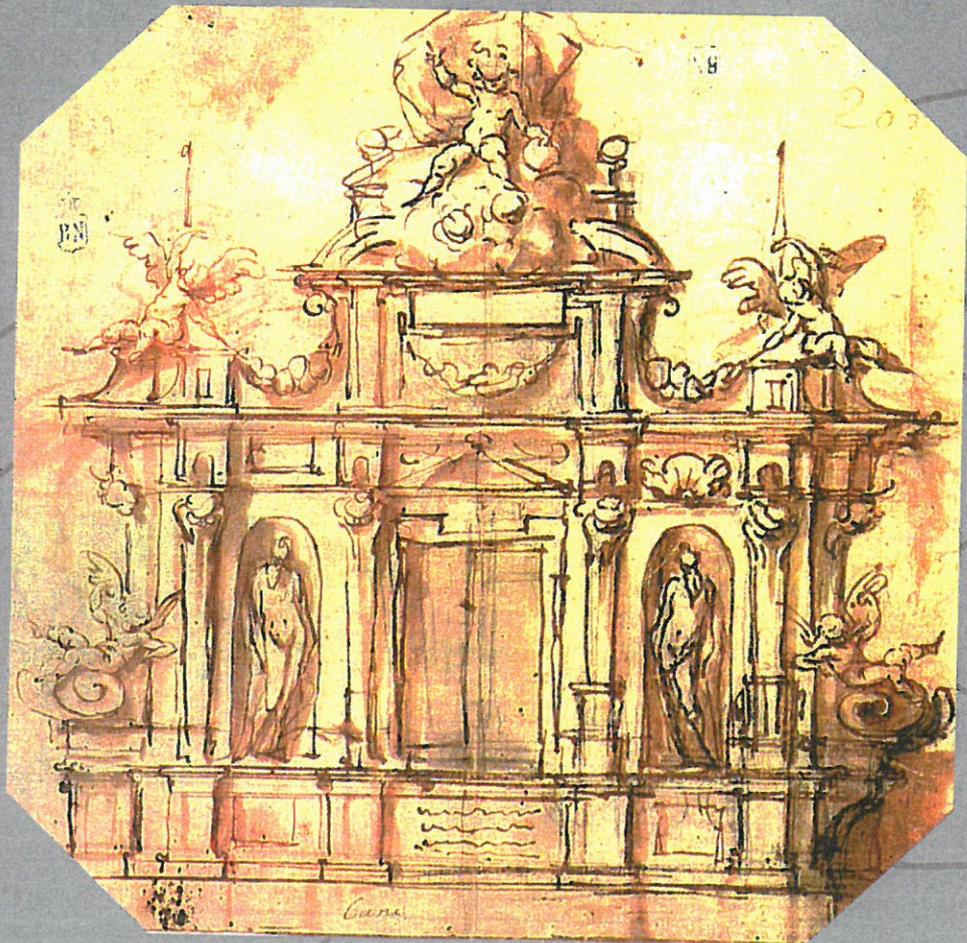


# b oletín de a rte

nº 22 - 2001

Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Málaga





- 409 *Belén Chueca Izquierdo* Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)
- 437 *M<sup>a</sup> Jesús Martínez Silvente* Italia descubre otro «arte nuevo»: Picasso en el pensamiento crítico de Ardengo Soffici (1905-1911)
- 461 *Francisco García Gómez* Un ejemplo de análisis fílmico: la secuencia de la piscina de la *La Mujer Pantera*, de Jacques Tourneur (y Val Lewton)

### *Varia*

- 497 *Rosario Camacho Martínez* Maqueta/s de la Catedral de Málaga
- 509 *Germán Ramallo Asensio* Una obra de Segismundo Laire en las clausuras de Málaga
- 515 *Juan Antonio Sánchez López* Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida

### *Tesis Doctorales y Memorias de Licenciaturas*

- 531 *M<sup>a</sup> Dolores Fernández Mérida* Política de beneficencia en Málaga. Historia y arquitectura de los hospitales (siglos XV-XIX)

■ Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida

*Juan Antonio Sánchez López*

Cuando el historiador del Arte se propone investigar determinadas parcelas del Patrimonio Histórico, el resultado no siempre puede llegar a ser lo estimulante y fructífero que, en principio, se hubiera deseado. Desde luego, esta situación no es debida a una falta de inquietud por el tema, ni de tiempo invertido en la labor documental, ni de esfuerzo acometido en el trabajo de campo, sino de circunstancias históricas adversas que, ya sea en fechas remotas o recientes, han actuado en su contra desde múltiples frentes, haciendo imposible que los objetivos de la empresa puedan cumplirse con las expectativas y las fuerzas inicialmente depositadas e invertidas por aquel.

Por causas de todos sabidas, aunque convenga volver a recordarlas, el patrimonio escultórico de la Edad Moderna ha sido, sin duda, el más castigado por las adversidades de la Historia reciente de la ciudad de Málaga. Primeramente, la invasión francesa (1810-1812), la Exclaustración (1835) y las Desamortizaciones de Mendizábal (1836-1845) y Madoz (1873-1874) iniciaron la dispersión de un buen número de piezas, las cuales fueron removidas de sus ubicaciones originarias en los templos y dependencias conventuales que, desde el siglo XVI, habían sido incesantemente enriquecidos<sup>1</sup>. Donaciones particulares, iniciativas de Hermandades y Cofradías o bien encargos directos de las propias comunidades constituyeron las principales vías de promoción y atesoramiento artístico<sup>2</sup>. Varias de estas piezas pertenecientes en su origen a las numerosas órdenes religiosas asentadas en Málaga, serían dotadas de un nuevo uso al ser recepcionadas por otros templos; Especialmente por parte de la Catedral donde encontraron acomodo un buen número de pinturas y esculturas procedentes de los desmantelados conventos franciscanos de la ciudad. Sin embargo, de otras muchas se perdería definitivamente todo rastro, al ser destruidas, desmontadas, robadas o requisadas, aunque también adquiridas o cedidas a particulares, cuyo sentido de la posesión, a veces un tanto celoso, también contribuiría a eliminarlas de la circulación para terminar recluyéndolas en la esfera de la privacidad<sup>3</sup>. Los inventarios de los bienes muebles incautados a los establecimientos eclesiásticos practicados al efecto de su control y devolución constatan la desaparición de obras de mérito que, incluso, habían sido sacadas del país con una rapidez pasmosa.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida», en *Boletín de Arte* n.º 22, Universidad de Málaga, 2001, págs 515-528.

De todas formas, nada podría superar el terrible envite de mayo de 1931, coincidente con la proclamación de la II República. La sistemática operación destructora acometida por los asaltantes de los inmuebles religiosos en aquella aciaga noche resultó ser irreversible y decisiva a todas luces en el caso de la capital<sup>4</sup>. No así entonces para el ámbito de la provincia de Málaga, donde la catástrofe se concedió una leve demora hasta julio de 1936. La secular identificación de la escultura con la función devocional y la representatividad de la misma inherente al símbolo religioso aparecen como las principales causas que la señalaban como el objetivo prioritario de las destrucciones. Más que una preocupación por la ontología de las imágenes en sentido estricto, por su función o la posibilidad de su función, la motivación de tales hechos más clara en este caso parece responder a cuestiones de orden político. Dada la identificación del clero con los sectores conservadores, tradicionalistas y burgueses, el objetivo de tal campaña iconoclasta, en ningún lugar tan virulenta como en Málaga aprovechando la anarquía reinante en la ciudad por aquellas fechas, consistiría en eliminar todo aquello que simbolizaba o representaba el orden antiguo y, normalmente a los ojos de muchos, represivo. Es decir, aquel orden que la II República deseaba sustituir por otro nuevo y mejor bajo su punto de vista. En consecuencia, como señala Freedberg, arrasar *los vestigios de ese pasado negativo, suprimir las imágenes de un orden repudiado o de uno autoritario y odiado significa hacer tabla rasa e inaugurar la promesa de la utopía*<sup>5</sup>. Tan triste sino introduce un matiz diferenciador respecto a la relativa mejor suerte y situación valorativa experimentada en idénticas circunstancias por la pintura, desde siempre mejor considerada como objeto de transacción comercial y especulación económica<sup>6</sup>.

Aunque pudiera pensarse lo contrario, no terminarían ahí las agresiones y situaciones preventivas del patrimonio escultórico. Es más, diríase que todavía no han terminado y, nos tememos, que tardarán bastante en terminar si es que alguna

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, F.J.: *Málaga conventual. Estudio histórico-artístico y urbanístico de los conventos malagueños*, Málaga, Arguval-Cajasur, 2000, págs. 41-64.

<sup>2</sup> ROMERO TORRES, J.L.: «El artista, el cliente y la obra de arte», en AA.VV.: *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte 1688-1988*, Cádiz, Junta de Andalucía, 1989, págs. 97-114.

<sup>3</sup> MORALES FOLGUERA, J.M.: «Las sombras de la memoria. (Apuntes sobre dos siglos del Patrimonio Histórico de la Iglesia de Málaga. Siglos XIX y XX)», en SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.): *El esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía-Obispado de Málaga, 1998, págs. 62-67.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: «La imagen-símbolo destruida: la publicística en torno al Crucificado de Pedro de Mena tras los sucesos de 1931 en Málaga», en AA.VV.: *Pedro de Mena y su época, Málaga*, Junta de Andalucía, 1990, págs. 447-454. En este trabajo ofrecemos un exhaustivo prontuario bibliográfico acerca del tema, del cual destacamos la crónica contemporánea a los hechos referidos firmada por J. ESCOLAR GARCÍA: *Un reportaje histórico, memorables sucesos desarrollados en Málaga en mayo de 1931*, Málaga, Tipografía Morales, 1931.

<sup>5</sup> FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 435.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Pinturas y Esculturas de colecciones malagueñas*, Madrid, Publicaciones del Centro de Estudios Andaluces, 1944, págs. 7-17.

vez lo hacen. De hecho, la acción destructora se perpetúa hasta hoy a través del abandono, la desidia, la pérdida, el extravío, el expolio, la enajenación y, por supuesto, la irresponsabilidad de los titulares y/o depositarios, ya sean institucionales o individuales, personas físicas o jurídicas, de tales bienes, en ocasiones absolutamente incapaces e ineficaces para dar respuesta y satisfacer de manera conveniente las necesidades de restauración, conservación, mantenimiento, difusión y exhibición de los mismos.

Llegados a este punto, es evidente que hoy, en la Málaga del XXI, el historiador del Arte interesado en la investigación de la trayectoria de la Escultura en esta ciudad, desde finales del XV al XVIII, terminará experimentando una sensación similar a la que nosotros mismos hemos sentido en más de una ocasión: la de estar trabajando, casi de continuo, con fantasmas<sup>7</sup>. O, para ser más precisos, con las sombras de una memoria que constantemente revive a través de la lectura de un impresionante bagaje documental (exhumado en su mayoría gracias a la ardua labor investigadora del agustino Andrés Llordén) que no sólo nos enumera y referencia artistas, comitentes, piezas y modelos,<sup>8</sup> sino que nos constata el más que notable nivel cuantitativo y cualitativo de unos encargos que, por supuesto, testimonian la consideración emblemática y representativa del objeto artístico en el seno de una sociedad que, en líneas generales y siguiendo la tónica al uso en el resto del país, se muestra pujante y consciente de su capacidad promotora, haciendo valer ante todos, a través de ella, sus gustos estéticos y su poder adquisitivo, bajo el signo de una superestructura ideológica que consolida fervientemente el predominio absoluto de lo sacro sobre lo laico. De esa instrumentalización plástica canalizada mediante el encargo escultórico dan fe las repetidas dotaciones de piezas que completaron, modificaron o renovaron completamente la impronta de los espacios de culto por cuestión de prestigio, ostentación, moda o adaptación a claves lingüísticas modernas, transformando o sustituyendo sin más explicación a sus predecesoras.

Sin embargo, no deja de resultar frustrante lo poco o más bien nada que resta de todo aquello. Pese a los encomiables esfuerzos de Juan Temboury en tal dirección,

<sup>7</sup> Panorámicas completas del proceso escultórico durante este período son las ofrecidas por ROMERO TORRES, J.L.: «La Escultura de los siglos XV al XVIII», en AA.VV.: *Málaga*, vol. 3: *Arte*, Granada, Ed. Andalucía-Ed. Anel, 1984, págs. 833-849; «La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz», en AA.VV.: *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, Ayuntamiento, 1989, págs. 113-144 y «La escultura religiosa en el Patrimonio Histórico de Málaga», en AA.VV.: *El esplendor de la memoria*, págs. 79-81. Asimismo por SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996, pág. 318 y 405-411.

<sup>8</sup> LLORDÉN SIMÓN, A.: *Escultores y entalladores malagueños (Ensayo histórico-documental de los siglos XVI-XIX)*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960. En fechas recientes, y siguiendo básicamente a Llordén, se ha publicado por R. RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO: *Escultura Barroca en Málaga. Entalladores y escultores de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Beturia Ediciones, 2000.

la ausencia de un registro fotográfico completamente exhaustivo de los fondos artísticos existentes en los inmuebles eclesiásticos de Málaga antes de 1931 convierten en una rotunda utopía cualquier propuesta de catalogación e identificación rigurosa y coherente de los mismos.<sup>9</sup> Y, consecuentemente, también obstruye la posibilidad de reconstruir con fidelidad el discurrir del proceso escultórico, vista la ausencia de realidades físicas (entiéndase conjuntos y piezas escultóricas) perfectamente constatables en su globalidad que, a diferencia de las condiciones de acceso y reconocimiento con que suelen contar las investigaciones centradas en otros focos artísticos, permitan a través del análisis directo de las obras formular atribuciones sólidas, comparar soluciones, establecer las relaciones e intercambios entre los maestros más relevantes y los otros muchos documentados en el entorno inmediato y, en definitiva, fundamentar científicamente salvo excepciones las pautas estilísticas de los artistas participantes en dicho proceso más allá de la hipótesis, la intuición, el dato disperso, el testimonio aislado o la conjetura. En consecuencia, nuestra visión histórica de la escultura malagueña de la época es y será desgraciadamente siempre fragmentaria, por cuanto el historiador se verá obligado a trabajar y condicionar su visión a lo que puedan ofrecerle los fragmentos supervivientes al desastre y también aquellos otros que fuesen, en su día, oportunamente registrados por el objetivo o cualquier otro medio de reproducción gráfica, aunque también serán muchísimos los que jamás tendrá no ya la oportunidad de ver, sino ni siquiera la de sospechar de su existencia.

Por fortuna, las circunstancias todavía nos deparan sorpresas tan estimulantes como la localización, catalogación y estudio de nuevas obras de calidad que permitan ir añadiendo nuevas teselas al mosaico maltrecho y disperso del patrimonio escultórico malagueño y, por extensión, arrojando algo más de luz en torno a la trayectoria histórica y problemática estilística del círculo que pudo haber sido y nunca llegaría a ser, lo cual constituye un problema añadido, y bien considerable, a sumar por el investigador a las ya aludidas diáspora y destrucción de piezas. De hecho, si existen unas cualidades que informan el discurrir de la Escultura en Málaga durante la Edad Moderna esas son, sin duda, las de la indefinición y la irregularidad marcadas por la dinámica que rige el proceso creativo en esta ciudad desde finales del XV.

Distintos factores confirman y aclaran la ausencia de una trayectoria lineal y una actitud consecuente en ello. Ya desde el Quinientos, se evidencia una disparidad de estilos, casi siempre motivada y aún «justificada» por la formación y diversa procedencia geográfica de los artistas implicados, castellanos, flamencos, franceses, aragoneses y andaluces (sevillanos, granadinos y giennenses). La coincidencia de todos ellos en la esfera local repercutiría en un intercambio de soluciones. O, cuanto

<sup>9</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, R.: «Juan Temboury y la Historia del Arte en Málaga» en MATEO AVILÉS, E. de (coord.): *La vida y la obra de Juan Temboury*, Málaga, Ayuntamiento, 2001, págs. 45-65.

menos, en una pluralidad de opciones simultáneas surgidas como consecuencia del influjo proyectado sobre el entorno malagueño por los círculos artísticos de origen. Las escasas piezas supervivientes a las destrucciones reseñadas todavía permiten constatar ese panorama de dispersión estilística que, en ningún caso, derivaría en la acuñación de fórmulas de expresión con personalidad propia y cierto carácter vernáculo. Además de complicar sobremanera la problemática de los estilos, esta situación terminaría consagrando el recurso al eclecticismo como la solución más habitual en el seno de los obradores malagueños, convirtiéndose a todas luces en la «tendencia» dominante en el marco de la creación escultórica del Barroco, según se verá en la pieza desconocida que sirve de «pretexto» a este trabajo.

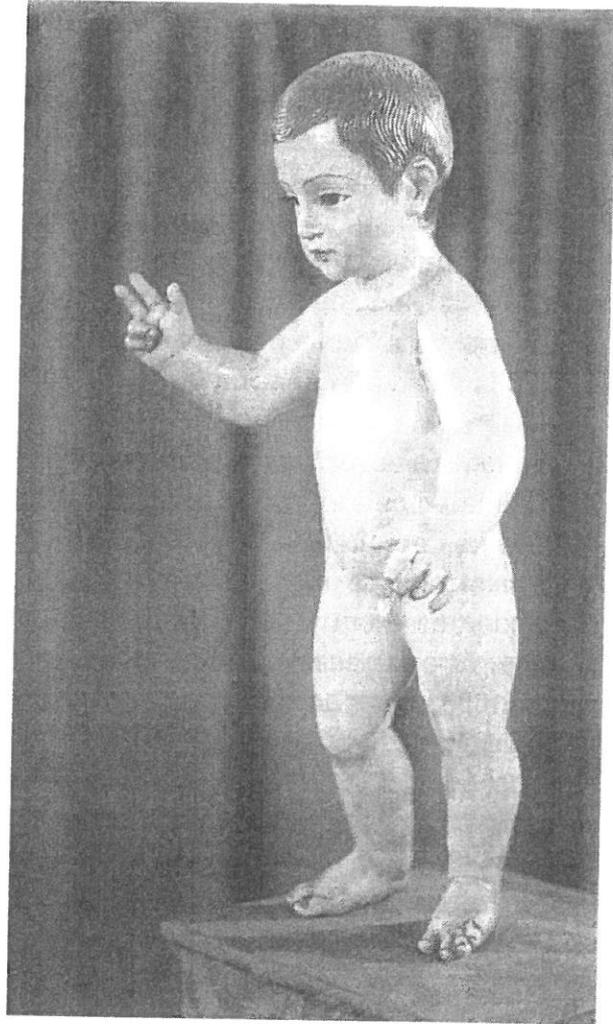
En honor a la verdad, no faltaron ocasiones para subsanar tales carencias. Si a lo largo de la primera mitad del XVII la diáspora estilística se halla, hasta cierto punto, «excusada» por la igualdad de condiciones existente entre los distintos talleres (especialmente los regentados por los hermanos Juan y Antonio Gómez, Pedro Fernández de Mora y José Micael y Alfaro) no sucede así durante el resto de la centuria. El establecimiento de Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) en Málaga, desde 1658, para acometer la terminación de la sillería del Coro de la Catedral representa uno de esos grandes momentos. Para algunos autores este acontecimiento coincide, por cierto, con un revulsivo en la trayectoria de la escultura española que, de la mano de Mena y otros artistas, asiste por aquellas fechas al definitivo triunfo del Barroco.<sup>10</sup> Sería entonces cuando la escultura malacitana tuvo realmente a su alcance la posibilidad de cerrar filas en torno al proyecto de aglutinar los rasgos definidores de un círculo, más o menos compacto, con cierto grado y entidad de «escuela». En vida del artista granadino, el crédito de Málaga lograría sonar con cierta relevancia en el contexto de la plástica española del momento, merced al renombre cosechado a nivel nacional por los modelos y tipos iconográficos salidos del prolífico taller de Mena.

El problema había de ser siempre el mismo: la ausencia de artistas capaces de estar a la altura de las circunstancias en pro del prestigio artístico de la ciudad. Así, una vez muerto el agente motor de esa dinámica, los discípulos directos, colaboradores, segundones, imitadores y otros escultores que supieron mantenerse a la expectativa (la familia Zayas, los Medina y Jerónimo Gómez Hermosilla, sobre todo) se limitarían a prolongar artificialmente la estela del maestro mediante recreaciones carentes de fuerza expresiva y rayanas en el estereotipo. Aparte de la ausencia de calidad, la situación es fruto de otros dos factores. Primeramente, de la «comodidad» proporcionada por la explotación sistemática de prototipos ensayados y cuasi estandarizados, lo cual ofrece escaso margen y capacidad de maniobra a la creatividad. En segundo lugar, la «rentabilidad» que la repetición de estos tipos suponía de cara a satisfacer las necesidades devocionales del público que los requiere, demanda y respalda su «éxito», sin atender demasiado al resultado final. Si

<sup>10</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, Madrid, Sílex, 1993, pág. 149.

## 1. Anónimo.

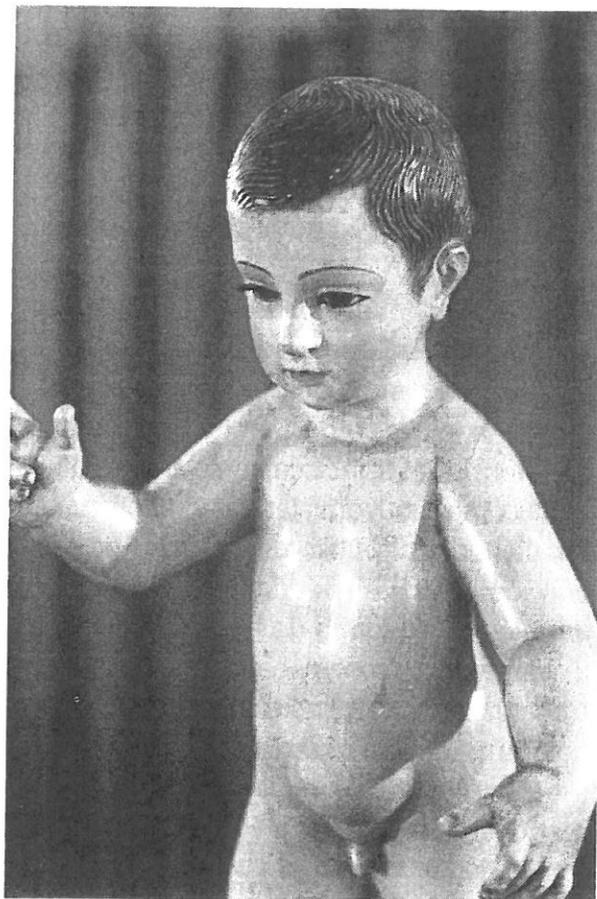
Taller malagueño.  
Niño Jesús  
(h. 1690-1730).  
Parroquia de San  
Lázaro (Málaga)



en la familia Zayas esta dependencia y subordinación a Mena son la consecuencia lógica de su condición de «herederos» a todos los efectos del maestro granadino, en Jerónimo Gómez la cuestión es bien distinta, por cuanto su producción conocida delata una doble voluntad de permanecer ligado a Mena incorporando esos manierismos estandarizados, diferenciándose de él al mismo tiempo. Esta reflexión es cuanto más interesante si nos percatamos que Gómez era ya, en 1658, un escultor consolidado en la esfera local, con clientela estable, beneficiario de la protección institucional y un estilo definido por la robustez de formas y la carencia de fuerza expresiva. Sin embargo, no es menos cierto que, en determinadas ocasiones y como el resto de los artistas locales, se dejó seducir y cedió a la personalidad artística de Mena, sin sustraerse a secundar los tipos iconográficos dictados por éste.

Sin que tan óptimas perspectivas para la consolidación de un círculo escultórico autóctono volvieran a repetirse, el XVIII brindaría, con todo, una segunda (y nuevamente perdida) oportunidad de la mano, esta vez, de Fernando Ortiz (1717-1771). Tras su estancia en Madrid, sus contactos con Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real y el nombramiento de académico de San Fernando, en 1756, Ortiz revalidaría la hegemonía de Mena al convertirse en el punto de referencia de los escultores de esta centuria y aún de los inicios de la siguiente. No sólo por su capacidad de renovar el ambiente plástico creando nuevos modelos, sino por los aires italianizantes y cortesanos con que sabría refrescar el anodino y reiterativo barroquismo local, haciendo gala de su maestría compositiva e impecable destreza técnica.<sup>11</sup>

2. Niño Jesús  
(detalle).  
Parroquia de San  
Lázaro (Málaga)



Pese a las diferencias y discontinuidades reseñadas, el Barroco lograría mantener unida la producción escultórica malagueña bajo la égida de varios principios claves. A saber, la adopción de un lenguaje estilístico de vocación realista, el predominio abrumador de la iconografía religiosa y la especialización en los procedimientos artesanales y técnicos de la policromía y la talla en madera. Tal contexto informa la pieza que constituye la base de esta noticia, cuya autoría anónima no impide reconocer en ella una obra de calidad que junto a sus notables calidades plásticas, también atestigua el eclecticismo y la versatilidad estilística imperantes en los talleres malagueños de los siglos XVII y XVIII. Se trata de una escultura en madera policromada del *Niño Jesús*, de 0'53 m. de altura, existente en la parroquia de San Lázaro de Málaga, antigua capilla del Real Hospital del mismo nombre y conservada en las dependencias de la Hermandad Sacramental de Jesús Nazareno de los Pasos en el Monte Calvario, establecida en dicho templo desde 1706.<sup>12</sup> La escultura presenta, en líneas generales, un aceptable estado de conservación a excepción de algunos depósitos de suciedad y leves desprendimientos de la película pictórica. Carece de peana original, encontrándose sujeto a un

<sup>11</sup> ROMERO TORRES, J.L.: «Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística», *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1-2, 1981, págs. 147-170 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: «Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga», *Actas del IX Congreso C.E.H.A. «El Mediterráneo y el Arte Español»*, Valencia, 1998, págs. 167-174.

<sup>12</sup> Agradecemos a D. Antonio Pino del Olmo habernos puesto en conocimiento de esta pieza, así como su amabilidad al facilitarnos el material fotográfico sobre la misma del que es autor y sirve para ilustrar este trabajo. Hacemos extensiva nuestra gratitud a D. Antonio Robles, componente de la actual Junta Gestora de la Hermandad, por permitirnos el acceso y reconocimiento de la escultura en inmejorables condiciones para un investigador. Igualmente, a D. Álvaro García Claros y D. Rafael Rodríguez Puente

pedestal tapizado mediante sendos pernos metálicos que mantienen erguida la figura por los pies, fijándola a la base por la zona de los talones. Pese a ignorarse por completo cualquier aspecto relativo a su procedencia exacta, es cierto que, hoy en día, viene a constituir uno de los escasísimos vestigios del patrimonio artístico de esta iglesia anterior a 1931, lo cual acrecienta la importancia histórica de la pieza, cuya cronología puede cifrarse entre 1690-1730.

Desde el punto de vista iconográfico, el Niño Jesús proporciona una de las temáticas más interesantes y versátiles de la cultura del Barroco, coincidente con la popularidad disfrutada por la variada gama de asuntos relacionados con la misma. A raíz de la iniciativa de San Francisco de Asís de celebrar la Nochebuena en la cueva de Greccio, el franciscanismo estimuló la veneración de la imagen exenta de Jesús Niño como motivo aislado y simbólicamente autónomo del episodio del Nacimiento, ofreciéndola al público en calidad de testimonio plástico y demostración *ad oculos* que redundaba en la afirmación teológica de la extrema humanidad de Cristo, quien, a través de su forma de hombre física y tangible había autenticado la realidad de la Encarnación. Con el paso del tiempo, los textos de San Buenaventura sobre la Eucaristía y la Circuncisión y la aportación de los escritores místicos y de la exégesis contrarreformista enriquecieron los contenidos iconológicos del asunto. A pesar de su irrealidad y carácter apócrifo, la difusión extraordinaria de esta iconografía también responde a las exigencias de una mentalidad que la aceptaba y entendía como una forma visual de otorgar validez y renovada actualidad al misterio de la humanización de Cristo, mediante la evocación de la primera sangre derramada en el instante de la Circuncisión y al recibir el Nombre de Jesús.<sup>13</sup>

Aunque ya contaban con antecedentes, las obras del escultor italiano Miguel Ángel Naccherino constituyeron el punto de partida para el extraordinario apogeo que aguardaba a la escultura exenta del Niño Jesús en el panorama artístico español, desde el Quinientos al XVIII, de la mano de artistas como Jerónimo Hernández de Estrada, Diego de Velasco, Juan de Oviedo y de la Bandera, Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Francisco Dionisio de Ribas, Pedro Roldán y su hija Luisa, sin olvidar, por supuesto, a Alonso Cano y Pedro de Mena. Estrechamente ligada a los modelos del último y segundo período malagueño de Mena (1670-1688), aunque también con evidentes y grandes diferencias respecto a ellos, aparece la obra de referencia. El artista ha representado un Niño de corpulento y robusto desnudo, primando la valoración neta y contundente del puro volumen sobre la inspiración naturalista que, aún estando presente, no llega a condicionar el criterio estético de la

<sup>13</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: «Contenidos emblemáticos de la iconografía del Niño de Pasión en la cultura del Barroco», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, págs. 685-718 y *Boletín de Arte*, 15, 1994, págs. 167-188 y «La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística», *IV Curso sobre el Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*, Córdoba, Cajasur-A.H.E.F., 2000, págs. 119-153.

3. Pedro de Mena  
y Medrano.  
*Ángeles* (1679).  
Capilla de la  
Concepción.  
Catedral  
(Córdoba)



pieza. En consecuencia, el modelado blando y preciosista se sacrifica por la contundencia y cierta rigidez de la forma, la depuración del detalle y la simplificación de matices que, por contra, sancionan la importancia concedida al dibujo y contorno de las partes anatómicas, a la definición individual de los módulos geométricos que van construyendo por adición el conjunto de la figura, al efecto rítmico de la pose y al estudio del movimiento. Las carnaciones son semibrillantes, de entonaciones claras, con golpes sonrosados en los pómulos, el mentón, el abdomen y en las rodillas, bermellón intenso en los labios y tonos pardos en el cabello del Niño.

Como ha quedado referido, el Niño Jesús de la parroquia de San Lázaro todavía suscribe en fecha tardía la huella de los desnudos infantiles habituales en la producción postrera de Mena, continuada por Miguel Félix de Zayas.<sup>14</sup> En particular, evoca, entre otros ejemplos, tanto el grupo de ángeles danzarines ubicado en la base de la *Inmaculada* (1679) de la Catedral de Córdoba, como el Niño de la *Virgen de Belén*, conservada en la Catedral de Granada. No obstante, las disimilitudes con tales modelos no tardan en brotar hasta situarnos ante una creación completamente distinta. Sobre todo, al observar el laconismo descriptivo con que, a excepción de manos y pies, el anónimo escultor resuelve el tratamiento del tronco y extremidades apelando a superficies tersas y continuadas suavemente curvas, hasta el punto de obviar por completo la insinuación de los hoyuelos y plegamientos de la piel, la carnosidad del vientre y áreas pectorales y la talla del ombligo. El rostro, de forma ovalada y con leve apuntamiento en el mentón, se configura por frente amplia, cejas arqueadas delineadas a pincel mediante un trazo seguro y sin cesuras, fina nariz algo achatada y mejillas rubicundas. Los ojos, alargados de párpado muy plano, denotan la forma almendrada que, junto a la

<sup>14</sup> Estudios fundamentales sobre este artista siguen siendo los de M<sup>a</sup>. C. GARCÍA GAÍNZA: «Algunas anotaciones a Miguel de Zayas», *Archivo Hispalense*, 169, 1972, págs. 2-8 y «En torno a Miguel de Zayas», *Apotheca*, 6-2, 1986, págs. 137-141.

boca de labios muy pequeños y apretados como esbozando una vaga sonrisa o un travieso mohín, perpetúan en la distancia y en el tiempo la huella de los peculiares grafismos canescos. Sólo que convenientemente reinterpretados y adaptados a otros presupuestos estéticos por Mena, e incondicionalmente repetidos por los múltiples imitadores de lo granadino quienes, como sucede en este caso, recurren a ellos, cuando procede y casi a modo de «cita» obligada. El cabello, corto y lacio, según es habitual en estas piezas, aunque aquí peinado a la raya hacia el lado y con gracioso flequillo sobre la frente, se dispone mediante sinuosas ondulaciones lineales ceñidas al bloque craneano, sutilmente prolongadas a pincel sobre la superficie de la piel sin romper en ningún momento la uniformidad del volumen ovoidal de la cabeza y dejando ver la talla de los lóbulos auditivos.

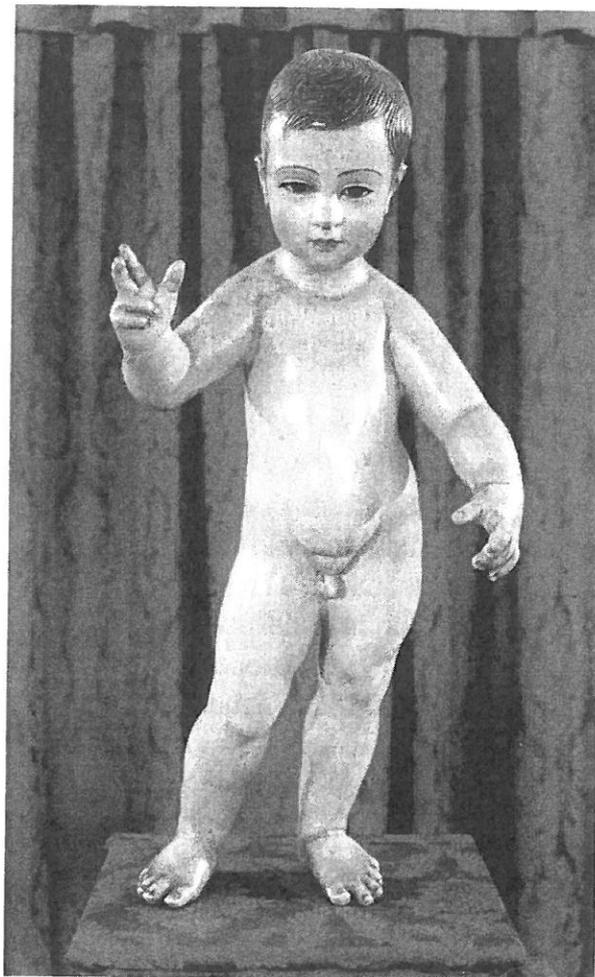
El eclecticismo reinante, la reseñada carencia de piezas que faciliten el estudio comparativo y la fortísima subordinación a Mena en la escultura malagueña de finales del XVII y primer tercio/mitad del XVIII hacen sumamente arriesgado aventurar atribuciones nominales para esta hermosa pieza desconocida. En consecuencia, lo más prudente es aproximar su hechura a algún escultor integrado, cercano, o conocedor al menos, del *modus operandi* de los dos principales obradores de imaginiería abiertos en Málaga por aquellas fechas, el de Miguel Félix de Zayas (1661-h.1729) y su hijo José de Zayas (h.1695-h.1741) y, por otro lado, el de Jerónimo Gómez Hermosilla (h.1630-1719). Unos y otro se manifiestan contradictorios, proclives al amaneramiento estilístico y aún imprevisibles en sus respectivas formas de trabajar, pero lo que no da lugar a dudas es que en ambos talleres habrían de formarse los protagonistas de la siguiente generación de escultores, algo más personales en sus enfoques iconográficos y criterios estilísticos, aunque sin resistirse a olvidar del todo la lección aprendida del apogeo del Seiscientos.

Ya por anticipado y desde su edad más temprana, Cristo se muestra triunfante y vencedor sobre el Pecado y la Muerte, bendiciendo al espectador. Haciendo suya esta intención dignificante del personaje, el planteamiento compositivo de la escultura de la parroquia de San Lázaro secunda el recurso clásico al contraposto y la fórmula manierista de la contraposición como vehículos formales para capturar la apetecida tensión, potenciar la nitidez de la silueta e imprimir un controlado dinamismo a un conjunto de concepción eminentemente solemne y estática. De esta manera, el adelantamiento y flexión de la pierna derecha acompañan la firmeza del brazo y la mano que bendice, provocando un leve efecto de inestabilidad e inclinación de la figura hacia la izquierda. Desde el punto de vista compositivo, el impulso tomado por esta pierna traza desde el suelo una línea de fuerza que asciende en diagonal atravesando el tronco de la figura hasta perderse en el extremo opuesto de modo un tanto artificioso, mediante la cuña abierta en la cabeza por la raya del peinado. Este ejercicio rítmico es inteligentemente compensado por el sutil avance del brazo opuesto, en conexión con la otra pierna que sostiene el peso del cuerpo y el leve desplazamiento de la cabeza con respecto a la vertical.

#### 4. Niño Jesús.

Parroquia de San  
Lázaro (Málaga)

No obstante, y como suele ser corriente tratándose de obras que participan de varias influencias simultáneas, el artista no llega a esos resultados por sí solo, sino que, al igual que ocurre con los mejores maestros, la solución final delata una clara procedencia formal enraizada con los modelos ajenos, entendiéndose por tales no sólo ya las maneras de hacer de tal o cual escultor o pintor, sino más concretamente las que venían facilitadas por el universo del grabado y de la estampa.<sup>15</sup> Este campo de la creación artística, todavía muy descuidado por los estudiosos en su aplicación a la problemática de la escultura, exige (nos exige) una labor investigadora mucho más profunda y exhaustiva de la que hasta ahora ha venido haciéndose.<sup>16</sup> No puede olvidarse que nos situamos ante un repertorio de fórmulas y planteamientos formales prácticamente ilimitado,



<sup>15</sup> NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, págs. 23-40.

<sup>16</sup> NAVARRETE PRIETO, B.: «Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández», en URREA FERNÁNDEZ, J. (coord.): *Gregorio Fernández 1576-1636*, Madrid, Fundación Santander-Central Hispano, 1999, págs. 54-66. Este trabajo constituye por el momento la más completa aproximación al tema, sobre el cual también han apuntado algo los estudios de LÓPEZ-BARRAJÓN BARRIOS, M.: «El retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey: un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, 268, 1994, págs. 391-396; PLAZA SANTIAGO, F.J. de la: «Sagrado y profano. Una posible fuente iconográfica para el Ángel de Salzillo», *Imafronte*, 8-9, 1992-1993, págs. 337-342; BERNALES BALLESTEROS, J.: «El paso de misterio a través de los siglos», en AA.VV.: *Semana Santa en Sevilla*, vol. 3: *El esplendor del alma y la madera*, Sevilla, Gemisa Ediciones, 1983, págs. 10-121; ROMERO TORRES, J.L.: «Fernando Ortiz», págs. 152 y 165 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera*, págs. 78-83 y otras.

5. Jerónimo Wierix. *Niño Jesús*.  
(h. 1600)

cuyo análisis no sólo ha de contribuir al descubrimiento de las fuentes primigenias de temas y modelos posteriormente asumidos como creaciones de otros, sino que nos sitúa frente a un material de primera mano para esclarecer los componentes que intervienen en la configuración de unos lenguajes y gustos estéticos, de una sensibilidad y de unos estilos determinados, sin dejar de estimar y hacer valer la actitud de reflexión, relectura y síntesis manifestada por parte de cuantos manejaron y utilizaron la estampa como elemento de sugerencia, inspiración y ejercicio creativo. Una vez «reciclada» y aclimatada a su nueva situación, la sugestión de los patrones aflora y se reinventa en un contexto distinto, para, desde ahí, pasar a identificarse a su vez con una serie de nuevos prototipos que los más avezados «ofertan» a la demanda reinante, como la consecuencia «natural» de unos discursos plásticos «propios» que harán fortuna y serán imitados por seguidores y extraños hasta desvirtuarse.



A veces, como sucede en la escultura estudiada, la influencia del grabado es tan poderosa que llega a condicionar, regularizar y casi «canonizar» el esquema iconográfico de un tema, introduciendo ciertas nociones de «globalización» o «internacionalidad» que parecen uniformar las innumerables variantes/interpretaciones del mismo, originando analogías o coincidencias compositivas (que no necesariamente correspondencias estilísticas) entre obras de distintos países y/o círculos artísticos. De esta manera, no surge prácticamente ninguna duda que nos impida comprobar cómo el escultor de la obra de referencia se ha valido de una fuente tan conocida como el grabado realizado hacia 1600 por Jerónimo Wierix del *Niño Jesús Salvator Mundi*, recreación modernizada y «moralizada» de la estampa sobre el mismo tema abierta, hacia 1480, por Martin



6. Martín Schongauer. Niño Jesús  
(h. 1480)



7. Niño Jesús. Colección Lasala  
(Valencia)

Schongauer y que daría origen, a su vez, a la versión de la colección Lasala, de Valencia.<sup>17</sup> Utilizada con profusión tanto en los talleres europeos como americanos de los siglos XVII y XVIII, la fuente gráfica de Wierix proporciona al autor del Niño Jesús de la parroquia de San Lázaro la solución impresa al movimiento y dibujo de los brazos, así como el planteamiento general del conjunto.<sup>18</sup> Si bien a la hora de actuar por cuenta particular, el escultor prescinde del atlético desnudo y resuelve la concepción heroica de la pose invirtiendo exactamente la disposición de las piernas y desplazando suavemente la cabeza al lado contrario al del artista flamenco, licencias que también suscribe, por cierto, la estampa de la colección valenciana. Con ello, el escultor logra amortiguar la indolencia y el sofisticado deje manierista del

<sup>17</sup> Esta última fue dada a conocer por S. SEBASTIÁN LÓPEZ: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, págs. 425-427, proponiéndola como presunta fuente de inspiración para el paso procesional del *Triunfo de la Santa Cruz* (h. 1694), conservado en la Biblioteca Municipal de Orihuela y atribuido a Nicolás de Bussy.

<sup>18</sup> AA.VV.: *Un camino hacia la Arcadia. Arte en las misiones jesuíticas del Paraguay*, Madrid, Secretaría de Estado de Cooperación Iberoamericana/AECI-Ministerio Español de Asuntos Exteriores-Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 97-98, 122-123.

modelo grabado por Wierix en pro de la aludida tensión diagonal que define su visión personal del asunto, cuya morfología termina de definir gracias a los ecos retardatarios extraídos del repertorio de estilemas vigentes en la escultura local por el consabido influjo de Mena.

En cualquier caso, es evidente que en la obra analizada (deudora y «producto», no lo olvidemos, de una cultura popular en la que las transformaciones iconográficas se dan, si lo hacen, sólo en una medida muy escasa) se cumple nuevamente la certera observación de Bialostocky al sentenciar que *la idea del artista se inclinaba a basar la nueva obra de arte en la fórmula iconográfica tradicional que le parecía más próxima, y que mostraba una similitud en la ordenación de los elementos visuales, pero también en relación con la función y la situación espiritual del tema.*<sup>19</sup> Es decir, a su juicio, cobra absoluta carta de naturaleza una auténtica *fuerza de inercia*, en virtud de la cual, y siempre según sus mismas palabras, *una imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella*, parcelando de esta manera un campo propicio para la repetición.

A lo largo de este trabajo, creemos, ha podido observarse cómo la ausencia de una autoría reconocida no resta atractivo e interés a una serie de piezas escultóricas que, en el caso del Niño Jesús de la parroquia de San Lázaro, son capaces de poseer suficientes alicientes para el investigador interesado y preocupado en intentar dilucidar los procesos de creación artística y el cruce de influencias y soluciones en y entre los diferentes centros artísticos de la España del Barroco. De hecho, sólo del conocimiento de las circunstancias específicas imperantes en cada uno de ellos podrán extraerse con posterioridad conclusiones globales aplicables al conjunto del país, construyéndose de este modo un corpus historiográfico a todas luces integrador e inmune a la perniciosa y provinciana injerencia de localismos y centralismos. No menos sugestiva nos parece la conveniencia de escrutar la actividad de estos artistas en la sombra en conexión con el contexto social que informa los gustos y nutre la clientela de una época que contempla en la imagen religiosa un «artículo de primera necesidad». Ya sea formando parte de los núcleos productivos más prestigiosos o emancipados en sus talleres, este elemento humano aparentemente «secundario» satisfizo la abundante demanda de esculturas religiosas moviéndose, más o menos arbitrariamente, entre las soluciones de los grandes maestros y otras fórmulas no tan evidentes, pero no menos interesantes y decisivas en la configuración final del conjunto.

<sup>19</sup> BIALOSTOCKY, I.: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973, págs. 111-113.