

■ Las esculturas del baldaquino de la Iglesia de San Francisco de Tarifa: nuevas obras del escultor Manuel González "El Granadino"

Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez
Autoridad Portuaria de la Bahía de Algeciras

Juan Antonio Patrón Sandoval
Navantia-Sistemas FABA San Fernando (Cádiz)

RESUMEN

La iglesia de San Francisco de Tarifa (Cádiz) atesora una gran cantidad de obras de arte de calidad y en su mayoría desconocidas para los investigadores. En este artículo nos detendremos en el análisis de dos esculturas neoclásicas que formaban parte del Tabernáculo del Altar Mayor de la iglesia y que adjudicamos a la mano del escultor granadino Manuel González, uno de los últimos exponentes de su escuela. Por último, daremos a conocer un par de documentos poco conocidos sobre la obra del escultor Juan Adán en Madrid y Manila (Filipinas).

ABSTRACT

The Church of San Francisco in Tarifa (Cádiz) has a considerable amount of quality artworks inside most of them completely unknown by the researchers. In this paper we will stop in the analysis of two neoclassic sculptures which belonged to the main altarpiece of the church and that we assign to the grenadine sculptor Manuel Gonzalez, one of the last members of its school. Finally we will make known a couple of documents over the works of the sculptor Juan Adan in Madrid and Manila (Philippines).

INTRODUCCIÓN.

La comarca del Campo de Gibraltar está integrada por las localidades de Algeciras, La Línea, San Roque, Castellar, Los Barrios, Jimena y Tarifa. Aunque enmarcada dentro de la provincia de Cádiz, sus peculiaridades y su cercanía a Málaga –caso también de otras localidades de la sierra de Cádiz como Olvera y Setenil- hacen que su relación con ésta sea de una magnitud semejante e incluso superior a la que tiene con otras comarcas de su propia provincia, hecho si cabe aumentado por la arbitraria división de la provincia más meridional de la Península.

En términos de arte parece lógico pensar que esta comarca se pudiera ver

* PATRÓN Y SANDOVAL, J. A.; ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F.: "Las esculturas del baldaquino de la Iglesia de San Francisco de Tarifa: nuevas obras del escultor Manuel González "El Granadino", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 629-638.

más influenciada por los postulados estéticos provenientes de Andalucía Oriental por razones geográficas. Sin embargo, poco se ha estudiado a este respecto hasta hace relativamente escasas fechas. A pesar de ello están apareciendo por la comarca cada vez más pruebas de la importación de obras de los núcleos artísticos malagueño e incluso granadino. Así, nos encontramos en la zona con obras documentadas de escultores de la saga de los Márquez, los Gutiérrez de León, los Asensio de la Cerda¹ e incluso de Fernando Ortiz². Esto hace que nos replanteemos algunas atribuciones y empecemos a estudiar algunas tallas desde otro punto de vista. Recientemente hemos localizado una imagen de segura procedencia malagueña, la Virgen de los Dolores de la iglesia de San Francisco de Tarifa, actual Amargura³. Precisamente, en esa misma iglesia tarifeña hemos localizado otra imagen que desde el principio nos llamó la atención por no pertenecer a los cánones habituales de la escuela andaluza occidental y que nos ha dado pie a encontrar otras –alguna conservada, aunque la mayoría tristemente desaparecidas si bien se conserva de ellas testimonio gráfico– de la misma procedencia.



1. "El Buen Pastor", Iglesia de San Francisco de Tarifa (Cádiz).

En efecto, en una hornacina abierta en la pared lateral derecha de la capilla del Sagrario de la iglesia parroquial de San Francisco de Asís se encuentra una escultura en madera del Divino o Buen Pastor [1], a la que pocos conocen o simplemente no les ha llamado la atención, quizás por desconocer su procedencia o su posible datación. De hecho, hasta ahora no hemos encontrado ninguna referencia escrita que haga mención explícita al origen de esta hermosa talla del Buen Pastor de la Parroquial de San Francisco, algo que Intentaremos solventar con este nuevo artícu-

¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: "Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga ilustrada", *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, págs. 283-316.

² PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco: "Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz en Tarifa (Cádiz)", *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, págs. 805-820.

³ ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio: "Amargura: Una dolorosa malagueña del XVIII en Tarifa (Cádiz)", *Cáliz de Paz*, nº 3, 2007, págs. 72-77 (en prensa).

lo sobre imaginería tarifeña con el que continuamos en nuestro empeño de poner en valor el rico patrimonio religioso de Tarifa.

BREVE RESEÑA HISTÓRICA.

La primera referencia a esta imagen la encontramos en un conocido inventario de bienes de la iglesia parroquial de San Francisco elaborado por el cura propio de la misma en junio de 1880. En su descripción de los nueve altares de la iglesia, sus retablos e imágenes, el párroco Gonzalo María Herrera Fernández de Córdoba nos menciona, por primera vez, la existencia de la imagen del Divino Pastor y nos dice su ubicación en el interior del templo: presidiendo el baldaquino central que sirve de altar mayor.

Así, al describir el altar mayor, el cura propio o rector de San Francisco nos dejó escrito que "Este altar es de madera con frontal de cartelas, junquillos dorados y seis ménsulas de apoyo, ocupa su centro el Sagrario, cuya forma como la del Tabernáculo que sobre él airoso se levanta, es del Orden Corintio con pedestales. Rodean sus cuatro pilastras ocho preciosas columnas que presentan cuatro pórticos, en cuyo interior se eleva un pedestal dorado para la colocación de la Custodia siempre que se manifiesta y cuando no el Divino Pastor, patética escultura a cuyo lado aparecen dos de ángeles para el alumbrado. Sobre los capiteles ocho angelitos dorados en grupo de dos en cada ángulo, adornan la preciosa cúpula que rematan una escultura de la Fe. Es todo imitación jaspe"⁴.

Sabemos igualmente que en 1919 - según un informe remitido al obispado por el ahora párroco Antonio de los Ríos y Sánchez, a la sazón bachiller en artes - el altar mayor continuaba estando dedicado al Divino Pastor, cuya talla presidía de hecho el templo. Además, no es sino por este informe por el que conocemos de forma más detallada el resto de imágenes que formaban parte junto con el Buen Pastor y la figura de la Fe del hermoso baldaquino: los dos ángeles portalámparas y los ocho angelitos ya mencionados anteriormente, a los que habría que sumar un cordero místico sobre el libro de los Siete Sellos⁵. Confirmando cuanto se ha expuesto, hemos logrado encontrar recientemente una fotografía fechada en 1923 en la que aparece todo el grupo escultórico.

La persistencia de la talla en una misma ubicación por, al menos, el tiempo que medió entre ambos informes y fotografía, más de cuarenta años, nos hace preguntarnos ¿pertenece el Buen Pastor al diseño original del baldaquino o su colocación en el altar mayor no respondía a motivo alguno? Como hemos visto, el manuscrito de 1880 no nos aclara el origen de la imagen, como tampoco lo hace otro famo-

⁴ TERÁN GIL, Jesús. "Documentos sobre la parroquia de San Francisco de Asís", *Aljaranda*, nº 46, Tarifa, 2002.

⁵ CRIADO ATALAYA, Francisco J.: "La situación de la iglesia tarifeña a principios del siglo XX. Los informes parroquiales de 1919", *Almoraima*, nº 29, 2003, pág. 452.

so manuscrito fechado en abril de 1819 y que también describe los altares de las diferentes iglesias tarifeñas. Este otro documento sí nos brinda, en cambio, información sobre el origen del tabernáculo o baldaquino del altar mayor de la iglesia de San Francisco de Asís. Del mismo nos dice que fue “don Juan Bachen, nacional francés, casado en Algeciras con doña Rafaela de Acosta Muñoz, hija de don Francisco de Acosta, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla y de doña Ana Muñoz, natural de ésta”, quien “dio más de doce mil reales para hacer el tabernáculo que tiene la iglesia, de la parte de censo que destinaban a obras pías como armador de la nación británica”⁶.

Por el mismo documento sabemos igualmente que el 22 de abril de 1794, estando la primitiva iglesia de San Francisco de Asís amenazada de ruina se determinó echarla abajo y hacer otra, lo que se verificó a expensas de muchas limosnas del pueblo y principalmente de los feligreses, concluyéndose el nuevo edificio el 1 de marzo de 1797. Al tiempo, como era costumbre los parroquianos más pudientes contribuyeron a hacer altares a su costa, tal y como hizo el tal Juan Bachen⁷. No nos cabe duda, por tanto, de la fecha en la que se realizó el tabernáculo o baldaquino que sirve de altar mayor, siendo lo más probable que fuera hacia el año de 1797.

Con todo, a tenor sólo de los datos anteriores cabría pensar en principio que la talla del Buen Pastor pudiera ser posterior a 1819, pues no aparece citado en el manuscrito anterior. Sin embargo, bien es cierto que en dicho documento no se hace descripción alguna del tabernáculo, por lo que no tenemos certeza de que el mismo no alojara ya entonces y desde su construcción a la imagen como propia de él.

Llegados a este punto, para salir de dudas hemos de acudir al análisis comparativo de la talla del Buen Pastor con la única imagen que subsiste en la actualidad de las que adornaban el referido tabernáculo: la alegoría de la Fe católica que todavía remata la cúpula. Un simple análisis estilístico de ambas esculturas nos permite concluir sin lugar a dudas que ambas fueron ejecutadas por una misma mano, pues comparten idénticos rasgos formales, tales como tallado del pelo, tratamiento y pliegues de las vestiduras, cinturón, etc... Cabe concluir, por tanto, que la imagen del Buen Pastor debía formar parte desde un principio del diseño del baldaquino levantado hacia 1797 a modo de altar mayor para la nueva iglesia de San Francisco, formando grupo con la ya referida imagen de la Fe y con las otras tristemente despojadas del templo a mediados del siglo pasado, a saber: las cuatros parejas de angelitos que coronaban los capiteles de las columnas, los dos ángeles portacirios y el cordero místico sobre el libro de los Siete Sellos, imágenes todas ellas doradas. El baldaquino junto a sus imágenes, en virtud del documento fechado en 1819, habría sido costeadado como hemos visto por el ya mencionado armador británico don Juan Bachen, natural de Francia y casado con la tarifeña doña Rafaela de Acosta Muñoz.

⁶ Transcripción mecanografiada del manuscrito original realizada por el cronista oficial de Tarifa, Jesús Terán Gil, pág. 8. Archivo Particular.

⁷ *Ibidem*, pág. 7.

Por suerte, la imagen del Divino Pastor se salvó del expolio, si bien a mediados del siglo XX pasó a ocupar el lugar secundario dentro de la iglesia que tiene actualmente, una hornacina en la capilla del Sagrario, ocupando su lugar preferente en el baldaquino una imagen del siglo XVI que representa a la Purísima Concepción Niña y que hasta entonces se hallaba colocada en la primera de las dos hornacinas o camarines que se abren uno sobre otro en lo alto del fondo del coro a la romana, de espaldas al tabernáculo del altar mayor. Por su parte, la figura de la Fe continúa airoso elevándose sobre la cúpula del baldaquino.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

El tema iconográfico del Buen Pastor es una de las primeras representaciones de la cristiandad. Justificado por el Salmo 23 o por el Evangelio de Lucas (Lc 15, 3-7), se nos presenta a Jesús salvando el cordero en una clara alegoría del alma cristiana que camina hacia la salvación. Se suele representar a Jesús como un hombre joven levemente barbado, vestido con túnica y con el cayado pastoril, sujetando sobre sus hombros a una oveja. Aunque esta representación perdió vigor en la Edad Media vuelve con fuerza con el espíritu neoclásico.

La imagen del Buen Pastor de la iglesia de San Francisco de Tarifa es una talla de cuerpo completo que mide 1.07 metros de alto, está realizada en madera de pino. Presenta la túnica lisa tallada con pliegues amplios de aristas redondeadas y anudada a la cintura por medio de un cingulo liso y ancho en color tierra. Carga sobre su hombro derecho una oveja la cual sujeta con el brazo derecho alzado, mientras que dispone el brazo izquierdo para sujetar el cayado, elemento del que no dispone la imagen en la actualidad. La imagen está dispuesta con el pie izquierdo avanzado, cargando el peso sobre el mismo para dar impresión de caminar sobre una base de piedra.

Su estado de conservación es muy deficiente con pésimos repintes en la imagen de Jesús y de la oveja, pérdidas de policromía y encarnadura, roturas de dedos, coloración verdosa en las extremidades (posiblemente debida a la baja calidad del material usado para los repintes), gran cantidad de clavos oxidados, faltas de sujeción de la madera e incluso un posible ataque de insectos xilófagos especialmente visible en la cabeza de Jesús, todo ello aumentado por el excesivo número de ensambles a lo largo de la pieza.

A pesar de todo lo anteriormente mencionado se trata de una talla correcta y de una calidad superior a la aparente. La cabeza es ancha estando los ojos tallados en la madera y pésimamente repintados lo cual desvía la mirada de la imagen que en un principio debió estar dirigida hacia la oveja. El globo ocular aparece hundido y marcado en su parte superior. Las cejas son arqueadas dejando el entrecejo en forma de "V" invertida. La nariz es ancha y recta. El espacio nasolabial queda algo levantado marcando el labio superior levemente. La barba es corta y abocetada, el bigote, que está pintado, apenas es un leve hilillo que nos hace mantener la duda de

si la imagen originalmente tenía bigote o este procede de un repinte posterior. La boca está entreabierta insinuando los dientes superiores. El cabello es levemente ondulado y partido en dos en la frente, tapando casi completamente las orejas que aparecen bosquejadas. La cabellera cae en gruesos bloques compactos por la espalda. A pesar del clasicismo que inunda la talla el cuello aparece en tensión con los tendones y venas marcadas en relieve y la nuez hundida.

En cuanto a la túnica ésta es en color gris azulado (aunque parece que el tono original pudiera ser algo más violáceo) con pliegues anchos y redondeados siendo especialmente característico el que aparece en la parte delantera del cuello que, como veremos más adelante, el autor solía repetir en sus imágenes. Muy característico es además que la túnica aparece ahuecada en la parte baja lo cual permite realzar el vuelo de la misma dejando ver las piernas talladas hasta las espinillas. Debido al pésimo estado de las manos es muy difícil hacer un análisis profundo de las mismas pero sí se deja entrever que estas debían tener venas y tendones marcados, estando los dedos unidos por la madera con las uñas redondeadas. Con los pies nos encontramos con el mismo problema, en este caso es muy peculiar que el empeine es excesivamente alto especialmente en el pie izquierdo quizás para dar el efecto de caminar.

La imagen, aunque en la actualidad se halla alojada en una sencilla hornacina en la iglesia de San Francisco, fue concebida probablemente para su alojamiento dentro del baldaquino central que sirve de altar mayor a la romana. Dicho baldaquino está situado sobre un podium de mampostería, posee una planta circular, su alzado consiste en juegos laterales de dobles columnas al exterior y pilastras al interior con capiteles corintios, sobre los mismos la cubierta en forma de cúpula con decoración de guirnaldas y culminada con una figura escultórica de la Fe⁸. Todos los elementos arquitectónicos están realizados en madera imitando jaspes en tonos verdes y rojizos con molduras y capiteles dorados. Como se ha dicho, el baldaquino se asienta sobre una base o podium de fábrica de ladrillo, sus laterales están pintados sobre el mortero y la parte trasera que da al coro a la romana está abierta dejando acceso al interior de la base cuadrada sobre la que asienta la estructura del baldaquino circular. En la parte delantera tiene un chapado de madera en el que se ha dado el mismo tratamiento pictórico a imitación de jaspe que en el resto del conjunto. Todos los elementos aquí expuestos nos relacionan la hechura de este tabernáculo con los maestros academicistas que laboraban a finales del XVIII en Cádiz y en particular lo relacionamos con la producción de arquitectos como Pedro Ángel Albisu o Torcuato Benjumeda⁹.

Aunque en la actualidad no se conservan, podemos observar por fotos antiguas que a los costados del frontal del altar se colocaban dos ángeles de pie reali-

⁸ CRIADO ATALAYA, Francisco J.: *Cuadernos divulgativos. Tarifa: Su Patrimonio*, Tarifa, 1992, pág. 25.

⁹ Para más información sobre estos arquitectos y el resto de los que trabajaron en Cádiz en la época neoclásica es de obligada referencia el excelente trabajo de ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *El retablo neoclásico en Cádiz*, Cádiz, 1989; al cual agradecemos sus sabios comentarios.



2. *“La Fe”. Iglesia de San Francisco de Tarifa (Cádiz).*

zados probablemente en madera dorada ataviados con falda corta, alas desplegadas y que sostenían cada uno un cirio en su único brazo tendido para alumbrar a su Majestad sacramentada cuando ésta se manifestaba y en el centro una pequeña escultura del Cordero Místico, siguiendo un modelo de clara implantación neoclásica con referentes similares en Cádiz, por ejemplo. Sobre los capiteles de las columnas había cuatro parejas de angelitos de los que poco podemos decir aunque hemos de suponer que todas estas imágenes eran de la misma mano. Sí que lo podemos decir de la figura de la Fe [2], la cual, como hemos dicho anteriormente, comparte elementos estilísticos comunes con la imagen del Buen Pastor, lo cual nos hace pensar en una misma mano.

El análisis detallado de estas dos imágenes y la comparación con la abundante imaginería neoclásica conserva-

da en Cádiz nos hace pensar en que ambas pudieron ser realizadas por el escultor granadino Manuel González (1765-1848), el cual es autor de una imagen del Buen Pastor [3] para el oratorio de la Santa Cueva de Cádiz¹⁰ -fechaable alrededor de 1793-1796 cuando Torcuato Benjumeda realiza las obras de la capilla alta- junto con otra talla documentada de la Virgen de la Soledad y una imagen de Jesús Caído que se le atribuye¹¹, aseveración que compartimos por la similitud de detalles anatómicos y formales con tallas documentadas de este escultor. La imagen del Buen Pastor, venerada en la capilla alta u oratorio del Sacramento justo frente a la puerta del mismo, está valorada como una de las imágenes de más valor artístico del conjunto y su parecido con la talla homónima conservada en Tarifa es espectacular, razón por la que no nos cabe duda alguna sobre la misma autoría de ambas esculturas. Realizada en barro, la imagen gaditana aparece caminando sobre una piedra con caracteres similares a la imagen tarifeña, dirigiendo el rostro con semblante plácido y amoroso hacia la oveja, asegurándole misericordia y perdón¹². Anotar además que el tabernáculo de la capilla sacramental de la Santa Cueva, diseñado por

¹⁰ ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Lorenzo: *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Tomo I, Cádiz, 2005, pág. 104.

¹¹ *Ibidem*, pág. 103.

¹² ANTÓN SOLÉ, Pablo: *La Santa Cueva de Cádiz*, Sevilla, 1996, pág. 9.

Torcuato Benjumeda y con esculturas de Cosme Velázquez^{13, 14}, guarda ciertas similitudes con el de San Francisco aunque observamos en este último elementos como los capiteles más cercanos a Pedro Angel Albisu¹⁵, arquitecto guipuzcoano que llega a Cádiz en 1780 para trabajar en las obras del Arsenal de la Carraca y que fue el primer director de arquitectura de la Academia de Bellas Artes de Cádiz¹⁶, destacando entre sus obras el retablo mayor de San Agustín, el cual comparte elementos arquitectónicos con el tabernáculo de San Francisco y con otros retablos de este templo como el del Sagrario¹⁷ con el que muestra notables afinidades.

Manuel González, apodado como “el granadino” es uno de los últimos elementos de su escuela, suponiéndosele discípulo de Miguel Verdiguier y Juan Adán.¹⁸

A este escultor se le documentan en Granada varias imágenes como la Virgen de la Soledad de la Iglesia de Santo Domingo de Granada¹⁹ o la imagen de María Santísima del Sacromonte de la popu-



3. MANUEL GONZÁLEZ, “El Buen Pastor”, Iglesia de la Santa Cueva (Cádiz).

13 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *El retablo neoclásico...*, pág. 87.

14 Existió una importante relación entre Torcuato Benjumeda y Cosme Velázquez ya que el segundo realizaba las obras de escultura de la mayoría de los retablos del primero. Debió existir una gran amistad entre ambos, tanto que en el testamento recíproco de Cosme Velázquez y su esposa Claudia Martín (Archivo Histórico Provincial de Cádiz, protocolos notariales de Cádiz, legajo CA412, 23 de Agosto de 1800, fols. 565-568) este nombra por sus albaceas a Torcuato y Juan Benjumeda. En dicho documento Cosme Velázquez se declara natural de Logroño e hijo de Francisco Javier Velázquez y María Isabel Merino ambos difuntos. Se casó con la citada Claudia Martín sobre 1780 en la parroquia de San Ginés de Madrid. De dicho matrimonio tuvieron ocho hijos de los cuales solo le sobrevivían Tomás Genaro, Francisco Javier Tomás, Manuel y María Teresa, todos ellos en edad tutelar.

15 Sobre este arquitecto vasco se conserva un curioso privilegio, concedido en 1793, por el cual se le permitía construir una máquina que había inventado para trabajar debajo del agua (Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, Caja 2257, documento nº 29).

16 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “Barroco e ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII”, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, 2001, pág. 553.

17 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio: “El retablo neoclásico en Tarifa”, *Aljaranda*, nº 65, 2007, en prensa.

18 ANTÓN SOLÉ, Pablo: *La Santa Cueva...*, pág. 8.

19 CABRERIZO HURTADO, Jorge Jesús: “El arte cristiano del siglo XIX en España: Romanticismo y decadencia”, *Alonso Cano. Revista andaluza de Arte*, nº 6, 2005, pág. 8.

lar cofradía de los Gitanos de Granada, imágenes que comparten todas ellas claras similitudes con las tallas anteriormente mencionadas.

Sería por tanto Manuel González el autor de las dos tallas conservadas del Buen Pastor y de la alegoría de la Fe que remata el tabernáculo de la iglesia de San Francisco y, con toda probabilidad, del resto de imágenes que componían dicho tabernáculo y que han desaparecido en fechas relativamente recientes.

ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE LA OBRA DEL ESCULTOR JUAN ADÁN.

El escultor zaragozano Juan Adán Morlán (Tarazona 1741, Madrid 1816) constituye una de las personalidades más importantes del academicismo español. Formado artísticamente en Zaragoza, pasa a Roma donde es nombrado Académico de Mérito de San Lucas. Tras su vuelta a España es nombrado teniente director de escultura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, posteriormente fue nombrado escultor de Cámara de Carlos IV y Fernando VII además de Director de Escultura de la Academia²⁰, trabajando para catedrales como la de Salamanca, Granada o Jaén²¹. Su imagen más celebrada es la Venus de la Alameda de Osuna (Madrid, 1793) de la cual el mismo escultor reconocía que "no es fácil se halle de nuestra época monumento igual de esta clase"²² y por la cual se le pagan en 1796 40.000 reales²³.

En 1796 Rafael María de Aguilar, Capitán General de Filipinas, solicita a Manuel de Godoy, duque de Alcudia y conocido como Príncipe de la Paz, el poder colocar una estatua pedestre del rey Carlos IV y que había de realizarse en bronce para la plaza mayor de Manila, la cual pasaría a llamarse plaza de Carlos IV²⁴. Godoy comisiona a Juan Adán para que realice el modelo en pequeño de la estatua. Tras realizar este primer modelo, Juan Adán solicita a Godoy en Enero de 1797 realizar un segundo modelo de la estatua en bronce en tamaño natural para que sirva a los fundidores de Manila. Este segundo modelo debía ser de 8 pies de alto e incluiría un modelo del pedestal que se enviaría a Manila para que también se realizara allí. El modelo estaba listo a principios de 1798. Ambos modelos fueron tasados en 4.500 pesos. Tras diferentes retrasos parece que en 1802 se le abonaron los trabajos a Juan Adán tras la intervención de Jacinto Sánchez Tirado, Director de la Compañía

²⁰ FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio y Francisco: *Colección de opúsculos del Excmo. Sr. D. Martín Fernández de Navarrete*, Tomo II, Madrid, 1848, pág. 313.

²¹ MELENDERAS MORENO, José Luis: "El tabernáculo del Altar Mayor de la Catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 131, 1987, págs. 9-16. Véase también del mismo autor "La obra escultórica de Juan Adán para el retablo de San Eufrasio en la Catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 143, 1991, págs. 217-221.

²² Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, Cartas, 393, documento nº 35.

²³ *Ibidem.*, nº 36.

²⁴ Archivo General de Indias, Estado, 47, nº 22.

de Filipinas y asistente de Rafael María de Aguilar, procediéndose a enviar el modelo a Manila donde la fundiría un "célebre profesor Yndio". El modelo por duplicado sale definitivamente de Madrid rumbo a Cádiz en Septiembre de 1803 donde se debía embarcar en la primera embarcación que fuera hacia Filipinas.

Una vez llegados los moldes a Manila la imagen fue fundida en los talleres de Santa Cruz y Ermita con un coste de 3000 pesos bajo la dirección del coronel Ambrosio Casas, quedando la imagen terminada en 1808²⁵. Esta estatua en bronce se coloca en 1824, tras varios retrasos, en la Plaza Mayor de Manila (actual Plaza Roma). En la inscripción reza el homenaje a este rey por el envío en 1805 de la vacuna contra la viruela que salvó miles de vidas en Hispanoamérica y Asia²⁶. Allí continuaba en 1899 donde obtenemos uno de los primeros testimonios gráficos de la misma²⁷. Y allí continuaba en 1920 justo enfrente de la Catedral de Manila. La imagen fue removida de este lugar en los años 60 del pasado siglo XX para colocar una estatua moderna de los sacerdotes mártires Gómez, Burgos y Zamora hasta que en 1981 vuelve de nuevo a su primitiva localización en la Plaza Roma.

²⁵ TORRES, José Víctor Z.: *Ciudad Murada: a walk through historic Intramuros*, Manila, 2005, pág. 67. Agradecemos a Manuel Jesús Pérez Rodríguez, Director de la Biblioteca del Instituto Cervantes de Manila, el envío de documentación bibliográfica.

²⁶ Nos referimos a la Expedición Filantrópica de la vacuna de la viruela (1803-1806) enviada por el rey Carlos IV al mando de Francisco Javier Balmis y que llegó a ser considerado por Alexander Humboldt como uno de los momentos más memorables de la historia de la humanidad.

²⁷ OLIVARES, José de: *Our islands and their people as seen with camera and pencil*, Manila, 1899, pág. 590.