REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
MIGUEL ÁNGEL
ORTI BELMONTE

IV

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA, DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA Y SU ÉPOCA

JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL
COORDINADORES

REAL ACADEMIA
DE CÓRDOBA
1810

2024

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL *EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA, DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA Y SU ÉPOCA*

COORDINADORES
JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL

REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE CÓRDOBA

2024

JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL
Coordinadores

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL *EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA, DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA Y SU ÉPOCA*

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA
2024

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA, DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA Y SU ÉPOCA

Coordinadores:
Juan Aranda Doncel
José Cosano Moyano
Manuel Peláez del Rosal

Portada: Cartel del Congreso, obra del pintor Juan Hidalgo del Moral

© De esta edición: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-128686-0-9
Dep. Legal: CO 913-2024

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

FRANCISCO SALZILLO Y UNA ESCULTURA DE SAN JUAN EN LUCENA: RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE EL LEVANTE Y EL CORAZÓN DE ANDALUCÍA

José Alberto Fernández Sánchez
Universidad Pablo de Olavide

Resumen

Las difíciles comunicaciones entre el Levante y el resto de la península Ibérica han marcado la desigual llegada a este territorio de las influencias artísticas dominantes en el contexto nacional. La inmediatez del puerto de Cartagena a la capital del antiguo Reino de Murcia ha propiciado, al menos desde el siglo XVI, que fuese la estética italiana la que, con mayor impacto, dejara su impronta en las artes de esta región española. Por este mismo motivo son excepcionales los contactos de Murcia con otras áreas de difusión artística en las centurias siguientes (salvo Granada y Valencia) llegando esta singularidad, incluso, a afectar a la difusión de las manufacturas locales en el mismo siglo XVIII. El desarrollo en esta época del denominado «Siglo de Oro» local marcará un hito en todo el Levante extendiendo la, hasta entonces, limitada influencia de sus creadores más allá del espacio regional. Tal es el caso del escultor Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783) cuya labor, como están demostrando recientes estudios, excedió de este estricto marco llevando su obra a diferentes y distantes puntos del territorio español.

Palabras clave: Influencias artísticas, estética italiana, Cartagena, Murcia, manufacturas, Siglo de Oro, Francisco Salzillo.

Abstract

The difficult communications between the Levant and the rest of the Iberian Peninsula have marked the unequal arrival in this territory of the dominant artistic influences in the national context. The immediacy of the port of Cartagena to the capital of the ancient Kingdom of Murcia has led, at least since the sixteenth century, that it was the Italian aesthetics which, with greater impact, left its mark on the arts of this Spanish region. For this same reason, Murcia's contacts with other areas of artistic diffusion in the follow-

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

ing centuries (with the exception of Granada and Valencia) are exceptional, and this singularity even affected the diffusion of local manufactures in the 18th century. The development at this time of the so-called «Golden Age» local mark a milestone throughout the Levant extending the, until then, limited influence of its creators beyond the regional space. Such is the case of the sculptor Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783) whose work, as recent studies are showing, exceeded this strict framework, taking his work to different and distant points of the Spanish territory.

Keywords: Dominant artistic influences, italian aesthetics, Cartagena, Murcia, manufacture, Golden Age, Francisco Salzillo.

A la memoria de mi madre

1. Salzillo, San Juan y la problemática estética del siglo XVIII

La figura del apóstol San Juan ocupa en la producción de Francisco Salzillo un lugar destacado. Más allá de la celebérrima versión materializada en 1756 para la cofradía murciana de Jesús Nazareno –«quinta esencia de la escultura pintada»– la demanda de piezas del evangelista supuso la consumación de unas versiones donde se conjuga la búsqueda analítica y formal del bello ideal[1]. Y es que la figura del artista, más allá de la tradicional historiografía que lo convierte en paladín del último Barroco, culmina la apertura de su obra a la problemática artística de su tiempo; abordando una inusual inquisitiva sobre los postulados clasicistas y ensalzando un naturalismo retratístico que, en sentido estricto, cristalizará con el arte moderno de la centuria siguiente[2].

Salzillo, escultor capital del setecientos, dedicó prácticamente toda esta producción del tema joánico al mecenazgo creciente de las cofradías levantinas; unas instituciones cuyos miembros y colaboradores fundamentales vincularon a miembros destacados de la nobleza y representantes de la pujante burguesía. Será esta inmediatez al estamento privilegiado la que procure buena parte de las motivaciones de un artista liberal que, más allá del cerrado esquema gremial, se abre al

[1] BELDA NAVARRO, C., *Estudios sobre Francisco Salzillo,* Murcia, Editum, 2015: y pp. 127-129 y pp. 167-189.
[2] FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., «Esculturas…» (obr.cit.): pp. 15-19.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

nuevo marco económico del siglo ofreciendo, así, una carrera profesional donde, de modo incuestionable, se propone culminar un ennoblecimiento acorde con la teoría liberal de los oficios[3]. De este modo, a la búsqueda de la fortuna personal mediante prácticas fisiocráticas, se suma el propósito de alcanzar una preponderancia social inequívoca: poco preocupado, al parecer, por aspiraciones sobre oficios concejiles (cual buena parte de la alta burguesía) y muy centrado, por contra, en la construcción de una insigne reputación social.

A estas ocupaciones favorecidas por su arte añadió, más allá de los nombramientos como familiar del Santo Oficio o escultor del Concejo de Murcia, el afán por acreditar su oficio mediante exenciones castrenses y el desarrollo de la instrucción académica. Así, el escultor figurará en la nómina de instigadores de un método formativo que, en efecto, superará la realidad de taller hasta entonces consustancial a los escultores hispánicos. Es cierto que Salzillo rechazó trasladarse a la Corte (ni siquiera tras la mediación de emblemáticas personalidades como Baltasar Elgueta o el Conde de Floridablanca) obviando así la posibilidad de laborar a la sombra de la Corona pero, en modo alguno abandonó la tentativa de honrarse mediante la dignidad intelectual de la creación artística[4]. En este sentido, el liderazgo personal sobre aquella primera academia doméstica (acaso semejante a aquella traída desde Valencia por los Vila en la que participó Nicolás de Bussy), muestra una preocupación por el aprendizaje y el deseo, en suma, de aplicar los principios que auspiciaban las más altas esferas[5].

No debe olvidarse pese a ello, recuérdese aquel nombramiento como director de la Escuela Patriótica de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (filial radicada en Murcia), la acendrada piedad practicada por el artista. Salzillo, como su época, ofrece una personalidad poliédrica llena de paradojas y contradicciones que lo

[3] BELDA NAVARRO, C., *Estudios…* (obr.cit.): pp. 167-189.
[4] Ídem: pp. 270-288.
[5] Fenómeno intelectual auspiciado por vez primera en Murcia por la saga pictórica de los Vila de ascendencia valenciana: BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia. de la Reconquista a la Ilustración,* Murcia, Comunidad Autónoma, 2006: p. 286.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

desvinculan de un rígido paradigma ilustrado[6]. Avanzado en las fórmulas devocionales tradicionales, se preocupó por su desempeño tanto en la esfera pública (liderando, por ejemplo, postulaciones públicas de las «Ilustres Cofradías del Santísimo y Ánimas» de la parroquia de Santa Catalina) como privadas; descollando, en este caso aquella significativa efigie del *Ecce Homo* conservada en su hogar para interpelarla en el momento de la muerte[7]. El convencimiento de la trascendencia de su labor, un arte como vía de ascenso espiritual, no rompe con la coyuntura religiosa precedente encontrando un marco proclive a su desarrollo en un marco familiar siempre cercano a dicha problemática. Así, nunca se romperá aquella ligazón germinada por sus antepasados murcianos con el Monasterio de la Exaltación de las madres capuchinas acrecentándose, más bien, durante la vida del artífice y en su círculo más inmediato[8].

Este de San Juan es, pues, un argumento en el que se constatan todas estas dinámicas personales advirtiendo la profundidad reflexiva de la que nace su arte procesional: siempre sometido a la metódica inquisitiva sobre tema, composición y materia. Por ello, sus versiones, como aquellas más conocidas de la *Dolorosa*, legitiman a un autor convencido como pocos de la complementariedad de las artes: orfebrería, textiles y sobrepuestos siempre al servicio de una puesta en escena integral y vigorosamente escultórica. Dentro de este «arte nuevo de hacer pasos» el misticismo esbozado en el modelado de las joviales facciones del discípulo amado se convierte en auténtico argumento de una expresividad natural nunca distante del discurso teórico de la belleza. La búsqueda del «grand goût» es un alarde estético indiscutible que nunca faltará en sus creaciones, por mucho que la integridad for-

[6] Aspecto ya abordado por BELDA NAVARRO, C., *Estudios*… (obr.cit.): pp. 284-288.

[7] GARCÍA LÓPEZ, D., *Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria. Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y José Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813),* Gijón, Ediciones Trea, 2020: p. 114.

[8] La cripta del Monasterio de las Capuchinas de Murcia fue, a la sazón, entre 1744 y 1800, lugar de enterramiento predilecto para los Salzillo. Esta cuestión, como se observará, tiene un protagonismo destacado en la gestación del encargo del San Juan para Lucena. Véase: ESTEBAN MUÑOZ, F., «La Cofradía de Jesús y la imagen de la beata capuchina Ángela Astorch» en *Nazarenos,* n.25, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2021: pp. 78-83.

mal de la efigie solo se concite eventualmente en la soberbia creación de la levantina Ermita de Jesús[9].

Pese a ello, aquella «gracia y valentía» suscitada (a juicio de Diego Antonio Rejón de Silva, uno de sus primeros biógrafos del que oportunamente se tratará) es un ingrediente que, más allá del famoso icono, se proyecta en la gallardía paradigmática de las restantes versiones ejecutadas del apóstol[10]. Y es que, como se desprende igualmente en aquellas otras dedicadas a la iconografía del Nazareno, si algo caracteriza a esta producción es la singularidad ejemplar de cada uno de los modelos. De este modo, más allá de una producción seriada (con la estereotípica negatividad suscitada entre los especialistas) se infiere una genuina secuencia creativa; una dimensión lineal donde el artista siempre sorprende con efectos dispares que prestan a cada una de ellas una atmósfera distinguida. Y el interés en todo ello, más allá de la genialidad retratística (muy de acuerdo, por cierto, con las corrientes artísticas coetáneas: cual la liderada por Jean Antoine Houdon en escultura o la postrera Angélica Kauffmann en pintura), radica en la construcción de auténticos patrones de pureza y santidad fundada sobre un principio renovador de la escultura vestidera[11].

Salzillo no rehúye, como otros artífices académicos, la problemática compositiva de estas tallas dotándolas, más bien, de una dignidad representativa renovada según los principios de la etiqueta cortesana. Este hecho es palpable en su obra maestra, los pasos de la Cofradía de Jesús de Murcia, pero aún se exhibe en aquellas otras destinadas a templos parroquiales y monásticos de todo el país. En ellas la vestimenta, el ajuar, no es un simple complemento suntuario sino pura materia. Se idea cualquier enser siempre al servicio de la consumada «obra total» donde cristaliza, como creación, no sólo el estudio anatómico del candelero estructural sino la propia plasticidad dúctil de los

[9] FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., «"La Obra mayor que puede ofrecerse": Conjuntos procesionales de Francisco Salzillo para Murcia» en *Cabildo*, n.25, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2022: pp. 106-111.

[10] GARCÍA LÓPEZ, D., «"Era todo para todos": la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII» en *Imafronte,* n.24, Murcia, Universidad, 2015: p. 145.

[11] FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., «La Dolorosa de Jesús: fundamentos estéticos para un retrato» en *Nazarenos,* n.23, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2023: pp. 26-32.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

añadidos. Sólo Luis Salvador Carmona, contemporáneo suyo, parece estar en consonancia con esta flamante valoración[12] si bien las dinámicas inventivas concebidas por Salzillo engrandecen la variante levantina mediante el uso vaporoso de las sedas y el variable cromatismo de los brocados. Es, así, la escultura de vestir un producto enérgico, a la altura de la labra íntegra y estofada de las grandes escenografías de los retablos; propiciando con ello una fenomenología visual sobre lo sagrado ciertamente distante de la estereotípica visión alentada por Goya en sus aguafuertes[13].

Fig. 1. San Juan Evangelista, ca.1783. Francisco Salzillo y Alcaraz. Archicofradía de Jesús Nazareno, Lucena (Córdoba).

[12] Si bien sus esculturas para ser vestidas han pasado muy de soslayo en sus monografías: MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico,* Madrid, Alpuerto, 1990: p. 273.

[13] Ha abordado esta simbiosis PÉREZ SÁNCHEZ, M., «…Todo a moda y primor» en BELDA NAVARRO, C. (coor.), *Salzillo, testigo de un siglo,* Murcia, Comunidad Autónoma, 2007: pp. 303-315.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

Toda esta simbiosis creativa, poco valorada hasta hace apenas una década, es asimilable a la problemática estética del *San Juan* exportado a Lucena [Fig. 1]. La inequívoca factura salzillesca sorprende ya en la codificación de un retrato admirablemente inmediato al modelado en el celebérrimo prototipo levantino. De modo que la efigie presenta, primeramente, el atractivo de ser consecuencia de la boyante creatividad del artista. No obstante, la problemática disposición de las extremidades advierte una mesura mayor que emplaza a indagar sobre los valores de una plástica madurada por un personalísimo academicismo. Es por ello que el producto dista del dinamismo italianizante del arquetipo reflejando, a la sazón, la variable caracterización ofrecida constantemente por el artista. Lejos de una valoración plástica que queda sometida a una exploración estética mudable, la efigie se sumerge en el ocaso de toda una trayectoria que, de forma recurrente, bien puede contemplarse a través de las variables cultivadas del evangelista.

2. Los Pareja Obregón: el vínculo entre Murcia y Lucena

El estudio documental sobre esta efigie labrada por Salzillo no supone únicamente una aportación a su catálogo. En toda su dimensión prueba la complejidad y la inconstancia de las relaciones artísticas dentro de la península. No se trata –como en Mafra o Lisboa– del deseo modernizador de una plástica anclada en fórmulas nacionales sino de la pertinencia de enaltecer unas, ya de por sí, ricas colecciones con la contribución de una figura foránea. Y la vía para identificar la secuencia a través de la cual arriba dicha obra resulta ardua por cuanto, a la ausencia de datos concretos en el archivo lucentino de la Archicofradía del Nazareno (propietaria de la misma), se suman las parcas alusiones referidas al comercio entre estas poblaciones tan apartadas como mal comunicadas en el XVIII. Las conclusiones, lejos de ser insólitas, evidencian la estima por Salzillo entre las sagas nobiliarias del país, abundando en el interés hacia sus obras más carismáticas. Además, este mecenazgo se antoja fundamental por cuanto los derroteros que llevan a la efigie de *San Juan* hasta Lucena muestran el deseo de reivindicación por parte de una élite preocupada por la difusión de las Bellas Artes. En este sentido, el reinado de Carlos III resulta excepcional por cuanto postula una novedosa movilidad adscrita al mé-

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

rito frente al factor sanguíneo predominante hasta entonces en las relaciones sociales.

El nexo entre estos linajes andaluces y la ciudad de Murcia, pese a todo, resulta azaroso y dibuja un panorama desconocido: supeditado –acaso por vez primera– al efervescente desarrollo teórico enaltecido desde las academias. Conviene reparara en ello. Así, una primera rama, la de los Rejón de Silva, está emparentada sólo lejanamente con Antonio Rafael de Mora y Saavedra, presidente de la Archicofradía lucentina de Jesús Nazareno. Ofrece, además, una clara asociación –si bien tardía– con la figura de Salzillo. Los lazos a través de la Academia de San Fernando, en este caso, son palpables aunque –por desgracia para este estudio– se materializan una vez que el artista ya había fallecido. Así, los esfuerzos de Diego Rejón de Silva se centraron en la realización de la biografía del escultor (actividad completada, poco después, por los eminentes Ceán Bermúdez y Vargas Ponce)[14]. De este modo, pese al distante parentesco, no se establece una justificada relación contextual entre los protagonistas hecho que ratifica, entre otros aspectos, la ausencia de *San Juan* en el catálogo de obras salzillescas elaborado por Rejón[15]. Por último, la tardía presencia del ilustrado en Murcia, una vez defenestrado en 1792 su protector el Conde de Floridablanca, restringe cualquier mediación en el encargo de la escultura obligando a la búsqueda de otros intermediarios[16].

Más fértil resulta la inquisitiva sobre una segunda vía donde, de mano del establecimiento de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en Murcia, se establece un marco idóneo para la gestación de la pieza escultórica. Esta empresa, encomendada personalmente por Carlos III al antequerano Joaquín Pareja Obregón (Corregidor de Murcia, en una primera ocasión, entre 1774 y 1777) contó con la entusiasta colaboración del obispo de Cartagena, Manuel Rubín de Celis (como se verá más tarde, también ligado a la historia de la capilla del

[14] Ha tratado su figura DE LA PEÑA VELASCO, C., «Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española» en *Atrio,* n.19, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2013: pp. 69-82.

[15] Parentesco que fue puesto en evidencia por SERRANO MÁRQUEZ, N., *El palacio de los condes de Santa Ana de Lucena. Familia, ascenso social e imagen del poder (ss. XVI-XVIII),* Córdoba, Universidad, 2013: pp. 43 y 44.

[16] LÓPEZ DELGADO, J.A., *Vida de Floridablanca,* Murcia, edición del autor, 2016: pp. 209-221.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

Nazareno de Lucena), y del prohombre Antonio Fontes Ortega[17] amigo íntimo, como ha insistido Belda, del propio Francisco Salzillo[18]. Lejos de casualidades el escultor será nombrado, precisamente, director de la Academia Patriótica de Dibujo ligada a la flamante Sociedad hecho que subraya tanto la adhesión a los principios formativos en auge dentro de la normativa academicista como su inmediatez al círculo nobiliario dirigente. La afinidad con Fontes la ratifica, además, una efeméride singular. Así, en 1772 Salzillo entregaba «de gracia» (esto es, sin coste alguno) la nueva imagen de la *Inmaculada* pretendida por el aristócrata en su condición de decano de su Archicofradía. La obra, una de las cumbres de la escultura dieciochesca, fue tan del agrado del comitente que entregó de su peculio personal 12.000 reales para gratificar al artista[19].

Una vez subrayada esta coyuntura debe retomarse el círculo de gestores de la Sociedad Económica en cuyo impulso destaca –esto es lo fundamental– el aristócrata Pareja Obregón. Nada se ha dicho hasta ahora del vínculo de éste con Salzillo aunque, desde luego, hay fundadas razones para mantener dicho lazo. En primer lugar, conviene recordar la temprana admiración por el artista murciano manifestada en su labor por el también escultor valenciano José Esteve Bonet[20]. Sólo el uso de la estampa ha servido para explicar ingenuamente el conocimiento de este artífice académico –que además será tiempo después Escultor de Cámara– sobre las creaciones salzillescas. Pues bien, la identificación de un inequívoco barro del maestro (el boceto del célebre San Pedro del paso del *Prendimiento*) en la colección de la Academia de San Carlos de Valencia –que se asignó erróneamente a Ignacio Vergara– permite valorar la repercusión de Pareja como difu-

[17] IBÁÑEZ GARCIA, J.M., «Tres retratos de murcianos ilustres en la Galería de la Real Sociedad Económica» en *La Verdad* (número extraordinario), Murcia, 1 de enero de 1924: p. 80.

[18] BELDA NAVARRO, C., *Estudios*… (obr. cit.): p. 273.

[19] GÓMEZ ORTÍN, F.J., *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo,* Murcia, Espigas, 2007: pp. 30-32.

[20] Aspecto ya señalado al tratar las versiones de la Virgen de las Angustias de Murcia: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., «Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas» en *Salvados por la Cruz de Cristo,* Murcia, UCAM, 2017: pp. 56 y 57.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

sor de las formas salzillescas[21]. En efecto, el noble será años más tarde nombrado Corregidor de Valencia cargo al que sumará la dirección de la aludida institución en la ciudad del Turia (como muestra el retrato dedicado al efecto por el renombrado pintor Vicente López). Es el propio Esteve quien evidencia en las páginas de su *Memoria de taller* este liderazgo subrayando la protección ofrecida por el antequerano[22]. La fama de Salzillo encuentra, así, uno de sus primeros interlocutores cuyas vicisitudes y contactos, es evidente, deberán ser reivindicados en postreros estudios.

Resulta, pues, el estudio del contexto de la escultura de *San Juan* de Lucena un asunto que, más allá de la analítica formal de la obra, ofrece la oportunidad de ampliar el conocimiento sobre las, en ocasiones, eventuales circunstancias relativas al mecenazgo. Hasta ahora, más allá de la nobleza murciana y del fundamental protagonismo de las órdenes monásticas, poco más se sabía al respecto de la difusión peninsular de la obra de Salzillo. Pese a ello, es evidente que piezas relevantes como el *San Francisco* de Villacastín (Segovia) o el *San José* de Toledo –citando sólo dos de las más significativas– aún carecen del marco contextual que determinó su encargo. El caso que ocupa estas líneas aclara también la relevancia de la nobleza externa como agente decisivo en la dispersión de su obra. El caso lucentino –hasta ahora ceñido al, por otra parte, rico ambiente artístico comarcal del corazón de la campiña andaluza (aquel área sutilmente desplegada en la confluencia de la Subbética cordobesa, las primeras estribaciones de la Serranía de Ronda y el más dócil medio físico derramando hacia la fértil depresión del Guadalquivir)– parecía un marco ajeno a influencias tan distantes. Sin embargo, la relación con los Pareja Obregón (o, lo que es lo mismo, con el núcleo próximo al antequerano Conde de la Camorra) va a mostrar lo contrario.

De hecho, la dispersión de esta casa nobiliaria –con su notoria implantación en determinadas ubicaciones cual las aludidas Antequera, Lucena o Murcia– describe la pretensión nobiliaria de reivindicarse

[21] Identificado como «cabeza de anciano» por BUCHÓN CUEVAS, A.M., «Fichas técnicas» en CAMPOS ALEMANY (coord.), *Ignacio Vergara en el tricentenario de su nacimiento, 1715-2015,* Valencia, Generalitat, 2015: pp. 133.

[22] IGUAL ÚBEDA, J., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras,* Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971: p. 86.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

a través del encargo de piezas obradas por los más reputados artífices[23]. Si el inmediato protagonismo del marqués de Estepa, en la próxima localidad sevillana, auspicia la presencia de esculturas cimeras de Luis Salvador Carmona en aquel lugar (*Nazareno* y *San Francisco* de Estepa y *Dolorosa* sedente –también del cenobio franciscano– de Écija)[24], los Pareja Obregón encontraron en Salzillo un artista a la altura de sus inquietudes. Además, la relación con Antonio Rafael de Mora Saavedra –ya citado presidente de la Archicofradía del Nazareno– revela una consanguinidad inmediata. Así, del matrimonio antequerano de Francisco Pacheco Rejón de Silva y Leonor de Rojas derivan tanto las líneas de los Pareja (siempre radicada en Antequera) como la de los Pantoja de Mora (rama lucentina simplificada por el apellido Mora). De este modo ambas proles, al ser transmitidas por vía materna, determinaron que ambos protagonistas fuesen primos segundos[25].

Más adelante se volverá sobre este asunto pues, aunque lo parezca, la llegada de *San Juan* no vino determinada directamente por este último parentesco. Ahora, sin embargo, procede cerrar las alusiones a Diego Rejón de Silva, como se comprenderá, también familiar de los anteriores. Este hombre de confianza del murciano Conde de Floridablanca –entre cuyas relevantes labores en pos de la Academia de San Fernando destacó la primera traducción vernácula de la obra de Winckelmann– firmó el primer relato biográfico sobre Salzillo destinado, precisamente, a la biblioteca de la institución matritense. Pese a ello –conviene porfiar– nada se le puede atribuir en pos del encargo dada la ausencia de datos sobre la escultura en su bosquejo que incluyó, por cierto, las anotaciones localizadas en el mismo taller del artista. De modo que, ineludiblemente, el foco debe ponerse en la figura de Joaquín Pareja Obregón, corregidor de la capital del Reino de Murcia y facultado por Carlos III para instaurar allí la filial de la Real Sociedad

[23] El linaje familiar de los Pareja Obregón así como los vínculos, más lejanos, con los Mora lucentinos, se recogen en RAMOS, A., *Descripción Genealógica de la Casa de Aguayo, y líneas que derivan de ella desde que se conquistó Andalucía por el Santo Rey D. Fernando III hasta el presente,* Málaga, 1781: pp. 499-502.

[24] MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis…* (obr. cit.): pp. 281-285.

[25] Tal como ha demostrado SERRANO MÁRQUEZ, N., *El Palacio de los condes de Santa Ana de Lucena. Familia, ascenso social e imagen del poder (ss.XVI-XVIII),* Córdoba, Universidad, 2013: p. 31.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

Económica[26]. Esta iniciativa en la que, se advirtió, participaba el ilustrado prelado de la diócesis de Cartagena Rubín de Celis, ofrece uno de los escasos mimbres documentados en el archivo de la cofradía lucentina: así, se reseña la presencia del obispo en la localidad para consagrar el ara de piedra de la capilla del Nazareno[27]. Se comprende de este legajo, pues, como este círculo ilustrado murciano se entrelaza con la historia de esta corporación penitencial de la lejana Lucena.

Las pesquisas, por tanto, deben centrarse en ampliar, además, la relación de Pareja con la localidad cordobesa y con el propio círculo salzillesco. El cotejo de datos es elocuente aportando en las testamentarias del II Conde de Camorra –a la sazón, hermano del Corregidor de Murcia– datos categóricos. El relato documental (como es habitual rico en cláusulas y mandas piadosas) presenta a Joaquín Pareja como albacea de su hermano mayor; además, desvela la tajante adquisición por su parte –el 6 de noviembre de 1774– de «carta de hermandad» (para el ya aludido conde) concertada con el monasterio murciano de Capuchinas[28]. Se trata de un hito crucial dada la estrecha familiaridad de los Salzillo con el cenobio. De este modo, a la presencia desde 1735 de Francisca de Paula –hermana del escultor– como religiosa del mismo debe sumarse el protagonismo, dadas las fechas, de Patricio Salzillo como capellán y presumible mediador en la obtención del privilegio ambicionado por los Pareja antequeranos[29].

Además, las propias labores del corregidor en la política murciana aún referirán datos jugosos. En primer lugar, el desarrollo de las obras contra las avenidas en 1776 (de las que resultó la placa conmemorativa aún dispuesta junto al renovado Malecón en la ribera del río Segura) alega la dirección expresa del antequerano en esta tarea[30]: eso sí, con-

[26] *La Verdad de Murcia,* 1 de enero de 1924: pp. 80 y 81.
[27] LÓPEZ SALAMANCA, F., *La Archicofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno: cuatrocientos años de historia,* Lucena, Archicofradía de Jesús Nazareno, 2000: p. 259.
[28] A.H.M.A. (Archivo Histórico Municipal de Antequera), *Testamento de D. Luis Valentín de Pareja-Obregón y Chacón ante Alonso Delgado Reina,* 8 de enero de 1778: leg. 2562: ff. 21 y stes.
[29] El religioso era, además, capellán del Concejo de Murcia lo que garantiza su estrecho vínculo a las nobles casas de los regidores locales.
[30] *Las Provincias de Levante,* Murcia, 4 de enero de 1900.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

venientemente auxiliado por el significativo Joaquín Elgueta y Mesas[31] así como el regidor Salvador Vinader Moratón, a la sazón, miembro de la nobleza local que compartía vecindad con el domicilio del escultor en la Calle Vinader (antes que su vástago mudase el hogar familiar al palacio existente en la actual Plaza de Romea)[32]. La cercanía a Salzillo, pues, es inequívoca y se enaltece al recordar el liderazgo –ya advertido– de Fontes sobre la Sociedad Económica en la que, a partir de 1779, el artista figuraría como titular de la dirección de la Escuela Patriótica de Dibujo.

Para entonces, sin embargo, Pareja Obregón ya no se encontraba en Murcia. Aunque, como era habitual, los corregidores debían cesar en su labor tras ejercicios de tres años, la ligazón de la ciudad con el noble andaluz no se detendrá en esta coyuntura. Así, de forma excepcional, Carlos III lo facultará para repetir en el cargo que, efectivamente, marcará su vuelta a Murcia entre 1781 y 1783: últimos años, precisamente, de la vida de Salzillo[33]. Hubo de ser durante esta última estancia cuando se verificase el encargo al artista de la efigie de *San Juan* puesto que la imagen precedente –aún remozada por el francés Verdiguier en 1773– no fue vendida a la aldea lucentina de Jauja hasta 1789[34]. Ello prueba que la talla hubo de llegar a Lucena paralelamente a la muerte del escultor constituyendo, a la postre, una de sus últimas creaciones. La completa ausencia de datos en los archivos de la Archicofradía (por otra parte prolijos en citas exactas respecto a los pormenores artísticos acometidos) al igual que en la testamentaría del hermano mayor, Antonio Rafael de Mora (otorgada en el mismo 1783)[35],

[31] La estrecha relación de Salzillo con los Elgueta ha sido destacada en BELDA NAVARRO, C., *Estudios*… (obr. cit.): pp. 275-277. Igualmente, sobre el papel de los Elgueta en la conformación de la Real Academia véase BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808),* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989: pp. 32-74.

[32] Las noticias correspondientes a esta obra contra las avenidas se deben a IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., «De la Murcia de antaño. El León del Malecón» en *Flores y naranjos,* Murcia, 18 de marzo de 1928: pp. 4 y 5.

[33] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (A.G.S.), *Propuestas para el corregimiento de capa y espada de la ciudad de Murcia,* 10 de octubre de 1781 (Sección Gracia y justicia), leg. 163: s.f.

[34] LÓPEZ SALAMANCA, F., *La Archicofradía*… (obr. cit.): pp. 212 y 244.

[35] Ídem, pp. 229-231.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

sugiere –por cuanto la omisión de referencias– sobre algunas particularidades del encargo hecho a Salzillo.

Así, la nueva escultura escapó a la fiscalidad y parecer de los cofrades siendo ajeno el propio Mora y Saavedra –según parece desprenderse– a sus pormenores. Por ello el encargo hubo de partir de otro miembro distinguido de la corporación que debió correr personalmente con su coste y traslado a Lucena. Asimismo, la llegada de *San Juan* fue aceptada sin mayor contrariedad dada la ausencia de alusiones en los cabildos posteriores resultando esta acogida, acaso, fruto tanto del evidente mal estado de la talla precedente como de la evidente calidad del flamante ejemplar. Además, por mucho que no exista más precisión documental, se intuye el propio prestigio alcanzado ya en vida por Salzillo y que resalta –a tenor del grupo de amistades en que se gesta el cometido– el sofisticado interés expresado por la clientela ilustrada (no conviene olvidar la admiración declarada del académico madrileño Ceán Bermúdez quien lo elevó, en su correspondencia con Vargas Ponce, al epíteto de «Murillo de la escultura»[36]). Finalmente, el testamento certifica el fervor del desaparecido hermano mayor por el «famoso escultor Dn. Miguel de Berdiguier» de quien conservaba en su palacio de Santa Ana una efigie de «María Santísima de los Dolores» que había de pasar, tras su muerte, a «ser propia de la referida Archicofradía»[37]. De modo que el prohombre lucentino obviaba cualquier referencia o alusión a la cuestión del evangelista convirtiendo esta problemática en un debate externo a su persona.

Es probable, pues, que la presencia de *San Juan* respondiese a un estímulo semejante y fuese fruto de la esplendidez nobiliaria, dada la permanente carestía de medios de una institución pendiente entonces de rematar la costosa obra de su capilla. En este contexto y ante la recordada venida del propio Rubín de Celis a la bendición del altar del *Nazareno*, debe pensarse en una figura emblemática en el seno de la institución capaz de auspiciar, en pleno corazón de la diócesis cordobesa (entonces regida por Antonio Caballero y Góngora), a un prelado extraño en acto tan solemne y representativo. Es imperioso, por ello, volver sobre los pasos de la historia y rememorar un evento acaecido en el –ya lejano– 1758. En efecto, la data de la primera elec-

[36] GARCÍA LÓPEZ, D., *Revuelvo*… (obr. cit.): p. 108.
[37] LÓPEZ SALAMANCA, F., *La Archicofradía*… (obr. cit.): p. 230.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

ción de Mora Saavedra como hermano mayor entraña un matiz hasta ahora ignorado. Allí, entre los candidatos figura «don Fernando de Flores y Negrón», hermano, por tanto, de la congregación y esposo –desde 1726– de Juana Josefa Pareja Obregón y Chacón, a la sazón, hermana del tantas veces citado Corregidor de Murcia[38]. El prestigio familiar, alentado desde tiempo atrás con la honrosísima concesión de la camarería de la patrona, la *Virgen de Araceli*, expresa su preeminencia y abolengo dentro de la población[39]. Nadie más oportuno y con mejores lazos con Murcia, pues, para influir en la decisiva arribada de la escultura de Salzillo.

A la luz de estas concomitancias se retrata un modus operandi no exento de matices dignos de análisis. De un lado, la inequívoca piedad hacia la advocación del santo apóstol (cuyo nombre portaba, elocuentemente, la expresada dama); de otro –no menos significativo en un mundo tan ceñido a protocolos y expresiones públicas– la capacidad de gestionar una obra artística procedente de lugares distantes[40]. Se trata, parece oportuno señalar, de una labor gestada entre bambalinas –obviando el celo habitual entre los dirigentes de las corporaciones religiosas– y que constata como las dinámicas artísticas excedieron lo anotado en los libros de cabildos e inventarios de las cofradías. La propia sociedad ilustrada, colmada de proyectos reformistas, expresa este deseo último en una nobleza aún poco consciente de la profundidad de los cambios sociales que se avecinaban. La versatilidad de las ocupaciones de esta baja aristocracia es evidente y se materializa en personalidades que, como Rafael de Mora o el propio Pareja Obregón, no fueron ajenas al enérgico establecimiento de nuevos organismos a la sombra de «las luces». Las afinidades ideológicas, en efecto, resultan concordantes y explican el beneplácito a la presencia de un obispo que –como el de Murcia– había mostrado su afinidad a la causa ilustrada. No en vano, tanto el corregidor murciano como aquel Fontes Ortega tan unido a Salzillo gozaron de las mieles de una promoción que, por medio de habilidosos medios, les condujo a una re-

[38] Ídem: pp. 199 y 200.

[39] LÓPEZ SALAMANCA, F., *Historia de la devoción aracelitana (I),* Córdoba, AMARA, 2019: pp. 62, 72 y 98.

[40] Un estudio clásico sobre estas relaciones festivas y de propaganda en el mundo hispánico es el publicado por BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español,* Madrid, Akal, 1990: pp.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

presentatividad evidente en una sociedad ávida de mercedes y privilegios[41].

En este sentido, la figura de Pareja Obregón que, en ese mismo 1784, había recibido de Carlos III el prestigioso nombramiento de miembro de la Orden personal del rey, se revela esencial en las andanzas artísticas de la zona del Levante[42]. De modo que parece insistir –con detalles decisivos que aún restan aportar en el futuro sobre su estancia en Valencia– en una personalidad inequívocamente preocupada por las artes y deseosa por simultanear estas prioridades con el permanente vínculo con sus alejados parientes andaluces. De estos viajes, como el documentado para supervisar en 1778 el testamento de su hermano[43], aún deben recordarse aquellas líneas dedicadas por Esteve Bonet: allí, el escultor, narraba el papel del carruaje del corregidor como servicio puesto a disposición de los desplazamientos de artistas a la Corte y, aún, como espacio dado a la tertulia y promoción social[44]. La compañía del artista o la inopinada del Obispo de Cartagena a Lucena no debieron escapar a este sistema de relaciones y viajes, máxime cuando dos de las hermanas de Pareja (la citada Juana y María Basilia) residían, desde hacía décadas, en la localidad cordobesa.

3. La forma al servicio de la gallardía: la efigie de San Juan

En su esencia como postrera exégesis del reconocido icono salzillesco, la talla de *San Juan* reanuda un elaborado relato conceptual. El escultor apela en su representación a una observación concienzuda de ensayos previos donde, en sentido estricto, culmina una sistemática entrega a la constitución intelectual del arte. Es cierto que no se trata del culmen de su serie iconográfica pero no es menos evidente que exhibe, en tanto que evocación, la orgullosa vindicación de la mayor

41 IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., «Tres…» (obr. cit.): p. 80.
42 En el nombramiento (expediente 203) figura como nacido en Antequera, aún en el cargo de Regidor de Murcia y de estado «caballero pensionista». Véase *Índice de pruebas de los caballeros de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, desde su institución hasta el año 1847* (visto en https://archive.org/stream/indicedepruebasd00madr/indicedepruebasd00madr_djvu.txt, el 4/11/2023 a las 12:35 horas).
43 A.H.M.A., *Testamento*… (obr. cit.): f. 21.
44 IGUAL ÚBEDA, J., *José*… (obr. cit.): p. 86.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

gesta escultórica del XVIII español [Fig. 2][45]. Todo ello obliga a la consideración de una serie íntegra de precedentes que, en definitiva, nutren su impronta de una base teórica y artística bien delimitada. Su complexión, por ello, acredita la maestría del autor y lo legitima como perspicaz intérprete del *zeitgeist* dieciochesco. Así, consuma la transmisión de un espíritu italianizante –aún latente– del que parten las sorprendentes analogías con *La Sinceridad* de Francisco Queirolo para la capilla Sansevero (Nápoles, 1754-55) y de cuya simultaneidad advierte el uso común de formas e improntas importadas de Roma. Tal vez el papel de aquellos pintores –cual Londonio o Solimena– deba invocarse aquí como fuentes de un proceder que nutrió Europa –como también Murcia– de modelos referenciales idóneos para los artistas[46].

Fig. 2. San Juan Evangelista, 1756. Francisco Salzillo y Alcaraz. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia (Fot. Joaquín Zamora).

[45] Tal como expresa BELDA NAVARRO, C.: *Estudios*… (obr. cit.), pp. 127 y 128.
[46] Tal como advirtió WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia. 1600/1750,* Madrid, Cátedra, 1999: p. 454.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

No parece casual, empero, que Salzillo se detuviese en su apostura experimentando con una figura que, en definitiva, se prestaba a la expresiva materialización de lo fugaz. No obstante, el repertorio parte de un ejemplar que, como el contenido en el retablo de Santa Ana (ca. 1742), quedaba afectado por la dependencia a su maquinaria y la inclusión de trazas obtenidas de grabados «a moda»: de linealidad somera y desenvoltura mesurada cual sustentador de atributos destinados a la comprensión del mensaje contenido[47]. Más adelante –en cambio– el mecenazgo de las cofradías propiciaría esculturas con una finalidad itinerante. Casi todas ellas eran imágenes de vestir, rasgo que ensalzaba la voluntad naturalista de sus semblantes y permitía la exhibición de las dotes retratísticas del maestro. Aquí el marcado cariz teatral inquiría la impronta del brazo nemónico para guiar las miradas hacia el tránsito del *Nazareno*, con una proyección estilística de la que el autor hará deleite. No cuesta, por ello, entender la significación plena del icono de 1756 en el que, como argumentos inherentes, la íntegra labra en madera, la enérgica atmósfera y la elegantísima disposición de ropajes estofados, procurarán exacta amalgama. La plenitud estética, comprendida en derredor de la reflexión sobre lo efímero y la perpetuación de lo etéreo, se consumará en un discurso plegado al enaltecimiento de una naturaleza beatífica cuya virginal sugerencia se conjura con la más inspirada constitución de la gallardía [Fig. 3][48].

La fórmula –sobre la que han abundado los especialistas– excede cualquier planteamiento del Barroco previo y sólo se discierne desde la dialéctica insólita con algunas obras de Luis Salvador Carmona. De este modo, el evangelista propuesto en el retablo de la Asunción –de la parroquial vizcaína de Segura (1747)– muestra una naturaleza equivalente aunque ajena a la problemática consustancial de la presencia itinerante en las calles[49]. Así, la coyuntura procesional correspondiente al prototipo murciano –absoluta referencia del arte hispánico– introduce el análisis de una entidad mudable; sometida al matiz lumínico y

[47] BELDA NAVARRO, C., «Imaginería y retablística en el Monasterio de Santa Ana» en *El monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia,* Murcia, Familia Dominicana, 1990: pp. 64-68.

[48] Ha escrito al respecto NICOLÁS GÓMEZ, S.M., «La escultura sabia imitadora de los dioses» en BELDA NAVARRO, C. (coor.), *Salzillo. Testigo de un siglo,* Murcia, Comunidad Autónoma, 2007: pp. 174 y 175.

[49] MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis…* (obr. cit.): p. 169.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

a la pedagogía piadosa del relato de la Pasión: comprendida, en toda su extensión, con reflexivo magisterio. El triunfo, pues, de sus formas configura una atmósfera apresurada de masas polícromas que exceden –es evidente– a cuanto se ideó con anterioridad para los ejemplares destinados a Cartagena. La difusión de esta nueva y sofisticada plástica revelaba la capacidad del artista para proponer soluciones que sirviesen tanto al sentido retórico de los textos evangélicos como a la oportuna revelación de la plenitud artística. Acaso por ello uno de los principales valores del conservado en Lucena sea, precisamente, la búsqueda de una irrebatible analogía. La pretendida recreación goza del modelado de los volúmenes celebérrimos concediendo a su testa la entidad prototípica del modelo admirado.

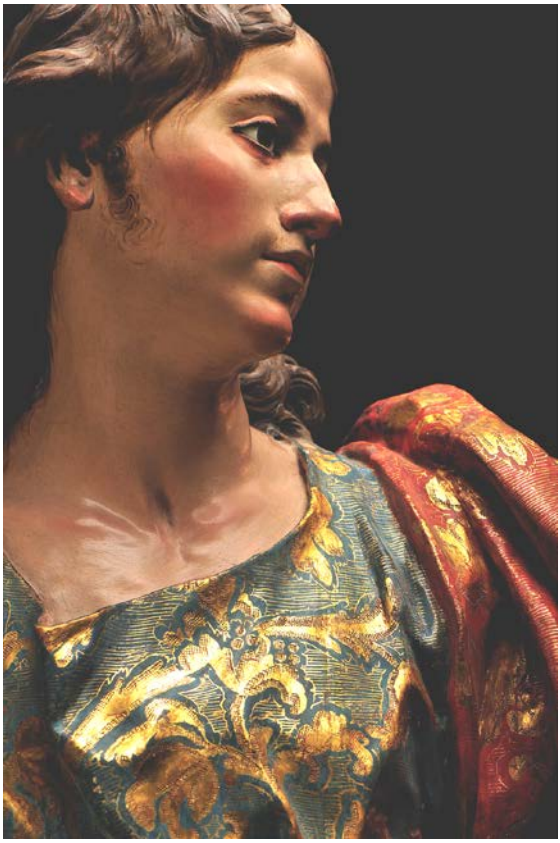

Fig. 3. San Juan Evangelista (detalle), 1756. Francisco Salzillo y Alcaraz. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia (Fot. Joaquín Zamora).

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

Fig.4. San Juan Evangelista (detalle), ca.1783. Francisco Salzillo y Alcaraz. Archicofradía de Jesús Nazareno, Lucena (Córdoba).

Con todo, esta pieza postrera corresponde a un tiempo diferente, sometido a una volatilidad estética captada en los perfiles naturalistas y algo severos de sus rasgos. Por ello es interesante aprehender la concomitancia de rostro y cabellera en su comparativa con las efigies, también tardías, de la *Virgen del Carmen* de Orihuela o de la que, bajo la misma advocación, hizo de vestir para la localidad albaceteña de Liétor (después de 1770). En este parangón se suceden argumentos genuinos donde los volúmenes capilares –a modo de intuitivo alarde esteticista– generan intensas desenvolturas. Estas imágenes, en consecuencia, bien merecen ser leídas a la luz de la tipología pictórica del retrato mostrando soluciones que pronto serán comunes en el resto de Europa. Se suceden, así –aparte de las analogías con los acabados a pincel sobre la frente, emblemáticos ya en las décadas centrales del setecientos– rasgos singulares de su trayectoria final; dibujando, por ejemplo, el contraste entre la línea craneal –blanda, húmeda, ceñida a

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

la frente– y la generosa melena dispersa desde las sienes. El efecto procura una presencia volátil que acentúa el valor atmosférico tomado del prototipo pese al estatismo corpóreo que parece deducirse del modelado, más rígido y frontal, del cuello [Fig. 4]. Tales ingredientes, ciertamente, encuentran una elegante afinidad con piezas de la Colección Riquelme que, como el San José del grupo de la *Huída a Egipto*, hubieron de entregarse en años inmediatos a la ejecución del apóstol[50].

Esta planta es propia del peculiar amoldamiento a la mesura del anacorético academicismo ensayado por Salzillo. Pese a la distancia, además, hubo de procurar una inserción proclive a una dramaturgia ceremonial –el «paso» incorporado por Antonio Rafael de Mora– que, pese a todo, no hubo de constituir una complicación excesiva[51]. Su problemática resultaba, a la postre, afín a aquella desarrollada en el relato levantino de Viernes Santo. De ella deriva, en efecto, el semblante circunspecto del evangelista cuya impronta había de valer no sólo para identificar al *Nazareno* sino, además, para acompañar el cortejo del Santo Entierro. Acaso el sentimentalismo y las secuelas del paso del tiempo hayan desdibujado algo la proverbial belleza prototípica, pero, es indudable, persiste el ánimo «delectativo» dedicado a retoñar la «gracia y gallardía» practicada en el referente [Fig. 5]. Así, pese a que la traza vestida condicionaba la compostura general, su aspecto retoma el vigor de las caracterizaciones destinadas (en la década de 1750) a Cartagena. Allí el énfasis descansaba, como aquí, en la obtención de semblantes emblemáticos y distintivos que garantizasen la ausencia de reiteraciones en efigies que habían de considerarse –prácticamente– a la par. La singularidad fisionómica, de este modo, guiaba la conjunción de efectos, determinando retratos enérgicos como el consumado en 1751 para «los californios». Sus melancólicos grafismos insinúan vagamente la caracterización del ejecutado, décadas después, para Lucena pese a constituir, es palpable, un ensayo aún distante para el señero *San Juan* de 1756[52].

[50] Trata a este respecto BELDA NAVARRO, C.: *Estudios*… (obr. cit.), pp. 243-251.
[51] LÓPEZ SALAMANCA, F., *La Archicofradía*… (obr. cit.): p. 211.
[52] BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., «El arte en la pasionaria cartagenera: la retórica de la Pasión» en FERRÁNDIZ ARAUJO, C. y

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

Fig. 5. San Juan Evangelista (detalle), 1756. Francisco Salzillo y Alcaraz. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia (Fot. Joaquín Zamora).

En este discurso es procedente detenerse aún en una última escultura: el primer apóstol esculpido en 1748 para la cofradía murciana del *Nazareno* y a la que se uniría, ya en 1755, la magistral *Dolorosa*[53]. El triunfo indiscutible de esta última hubo de evidenciar las limitaciones de aquel bisoño esbozo apostólico deparando –sólo un año después– la soberbia obra definitiva. La rotundidad del gallardo evangelista ofrece líneas dinámicas y resolutivas, planteando una incursión vigorosa y capaz de concitar la madurez artística del conjunto de pasos

GARCÍA BRAVO, A.J. (coords.), *Las cofradías pasionarias de Cartagena,* Murcia, Asamblea Regional, 1990: pp. 758, 797-798 y 799.

[53] Este primer San Juan fue destinado a los «pasos» del Malecón en 1756: MONTOJO MONTOJO, V., «Apuntes a la reseña histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (s. XVIII)» en *Murgetana,* n. 129, Murcia, Universidad, 2013: pp. 35-62.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

adyacentes. Pero, además, había de leerse en la inmediatez del titular –el enigmático *Nazareno* de 1600– al que se había sumado, como se dijo, la emblemática talla de vestir de la Virgen. Seguramente por ello se optó por una solución de airosa modernidad donde el artista alcanzó las más altas cotas representativas. La fórmula resultante exhibe la franqueza de un icono carismático pronto apreciado por sus coetáneos. No cabe duda que el *San Juan* de Lucena es, acaso, la mejor muestra de este inconmensurable atractivo. Una efigie de fecha ciertamente inmediata –la realizada para el *Calvario* de Lorca (1778)– subraya este magisterio: el acusado planteamiento escénico del rostro sugiere la propuesta de fórmulas alternativas. Sin embargo, la premeditada elección para Lucena radica en el propósito de acceder a la trascendencia mimética del prototipo.

Un arrojo que parece significar la admiración hacia el maestro y, acaso, el interés por divulgar su obra. De ahí la conveniencia de profundizar en las particularidades faciales del apóstol; tarea que sirve, de paso, a la oportuna tarea de asentar su matriz salzillesca. Las amplias guedejas, así como las espléndidas masas del cabello (movidas diferencialmente por el efecto atmosférico) enseñan amplios ecos de la forma de trabajar en las décadas antecedentes. Así, pese a que el modelado sobre la frente recuerda los pulidos acabados del Cristo del paso de la *Samaritana* de Cartagena (1774), debe advertirse la afinidad con aquel San Juan dormido del paso de *La Oración en el Huerto* (1754) con el que, además, comparte volúmenes evidentes: véase, por ejemplo, la incisiva talla de las amplias patillas que son auténtico preludio de los joviales mechones de 1756 [Fig. 6]. El correspondiente al paso de *La Última Cena* (1763), por su parte, presenta una fisionomía similar pese a que la posición forzada sobre la mejilla proyecte un verismo distante de las enérgicas representaciones previas. Aún así –uno y otro– exhiben idéntico perfilado facial, delicado dibujo en las comisuras de los labios y una advertida exégesis esteticista que perdurará hasta la versión última [Fig. 7][54].

[54] Recuérdese, por ser exhaustivos, la similitud de la caída de los labios de *San Juan* con los de la también tardía *Dolorosa* de Aledo (Murcia) cuya factura se documenta en 1782: SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo,* Murcia, Editora Regional, 1983: p. 148.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

Fig. 6. San Juan del paso de La Oración en el Huerto, 1754. Francisco Salzillo y Alcaraz. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia (Fot. Joaquín Zamora).

Fig. 7. San Juan del paso de La Santa Cena, 1763. Francisco Salzillo y Alcaraz. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia (Fot. Joaquín Zamora).

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

La apelación al naturalismo, en efecto, parece enaltecerse por encima de los estereotipos característicos de las últimas décadas del artista. Quizá por ello no resulta procedente apelar a un rigor facial tan marcado como el del *Nazareno* de Lorquí (ca.1764) o el extraordinario *San Blas* de la Trinidad de Murcia. Las semejanzas –con todo– aportan maneras de familia pese a que la severidad de estos últimos no parezca concordar con la fisionomía juvenil –harto mórbida– del apóstol. Siguiendo esta senda, más allá del delicado y agudo perfilado de la estructura nasal, se disponen aletas bien marcadas y estilizadas como en la, ya citada, efigie carmelitana de Liétor o los –muy anteriores– *Cristo caído* y *San Francisco* de Orihuela (ambos de 1754)[55]. Este retorno plástico (Ramallo lo ha advertido en efigies como el *San Pedro arrepentido* de 1780) parece invocar al vigor temperamental instigando un sesgo retratístico que transgrediera la desigual estilización de los años previos[56]. Así, la apreciación de un mensurable eclecticismo sobrevuela la conceptuación de una serie de esculturas que, en realidad, parecen actuar como epílogo o testamento artístico. Asimismo, la caracterización diversa de las piezas de Belén suscita un interés análogo cotejándose, de hecho, posturas y gestos usados con recurrencia[57]. Esta tangible herencia sobrevuela la figura de *San Juan*; una efigie –como queda vindicado– sometida a la mímesis del prototipo murciano y a la admirada pericia natural del artífice. Acaso posteriores intervenciones permitan recobrar –bajo la preservada pátina del tiempo– los transparentes valores de aquella «escultopintura» que, ciertamente, hubo de mostrar a su llegada a la localidad cordobesa[58]. Seguramente sea la lección que reste para apreciar una pieza de tan elocuente volumetría salzillesca, tan juiciosa apostura sensorial y no menor belleza expresiva.

[55] CECILIA ESPINOSA, M. y MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., *La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Caída. Historia y restauración,* Orihuela, Cofradía del Perdón, 2011: p. 35.

[56] RAMALLO ASENSIO, G., «Francisco Salzillo y la estética neoclásica» en *Imafronte,* n.14, Murcia, Universidad, 1999: pp. 227-250.

[57] Secundando la visión de BELDA NAVARRO, C. al opinar que ningún indicio, pese a todo, permite ofrecer una factura anterior a 1776. En *Estudios…* (obr. cit.): p. 225.

[58] Ídem: pp. 193-214.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto. Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía. 695-719

Antonio Caballero y Góngora fue un experto en la promoción de una ilustración con ese preciso contenido político de utilizar al Estado como instrumento para promover la prosperidad económica mediante la introducción de la tecnología. Las nuevas técnicas y las aplicaciones prácticas de la ciencia utilizadas a fin del siglo XVIII en Nueva Granada, fomentadas por la Sociedad Económica de Amigos del País fundada en Mompox, se expresaron en la Expedición Botánica y en los programas de reforma de la educación superior, valorando en particular las matemáticas y la física

GARCÍA-ABÁSOLO GONZÁLEZ, Antonio, «Antonio Caballero y Góngora, Arzobispo-Virrey de Nueva Granada. El gobernante más coherente y eficaz de Carlos III», en ARANDA DONCEL, J., COSANO MOYANO, J. y PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coords.), *Actas del Congreso Internacional "El Arzobispo de Santa Fe, Virrey de Nueva Granada y obispo de Córdoba, Don Antonio Caballero y Góngora y su época"*, Córdoba, 2024, p. 46.

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA 1810
Fundación pro Real Academia de Córdoba
Junta de Andalucía
Consejería de Universidad, Investigación e Innovación
CABILDO CATEDRAL DE CÓRDOBA
DIPUTACIÓN DE CÓRDOBA
AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA
UNIVERSIDAD DE CORDOBA