



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

NUEVAS OBRAS DEL ESCULTOR MURCIANO ROQUE LÓPEZ (1747-1811) LOCALIZADAS EN LA PROVINCIA DE ALICANTE

Jorge Belmonte Bas

Hasta hace poco tiempo los estudios sobre la escultura murciana del siglo XVIII no habían atendido con la importancia que merecía el período inmediatamente posterior a la muerte de Salzillo¹. Los discípulos y seguidores no dejaban de ser en general un mero apéndice de los estudios monográficos dirigidos a profundizar en la figura del célebre escultor. Por fortuna la tendencia ha cambiado y el interés por aclarar la nebulosa de “lo salzillesco” es creciente.

Aunque a lo largo de medio siglo de actividad artística debieron ser varios los escultores implicados en el taller, con seguridad Salzillo solo tuvo dos discípulos: José López y Roque López, pues de ambos consta el contrato de aprendizaje que suscribieron sus representantes con el escultor (Sánchez Moreno, 1983: 187 y 190). El primero volvió a su localidad natal, Caravaca, contribuyendo a la consolidación de una interesante escuela escultórica iniciada por su padre Ginés López (que se había formado con Nicolás Salzillo), de la que se han hecho recientemente importantes avances en su conocimiento (Belda Navarro y Pozo Martínez, 2016).

En Murcia quedó Roque López (1747-1811) que colaboró con Salzillo hasta la muerte del maestro en 1783, aunque ya con anterioridad hizo trabajos de manera independiente. Él heredó el taller y se benefició del prestigio que había construido Salzillo a lo largo de varias décadas, lo que sin duda, junto a su valía personal, le aseguró abundante trabajo por muchos años. De todo ello es fiel testimonio su *Memoria de hechuras*, comprendida entre 1783 y 1811, que recoge más de 450 obras, una cifra elevadísima, que además no es completa, ya que está demostrado que López hizo esculturas no reflejadas en el documento o al menos en la versión que

1. Sirva esta nota para dar mi agradecimiento a Alejandro Cañestro Donoso; a las Hermanas trinitarias del convento de Villena y José Fernando Domene Verdú; a Sor Esperanza Pérez Cremades, abadesa del monasterio de san Juan de la Penitencia de Orihuela; a Javier Sánchez Portas, Pedro López Gálvez y Juan José García Sánchez. Quiero dedicar este artículo a la memoria de Lorenzo Hernández Guardiola, que tanto contribuyó a despertar en mí el amor al arte. Descanse en paz.

fue publicada en 1889. Ello pone de manifiesto ciertas cualidades adquiridas en el taller de Salzillo: capacidad de trabajo, pericia para liderar un taller bien organizado y necesarias habilidades sociales para lograr atraer y mantener satisfecha a una clientela muy amplia. Sin embargo, ciertos altibajos cualitativos perceptibles en lo que ha sobrevivido de todo aquello pueden tener que ver con esta sobrecarga laboral.

La *Memoria de hechuras* fue publicada en 1889 por Enrique Fuster, conde de Roche. Un documento controvertido al que se han puesto muchas objeciones, pero que en el fondo es absolutamente imprescindible para conocer la obra del escultor. Del mismo se ha demostrado recientemente que pueden extraerse más conclusiones de lo que en un principio pudiera deducirse de su simple literalidad (Fernández Sánchez, 2012). Cuando Fuster publicó el documento lo tituló *Catálogo de las esculturas de D. Roque López, discípulo de Salzillo*, aunque terminó siendo acortado posteriormente para ser conocido simplemente como el *Catálogo del Conde de Roche*. Si bien no se trataba de un catálogo en el sentido que hoy le damos al término sino un cuaderno de notas de taller (Fernández Sánchez, 2012: 82) y que el popular término que ha acabado recibiendo no sea quizás el adecuado, en este artículo se mantendrá esa denominación como reconocimiento al noble murciano sin el cual este valioso documento se habría perdido. De hecho hoy se desconoce el paradero del manuscrito original.

La figura de Roque López ha sido puesta recientemente en revisión (VVAA, 2012), abriendo nuevas perspectivas en los estudios sobre el escultor, poniendo el énfasis en valorar el “estado de la cuestión” como punto de partida para afrontar aquellos retos que todavía plantea el conocimiento de este artista (Muñoz Clares, 2012: 73-74). Especial importancia reviste la depuración de su catálogo. Para ello sigue siendo imprescindible su *Memoria de hechuras*, puesto que en él se contienen sus obras autógrafas de las que pueden aprehenderse los estilemas propios del escultor. No se trata de una cuestión formal sin importancia. La prueba es que a pesar de la existencia de este excepcional documento se siguen atribuyendo a Salzillo (incluso a escultores anteriores) obras de Roque López, o se le asignan a López obras que no son suyas (incluidas esculturas del siglo XX), signo inequívoco de que no se ha comprendido del todo su estilo más personal.

Con el objeto de contribuir a un futuro catálogo científico del artista se exponen en este artículo ciertas obras dadas por perdidas, erróneamente atribuidas o simplemente ignoradas conservadas en la provincia de Alicante que pueden razonadamente relacionarse con Roque López.

La producción de Roque López para la provincia de Alicante

Dentro del territorio que hoy conforma la provincia de Alicante son varias las localidades para las que trabajó Roque López, tal y como queda reflejado en el *Catálogo del Conde de Roche*. Dejando aparte las reseñadas para Villena y Orihuela, en el resto de poblaciones aparecen citadas las siguientes obras: para Elche: una beata Mariana de Jesús (1786), un san Juan Nepomuceno (1790) y un san Luis Gonzaga (1795) (Conde de Roche, 1889: 6, 12 y 19); para Alicante: una Dolorosa (1786), dos

ángeles arrodillados con incensarios en las manos (1793), un san Roque (1796) y una Virgen del socorro (1800) (Conde de Roche, 1889: 7, 16, 21 y 27); para las Pías Fundaciones del Cardenal Belluga: un san Pascual Bailón (1786), una santa Teresa (1805) y un san Joaquín (1806) (Conde de Roche, 1889: 7, 38 y 41); para Almoradí: una Soledad, sólo la cabeza, (1788), dos ángeles para sostener dos lámparas (1797), un san Pedro (1801) y un san Pascual Bailón (1803) (Conde de Roche, 1889: 9, 23, 28 y 33). Se hace referencia también a una Virgen del Carmen estofada de seis palmos y medio, con peana y Niño “para el Reino”, quizás se refiera al Reino de Valencia, sin que sea posible precisar nada más (Conde de Roche, 1889: 14). De todas ellas solo se conoce el san Pascual de Las Fundaciones, localizado en la iglesia de Dolores. En Elche se atribuye al escultor un pequeño grupo de la Sagrada Familia en la Basílica de la Asunción (Hernández Albaladejo, 2003: 646). Es interesante tener en cuenta que en todos los lugares citados (Elche, Villena, Orihuela, Dolores y Almoradí²) ya existía un conocimiento previo y directo del arte de Salzillo. En Elche no consta que Salzillo hiciera obra alguna. Sin embargo el escultor estuvo físicamente en la ciudad, llamado para reconocer la caja del órgano de santa María (Cañestro Donoso, 2012)³ una de las pocas salidas documentadas del artista fuera de Murcia. Que el clero de este templo ilicitano reclamara los servicios del que entonces era el escultor más reputado del vecino Reino de Murcia es bien significativo no solo de la importancia otorgada a la construcción del órgano sino también de la fama y prestigio del artista fuera de las fronteras murcianas.

Imágenes de Roque López para Villena

No parece quedar rastro de las esculturas que Salzillo hizo para Villena, de las que dan cuenta a finales del siglo XVIII los primeros biógrafos del escultor: Luis Santiago Bado y Diego Antonio Rejón de Silva (Martínez Ripoll, 2006: 53 y García López, 2015: 152) y lo mismo se ha creído hasta ahora respecto de las de Roque López.

El *Catálogo del Conde de Roche* recoge siete obras para Villena: cuatro Vírgenes, un Niño Jesús y dos santos. Iconografías bien representativas de buena parte de su producción y elaboradas con técnicas que abarcan todas las tipologías escultóricas habituales: imágenes de vestir, de talla completa y enlienzadas; estofadas o no. Las dimensiones también varían, desde la talla de tamaño más o menos próximo al natural para el altar de una iglesia o con fin procesional, a las de pequeño formato para el culto privado, bien doméstico bien conventual.

2. En Almoradí se ha recuperado recientemente un san Francisco de Paula de vestir, original indudable de Salzillo. Pertenece a un particular y procede del antiguo convento de los mínimos de la localidad (Latorre Coves, 2012: 60)

3. El recibo conservado en el archivo de santa María, no transcrito hasta ahora, es el siguiente: Otrosi: Quinze Lib^s Satisfechas a Fran^{co} Salsillo Mtro escultor y Tallista de la Ciudad de Murcia p^r sus dietas y trabajo en el reconocim^{to} de Caja de órgano de S^{ta} maria Segⁿ libram^{to} y recibo baxo el N^o 43. Archivo Histórico de la Basílica Santa María de Elche. Libro de cuentas 1749-1756, f. 158. Agradezco a Alejandro Cañestro que me haya facilitado este documento

Dejando a un lado las que acabaron en el convento de las trinitarias, no es difícil deducir dónde fueron a parar buena parte del resto de encargos, aunque López no lo indique expresamente. En 1807 hace un Santiago Apóstol de peregrino, enlienzado, con galón y andas en 1500 reales para “el cura de Villena” (Conde de Roche, 1889: 42), sin duda se refiere al cura de la iglesia de Santiago y debió tener función procesional, puesto que el templo contaba en el retablo mayor con una representación ecuestre del santo, tallada en la década de 1720 por el escultor valenciano Tomás Llorens (Vidal Bernabé, 1990:124). De 1798 era una Virgen del Rosario de seis palmos, medio de trono con cuatro serafines, estofada, por mano del Padre Arteaga de santo Domingo. Costó 2400 reales (Conde de Roche, 1889:24). La Virgen pudo ser parecida a la que en 1789 llevó a cabo para Sucina (Murcia), de tamaño y precio similar, también estofada. Quizás terminó igualmente en la iglesia de Santiago, donde aún hay un altar dedicado a la Virgen del Rosario. Resulta llamativo que el encargo viniera de un dominico, revelador de la propagación de esta devoción por los miembros de esta orden religiosa a numerosos lugares con independencia de que en los mismos contaran o no con establecimiento propio. En 1790 hace López una pequeña Virgen de la Asunción de vestir, de tres palmos: cabeza con el pelo tallado, manos y pies, en 300 reales (Conde de Roche, 1889: 12). Aunque parece adecuado asignarla a la parroquia de santa María de la Asunción, su tamaño parece más propio de una imagen de devoción doméstica, si bien es cierto que también era habitual encontrar en las capillas de las iglesias imágenes de urna. Por último, en 1807, completa una Virgen de la Correa (ya existente con anterioridad) con un Niño Jesús de dos palmos, encargado por Francisco Alcaina, por el que cobra López 300 reales (Conde de Roche, 1889: 41). Por la advocación de la Virgen no cabe duda que debió de ser para el convento de agustinos de Ntra. Sra. de las Virtudes. De todas las obras enumeradas se desconoce actualmente su paradero.

Capítulo aparte merecen los encargos para las monjas trinitarias. El *Catálogo* menciona tres obras. En primer lugar un san Francisco en la impresión de las llagas de cinco palmos y cuatro dedos (quizás parecido al que Salzillo hizo para Orihuela) por encargo de un agustino llamado fray Patricio, que era organista (Conde de Roche, 1889: 44). No he podido verificar si esta obra se conserva o no. Las otras imágenes afortunadamente sí han llegado hasta nosotros y son inéditas. Su reducido formato y su fácil transportabilidad debieron contribuir a su salvamento. Todas ellas fueron realizadas para el primitivo convento, fundado en el siglo XVI y destruido en la Guerra Civil. El actual ocupa el que fue oratorio de la Congregación de san Felipe Neri.

Entre ellas se encuentra una Virgen de la Soledad (Fig. 1), que se corresponde sin la menor duda con la referida en el siguiente asiento de 1793: “Una Soledad de media vara y un dedo, cabeza y manos abiertas, para las monjas de Villena y por mano de D. Antonio Albarracín, en 150 reales” (Conde de Roche, 1889: 17). La Virgen es de vestir y mide 48 cm. Están talladas y policromadas cabeza y manos. La estructura interna es la de maniquí hasta las caderas, de donde parten cuatro listones que la unen a la base: una tabla de formato rectangular. Los brazos se articulan a la altura de los codos. La tabla de base es de dimensiones ligeramente

mayores que la parte superior de la peana, que en total tiene una altura de 15 cm., por lo que cabe la posibilidad de que esta última no sea original. De hecho López no la menciona. Sin embargo y a pesar de ello debe ser antigua, porque el tornillo y la tuerca de forja que la unen con la imagen son artesanales y de época. Esta Virgen y la Soledad conservada en Cartagena (transformada actualmente en santa María de Cleofás) son las únicas seguras que nos quedan hoy del escultor⁴. Si la comparamos con esta última, que ha sido identificada con la que hizo López en 1784 “con manos cruzadas, para el sepulcro de los cuatro Santos de Cartagena” (Ortiz Martínez, 1998: 43) podemos comprobar que coinciden en el giro hacia su derecha de la cabeza para evitar la rigidez frontal. También son afines los típicos recursos del escultor para conseguir expresión, en este caso de dolor, aunque sin mucho éxito, entreabriendo la boca y arrugando de manera característica la frente por encima de los arcos ciliares, separados exageradamente de los párpados oculares superiores. La diferencia, aparte del tamaño, la anota el propio López en sus respectivos asientos. La de Cartagena tiene las manos juntas con los dedos entrecruzados, algo habitual en estas imágenes marianas. La Soledad de Villena las tiene separadas y son, desde el punto de vista anatómico, muy peculiares del escultor, con palmas muy anchas, lo que provoca que los dedos parezcan más cortos de lo que realmente son. Además son grandes respecto a la cabeza. Es probable que se exigiera la separación de las manos para poder representarla también como Dolorosa, vistiéndola con otro atuendo y otros colores. De esta manera se obtenían dos imágenes diferentes con una sola. La cultura de la imagen transformable mediante el cambio de ropajes queda reflejada por el mismo López cuando incluye entre las obras de 1791 una Virgen del Rosario con Niño, de vestir, de siete palmos y cuatro dedos “que ha de servir también para Soledad”. El encargo viene del padre vicario del convento de la Trinidad de Murcia, es decir, de un religioso de la misma orden que las monjas de Villena (Conde de Roche, 1889: 13).

Otra de las piezas desconocidas que guarda entre sus muros el convento de trinitarias es una Virgen del Remedio o de los Remedios (Fig. 2). Al menos esa es la advocación que presenta hoy al ser revestida con un atuendo blanco y negro similar al hábito trinitario, con la cruz de la orden azul y roja cosida en el escapulario. Esta escultura vestidera de 62,5 cm. de altura (69 cm. con la peana) posee una estructura interna similar a la de la Soledad y forma parte del tipo de imágenes de reducidas dimensiones habitual en las clausuras monacales. Coincide plenamente con una de las obras realizadas por el escultor en 1799: “Una Virgen

4. En la iglesia de la Trinidad de Alcaraz (Albacete) se conserva una Soledad que García-Saúco identifica con la que López realiza para esa localidad en 1792 (García-Saúco Beléndez, 1985: 121). Este autor justifica su falta de calidad en el poco aprecio que le pudo merecer al escultor hacer una efigie de estas características por el precio tan bajo de 180 reales. La verdad es que cuesta mucho apreciar en esta Soledad el estilo de López y podría ser otra distinta a la apuntada en el *Catálogo del Conde de Roche*. No obstante es importante tener en cuenta su mal estado de conservación y los tremendos repintes que la alteran, un mal que también sufre el Nazareno de ese mismo templo, obra segura de Roque López, al día de hoy casi irreconocible si no fuera porque el tallado de la barba y la boca delatan su paternidad. Tal vez una futura restauración pueda contribuir a aclarar definitivamente si la Virgen es o no del escultor.

de tres palmos, de vestir, para las monjas de Villena, por mano de D. Antonio Albarracín, Racionero de esta Santa Iglesia, en 180 reales” (Conde de Roche, 1889: 26). Lo primero que llama la atención del apunte de López es que hace referencia a “una Virgen” sin advocación concreta. Puede que se le olvidara escribir la advocación, pero cabe también la posibilidad de que no se le hubiera indicado nada concreto en el encargo. La Virgen tiene las manos abiertas, con las palmas extendidas, sin mostrar en ellas gesto alguno para portar algo concreto (por ejemplo un escapulario). En este sentido otro aspecto llamativo es que no mencione al Niño Jesús. Desde luego, el diminuto y encantador Infante, que mide 14 cm. es sin la menor duda original del artista, se corresponde plenamente con su estilo y es proporcionado a la Virgen. Es raro que el escultor lo omitiera, quizás un olvido o tal vez la imagen no lo incluyera en origen y se le añadiera más tarde. A este respecto es interesante constatar que Antonio Albarracín le encarga a López dos años más tarde, en 1801, un pequeño Niño Jesús de ocho dedos echando la bendición, que costó 100 reales (Conde de Roche, 1889: 28). Tal vez sea el que lleva la Virgen que, efectivamente, hace el gesto de bendecir con la mano derecha. En cuanto al estilo, la Virgen, pese a los daños que presenta, posee todos los rasgos que definen el estilo propio del escultor. La cabeza destaca por sus generosas formas redondeadas, con la habitual papada presente en todas sus figuras femeninas, las cejas arqueadas son típicas de López y su pequeña boca parece esbozar en las comisuras una leve sonrisa. La Virgen tiene el cabello tallado, recogido a ambos lados por encima de las orejas conformando por su parte posterior una melena de grandes mechones ondulados paralelos que posteriormente el escultor cincela finamente de manera lineal e insistente. Es notable el parecido de su rostro con el de la Virgen del grupo de la Encarnación de La Raya (Murcia), que López construyó sólo dos años antes, en 1797.

Aunque no aparece citado en el *Catálogo del Conde de Roche*, el convento guarda también un Niño Jesús que puede adscribirse sin mayor dificultad al escultor pues presenta todos las trazas típicas de su estilo (Fig. 3). Se trata sin duda de la iconografía más común en el piadoso mundo de la clausura femenina y de las más solicitadas a Roque López: tiernas imágenes infantiles en las que las monjas volcaban todos sus afectos, que formaban parte de juegos y ceremonias dentro de la vida conventual y eran protagonistas de ciclos determinados del año litúrgico como la Navidad. Las variantes iconográficas que llegaron a tener fueron numerosas pero por lo general se suelen agrupar en dos: los de gloria y los de pasión. El convento villenense tiene al menos uno antiguo de los de pasión, perteneciente a otra escuela diferente a la murciana. El que aquí tratamos responde a los de gloria, ya que aparece con una mano bendiciendo mientras que con la otra sostiene un cetro. La talla mide 43 cm. de altura, 58 cm. en total con la peana. La peana es antigua, policromada y dorada, de planta cuadrada. Dos de sus frentes se decoran con la característica cruz trinitaria, mientras que en los otros dos aparece el monograma del nombre de Cristo: JHS. En la base una inscripción con la palabra “delante” indica la dirección correcta de unión de la peana con el Niño para que la cruz trinitaria quede a la vista en la parte delantera. El escultor talló y policromó la obra completamente, pero es evidente que la concibió como imagen de vestir. Se advierte

claramente que la cabeza y las manos están trabajadas con cuidado, mientras que el cuerpo, incluidos los pies, presentan un trabajo muy sumario, puesto que iban a quedar ocultos por los ropajes. Se ha alabado con cierta frecuencia las dotes de Roque López para las figuras infantiles. Sin embargo son de calidad muy desigual. El mejor o peor acabado debió de depender del precio que se obtenía por la pieza o de la exigencia y relevancia del cliente. Ello explicaría cierta irregularidad en la producción de López, que trabaja bien una obra cuando quiere o cuando le conviene. Quizás este aspecto, en absoluto exclusivo de López, marca una diferencia respecto a Salzillo, que cuidó y controló de manera más diligente el producto que salía de su taller. De hecho no se conoce Niño Jesús original suyo, vestido o no, que no tenga un acabado absolutamente impecable. Otros Divinos Infantes de López presentan esta característica de concentrar lo mejor de la talla en las partes visibles, descuidando el resto, caso del Niño Jesús de la iglesia de santa Catalina de Caudete o también uno de los que poseen las franciscanas de Alcaraz, ambos en la provincia de Albacete.

Del conjunto que guarda el convento de Villena merece la pena concluir resaltando varios aspectos del mismo. En primer lugar su carácter representativo, puesto que sus imágenes forman parte de una parcela muy significativa de la producción de López: imágenes de pequeñas dimensiones para el culto privado, en este caso conventual. También es interesante por el tipo de iconografías representadas, muy demandadas al escultor, aunque en general no dejan de ser las propias que podían solicitarse a un imaginero en cualquier otro punto de España. Por último es importante la circunstancia de que los clientes, en este caso intermediarios, aparezcan citados con sus nombres. El conjunto de la información suministrada por el *Catálogo* resulta de especial utilidad para poder concretar las posibles vías que permitían a una comunidad de religiosas de clausura tener conocimiento de la actividad de un escultor residente en una localidad distinta a la de su residencia y relativamente lejana como Murcia, aunque ambas formaran parte de los mismos límites diocesanos y el mismo Reino. El importante papel difusor de las órdenes religiosas ha sido puesto de relieve recientemente (Fernández Sánchez, 2012: 106-107). En este caso los propios frailes de la orden trinitaria, que tenían convento en Murcia, podrían haber dado cuenta del artista a las religiosas, en tanto en cuanto ellos mismos fueron clientes tanto de López como previamente de su maestro Salzillo. Las referencias también pudieron venir dadas por los frailes de otra orden religiosa establecida en Villena, en este caso la agustina, puesto que uno de sus miembros, un tal fray Patricio, fue el que encomendó el san Francisco de Asís hoy ilocalizado. Por último no solo el clero regular, sino también el secular, contribuyó a propagar la fama del escultor. Así, Antonio Albarracín (1747-1807), racionero de la catedral de Murcia, oriundo de Villena, medió en al menos dos encargos para su tierra natal, que son los correspondientes a las monjas trinitarias. De él se conocen datos biográficos, recientemente recopilados (Candel Crespo, 2012: 235-236). Cliente asiduo de López, el *Catálogo* refleja también su intervención en la adquisición de una Virgen del Rosario de vestir de cinco palmos, con Niño y peana para La Gineta (Albacete) en el año 1804 (Conde de Roche, 1889: 34). Sánchez Moreno tenía por seguro que el Cristo Yacente que existía en la iglesia de Santiago de

Villena hasta la Guerra Civil era de López y que muy probablemente se correspondía con el que Antonio Albarracín encargó en 1805 “de siete palmos, envuelto en una sábana” (Sánchez Moreno, 1949: 61, Conde de Roche, 1889: 36). En el asiento no se utiliza la expresión “de mano de” lo que indica que no fue intermediario. Por ello cabe la posibilidad de que él mismo patrocinara directamente la realización de la talla y pagara de su peculio los 600 reales que costó.

Las obras para Orihuela

Otra de las localidades alicantinas para la que trabaja Roque López es Orihuela. Esta ciudad, sede diocesana muy cercana a Murcia, fue una de las que más vínculos estableció con el maestro de López. En efecto, tras Murcia, Lorca y Cartagena, Orihuela fue la ciudad más receptiva al arte del gran escultor. Sin embargo la intensidad de esta relación artística con el foco escultórico murciano desciende en tiempos de Roque López. El *Catálogo del Conde de Roche* solo recoge tres obras para la ciudad. Es muy significativo que dos de ellas fueran para los conventos de las ramas masculina y femenina de la orden franciscana: santa Ana y san Juan de la penitencia, estrechamente relacionados con los respectivos cenobios murcianos de san Francisco y santa Clara la Real.

La justificación del declive en los encargos dirigidos a Murcia tiene su razón de ser en el especial momento artístico que se vive en el último cuarto del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX en la Diócesis de Orihuela. El obispo José Tormo, de origen valenciano, así como otros miembros del clero van a propiciar, haciéndose eco de la Real Orden de Carlos III, que la responsabilidad de los nuevos encargos artísticos recaigan en miembros de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Así pues, importantes escultores valencianos como José Esteve Bonet, José Puchol Rubio o Felipe Andreu, van a adquirir un notable protagonismo en la renovación de signo clasicista que sufrirán los templos oriolanos (Belmonte Bas, 2014), dejando la intervención de los artistas murcianos en un plano marginal.

El primer encargo para Orihuela plasmado en el *Catálogo del Conde de Roche* es del año 1790. Se trata de “Una Virgen del Carmen, de media vara, para vestir, con Niño y peana, para Orihuela, por mano de D. Antonio Fernández” (Conde de Roche, 1889: 12). Aunque en Orihuela existía el convento de san Pablo, de frailes carmelitas, parece más bien obra destinada por su tamaño a la piedad doméstica de un particular, sin relación con el convento. En efecto, esta imagen, hoy en paradero desconocido, no se corresponde desde luego con las conservadas en el cenobio carmelita, que posee dos magníficas obras de esta iconografía realizadas por Salzillo. Por un lado la muy conocida de grandes dimensiones y talla completa, con el Niño Jesús, ubicada en el camarín del altar mayor de la iglesia y por otro lado la de vestir, con peluca, usada con fines procesionales, que ha pasado desapercibida a los especialistas por estar normalmente en dependencias interiores del convento (Fig. 4). Esta circunstancia ha contribuido a que nunca se haya incluido en los estudios sobre el escultor, a pesar de su interés y elevada calidad. Responde a una variante iconografía diferente a la del camarín, con el cetro en una mano y el escapulario en la otra, sin el Niño Jesús. Sin duda Francisco Salzillo hace con ella

una interpretación o actualización en su propio lenguaje artístico de la que llevó a cabo su padre Nicolás Salzillo para la iglesia del Carmen de Murcia.

Dos años después, en 1792, Roque López realiza “Un San Buenaventura para San Francisco de Orihuela, de ocho palmos y medio y una tercia de peana, con nubes, y dos Ángeles, uno con tintero y otro con el bonete de Cardenal, estofado y con andas procesionales, en 3500 reales (Conde de Roche, 1889: 15). Esta imagen está dada por perdida en la actualidad. Sin embargo consta que al menos parte de ella se salvó. En el archivo de los franciscanos de Murcia se conserva un interesante documento mecanografiado que apareció entre los fondos personales de fray Pedro Lozano Berenguer, guardián del convento de Orihuela entre 1943 y 1946. Se trata de una memoria que narra los acontecimientos más importantes que sucedieron en el convento oriolano en las décadas posteriores a la Guerra Civil. En ella se relata el siguiente acontecimiento acaecido el 12 de julio de 1945: “Llegó y se bendijo la imagen de San Buenaventura. La cara es la misma de la anterior imagen, quemada por los rojos. El nuevo trabajo es obra de un novel artista de Albalera”⁵. El artista mencionado es sin duda alguna Valentín García Quinto (Albalera 1926-2013) que debió usar la mascarilla o la cabeza de la primitiva imagen de Roque López para hacer la nueva escultura. Sin embargo, la única imagen de san Buenaventura que se conserva en el convento está en la iglesia y es una obra seriada de pasta madera, adquirida (según reza una placa de la peana) a la firma Caderot de Madrid. De la llegada de esta obra también da fe el documento anteriormente mencionado: “1949. 4 enero. Se recibe una ¡hermosa! Imagen de S. Buenaventura de pasta-madera, regalo del P. provincial”⁶. Hasta ahí los datos documentales que tenemos. Entre las obras conservadas en el convento la única imagen que puede corresponder a la que reconstruyó García Quinto es un san Francisco de vestir de tamaño natural que hay en una hornacina en el lateral derecho del altar mayor, junto a la entrada de la capilla de Ntro. Padre Jesús (Fig. 5). Analizada detenidamente parece poder detectarse en el rostro aspectos anatómicos afines a los de Roque López, como el diseño de los arcos ciliares o las arrugas que se forman sobre ellos. Incluso detalles en el tallado de cabellos o la barba son cercanos a los del escultor, eso sí, enmascarados por estucos y repolicromados posteriores. Es evidente que la llegada del segundo san Buenaventura dio pie a una doble representación del santo en la misma iglesia, por lo que es probable que el reconstruido san Buenaventura fuera reconvertido en san Francisco de Asís añadiendo simplemente las llagas en las manos. En cualquier caso, un futuro análisis técnico de esta obra, con radiografías y análisis químicos de los pigmentos, podría dar luz a esta cuestión contribuyendo a aclarar si estamos ante la obra reconstruida referida en el documento y hasta dónde llega el original de López reaprovechado. No cabe duda que el encargo a López para la construcción del santo doctor con sus andas procesionales, que supuso además una inversión económica de 3500 reales, desde luego nada despreciables, habla mucho y bien del crédito de López entre los

5. Archivo Franciscano de la Provincia de Cartagena (AFPC). Nuestro Padre Jesús en la Crónica del Convento de San Francisco, p. 19.

6. AFPC. *Ibidem*, p. 29.

franciscanos y de la confianza que tenían en un trabajo de calidad avalado por el sello de quien encarnaba la continuidad del arte del maestro, a quien la VOT de este mismo convento había encomendado la insignia del Cristo de la Agonía con la Magdalena a sus pies, estrenada en la Semana Santa de 1774.

El aval de las extraordinarias obras de Salzillo volvió a allanar el camino para un nuevo encargo a Roque López en 1792, en este caso una santa Clara para las clarisas del monasterio de san Juan de la Penitencia. Efectivamente, el cenobio contaba ya con varias obras de consideración del maestro, ciertamente singulares dentro de su producción. La más importante es un san Francisco de Asís estofado representado en el momento de la impresión de los estigmas, que debió de ser modelo para otras obras posteriores como se intuye en la descripción de algunos san Franciscos en el *Catálogo del Conde de Roche* y queda de manifiesto en el pequeño san Francisco que conservan las franciscanas de Alcaraz. Otras piezas destacadas son un pequeño Cristo yacente y una Dolorosa arrodillada adorando la Cruz, de talla completa y estofada, réplica tardía (como delata su rostro redondeado y añado) de la muy olvidada que el propio escultor llevó a cabo para la iglesia de la localidad de San Javier (Murcia), citada por los primeros biógrafos de Salzillo (Martínez Ripoll, 2006: 53 y García López, 2015: 154) y destruida en la Guerra Civil. La relación entre ambas no se había invocado hasta ahora como argumento para justificar la atribución a Salzillo de la Dolorosa oriolana (Fig. 6).

Era de esperar que con tal elenco, los encargos a López para las clarisas hubieran sido más abundantes. Sin embargo no fue así. Es bastante probable que buena parte de la culpa la tuviera la poderosa influencia que en lo artístico ejerció sobre el convento Antonio Villanueva (1714-1785), sin la menor duda el mejor pintor de la diócesis de Orihuela en el siglo XVIII, también arquitecto, franciscano y por si fuera poco vecino de las religiosas (llegó a residir en la misma calle). Villanueva fue requerido para participar en la decoración del templo, para el que llevó a cabo en torno al año 1780 las monumentales pinturas sobre lienzo del presbiterio así como dos grandes cuadros de altar para los colaterales (Hernández Guardiola, 1990: 146-148). Muy vinculado a la Academia de san Carlos de Valencia, medió para que el escultor José Esteve Bonet se encargara de realizar la escultura titular del altar mayor, así como dos figuras de la Virgen y san José para el belén conventual (Igual Úbeda, 1971: 66). Se explica de esta manera el debilitamiento de la preferencia artística hacia la escuela murciana como tendencia natural de las clarisas.

A pesar de todo ello, en 1792 se confía a López la realización de la imagen de vestir de la fundadora de la orden. Esta santa Clara se debió concebir como imagen procesional, puesto que las clarisas ya poseían una imagen de talla completa, tal y como ha documentado M^a Cruz López, historiadora que identificó correctamente la efigie conservada en el convento con la descrita en el *Catálogo del Conde de Roche* (López Martínez, 2013: 188-191). Esta misma autora considera “atribuibles” al escultor otras dos obras del convento: un Niño de Pasión y una Dolorosa conocida hoy bajo la advocación de Virgen del Consuelo (López Martínez, 2013: 186 y 234-237). Ninguna de las dos es del escultor, de hecho ni siquiera existen en ellas rasgos estilísticos que permitan vincularlas a la escuela murciana.

Con todo, el monasterio aún guarda otra escultura que puede atribuirse a Roque López. Se trata de un Niño Jesús bendiciendo que hasta ahora se ha catalogado como obra anónima del siglo XVIII (Fig. 7). Según M^a Cruz López la imagen era colocada en el altar mayor de la iglesia cuando las religiosas hacían los votos el día de su profesión. La citada historiadora considera que “pertenece a un taller popular” considerándola rígida e inexpresiva (López Martínez, 2013: 184). Si bien la escultura peca de cierto hieratismo y frontalidad, no es menos cierto que parecen adecuados a la tipología adoptada de “Salvator Mundi”, con la diestra bendiciendo y la otra mano preparada para sostener el globo o bola, que exige cierto porte mayestático en su representación, sobre todo si la comparamos con uno de los mayores y más prestigiosos iconos de estas características en el mundo católico que es el Niño Jesús de Praga (nombre que por cierto es el que le dan actualmente las monjas a este Niño). Desde un punto de vista estilístico es evidente que su autor es un escultor murciano vinculado a la estela de Salzillo. La cabeza, cuidadísima en su ejecución, revela la tendencia a la contención expresiva y los grafismos propios de Roque López: cejas arqueadas altas, forma de nariz y boca, leve papada o la peculiar manera insistida de tallar el cabello, algo seca y diferente a la de su maestro, mucho más sutil y de un efecto final más rico y jugoso. El peinado representado en esta talla es bien llamativo y debió de estar a la moda en la segunda mitad del siglo XVIII, con el pelo ajustado a la forma del cráneo, el mechón prominente en la parte superior y los voluminosos rizos acaracolados sobre las orejas y parte posterior de la cabeza, que recuerdan tanto a las pelucas de los reinados de Carlos III y Carlos IV. Este peinado aparece con anterioridad en esculturas infantiles de Salzillo, como el Niño Jesús del grupo de la Sagrada Familia de Orihuela. Subrayan la adscripción a López de esta escultura otros aspectos como la irregularidad cualitativa entre la cabeza, verdaderamente notable, y otras partes de su anatomía como las manos y los pies, de talla más torpe. Entre las figuras infantiles de López, recuerda mucho al llamado Niño Jesús de la Salud del monasterio de clarisas de La Encarnación de Mula (Murcia), que se cree corresponde con el que López hace para ese convento en 1808 (Páez Burruezo, 1996: 128) y especialmente al que porta la Virgen del Rosario de Peñas de San Pedro (Albacete) realizado por el artista entre 1809 y 1810 (García-Saúco Beléndez, 1985: 161).

Merece la pena mencionar el ajuar suntuario que adorna la escultura, por fortuna conservado, original del siglo XVIII y sorprendentemente ignorado. Debió incorporarse a la imagen una vez arribada a Orihuela, como ocurrió con la imagen de santa Clara. Aunque no ha llegado hasta nosotros el pequeño globo de plata que llevó en la mano izquierda y que iría sujeto por un tornillo que pasaba por el agujero que atraviesa su palma, sí conserva la espléndida corona de plata sobredorada, en la que destacan los motivos de rocalla ya algo caducos a finales de siglo. Especial mención merece la magnífica indumentaria confeccionada con un rico brocatel de seda y oro, enriquecido con encajes y puntillas⁷. Aunque es de una pieza, el vestido simula estar compuesto por dos partes: el jubón y la basquiña (o

7. Quiero agradecer al historiador del arte Santiago Espada Ruiz su asesoramiento sobre la indumentaria del Niño Jesús.

falda), esta última concebida para adquirir un gran volumen mediante la adición interna de numerosas enaguas. Los patrones siguen la moda del momento para los infantes de España, tanto de sexo femenino como masculino hasta aproximadamente los siete años, momento en que empezaban, en el caso de los niños, a vestir prendas acordes a su sexo. Así pues, el ajuar textil subraya la majestad del Divino infante por emulación de la indumentaria cortesana contemporánea.

El Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela guarda entre sus fondos una interesante escultura de san Roque. La primera referencia de esta obra es de 1937, cuando formó parte del llamado Museo nacional de Orihuela, creado en la Guerra Civil bajo los auspicios de la Subjunta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico para la salvaguarda del Patrimonio artístico de la ciudad. El Presidente de la Subjunta, Justo García Soriano, redactó un inventario de las obras que conformaban el museo, incluyendo el san Roque, que describe de la siguiente manera: “313. San Roque. Escultura en madera pintada. Anónimo. Escuela de Salzillo. Altura: 0,82 m. Procede de la Catedral”⁸. García Soriano ya aprecia en ella su estilo salzillesco y sitúa su origen en la catedral. Sin embargo tenemos constancia de que pocos años antes, en torno a 1931, estaba en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de la propia ciudad. Así lo atestigua una fotografía de Antonio Passaporte, en la que puede apreciarse perfectamente al santo en una de las hornacinas laterales del retablo de la capilla de la comunión, haciendo *pendant* con un san Sebastián de semejantes dimensiones⁹. En ambos casos puede distinguirse que hizo falta un pedestal para centrar las imágenes ya que ambas eran de unas dimensiones mucho menores que las hornacinas en las que estaban insertadas (Fig. 8). Esto descarta que fueran concebidas para ese lugar. La altura de san Roque, 82 cm. sin peana, coincidente con la medida estándar de una vara, es la habitual para imágenes de devoción privada. De hecho no hay constancia de capilla alguna dedicada a san Roque ni en la catedral ni en santas Justa y Rufina, por lo que la imagen debió llegar a alguno de estos templos por donación o legado testamentario.

Esta obra fue preterida durante muchos años, hasta que en 1991 el historiador Javier Sánchez Portas la recupera para el conocimiento del público y los especialistas, atribuyéndola a Salzillo, aunque advierte muy oportunamente que Roque López hizo varias esculturas de esta iconografía, sin que ninguna, efectivamente, se corresponda por tamaño con las enumeradas en el *Catálogo del Conde de Roche* (Sánchez Portas, 1991). La atribución es absolutamente comprensible puesto que el estilo salzillesco de la escultura es innegable. Sin embargo, los conocimientos que tenemos hoy sobre Roque López han avanzado y poseemos el suficiente número de obras autógrafas para juzgar mejor esta escultura y comprender que la habilidad de Roque López para imitar el estilo de su maestro es en muchas ocasiones meramente epidérmica. Ello se pone de manifiesto cuando se procede al cotejo entre lo que hizo uno y otro. En este caso además es posible, en tanto en cuanto la efigie se inspira (no sabemos si por iniciativa propia o por imposición del comitente) en una conocida obra de Salzillo: el san Roque que hizo para el Gremio

8. Archivo Catedral de Orihuela. Inventario del Museo Nacional de Orihuela. 1937, f. 33.

9. Agradezco a Javier Sánchez Portas que me advirtiera de este detalle.

de Alpargateros y Cordoneros de Murcia, hoy en la iglesia de san Andrés (Sánchez Moreno, 1983: 138). La relación entre ellas es evidente. Ambas representan al santo francés en postura itinerante, revestido con el atuendo de peregrino compuesto por túnica corta ablusada a la cintura, sombrero, manto recogido en uno de los brazos que cae en diagonal por la espalda, esclavina con conchas y el típico bordón para apoyarse. A sus pies un perro sentado ofrece a Roque el pan que lleva en la boca para su sustento. Al otro lado un ángel niño levanta la túnica del santo y señala a los fieles la llaga sangrante en la pierna provocada por la peste, que había contraído por asistir a los enfermos contagiados, lo que le convirtió desde la Edad Media en un santo muy popular invocado como protector contra la peste y otras enfermedades contagiosas. Resulta curioso que la escultura oriolana reproduzca la de Salzillo pero invertida, como si los dos artistas se basaran en una misma fuente (por ejemplo un grabado) y uno hubiera visto la matriz y el otro la estampa resultante. En la escultura de Orihuela se introducen pequeñas variantes. El modelo del angelito es ligeramente diferente en su postura y la dirección del perro cambia respecto a la de Murcia, que mira hacia el lado contrario del santo, fuera de la composición, mientras que en el de Orihuela la dirige hacia dentro. Ambos elementos (perro y ángel) generan una suerte de “paréntesis” a ambos lados de la imagen que confieren a la composición un aspecto mucho más cerrado. Pero la mayor diferencia entre ambos, tamaño aparte, es la calidad. Mediante una comparativa quedan en evidencia en el ejemplar oriolano los rasgos que definen buena parte de la producción de Roque López. Así, desaparece la grácil y elegante torsión corporal del original de Salzillo, transformada en frontalidad y cierta rigidez en el de López. Las proporciones tampoco son las mismas, puesto que Salzillo logra una esbeltez ausente en la de López, que tendió a tipos humanos más achatados, con desproporciones entre las distintas partes del cuerpo humano, como el caso que nos ocupa, en el que la cabeza resulta algo grande y las piernas un tanto cortas. Los ropajes del san Roque oriolano no tienen el acabado virtuoso de los del murciano, resultan más toscos y la sensación general es que el modelado de la escultura es mucho más pobre. Por otra parte, basta ponerlo en relación con las figuras que conforman el grupo de La Guardia de Herodes que Roque López hizo para el belén conservado en el Museo Salzillo de Murcia para comprobar que estamos ante obras de un mismo autor. Quizás lo mejor de la escultura de Orihuela sea el angelito, dotado de una cierta gracia, con ese rostro de aspecto pasmado, ojos saltones y cejas arqueadas exageradamente altas tan genuinas del artista. La posición de su cuerpo, tapado parcialmente con una banda de telas encoladas es muy semejante a la de los dos angelitos que hoy en día se localizan a los pies de un Crucificado contemporáneo en el altar mayor de la iglesia de santo Domingo de Murcia.

Los dos ángeles mencionados han pasado inadvertidos hasta la fecha y salvo por la rotura de algún dedo en general se encuentran en un buen estado de conservación (Fig. 9). Ambos tienen el mismo tamaño, responden a un mismo estilo y la postura de los dos es simétrica, aunque el escultor introdujo variantes entre ellos para que no fueran exactamente iguales. Así, cambian la posición de las piernas, el diseño del peinado o la policromía de las bandas enlienzadas. Se desconoce su origen, pero parecen ángeles tenantes, diseñados para sostener algún elemento

entre los dos mientras dirigen su mirada al espectador. Ello podría indicar que fueron creados para un retablo y no para formar parte de una escultura o un grupo escultórico. Cuando Fuentes y Ponte describe la iglesia de santo Domingo en 1880 señala que en el crucero había un retablo dedicado a la Virgen de la Aurora. Este retablo tenía cinco hornacinas, la central con la imagen de la Virgen y las laterales con las tallas de cuatro santas dominicas. Según el citado autor, por encima de la Virgen “Dos ángeles de esmerada talla descienden sobre ella, conduciendo la corona real” (FUENTES Y PONTE, 2005: I 99), por lo que quizás se trate de los mismos que aquí tratamos, aunque desde luego responden a distinta autoría que la Virgen, que por fortuna se ha conservado. Con independencia de que sean estos o no los referidos por Fuentes, responden sin ninguna duda al estilo de Roque López y son, además, piezas de ejecución muy cuidada. Las anatomías, las cabezas y especialmente sus rostros (con los ojos muy abiertos y saltones y las cejas elevadas y arqueadas) son típicos en su producción y perfectamente equiparables a otras representaciones infantiles del artista. El diseño y modelado de sus cuerpos o las pequeñas alas son análogos a los que poseen los ángeles de la Dolorosa de la iglesia de san Juan Bautista y también muy semejantes a los de los ángeles adoradores de la iglesia de san Antolín, ambos en Murcia.

Bibliografía

- BELDA NAVARRO, C y POZO MARTÍNEZ, I. (2016). *Francisco Salzillo y la escuela de escultura de Caravaca*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BELMONTE BAS, J. (2014). “El tránsito del siglo XVIII al XIX: las reformas clasicistas de las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos”. *Caneobre* (64). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 235-253.
- CANDEL CRESPO, F. (2012). “Catálogo provisional de patronos y clientes”. En C. BELDA NAVARRO (edición). *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia: fundación Cajamurcia, pp. 199-242.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2012). “El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo”. *Revista de Semana Santa*. Elche: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades de Semana Santa, pp. 87-94.
- CONDE DE ROCHE (1889). *Catálogo de las esculturas de D. Roque López, discípulo de Salzillo*. Murcia.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. (2012). “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico”. En C. BELDA NAVARRO (edición). *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia: fundación Cajamurcia, pp. 75-160.
- FUENTES Y PONTE, J. (2005). *España mariana. Provincia de Murcia*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia.
- GARCÍA LÓPEZ, D. (2015). “Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII”. *Imafrontera* n° 24. Murcia: Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte, pp. 103-164.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. (1985). *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (2003). “Sagrada Familia”. En SÁEZ VIDAL, J. y MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (coms.) *Semblantes de la Vida* [catálogo de exposición]. Orihuela, p. 646.

- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1990). *Pintura decorativa en la provincia de Alicante. Tomo II. Antonio Villanueva (1714-1785)*. Alicante: Instituto alicantino de cultura “Juan Gil Albert”. Diputación de Alicante.
- IGUAL ÚBEDA, J. (1971). *José Esteve Bonet: imaginero valenciano del siglo XVIII: vida y obras*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.
- LATORRE COVES, J. A. (2012). *Almoradí. Un recorrido histórico*. Almoradí.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a C. (2013). *Historia y Patrimonio Artístico del Monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela*. Orihuela.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. (2006). “Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado” en MONTOJO MONTOJO, V. (coord.): *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia: Real y Muy ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, pp. 27-56.
- MUÑOZ CLARES, M. (2012). “Roque López: una valoración pendiente”. En C. BELDA NAVARRO (edición). *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia: fundación Cajamurcia, pp. 13-74
- ORTIZ MARTÍNEZ, D. (1998). *De Francisco Salzillo a Francisco Requena: la escultura en Cartagena en los siglos XVII y XVIII*. La Unión: Asociación Belenista de Cartagena.
- PÁEZ BURRUEZO, M. (1996). “Catálogo”. En C. BELDA NAVARRO (coms.) *El legado de la escultura. Murcia, 1243-1811*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pp. 81-146.
- SÁNCHEZ MORENO, J. (1949). “Estudio sobre la escultura de Roque López”. *Murgetana* n^o1. Murcia, pp. 49-72.
- SÁNCHEZ MORENO, J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo* (2^a edición). Murcia: Editora Regional de Murcia.
- SÁNCHEZ PORTAS, J. (1991). *Los Salzillos de Orihuela*. Orihuela.
- VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- VVAA (2012). *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia: Cristóbal Belda Navarro.



1. Virgen de la Soledad, Roque López, 1793, convento de la Santísima Trinidad, Villena. Foto: Jorge Belmonte.



2. Arriba y abajo a la derecha: Virgen del Remedio, Roque López, 1799, convento de la Santísima Trinidad, Villena. Abajo izquierda: Virgen de la Encarnación, Roque López, 1797, La Raya, Murcia. Fotos: Jorge Belmonte.



3. Niño Jesús, Roque López, convento de la Santísima Trinidad, Villena. Foto: Jorge Belmonte.



4. Detalle de la Virgen del Carmen, Francisco Salzillo, convento del Carmen, Orihuela. Foto: Juan José García.



5. San Francisco de Asís, convento franciscano de santa Ana, Orihuela. Foto: Jorge Belmonte.



6. Izquierda: Dolorosa al pie de la cruz. Francisco Salzillo. San Javier (Murcia). Destruída. Derecha: Dolorosa al pie de la cruz. Francisco Salzillo. Monasterio de san Juan de la Penitencia (Orihuela). Fotos: archivo Jorge Belmonte y Juan José Sánchez.



7. Niño Jesús bendiciendo, Roque López, monasterio de san Juan de la Penitencia, Orihuela. Foto: Jorge Belmonte.



8. Arriba izquierda: retablo de la capilla de la comunión de la iglesia de santas Justa y Rufina de Orihuela, h. 1931. Foto: Antonio Passaporte, archivo Javier Sánchez Portas. Arriba derecha: detalle de la foto con san Roque en la hornacina del retablo. Abajo izquierda: san Roque, Roque López, Museo Diocesano de Arte Sacro, Orihuela. Abajo derecha: san Roque, Francisco Salzillo, iglesia san Andrés, Murcia. Fotos: Jorge Belmonte.



9. Ángeles, Roque López, iglesia de santo Domingo, Murcia. Foto: Jorge Belmonte.