

LA ESCULTURA EN BARRO,
EN GRANADA.

Por EMILIO OROZCO DIAZ

Ningún otro material escultórico se ha mirado tradicionalmente con mayor desprecio que el barro y, sin embargo, si bien se mira, ningún otro puede recoger con más facilidad la concepción del artista; no necesita de un instrumento intermediario de difícil manejo que dificulte la ejecución, sino que el contacto entre la mano del escultor y su obra llega a veces a ser directo. No existe, pues, la lucha con el material que necesariamente determina se pierda en el esfuerzo de creación algo de la imagen concebida. Por esto; ya el mismo Pacheco decía que el material, aunque sea precioso, no ennoblece la escultura, y “el mayor trabajo del cuerpo antes la hace más servil”.

Siempre sería un defecto que la obra de arte tradujese claramente el esfuerzo material que la produce. Ha de aparecer como una creación fácil, naciendo del natural sin violencias, como decía Ganivet, y ningún otro material como el barro o la cera permite la ejecución rápida en la que el espíritu del escultor se proyecta sobre su obra sin perderse en esa lucha con la materia y el instrumento. La inspiración, pasajera, la visión fugaz, lo que solo dura un instante en la mente del artista y, en consecuencia, lo más íntimo y espontáneo puede recoger esta escultura en barro

1. Con ligerísimas variantes se reproduce el trabajo que apareció como introducción al catálogo de la exposición de esculturas granadinas en barro que tuvo lugar en la Casa de los Tiros, con motivo de las fiestas del Corpus Christi, el año 1939.

en forma que no es posible conseguir en la madera y menos aún en la piedra. Es en este aspecto superior al dibujo y al apunte del pintor. De aquí que un pintor de tendencia idealista y mística como el Greco prefiera esbozar antes sus figuras en barro. Al mismo tiempo, permite también la blandura del modelado, el trabajo minucioso, la forma refinada y primorosa. Por esto, la escultura en barro en el barroco se cultiva con una mayor frecuencia. El gusto por lo movido y dinámico, en cuanto a la forma, y el desbordamiento de lo expresivo y apasionado que trae el nuevo estilo, encuentra en el barro una docilidad que permite al escultor una más exacta interpretación de su sentir.

Si además tenemos presente que en la mayoría de los casos la obra en barro, por la misma índole de su materia es de pequeñas proporciones, se comprenderá mejor el valor expresivo que como exponente del sentir del artista puede ofrecernos. Nada escapa a la atención del escultor, está hecha de cerca, abarcándola totalmente, sin que se pierda la emoción ni la visión de conjunto, exigiendo ser contemplada a la misma distancia que la realizó su autor.

Son muchas las veces que vemos a nuestros escultores emplear el barro como material escultórico; sobre todo a partir del siglo XVI. Las muestras las tenemos no sólo en Andalucía sino también en Castilla. Bastaría recordar en el siglo XVI los famosos grupos de Juan de Juni existentes en Medina de Rioseco, e incluso se podrían relacionar con este procedimiento los trabajos en yeso de los Corral, ya que se trata también de material blando. Caso muy conocido, si bien con intención secundaria, aunque mostrando su fusión con lo pictórico, son las pequeñas figuras que modelaba el Greco para utilizarlas en sus composiciones.

Como conjunto de importancia, dentro del siglo XVI, hay que recordar el bello retablo hace pocos años descubierto en Pravia (Asturias) en la capilla de la Virgen del Valle. Destaca en él la imagen de la Virgen, fina y graciosa, de sabor italianizante.

Pero el foco fundamental de la escultura en barro en España fué Sevilla. Allí, no sólo tenemos las muestras más antiguas sino también la persistencia durante los siglos XVI y XVII; desde las grandes esculturas de las portadas góticas hasta los principios de las figuras de Nacimientos ya en el siglo XVIII. Basta recordar la defensa que del modelado en barro hace Pacheco para comprender lo arraigado que estuvo allí el arte de modelar.

Hacia la mitad del siglo XV corresponden las grandes figuras que Lorenzo Mercadante de Bretaña hace para varias de las puertas de la catedral sevillana; obras de fino modelado y correcto dibujo y al mismo tiempo de un vigor expresivo sorprendente, constituyen por su realismo, como ha dicho un crítico sevillano, la versión escultórica más perfecta de los retratos eyckianos.

La misma corriente sigue Pedro Millán, que le sucede en el tiempo, quien también nos deja buenos grupos en barro, tendiendo ya a una escultura de tamaño menor que el natural. El conjunto que pertenecía a la capilla de S. Laureano de la catedral de Sevilla, formado por un Entierro de Cristo y una Resurrección, constituyen precisamente uno de los trabajos de más interés de este artista. Es un arte más tosco y pobre que el de Mercadante, sin asomo de la finura y corrección de modelado de las figuras de obispos de aquél, pero de un sentido más popular y tendiendo a lo anecdótico.

Al llegar el Renacimiento se refuerza en Sevilla la vieja tradición de escultura en barro con la llegada del Torrigiano, quien emplea este material en todo tipo de obras, incluso en el retrato. La más conocida y que más influencia ejerce en la escuela de Sevilla es su famoso S. Jerónimo que aunque con cierto academicismo pone de manifiesto las posibilidades del barro para el estudio del desnudo.

Casi todos los escultores de dicho siglo continúan empleando el barro ya como material para el estudio anatómico y preparatorio, ya para hacer modelos para cuadros, como hacía Céspedes, o bien para obras definitivas policromadas.

En la primera mitad del siglo destaca con trabajos de importancia el maestro Miguel que, aunque de formación francesa, se enlaza en este aspecto con la tradición sevillana. Sus relieves de las portadas de la catedral de Sevilla nos muestra un arte que, aunque aun con resabios goticistas, gusta de las formas amplias de aire clásico con modelado sencillo y vigoroso.

El escultor Marín continúa la obra del maestro Miguel modelando estatuas en barro para la decoración del trasaltar de dicho templo sevillano.

Con Jerónimo Hernández y Núñez Delgado se perpetúa la tradición de la escultura en barro hasta los comienzos del siglo XVII. Emplean este material, lo mismo que la cera, que por entonces también se introduce en Andalucía, para sus estudios ana-

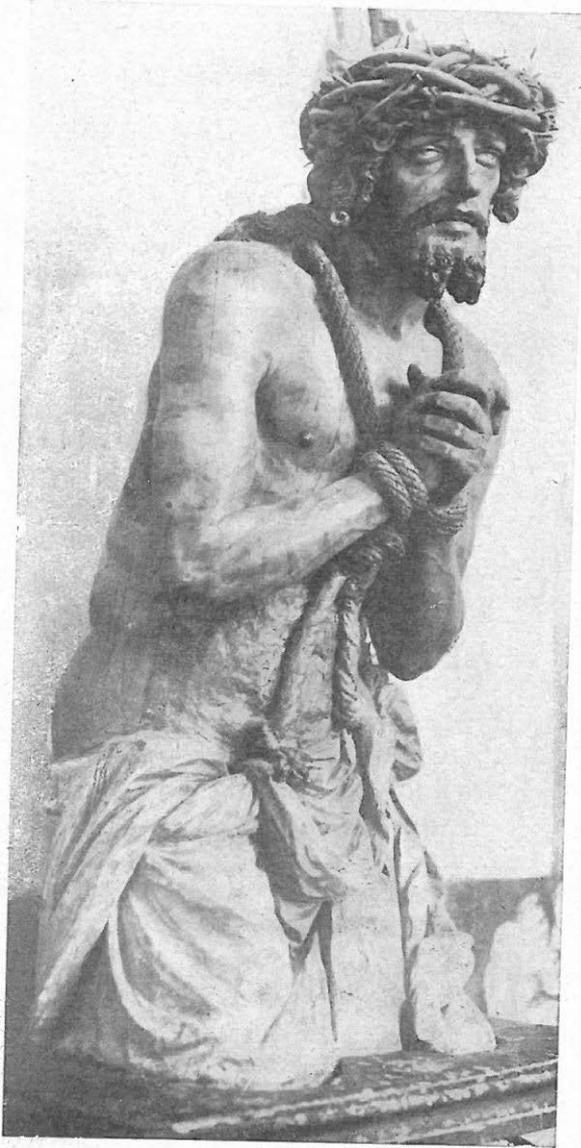
tómicos, pero también en obras definitivas y tendiendo ya a la pequeña escultura, y siempre policromada, perdiendo la apariencia de obra en piedra que tenían los trabajos de Mercadante y el maestro Miguel. Tienden, pues, al tipo que ha de ser característico en el siglo XVII. Precisamente del arte de Núñez Delgado arranca la formación de los primeros escultores en barro de Granada: de los hermanos García. Hasta el tema dominante en la obra de éstos, el Ecce-Homo, es de los preferidos por el sevillano, quien también sabe buscar la emoción del dolor. Pero lo que no destaca plenamente en Sevilla en esta época, a pesar de los ejemplos de brillantez y transparencia de tonos que podían ofrecerle los barros vidriados, es el sentido de la riqueza y armonía del color.

El gusto del siglo XVIII por buscar como tema todo lo pequeño, lo lindo y gracioso, favorece aún más el desarrollo de esta pequeña escultura en barro. No olvidemos que es la época de esplendor de la porcelana, de la miniatura y de la pintura de abanico. La pequeña figura de tipos populares y realistas se impone en España con la aparición de los Nacimientos. También puede considerarse Sevilla como la iniciadora de este tipo de composiciones. La Roldana, la hija de uno de los últimos grandes imagineros españoles, modela las primeras figuras para Nacimiento. Crea grupos llenos de gracia y sabor popular en los que con visión ingenua y simpática se tiende a lo anecdótico y pintoresco, mezclándose en la composición y en un mismo plano las figuras de ángeles y de pastores. Son de tal encanto y candor, que se dirían modeladas con primores y caricias de mujer.

Seguidamente empiezan a producirse en cantidad los Belenes en los que se multiplican los tipos y escenas pintorescas, desviándose cada vez más en el sentido de lo popular y realista. Se inicia esta tendencia al mismo tiempo que en las letras se vuelve otra vez a la Naturaleza y los temas pastoriles y el paisaje son motivo central de la poesía.

Son en un principio estos Belenes encargos de reyes y nobles quienes extienden la moda popularizándose progresivamente hasta llegar a la moderna industrialización del género.

Salcillo, inspirándose en los *presepi* napolitanos, crea sus Belenes aun animados de un gracioso impulso barroco, y, consciente y amante de la visión popular anacrónica, recoge de la calle, de la plaza y de la huerta levatinas los tipos pintorescos que observa con sentido naturalista, deleitándose en todo lo anecdótico y po-



HERMANOS GARCÍA? ECCE-HOMO.—GRANADA. CARTUJA.
MIDE 1'75 M.



HERMANOS GARCÍA?—OTRO PUNTO DE VISTA DE LA FIGURA ANTERIOR.



DETALLE DE LA FIGURA ANTERIOR.



HERMANOS GARCÍA? ECCE-HOMO.—GRANADA. COLEGIO DE
SANTO DOMINGO. MIDE 22 CMS.



HERMANOS GARCÍA? ECCE-HOMO (DETALLE).—GRANADA. CONVENTO DEL ÁNGEL
CUSTODIO.



HERMANOS GARCÍA? ECCE-HOMO.—GRANADA. IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO
Y PASTOR. MIDE 38 CMS.



HERMANOS GARCÍA? ECCE-HOMO.—SEVILLA. IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD.



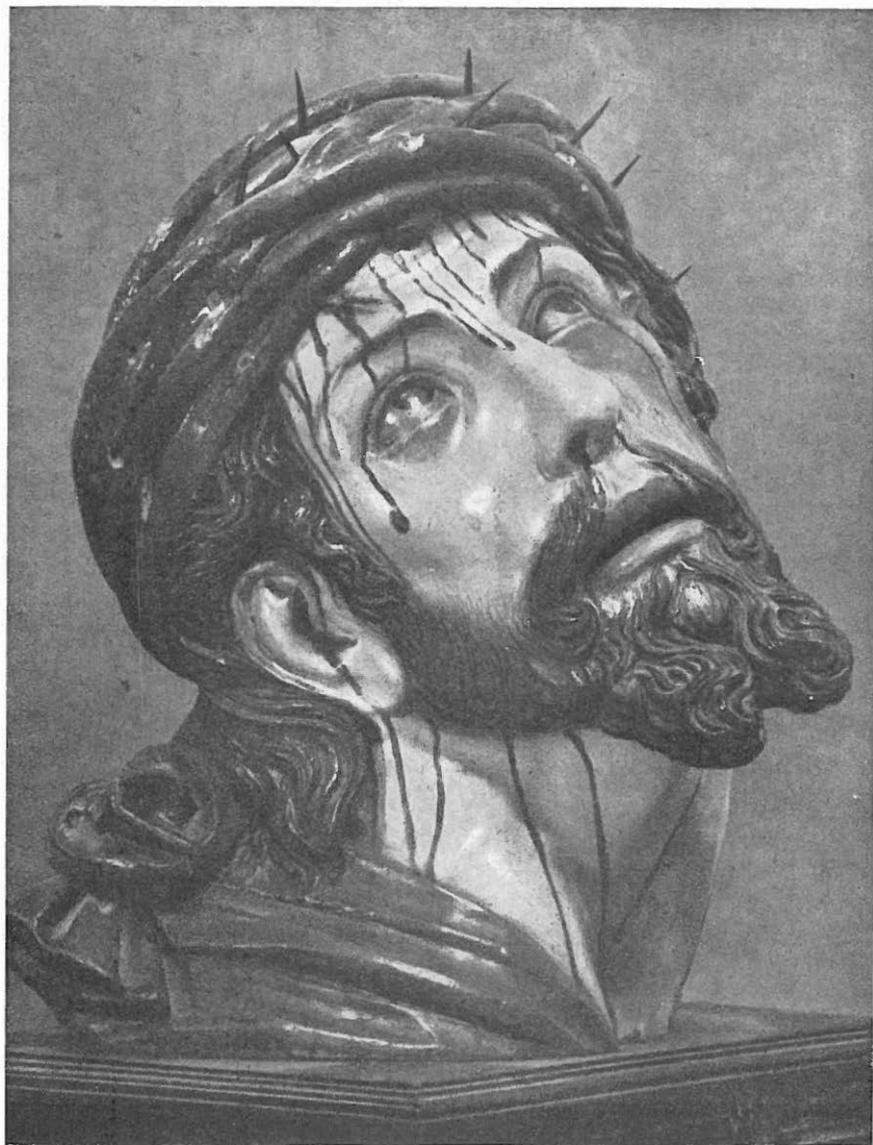
HERMANOS GARCÍA? ECCE-HOMO.—GRANADA. CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO.
MIDE 23 CMS.



HERMANOS GARCÍA? ECCE-HOMO. GRANADA. CON-
VENTO DE SANTA ISABEL LA REAL. MIDE 20 CMS.



HERMANOS GARCÍA? ECCE-HOMO.—GRANADA. CON-
VENTO DE SAN ANTÓN. MIDE 15 CMS.



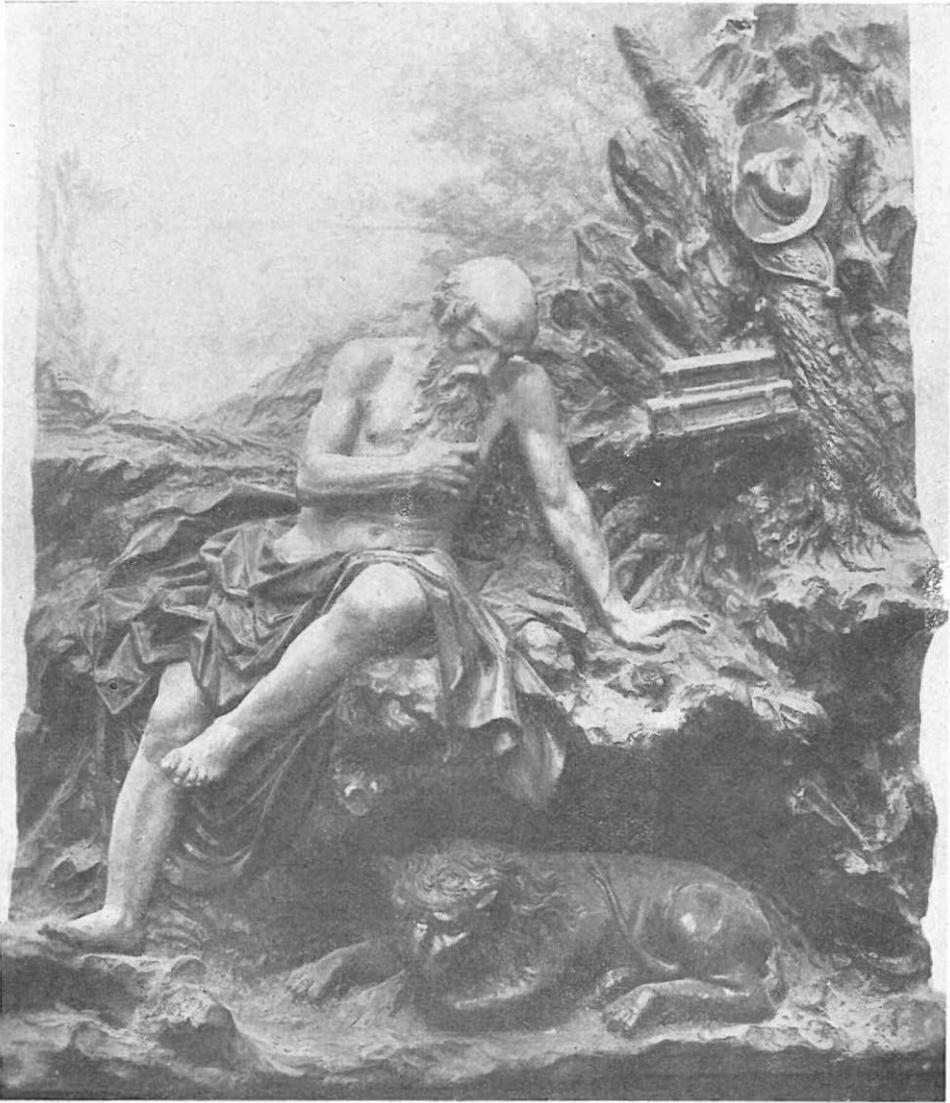
ANÓNIMO. ECCE-HOMO (FINES DEL SIGLO XVI AL XVII).—GRANADA. CONVENTO DE SAN ANTON. MIDE 35 CMS.



ANÓNIMO (COMIENZOS DEL SIGLO XVII).—S. ANDRÉS. GRANADA. PROPIEDAD DEL
EXCMO. SR. CONDE DE LAS INFANTAS. MIDE 26 CMS.



ANÓNIMO (COMIENZOS DEL SIGLO XVII).—S. JUAN BAPTISTA. GRANADA. PROPIEDAD DEL AUTOR. MIDE 39 CMS.



ANÓNIMO (COMIENZOS DEL SIGLO XVII).—GRANADA. PALACIO ARZOBISPAL. MIDE 44 CMS.



P. DE MENA. PIEDAD (DETALLE).—MÁLAGA. PROPIEDAD DE
DOÑA CONCEPCIÓN MITJANA.



ANÓNIMO (SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII).—GRANADA. SANTA IGLESIA CATEDRAL.
MIDE 40 CMS.



J. RISUEÑO. VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUANITO.—GRANADA. PROPIEDAD DE D. PEDRO MORENO AGRELA. (PROCEDENTE DEL CONVENTO DE S. ANTÓN).



J. RISUEÑO. VIRGEN CON EL NIÑO (DETALLE).—GRANADA. CONVENTO DEL ÁNGEL.
CUSTODIO. MIDE 51 CMS.



J. RISUEÑO. S. JOSÉ.—GRANADA. PROPIEDAD DE D. PEDRO MORENO AGRELA.
(PROCEDENTE DEL CONVENTO DE S. ANTÓN).



J. RISUEÑO. SAN JOSÉ. LONDRES. MUSEO KENSINGTON. (APUNTE AL ÓLEO DE D. JOSÉ GARNELO).



J. RISUEÑO. DOLOROSA.—GRANADA. PROPIEDAD DE LOS HERMANOS DE SAN JUAN DE DIOS. MIDE 43 CMS.



RUIZ DEL PERAL? CABEZA DE S. JUAN BAPTISTA.—CÁDIZ, CATEDRAL.



P. GAITANE. S. JOAQUÍN Y LA VIRGEN. (FIRMADO: P.^o GAITANE).—GRANADA.
CONVENTO DE SANTA CATALINA DE ZAFRA. MIDE 22 CMS.



P. GAITANE? VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES.—GRANADA. CONVENTO DE LA
ENCARNACIÓN. MIDE 11 CMS.

pular. Sobre el fondo de ruinas de columnas y moldurajes clásicos, el artista coloca unos ángeles completamente barrocos, de telas revueltas y movimientos violentos, y junto a todo ello, los tipos de la vieja, del vendedor, del mendigo o del gaitero, tal como podía observarlos en la calle, llegando en algún caso a dar la sensación de verdaderos retratos.

Por todo el Levante se extiende y populariza el Belén ofreciendo ejemplos de importancia, tales como el Nacimiento del príncipe que hizo el levantino de Polop José Ginés, por orden de Carlos IV, en el que la visión de lo popular se mezcla a un sentido neoclásico de la escultura. Pero en la región que más arraiga este gusto por los Nacimientos es en Cataluña. Allí llega antes a popularizarse, persistiendo el arte de los pesebristas hasta los tiempos actuales. El más famoso fué el escultor Amadeu, a quien se debe el Nacimiento que existía en la iglesia de S. Francisco de Paula, de Barcelona.

Así las figuras de pastores terminan poco a poco siendo obra de modestos y anónimos talleres donde se siguen repitiendo los tipos que se fijaron en el siglo XVIII. Precisamente junto con Cataluña y Murcia es Granada uno de los centros de mayor producción de “pastorcicos” con los que se mezclan, con simpático anacronismo, las figuras de gitanos del Sacro Monte.

Aunque ello sea nota general en toda la escultura española, sin embargo ninguna escuela como la granadina tuvo una preferencia tan marcada y constante por la imagen de pequeñas proporciones. Como ya decía Gómez Moreno, no amaba Cano el trabajo intenso, “luchar en grande ante el lienzo o el madero, la gestación lenta, disipadora del fantasma evocador”. Y esto mismo podríamos decir de todos los escultores de la escuela. Las obras más perfectas y más expresivas del arte granadino, son todas de pequeñas proporciones. Basta recordar la Inmaculada de Cano en la Catedral granadina, el San Bruno de Mora en la Cartuja de allí mismo, y el San Francisco de la Catedral de Toledo, y el San Pedro Alcántara de Villadarias, de Pedro de Mena. Son obras todas ellas en las que el autor se ha puesto por entero, en las que no ha sido preciso la intervención del taller.

El tamaño exige necesariamente una técnica preciosista y al mismo tiempo evitar la interpretación mezquina o de muñequería.

De aquí que la escultura en barro se ofreciese como una lógica consecuencia de esta visión de lo pequeño. Esto mismo, aparte del concepto o ideal de la escuela, supone la falta de sentido procesional. Exige una policromía fina y matizada, pues en este tamaño y teniendo que ser vistas de cerca, resultarían, sinó, secas y de contrastes duros que anularían la finura del modelado. Ello, además, respondía perfectamente al sentir granadino, ya que todo nuestro arte ofrece, como uno de sus valores fundamentales, el sentido de la armonía y de la riqueza colorista.

Es una imaginería la granadina producto de una complejidad espiritual que gusta de la expresión matizada, que huye, en la imagen del dolor, del gesto contorsionado y estridente. Castilla crea una plástica de acentos recios y apasionados, pensando sólo en hablar claro y hacer sentir hondo a la masa popular, pensando en herir con violencia a la primer visión, mientras Andalucía y, sobre todo, Granada creaba sus imágenes pensando, sí, en despertar la emoción del más sencillo devoto, incluso cediendo a lo anecdótico y al detalle de dolor, en penetrar hondo en el alma popular, pero sin buscar el gesto ampuloso ni la silueta movida; esto es, sin pensar en la visión procesional. Son imágenes de gesto pasivo, en la que toda acción se ha transformado en sentimiento, en expresión matizada y en consecuencia en finuras de modelado y policromía. Por esto son para verlas muy cerca, a sus pies, en el rincón de la capilla, y percibir hasta el pequeño brillo de la lámpara oscilando en los ojos vidriosos de un Cristo o en las lágrimas de una Virgen.

Los más antiguos barro granadinos que conocemos corresponden al fin del siglo XVI y principios del siguiente. Son obra, al parecer, de unos escultores famosos, hermanos gemelos, Miguel y Jerónimo García, que, aunque granadinos, debieron formarse en Sevilla junto a Núñez Delgado. Modelaban en barro y en cera, habiendo dejado un grupo de obras bastante numeroso en el primero de dichos materiales que confirman la fama de grandes escultores en barro que le dieron autores como Bermúdez de Pedraza y Collado del Hierro. No conocemos con seguridad obras suyas, con probabilidad solo esos barro, pero algunas tallas policromadas que se conservan en Granada manifiestan semejanzas tan estrechas con alguno de ellos que hacen dudar de atribuciones admitidas tradicionalmente.

Aunque no tengamos datos seguros de la vida de estos escultores, podemos imaginarlos, no en el grupo de los artistas artesanos, sino más bien en un ambiente literario, relacionados con los más distinguidos poetas granadinos. Sus esculturas decoraban aquel *jardín abierto para pocos* del gongorino Soto de Rojas. Así, su arte tiene a veces aspectos más de erudito aficionado que de profesional, pero a pesar de ello su obra es eminentemente popular, laborando en torno a uno de los temas ejes de la piedad y sentimentalismo religiosos del pueblo español: el Ecce-Homo.

Su visión plástica del Ecce-Homo corresponde exactamente a la de nuestros poetas: la contraposición entre la imagen de cuerpo bello y perfecto y el exceso de sangre y cardenales tiñéndolo todo. De una parte encontramos perfección clasicista en los tipos, morbideces y blandura de formas, finura de técnica y exquisitez de color; pero de otra parte se impone lo realista: importancia de lo anecdótico y detalles de realismo casi espeluznante, detalles para impresionar al pueblo aun a costa de la verdad del natural, pero exagerados hasta tal punto que constituyen un verdadero idealismo, un algo de lo que se ha llamado idealismo hacia abajo. En suma, se nos da en ellos ese complejo de contraposición de lo idealista y realista característico de la sensibilidad española al llegar el siglo XVII.

Factor importante en la ejecución de estas obras, como decíamos, es la policromía; la finura expresiva se halla tanto en lo puramente plástico como en lo pictórico, justificando la afirmación de Palomino de que uno modelaba y otro pintaba.

Salvo las excepciones de los bustos de la Virgen del convento de los Angeles de Granada y de la iglesia de San Bartolomé en Jaén, todas las obras que se conservan son interpretaciones de un mismo tema: el Ecce-Homo. Sin embargo, dentro de él se pueden señalar varios tipos; y de ellos destacan dos dominantes: un grupo de medias figuras de tamaño aproximado al natural, y otro de pequeños bustos en altorrelieve. Dentro del primer grupo tenemos en Granada el de la Cartuja, otro en el convento del Angel y otro en la iglesia de la Colegiata. Del mismo tipo, pero en tamaño pequeño, es el existente en el colegio de Santo Domingo.

En cuanto al segundo grupo, podríamos colocar como interpretación definitiva uno de la misma iglesia de la Colegiata y como repeticiones los de los conventos de Santa Inés, de los Angeles, los dos de las Carmelitas Calzadas y el de la iglesia de San

Bartolomé de Jaén. Sirviéndonos de enlace entre los dos grupos está el del Hospital de la Caridad de Sevilla; y como variaciones tenemos: del primero, un Ecce-Homo arrodillado del convento de San Antón y otro en el de Santa Isabel la Real, y del segundo, un pequeño busto sin brazos del convento del Angel. Aparte de todos estos, existe un grupo de obras probables o de influenciadas por ellos.

El Ecce-Homo de la Cartuja, de grandes proporciones, es el más agitado de movimiento y de modelado y gusto más clasicista. Con más concesiones a lo anecdótico destaca el grande del convento del Angel cuya emoción dolorosa en tono implorante y vivo llega a extremo impresionante.

El Ecce-Homo de la iglesia de la Colegiata nos ofrece la síntesis de las perfecciones técnicas de modelado y policromía, al mismo tiempo que la expresión definitiva de un sentido del dolor más en consonancia con el nervio del sentir granadino. Ha desaparecido todo lo que es violencia, martirio y dolor vibrante; todo es ahora serenidad, quietud y suavidades de movimiento y expresión. En actitud resignada, inclina noblemente su cabeza sobre el hombro como si dejara resbalar su dolor hacia dentro, y las manos, pegadas al pecho, parecen empujarlo y clavarlo en lo más hondo. No hay una línea que se levante, todas convergen a un mismo punto; ni siquiera la vista intenta elevarse como en otros; al contrario, igual que la boca, quedan sus ojos casi cerrados acusando, más que el sufrimiento del martirio, un sueño de pena callada. No es ya el sufrimiento y el dolor del hombre, sino el sacrificio y resignación del Dios.

Todas las demás obras nos resultan algo frías y amaneradas en relación con ésta, aunque siempre se perciba ese primor de técnica y sentido de lo pequeño que hicieron que un poeta, haciendo anagrama del apellido García, dijera que todo lo convertían en gracia.

Nada demostraría esto más claramente que su pequeño Ecce-Homo del convento de San Antón, el trabajo de más fino modelado de toda nuestra escultura en barro. Merecen ser recordados aquí, aunque sean de mano distinta, otra serie de Ecce-Homos de sentido expresivo análogo, de entre los que destacan dos en el citado convento de San Antón y otro de propiedad particular.

Relacionable con la obra de los García y, desde luego, de principios del siglo XVII, son dignos de citar un San Andrés y un

San Juan Bautista, ambos muy deteriorados, que se conservan en Granada, en propiedad particular. El modelado del desnudo y el plegar de las telas del San Andrés son casi idénticos en la manera de estar tratados a los Ecce-Homo de medio cuerpo de los García. El San Juan es de proporciones algo más pesadas y de un sabor clasicista mayor, siendo de señalar por lo blando y fino de su modelado el busto y cabeza.

De arte muy cercano a este último es uno de los San Jerónimos existentes en el Palacio Arzobispal de Granada. También se trata de un altorrelieve y por su técnica y entonación de la policromía, muy análogo al anterior. Pero en el movimiento de la figura y más aún en el de las telas, se observa un mayor barroquismo y tendencia a lo pintoresco.

Más clasicista, de una blandura y suavidad de modelado que casi llega al amaneramiento, es otro San Jerónimo de hacia la misma fecha también en el Palacio Arzobispal granadino. Hay en el movimiento de la figura y en la corrección e idealismo de su forma, un gran influjo de tipos italianos, pero sin que quede totalmente alejado del arte granadino de la época.

De fecha posterior son varios los barros granadinos policromados que conocemos, correspondientes ya a la segunda mitad del siglo y, en consecuencia, influenciados por el arte de Cano. Merece recordarse, entre ellos, la Magdalena existente en el museo de la Catedral de Granada, buena por su técnica y su brillante policromía y de un barroquismo muy cercano ya a Risueño; pero la obra que, tanto por su modelado como por su finura expresiva, destaca como algo maestro dentro de su época, es una Virgen de las Angustias que se conserva en Málaga, en propiedad particular. Atribuída a Pedro de Mena, aunque no pueda afirmarse esta atribución, no desmerece al lado de las obras del maestro y, desde luego, la emoción y el sentimiento del dolor es equiparable a las de sus imágenes de Pasión. Bien compuesta, correcta de dibujo y de modelado fino y suelto que, sobre todo en el desnudo del Cristo, destaca por su blandura y suavidad. El gesto y actitud acentúan la nota trágica de dolor, pero a pesar de ello hay en su llorosa expresión una ternura, una feminidad que hace nos impresione tanto o más que la sensación dolorosa, el amor de la madre. Técnicamente, el escultor ha sabido contrastar y valorar la morbidez del desnudo del Cristo junto a las telas rugosas

del sudario y las más planas y pesadas de la túnica de la Virgen, tratando con verdadero primor y cariño hasta el último pliegue.

Al final del siglo la figura de más interés como barrista en la escultura granadina es José Risueño. El prolonga hasta bien entrado el siglo XVIII ese matiz expresivo que en el barroquismo español introduce Andalucía: el sentido de lo elegante, de lo femenino y la exaltación colorista. La nota más delicada y frágil, pero quizá también más honda y penetrante del sentir español. Cano fijó lo idealista y elegante en la plástica granadina, respondiendo a ese gusto por lo noble y selecto característico del espíritu andaluz y más aun de Granada. Con Mena se matiza este arte, acercándose más a la realidad y penetrándose de un mayor acento humano. Con Mora, la pasión idealista se acentúa, poniendo una nota desmayada y emocionante, pero sin que en ambos casos se esfume nunca totalmente el recuerdo de la elegancia y composición canesca. El barroquismo se ha desbordado sin la contención clasicista del maestro, pero el gesto sigue siendo contenido. Pero tras ellos viene este artista, José Risueño, que renovando el estudio directo del natural, con formación de pintor, y tendiendo a un barroquismo más fogoso e inquieto, aligera, casi frivoliza, el arte canesco que aunque pierde su prestancia y corrección gana en gracia y feminidad. Es, pues, Risueño el artista que mejor representa en la plástica granadina ese triunfo de lo femenino característico del final del barroco andaluz.

El acentúa la nota agradable y sonriente, la ternura y la gracia, haciendo motivo fundamental de su obra la figura femenina e infantil. Su obra, abundante y variada tanto en pintura como en escultura, ofrece como creaciones más logradas imágenes de Vírgenes. Niños o Angeles. Tanto en la pintura como en la plástica se percibe, junto al recuerdo de Cano y de Mora, el influjo de la pintura flamenca que aviva su barroquismo y su gusto por la riqueza colorista y, en general, por todo lo externo de la plástica.

Sus barrocos, de concepción original y ejecución fácil, constituyen sin duda alguna, la nota más atrayente y de más sabor popular de su arte. Aparte del dominio técnico, de la seguridad de dibujo y de la facilidad de modelado, la gracia con que el artista agrupa y mueve figuras y telas, no ha sido igualada por ningún otro escultor granadino. Los temas de todos estos grupos los constituye la Virgen o San José, completándose alguna vez la composición con la figura de San Juanito o de un ángel. Siempre los representa sentados, buscando la composición piramidal y en-

lazando además las figuras en forma apretada que acentúa la expresión de ternura. El Niño o duerme reclinando su cabecita sobre el pecho de San José, o bien, juguetón y cariñoso, tiende su brazo hacia el padre o la madre, apretándose contra ellos. Nunca la gracia femenina e infantil encontró expresión más sentida en la plástica andaluza. Aun el arte de una mujer como la Roldana no alcanza la gracia y blandura de estos grupos. El encanto y ternura que el artista ha puesto en el grupo de la Virgen y el Niño del convento del Angel hasta nos recuerda por lo delicado de su sentimiento, los famosos grupos renacentistas italianos. La Virgen inclina su cabeza hacia el Hijo, juntando sus mejillas y estrechándole contra su pecho con fuerte abrazo, mientras Él, como si buscara el calor de la Madre, tiende sus brazos hacia Ella y dobla graciosamente la cabecita dejándose envolver por el manto. El material ha permitido al artista toda clase de primores y detalles en el modelado de estos niños cuyos desnudos están tratados con un cariño y una blandura y suavidad cual sólo puede darse en Andalucía. Ello se destaca aún más por la forma agitada y revuelta de las telas que más que retorcidas parecen en ebullición, envolviendo el conjunto en un verdadero oleaje. Se llega a un rizado de la forma, en pequeña curva, como un desordenado arabesco, sin superficie muerta ni quieta, expresión todo ello y quizá la más clara, de ese barroquismo propio del arte granadino.

Representaciones de San José conocemos tres: una en Granada, en el convento de San Antón, en la que destaca como algo delicioso la figura del Niño dormido, y otras dos muy semejantes, existentes, una en Córdoba, en la iglesia de la Trinidad, y otra en Londres en el Museo Kensington. De Vírgenes, aparte el citado grupo, existe otro en el convento de San Antón, con la variante de aumentar la composición con la figura del Bautista niño.

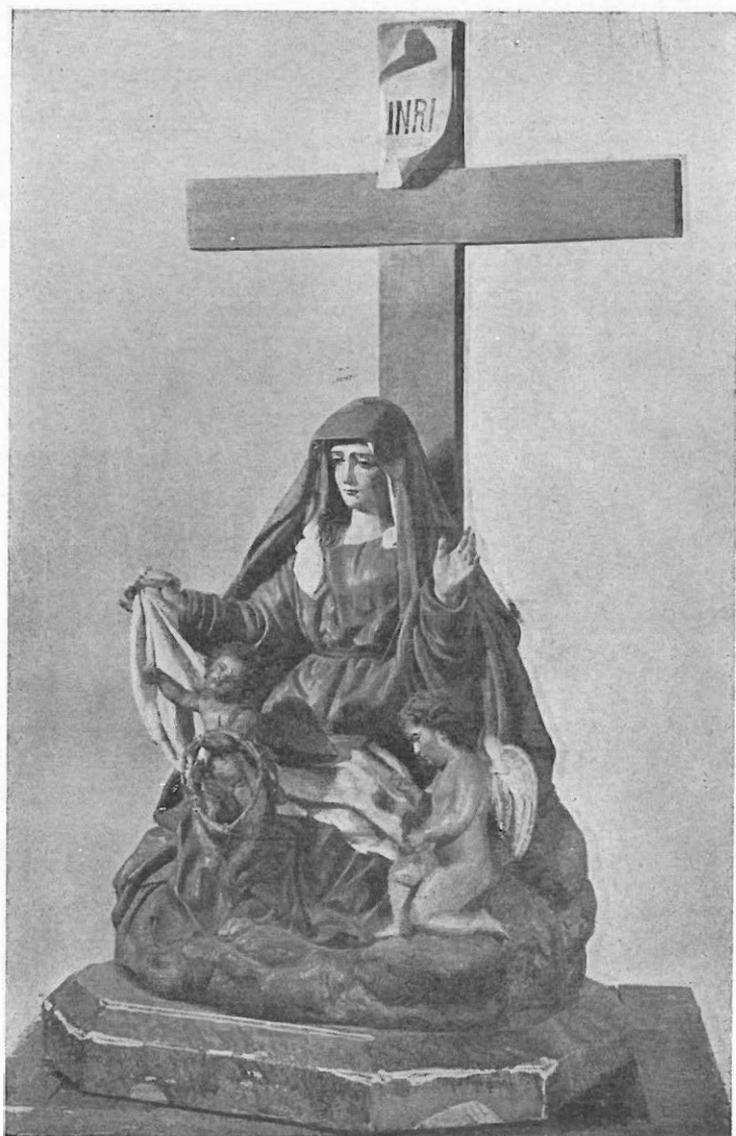
Además de estos grupos conocemos otras obras de Risueño, si bien no del mismo interés y originalidad, como son los bustos de Dolorosa y Ecce-Homo existentes en Granada en la Casa de los Pisas. Con mayor barroquismo y superficialidad renite en ellos los tipos fiados por Mora. Por último, es de recordar, aunque no sea policromada, la estatua de San Cecilio, en una de las puertas de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, trabajo que muestra esa característica gracia y finura que el artista supo trasladar hasta a las obras en piedra, como se ve en el relieve de la Encarnación de la Catedral granadina.

También Ruiz del Peral gustó del barro como material escultórico. Así, lo vemos en la cabeza del Bautista existente en Cádiz, en la que destaca una finura de técnica no dominante en su obra. Paralelo al arte de Peral, aunque saliéndonos de lo propiamente granadino, podemos recordar el S. Pedro y S. Pablo de Antonio Medina en el presbiterio de la iglesia del Salvador de Ubeda. Son obras de grandes proporciones, de cierto brío en su movimiento y de rica coloración.

Después de la obra de Risueño, merece destacarse entre las esculturas en barro del siglo XVIII, aunque ya de sus finales el pequeño grupo de San Joaquín y la Virgen, existente en el convento de Santa Catalina de Zafra, en Granada. Enlazando con el arte de Risueño, el autor ha gustado de acentuar todo lo externo y ornamental, cuidando de los pormenores del tocado de las figuras con sentido decorativo y movimiento propio de los finales del barroco. Su autor, Pedro Gaitane, muestra en él un sentido de lo pequeño, de arte verdaderamente de miniaturista. Su policromía muestra también la misma riqueza de pequeños detalles, siempre variada y brillante de color, recordando técnicas anteriores.

También a Granada llegan los influjos de las figuras de Nacimientos, aunque desgraciadamente no se conservan conjuntos de importancia. Un grupito del siglo XVIII lleno de gracia e ingenuidad es una Virgen cosiendo, existente en el convento de la Encarnación de Granada, que en cierto modo nos encaja en este tipo de los belenes y que, probablemente, se debe al autor antes citado. Casi supera, en gracia y ternura, sobre todo por el grupito del Niño durmiendo y los angelillos, al de San Joaquín y la Virgen.

Lo que adquiere en Granada un desarrollo superior al arte del Levante es la representación de la figura aislada, el pastor, el tipo pintoresco de la calle, que surge como tema escultórico en los belenes y termina por hacerse independiente del conjunto. La curiosidad que por todas las costumbres populares, y, en general, por lo pintoresco, se inicia a partir del Romanticismo, favorece el desarrollo de esta escultura que surge como un eco en la plástica de la novela y el cuadro de costumbres. Así, Granada incorpora a los temas populares, generales en toda España y que se extienden con los Nacimientos, los andaluces, y hasta los pu-



M. GONZÁLEZ. DOLOROSA.—GRANADA. CASA DE LOS TIROS. MIDE 25 CMS.



A. PEÑA. SAN JUAN (FIRMADA LA IMAGEN COMPAÑERA DE LA VIRGEN: ANTONIO PEÑA 1834).—GRANADA. PROPIEDAD DE D. FRANCISCO PEREGRÍN PUCA. MIDE 16 CMS.



M. MARÍN. UN COJO. (FIRMADO: MARÍN 1856).—GRANADA. CASA DE
LOS TIROS. MIDE 20 CMS.



F. MORALES. SAN ANTONIO. (FIRMADO: F. MORALES. GRANADA 1886).—GRANADA. PROPIEDAD DE D. ANTONIO CALLEJO Y BURÍN. MIDE 41 CMS.



F. MORALES. RETRATO DE GOYA (FIRMADO: FRANC.^o MORALES 1882).—GRANADA.
PROPIEDAD DEL AUTOR. MIDE 140 CMS.



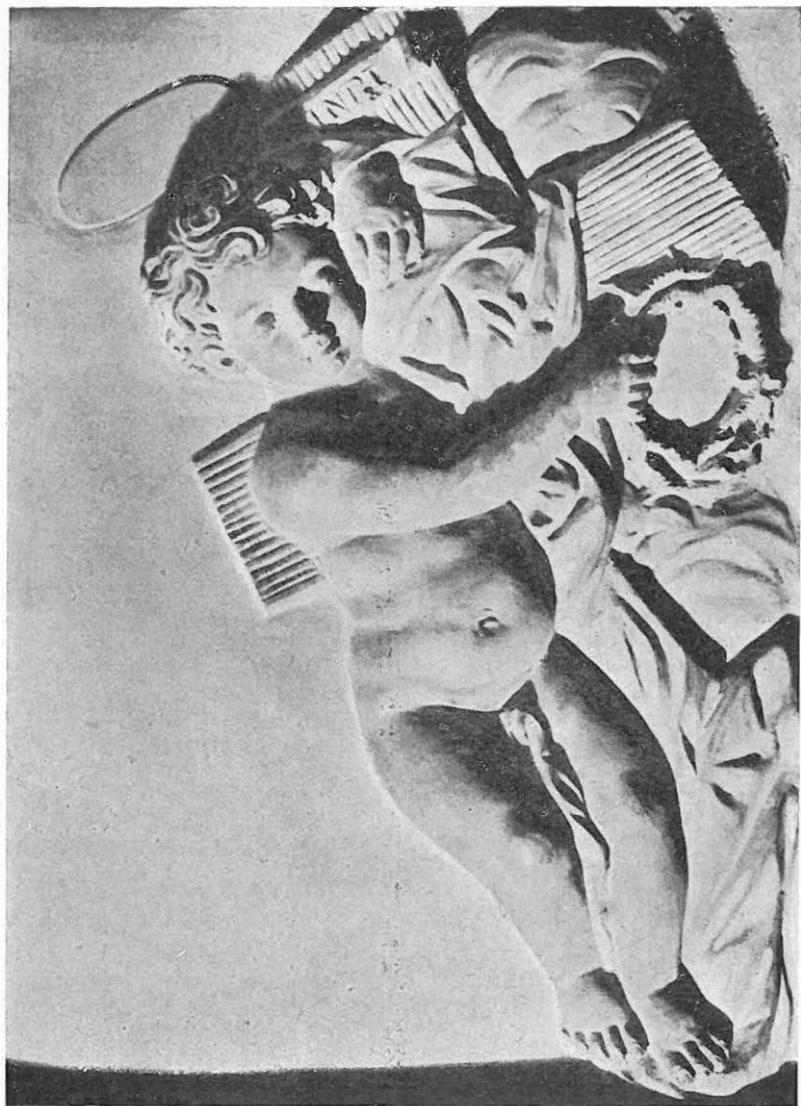
F. MORALES. SAN JUAN DE DIOS. (FIRMADO: F. MORALES).—GRANADA. PROPIEDAD DE LOS HERMANOS DE SAN JUAN DE DIOS. MIDE 57 CMS.



F. MORALES. SAN FRANCISCO DE PAULA. (FIRMADO: F. MORALES).—GRANADA. PROPIEDAD DE D. NICOLÁS MARÍN MARTÍN. MIDE 38 CMS.



M. MORALES. SAN JOSÉ. (FIRMADO: M. MORALES. GRANADA 1900).—JAÉN. PROPIEDAD DE D. JOSÉ A. DE BONILLA. MIDE 37 CMS.



A. MARÍN. NIÑO DORMIDO. (FIRMADO: A. MARÍN).—GRANADA. PROPIEDAD DE
D. ANTONIO RUIZ. MIDE 29 X 21 CMS.



A. MARÍN. SAN ANTONIO. (FIRMADO: A. MARÍN).—GRANADA.
PROPIEDAD DEL AUTOR.

ramente suyos, como el gitano, el contrabandista, el aguador y el lavador de oro del Darro.

En el siglo XIX el barro policromado, lo mismo que toda la plástica policromada, persiste pujante en Granada a pesar de las frialdades que trae el neoclasicismo.

Aún con el espíritu de artista del rococo, Manuel González, renovando el contacto con los grandes escultores del XVII, prolonga hasta mediados del siglo la vida de la escultura policroma granadina. Gusta también de la pequeña escultura en barro, como nos dicen claramente dos repeticiones en pequeño de su Dolorosa de la iglesia de Santo Domingo de Granada, una de sus tallas más logradas. La existente en la Casa de los Tiros de la misma ciudad muestra una técnica cuidada y su policromía, dentro de una entonación caliente (manto azul sobre túnica rojiza), ha perdido el vigor de los barros de Risueño, a lo que contribuye, en parte, el aspecto mate de la pintura. A pesar de las corrientes clasicistas, su granadinismo no sólo se percibe en el primor y cuidado de su técnica y policromía y en la nota graciosa y delicada de las figurillas de angelillos, sino también en el tipo de la Virgen, cuyo rostro conserva en sus rasgos y en el gesto de dolor hondo y callado, el recuerdo de las Virgenes de José de Mora.

Paralelamente a González, Antonio Peña es otro de los barristas que mantienen el modelado y los tipos propios del barroquismo diciocesco. Su Dolorosa y San Juan Evangelista, fechados en 1834, por su técnica y, más aun por la actitud de la figura y el movimiento de las telas, podrían darse como obras del siglo XVIII.

Entre todos los barristas granadinos del siglo XIX destacan los grupos de los Marines y de los Morales. Del primero en fecha de los Marines, José, no conocemos obras de barro, pero se sabe que en la inauguración del Liceo en 1839 presentó una escultura de San Pedro en oración.

Miguel Marín, profesor y director de la Academia de Bellas Artes en 1871, fué personalidad destacada en su tiempo en la vida artística de la ciudad. Modeló retratos de personajes de la época y esculpió esculturas de cierta importancia como la estatua de Mariana Pineda: pero su celebridad la alcanzó precisamente con los barros cocidos policromados que le valieron menciones y premios en varias exposiciones, entre otras en la Uni-

versal de París de 1867. Cultivó temas religiosos conforme a la vieja tradición de la escuela presentando en la Exposición Nacional de 1864 una Asunción de la Virgen; pero es más de recordar por las pequeñas figuras de tipos populares, tema preferido por el artista. Prueba de ello es el que eligió como regalo para el Rey Alfonso XII, con motivo de su boda en 1878, una pareja de figurillas de majos. La figura de cojo existente en la colección de la Casa de los Tiros demuestra bien sus dotes de barrista, pues aunque no destaque por su finura, sin embargo, su técnica es suelta y valiente y al mismo tiempo sabia para anotar con gracia la observación de los rasgos pintorescos.

Aun de más interés es la obra de Francisco Morales, discípulo de Marín y el mejor escultor de Granada en la segunda mitad del siglo XIX. Por su finura de modelado puede compararse con las mejores de España en su tiempo. A él se deben gran parte de las imágenes de interés que se hicieron entonces en Granada.

Aunque con una mayor preocupación naturalista, no deja de recordar constantemente el arte granadino del siglo XVII. Profesor de la Academia de Bellas Artes, con él se formaron muchos de nuestros escultores, conservándose obras suyas en varias iglesias granadinas: San Cecilio, San Gregorio, Escuelas Pías, Capuchinos y en la Universidad. En ésta precisamente está, entre otros, uno de sus trabajos en barro: un busto de tamaño natural de Fray Luis de Granada. Premiado en varias exposiciones, presentó en la Nacional de Madrid de 1878 una estatua en yeso de Guzmán el Bueno. También se le encargó en 1883 una escultura en madera, de gran tamaño, de la Tarasca para las fiestas del Corpus.

Pero más que sus trabajos de grandes proporciones interesan sus obras pequeñas, sobre todo las modeladas en barro, aunque también supo llevar a la talla una gracia y finura que recuerdan su manera de modelar. Tal sucede con un San Francisco de Paula, existente en Granada, de propiedad particular, seguramente el mismo que presentó el artista en la exposición del Centro Artístico celebrada en junio de 1887.

En esa misma exposición presentó varias figuras de barros: dos San Antonios, un San Bruno, una pareja andaluza y un lavador de oro. Quizá uno de estos San Antonios sea el conservado en Granada, en propiedad particular, de técnica fina y valiente y de expresión y tipo que recuerdan lo antiguo granadino.

Está firmado en 1886, pudiendo señalarse tanto por su concepción original y barroca, como por su modelado y policromía, como la mejor obra en barro que conservamos del artista. También conocemos un pequeño busto de Goya fechado en 1882, hecho en barro sin policromía, que demuestra, una vez más, la maestría y gracia del buen barrista.

De modelado menos fino pero más naturalista es el San Francisco de Paula de la misma fecha que el San Antonio, en el que el artista, a pesar de lo pequeño del tamaño, ha sabido recoger, sobre todo en la expresión, el aspecto de cansancio y de vejez. De las obras más logradas de Morales es el San Juan de Dios arrodillado de la Casa de los Pisas, de gran fuerza expresiva y de un modelado seguro, que recuerda muy de cerca creaciones de la escuela granadina del siglo XVII, en particular de Rísueño.

La continuación del arte de este escultor nos la ofrece su hijo Manuel, quien perpetúa hasta la entrada del siglo actual el cultivo de este género de esculturas tan típico y arraigado en lo granadino. Su San José con el Niño ejecutado en 1900 nos hace ver cómo persiste el recuerdo de nuestra plástica del XVII, pero al mismo tiempo vemos cómo se ha perdido mucho de la finura y seguridad de modelado de su antecesor.

Figura paralela a la de Francisco Morales es la de Antonio Marín, otro de los barristas granadinos que más contribuyeron a la creación de las figurillas de tipos populares. Continuator y colaborador de su padre, sin llegar a la maestría de modelado de Morales, sus figuras son de una gracia y soltura de técnica extraordinaria. Trabajó con frecuencia el pequeño relieve en barro sin policromar, ya reproduciendo cuadros de pintores del siglo XVII, ya representando escenas históricas o asuntos religiosos: de todo ello se conservan muestras abundantes en Granada, una de ellas repitiendo el tema, tan andaluz, del Niño durmiendo. Cultivó también dentro del género pequeño y policromado las figuras de Santos. Así, podemos recordar un San Antonio, como tipo, precisamente, perdura en barristas posteriores. También en la Exposición de Bellas Artes organizada por el Centro Artístico en 1887, presentó un San Jerónimo: pero su preferencia fué hacia los tipos andaluces. En esa misma Exposición presentó una figura de contrabandista, un matón y una pareja de majos a caballo. Poco antes elogiaba la crítica de la ciudad otra pa-

reja de contrabandistas a caballo y figuras de borracho y de maja. A él se debe principalmente la fijación de estos tipos populares en los que la finura de observación de los pintoresco se une a la gracia de movimientos, de forma que, a pesar de las muchas transformaciones y adulteraciones, aún actualmente conservan recuerdo de ello.

El gusto por la pequeña escultura en barro alcanzó hasta los mismos pintores. Don Manuel Gómez Moreno, la figura más representativa de la pintura y de la erudición y crítica artística que existió en Granada en el pasado siglo, también dedicó algunos ratos a modelar. En 1868 hizo una Dolorosa fina de modelado y policromía y de expresión sentida, recordando tipos de la antigua escuela granadina.

Aparte de esos talleres de importancia como el de los Marín y el de los Morales, trabajan en Granada multitud de artistas, muchos de ellos en completo anónimo, en cuyos talleres las figurillas de pastores y de tipos andaluces se popularizan e industrializan hasta nuestros días, pero, con verdadero instinto de lo popular, conservando sus rasgos más expresivos, como son el movimiento y la nota de color.