

GASPAR NUÑEZ DELGADO Y LA ESCULTURA DE BARRO COCIDO EN SEVILLA

GASPAR NUÑEZ DELGADO AND THE SCULPTURE OF TERRACOTTA IN SEVILLE.

POR LUIS LUNA MORENO
Servicio de Museos. Junta de Castilla y León

Se estudian un grupo de figuras que representan al Ecce Homo, en barro policromado y que siguen un mismo modelo. Se atribuyen a Gaspar Núñez Delgado, escultor activo en Sevilla en el transito del siglo XVI al XVII. Igualmente se profundiza en el estudio de los modos de producción escultórica en barro policromado.

Palabras clave: Núñez Delgado, escultura, Ecce Homo, barro policromado.

The article is about a group of polychrome sculpture of Ecce Homo. This group has the same design. I suggest that *Núñez Delgado* made this group of sculpture. The sculptor *Núñez Delgado* worked in Seville during the end of XVI century and the beginning years of XVII century. For end, the article includes an explanation about way of production of polychrome terracotta sculpture.

Key words: Núñez Delgado, sculpture, Ecce Homo, polychrome terracotta.

Desde hace algunos años, vengo investigando sobre unas esculturas de barro cocido y policromado, que representan al Ecce Homo, fechables hacia 1600, y que son extraordinariamente, similares, casi idénticas entre sí, de tal modo que, sin una observación analítica y minuciosa, pudiera parecer que corresponden a diferentes fotografías de la misma pieza. Corresponden, concretamente, a representaciones de la cabeza de Jesús, mostrando el arranque de los hombros, con la clámide anudada a la derecha de la imagen y voluminosa corona de espinas; ciertamente no llegan a poder ser considerados bustos. El motivo de la reciente donación a la Capilla Real de Sevilla de otra escultura de este mismo grupo¹, así como su restauración, que ha permitido analizar diferentes aspectos técnicos, me ha inducido a reconsiderar el estudio de este conjunto de piezas. Algunas de estas obras han sido publicadas, individualmente, con

1 Donada en 2007 por D^a. M^a. Teresa Soto Colón de Carvajal, procedente de la colección de sus abuelos los Condes de Puerto Hermoso. Ha sido restaurada por D. Juan Abad, a quien agradezco la información sobre los detalles percibidos durante el proceso, y muy especialmente a D^a Teresa Laguna Paúl, por las facilidades dadas para este estudio.

diversas atribuciones, que posteriormente se señalarán, aunque nunca han sido estudiadas globalmente, ni se ha elaborado una recopilación de las distintas esculturas. En este trabajo se presentan ocho piezas distintas, además de otros dos ejemplares, conservados en las iglesias de san Juan de Antequera y La Concepción de Écija, que, aunque similares, presentan una solución modificada. Es previsible que, en el futuro, se localicen más obras de este mismo modelo². La primera referencia a una escultura de este conjunto la realizó Orozco Díaz, que publicó una fotografía de una de las dos obras conservadas en el convento de San Antón de Granada; especificó que conocía otra semejante en el mismo recinto y otra en colección particular y que correspondían a un arte distinto al de los hermanos García³. Por vez primera se atribuyó la autoría de una de estas cabezas a Gaspar Núñez Delgado en 1995, al referirme al ejemplar conservado en el, entonces, Museo Nacional de Escultura, en Valladolid⁴, señalándose que formaba serie con otras esculturas. Posteriormente, Romero Torres, en referencia al ejemplar de Antequera, también asignó su autoría al mismo escultor.⁵ El interés de estas piezas radica, además de su indudable calidad formal, en dos aspectos: la atribución de este grupo al escultor Gaspar Núñez Delgado y el planteamiento de los modos de producción de la escultura en barro.

Núñez Delgado se presenta como uno de los escultores más importantes, al mismo tiempo que desconocido, de la escultura sevillana en la transición del manierismo al naturalismo⁶. No es este el momento de realizar una revisión de la vida y obra de este escultor, aunque es conveniente señalar algunos datos que nos pueden servir de referencia. Se documenta en Sevilla entre 1576 y 1606, fecha en la que firma su testamento⁷, y sobre su formación existen antiguas referencias discordantes: Francisco Pacheco, que le trató y con quien colaboró en diversas obras, lo considera discípulo de Jerónimo

2 Verbalmente me han informado de otros tres ejemplares, que se conservan o conservaban en un convento de clausura y en dos colecciones particulares. Por diversas circunstancias no los he podido ver ni conocer fotográficamente, y no puedo asegurar que sean tres obras distintas o la misma que ha cambiado de propietario, por lo que no se tienen en consideración en este estudio.

3 Después de estudiar diversas obras que asigna a los hermanos García, señala “*Merecen ser citados aquí, aunque sean de distinta mano, otra serie de Ecce-Homos de sentido expresivo análogo, entre los que destacan dos en el citado convento de S. Antón y otro de colección particular*”. OROZCO DÍAZ, Emilio: “La escultura en barro, en Granada” *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, 4-6, 1939-1941, p. 98.

4 ARIAS MARTINEZ, Manuel, y LUNA MORENO, Luis: *Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 1995, p. 73. Ya se señalaba que formaba serie con otras esculturas.

5 ROMERO TORRES, José Luis: “Ecce-Homo y Dolorosa” en *El Splendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Sevilla, 1998, nº 29.

6 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, p. 74; PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución*. Sevilla, 1983, p.386.

7 LOPEZ MARTINEZ, Celestino: *Descendientes de Cristóbal Colón y de Hernán Cortés en Sevilla y el templo de Madre de Dios de la Piedad*, Sevilla, 1948, p.18.

Hernández⁸; sin embargo, Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables*, consigna, recogiendo el testimonio de Velázquez, que Delgado había superado a Gaspar Becerra, su maestro⁹; es muy probable que formara parte del grupo de escultores que llegaron a Sevilla desde Castilla durante la segunda mitad del siglo XVI. Trabajó en madera, barro y marfil, y es de destacar que firma y fecha alguna de sus obras, lo que es poco habitual en el panorama escultórico español. Sus esculturas y sus bocetos sirvieron de modelo a otros artistas, entre los que se cuenta Martínez Montañés; realizó modelos en barro que otros imagineros tallaron en madera, como la Inmaculada de la parroquia sevillana de san Andrés. Trabajó junto con Martínez Montañés en la realización de las esculturas que decoraban el túmulo levantado para las exequias de Felipe II en la catedral de Sevilla, y, precisamente, en una de las descripciones de esta arquitectura efímera, se le alude como “*grande escultor conocido y estimado por tal*”¹⁰. También en esta obra participó Francisco Pacheco, que, en su *Arte de la Pintura* cita varias veces al escultor; especialmente importante es la referencia que hace de varias obras de Martínez Montañés y de Nuñez Delgado, cuya policromía ha realizado y presenta como ejemplo a seguir: de este escultor especifica “*El san Juan Bautista de San Clemente (i otros Ecce-homos de barro)*”¹¹; no es aventurado pensar que se está refiriendo a las obras que ahora se estudian.

De Nuñez Delgado se conocen varias obras en barro, entre las que sobresale la espléndida cabeza cortada de san Juan Bautista, firmada y fechada en 1591, que, procedente de la colección González Nandín, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; el modelado, riquísimo de matices realistas se conjuga con una torsión de indudable origen manierista. Indudablemente es obra excepcional, muy probablemente pieza única, y como tal la debió considerar su autor, al firmarla y fecharla en 1591. Ciertamente, no puede sorprender la maestría en la utilización del barro en la escultura, pues esta técnica cuenta, en la ciudad de Sevilla, con una larga e importantísima tradición, con nombres tan significativos como Mercadante de Breñaña, Pedro Millán, Miguel Perrín y Pedro Torrigiano. Se debe recordar que, cuando Francisco Pacheco señala que el material en que se realiza una obra no empaña su calidad artística, cita, expresamente, “*el San Jerónimo famoso de barro*” que realizó Torrigiano¹².

Se conocen otras dos esculturas en barro cocido de este escultor que representan al Ecce Homo, según un modelo distinto al grupo que ahora nos ocupa, conservadas en la

8 PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco: *Fuentes literarias para la historia del Arte español*, II, p. 159.

9 MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos Practicables*, en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco: *Fuentes literarias...* ob. cit., III, p. 74.

10 COLLADO, Francisco Jerónimo: *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del Rey Don Felipe Segundo*, Sevilla, 1598, en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco: *Fuentes literarias...* ob. cit., V, p. 370.

11 PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, III, p. 406.

12 PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, I, p.26

colección Gómez Moreno (actualmente expuesta en la Fundación Rodríguez Acosta)¹³ y en el convento de la Concepción de La Paz, Bolivia¹⁴; ambas son extraordinariamente similares entre sí, casi idénticas: Cristo aparece hasta casi las rodillas, recogido sobre si mismo; la espalda, plana, está vaciada; las dos tienen las mismas dimensiones (40 centímetros). La diferencia más notable entre ambos ejemplares, aparte de la impresión producida por la diversidad y estado de la policromía, y el número y tratamiento de las cuerdas (en parte superpuestas), reside en el tratamiento de la cabeza: el ejemplar de la Paz parece haber perdido parte del modelado del pelo y presenta, quizá, una posición más frontal del rostro. Todo ello nos induce a considerar un sistema de producción artística, partiendo de unos volúmenes obtenidos a partir de un molde, similar al modo que proponemos para el grupo de cabezas que ahora estudiamos. Asimismo, tanto en estas dos obras como en la cabeza del Bautista del Museo sevillano, se señala una característica que parece propia de Núñez Delgado, y que también aparece en las figuras de Ecce Homo que ahora nos interesan: el escorzo de la cabeza, con el doble giro del cuello, con el rostro levantado y caído hacia el hombro derecho, sobre el que se deslizan unos mechones; es significativo que, incluso, en la cabeza cortada de san Juan aparezca una parte de este hombro. Además, sobre este mismo hombro, se crea un volumen formado por rizos, (evidente en la cabeza del Bautista y en las figuras de la colección Gómez Moreno y La Paz) o por un recogido de la clámide (como presentan las cabezas que ahora se estudian). Naturalmente, este escorzo del rostro, con el doble giro del cuello, se muestra en casi todas las obras del escultor; muy significativo es su uso en los relieves del retablo del Bautista, en el convento sevillano de San Clemente.

El tipo físico utilizado por Núñez Delgado para las representaciones masculinas está perfectamente definido; además de las obras en barro, hasta ahora señaladas, obsérvense, por ejemplo, las figuras de san Juan Bautista en el retablo de su advocación en el monasterio de San Clemente. Los rostros masculinos son acentuadamente triangulares, anchos al nivel de la frente y los ojos, con pómulos muy marcados, y un acentuado estrechamiento de la cara, que termina en una barbilla fina y en punta; a esta sensación contribuye la cabellera, voluminosa, y una barba, corta y pegada en el mentón, y que termina en dos largos mechones simétricos. El pelo está formado por rizos finos, muy marcados, de ritmos curvos, que, si la policromía no es cuidada o está repintado, puede quedar empastado y confuso; característico es el bigote, terminado en rizos que se cierran en las comisuras de los labios. El tipo físico deriva, o se puede relacionar, con el modelo de cabeza que utiliza Jerónimo Hernández, al que se supone su maestro, al igual que con las obras de Andrés de Ocampo; la diferencia radica en el modo de modelar o tallar los detalles: de forma sumaria en Hernández y Ocampo, y muy marcados en Núñez.

13 ANGULO IÑIGUEZ, Diego, en STEGMANN, Hans: *La Escultura de Occidente*, Barcelona, 1936, 2ª edición, p. 248.

14 MESA, José de, GISBERT, Teresa y SCHENONNE, Héctor: "Una escultura de G. Núñez Delgado en Bolivia", *Archivo Español de Arte*, 154-155, 1966, p.200.

La serie de cabezas de Ecce Homo que ahora se estudian presentan unas características formales de dimensiones¹⁵ y volúmenes, que hace presuponer que no solo derivan del mismo modelo, sino que se producen a partir de un único original; de éste, que no sería excesivamente minucioso, se obtendría un molde en negativo, en forma de campana y abierto por su parte inferior, del que, rellenándose de barro, se obtuvieron unos volúmenes simplificados, cuyos detalles se definieron de forma individual y manualmente, con labor de distintos instrumentos. Hay que señalar que cada una de estas esculturas está realizada en una sola pieza; únicamente se ha comprobado en la figura de la Catedral de Sevilla una modificación significativa, corrigiendo con estuco el modelado del cuello, lo que se nota en el agrietamiento de la superficie. Posteriormente, tras la cocción, se procedería a la labor de policromía, en la que hay que suponer que intervendría Francisco Pacheco, pues debe pensarse que estas imágenes del Ecce Homo son a las que alude en su *Arte de la Pintura*, como ya se ha citado; con diversos matices, la policromía sigue el mismo esquema en todas las obras, con finas labores de peloteado; diferencias se encuentran en el número y distribución de los regueros de sangre. A causa de este proceso de producción artística, encontramos diferencias entre todos los ejemplares estudiados: en los mechones del pelo y de la barba, los pliegues de la clámide, la definición de los párpados, el entrelazo de la corona de espinas, etc. El sistema de producción artística se puede suponerse semejante al trabajo de una escultura en madera: el imaginero crea y realiza un modelo y, a partir de éste, unos ayudantes desbastan la madera hasta conseguir unos volúmenes simples en los que el maestro va paulatinamente trabajando hasta conseguir una perfecta definición de las formas. Como se verá, cada una de estas cabezas de Ecce Homo se distingue, además de por distintos detalles, también por el distinto nivel de definición formal que se ha utilizado en cada una; así, encontramos interesantes diferencias, por ejemplo, en la forma como se han trabajado los mechones del pelo en la espalda, en unas piezas con total y minucioso acabado, y en otros, casi sin modelar, dejando marcado en el barro el rastro de los dedos. A este respecto, es muy significativa la comparación entre las espaldas de las dos esculturas conservadas en el convento de San Antón, de Granada, que corresponden a dos tipos bien diferenciados de modelado del detalle. Las esculturas están, lógicamente, huecas, lo que es necesario para su perfecta cocción y para asegurar su posterior conservación, pero, como veremos, presentan diversas soluciones técnicas; ninguna de las cabezas estudiadas ha sido vaciada, sino la propia técnica utilizada para rellenar el molde, por la parte inferior, es la que, apretando el barro contra las paredes, ha creado el hueco interior. Hay que señalar que la boca de la figura conecta con el vacío interno de la pieza. Aunque ya se ha señalado la igualdad de dimensiones entre todas las obras estudiadas, merece ser reiterado este dato; las pequeñas discrepancias entre las medidas publicadas corresponden a pequeñas circunstancias mas que a unas diferencias reales.

15 Las medidas publicadas oscilan entre treinta y treinta y tres centímetros de altura. Las diferencias se deben al estado de las piezas, ya que algunas han perdido parte del borde inferior, y a la forma de realizar la medición.

Otro aspecto a considerar es la peana o basa donde descansa la escultura; como se verá después, quizás la escultura de la catedral de Sevilla sea la única que conserve su peana original; es interesante observar como estas piezas presentan diversos sistemas de sujeción a la peana, lo que, unido a otros detalles técnicos, ha permitido establecer, al menos, tres subconjuntos; se podría suponer, al menos como hipótesis de trabajo, que estos grupos corresponderían a diversos momentos cronológicos.

La primera obra que se debe considerar es la imagen conservada en la clausura del Convento de San Antón de Granada, cuya fotografía publicó Orozco¹⁶. Obra de gran calidad y cuidado modelado en los detalles, como las arrugas de la frente, presenta el mechón derecho corto, dejando ver todos los pliegues de la clámide. Su peana, rectangular, de madera chapada, con pequeña moldura, podría ser obra del siglo XIX, a la que está unida, extrañamente, por dos sogas que asoman por la parte inferior de la base con dos nudos y que hay que suponer adheridas interiormente al barro.

El otro ejemplar conservado en Convento de San Antón, Granada, que fue citado por Orozco, presenta interesantes detalles. Está montado sobre rica peana de madera tallada y dorada, más tardía que la imagen, pero realizada para ella. En el sistema de sujeción es destacable la existencia de tres largos vástagos de madera anclados en la peana y en la cabeza, donde se acoplan en tres agujeros del barro, (uno en la zona superior de la figura y dos más pequeños en la espalda) sobresaliendo en la superficie de la obra: sus extremos están disimulados, tallados sumariamente y policromados al igual que la zona de su entorno. El modelado es menos apurado, sobre todo en la definición de los detalles del pelo; igualmente la nariz es más recta, y en la espalda se produce una cierta confusión entre el pelo y el manto. El mechón derecho es largo y alcanza, prácticamente, el borde inferior de la pieza. Ambas esculturas del Convento de San Antón debieron mostrarse en alguna exposición, que no ha podido ser identificada, según se deduce de las etiquetas que conservan adheridas en la parte posterior de las peanas.

Como depósito de la Casa de los Tiros, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada una de estas imágenes que, en alguna ocasión ha sido atribuido a los hermanos García¹⁷. Se ignora su procedencia anterior, y sería demasiado aventurado identificarla con el ejemplar citado por Orozco en colección particular¹⁸. La imagen presenta diversos repintes, quizá por haberse desgastado la policromía original, que se transparenta en diversas zonas; los regueros de sangre antiguos aparecen bajo los nuevos, más oscuros, que no siguen fielmente el trazado primitivo; el color original del pelo, castaño, está cubierto por una pintura negra, aunque se trasluce la labor de pincel en los bordes de la barba. Es interesante señalar que en la zona inferior interna conserva, impresa en el

16 Véase nota 3. Agradezco la colaboración de la Madre Superiora del convento y de D. Emilio Caro para el estudio de estas obras.

17 GONZALEZ DE LA OLIVA, Francisco "Ecce Homo", en *La Escultura en Andalucía. Siglos XV a XVIII*, Catálogo de la exposición, Valladolid, 1984, p. 94. Igualmente figura la adscripción a los hermanos García en la ficha del inventario del Museo de Bellas Artes de Granada disponible en red: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus>; consultado el 7-6-2008.

18 Véase nota 1.

barro, vestigios de huellas digitales, que también se han localizado en otras esculturas de este grupo. No conserva su peana, ni se distingue ningún elemento de sujeción a la misma, que sí se ha mantenido, afortunadamente, en otras cabezas.

La escultura donada a la Capilla Real de la catedral de Sevilla es obra de gran calidad y esmerado acabado. Es obra prácticamente inédita, ya que solamente apareció reproducida en el catálogo de una subasta con la atribución de “*Escuela granadina. Primera mitad s. XVIII. Círculo de Torcuato Ruiz del Perál*”¹⁹, clasificación evidentemente inaceptable. Conserva la peana original, de madera, rectangular y policromada imitando mármol rojizo. En la restauración se ha podido comprobar el sistema de sujeción, mediante tres vástagos de madera que penetraban en el barro sin traspasarlo. La escultura presenta también unas pequeñas cuñas de madera, para ajustarla a la peana, operación realizada antes de policromar; la unión se cubrió con tela, y posteriormente se encarnó, se pintó el cabello, la clámide y la base.

La Hermandad Sacramental de la iglesia del Sagrario de Sevilla conserva otra cabeza de Ecce Homo, que se custodia en una urna del siglo XVIII, situada en el antiguo retablo de Santa Justa y Rufina²⁰. No tiene peana, lo que permite observar perfectamente su interior. El sistema de sujeción original, actualmente perdido, era del mismo tipo que el utilizado en la segunda cabeza del Convento de San Antón, de Granada, con la que comparte gran cantidad de detalles técnicos. Se observan los tres agujeros, realizados en el barro antes de su cocción

Existió otro ejemplar en las Escuelas Pías de San Fernando, de Madrid, antiguamente en el barrio de Lavapiés, que conocemos solamente por fotografía anterior a 1936, conservada en el Archivo Moreno, actualmente en el I.P.C.E.²¹. No se han localizado referencias escritas sobre esta escultura. El edificio fue saqueado durante la guerra civil, aunque María Elena Gómez Moreno relata que las imágenes fueron rescatadas por un grupo de estudiantes de Arquitectura, y pasaron, posteriormente, a la nueva sede del colegio en la calle Donoso Cortés²²; más tarde, el centro docente se trasladó a Pozuelo de Alarcón y han sido infructuosas las gestiones para conocer si este Ecce Homo desapareció en la destrucción del edificio o si se conserva. La fotografía es lo bastante buena como para poder identificar perfectamente la pieza y asegurar que no es ninguno de los otros ejemplares conocidos.

En la iglesia de San Nicolás de los Servitas, en Madrid, existe otra escultura de esta serie. Se mostró en la exposición realizada con motivo del centenario de la diócesis de Madrid-Alcalá, donde figuraba, como las demás piezas, sin señalar el lugar

19 Alcalá Subastas. Subasta de febrero de 2006. Lote nº 554. Se especifica que se conservaba “*en vitrina de hojalata y cristal de la época de Carlos IV*”.

20 Agradezco la colaboración de la Junta de Gobierno de la Hermandad para el estudio de esta obra, así como a D. José Rodríguez-Rivero Carreras, que restauró esta imagen.

21 Archivo Moreno. 07.706/B. IPCE. Ministerio de Cultura, Fototeca de Información Artística.

22 TORMO. Elías: *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1972, edición anotada por GOMEZ MORENO, María Elena, p.57.

habitual donde se conservaba, y con la asignación a escuela italiana del siglo XVIII²³. La comparación de la fotografía publicada en este catálogo y la obra conservada en una capilla del citado templo madrileño aseguran la identificación. Se presenta sobre sencilla peana de madera, pintada imitando mármol, que parece posterior a la escultura; al menos, no está unida al Ecce Homo, como en la obra de la Catedral de Sevilla, y el marmolizado recuerda modelos utilizados a partir del neoclasicismo. Presenta el mechón derecho corto, pero alargado con la policromía, lo que debe ser un repinte. Se acompaña de otra cabeza de la Virgen, con peana similar, aunque no debieron formar pareja originariamente ya que la imagen de María no representa a la Dolorosa, es de distinto tamaño, lleva paños de tela encolada y puede fecharse en el siglo XVIII²⁴; posiblemente es una escultura reaprovechada, que se modificó para formar conjunto probablemente en la época en que se policromaron las peanas.

Otra escultura de este grupo se expone en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio, anteriormente Museo Nacional de Escultura, Valladolid, donde ingresó, en 1993, por adquisición del Estado a un coleccionista privado. No conserva la peana original, lo que permite observar, como en otros ejemplares, la parte interior, donde no se localiza ningún elemento de sujeción. De cuidadoso tratamiento de los detalles y policromía, fue la primera obra de este grupo que se asignó a Gaspar Núñez Delgado, como ya se ha señalado con anterioridad²⁵. También conserva, como ya se ha hecho notar en otros ejemplares, marcas de huellas digitales impresas en el barro.

Un caso algo diferente, pero sumamente interesante, corresponde a las obras conservadas en las iglesias de san Juan de Antequera y la Concepción de Écija (antiguamente de Carmelitas Descalzos), que corresponden a un mismo modelo. En primer lugar, adoptan la forma de busto, pues se han recrecido los hombros; la parte común con las demás figuras ahora estudiadas es igual en forma y dimensiones, de tal modo que parecería como si se hubiera añadido la parte inferior, aunque, realmente, no hay indicios de que la obra se haya suplementado; es más bien una modificación que supone un nuevo planteamiento estético, disimulando la torsión del cuello y encubriendo el giro manierista característico del resto de estas imágenes del Ecce Homo. En segundo lugar, hay que señalar que forman pareja con sendos bustos de Dolorosa, que además, son idénticos entre sí; en las demás figuras de Ecce Homo estudiadas no hay ninguna constancia de que se complementaran originariamente con una imagen de María, (excepto el caso de la “falsa pareja” de los Servitas de Madrid) lo que, por otra parte, resulta muy usual en este tipo de representaciones. Las imágenes de Antequera han

23 *Catálogo de la exposición conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá*, Madrid, 1986, p.178.

24 *Catálogo de la exposición conmemorativa...* ob. cit., p. 176, donde se considera obra francesa del s. XVIII; se publica fotografía de la pieza.

25 ARIAS MARTINEZ, Manuel, y LUNA MORENO, Luis: *Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 1995, p. 73.

sido asignadas a Núñez Delgado por Romero Torres²⁶. La pareja de Ecce Homo y Dolorosa de Écija, sobre interesantes peanas con cabezas de angelitos, se protegían en urnas del siglo XVIII, colocadas en 1772 en el crucero de la iglesia, momento en el que se pudo retocar la policromía; quizá la apariencia del conjunto ha determinado que estas esculturas se consideraran también como obra de este siglo²⁷; el manto de la Virgen se remata con puntilla natural, pegada y dorada, como se encuentra en otras representaciones de la época. Los dos bustos de Dolorosa plantean una serie de problemas interesantes, que merecen ser notados: el modelo femenino utilizado no presenta claros paralelos con otras obras de Núñez Delgado, y la concepción del busto es más simétrico que lo habitual en la obra del escultor. Sin embargo, el trabajo del modelado del pelo de Cristo es igual al utilizado en el resto de cabezas del Ecce Homo; la técnica de producción artística, en barro cocido a partir de un molde, sigue los mismos procesos ya señalados para las otras esculturas: Es más, parece evidente que la parte común de las cabezas ya estudiadas y los bustos procede del mismo modelo. En relación con este grupo de bustos de Antequera y Écija se pueden plantear diversas hipótesis: el modelo concreto de las parejas de Dolorosa y Ecce Homo podría ser posterior a las cabezas, y fruto del éxito de aquellas; también podría ser al revés, que las cabezas sean una simplificación de los bustos.

Como se ha podido observar, además de las diferencias en el tratamiento del modelado y en la definición de los detalles, en estas esculturas se pueden percibir diversos aspectos técnicos, que permiten pensar que las obras no se realizaron de una sola vez, sino que el modelo, y los moldes correspondientes, se utilizaron en varias ocasiones. Las diferencias de acabado podrían deberse a múltiples razones: la premura de entrega del encargo, el precio concertado o, incluso, una cuestión de gusto. No se puede descartar que la ejecución del encargo de una pieza, o momentos de menos trabajo en el taller, posibilitaran la realización de algunas esculturas más, que quedarán a la espera de futuros clientes. Sin embargo, otros detalles, como el sistema de sujeción, o el grueso de la pared de barro, inducen a considerar que estas esculturas se realizaron en varios momentos: por el sistema de anclaje, que permite además cocer las piezas en su posición natural, y las paredes finas de barro, las imágenes del Sagrario de Sevilla y la segunda de san Antón de Granada corresponden al mismo grupo, y puede ser significativo que ambas presenten casi abocetado el cabello en la espalda. Las esculturas de la Capilla Real de Sevilla, Museo Nacional de Valladolid y Museo de Granada tienen más masa de barro y un acabado más minucioso. Igualmente minucioso es el trabajo

26 ROMERO TORRES, José Luis: "Ecce-Homo y Dolorosa" en *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Sevilla, 1998, nº 29. Ya en el *Inventario Artístico de Málaga y su provincia*, II, Madrid, 1985, dirigido por Rosario Camacho, p. 38, se consideran obras sevillanas de fines del s. XVI.

27 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, III, p. 178, figuras 441 y 442. La asignación a la segunda mitad del siglo XVIII se repite en guías y catálogos posteriores, como en AA.VV. *Inventario Artístico de Sevilla y su provincia*, I, Madrid, 1983, p. 228.

de las figuras de Antequera y Écija. No se debe obviar que las conclusiones de este trabajo son provisionales, porque el análisis de los barro de todas las piezas podría aportar una interesante información sobre el posible origen de la materia prima. No parece que pueda ser tan esclarecedor el estudio de las huellas digitales que se localizan impresas en el barro; hay que suponer que la labor de rellenar el molde se encomendaría a distintos ayudantes, aunque quizás merezca la pena la investigación.

Mención especial merece el tipo de corona de espinas de estas obras, muy voluminoso y entrelazado, antecedente del modelo utilizado por los hermanos García y Juan de Mesa. Casi todas estas obras han perdido las espinas de la corona, que eran de madera clavadas en el barro, lo que modifica el aspecto de las imágenes, y acentuarían el patetismo y la expresividad.

Estas esculturas de barro cocido, que asignamos al escultor Gaspar Núñez Delgado son el claro antecedente de las representaciones similares que se atribuyen tradicionalmente a los hermanos García, quienes también debieron utilizar esta misma técnica del molde, que, por otra parte, no es extraña en la escultura española: recordemos, por ejemplo, la serie de relieves con el tema de la Piedad de Juan de Juni, o la realización de figuras en plomo, cera o papelón. Francisco Pacheco, cuando trata, concretamente, de la policromía de las figuras de metal, alude a la práctica, habitual en la época, de “*cosas vaciadas*”²⁸.

Las figuras de Ecce Homo de Núñez Delgado son un claro ejemplo de su estilo, en el que se une el preciosismo de los detalles y el manierismo del escorzo. Como conclusión, merece la pena recordar la frase de Cean Bermúdez, cuando, al escribir sobre Núñez Delgado, se lamentaba “*Pero no he podido descubrir ninguno de los Eccehomos, que dice Pacheco, hacía con acierto en barro. O habrán perecido por la materia, ó habrán salido fuera de la ciudad, como otras muchas preciosidades de las bellas artes, que se llevaron los extranjeros de Sevilla*”²⁹. Creo que, actualmente, se puede constatar que en Sevilla y en otras localidades se conservan magníficos ejemplos de imágenes del Ecce Homo, en barro cocido, realizadas por Gaspar Núñez Delgado y muy probablemente policromadas por Francisco Pacheco.

28 PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, III, p. 409.

29 CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los mas ilustre profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, III, p.240.



Figura 1: Ecce Homo. Gaspar Núñez Delgado. Hacia 1600. Capilla Real. Sevilla.



Figura 2. Dos cabezas de Ecce Homo. Gaspar Núñez Delgado. Hacia 1600.
Convento de S. Antón. Granada.



Figura 4. Ecce Homo. Gaspar Nuñez Delgado. Hacia 1600. Archivo Moreno. IPHE. Ministerio de Cultura, Fototeca de Información Artística.



Figura 3. Ecce Homo. Gaspar Nuñez Delgado. Hacia 1600. Iglesia del Sagrario. Sevilla.



Figura 6. Cabeza de Ecce Homo. Gaspar Núñez Delgado. Hacia 1600. Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Valladolid.



Figura 5. Ecce Homo. Gaspar Núñez Delgado. Hacia 1600. Iglesia de S. Nicolás. Madrid.



Figura 7. Ecce Homo. Gaspar Nuñez Delgado. Hacia 1600. Depósito del Museo Casa de los Tiros en el Museo de Bellas Artes de Granada.



Figura 8. Ecce Homo. Gaspar Nuñez Delgado. Hacia 1600. Convento de S. Antón. Granada. Detalle.

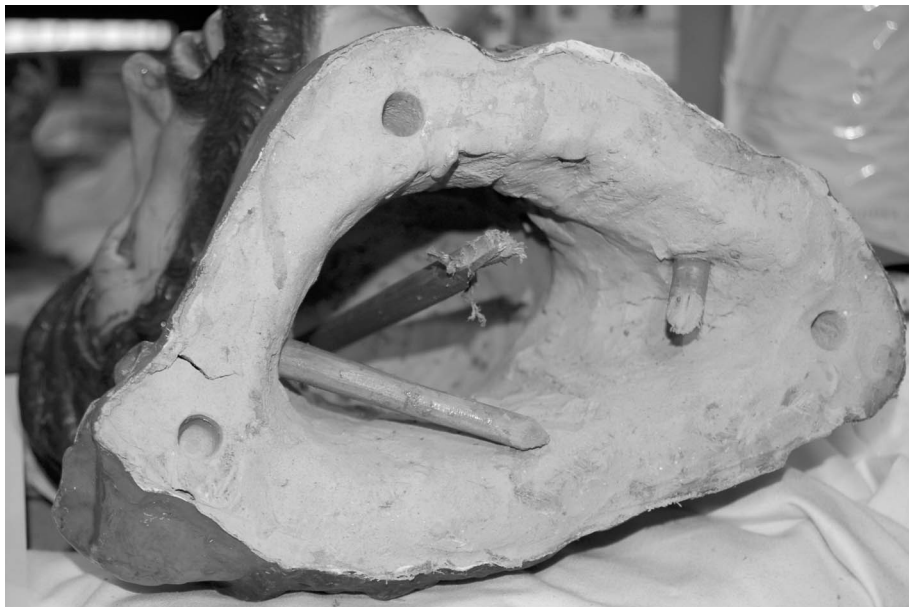


Figura 9. Ecce Homo. Gaspar Núñez Delgado. Hacia 1600. Capilla Real. Sevilla. Detalle.