

# LA ESCULTURA DE JUAN ABASCAL FUENTES EN HUELVA E HISPANOAMERICA

por

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

La riqueza y vitalidad del panorama escultórico de Sevilla en la segunda mitad del siglo XX es pujante. Junto a las tendencias vanguardistas incorporadas y enraizadas en la ciudad desde los años setenta, sigue perviviendo con vigor una tradición académica y localista, refugio no de trasnochados pintoresquismos, sino reflejo de una *interpretatio vitae* que concibe las creencias, la forma y la técnica como base inmutable de la producción artística. En esta última tendencia se inscriben las esculturas de Juan Abascal Fuentes, testimonios constantes de la plenitud del mundo visible captada con matices netamente humanísticos y religiosos.

## I) BIOGRAFÍA

Juan Abascal Fuentes nace en Sevilla el día 26 de julio de 1922. Era el menor de los siete hijos habidos del matrimonio formado por D. Gabino Abascal Domínguez, comerciante, y por D.<sup>a</sup> Josefa Fuentes Caro, maestra de Primera Enseñanza.<sup>1</sup> Nuestro biografiado cursa los estudios primarios en las Escuelas Francesas y el bachillerato en el Colegio de San Francisco de Paula, en nuestra ciudad. Comienza su andadura en

---

<sup>1</sup> El matrimonio Abascal Fuentes tuvo siete hijos: Gabino, Josefa, María del Carmen, Gabino, María, María Soledad y Juan.

el mundo de las Bellas Artes bajo la tutela de su primo Juan Balcera, pintor y dibujante, que alcanza entre 1930 y 1940 una gran reputación como realizador de carteles de fiestas primaverales.<sup>2</sup> Y despierta su vocación escultórica gracias al benéfico influjo de su buen amigo José Fernández Andes.

En 1936 inicia los estudios de dibujo y modelado en la Escuela de Arte y Oficios y Bellas Artes de Sevilla. Su profesor de dibujo fue, por entonces, el afamado pintor onubense José María Labrador y su maestro de modelado José Lafita; y más tarde, el insigne escultor Juan Luis Vasallo, director del citado centro.

Posteriormente, en 1940, relegadas a un segundo plano sus aficiones artísticas, principia los estudios superiores. En 1945, obtiene en la Universidad Hispalense la licenciatura en Derecho.<sup>3</sup> Entre sus profesores universitarios podríamos citar a Pelsmaeker, García Oviedo, Giménez Fernández, Candil, Manzano, Campo Redondo y Ruiz Giménez. Gracias a su brillante expediente académico, siendo aún alumno, fue adscrito como becario a la Biblioteca de la Facultad de Derecho. Por aquellas fechas frecuenta el Laboratorio de Arte, asiste a la Cátedra de Literatura de Morales Oliver y acrece su formación en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos.<sup>4</sup> Terminada la carrera de leyes se colegia en Sevilla en el Ilustre Colegio de Abogados el día 30 de noviembre de 1946. Y, apartado del mundillo artístico, ejerce la abogacía en el bufete de D. Manuel Barros Sierra hasta 1952.

Sin embargo, aquel paréntesis no podía durar mucho tiempo. Sus ansias de expresión plástica le inducen, sin más, a comenzar en 1951 sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría», en Sevilla. En esta ocasión, fueron sus profesores de dibujo los onubenses José María Labrador y Sebastián García Vázquez y el jiennen-

---

2 Abascal Fuentes, Juan: *El pintor Juan Balcera*, Sevilla, 1982.

3 Archivo Histórico. Biblioteca General de la Universidad de Sevilla. Expediente. Carpeta 1-Núm. 6.

4 Por entonces ilustra en diversas revistas trabajos literarios de José y Jesús de las Cuevas, Montero Galvache y Celestino Fernández Ortiz, y concurre a las Exposiciones de Primavera con acuarelas y dibujos.

se Miguel Pérez Aguilera; y en la sección de escultura, los granadinos Antonio Cano Correa y Carmen Jiménez Serrano, y el gaditano Juan Luis Vasallo. Por último, los profesores don José Hernández Díaz y don Antonio Sancho Corbacho completaron su formación teórica sobre conceptos metodológicos e Historia del Arte. De esta forma, obtiene en dicho centro el título de Profesor de Dibujo, dado en Madrid a 18 de diciembre de 1957.<sup>5</sup>

Su reconocida inquietud intelectual hace que nuestro artista complete su formación humanística aprendiendo idiomas y viajando. En este sentido, podemos anotar que además de sus conocimientos sobre la lengua francesa, estudia italiano en las aulas de la Asociación Dante Alighieri, y alemán en el Instituto Universitario de Idiomas. Los viajes serán el complemento ideal para todo ello. Así, casi inadvertidamente, entrará en contacto con distintas culturas, países y artistas. Y, lo más importante, es que visitará los principales museos de Europa. Abascal ha viajado por toda España, Portugal, Francia, Alemania, Países Bajos, Austria, Checoslovaquia, Italia, Inglaterra, etc. En Italia, incluso, siguió con gran aprovechamiento unos cursos de lengua y cultura italianas en la Universidad de Urbino.

Por fin, el 21 de noviembre de 1957, recién acabada su carrera artística, es nombrado profesor auxiliar interino, de la Sección de Pintura, en la citada Escuela Superior de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría». Unos años después, el 1 de marzo de 1962 pasa a ser, en el mencionado centro, Encargado de Anatomía Artística. Al año siguiente, el 30 de septiembre de 1963, es designado profesor auxiliar de Escultura. Más tarde, el 19 de noviembre de 1965, es profesor auxiliar interino de Escultura. Durante el curso académico de 1969-70 compaginó la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes con el encargo de profesor en la asignatura de Modelado y Vaciado, de la sección de Nervión, de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, inaugurada aquel

---

<sup>5</sup> (A)rchivo (F)acultad de (B)ellas (A)rtes de (S)evilla. Sección personal. Carpeta Dr. Abascal Fuentes.

mismo año. Y finalmente, el 2 de febrero de 1976, pasa a ser profesor auxiliar numerario de Escultura.<sup>6</sup>

Al transformarse las Escuelas Superiores de Bellas Artes en Facultades Universitarias, el profesor Abascal Fuentes logra, con fecha 15 de septiembre de 1980, el título de Licenciado en Bellas Artes. Y el 26 de septiembre de 1983 el Doctorado en Bellas Artes, tras presentar su *Curriculum vitae*, un trabajo de investigación sobre *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores-imagineros sevillanos del siglo XX*; y una obra suya, trabajada en barro cocido y policromado, titulada *Estudio de cabeza de San Juan Evangelista*. Alcanzado el Grado de Doctor, de inmediato, con fecha 25 de abril de 1984, pasa a ser profesor titular de Universidad en la disciplina de «Escultura» (Facultad de Bellas Artes), cargo que desempeñó hasta su jubilación.<sup>7</sup>

Es obvio, a raíz de cuanto expuesto queda líneas atrás, que la labor docente de Juan Abascal Fuentes se ha desarrollado fundamentalmente en la Escuela Superior de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría» de Sevilla, hoy gozosamente transformada en Facultad Universitaria. En este centro ha desempeñado, además, el cargo de Secretario desde el 21 de diciembre de 1960 hasta el 2 de marzo de 1962. Poco después, entre el 31 de octubre y el 20 de junio de 1979, volvió a ser nombrado Secretario de dicha institución académica, cargo al que renunció voluntariamente. Asimismo actuó como Secretario de la Junta Económica de la citada Escuela Superior de Bellas Artes, desde su creación el 13 de febrero de 1969 hasta su extinción el 1 de octubre de 1978, fecha en que concluyen sus funciones tras el paso al nuevo régimen universitario.<sup>8</sup>

Juan Abascal Fuentes, como todo buen maestro, conjuga su labor docente con la literaria y con la plástica. Sobre la primera hemos facilitado ya cumplida información. Sobre su faceta literaria podemos anotar sus trabajos sobre *El pintor*

---

6 *Ibidem*, Hoja de Servicios fechada en 10 de agosto de 1982.

7 *Ibidem*, Título de Profesor titular de Universidad.

8 *Ibidem*, Hoja de Servicios fechada en 10 de agosto de 1982.

Juan Balcera,<sup>9</sup> «Antonio Castillo Lastrucci»,<sup>10</sup> «Joaquín Bilbao y Martínez, escultor e imaginero»,<sup>11</sup> «Tres estampas de ambientes sevillanos en la pintura de los años veinte»,<sup>12</sup> «Las pinturas murales de la Basílica de la Macarena»<sup>13</sup> y «El escultor Adolfo López Rodríguez y su aportación a la imaginería religiosa contemporánea», en prensa. Por último, respecto a su quehacer artístico bastaría recordar su participación en exposiciones colectivas e individuales celebradas en Sevilla, Madrid, Barcelona, Valladolid, Jaén, Carmona, Valdepeñas, Cádiz, Moguer, Alicante, etc. Como reconocimiento a su labor ha ido coleccionando toda una serie de premios y distinciones honoríficas nacionales e internacionales que le avalan como uno de los más reputados escultores e imagineros contemporáneos.

Entre sus premios y distinciones, y para no hacer enojosa en exceso la relación, reseñamos las siguientes:

En el curso académico 1953-54, el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla le concede el premio de Escultura «Martínez Montañés».

En el curso siguiente, 1954-55, consigue el primer premio en la Exposición de Figuras de Barro cocido de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Sevilla, el premio anual de «Arte» de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, y de nuevo el premio «Martínez Montañés».

En 1956 se le otorga el premio «Real Maestranza» en la Exposición de Otoño, organizada por la Real Academia de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría» en Sevilla.

En 1961 obtiene el premio «Monte de Piedad y Caja de Ahorros» de la Exposición de Otoño de Sevilla, y el primer

---

9 Abascal Fuentes, Juan: *El pintor Juan Balcera*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de D. Juan Abascal Fuentes, leído el 17 de noviembre de 1981. Op.cit.

10 Abascal Fuentes, Juan: *Antonio Castillo Lastrucci*. Revista «Vivir Sevilla», núm. 1, junio-julio 1985, págs. 22-24.

11 Abascal Fuentes, Juan: *Joaquín Bilbao y Martínez, escultor e imaginero*. Revista «Vivir Sevilla», núm. 4. Sevilla, 1986, págs. 30-32.

12 Abascal Fuentes, Juan: *Tres estampas de ambientes sevillanos en la Pintura de los veinte*. Revista «Sanfer», núm. 1. Sevilla, 1986, págs. 12-15.

13 Abascal Fuentes, Juan: *Las pinturas murales de la Basílica de la Macarena*. Revista «Vivir Sevilla», núm. 6. Sevilla, 1987, págs. 35-36.

premio de Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Jaén.

Al año siguiente, en 1962, se le distingue con el tercer premio de Escultura de la referida muestra jiennense y el primer premio de Escultura del Ayuntamiento de Carmona.

Un año después, en 1963, vuelve a obtener el primer premio del citado Ayuntamiento carmonense.

Acto seguido, en 1964, consigue una bolsa de estudios en la Asociación «Dante Alighieri» para asistir durante un mes al curso de verano de la Universidad de Urbino.

En 1965 logra el premio de Escultura de la Exposición de Otoño de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, el premio de Escultura en la XVIII Exposición de Bellas Artes del Ayuntamiento de Carmona, y la Medalla de Oro en la V Feria de Muestras Iberoamericana de Sevilla.

En 1970 es, una vez más, premio de Escultura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad en la Exposición de Otoño de Sevilla.

Dos años más tarde, en 1972, vuelve de nuevo a ser premio de Escultura en la XXI Exposición de Otoño de la Real Academia de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría». Y recibe, además, la Medalla de Oro de Andrés Bello, otorgada por el Gobierno de Venezuela.

Posteriormente, en 1974, el Excmo. Ateneo le concede la Medalla de Plata de la Exposición de Primavera de Sevilla y el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad le otorga el primer premio de Escultura en el I Salón Municipal de Pintura y Escultura. Y ese mismo año es nombrado Caballero de Mérito de la República Italiana.

En 1975 el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla le concede la Medalla de Plata de Escultura en el II Salón de Pintura y Escultura. Y en 1976 es nombrado académico de la Real Academia de «Santa Isabel de Hungría» de Sevilla. Razón por la que a partir de esa fecha deja de concursar a los premios de la mencionada institución académica. En noviembre de 1981 leyó su discurso de ingreso titulado «Apuntes biográficos y catálogo de la obra del pintor Juan Balcera».

En 1978 el Excmo. Ayuntamiento de Moguer le hace entrega de la Medalla de Plata del IX Salón de Escultura y Pintura Andaluza.

Y en 1986 consigue una Mención de Honor en la Exposición de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, y el Diploma de Benemerencia concedido por la presidencia central de la Asociación Dante Alighieri, con sede en Roma. Por último, habría que sumar a todos estos premios y distinciones honoríficas la Insignia de Oro del Colegio Mayor Fernando III el Santo, de Sevilla.<sup>14</sup> Y nada más, tan sólo añadir que el 30 de septiembre de 1987 obtuvo la jubilación como profesor titular de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Desde ese momento se dedica por completo al quehacer artístico en su taller, sito en la plaza del Padre Jerónimo de Córdoba n.º 6.

## II) TÉCNICA Y ESTILO ARTÍSTICOS

El arte de Juan Abascal Fuentes hay que intuirlo en las profundidades de una tradición, que actúa ante el artista como fuente de inspiración y de constante estímulo. La autenticidad de su obra se percibe en la sinceridad de sus composiciones, plenas de lirismo, donde se conjuga la poesía con el perfecto conocimiento de las técnicas escultóricas de su tiempo.

En el quehacer artístico del profesor Abascal Fuentes encontramos fundamentalmente obras realizadas en barro, madera y bronce. En los barros cocidos emplea los dos procedimientos técnicos tradicionales. En el primero, una vez modelada y ahuecada la figura, con las manos y los palillos de modelar, la deja secar. Luego, se efectúa la cochura en el horno de alfarero. Al final, la escultura presenta una capa de 1,5 cms. de espesor poco más o menos.

En el segundo procedimiento, una vez modelada la efigie, le hace un negativo de escayola al que se aplica una capa uniforme de barro de 1,5 cms. de grosor aproximadamente.

14 A.F.B.A.S. Sección personal. Carpeta Dr. Abascal Fuentes. Curriculum Vitae.

Se trata de la técnica del apretón. Se espera un par de días para que pierda humedad y se retoca el positivo. Y, una vez seco, se cuece. Este procedimiento, casi seriado, permite hacer muchos ejemplares; aunque cada uno puede acabarse de distinta forma, gracias a los añadidos o aditamentos.

Para realizar una escultura en madera, nuestro artista lo primero que hace es modelar en barro un pequeño boceto. Después la modela a su tamaño real. Y una vez pasada a escayola, como material más estable, la saca de punto en madera por el procedimiento tradicional. Posteriormente, la termina perfilando con gubias, escofinas y raspines hasta pormenorizar los más insignificantes detalles.

En la ejecución de sus broncees se ha seguido el procedimiento técnico usual. Del modelo original en barro o escayola se obtiene una reproducción en cera. Esta, recubierta de molde y contramolde de material refractario, se introduce en el horno para derretir la cera que sale por unos canalitos hechos al molde. A continuación recibe por los bebederos, orificios practicados en el material refractario, el bronce fundido que, poco a poco, ocupa el lugar que ha dejado la cera. Por último, se deja enfriar y se despoja el simulacro del material refractario.

Respecto a la policromía de sus esculturas podemos apuntar que las carnaciones sobre tallas de madera, predominantemente pálidas, están ejecutadas siempre al óleo. Por el contrario, las telas aparecen trabajadas al temple de huevo. Para ello, mezcla el temple con la yema, a veces, incluye también la clara, y la rebaja con agua si va a estofar. Para efectuar la labor de estofa es imprescindible que la madera esté estucada y dorada con panes de oro fino. De esta forma, el estofado se consigue rascando directamente la capa pictórica con una cañita y formando el estampado apetecido. Al final se fija con barniz y cera para matizar los brillos y procurar la mejor conservación del todo.

Abascal en sus obras de barro cocido utiliza dos formas diferentes de policromar. Unas veces policroma al temple de huevo directamente sobre la materia, sin preparación previa. Y otras veces, pinta al óleo las carnaciones y al temple de huevo



los ropajes sobre una capa de estuco, al igual que en la madera, cincelandos incluso las fimbrias de los paños que por lo general lucen ricos estofados.

La depuración técnica, el dibujo correcto y el modelado jugoso definen, pues, el estilo artístico del profesor Abascal Fuentes. Precisamente sobre su estilo, Manuel Olmedo, crítico de arte, nos dice en 1972 que: «Por su localización en Sevilla y por su formación, se encuentra muy a gusto en una corriente estética puramente figurativa, y aún tradicional, entendiendo la tradición como una corriente viva que brotando de nuestra propia idiosincrasia racial y espiritual, se enriquece constantemente con las aportaciones de generaciones nuevas; nunca como un estancamiento en determinados hallazgos formales, que impediría y coartaría la libre expresión artística y que en definitiva, no es sino señal de impotencia artística y de anulación de aquello que el arte tiene de vital. Nuestro escultor sigue y estudia con el máximo interés todas las experiencias y descubrimientos del arte de vanguardia de nuestros días, tanto como el estudio de modelos clásicos —que también en su época fueron vanguardia— y también hallazgos, que no hemos de ignorar o despreciar. Y, después de ello, trata de hacer una obra personal, sencilla, clara, sincera, para expresar sus sentimientos de la manera y con las formas que estima más adecuadas en cada caso». <sup>15</sup> Que esto es cierto lo prueba Juan Abascal al afirmar: «No me preocupa el estilo; creo que éste se nos dará por añadidura». <sup>16</sup>

Con posterioridad, en 1982, Manuel Lorente, también crítico de arte, estima que «el merecido prestigio de que goza este escultor sevillano es acrecentado constantemente por sus espléndidas obras de imaginería religiosa. Las más recientes, éstas que aquí se reproducen: ese serenísimo Cristo del Perdón, pendiente de la Cruz, para la parroquia de Santa Teresa, de Huelva y el vigoroso conjunto que forma la desolada figura del cristo de la Humillación y el soldado romano que le despoja de sus vestiduras. Obra tan lograda como la anterior y

15 Olmedo, Manuel El escultor Juan Abascal. «ABC». Sevilla, 24 de mayo de 1972.

16 *Ibidem*.

que, en el paso del Expolio, la próxima madrugada del Viernes Santo hará estación de penitencia por las calles de Cartagena. Con ellas, que promoverán devociones fuera de Sevilla, Juan Abascal enriquece en nuestros días la secular tradición de nuestra mejor imaginería religiosa». <sup>17</sup> Precisamente, el propio Abascal Fuentes entiende la imaginería sagrada «como una escultura que, además de poseer todos los requisitos formales que la escultura exige, debe ser apta para transmitir un mensaje espiritual». <sup>18</sup>

Sobre este particular abunda en 1982 el profesor Hernández Díaz al resaltar que «Abascal, buen católico, cofrade de corazón, ha logrado verdaderos aciertos en la imaginería sagrada —dentro de la más pura tradición de la escuela sevillana, aunque con personales interpretaciones del tema representado—, con grupos procesionales pasionistas e imágenes singularizadas». Y tras citar los ejemplos más relevantes de su producción artística, concluye haciendo constar que todos ellos están bien dibujados, modelados, tallados y policromados y que además poseen profunda unción sagrada. <sup>19</sup>

En conclusión, a juzgar por todo lo dicho, podemos insistir, una vez más, en que Juan Abascal Fuentes es un artista que, por su preparación académica, sobresale por su dominio del dibujo. Sus obras, plenas de valores pictóricos, acentúan los aciertos morfológicos, tanto en la superficie como en el volumen. Y sus logradas policromías subrayan, sin más, las exquisiteces del modelado. Posee, además, ajustados conocimientos tectónicos, según acreditan sus monumentos cuya corporeidad se adecúa perfectamente a la función y al marco urbanos. Se trata, pues, de un artista completo y, sobre todo, de un gran escultor cuya formación clásica, sensibilidad y aptitudes creadoras se afirman al cultivar las distintas motivaciones te-

---

17 Lorente, Manuel: *Juan Abascal: Nuevas aportaciones a la imaginería religiosa*. «ABC». Sevilla, 3-de abril de 1982.

18 Lorente, Manuel: *Juan Abascal: escultor e imaginero*. «ABC». Sevilla, abril de 1981.

19 Hernández Díaz, José: *Discurso del Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz contestando al de recepción del Sr. D. Juan Abascal Fuentes*. Separata del «Boletín de Bellas Artes», 2.ª época, núm. X, publicado por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1982, pág. 52.

máticas de su buen hacer plástico y de forma muy especial al tratar la imaginería religiosa sevillana de siempre.

### III) PRODUCCIÓN ESCULTÓRICA

El presente trabajo tiene como objeto de estudio primordial, dentro de la ya dilatada producción escultórica del profesor Abascal Fuentes, las obras y restauraciones realizadas hasta la fecha por el mencionado artista sevillano para Huelva e Hispanoamérica. Por ello, bajo este epígrafe englobamos dos interesantes subapartados. En el primero se incluyen sólo y exclusivamente sus intervenciones escultóricas en la provincia onubense. Y en el segundo se reseña la labor plástica que ha ejecutado para los países hispanoamericanos.

#### A) *Obras en Huelva*

Juan Abascal Fuentes posee en la actual provincia de Huelva ocho esculturas policromadas, todas de temática religiosa. De ellas, siete están trabajadas en madera y una en barro cocido. Con objeto de facilitar una amplia panorámica de su quehacer artístico en tierras onubenses añadimos, además, las restauraciones que ha efectuado hasta la fecha en esta provincia andaluza.

#### 1.—*Obras originales*

En el comentario estilístico, histórico e iconográfico de cada una de las piezas seguiremos un orden puramente cronológico.

- 1.1.—VIRGEN DEL CARMEN. Parroquia de San Juan de Avila.  
HUELVA.  
Escultura en madera de ciprés policromada.  
Mide 1,58 ms. de alto.  
Juan Abascal Fuentes.  
Año 1958.

La figura responde al modelo iconográfico usual del tema que analizamos; es decir, la Virgen, de pie, viste el hábito y colores carmelitanos. Presenta al pequeño Jesús, sentado en el brazo izquierdo, y porta en la diestra el cetro real y el escapulario, signo y símbolo de su advocación. El Niño Jesús, de carácter deífico, bendice con la diestra y abre sus brazos con gesto de universal acogida.

Este simulacro está expuesto al culto público en el citado templo onubense desde 1977.<sup>20</sup> Se trata de una de las primeras obras de Juan Abascal. El artista la esculpió originariamente como María Auxiliadora. Sin embargo, al morir la señora que le hizo el encargo, y quedar la efigie prácticamente impagada, los herederos autorizaron al escultor la posesión de la misma. Razón por la que, más tarde, la transformó en Virgen del Carmen.

- 1.2.—SAN JOSE CON EL NIÑO. Ayuntamiento. MOGUER.  
Escultura en barro cocido y policromado.  
Mide 0,50 ms. de alto.  
Juan Abascal Fuentes.  
Año 1978.

Este grupo escultórico de San José con el Niño itinerante, copia de un modelo lignario original conservado en el Museo Diocesano de Santa Clara de Moguer, refleja el sentimiento candoroso e ingenuo del arte popular sevillano del momento barroco.<sup>21</sup> Se expone en la hornacina que remata la portada principal del Ayuntamiento moguerense, interesantísimo ejemplar de la arquitectura municipal del último tercio del siglo XVIII en la Tierra Llana de Huelva.<sup>22</sup>

El Patriarca viste túnica talar grisácea y manto marrón con fimbrias doradas, colores alusivos a la humildad e inmortalidad.

20 González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*. Huelva, 1981, pág. 476.

21 (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (M)oguer. Legajo 1.000. Mandato de pago núm. 1.240, capítulo 6.º, año 78. El documento, fechado en octubre de 1978, dice: «Por restauración estofado y policromado de una figura de San José y reproducción de la misma en barro cocido, 20.000 pts.».

22 González Gómez, Juan Miguel: *Ayuntamientos renacentistas y barrocos en Huelva e Hispanoamérica*. VII Jornadas de Andalucía y América. La Rábida, marzo 1987 (en prensa).

dad del espíritu y a la renuncia al mundo.<sup>23</sup> El vuelo y ampu-  
 losidad de los paños configuran una silueta plena de curvas y  
 contracurvas. El Santo muestra un rostro luengo con abun-  
 dante cabellera, bigote y barba bífida. Se peina con raya al  
 centro y bucle descendente desde las sienes hasta la nuca. Cal-  
 za sandalias y porta en la mano izquierda, por influjo de los  
 apócrifos, la vara florida. El libro sobre la Natividad de María,  
 al narrar la elección del esposo de la Virgen, alude a la pro-  
 fecía de Isaías (11,1-2). De acuerdo, pues, con este vaticinio,  
 el sumo sacerdote «mandó que todos los varones pertenecien-  
 tes a la casa y familia de David, aptos para el matrimonio y no  
 casados, llevaran sendas varas al altar. Y dijo que el dueño de  
 la vara, que una vez depositada hiciera germinar una flor y  
 en cuyo ápice se posara el Espíritu del Señor en forma de pa-  
 loma, sería el designado para ser custodio y esposo de la Vir-  
 gen». <sup>24</sup>

El pequeño Jesús, a la diestra de San José, luce túnica  
 verde clara con fimbrias doradas, tonalidades que aluden al  
 triunfo de la vida sobre la muerte y a la divinidad.<sup>25</sup> Y ca-  
 mina descalzo, asido de la mano del Santo Patriarca. La des-  
 nudez de sus pies simbolizan la servidumbre voluntaria de  
 Cristo.<sup>26</sup> Tan entrañable grupo, de factura popular, presenta  
 notables desproporciones anatómicas y formales por fidelidad  
 al modelo copiado. No obstante, este ejemplar mejora y corri-  
 ge en cierta medida las deformaciones del original. Como  
 prueba irrefutable de todo ello, en la peana del Señor San José,  
 por detrás, hay una leyenda que dice: «Según modelo antiguo  
 se hizo en Sevilla. Juan Abascal».

1.3.—CRISTO DEL PERDON. Parroquia de Santa Teresa. HUEL-  
 VA.

Escultura en madera policromada.

Mide 1,76 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1981. Lámina 1.

23 Ferguson, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, 1956, pág. 219.

24 Santos Otero, Aurelio de: *Los evangelios apócrifos*. B.A.C. Madrid, 1985, pág. 254.

25 Ferguson, George: Op. cit., págs. 217 y 220.

26 *Ibidem*, pág. 58.

El Crucificado se fija al madero con cuatro clavos, según las revelaciones de Santa Brígida.<sup>27</sup> El Cristo muerto, impregnado de auténtica unción sagrada, inclina dulcemente la cabeza hacia adelante y hacia la derecha. Su facies hipocrática presenta ojos exostálmicos, abertura palpebral en forma de «ese», nariz afilada, labios entreabiertos, prognatismo, etc. La distribución del cabello y de las barbas componen armoniosamente la testa. Una abigarrada corona de espinas rodea la bóveda craneal y acentúa la nota cruenta del martirio.

La figura apolínea, perfectamente anatomizada, acusa la laxitud cadavérica. En el tórax, de cuidada apariencia, destacan las mamilas bajas y el esternón con su apéndice xifoideo. El paño de pureza cordífero, de marcada concepción barroca, contrasta vivamente con la serena morfología corporal, convertida en mero soporte de la idea. La abertura del sudario, por el lateral derecho, es un recurso expresivo del artista para lograr un doble objetivo; insistir en el carácter martirial, al desollar la soga la cadera de Jesús, y permitir el estudio anatómico completo y pormenorizado de la imagen por ese costado. Precisamente, en el paño de pureza, en la zona lumbar izquierda, está la firma del autor: «Abascal. Sevilla. 1981».

Esta escultura, plena de valores tanatológicos, se atiende plásticamente a la narración evangélica de San Juan sobre la muerte del Mesías: «Jesús, luego que chupó el vinagre, dijo: Todo está cumplido. E, inclinando la cabeza, entregó su espíritu» (19,30). Fue pensada también, que duda cabe, con carácter procesional, a juzgar por su cuidado dibujo, minucioso modelado y acertada policromía. En sus carnaciones y en las zonas declives se observan incluso las manchas hipostáticas que reflejan, una vez más, el apego al estudio del natural. Estamos, pues, ante una de las más logradas creaciones de nuestro artista, inspirada en los modelos sevillanos del siglo XVII. Recibe culto en el presbiterio del citado templo onubense.

---

<sup>27</sup> Hernández Díaz, José: *Juan Martínez Montañés. El lisipo andaluz (1668-1649)*. Sevilla, 1976, pág. 68.

1.4.—SANTA TERESA JORNET. Residencia de Ancianos "Santa Teresa Jornet". HUELVA.

Escultura en madera policromada.

Mide 1,60 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1981. Lámina 2.

Santa Teresa Jornet e Ibars, fundadora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, es una de las más destacadas personalidades de la Iglesia Católica del siglo XIX en la caritativa asistencia espiritual y material de la ancianidad desvalida. Al ser canonizada por Pablo VI, el 27 de enero de 1974, su culto se extendió a toda la Iglesia Universal.<sup>28</sup>

El artista nos presenta a esta santa catalana con hábito y escapulario negro, larga esclavina del mismo color, griñón blanco con el escudo del Instituto y velo negro, indumentaria propia de las religiosas profesas de dicha Congregación. El hábito ha sido meticulosamente tomado del natural. Y el rostro, algo idealizado, se atiene en parte a las fotografías de la santa facilitadas por la comunidad de la Residencia de Ancianos «Santa Teresa Jornet», de Huelva.

En su mano izquierda exhibe el Crucifijo engarzado en una cadena que pende desde su cintura. El gesto es altamente significativo. Es reflejo de su acendrada piedad. Quiere indicar, con ello, que los padecimientos humanos han de asociarse a los padecimientos de Ntro. Señor Jesucristo, para que así todos puedan alcanzar también la gracia divina. Esta representación iconográfica es muy acertada, ya que Teresa Jornet se esforzó durante toda su vida para que, a imitación suya, sus Hijas y sus Ancianos se santificaran mirando siempre a Dios. Y es que, hoy como ayer, siguen teniendo vigencia las palabras de San Pedro que dicen: «Alegraos en la medida en que participáis en los sufrimientos de Cristo, para que también os alegréis alborozados en la revelación de su gloria» (1.<sup>a</sup> P 4,13). Y las de San Pablo, que respecto al bautismo, comenta: «Y si hijos, también herederos; herederos de Dios

<sup>28</sup> Pietromarchi, M. Eugenia: *Santa Teresa Jornet e Ibars*. Roma, 1958.

y coherederos de Cristo, ya que sufrimos con El para ser también con El glorificados» (Rom 8,17).

Por último, tan sólo debemos reseñar que la Santa con la diestra hace un gracioso y elegante ademán, como imponiendo silencio: «Guarden silencio —dice la Madre—, que no es posible haya presencia de Dios donde anda suelta la lengua; ni pueda estar recogido el espíritu, cuando no lo está la lengua». <sup>29</sup>

1.5.—SANTA TERESA DE JESUS. Parroquia de Santa Teresa. HUELVA.

Escultura en madera policromada.

Mide 1,50 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1982. Lámina 3.

Santa Teresa, como reformadora del Carmelo, viste el hábito carmelitano de las descalzas: color castaño, con tocas blancas y velo negro; amplio manto de lana blanca abrochado ante el pecho y sandalias. La escultura aparece firmada en la punta del velo negro que cae por la espalda. El autor hace constar tan sólo: «Abascal».

Con gesto decidido, levanta la cabeza y dirige la mirada al cielo. Está captada en el goce mismo de una visión celeste. Por ello, ubicada en el lateral derecho del presbiterio de la referida parroquia onubense, contempla extasiada el rompimiento de gloria esculpido en la vidriera policroma que centra el conjunto tectónico. Entre resplandores asoma el Espíritu Santo, en forma de paloma, que le inspira la sublimidad de sus textos literarios. En efecto, la Santa al describir el origen de sus visiones explica: «En la ganancia del alma se ve ser grandísima merced y muy mucho de preciar, y agradece al Señor que se la da tan sin poderlo merecer, y por ningún tesoro ni deleite de la tierra la trocaría. Y ansí, cuando el Señor es servido que se le quite, queda con mucha soledad; más todas las diligencias posibles que pusiese para tornar a tener aque-

<sup>29</sup> *Ibíd.*, pág. 226.



lla compañía, aprovechan poco, que lo da el Señor cuando quiere y no se puede adquirir». <sup>30</sup>

Santa Teresa de Jesús luce como atributos personales el libro y la pluma de escritora. Es obvio que el libro, que sostiene amorosamente sobre su pecho con la mano izquierda, alude a sus escritos ascéticos y místicos traducidos a los principales idiomas, ya que son obras maestras de la literatura universal. En esta escultura el arrobamiento místico se manifiesta plásticamente por medio del movimiento de los paños, especialmente del escapulario. El rostro de la Santa de Avila, idealizado, de nacaradas carnaciones, contrasta vivamente con la indumentaria que es un detallado estudio del natural, tomado del hábito de una religiosa carmelita del convento de San José de las Teresas, de Sevilla.

1.6.—VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de San Juan Bautista. SAN JUAN DEL PUERTO.

Imagen de candelero para vestir.

Mide 1,55 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1983. Lámina 4.

Esta efigie mariana es cotitular de la Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Gran Poder y Ntra. Sra. de los Dolores, fundada en 1967. Procesa anualmente el Jueves Santo con el Nazareno y el Viernes Santo con el Cristo yacente. Sustituyó a otra Dolorosa de finales del siglo XVIII, desaparecida en un incendio fortuito ocasionado en dicho templo parroquial. <sup>31</sup>

Tan bella imagen, de carnaciones muy pálidas, está emparentada estilísticamente con el ángel de la Hermandad de la Santa Cruz y Nuestra Señora del Rosario y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de las Aguas, Nuestra Señora del Mayor Dolor y María Santísima de Guadalupe, de Sevilla. La citada figura angélica fue realizada también por Juan Abascal en 1962. <sup>32</sup>

<sup>30</sup> Santa Teresa de Jesús: *Moradas del castillo interior*. Moradas sextas, cap. 8, núm. 5. «Obras completas». Sexta edición. B.A.C. Madrid, 1979, pág. 428.

<sup>31</sup> González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., págs. 230-231.

<sup>32</sup> *Guía de las Cofradías de Sevilla*. «El Correo de Andalucía». Sevilla, 1983, págs. 78-79.

La Virgen de los Dolores de San Juan del Puerto, según la iconografía tradicional del tema, viste de negro sobre negro. En el pecho ostenta un corazón de plata atravesado por los siete cuchillos, como una clara alusión a los siete dolores que fueron traspasando su alma en la profecía del santo Simeón, en la huida a Egipto, en la pérdida de Jesús en el Templo, en la calle de la Amargura, en la crucifixión del Señor, en el descendimiento de la Cruz y en la sepultura de Cristo.<sup>33</sup> Por último, como complemento indispensable de su indumentaria luce corona imperial. De esta forma, en medio del dolor, María es reina, coronada por el amor de los redimidos.<sup>34</sup>

1.7.—VIRGEN DEL ROCIO. Capilla de la Clínica de la Blanca Paloma. HUELVA.

Escultura en barro cocido y policromado.

Mide 0,90 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1984.

La Virgen del Rocío, de pie, hierática, con la mirada baja y la expresión dulce y sonriente, viste el traje de Reina. Ostenta, como emblema de su realeza, corona y cetro. Y como Virgen Oferente, variante de la Kyriotissa, expone simétricamente al Niño Jesús entre sus manos.<sup>35</sup>

El artista se muestra muy respetuoso con el modelo original. La Señora luce falda acampanada, corpiño o jubón, mantolín, rostrillo y manto. Como complementos fundamentales de su atuendo exhibe corona, ráfaga ondeada y media luna a sus plantas. Resulta muy significativa la decoración floral prendida en la ráfaga, ya que recuerda las palabras pronunciadas por la esposa, en el Cantar de los Cantares: «Fortalecedme con flores y aprestadme con manzanas, porque desflaquecida estoy de amor» (2,5).

En el pedestal, concebido a modo de sencilla peana, se lee

33 Alonso Morgado, José: *Modo de representar las imágenes de María Santísima de los Dolores*. «Sevilla Mariana», Sevilla, 1883, tomo IV, págs. 169-171.

34 González Gómez, Juan Miguel: *Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla*. «Las Cofradías de Sevilla», Sevilla, 1985, pág. 134.

35 González Gómez, Juan Miguel: *La Virgen del Rocío: Descripción y cronología aproximada*. «El Rocío (Fe y alegría de un pueblo)». II. Granada, 1981, pág. 223.

la siguiente invocación: «Rocío del cielo». Sabido es que el nombre de la Virgen del Rocío fue tomado, con hondo sentido teológico, de la oración postcomuni6n de la fiesta de Pentecostés, hoy en la misa votiva del Espírítu Santo. En ella se pide a Dios que su Espírítu limpie nuestros corazones y los fecunde con el Rocío de su venida. El Oficio de Lecturas del mismo día recoge un fragmento del tratado *Adversus Haereses*, de San Ireneo, donde se afirma que necesitamos del Rocío de Dios para que no nos abrasemos ni nuestra vida quede infecunda.

La iconografía de esta singular imagen se completa con una paloma, teofanía del Espírítu Santo, que revolotea sobre la Virgen del Rocío, otorgándole, como amante Esposo, su poético y sugestivo nombre. Por eso, la Señora es invocada también universalmente como la Blanca Paloma.

1.8.—NACIMIENTO. Colección Particular. MOGUER.

Grupo escultórico en madera policromada.

Miden: San José, 0,27 ms. de alto; la Virgen, 0,25 ms.; el Niño, 0,11 ms.; la mula, 0,16 × 0,30 ms.; y el buey, 0,16 × 0,25 ms.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1984. Lámina 5.

El misterio, inspirado en los modelos sevillanos difundidos por Cristóbal Ramos a fines del siglo XVIII, narra con todo lujo de detalles el nacimiento del Hijo de Dios. Se conserva en la colección particular del Sr. González Escobal en Moguer.

La Virgen, arrodillada, se inclina suavemente hacia adelante. En compañía de su esposo adora al pequeño Jesús. Por ello, su cabeza gira hacia la izquierda. Y mientras posa la mano derecha sobre el pecho, con marcado gesto inmaculista, extiende solícita la otra hacia el recién nacido.

El delicado rostro virginal, de tintes clásicos, presenta pormenorizados detalles naturalistas. Las jugosas mejillas, la suave papada y la morbidez del cuello definen el elegante corte del óvalo. La frente es amplia y despejada, las cejas están bien dibujadas, los ojos dejan escapar una dulce mirada, que subrayan su serena expresión. La nariz es recta y la boca re-

cortada. Las nacaradas encarnaduras intensifican su color en las mejillas y labios con tonos rosados y rojizos, respectivamente.

La túnica jacinto, ajustada a la base del cuello y a la cintura, exhibe un espléndido estofado. Las telas sobre fondo rayado lucen flores cuadrifolias, alusivas a las virtudes de María.<sup>36</sup> Las mangas son dobles. Las interiores, también de color rosado, se ciñen a las muñecas y las exteriores, por el contrario, son muy amplias. Gracias a la distribución de los pliegues percibimos la disposición de las piernas bajo las telas.

El manto azul, tachonado de áureas estrellas, luce vueltas marfileñas rayadas en oro fino. Tan sugestiva ornamentación puede hacer alusión a las revelaciones de Santa Matilde, que cuenta como la propia Virgen en una aparición le dijo: «El Hijo con su divina sabiduría, me hizo tan resplandeciente que me convertí en refulgente estrella, que ha iluminado cielos y tierras».<sup>37</sup> Alonso Morgado, abundando sobre el particular, explica que así como la estrella ilumina la bóveda celeste, María ilumina el cielo de la Iglesia con el resplandor de sus virtudes.<sup>38</sup>

El ampuloso manto, que envuelve la figura, desciende por la espalda en sesgo, describiendo múltiples pliegues, desde el hombro izquierdo hasta recogerse sobre el brazo derecho. El extremo opuesto cae con aplomo, tras cubrir el brazo izquierdo, formando suaves curvas que dulcifican, aún más, la armonía del conjunto.

La Señora completa su indumentaria, cubriendo su hermosa testa, con una vaporosa toca de color marfil, propia de las mujeres desposadas o consagradas a Dios. Este velo oculta en gran parte su espléndida cabellera. Los cabellos castaños, peinados con la raya al centro, descienden en amplias y ondu-

---

36 González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 85.

37 Trens, Manuel: *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, 1947, pág. 579.

38 Alonso Morgado, José: *Tradición religiosa popular de la antigua imagen de María Santísima de la Estrella, titular y patrona de la iglesia parroquial de la villa de Chuvena*. «Sevilla Mariana», Sevilla, 1884, tomo VI, pág. 32.

ladas guedejas hasta la espalda, dejando por el lateral derecho el pabellón auditivo al descubierto. Finalmente, sobre la toca luce una esplendente corona de plata, obra realizada por el orfebre sevillano Manuel de los Ríos en 1984. Tanto el canasto, desprovisto de imperiales, como el resplandor están decorados con hojarascas, ces y rocallas. El resplandor, de rayos agudos y flameantes, se remata con el globo terráqueo, provisto de las bandas de la salvación, y con la cruz, signo y símbolo de la Redención humana.

San José, en actitud reverente, hace una genuflexión y gira la cabeza hacia la derecha para contemplar al Niño Jesús. Las manos se disponen como era usual en las representaciones josefinas de Cristóbal Ramos; es decir, apoyando la diestra sobre el pecho y la otra, según los apócrifos, portando la vara florecida.<sup>39</sup> En este caso, la vara de azucenas y la galleta o resplandor de su cabeza fueron también trabajadas en plata por el mencionado orfebre Manuel de los Ríos en 1984. El modelado de las manos, al detallar tendones, venas y prominencias óseas, acentúa el aspecto viril de la figura.

El pie izquierdo, calzado con sandalia, asoma por debajo del borde inferior de la túnica. Sus dedos, de anchas proporciones, también muy pormenorizados, confirman la fortaleza del Patriarca. Carácter masculino que subrayan las tostadas carnaciones del Santo, que se intensifican con tonos rojizos en las mejillas y en la coloración de las venas de manos y pies.

San José viste túnica talar verde alistada en oro, al gusto hebraico. El escote, vueludo, adopta forma de uve y se abotona al centro del pecho. Sus amplias mangas, que llegan hasta las muñecas, lucen vueltas marrón a juego con el manto. Colores que significan, como sabemos, el triunfo de la vida sobre la muerte y la renuncia al mundo, respectivamente.<sup>40</sup> La disposición de los pliegues, distribuidos con claridad y elegancia, evidencian la colocación de las piernas bajo los paños.

El amplio manto cubre el hombro derecho del esposo

39 Santos Otero, Aurelio de: *Los evangelios apócrifos*, op. cit., pág. 254.

40 Ferguson, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*, op. cit., págs. 219-220.

de la Virgen y cruza en sesgo por la espalda, dejando ver sus vueltas rayadas. Las telas al llegar al suelo se quiebran en jugosos pliegues, produciendo un movido perfil. Muestra una espaciada decoración floral sobre fondo moteado en oro. Los pliegues y dobleces del manto, al igual que los de la Virgen, equilibran la composición desde cualquier punto de vista.

El Niño Dios está recostado en una tosca cunita de madera, rellena de paja. Su cuerpo regordete se expone sobre una sábana blanca, concebida a modo de corporal. En el trozo que recubre la cabecera aparece el monograma de Jesús y en la orilla derecha podemos leer la firma del autor: «Abascal».

El pequeño Jesús, totalmente desnudo, sintetiza al mismo tiempo tres tipos de desnudez simbólica: *Nuditatis naturalis*, *temporalis* y *virtualis*; es decir, representa el estado natural del hombre recién nacido, la carencia de bienes y posesiones terrenas y la pureza e inocencia de su persona. Finalmente, al destacar sobre un paño blanco rayado en oro, se manifiesta resplandeciente como «*Lux mundi*».

El misterio que analizamos se completa con la presencia de los animales estabulares, que tendidos en el suelo con actitudes equilibradas y contrapuestas, abundan en la armónica disposición del grupo escultórico. Su cuidada policromía, que utiliza incluso el peleteado, resalta los logros naturalistas del modelado.

Aunque en el pasaje evangélico de San Lucas, que narra el nacimiento de Jesús, no se hace referencia a estos animales, ya en los siglos III y IV los Santos Padres recogen tan bucólica tradición, recopilada en el Pseudo-Mateo. La simbología de los animales estabulares son las prefiguraciones de los dos ladrones, entre los cuales fue crucificado Jesús. También se relacionan con los judíos y los gentiles. «El buey —dice Gregorio de Niza— es el judío condenado por la Ley; el asno, que es una bestia de carga, lleva el pesado saldo de la idolatría». <sup>41</sup>

Esta tradición ha calado hondo en el corazón del pueblo,

---

41 Reau, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1957, tomo III, pág. 228.

gracias a la leyenda dorada.<sup>42</sup> De esta forma, el buey y el asno aluden a la entrega y humildad de Cristo. Incluso se cumple, con ello, la profecía de Isaías: «Conoció el buey a su amo y al pesebre de su Señor» (1,3). Y, también, la de Habacuc: «Entre dos animales serás conocido» (3,2).<sup>43</sup> La liturgia, asimismo, consagra la tradición en el cuarto Responsorio de los maitines del día de Navidad.<sup>44</sup>

En definitiva, con este entrañable grupo escultórico, de pequeño formato, Juan Abascal se incluye en la prestigiosa nómina de artistas andaluces contemporáneos que ha cultivado la faceta belenística. Y es que hoy como ayer, según comenta Federico García Lorca: «La estética de las cosas pequeñas ha sido nuestro fruto más castizo, la nota distintiva y el más delicado juego de nuestros artistas. Y no es obra de paciencia, sino obra de tiempo; no obra de trabajo, sino obra de pura virtud y amor».<sup>45</sup>

## 2.—*Restauraciones*

En este subapartado recopilamos las obras restauradas por Juan Abascal Fuentes en la provincia de Huelva. Son diecisiete esculturas religiosas de diferentes épocas, estilos y autores. Es obvio que el concepto de restauración lo impone la obra y sus circunstancias. En este sentido, hay que hacer especial hincapié en que todas estas esculturas están expuestas al culto público. Razón por la que las operaciones fundamentales seguidas por el artista en el restauero de las piezas son: desinfección, fijación de la policromía, consolidación de la madera, levantamiento de repintes, limpieza, reintegración escultórica, preparación, reintegración pictórica y barnizado final.

### 2.1.—CRISTO DE LA VERA-CRUZ. Ermita de Ntra. Sra. del Valle. HINOJOS.

42 Voragine, Santiago de la: *La leyenda dorada*, 1. Alianza Editorial. Madrid, 1984, pág. 53.

43 En la versión griega de los LXX y en la versión latina prejeronimiana.

44 Righetti, Mario: *Historia de la Liturgia*. Madrid, 1955, tomo I, pág. 702.

45 García Lorca, Federico: *Impresiones. Granada (paraíso cerrado para muchos)*. «Obras Completas». Ed. Aguilar. Madrid, 1960, pág. 5.

Sobre la restauración de este Crucificado de la segunda mitad del XVI realizada en 1976, aportamos el siguiente informe facilitado por el propio escultor: «Presentaba grietas longitudinales muy pronunciadas, marcando la construcción del cajillo central de la imagen, y asimismo grietas en los hombros al nivel de su unión con el torso. Es de madera de cedro en muy buen estado de conservación. La Cruz, que pudo no ser la primitiva, de pino de Flandes, presentaba ataque de polilla. Se despiezó la imagen, se ajustaron los ensambles que quedaron perfectamente unidos y asegurados con pequeñas espigas de la misma madera. Se limpió y repasó la policromía, refrescándola, y se talló nueva Cruz de ciprés, reproduciendo la que tenía, para evitar el peligro de polilla o termita».<sup>46</sup>

2.2.—SANTA MARIA SALOME. Ermita de Santa María Salomé. BONARES.

La anterior imagen de Santa María Salomé, con sus hijos Santiago y Juan, obra de Castillo Lastrucci, fue restaurada por Abascal Fuentes en 1977. En el proceso de restauración se repararon los desperfectos que presentaban, la Santa y las figuras infantiles, en rostros y manos, y se policromaron de nuevo.<sup>47</sup> Esta imagen, de candelero para vestir, ha sido sustituida por otra de Alvarez Duarte en 1982.

2.3.—VIRGEN DE LA ALISEDA. Parroquia de San Bartolomé. CUMBRES DE SAN BARTOLOME.

Se trata de una escultura anónima sevillana (0,82 ms.), trabajada en madera de aliso policromada, de hacia 1530.<sup>48</sup> El material lúgneo de la talla, madera de aliso, es muy propicia a los ataques de microorganismos e insectos xilófagos. Esto ha obligado a efectuar continuas restauraciones. En 1954, Antonio León Ortega se encargó de reponer las partes más

46 (A)rchivo (P)articular (A)basal (F)uentes de (S)evilla. Memoria de los méritos y trabajos del aspirante al grado de Doctor, D. Juan Abascal Fuentes. Licenciado en Derecho, Licenciado en Bellas Artes, Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y Profesor Auxiliar Numerario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Sevilla, agosto 1982, C. 52-C. 5.

47 *Ibíd.*, C. 53.

48 González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 425.



dañadas y policromar de nuevo la efigie. El resultado fue aparentemente satisfactorio, aunque no definitivo. En efecto, al pasar los años, la madera se resintió de nuevo, resquebrajándose el aparejo de yeso, bastante grueso en algunas zonas. Y en 1977, Juan Abascal llevó a cabo una delicada restauración. Al estofar las telas se inspira en las que lucen las esculturas de Jorge Fernández Alemán, en el retablo mayor de la catedral de Sevilla; la policromía viva del manto corresponde a los claros testimonios que se hallaron del colorido primitivo.<sup>49</sup>

Cuanto hemos expuesto líneas atrás queda ratificado por un extenso informe de Abascal Fuentes. Textualmente dice así: «La imagen se hallaba atacada fuertemente por termita. Se habrá pretendido, hace unos años, remediar el daño a base de aparejos de yeso, que embotaban la figura resultando un antiestético efecto, pues se suprimieron por ese método parte del plegado del traje y manto, piés del Niño Jesús y modelado del rostro de la Virgen. Sobre esta pasta se había policromado también, muy desacertadamente, con colores y dibujo decimonónicos, que desvirtuaban por completo el carácter de la época auténtica de la imagen. La imagen fue sometida a la labor paciente de desprender de la misma todos los falsos aditamentos que portaba. Dejada la misma en la madera, que es de Aliso, apareció el modelado original y el elegante plegado, pudiendo fecharse la misma a finales del siglo XV.

Ante todo se trató químicamente la madera para extirpar todo posible resto de larva de termita, y a continuación se procedió también a consolidar la madera para conservar la estructura fundamental. Se rehizo el modelado empastando con resinas, de consistencia y reacción a temperaturas y humedad semejantes a la madera empleada, los desperfectos ocasionados por los xilófagos, y conseguida así la más posible reconstrucción del aspecto original, se procedió a encarnar al óleo y temple de huevo y a dorar y estofar, tras estudiar los modelos y dibujos de otras imágenes de la misma época que se conservan en Sevilla».<sup>50</sup>

49 *Ibíd.*, pág. 427.

50 A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida académica y profesional del aspirante al grado de Doctor, D. Juan Abascal Fuentes, (...), op. cit., C. 53-C. 54.

2.4.—SAN JOSE CON EL NIÑO JESUS. Monasterio de Santa Clara. MOGUER.

Esta pequeña escultura de San José con el Niño Jesús itinerante (0,50 ms.), realizada en madera policromada, es obra anónima sevillana de finales del setecientos.<sup>51</sup> Procede de la portada principal del Ayuntamiento de Moguer. Ambas figuras, de marcada factura popular, fueron restauradas y copiadas en barro, como ya hemos reseñado, por Juan Abascal en 1978.<sup>52</sup> En esta ocasión, el artista acometió la restauración de la policromía y pequeñas roturas.<sup>53</sup>

2.5.—VIRGEN DEL AMPARO. Ermita de Ntra. Sra. del Amparo. CUMBRES MAYORES.

La Virgen del Amparo de Cumbres Mayores está catalogada como una imagen de candelero para vestir (1,48 ms.), obra anónima sevillana de fines del siglo XVI.<sup>54</sup> En la restauración llevada a cabo por Juan Abascal Fuentes en 1979, aparecieron testimonios de sucesivos retoques sufridos con el tiempo, el último y más importante de ellos a fines del setecientos.<sup>55</sup> Según el informe técnico emitido por Abascal, el rostro de la Virgen, repintado y deteriorado, al igual que las manos, mostraban un cierto aspecto acartonado. En consecuencia, restauró las grietas del cuello, limpió y retocó la policromía de la Virgen y del Niño.<sup>56</sup>

2.6.—CRISTO DE LA SANGRE. Parroquia de San Jorge. PALOS.

Este Cristo muerto se fija a una cruz arbórea con tres clavos. Es una escultura en madera policromada (1,50 ms.). Puede catalogarse como obra anónima sevillana de mediados

51 González Gómez, Juan Miguel: *Ayuntamientos renacentistas y barrocos en Huelva e Hispanoamérica*, op. cit.

52 A.H.M.M. Legajo 1.000. Mandamiento de pago núm. 1.240, capítulo 6.º, año 78.

53 A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida académica y profesional del aspirante al grado de Dr. D. Juan Abascal Fuentes (...), op. cit., C. 55.

54 González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 35.

55 Archivo Museo Diocesano de Huelva. Sección Artistas. Carpeta de contratos y restauraciones. Presupuesto de 19 de octubre de 1979.

56 A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida académica y profesional del aspirante al grado de Dr. D. Juan Abascal Fuentes (...), op. cit., C. 56.

del siglo XVI. En la restauración efectuada en 1980 por el profesor Abascal «se le desprendieron aditamentos de trapo encolado y se le colocaron los brazos desensamblados y trozos del sudario mutilado». <sup>57</sup>

2.7.—SANTA ANA Y LA VIRGEN NIÑA. Parroquia de San Jorge. PALOS.

Esta escultura, en madera policromada (1,34 ms.), fue ejecutada por Hernando de Uceda en 1561. <sup>58</sup> En 1980 ha sido restaurada por el escultor sevillano Juan Abascal Fuentes, quien se limitó a corregir las mutilaciones de la mano derecha y los pequeños deterioros de la talla y policromía. <sup>59</sup>

2.8.—MADRE DEL AMOR HERMOSO. Monasterio de Santa Clara. MOGUER.

La Virgen, erguida, con el pequeño Jesús sobre el brazo izquierdo, muestra en la mano derecha una rosa, símbolo de su maternidad divina. Esta escultura, en madera policromada (1,38 ms.), está catalogada como obra anónima sevillana del último tercio del siglo XVI. <sup>60</sup> Procede de Galaroza, donde fue bárbaramente mutilada en los lamentables sucesos de 1936. Razón por la que el profesor Abascal en 1980 completó «su original hechura limpiando y completando talla y policromía». <sup>61</sup>

2.9.—SAN JOSE CON EL NIÑO. Monasterio de Santa Clara. MOGUER.

En los fondos del Museo Diocesano de Huelva, con sede en el Monasterio de Santa Clara de Moguer, se conserva esta escultura en barro cocido y policromado (0,90 ms.), obra de Pedro Gaitán datada a fines del siglo XVIII. El Santo Pa-

<sup>57</sup> *Ibíd.*, C. 56.

<sup>58</sup> González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 122.

<sup>59</sup> A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida académica y profesional del aspirante al grado de Dr. D. Juan Abascal Fuentes (...), op. cit., C. 56.

<sup>60</sup> González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 92.

<sup>61</sup> A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida académica y profesional del aspirante al grado de Dr. D. Juan Abascal Fuentes (...), op. cit., C. 56.

triarca luce arrellanado en sus brazos un Niño Jesús, según el modelo iconográfico introducido por Alonso Cano, modelado por Juan Abascal en 1980, fecha en que también retocó levemente la policromía de la imagen josefina.<sup>62</sup>

2.10.—SANTA ROSALIA. Monasterio de Santa Clara. MOGUER.

Santa Rosalía de Palermo, que hace pareja con la figura anterior, está catalogada también como un barro cocido (0,95 ms.) de Pedro Gaitán, en las postrimerías del siglo XVIII. E igualmente fue restaurada en 1980 por Abascal Fuentes, quien reparó la policromía y rehizo la talega que porta la anacoreta en su diestra.<sup>63</sup>

2.11.—VIRGEN DE LA ANTIGUA. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. SANTA OLALLA DE CALA.

La Virgen, de pie, destocada, acuna entre sus brazos al Hijo. Se trata de una escultura en madera policromada (1,30 ms.) del círculo de Jorge Fernández Alemán, fechable en el primer cuarto del siglo XVI.<sup>64</sup> Es obvio que la efigie ha experimentado varias restauraciones. La penúltima, a juzgar por la espléndida decoración del ropaje a base de rocallas, se efectuó en la segunda mitad del setecientos. Epoca en la que debieron colocar también los ojos de vidrio. Y en 1981, Juan Abascal restauró el rostro y la policromía.<sup>65</sup>

2.12.—MATER AMABILIS. Parroquia de Ntra. Sra. de la Granada. LA GRANADA DE RIOTINTO.

La Virgen, dormida, con el pequeño Jesús sobre su regazo, se sienta en un sitial neogótico. Es una escultura, realizada en 1855 por Antonio Susillo, en barro cocido y policromo-

<sup>62</sup> González Gómez, Juan Miguel: *Nuevas aportaciones sobre la obra escultórica de Pedro Gaitán*. «Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz». Universidad de Sevilla, 1982, tomo I, pág. 413.

<sup>63</sup> *Ibidem*, págs. 414-415.

<sup>64</sup> González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 428.

<sup>65</sup> A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida académica y profesional del aspirante al grado de Dr. D. Juan Abascal Fuentes (...), op. cit., C. 57.

mado.<sup>66</sup> En 1981, el profesor Abascal Fuentes efectuó la «consolidación de los trozos del respaldo del sillón o trono sobre el que aparece la Virgen María».<sup>67</sup>

2.13.—SAN ANTONIO DE PADUA. Capilla de la aldea de La Peñuela. NIEBLA.

Es una escultura anónima sevillana (0,75 ms. sobre peana de 0,16) sobre cuya restauración el profesor Abascal apunta en 1981 lo siguiente: «Imagen del siglo XVIII, a la que ha habido que reponer completamente la policromía, destrozada la original. Y modelar y tallar, con encarnación al estilo del complemento, la figura del Niño Jesús que lleva sobre la mano izquierda».<sup>68</sup>

2.14.—VIRGEN DEL PUERTO. Ermita de Ntra. Sra. del Puerto. ZUFRE.

Esta imagen de candelero para vestir (1,50 ms.) fue modelada por Antonio Castillo Lastrucci en 1937.<sup>69</sup> Desde entonces ha sufrido dos restauraciones. Una, en 1960, a cargo de Francisco Buiza Fernández; y la otra, en 1982, en la que Juan Abascal se limitó a efectuar «un nuevo maniquí en cedro, por estar deteriorado el primitivo».<sup>70</sup>

2.15.—NIÑO JESUS. Capilla del Niño Jesús. MANZANILLA.

Según el informe emitido por Abascal Fuentes en 1984, esta escultura mesina del siglo XVII «tenía arruinada la policromía original y estaba repintada grotescamente», por lo que tuvo que policromar de nuevo conforme al estilo escultórico.<sup>71</sup>

66 González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 141.

67 A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida académica y profesional del aspirante al grado de Dr. D. Juan Abascal Fuentes (...), op. cit., C. 57.

68 *Ibidem*, C. 57.

69 González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 396.

70 A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida económica y profesional del aspirante al grado de Dr. D. Juan Abascal Fuentes (...), op. cit., C. 58.

71 *Ibidem*.

2.16.—NIÑO JESUS DORMIDO. Ermita de Ntra. Sra. del Valle.  
MANZANILLA.

Juan Abascal, al informar sobre la restauración efectuada a esta escultura en 1984, dice que es obra del siglo XVII, y que acometió la limpieza y fijación de la policromía y la reposición de los dedos de la mano izquierda». <sup>72</sup>

2.17.—YACENTE. Parroquia de San Juan Bautista. SAN JUAN  
DEL PUERTO.

Esta escultura en madera policromada (1,66 ms.) es obra anónima sevillana de fines del XVII, acorde con la estética roldaniana del momento. Ha sido restaurada por Juan Abascal entre noviembre de 1987 y febrero de 1988. El artista se limitó a fijar ensambles y a rescatar la policromía original.

## B) *Obras en Hispanoamérica*

Juan Abascal Fuentes posee también interesantes esculturas en Venezuela y Argentina. Todas ellas suman un total de siete ejemplares, de los cuales tres están trabajados en bronce y los cuatro restantes en madera. Y cultiva con acierto el tema religioso y el retrato.

1.—MONUMENTO DEL HERMANO NECTARIO MARIA. GUA-  
NARE. Venezuela.

Escultura en bronce.

Mide 1,60 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1971. Lámina 6.

En el centro de un amplio basamento escalonado se sitúa un pedestal tronco piramidal, con inscripción votiva, sobre el cual se alza la escultura del Hermano Nectario María. Se representa, de pie, con el hábito negro suelto y el cuello blanco, característicos de la Congregación de las Escuelas Cristianas. Como es sabido, dicha Congregación de hermanos legos, con-

<sup>72</sup> *Ibidem.*

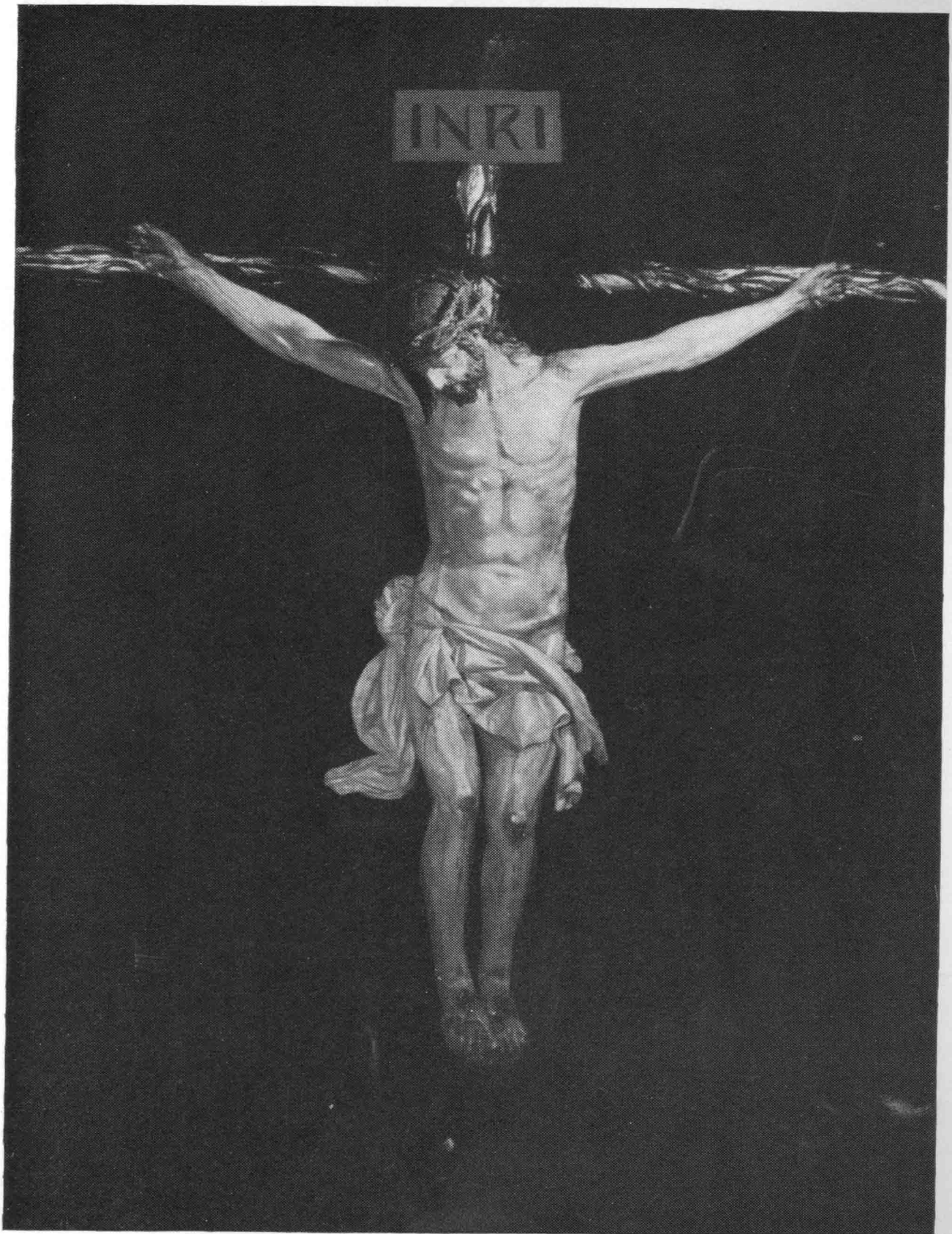


Lámina 1.—Cristo del Perdón. Parroquia de Santa Teresa. Huelva



Lámina 2.—Santa Teresa Jornet. Residencia de Ancianos  
«Santa Teresa Jornet», Huelva.





Lámina 3.—Movimiento. Caceres. Pájaros. Madrid.

Lámina 3.—Santa Teresa de Jesús. Parroquia de Santa Teresa, Huelva.



Lámina 4.—Virgen de los Dolores. Parroquia de San Juan Bautista, San Juan del Puerto.



Lámina 5.—Nacimiento. Colección particular, Moguer.



Lámina 6.—Monumento al Hermano Nectario María, Guanare (Venezuela).



Lámina 7.—Busto de don Francisco de la Hoz Berrio. Acarigua (Venezuela).



Lámina 8.—San Rafael. Colección particular, Caracas (Venezuela).



Lámina 9.—Nacimiento. Colección particular, Caracas (Venezuela).



Lámina 10.—Nuestra Señora del Rosario del Real, Barinas (Venezuela).





Lámina 11.—Inmaculada. Colección particular, Buenos Aires (Argentina).



Lámina 12.—Virgen de los Dolores. Catedral de La Plata, Buenos Aires (Argentina).

sagrada a la educación de los niños pobres, fue fundada por San Juan Bautista de la Salle.<sup>73</sup>

El escultor Juan Abascal, autor de excelentes retratos, nos ha legado en esta obra un certero estudio del natural. En el rostro se reflejan los caracteres psicológicos y el sugestivo mundo interior del personaje efigiado. En sus manos ostenta el libro que escribió sobre *La Maravillosa Historia de Nuestra Señora de Coromoto*,<sup>74</sup> patrona de Venezuela gracias a la iniciativa de Hermano Nectario, quien también dirigió en 1952 la peregrinación de esta Virgen —la denominada Gira Coromotana— por todo el país.

Este monumento está situado en la plaza del Hermano Nectario en Guanare, estado portuguesa, ya que este religioso francés era Hijo Predilecto de dicha ciudad venezolana. Su escultura fue fundida en bronce por Eduardo Capa en Madrid.

2.—BUSTO DE DON FRANCISCO DE LA HOZ BERRIO. ACARIGUA. Venezuela.

Escultura en bronce.

Mide 0,75 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1972. Lámina 7.

La ciudad de Acarigua, la más pujante urbe de los llanos occidentales de Venezuela, al igual que otras cincuenta poblaciones venezolanas, fue fundada por el gobernador don Francisco de la Hoz Berrio, para atender mejor a los indios en lo espiritual y religioso. Don Francisco de la Hoz Berrio fue hijo del afamado capitán Antonio de Berrio, fundador de Guayana, y su primer gobernador; y nieto del gran conquistador don Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de Santa Fe de Bogotá, ciudad en donde había nacido.<sup>75</sup>

Quizás la fundación del pueblo de San Miguel de Acarigua, hoy ciudad de Acarigua, tendría lugar el 29 de septiem-

73 Llorca, B.; R. García Villoslada; P. de Leturia, F. Montalbán: *Historia de la Iglesia Católica*. Edad Moderna (1648-1951). B.A.C. Madrid, 1953, tomo IV, págs. 378-379.

74 Hno. Nectario María: *La Maravillosa Historia de Nuestra Señora de Coromoto y Orígenes Portuguesesños*. Año 1924.

75 Hno. Nectario María: *Historia documental de los orígenes de Acarigua*. Madrid, 1964, pág. 25.

bre de 1620, festividad del arcángel, pues era costumbre del gobernador poner bajo la advocación del santo del día la fundación que realizaba. Sobre dicho tema varios encomenderos, y muy especialmente Damián del Barrio, Juan de Salcedo y Juan Ramírez de Sigarra, declaran que fue el propio gobernador don Francisco de la Hoz Berrio quien fijó el asentamiento de San Miguel de Acarigua y el lugar donde debía construirse la iglesia.<sup>76</sup> E incluso, fray Francisco Seta, guardián del convento franciscano de Caracas, abunda sobre el particular cuando «dice que él acompañó a dicho gobernador en la fundación de los pueblos del Valle de Cocorote, Cuara, Ura-chiche, Acarigua, Quibor, Sanare y otros de la ciudad de Tucuyo».<sup>77</sup>

Juan Abascal, en este busto, ha sabido esfigiar acertadamente a don Francisco de la Hoz Berrio. Con este retrato, el artista da una prueba elocuente de su fortuna en el cultivo de tan difícil género. Su hermosa testa, de cuidada factura, rima con la prestancia y nobleza de su porte. La indumentaria de la época, bien estudiada, insiste en la hidalguía del personaje representado. Por el borde inferior de la coraza corre la siguiente leyenda: «Francisco de la Hoz Berrio. Fundador de Acarigua». Este bronce, al igual que el anterior, fue fundido también por Eduardo Capa en Madrid.

- 3.—SAN RAFAEL. Colección particular. CARACAS. Venezuela.  
Escultura en madera de caobilla policromada.  
Mide 0,44 ms. de alto.  
Juan Abascal Fuentes.  
Año 1974. Lámina 8.

El arcángel San Rafael, según el relato bíblico, acompañó y protegió a Tobías en su viaje a Ragés, ciudad de los medos.<sup>78</sup> De ahí que se le considere protector de los jóvenes y de los inocentes y, en general, de los viajeros y peregrinos.

Este pequeño simulacro, como es usual en la iconografía barroca, nos presenta un personaje celeste, itinerante y amable.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, págs. 26-27.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, pág. 27.

<sup>78</sup> Ferrando Roig, Juan: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950, pág. 235.

Viste traje de peregrino con abertura lateral que deja ver la pierna izquierda. Calza borceguíes. Y exhibe potentes alas y hermosa cabellera. En la diestra porta un bordón y en la mano izquierda muestra un pez. Precisamente, ese pez, que según las Escrituras pretendió atacar a Tobías en el río Tigris, es su atributo personal, ya que gracias a San Rafael fue dominado.

En ese pasaje bíblico, el ángel dice a Tobías: «Desentraña ese pez, y guarda su corazón, la hiel y el hígado; pues estas cosas son útiles medicinas» (Tob. 6,5). Y acto seguido, le aclaró que el corazón y el hígado del pez quemado ahuyentan todo género de demonios y la hiel sana los ojos dañados. Por tanto, no es de extrañar, que el nombre de este arcángel signifique remedio o medicina de Dios. Razón por la que es invocado en todas las enfermedades, y especialmente en las concernientes a la vista.<sup>79</sup>

Por último, tan sólo nos resta añadir que esta escultura, que forma parte de la colección particular de don José Rafael Ramírez Roa en Caracas, presenta los caracteres andróginos propios de las representaciones angélicas. Tan deliciosa figura rompe el estatismo mediante la rítmica distribución de las telas, en cuya policromía predominan los tonos aúreos. Y acentúa su aspecto sagrado ennobleciendo su testa con un sencillo resplandor.

- 4.—NACIMIENTO. Colección particular. CARACAS. Venezuela.  
 Grupo escultórico en madera de ciprés policromada.  
 Miden: San José, 0,46 ms. de alto; la Virgen, 0,42 ms.; el Niño, 0,13 ms.; la mula y el buey, 0,17 × 0,33 ms.  
 Juan Abascal Fuentes.  
 Año 1974. Lámina 9.

Este misterio es una bella representación del Nacimiento de Jesús, plena de valores plásticos. El grupo escultórico forma parte de la colección particular de don José Rafael Ramírez Roa, en Caracas.<sup>80</sup> En la escena aparecen María y José

<sup>79</sup> *Ibíd.*

<sup>80</sup> A.P.A.F.S. Memoria de los méritos y trabajos realizados a través de vida académica y profesional del aspirante al grado de Dr. D. Juan Abascal Fuentes (...), op. cit., C. 32.

adorando al Niño Dios, recostado sobre pajas, entre los animales estabulares.

La Madre, arrodillada, observa ensimismada a su Divino Hijo. Su rostro, de clásicas facciones, presenta ojos ligeramente rasgados, párpados superiores abultados por los bordes, nariz recta y boca sonriente gracias a la acentuación de las comisuras de los labios. Su espléndida cabellera, de ondulantes guedejas, está peinada con la raya al centro. Se cubre, como era preceptivo para las mujeres casadas, con una toca cuyos bordes lucen graciosos y femeninos frunces.

La indumentaria de la Señora es inmaculista. Viste túnica jacinto, anudada a la cintura, con mangas hasta las muñecas y escote redondeado. Las manos se cruzan sobre el pecho candorosamente. El manto azul, que envuelve la figura, desde el hombro derecho describe una amplia curva por ese costado hasta recogerse, al igual que el otro extremo, por encima del brazo izquierdo. En conjunto resulta interesante el estudio de pliegues verticales realizado por el artista en ambas prendas. La policromía hace hincapié en las calidades textiles de los paños. Y la disposición de las vueltas y la distribución de los pliegues permiten adivinar, bajo las telas, la colocación de las piernas y los pies.

San José, captado en el instante mismo en que inicia la genuflexión, se inclina hacia adelante. Razón por la que se apoya con fuerza sobre un corto bastón. Su rostro varonil queda enmarcado por una cabellera de mechones cortos y por una barba y bigote, de modelado similar al de los cabellos. Los rasgos faciales denuncian la firmeza de su carácter: frente despejada, cejas angulosas, párpados superiores acentuados en sus bordes, nariz recta y pómulos prominentes. El cuello robusto, completamente anatomizado por el lateral izquierdo, los brazos vigorosos y los anchos pies, que asoman bajo el borde inferior de la túnica, ratifican la corpulencia y virilidad del Patriarca.

La túnica talar, verde oliva, trabajada en grandes y angulosos planos, luce las mangas remangadas hasta los codos. El manto ocre se ajusta al cuerpo, componiendo una gran curva desde el hombro derecho hasta el costado izquierdo. Allí

se recoge, dejando ver las vueltas, en el ceñidor que ajusta la túnica a la cintura. El estudio de telas y pliegues y la actitud del Santo se conjugan sabiamente con las de la Virgen, creándose la apetecida composición, cerrada e intimista, tan propias de estos misterios.

Entre María y José aparece el Niño Jesús recostado en una cunita de mimbre con pajas. Su cuerpecito desnudo, cubierto por un escueto paño de pureza, se expone a la adoración de todos sobre una sábana blanca. Adopta una actitud infantil. Inclina la cabeza hacia la derecha. Una de sus manos, la diestra, se apoya sobre el pecho, el brazo izquierdo se extiende sobre el lecho. Las piernas, flexionadas por las rodillas, adoptan una disposición oblícua, siguiendo la línea compositiva del cuerpo y del lienzo sobre el que reposa. Y su rostro infantil, mofletudo, de corta naricilla, presenta una barbilla inmersa en el volumen curvo de la papada.

Los animales estabulares, según la secular tradición consagrada por la Iglesia, completan el grupo escultórico. Están realizados a escala más reducida que el resto de las figuras. Como es frecuente en estas representaciones plásticas, el buey y la mula —alusivos, como es bien sabido, a la entrega y humildad de Cristo— están echados en tierra y dirigen sus cabezas hacia el pesebre que centra la composición.

5.—NTRA. SRA. DEL ROSARIO DEL REAL. BARINAS. Venezuela.

Relieve circular en bronce.  
Mide 1,20 ms. de diámetro.  
Juan Abascal Fuentes.  
Año 1980. Lámina 10.

El Real es un pueblo situado a orillas del río Santo Domingo, a ocho leguas al sudeste de Barinas y a cuatro de Obispos. Fue fundado hacia 1680 por don Domingo Bragado, vicario de la ciudad de Barinas, como un hato, al que llamó Santo Domingo de las Palmas.<sup>81</sup> Allí, en esa pequeña población llanera, recibe culto una imagencita de la Virgen, grabada

81 Hno. Nectario María: *Venezuela Mariana*. Madrid, 1976, pág. 424.

en una antigua moneda de un real, cuya advocación dio nuevo nombre al lugar.

La invención de la Virgen del Real, según el Padre Felipe de Tovar, tuvo lugar entre 1680 y 1690. Una piadosa tradición cuenta que los indios del hato de Santo Domingo de las Palmas sufragaban anualmente, de sus pobres ahorros, una misa a Santo Domingo el día de su fiesta o cuando pasaba por allí algún sacerdote. La encargada de todo ello era una india, anciana, llamada Ana. En cierta ocasión, otro indio, entrado en años, al que conocían como «El viejo Francisco», le entregó para tal fin dos reales sencillos, uno de los cuales era *bamba*.<sup>82</sup> Ana los guardó en una petaquilla, que colgaba de un viejo y seco estantillo, clavado en el suelo de un rincón de su rústica vivienda. Y ocurrió, que cuando fue a recogerlos para completar los honorarios del celebrante, no los encontró. De inmediato, creyendo que los responsables eran su esposo o su hijo Juan Gonzalo, les recriminó amargamente.

Transcurrido algún tiempo, cuando Ana volvió a abrir la petaquilla encontró en ella, de nuevo, las dos monedas. Entonces, al tenerlas en sus manos, observó que el real *bamba* tenía más cerco que los ordinarios y que lucía, en vez del grabado común, un relieve que creyó representaba a San Antonio. Sorprendida por el hallazgo, avisó a su esposo e hijo, quienes contemplaron también el maravilloso real. Y acto seguido, todos los indios del pueblo acudieron a ver el prodigio. Sin embargo, aquel simulacro fue clarificándose poco a poco, hasta que unos días después se podía ver con toda nitidez a la Virgen con el Niño en los brazos. Ante tal situación, los Dominicos, que tenían a su cargo las misiones de la provincia de Barinas, dieron a esta imagen el nombre de Ntra. Sra. del Rosario. Advocación mariana que no alcanzó una aceptación unánime, ya que desde el principio el pueblo la sigue invocando como la Virgen del Real.<sup>83</sup>

Precisamente, para conmemorar el III Centenario de su aparición y de la construcción de su santuario, Juan Abascal

---

82 En España circuló durante algún tiempo un real que, al ostentar la efigie del rey visigodo Wamba, era popularmente conocido con el nombre de *bamba*.

83 Hno. Nectario María: *Venezuela Mariana*, op. cit., págs. 426-427.



ejecutó este relieve circular en bronce. En el centro, según la iconografía tradicional del tema, la Virgen, sedente, sostiene con su brazo derecho al pequeño Jesús. Bajo sus plantas se dispone la media luna a modo de escabel. Madre e Hijo, en animado coloquio, lucen entre sus manos el rosario, atributo propio de su advocación. Además, la Señora porta en su mano izquierda un cirio, símbolo de la Purificación de María. María, según la profecía del santo Simeón, era la Madre del que había de ser luz que ilumine a los gentiles y gloria de Israel (Ls 2,32). Y está rodeada por una singular mandorla, formada por las hojas del árbol de curadito, como una clara alusión a las muchas curaciones milagrosas que obró con ellas. Baste recordar, que según la tradición popular, el estantillo, del que pendía la petaquilla donde apareció la Virgen del Real, era el tronco de aquel árbol que inexplicablemente reverdeció y durante muchísimos años se conservó ante la iglesia construida en honor de la Señora.<sup>84</sup>

Finalmente, antes de concluir nuestro estudio, debemos hacer tres aclaraciones. Primero, que por el borde circular del relieve corre la inscripción conmemorativa que reza así: «Ntra. Sra. del Rosario del Real. Barinas. Venezuela 1680-1980». Segundo, que el escultor para ejecutar esta obra se inspiró en la Madre del Amor Hermoso, del Monasterio de Santa Clara de Moguer, restaurada por el artista en 1980.<sup>85</sup> Y tercero, que esta pieza fue fundida en bronce por Eduardo Capa en Madrid.

6.—INMACULADA. Colección particular. BUENOS AIRES. Argentina.

Escultura en madera de caobilla policromada.

Mide 0,63 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1981. Lámina 11.

La Virgen Inmaculada, que adopta forma de huso o doble trapecio enlazado por sus bases mayores, conserva ecos del estilo canesco dentro de la actualización del modelo. Viste

<sup>84</sup> *Ibíd.*, págs. 427-428.

<sup>85</sup> González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 92.

traje blanco estampado en oro y manto azul moteado y tachonado de estrellas doradas. El manto, que cruza en sesgo por la espalda, envuelve la imagen sin romper su cerrada silueta. La ligera desviación de las manos, candorosamente unidas, justifican el movimiento circular rotativo de los brazos hacia la derecha; y la agraciada inclinación de la cabeza hacia el lado opuesto consigue en la composición un singular encanto.

La Doncella descansa sobre dos querubines que asoman entre las puntas de la luna. La luna, concebida a modo de escabel, alude al universo material creado. Se representa con las puntas hacia arriba, en cuarto creciente, aunque los más ortodoxos —Pacheco e Interián de Ayala— defienden que las puntas deben ir hacia abajo.<sup>86</sup> Entre ellas aparecen dos querubines, en nombre de todos los ángeles y de la creación espiritual. El repertorio iconográfico de esta obra se completa con una aureola de doce estrellas, que explicita el honor de la Hija de Sión sobre Israel y sus doce tribus, o la maternidad de María sobre la Iglesia fundamentada en los doce apóstoles.<sup>87</sup>

Es obvio que las formas gráciles de este logrado ejemplar del quehacer artístico de Abascal se evidencian por sí mismas. La inmaculada presencia de María que, para no tocar con sus plantas la tierra enfangada, se eleva sobre una gloria de ángeles, confirma el sentido ascendente de la composición. Para concluir el presente estudio, debemos reseñar que en la actualidad tan bella escultura mariana se conserva en la colección particular del Sr. Santos, en Buenos Aires, Argentina.

7.—VIRGEN DE LOS DOLORES. Catedral de La Plata. BUENOS AIRES. Argentina.

Imagen de candelero para vestir.

Mide 1,70 ms. de alto.

Juan Abascal Fuentes.

Año 1985. Lámina 12.

Esta Virgen de los Dolores reproduce el modelo iconográfico de la Dolorosa neobarroca sevillana. El modelo es siem-

<sup>86</sup> Pacheco, Francisco: *Arte de la pintura*. 1638. Edic. de Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, 1956, tomo II, págs. 211-212.

<sup>87</sup> González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*, op. cit., pág. 41.

pre el mismo. Se trata de una imagen de candelero para vestir. Razón por la que sólo presenta tallada en madera la cabeza y las manos. La policromía, la leve inclinación de la cabeza, el peinado femenino sevillano con la raya al centro, el moño bajo recogido con un peinecillo, donde aparece la firma del autor, la dirección de la mirada y la postura de las manos son los pequeños distingos que definen su propia personalidad.

La efigie se enriquece, por afanes naturalistas, con ciertos postizos: ojos y lágrimas de cristal y pestañas de pelo natural. Y su vistosa indumentaria, realizada a base de ricas telas y encajes, denuncia la afición a lo curvilíneo, a lo decorativo y al efectismo teatral heredado del sentimiento barroco sevillano.

En la iglesia catedral de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, el arzobispo de la misma, don Antonio José de Laza, ofició en 1986 la solemne ceremonia de coronación de esta imagen de Ntra. Sra. de los Dolores. Con ella se sustituye a otra Dolorosa del siglo XIX, también española, que fue pasto de las llamas en un fuego fortuito del templo catedralicio. La hermosa corona que luce la Virgen actual fue realizada por el orfebre sevillano Jerónimo Seco.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> *Argentina: Coronación de una Dolorosa de Juan Abascal.* «ABC». Sevilla, 20 de junio de 1986, pág. 87.