

El escultor Nicolás Salzillo

POR

M.^a DEL CARMEN SANCHEZ-ROJAS FENOLL

Tras el impulso que para la escultura barroca murciana significó la llegada de Nicolás de Bussy a nuestra ciudad, revalorizando y sacando del letargo en que vivía la profesión de escultor, el panorama cambió desde estos últimos años del siglo XVII, para seguir elevándose en calidad artística durante este primer tercio del siglo XVIII, que alumbrará en sus postrimerías el inicio de la obra del más grande imaginero con que Murcia contó entre sus propios hijos: Francisco Salzillo.

En efecto, consideramos esencial, en orden a un definitivo estudio y comprensión de la figura y obra del joven Salzillo, el conocimiento del panorama escultórico en estos treinta primeros años del siglo, panorama que se va enriqueciendo paulatinamente tanto con la presencia de importantes familias de escultores autóctonos: los Gil, los Caro, etc., como por la continua llegada de escultores extranjeros como el propio padre de Francisco, el italiano Nicolás Salzillo, o el francés Antonio Dupar.

En este abigarrado y sugestivo mundo escultórico se entrecruzan tendencias del más variado origen: tradiciones propiamente locales, plasmadas en las obras de los talleres de los Gil o de los Caro, con otras corrientes portadoras de renovadores y actuales gustos europeos, introductores del mundo clasicista y rococó, del que las tallas de Antonio Dupar son un buen exponente; y sin olvidar la lección magistral que supuso la obra de Bussy, cuyas ideas estéticas pesarán elocuentemente en la formación artística de maestros tan señalados como Nicolás Salzillo.

A la sombra de todos estos maestros y en aleccionador contacto con sus enseñanzas y obras discurrió la niñez y primeros pasos artísticos de Francisco Salzillo. Y ante esta incuestionable y viva realidad de una riqueza escultórica en la Murcia dieciochesca pierde consistencia, como ya acertadamente señaló Gómez Piñol (1), el juicio valorativo que Cean Bermúdez formuló, sólo diecisiete años después de la muerte del insigne imaginero, sobre el mundo artístico que le rodeó: «Si este profesor —puntualiza Cean, refiriéndose a Francisco Salzillo— hubiera vivido en el siglo XVI, sería igual a los grandes maestros de aquel tiempo; pero nació en el peor que tuvo España para la escultura y en una ciudad en que no había modelos que imitar ni maestros que enseñasen» (2). Son pues, estas lapidarias y erróneas frases las que contribuyeron decisivamente a que se considerara, con el paso del tiempo, a Francisco Salzillo como el único valor escultórico con que contó la Murcia barroca, sumiendo en un olvido profundo y total las figuras de sus predecesores y maestros. Olvido que ha traído como consecuencia la confusión e ignorancia existente en el estudio de este importante momento de nuestra escultura y que quisiéramos contribuir a aclarar con el presente trabajo.

Nace Nicolás Salzillo en Santa María de Capua, reino de Nápoles, en el año de 1672, hijo de Francisco Antonio Salzillo y María Gallina, vecinos del mismo pueblo italiano (3). Las motivaciones de su llegada a Murcia hacia 1695 han sido objeto de discusión entre los estudiosos de su figura y obras. Así, por ejemplo, Baquero, desautorizando acertadamente las tradicionales opiniones de Belmonte, Fuentes, Maestre, Díaz Cassou, etc., que lo suponían atraído a nuestra ciudad por la amistad con un ilustre murciano —Antonio Elgueta— con el que cronológicamente no pudo coincidir, señala que quizá llegase a Murcia atraído por el concurso que en 1700 abrió la Cofradía de Nuestro Padre Jesús para la construcción de un paso de la Sagrada Cena, concurso al que concurrió y ganó Nicolás Salzillo (4). Sánchez Moreno, por su parte, no se aventura a emitir juicio alguno sobre las razones que movieron al escultor capuano a establecerse en nuestra ciudad. Sin embargo creemos que su llegada y definitiva estancia entre nosotros pueden deberse a motivaciones muy claras. Efectivamente, a juzgar por las pri-

(1) GÓMEZ PIÑOL, EMILIO: «El Imaginero Francisco Salzillo». Introducción al Catálogo de la exposición antológica que sobre la obra de este imaginero se realizó en Murcia en mayo-junio de 1973.

(2) CEAN BERMUDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, págs. 27 y 28.

(3) BAQUERO ALMANSA: *Catálogo*, pág. 156; y testamento de Nicolás Salzillo. Archivo Histórico de Murcia, Sig. 3.428. Año 1708. 25 de noviembre, folios 564-566.

(4) BAQUERO ALMANSA: *Catálogo*, ob. cit., pág. 154.

meras obras salidas de sus manos —las ya citadas cabezas para el paso de la cena de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús (año 1700)— podemos afirmar que Nicolás Salzillo era un escultor que simplemente sabía eso: trabajar la madera, pero que carecía de la menor categoría artística. Un maestro de tan pocas cualidades en el inicio de su carrera difícilmente podía aspirar a ser ni siquiera figura de segundo orden en una tierra —como era la suya natural— donde se trabajaba no sólo en piedra, sino también la madera con la gracia, soltura y calidad técnica y estilística que le otorgaban un pasado y un presente cuajado de grandes artistas. Así, pues, saldría de su patria en busca de fortuna, quizá en compañía de otros artistas emigrantes entre los que se encontraría el platero Marcos Mariscotti, figura relacionada con este escultor ante la posibilidad de que llegaran juntos a Murcia (5). Si embarcó en Nápoles como es lo lógico, nada tuvo de extraño que desembarcara en un puerto como Cartagena, llave de las comunicaciones con la parte sur de la península, y tierras mediterráneas, como las que el escultor abandonaba. Quizá llegara a Murcia como paso hacia focos de más prestigio como eran los andaluces, pero al vivir la realidad escultórica murciana de ese momento pronto cambiaría de idea por una serie de razones que nos parecen lógicas y que a continuación exponemos: Consciente de sus propias limitaciones sabía que tenía mucho que aprender y que no podría ni ofrecer ni superar una fuerte competencia por parte de otros artistas. Pues bien, ningún núcleo escultórico español ofrecía un panorama más propicio a sus deseos. Encontraba, en nuestra ciudad, a uno de los mejores escultores barrocos de la época, Nicolás de Bussy, del que había mucho que aprender, y que por otro lado ya albergaba deseos de abandonar estas tierras y oficio (6), por lo que no le supondría competencia alguna. Tampoco se la ofrecían los Gil o los Caro, buenos artífices pero dedicados a la confección de retablos, y Gabriel Pérez de Mena, único escultor por nosotros conocido que quedaba en la ciudad, era figura de muy mediana calidad artística.

Los hechos vienen a confirmar estas teorías. Por un lado, el que Nicolás Salzillo ganara el concurso ya aludido del paso de la cena con unas tallas tan mediocres viene a demostrar que fuera de Nicolás de Bussy no tenía la más mínima competencia en la ciudad, y por otro,

(5) Ambos son italianos y comienzan a trabajar en Murcia por las mismas fechas.

(6) Recordemos al respecto que al concurso del año de 1700 promulgado por la Cofradía de Nuestro Padre Jesús para construir el paso de la «Cena», Nicolás de Bussy rehuye a presentarse por tener decidido, sin duda alguna, su marcha a tierras valencianas. Vid. BAQUERO: *Catálogo*, ob. cit., pág. 154.

el progresivo perfeccionamiento que se observa en su obra, y la clara imitación que en ella pretende plasmar de técnica y rasgos formales de Nicolás de Bussy nos hablan bien a las claras de que el Capuano no desaprovechó la lección y convivencia que le ofreció Bussy en los años en que estuvieran juntos en Murcia.

Así, pues, creemos que fueron estas causas apuntadas las motivaciones que le empujaron a fijar residencia y tomar estado en nuestras tierras.

Así, casi recién llegado, contrae matrimonio, en el año de 1700, con Isabel Alcaraz, de familia hidalga murciana, en la parroquia de San Pedro (7), fijando su residencia familiar en una casa de la calle de Las Palmas, a espaldas del convento de Santa Isabel. Tuvo tres hijos y cuatro hijas, el más famoso de los cuales, Francisco, nació el 21 de mayo de 1707, siendo bautizado el mismo día en la parroquia de Santa Catalina.

El 17 de noviembre de 1707 acepta, ante el notario Miguel de las Peñas Torralba, el actuar como perito para valorar las esculturas que hubiera en el legado de doña María Gertrudis de Yepes (8). En el año de 1708 debió enfermar gravemente, porque redacta testamento y nombra por albaceas a su suegro, Jerónimo Muzo, y a su mujer, Isabel Alcaraz, declarándose feligrés de Santa Catalina, donde quiere ser enterrado (9). No obstante debió sanar rápidamente, porque en 27 de diciembre de 1709 actúa como testigo en un contrato de trabajo que ante notario suscriben los hermanos Caro, Antonio y José, a los que le debió unir una gran amistad (10).

En 1 de septiembre de 1710 vende notarialmente una esclava, asunto muy corriente en la sociedad de su época, a Diego Pareja Marín (11).

En el año de 1718 —el 6 de abril— comparece el matrimonio Salzillo ante notario para realizar una escritura de compromiso entre Isabel Alcaraz, representada por su marido, Nicolás Salzillo, y sus hermanos de madre, Francisco, José y Josefa Mucio, ya que Isabel era hija de

(7) La partida de casamiento está registrada en el libro 2.º de desposorios de la citada parroquia. Folio 123. Asimismo la Carta de dote de Isabel Alcaraz se encuentra en el protocolo Notarial de Jorge Pérez Mexía, año 1700, folio 271 en el Archivo Histórico de Murcia.

(8) Archivo Histórico de Murcia, Leg. número 3.667, Notario: Miguel de las Peñas Torralba. Años 1708-1709, folio 427 vuelto.

(9) Este testamento, creemos un tanto apresurado, de Nicolás Salzillo fue transcrito por ASCENSIÓN CARRILLO ADÁN en su tesis de Licenciatura *Artistas y Artífices Murcianos en el Archivo Histórico Provincial (1700-1715)*, y presentada en Murcia en septiembre de 1959, pág. 83. Asimismo lo cita SÁNCHEZ MORENO en su estudio, ya comentado, de *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Cfr. Apéndice Documental.

(10) Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.059. Notario: Nicolás Ibáñez. folio 308 vuelto. Cfr. Apéndice Documental.

(11) Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.415. Año 1710, folios 236-237.

Magdalena Gómez y de su primer marido, Juan de Alcaraz; Magdalena Gómez contrajo segundas nupcias con Jerónimo Mucio, padre de los citados compromisarios (12).

Pocos días después otorga el matrimonio Salzillo poder general a los procuradores Pedro Vázquez y Pedro Valverde para que los representen, actúen y resuelvan en «todos sus pleitos, causas y negocios civiles y criminales» (13).

No volvemos a encontrar ninguna noticia sobre la vida de nuestro escultor, que suponemos discurriría sin contratiempos dignos de mención, entregado a su trabajo, que crecía con el paso de los años, y a la formación artística de sus hijos, en especial Francisco, en el taller familiar, hasta su noticia de fallecimiento ocurrida el 7 de octubre de 1727. Nombrándose curador «ad lites» de sus hijos menores, José, Francisca, Inés y Patricio (los mayores eran Francisco y María Teresa), al procurador José Fernández de Rueda, con el consentimiento de la familia (14). Ante el mismo notario y pocos días después del fallecimiento aparece el inventario de los bienes de Nicolás Salzillo (15), documento hasta ahora sorprendentemente inédito y que consideramos de enorme importancia en orden a un mejor estudio de la formación y personalidad artística de este escultor, al darnos reseña de todos los objetos que contenía su taller: cuadros, modelos escultóricos en yeso y cera, herramientas de trabajo, etc., y al que volveremos a referirnos cuando estudiemos en concreto su producción artística. Al final del documento y juntamente con los testigos firma el hijo del finado, Francisco Salzillo. Finalmente, ya en el año de 1744, y ante el mismo notario, Pedro José de Villanueva, se realiza la participación de los bienes que les fueron propios a Nicolás Salzillo entre sus hijos y deudos (16), adjudicando, entre otras cosas, a Francisco todos los objetos que contenía su taller en el que su hijo continuó trabajando y para el que consiguió una fama como nunca pudo soñar Nicolás Salzillo.

(12) Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.753. Notario: Jorge Pérez Mexía. Años 1717-1718.

(13) Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.753. Notario: Jorge Pérez Mexía. Años 1717-1718, folio 82.

(14) Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.989. Notario: Pedro José de Villanueva. Esta referencia la recoge SÁNCHEZ MORENO en su *Vida y obra de Francisco Salzillo*, ob. cit., págs. 280 y ss.

(15) Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.989. Notario: Pedro José de Villanueva. Año 1727, págs. 316-319. Cfr. Apéndice Documental.

(16) SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ: *Vida y obra de Francisco Salzillo*, ob. cit., páginas 68 y 69. Según este autor el valor total de los bienes de Nicolás Salzillo ascendía a 31.548 reales, más una deuda de 400 que en su favor dejaba don José Sánchez Villanueva, de la Villa de Vélez, en Almería.

FORMACION ARTISTICA

Nicolás Salzillo procedía de una región italiana —la napolitana— donde la talla en madera dirigida a una producción de imaginería popular tenía honda raigambre (recordemos al respecto los famosos «Niños» y «pesebres» napolitanos). Aprendió, pues, en su tierra escuetamente los rudimentos del oficio de imaginero, ya que en sus formas, a juzgar por las apariencias de las primeras obras que realiza en Murcia, nada hay que pueda emparentarlas técnica o estilísticamente con la escultura napolitana del momento —Ceraso, Di Nardo, Perrone, etcétera (17)— y menos aún con la de un Bernini, Algardi o cualquiera de los escultores romanos del momento.

Así, pues, llega a Murcia en posesión de su oficio pero incapaz de dar a sus tallas la más leve calidad técnica o estilística. Pero es precisamente en nuestra ciudad donde va a mejorar su inicial formación técnica y a adquirir su calidad y personalidad artística; calidad y personalidad que de todas formas, y aún en sus mejores y más expresivas tallas como puede ser las del Cristo de la Paciencia de la iglesia de Santa Catalina (fig. 9) o el San Sebastián de la iglesia de San Bartolomé (fig. 10), sólo lo acreditarían como un mediano imaginero que pasa completamente desapercibido en el contexto general del panorama escultórico español del momento, cuajado todavía de figuras tan representativas como un Duque Cornejo, la Roldana, José Risueño, etc., y más tarde Francisco Salzillo.

En la Murcia de las fechas de su llegada sólo había una figura que podía ofrecerle modelos a imitar: Nicolás de Bussy, y es el contacto con este escultor, y la vista y estudio de sus obras, la clave para entender la evolución artística del italiano hacia formas más naturales en técnica y en composición.

El arte de Bussy, al que no se le conocen discípulos directos, va a ser tímida e imperfectamente recogido por Nicolás Salzillo que intentará plasmar en sus figuras aquellos rasgos más patentes en la escultura del strasburgués, su técnica en modelar la anatomía: venas, músculos, etc., y su honda expresividad dramática.

Unos y otros rasgos pueden observarse, logrados con mayor o menor fortuna, en el Cristo de la Paciencia, en Santa Catalina, ya comentado, donde Nicolás Salzillo quizá quisiera inspirarse en el Cristo del Pretorio de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, de Nicolás de Bussy, pero sin lograr imprimirle el sentido trágico de la obra de este escultor.

(17) Vid. «La Scultura Napolitana del Seicento», en el estudio de J. BORRELLI: *Il Presepe Napoletano*, Roma, 1970, págs. 137-156.

Creemos, pues, que Nicolás Salzillo debe, en buena medida, a Bussy todo lo que en el mundo del arte llegó a ser; del strasburgués imitó técnica y formas, demostrando, eso sí, unas cualidades innatas que le permitieron ser sensible a las lecciones de un gran maestro, y a través de sus enseñanzas llegar a lograr un estilo propio que caracteriza sensiblemente sus figuras.

ASPECTOS TECNICOS Y ESTILISTICOS DE SU OBRA

Nicolás Salzillo empleó en todas las obras que de su mano hoy catalogamos un único material: la madera, y generalmente de ciprés (18), material que, por otro lado, se adaptaba fácilmente a sus condiciones específicas de imaginero. En Italia, como ya hemos señalado, el hecho de que predominara la escultura en materiales nobles, donde dejaron su obra los mejores escultores barrocos (Bernini, Algardi, etc.), no era obstáculo para que la imaginería en madera se desarrollara amparada en el fervor y gusto popular, así que le sería fácil a Nicolás aprender en su tierra los rudimentos de su oficio, oficio que perfeccionó de forma ostensible a lo largo de toda su carrera ya en nuestra ciudad. En efecto, de la técnica simple, tosca, monótona, tanto a la hora de plantear una composición como a la de modelar rostros, cabellos, etc., que nos ofrece en su obra primeriza de los Apóstoles de la «Cena», actualmente en Lorca, a la empleada en obras como «El Niño Jesús dormido», del convento de las Anas, o el San José y el Niño de la iglesia de San Miguel (figs. 12 y 13), por ejemplo, hay mucho camino recorrido en aras de un progresivo perfeccionamiento. Es patente su deseo de imitar a Nicolás de Bussy en la forma de labrar rasgos fisionómicos: las venillas características de las sienes (figuras de San Judas, San José de San Miguel, San Pío V, etc., imitando, por ejemplo, las de San Francisco Javier de Nicolás de Bussy en la iglesia de San Bartolomé), las de las manos y brazos, arrugas de la frente, formas incluso de disponer los cabellos y barbas. Pero lo que en Bussy es suelto, espontáneo, pictórico, bien modelado o resuelto, en Salzillo es duro, rígido, esquemático. Ante las obras de Bussy nos olvidamos, atraídos por su genial composición, dramatismo o belleza, del material en que están hechas; en las de Nicolás es la impresión lignaria la que predomina general-

(18) En el inventario que se hace de sus bienes, a su muerte, se consigna en su taller la existencia de unos troncos de madera de ciprés, valorados en 55 Reales Vellón. (Cfr. Apéndice Documental). Asimismo hay referencias a los utensilios propios de la técnica de la madera que se encontraban allí: «gubias, formones, escofinas, barrenas, etc.».

mente. Su policromía no disfraza el material sino que lo robustece. La madera pesa sobre todos los recursos empleados por este escultor en sus obras (figura del San Judas Tadeo, por ejemplo). Solamente dulcifica sus formas en aquellas esculturas que, creemos, hizo en colaboración con su hijo Francisco (San Sebastián y San José), pero incluso en sus figuras infantiles el duro trazado de los cabellos o la tosquedad de sus manos, de muy abultadas falanges, patentiza una aridez en técnica y formas que los años de trabajo no acaban de limar. Así, pues, sus figuras repiten un mismo esquema técnico: características labra de cabellos, barbas, cejas, ojos grandes de mirada inexpressiva, aunque la voluntad de su autor fuera la de inspirarse en el patetismo de Bussy; modelado muy tosco, talla a bisel, orejas desmesuradas, etc., que personaliza a nuestro escultor y consigue dar a sus obras un sello inconfundible (19).

Si no era el mismo Nicolás Salzillo el policromador de sus esculturas, sí podemos asegurar que este trabajo se realizaba bajo su directa observación, ya que en el inventario, ya citado, de los bienes que a su muerte alberga el taller familiar se consigna claramente «una piedra de moler colores» y se compromete a enseñar a «encarnar» esculturas a su discípulo Antonio Caro (20). Así, pues, la tarea de policromar las esculturas quizá estuviera encargada a sus colaboradores más allegados, incluso puede que a sus mismos hijos (21).

Pocas figuras de Nicolás han llegado hasta nosotros libres de restauraciones en su colorido. No obstante, y comenzando por las carnaciones propiamente dichas, se observan dos tipos muy distintos: al primero corresponden las carnaciones de colores cetrinos, muy opacas, que recuerdan claramente a las empleadas por Nicolás de Bussy (ejemplo, el San Pío V, San Ramón Nonato, el Cristo de la Paciencia, etc.). Al segundo grupo pertenecerían las aplicadas sobre figuras juveniles (San Sebastián, Santa Catalina, Los Niños), de un colorido mucho más claro, sonrosado, de barnices brillantes y más en consonancia con los gustos europeos del rococó, empleados ya por escultores como José Risueño o la Roldana, por ejemplo.

(19) La técnica escultórica de Nicolás Salzillo ha sido objeto de estudio por SÁNCHEZ MORENO: *Nuevos Estudios sobre escultura Murciana*, Murcia, 1964, páginas 35-42. El autor señala una serie de rasgos fisionómicos característicos de las tallas de Nicolás.

(20) Cfr. en el Apéndice Documental ambos documentos.

(21) SÁNCHEZ MORENO, en estudio anteriormente citado sobre la técnica empleada por Nicolás Salzillo piensa que quizá la tarea de policromar estuviera a cargo, en el taller familiar, de las hijas mayores. (SÁNCHEZ MORENO: *Nuevos Estudios*, ob. cit., pág. 41).

Lo cierto es que Nicolás Salzillo cambia en el tipo de policromía a emplear aproximadamente en los diez últimos años de su vida (de 1717 a 1727), fechas en las que incluimos aquellas obras en las que se plasma este tipo de policromía: Niño dormido de las Anas, San José y el Niño, Santa Catalina, San Sebastián, etc. Y ante este hecho evidente nos preguntamos si acaso no aclararía su paleta el capuano impulsado por influencias de Antonio Dupar. Creemos significativo el que el tipo de su policromía cambie radicalmente a partir de dos obras realizadas entre los años de 1718-21 (el San Sebastián estaba concluido en 1720 y la Santa Catalina en 1721), años en que precisamente se hace en Murcia una escultura que presenta una policromía semejante y que por su delicada técnica y composición, muy en consonancia con gustos más versallescos, rompe completamente con la línea tradicional de la escultura barroca murciana. Nos referimos a la imagen de San Juan Bautista, titular de su parroquia, atribuida, como ya veremos, al francés Antonio Dupar, que se encontraba en Murcia desde el año de 1718.

No consideramos, pues, desacertado que Nicolás Salzillo, mucho más hábil para copiar que para crear, se sintiera atraído por las técnicas policromadoras del recién llegado Dupar, e intentara imitarlo. Y es este tipo de policromía, que se emplearía precisamente en aquellas obras en las que sin duda colabora Francisco Salzillo, la que seguirá realizando en adelante, hasta sus obras finales, y la que popularizará su hijo a lo largo de su extensa y famosa obra.

En cuanto a la policromía de las vestiduras gustaba de los típicos estofados combinados con policromías de tonos suaves (San Patricio y Santa Catalina). Los motivos ornamentales aplicados en orlas, mantos y túnicas repiten los rameados y esgrafiados típicos de una técnica corriente y sencilla de estofado (figura de Santa Catalina). En otras de sus figuras, por el contrario, quizá debido a un menor presupuesto económico de los que encargaban la imagen, ya que como es sabido los estofados en oro subían mucho el precio de la obra, se jugaba con policromía de tonos oscuros, contrastándose con el tono dorado de las orlas y algún dibujo suelto (ejemplo, el San José y el San Judas Tadeo).

Uno y otro tipo de decoración en las telas era corriente en época barroca, como señala D. Sánchez Mesa, conocedor experto de las técnicas policromadoras (22), enriqueciéndose mucho éstas a lo largo del siglo XVIII, teniendo en Murcia la muestra palpable que nos ofrece Francisco Salzillo en imágenes tan ricas y artísticamente decoradas

(22) Señalemos al respecto y como imprescindible para el estudio de las diferentes técnicas policromadoras que se empleaba en el barroco la obra del doctor SÁNCHEZ MESA: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, 1971.

como son la Inmaculada del convento de las Claras o la Sagrada Familia de la iglesia parroquial de Santiago, de Orihuela (23).

Nicolás Salzillo empleó idéntica técnica que Bussy para la colocación de los ojos de sus esculturas: agrandar el orificio de las órbitas para luego de colocados formar los párpados con escayola. Asimismo intentaba acusar la sensación de realismo con el empleo de pestañas (ejemplo, figura de Santa Catalina).

Al enfrentarnos al problema del estudio y enjuiciamiento de la obra de Nicolás Salzillo observamos que a lo largo de su carrera escultórica pueden señalarse dos momentos clave con hondas repercusiones técnicas y estilísticas en la manera de hacer de este escultor. En efecto, consideramos al capuano como representante típico del maestro incapaz de crear pero hábil a la hora de copiar técnicas y estilos de grandes maestros. Así, pues, creemos que estos dos momentos claves a lo largo de su carrera coinciden, el primero con su puesta en contacto con Nicolás de Bussy, y el segundo con la llegada a Murcia de Antonio Dupar, escultor francés cuyas obras y estilo estaban en consonancia con aires más europeos y modernos.

El encuentro con las obras de Bussy fue decisivo en la formación estilística de Salzillo. Pero carente el italiano del sello inconfundible que puede definir y acreditar a un escultor es incapaz de plantear, y mucho menos resolver, problemas de volúmenes, composición, realismo, iconografía, etc., a la manera del alemán, así que lo que hace es imitarlo en los detalles anecdóticos: trazado de venas, cabellos, etc., ya comentados, consiguiendo estereotipar su estilo, marcando un modelo que repite hasta la saciedad. Sus esculturas resultan envaradas, y aunque es evidente su deseo de imitar algunas de las composiciones de Bussy [los ademanes y el manto del San Judas Tadeo (fig. 8) recuerdan al San Francisco Javier de San Nicolás y al San Francisco de Borja de San Esteban], sólo consigue una mera imitación superficial. Salzillo intentó, y de hecho lo consiguió con mayor o menor fortuna, copiar a Bussy en estos años de su carrera, pero se queda en la mera y superficial forma, nunca llega a su espíritu. Así, por ejemplo, las esculturas de ambos maestros se distinguen por sus ojos, grandes para el tamaño de las cabezas, pero mientras en Bussy son expresivos, pieza clave del dramatismo de la Composición, de miradas que interpelan sin paliativos a su interlocutor, sea éste el fiel devoto o la muerte misma, en Salzillo sólo sirven para acentuar la torpeza e inexpresividad de la

(23) Figuras catalogadas con los números 25 y 101 en el Catálogo de la exposición Antológica de Salzillo, ya citado, Murcia, 1973.

obra, por su mirar entre asombrado y bobalicón. De todas formas es innegable que Salzillo va adquiriendo poco a poco una mayor soltura técnica y un más acusado sentido naturalista (24). Y esta línea de creciente perfeccionamiento se puede observar a lo largo de tallas como las iniciales de la «Cena» de Lorca, pasando por el busto de San Pío V, San Patricio, San Ramón Nonato y San Judas Tadeo, hasta llegar a la dulcificación formal que se observa en la figura del Cristo de la Paciencia, sin olvidar, por supuesto, la bella talla del Niño Dormido.

En todas estas imágenes se observa un mismo esquema técnico y formal, pero la naturalidad va ganando terreno e imponiéndose a la sequedad y dureza en la talla que tienen un buen exponente en la figura ruda y leñosa de San Judas Tadeo (fig. 8).

Y así, en este paciente luchar por ir ganando un constante progreso, llegamos a 1717, y por consiguiente estamos en los diez últimos años de la vida de nuestro escultor, época en la que se van a aunar felizmente dos circunstancias que creemos pesarán en su formación: por un lado, la presencia en Murcia de Antonio Dupar y, por otro, la cada vez más eficiente colaboración de su hijo Francisco en el taller, cuyas manos intervendrán en las obras finales de la época de su padre. Podemos imaginar la impresión que a los ávidos y siempre inquietos ojos de Nicolás, ya en el cénit de su carrera y vida (1718-20), produciría una escultura, en el amplio y completo sentido de la palabra, como era el San Juan Bautista de su iglesia parroquial, atribuido unánimemente, y aquí sostenemos esta atribución, al francés Antonio Dupar (fig. 11). Escultura ésta donde se vuelve al juego de volúmenes, a la más pura plástica. El dramatismo barroco se ha perdido en aras de un idealismo de entronque clásico. La minuciosidad dibujística en el trazado de los rasgos deja paso a un modelado mórbido, suave y realzado por una policromía clara y brillante. Y aun dejando a un lado momentáneamente la posible atribución de esta bellísima obra a Dupar, lo que no podemos negar es la clara influencia que como tal escultura ejerce en la contemporánea obra de Nicolás, sobre todo en la figura de San Sebastián que se concluye en 1720 (fig. 10).

En efecto, si comparamos la técnica de concebir el desnudo en esta talla del Capitán Cristiano con la plasmada en el otro desnudo de Nicolás, el Cristo de la Paciencia, anterior cronológicamente, veremos que de un cuerpo seco, dramático, ensangrentado, con minuciosos detalles anatómicos, emparentado o dentro de la órbita de influencia del Cristo

(24) Vid. al respecto el comentario que sobre el estilo y técnica de Nicolás Salzillo incluye el doctor GÓMEZ PIÑOL, en su introducción al Catálogo, ya comentado, de Francisco Salzillo.

del Pretorio de Bussy, el escultor pasa a concebir un cuerpo insensible al dolor, sin ninguna referencia sangrienta al martirio del que ha sido objeto, donde lo que interesa es el modelar volúmenes, sin esa insistencia monótona en el detalle superficial, donde interesa una composición, al margen de que se logre airoosamente o no, un movimiento. El Cuerpo de San Sebastián es de mucho más jugoso modelado, de una policromía de barnices semejantes a los anteriormente citados como propios del San Juan Bautista. En una palabra, los cánones estilísticos han variado totalmente, «estando contados los días de vigencia del patetismo barroco en el ambiente murciano, siendo ostensible un giro persistente en favor de una imaginería religiosa de reducida tensión emotiva que, al paso del tiempo, vestirá el vistoso ropaje expresivo que para ella concebirá Francisco Salzillo» (Gómez Piñol, en la Introducción al Catálogo de Salzillo).

Idéntico concepto del modelado encontramos en la juvenil figura de Santa Catalina (fig. 2), con un ingenuo intento de lograr el movimiento, talla que se labró a continuación del San Sebastián (1721), y, asimismo, encontramos esta nueva preocupación por la composición y el movimiento en el grupo escultórico de San José y el Niño, donde Nicolás, quizá con la colaboración de Francisco, ha sabido lograr un concepto dinámico del volumen, acentuando las vestiduras recogidas de forma suelta, en un movimiento inédito, hasta ahora, en las figuras de este escultor.

LA FORMACION DE FRANCISCO SALZILLO

Finalmente se nos plantea una cuestión insoslayable, ardua y atrayente a la vez: el estudio de mutuas relaciones e influencias que de hecho existieron entre Nicolás Salzillo y su hijo Francisco. Podemos preguntarnos hasta qué punto y en qué medida debe el hijo al padre, o si tendrían una influencia decisiva las manos de Francisco en la dulcificación y progresivo naturalismo observado en la obra del padre. Desde luego, Francisco comenzó su aprendizaje en el taller paterno y con el paso del tiempo empezaría a colaborar en sus obras. Nada podemos fijar con certeza sobre sus posibles o concretas tareas a realizar en la terminación o perfeccionamiento de las tallas de Nicolás, pero lo que sí es cierto y evidente es que su huella se deja sentir en pequeños rasgos, anecdóticos casi en un principio, con mucha más fuerza luego, a partir de ese año clave de 1720. A la muerte de Nicolás, en 1727, y ya al frente del taller familiar, se inspira en las obras de la época final de su padre,

y en las que, sin duda, colaboró él mismo, para trazar detalles de composición de sus propias tallas.

En efecto, si casi de anecdótica se nos puede calificar la intervención del muy joven Francisco —de trece años— en la figura de San Sebastián, no consideramos desacertado que la fisonomía ensimismada e idealizada de este Santo pudiera inspirarle la enigmática belleza de la de su famoso Angel de la Oración del Huerto. Asimismo la manera de terminar el cabello a punta de pincel y de labrarlo en multitud de finas estrías muy agudas, se repite en composiciones de la primera época de Francisco Salzillo, tales como la Santa Rosalía de Palermo (iglesia de Santa Eulalia de Murcia) o la Santa Bárbara de la Iglesia de San Antolín (25).

Otro rasgo compositivo que Francisco pudo estudiar en la obra de su padre, es la disposición de las manos en la Santa Catalina, que se repite, casi idéntica aunque invertida, en las imágenes de la Inmaculada de Verónicas, o la de la misma Santa Bárbara, antes citada, y más semejante todavía es la Santa Lucía de San Bartolomé (26). Asimismo la camisa que asoma bajo las vestiduras de San José (fig. 108) la populariza Francisco en multitud de sus figuras (27).

Y, desde luego, donde Francisco tuvo mucho que aprender fue en relación con el tema infantil, tema que en contra de lo que la sobriedad y sequedad de sus formas pueda indicar, Nicolás cultivó con cariño y una profusión de la que no queda testimonio escultórico. Basamos esta afirmación en la gran cantidad de modelos de niños que en yeso y cera quedaban en el taller de este escultor a su muerte (28). Sólo han llegado a nosotros dos niños, el Jesús Dormido del convento de las Anas (fig. 12) y el que acompaña al San José de la iglesia de San Miguel (fig. 13). Ambos dentro de las características típicas de Nicolás presentan una vivacidad y dulzura que lo acreditan como un maestro conocedor de la fisonomía y formas infantiles. Cosa que no puede extrañarnos si recordamos el origen de nuestro escultor, Nápoles, tierra que hizo famosas las imágenes de sus «niños».

Pensamos que muchas de estas deliciosas figuras infantiles que hoy pasan por ser obras de Francisco, pueden ser de Nicolás, en el que,

(25) Figuras catalogadas con los números 19 y 20 en el Catálogo de Salzillo.

(26) Figuras catalogadas con los números 18, 19 y 30 en el Catálogo de Salzillo.

(27) El doctor GÓMEZ PIÑOL señaló también semejanzas existentes entre la Santa Isabel de Hungría (Convento de Verónicas) y San Antonio de San Antolín. La relación entre el modo de colocar el manto en la figura de San José de San Miguel con el de San José de Ricote de Francisco. (GÓMEZ PIÑOL: *Catálogo de Salzillo*).

(28) Cfr. Apéndice Documental. «Inventario de los bienes de Nicolás Salzillo».

desde luego, se inspiró y con el que aprendió su hijo un tema que llegó a dominar y popularizar enormemente.

Fue, pues, Nicolás un espíritu inquieto, abierto a toda clase de influencias, siempre dispuesto a aprender de los mejores y capaz de asimilar, pese a su avanzada edad y al reconocido prestigio con que gozaba en nuestra ciudad, estilos y técnicas tan lejanos a su formación inicial. Por su tesón, su trabajo honrado y voluntarioso creemos ha ganado con justicia un puesto en la Historia de la escultura barroca en Murcia, siendo indispensable a la hora de valorar y enjuiciar en su justa medida la obra de su hijo Francisco, sobre la que, por lo menos en su etapa inicial, ejerció una influencia sustanciosa.

TALLER Y DISCIPULOS

Numerosas referencias poseemos acerca del taller que fundó y dirigió en Murcia Nicolás Salzillo. Taller de eminente carácter familiar en el que se formaron sus propios hijos en las tareas propias de la escultura y la policromía, pasando a convertirse en sus colaboradores tanto en vida del padre como en la de Francisco, heredero y continuador de dicho taller.

Su existencia debió ser próspera, a juzgar por la sustancial cantidad de obras que hoy catalogamos como procedentes de él, y más si tenemos en cuenta el buen número de tallas que pudieron perderse entre los años 1936-39.

Aparte de sus propios hijos debió, Nicolás, de tener numerosos colaboradores y aprendices, de los que concretamente sólo conocemos dos: José López Martínez y Antonio Caro Utiel.

Ambos discípulos presentan el común denominador de que son hijos de conocidos escultores (Mateo López y Antonio Caro, respectivamente), lo que consideramos altamente significativo respecto a la confirmación del buen nombre y fama que debió rodear a Nicolás y su taller. Sólo esto explica que otros escultores le confiaran la formación y especialización de sus propios hijos.

José López Martínez fue hijo, como ya hemos indicado, del escultor murciano Mateo López (30). Debió aprender los rudimentos del oficio

(29) De ambos hace referencia SÁNCHEZ MORENO, en su libro, la citado, de *Nuevos Estudios...*, y en el apartado concreto en que habla de los discípulos de Nicolás Salzillo, págs. 42-54.

(30) De este escultor, sólo conocemos el testamento y los Autos de partición de bienes. Muere Mateo López Noguera, vecino de Murcia, el 11 de junio de 1716; aunque los Autos de valoración y partición de bienes no se realizan hasta enero de 1725. En su

en el taller paterno y sólo pasaría a ser discípulo de Salzillo en plan de especialización. Mantenemos esta opinión ante el hecho de que formalizó su contrato de aprendiz con Nicolás cuando contaba ya con veinticinco años, y deseando estar con el maestro sólo por tres (31). Tuvo, una vez establecido por su cuenta, el «obrador de escultura» en una casa de la parroquia de San Juan, propiedad de su padre (32).

Como obra suya, en el período cronológico objeto de nuestro estudio, sólo conocemos que cobra por la obra de talla que hizo para el oratorio del Santo Lignum Crucis de la catedral (33). El 23 de septiembre de 1715 contrata, a su vez, como aprendiz a Fulgencio Quiles (34). Finalmente actúa como parte interesada en el inventario y partición de los bienes de su padre, cuyo taller hereda.

José Caro Utiel, hijo de Antonio Caro, de familia de escultores oriolanos, compañero de Nicolás de Bussy en Elche y acreditado como retablista en nuestra ciudad desde los años finales del siglo XVII.

Dicho Antonio Caro coloca a su hijo José como aprendiz de Nicolás por un período de seis años, entre 1710 y 1716 (35).

El estudio del contrato, largo y explícito, resulta eminentemente informativo respecto a las obligaciones contraídas por ambas partes —aprendiz-maestro—, y es un vivo testimonio sobre el carácter fuertemente familiar de los lazos que unían a los miembros de un mismo taller. En efecto, el maestro desempeñaba las veces de padre teniendo en su casa al aprendiz, «dándole de comer, cama en que duerma, vida honesta y recogida, y debía cuidarle de las enfermedades que tuviese

taller, y como única referencia que tenemos de su obra, se encuentra un Sagrario sin perfeccionar que su hijo dice que era para la Iglesia Parroquial de la Villa de Librilla, concertado en 800 Reales Vellón, y otro Sagrario que según afirmó asimismo el hijo, era para el Altar Mayor de la Catedral, encargado por Orden de don Francisco Lucas Marín y Roda. Entre los bienes que se encuentran en dicho taller se hallan 62 pares de «ojos de cristal» para imágenes, lo que demuestra lo extendido que estaba su uso entre los escultores del momento, desplazando su empleo el de los ojos de cáscara de huevo, mucho más frágiles. También se encuentra «un libro de diferentes estampas de dibujos y esculturas y otro cuaderno de diferentes dibujos», que unidos a un buen número de cuadros de santos que siempre se encontraban entre los bienes de los escultores (Cfr. igualmente el inventario de bienes de Nicolás Salzillo) constituiría la fuente de inspiración de estos maestros a la hora de concebir sus tallas. (Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.678. Notario: Miguel de las Peñas Torralba. Año 1718).

(31) El contrato lo realiza en el año de 1708, ante Martínez Fernández, Archivo Histórico de Murcia. Notario: Martínez Fernández. Año 1708, pág. 95.

(32) Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.678. Notario: Miguel de las Peñas Torralba. Año 1718, folio sin numerar.

(33) Archivo Catedral de Murcia. Leg. número 508. Libro fábrica. 1709-17.

(34) Archivo Histórico de Murcia. Leg. número 3.878. Notario: José Rubio Alcaraz. Años 1712-15, folio 62. Cfr. Apéndice Documental.

(35) Archivo Histórico de Murcia. Notario: Leandro Bolmas. Leg. número 3.509. Año 1709, folios 305-306. Cfr. Apéndice Documental.

con médico, botica, cirujano y lo demás necesario para su curación, excepto mal contagioso» (36). Asimismo no se descuidaba el aspecto puramente profesional, estando obligado al maestro a enseñar al aprendiz: «el dicho oficio de escultura y encarnar y todo lo que supiese, sin encubrirle cosa alguna» (37). Así, pues, el aprendiz debía salir del taller, o concluir su aprendizaje como tal, sabiendo esculpir y encarnar las hechuras, requisitos exigibles para pasar al grado de «oficial».

Años después, 1730-31, nos encontramos a José Caro Utiel trabajando en un sagrario para la iglesia del monasterio de San Pedro de La Ñora (38).

Muere joven, en 1732, rogando en su testamento que dieran a su hermano Antonio Caro Utiel, también escultor, los dibujos de tallas, herramientas y demás bienes que tenía en el taller. Señala que tenía contratadas con Julián Díez del Corral unas hechuras de talla de Nuestra Señora del Socorro y de Santo Domingo, sin acabar, y unas andas para la Virgen de la Correa del convento de San Agustín (39).

Dada, pues, la poca obra que hemos podido catalogar como de manos de estos dos aprendices de Nicolás Salzillo, y si por añadidura observamos que ha desaparecido o es inidentificable en la actualidad, nos es imposible hacer un estudio sobre la posible huella estilística que Nicolás pudo imprimir en ellos.

Sabemos, sí, cuál era el régimen interno con que funcionó su taller y los lazos tan íntimos, mitad familiares, mitad profesionales, que le unían a sus jóvenes aprendices, y si ninguno de estos destacó en el campo profesional sin duda se debió a que otra joven figura, formada en su mismo ambiente —la de Francisco Salzillo—, consiguió una fama que empuqueñeció y ensombreció a todos los imagineros de su tiempo, ya no sólo en Murcia, sino en buena parte de España.

(36) Documento anteriormente citado, folio 305.

(37) Cfr. documento citado, folios 305 y 306.

(38) Archivo Catedral de Murcia. Leg. número 264. «Libro sacas del Arca del Monasterio de San Pedro de la Ñora», ya citado.

(39) Testamento reseñado por SÁNCHEZ MORENO en su libro *Nuevos Estudios*, ya citado, pág. 47.

LAMINA I



SAN MIGUEL



SANTA CATALINA



SANTA CATALINA. Detalle



SAN PATRICIO

LAMINA II



SANTA ISABEL DE HUNGRIA



SAN PIO V



SAN RAMON NONATO

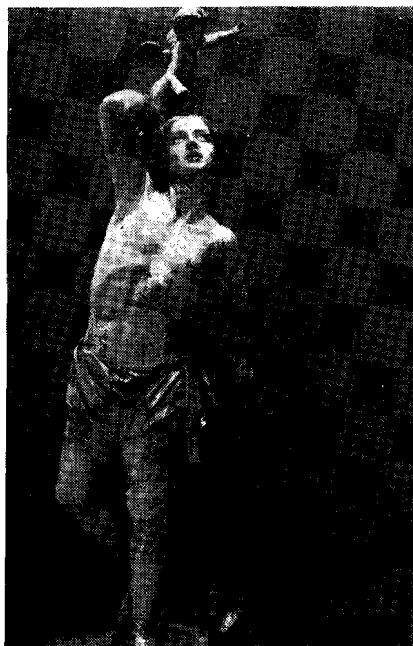
LAMINA III



SAN JUDAS TADEO



CRISTO DE LA PACIENCIA

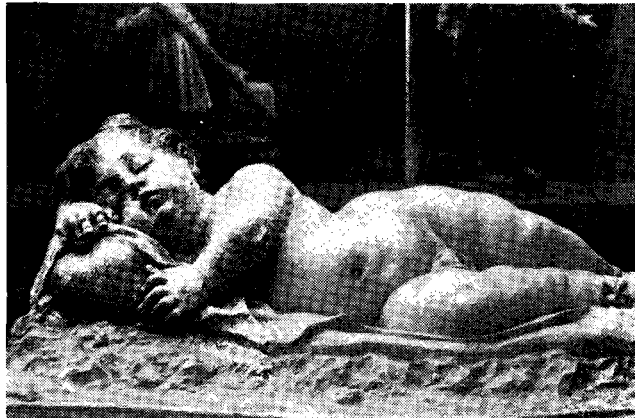


SAN SEBASTIAN



SAN JUAN BAUTISTA

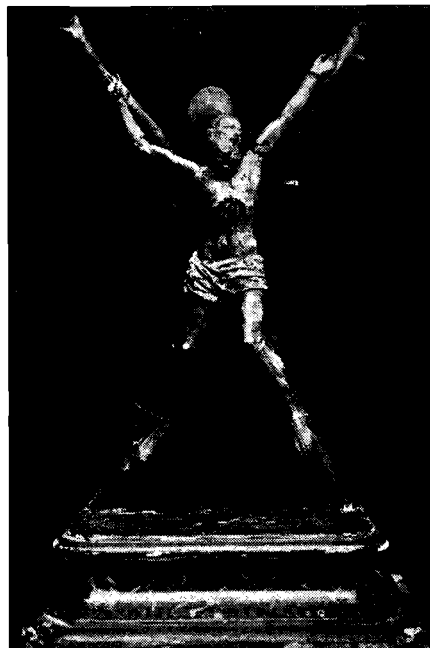
LAMINA IV



NIÑO DORMIDO



SAN JOSE



SAN ANDRES

CATÁLOGO

1. IMÁGENES PARA EL PASO DE LA CENA

Iglesia Parroquial del Carmen - Lorca (Murcia).
Tallas de vestir, madera policromada, tamaño algo menor que el natural.

La importancia de estas tallas radica en el hecho de que son la primera obra documentada que Nicolás Salzillo hizo para Murcia. En efecto, en el año de 1700 la Cofradía de Nuestro Padre Jesús abrió un concurso para realizar este «paso» procesional. Nicolás Salzillo fue el ganador y por tanto su realizador. Estas imágenes pasaron a Lorca cuando Francinco Salzillo realizó su famosa «Cena» para la misma Cofradía, sustituyendo su obra a la de su padre. Pese al apreciable estado de restauración que se observa en las cabezas supervivientes al paso de los años, podemos apreciar la baja calidad técnica que se nota en el modelado. Las expresiones no pueden ser más convencionales, y la apariencia tosca y leñosa. Así, pues, ante la falta de destreza que se aprecia en estas obras, nos reafirmamos en la opinión de que si Nicolás ganó este concurso fue porque no tuvo la competencia de Nicolás de Bussy, atento, sin duda, a su próxima marcha a tierras valencianas, y porque los Caro o los Gil, mucho más hábiles en el trabajo de las gubias, en este momento, que el Napolitano, estaban dedicados al trabajo de retablos y no al de pasos procesionales.

BIBLIOGRAFIA:

SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ: *Nuevos Estudios*, ob. cit.

2. SAN MIGUEL ARCANGEL

Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel. Murcia.

Talla en madera policromada y estofada. 0,86 m (fig. 1).

El día 5 de noviembre de 1708 contrata Nicolás Salzillo con el cura párroco de la iglesia de San Miguel, y con los feligreses la hechura del patrón de la parroquia con el fin de colocarla en la iglesia nueva que a la sazón se estaba construyendo¹.

La tipología iconográfica de San Miguel estaba muy definida y con ligeras variantes representan la figura del arcángel desde Alonso de Mena a Montañés o Pedro Roldán, ajustándose, más o menos, a las recomendaciones que dicta Pacheco en su libro sobre pintura, en el sentido de la conveniencia de representar a San Miguel vestido de militar romano en actitud de combatir al demonio.

Si además de lo anteriormente expuesto consideramos que a Nicolás Salzillo se le impone la condición de que tiene que ajustarse en medidas, atuendos y otros detalles compositivos a otra imagen del santo que se encontraba en casa del arcediano de Lorca, Diego Fernández de Madrid², poco queda por realizar al espíritu creativo del escultor.

Creemos, pues, que esta imagen murciana es una réplica exacta del modelo impuesto, evitando Nicolás el plantearse problemas de composición o estilo, y dejándose llevar por su innata habilidad de copista traza una correcta armadura, completada por el vistoso morrión con plumas de indudable efecto decorativo.

La actitud convencional y un tanto hierática del arcángel se contrapone con la mucho más suelta y lograda del demonio, apuntándose aquí un detalle que veremos repetirse en otras composiciones del capuano como la Santa Catalina (fig. 3). Son superiores en calidad, tanto de modelado como de composición, estas figuras que pudiéramos llamar secundarias (el Demonio en el caso de San Miguel o la cabeza que aplasta Santa Catalina).

La imagen del San Miguel se colocó definitivamente en el nuevo templo el 8 de mayo de 1712. Posteriormente sufrió reparaciones en su policromía que actualmente difiere por completo de la original. En efecto, en el año de 1802 el escultor José López cobraba 300 R. v. por el «retoque» efectuado en dicha imagen³, y años más tarde, tras el de-

FUENTES DOCUMENTALES:

¹ Contrato transcrito en el Apéndice Documental.

² Cfr. el testamento antes citado.

³ A.E.C., Leg. «Cuentas Fábrica de San Miguel de Murcia», 1799-1806.

rrumbamiento de la cúpula y parte del abside de la iglesia, se volvió a retocar la imagen del titular.

BIBLIOGRAFIA:

A. H. M., Leg. núm. 2.746. Notario: Espinosa de los Monteros. Año 1.708, folios 477-479; CARRILLO ADÁN, ASCENSIÓN: «Artistas y Artífices Murcianos en el Archivo Histórico Provincial 1.700-1715». Tesis de licenciatura presentada en Murcia en septiembre de 1959; FUENTES Y PONTE: «Murcia Mariana», III, 1.^a parte, folio 84; LÓPEZ JIMÉNEZ: «Nicolás de Bussy y Nicolás Salzillo», *La Verdad*, 26-II-1954; id.: «Nuestra Imaginería», *La Verdad*, 25-IV-1954; id.: «Nuestras Imágenes», *La Verdad*, 19-V-1954 y 28-V-1954; id.: «Imagen de San Miguel», A.E.A., 116 (1959), págs. 80-87. Catálogo de la Exposición Antológica de Salzillo, Murcia, 1973. Figura catalogada con el núm. 2.

3. ESCULTURAS CONTRATADAS PARA CARTAGENA

Imágenes hechas para la Iglesia de Santa María de Cartagena.
Destruídas.

En su testamento, Nicolás Salzillo declara «que hice ajuste en la ciudad de Cartagena para hacer tres hechuras de talla en 6.000 reales que consta de escritura y tengo recibidos por cuenta de ellas 2.015 R. v., y no tengo entregadas ninguna de dichas hechuras por estarlas ejecutando» (cfr. testamento Nicolás Salzillo en péndice Documental).

Es Sánchez Moreno quien nos da detalles sobre estas enigmáticas imágenes que sin duda Nicolás terminó después de reponerse de la enfermedad que en 1708 le apremia a que haga el apresurado testamento al que nos referíamos. En efecto, el erudito murciano conoce el contrato que en 23 de octubre de 1708 hacen ante el notario José Lamberto, en Cartagena, don Juan Sola, presbítero y beneficiado de la iglesia parroquial de Cartagena, y don Nicolás Salzillo. El escultor se compromete a hacer tres imágenes de talla: la de Nuestra Señora de la Asunción, que quedaría acabada en 15 de agosto de 1709; la de San Fulgencio y la de Santa Florentina, destinadas las tres al retablo de la capilla mayor de dicha iglesia. Estas dos últimas imágenes se terminarían para Pascua de Navidad de ese mismo año.

El contrato es prolijo en detalles: «La imagen de la Virgen debía de estar en un globo de nubes, con cuatro ángeles de cuerpo entero y cinco serafines repartidos en dicho globo para su mejor adorno; los ángeles llevarían ojos de cristal y se entregarían encarnados; las nubes coloridas y estofadas; el manto de la Virgen de azul «ultramarino» y guarnecido por sus orillas de oro fino, y lo demás de la hechura dorado y colorido sobre el oro según estilo, la imagen estaría encarnada y con sus ojos de cristal. Las otras dos imágenes llevarían peanas doradas y las demás ropas características estofadas sobre el oro»¹. El precio de todas estas esculturas era de 6.015 R. v., y el modo de pagarlos se ajustó de la siguiente manera: 2.015 al hacer el contrato, 2.000 al entregar la imagen de la Asunción y el resto (los otros 2.000) al concluir los santos y dejarlos en el nicho.

Confirmando este contrato, comparece en Murcia ante Espinosa de los Monteros, notario, Jerónimo Muzio, suegro de Nicolás Salzillo, quien en 5 de noviembre de 1708 sale fiador de su yerno «por cien doblones

¹ Vid. SÁNCHEZ MORENO: *Nuevos Estudios*, ob. cit., págs. 87-90.9.

de a dos escudos de oro y un real de a ocho», precio de lo encargado en el anterior contrato.

Estas imágenes, que por su precisa cronología, al comienzo de la carrera de nuestro escultor, hubieran sido piezas valiosas en cuanto a proporcionarnos datos preciosos para su estudio estilístico, y su avance naturalístico, desaparecieron en alguno de los incendios que esta iglesia de Cartagena sufrió en época posterior.

BIBLIOGRAFIA:

SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ: *Nuevos Estudios*, ob. cit., págs. 87-99.

4. SANTA CATALINA

Templo de Reparación de Santa Catalina. Murcia.

Talla en madera policromada y estofada. 1,35 m. aprox. (figuras 2 y 3).

Obra documentada de la mano de Nicolás Salzillo y fechada en el año de 1721¹.

La Santa aparece revestida de numerosos emblemas iconográficos: la corona alusiva a su condición real, la palma, espada y rueda dentada, recordando los sucesivos martirios a los que fue sometida, y a sus pies la cabeza del emperador Maximino, su perseguidor².

Talla emparentada estilísticamente con el San Sebastián (fig. 10), al que precede cronológicamente, como ya hemos comentado. Ambas imágenes corresponden a un momento en el que Nicolás Salzillo, quizá influenciado por Antonio Dupar, dulcifica su modelado y cambia los tonos de las policromías. La juvenil figura de la Santa presenta una airosa composición, muy del gusto de Francisco Salzillo en sus primeras obras (como ya comentamos). Las vestiduras resaltan el ligero «contrapunto» agudizando el movimiento. El cabello de la Santa, labrado en finas estrías y terminado a punta de pincel, está estrechamente relacionado con el del San Sebastián antes citado. El mórbido modelado de cara y manos se torna en seco y leñoso al descender a los pies de la Santa y a la cabeza del emperador. Aquí la fisonomía se arruga, los colores se apagan y el alma ruda y tosca de Nicolás vuelve a aparecer, aunque en este caso consiga una expresiva cabeza que no desdice, sino que sirve de magnífica contraposición a la juventud, elegancia y belleza de la Santa. La policromía, de tonos suaves, intenta dar el tono de riqueza que corresponde a las vestiduras de la hija de un rey.

BIBLIOGRAFIA:

SÁNCHEZ MORENO: *Salzillo*, ob. cit., pág. 136; id., *Nuevos Estudios*, ob. cit., páginas 100-103; LÓPEZ JIMÉNEZ, «Nuestras Imágenes», *La Verdad*, 19-V-1954; id., «Nuestras Imágenes», *La Verdad* 25-IV-1954; id., «Nicolás de Bussy, el enigmático trascendido», *La Verdad* 10-III-1954; id., «Bussy, Dupar», pág. 227; id., «Escultura Mediterránea», pág. 91. Catálogo de la Exposición de Salzillo. Fig. Catálogo núm. 6.

¹ Fue documentada por IBÁÑEZ GARCÍA que encontró su refer. en los libros de fábrica parroquiales expedidos entre el año 1715 al 1722; pág. 35. Nota 43.

² Cfr. LOUIS RÉAU: *Iconographie de L'art. Chrétien-Iconographie des Saints*. Vol. III, págs. 262-272.

5. SAN PATRICIO

Capilla de San Antonio de Padua. Iglesia catedral de Murcia.
Imagen en madera policromada y estofada (fig. 4).

Imagen que proviene de la iglesia del Pilar de nuestra ciudad. Creemos que es la que se ejecuta por orden del Ayuntamiento murciano en el año 1702-3 para que presida la Sala Capitular de dicho Ayuntamiento¹.

Tradicionalmente, por su cronología y por su estilo, se ha tenido como de la mano de Nicolás Salzillo. Nada oponemos a esta atribución ya que la imagen por su envaramiento y torpeza responde plenamente a las características del arte incipiente del capuano, claramente expuestas en las cabezas para el paso de la Cena ya comentadas.

BIBLIOGRAFIA:

SÁNCHEZ MORENO: *Nuevos Estudios*, ob. cit., págs. 113-14.

FUENTES DOCUMENTALES:

¹ A. 2. M., Libro Capitular. Año 1703. Sesión 3 de marzo. La escultura costó 2.600 R.v.

6. SANTA ISABEL DE HUNGRIA

Iglesia convento de Verónicas. Murcia.

Talla en madera policromada. 1 m. aprox. (fig. 5).

Proviene del convento de las «Isabelas». Fue fechada en el año de 1710 y atribuida a la mano de Nicolás Salzillo por J. Crisanto López Jiménez quien basa su afirmación en un testimonio de la religiosa Isabel María Antonia Pernias. Dicha religiosa anota, siempre según López Jiménez, en su cuaderno lo siguiente: «El día 23 de mayo de 1710, el maestro escultor don Nicolás Salzillo trajo la imagen de nuestra Madre Santa Isabel con el rostro tan hermoso y de tan natural donaire que bien parecía que iba a hablar con sus fervorosas hijas...» Hizo la imagen en 1.900 reales¹.

La talla ha sufrido numerosos retoques en su policromía, algunos muy recientes, que han desfigurado su aspecto primitivo por completo. De todas formas presenta análogos detalles compositivos a la Santa Catalina ya estudiada, parecida disposición de cara y manos, inflexión de la rodilla apoyando el pie sobre un objeto, elegancia a la hora de disponer los ropajes de composición más airosa todavía en esta Santa Isabel, acentuando un incipiente movimiento, etc.

BIBLIOGRAFIA:

¹ LÓPEZ JIMÉNEZ, J. CRISANTO: «Algunas imágenes del círculo de Salzillo». *A. Español del Arte*, núm. 112, Madrid, 1955, pág. 340-42.

7. SAN PIO V

Iglesia de Santo Domingo. Murcia.

Talla en madera policromada. 0,38 m. (fig. 6).

Pertenece esta cabeza a una antigua imagen de vestir que se conservaba en la capilla de la Archicofradía del Rosario del convento dominico. Indistintamente fue atribuida a Francisco Salzillo (Cean, Fuentes, García Alix y Tormo), Nicolás de Bussy (Sánchez Tapia e Ibáñez García) y Nicolás Salzillo (Sánchez Moreno y López Jiménez). Hoy la consideramos, sin género de duda, de la mano de Nicolás Salzillo, respondiendo su aspecto estilístico al más genuino estilo del capuano, por la dureza de sus formas y el esquemático modelado, características que se repiten en casi todas las obras de nuestro escultor. Cabeza muy emparentada con las de el paso de la «Cena», aunque ya empieza a acusar el lento camino que hacia el naturalismo acaba de iniciar Nicolás influido, sin duda, por el ejemplo de Bussy. En cuanto a su datación cronológica, consideramos acertada la que anota Sánchez Moreno del año de 1713, fecha de la canonización de Pío V y época en la que el taller de Nicolás Salzillo acaparaba, sin rivalidad alguna, todos los encargos escultóricos de la Murcia de aquellos años¹.

BIBLIOGRAFIA:

¹ SÁNCHEZ MORENO, J.: *Nuevos Estudios*, ob. cit., págs. 69-76; Catálogo de la Exposición Antológica de Salzillo, ya citado. Figura catalogada con el número 3.

8. SAN RAMON NONATO

Iglesia convento de la Merced. Murcia.

Talla de vestir. Madera policromada. Tamaño natural (fig. 7).

Cabeza en extremo emparentada con la de San Pío V, sirven para ella aquellas características que apuntábamos en ésta y que la avala, como es ostensible, de la mano de Nicolás Salzillo. Responde a un esquema casi fijo a la hora de tallar la madera o de componer las actitudes que Nicolás Salzillo, como ya hemos observado, repite.

Iconográficamente responde a la representación típica de este fraile mercenario, con los labios taladrados (fig. 7) a fin de que le fuera colocado un candado por los infieles que querían evitar con ello que predicase el evangelio. En torpe actitud sostiene la custodia y la palma del martirio, aludiendo la primera al hecho legendario de que recibió la Sagrada Comunión en su lecho de muerte de manos del mismo Cristo (cfr. Louis Réau., *Iconographie*, ob. cit., V, III, pág. 1138).

BIBLIOGRAFIA:

SÁNCHEZ MORENO: *Nuevos Estudios*, ob. cit., pág. 97.

9. SAN JUDAS TADEO

Iglesia parroquial de San Miguel. Murcia.

Talla en madera policromada y estofada. 1,45 m. (fig. 8).

Formaba parte, esta imagen, del patrimonio de la iglesia parroquial de San Miguel, según testimonio de su cura párroco, Alonso de Huescar, que en su testamento declara que lleva recogiendo limosnas desde el año de 1718 a fin de adecentar la capilla de este Santo Apóstol¹. Esta cita documental la recoge Sánchez Moreno, y basándose en ella cree que la talla de San Judas es anterior a esta fecha. Y de la mano de Nicolás Salzillo, o por lo menos de su círculo artístico².

Técnica y estilísticamente esta imagen, creemos, completa y culmina el ciclo escultórico inicial de Nicolás, que arrancaría en sus famosas cabezas de la «Cena» lorquina, con las excepciones del San Miguel y la Santa Isabel de Hungría, cuya dulcificación de rasgos es patente. Las características propias de este ciclo, tantas veces descritas, quedan bien de manifiesto en la enorme fuerza que la impronta lignaria adquiere en esta imagen, expresiva en su rudeza, decidida en el fuerte y enérgico trazado de las gubias que marcan aristas muy cortantes.

Sin embargo, la sequedad en la talla tiene los días contados y pronto un naturalismo dulcificador de fisonomías y modelado entrará en formar parte del estilo del capuano.

BIBLIOGRAFIA:

¹ A. H. M., Notario: Espinosa de los Monteros. Leg. número 2.761. Años 1725-26, folio 291. Don Alonso de Huescar pide se le entierre en la Capilla de San Judas Tadeo de su parroquia. Declara que viene recogiendo limosnas desde el año 1718 para dicha capilla, limosnas que desahora se empleen en dorar el retablo y hacer un trono para el santo.

² SÁNCHEZ MORENO: *Nuevos Estudios*, ob. cit., págs. 106-109. Catálogo de la Exposición de Salzillo, ya citado. Figura catalogada con el número 4.

10. CRISTO DE LA PACIENCIA

Templo de reparación de Santa Catalina.
Talla en madera policromada. 0,90 m. (fig. 9).

Atribuida indistintamente a Nicolás de Bussy (Fuentes y Ponte e Ibáñez García) y a Nicolás Salzillo (Sánchez Moreno y López Jiménez), las atribuciones sin reservas a la mano de este último escultor a cuya técnica dura y primitiva se ajustan la técnica y estilo de esta imagen. Creemos que Nicolás pudo inspirarse en el Cristo del Pretorio de Bussy, pero como siempre su realización queda a medio camino y la inexpressiva faz del Cristo, dominada por la fuerte geometrización de los cabellos que la rodean, resulta vacía de ese patetismo que el strasburgués sabía imprimir a las suyas.

BIBLIOGRAFIA:

FUENTES Y PONTE: *Murcia Mariana*, III, 1.^a parte, 79; IBÁÑEZ: *Estudios bibliográficos*, 28; SÁNCHEZ MORENO: *Nuevos Estudios*, ob. cit., págs. 103-106. Catálogo Salzillo, ya citado. Figura catalogada con el número 5.

11. SAN SEBASTIAN

Iglesia parroquial de San Bartolomé. Murcia.

Talla en madera policromada y estofada. 1,23 m. (fig. 10).

Quizá nos encontramos frente a una de las imágenes que presentan más compleja atribución en la historia de la escultura barroca en Murcia. En efecto, los eruditos locales indistintamente se la atribuían a Nicolás o Francisco Salzillo. Más tarde, en 1968, López García la hace procedente de la mano de Dupar, señalando sus coincidencias estilísticas con el San Juan Bautista de su parroquia titular, obra supuesta de Antonio Dupar, y como tal figuró en la exposición Antológica de Salzillo, celebrada en Murcia en mayo de 1973.

Por nuestra parte hemos podido documentar la fecha «ante quem» de la talla estando ésta ya realizada en el 19 de enero de 1720. La referencia precisa se recoge en un memorial que los mayordomos de la Cofradía de dicho Santo, muy popular en Murcia, sita en el convento de Agustinas, elevan al Cabildo Catedralicio exponiendo que han hecho a su costa una nueva imagen del Santo «de talla entera», y pidiendo a dicho Cabildo que como patrono que es de dicha Cofradía coloque la imagen en su altar del convento de Agustinos, quedando claro que en ningún momento los Agustinos podían reclamar como suyos altar y talla. El Cabildo acepta la petición y dispone que la imagen se lleve en procesión desde la catedral hasta su nueva capilla¹ el día de su fiesta.

FUENTES DOCUMENTALES:

¹ Archivo Catedral de Murcia. Actas Capitulares. Años 1720-23; 19 enero 1720; folios 6 y 6 vuelto. «Viose memorial de los Mayordomos de la cofradía del señor San Sebastián de esta ciudad, sita en el Convento de Religiosos Agustinos, en que proponen al Cabildo como han hecho a su costa y expensas una imagen de dicho Santo de talla entera, nueva la cual suplican al Cabildo que como Patrono de dicha Cofradía se sirva de colocarla en su nombre en la Capilla y altar que tiene propio el Santo en dicho Convento, para que en ningún tiempo puedan los Religiosos alegar de propiedad sobre dicha imagen nueva y adorno que tiene, habiéndose costado todo a expensas y cuidado de dichos Mayordomos, que en atención al gasto que en esto han tenido piden también al Cabildo se sirva de mandar quitar la costumbre de repartir rollos de pan en el día y fiesta de dicho Santo, por servir esto solamente de mayor gasto a la cofradía y pasar dicha repartición a indecencia y embarazo de lo sagrado. Y oído dicho memorial, acordó el Cabildo que la efigie nueva del señor San Sebastián, trayéndola dichos Mayordomos a esta Santa Iglesia, se lleve en procesión a la de dicho Convento de San Agustín para que se coloque en el Altar y Capilla de dicho Santo en el día de su fiesta, y que si, en algún tiempo se moviese algún atentado por parte de dichos Religiosos atiende el Cabildo en lo que hubiese lugar a dicha Cofradía; y en cuanto a los rollos de pan que solía repartir, que de ninguna manera los haga ni reparta en adelante por lo expresado». Asimismo otras referencias documentales sobre la antigua imagen de San Sebastián (la anterior a la aquí catalogada), y la nueva y a los cultos propios de la cofradía se encuentran en Actas Capitulares. Años 1716-19, sesión del 17 de marzo de 1717, folios 151-153; 221 vuelto y 222.

No queremos volver a repetir en las presentes líneas opiniones ya esbozadas sobre esta imagen en anteriores apartados. De todas formas queremos volver a puntualizar la gran influencia que en modelado y policromía recibe esta imagen del San Juan Bautista de Dupar. Nicolás Salzillo hace gala de una ductilidad capaz de confundir a sus más expertos estudiosos. Sin embargo, creemos que la composición del Santo Capitán, representado en el momento de su martirio, es torpe y la figura corta de proporciones, de modo semejante a lo que ocurre con el Cristo de la Paciencia ya comentado (fig. 9). La forma de plegar el paño de pureza, de fina policromía en el San Sebastián, es bastante semejante en las dos tallas, aunque los pliegues han perdido su dureza y acartonamiento en la imagen que en este momento estudiamos. Idéntica forma, asimismo, presentan los acusados músculos del cuello y los abultados abdómenes que restan airocidad, en ambos casos, repetimos, a las figuras.

López García justifica la procedencia dupariana de esta obra por la presencia de unas decoraciones de rocalla en la peana del Santo, motivo decorativo desconocido, según él, para Nicolás. Consideramos sin validez suficiente este argumento por dos razones principales: primero, la peana que acompaña a una talla no tiene por qué estar hecha ni por la misma mano ni en la misma fecha que la imagen, y segundo, Nicolás Salzillo pudo conocer, por influencia dupariana, estos motivos decorativos de honda raigambre francesa y tallarlos en esta peana.

BIBLIOGRAFIA:

IBÁÑEZ GARCÍA: «Dos Notables Escultores», *Boletín Museo Provincial de Bellas Artes*, núm. 6, 1927; BALLESTER, NICOLÁS: *Alma y Cuerpo*, ob. cit., pág. 151; SÁNCHEZ MORENO: *Salzillo*, ob. cit., pág. 135; TORMO: *Guía*, ob. cit., pág. 354; BAQUERO: *Catálogo*, ob. cit., pág. 238; LÓPEZ JIMÉNEZ: «Nuestras Imágenes», *La Verdad*, 26-III-1954; «Bussy», *La Verdad*, 10-III-1954; Catálogo Salzillo, ya citado. Figura catalogada con el número 11 y atribuida a Antonio Dupar; LÓPEZ GARCÍA, DAVID: *Antonio Dupar*, ob. cit., pág. 30; SÁNCHEZ MORENO: *Nuevos Estudios*, ob. cit., págs. 76-79.

12. NIÑO DORMIDO

Convento de Santa Ana. Murcia.

Talla en madera policromada. 0,67 m. (fig. 12).

Sus antecedentes iconográficos se remontan, sin duda, a las representaciones clásicas del Eros dormido sobre los atributos de su oficio, del que hay un bello ejemplo en el Museo Arqueológico Nacional en su sala V, procedente de Elche (Alicante). La transposición del tema a la propia iconografía religiosa —Niño Jesús dormido sobre los atributos de la pasión— se desarrolla con profusión a lo largo del siglo XVII, especialmente en pintura. Ya en escultura, el Museo del Prado guarda un bellissimo niño, en mármol, de composición muy semejante al murciano, y que Manuel Lorente cataloga como posible obra de Agostino Cornacchini (Pescia, 1685-Roma, 1755?).

La imagen que nos ocupa se relacionó con Nicolás y Francisco Salzillo (Baquero y Tormo), e incluso Sánchez Moreno la creyó procedente de Nápoles, cuyos famosos «niños» llegaron en gran profusión a nuestras tierras.

El tema infantil, como recordaremos, no era extraño a Nicolás. Innumerables bocetos de niños se encuentran en su taller a su muerte¹, revelándonos una faceta inédita de nuestro escultor, cuyas severas y rudas formas no lo hacían sospechar como amante de las representaciones infantiles.

El Niño del convento de Santa Ana resulta convincente en su expresión; reposa sumido en un profundo sueño que relaja sus miembros. Pero nuevamente la torpeza en el modelado del infantil cuerpo, lo abultado de sus dedos (recordar los de la Santa Catalina), los rizos lineales y en significativos mechones circulares (recordar el San Judas Tadeo), nos hablan de las gubias de Nicolás.

Imagen de un ingenuo encanto, aunque lejana a los logros que en este tema alcanzó Francisco Salzillo, y muy propia «de las devociones claustrales femeninas», como acertadamente señaló el profesor Cristóbal Belda en el estudio que sobre esta pieza realizó con motivos de la Exposición Antológica de Francisco Salzillo, tantas veces comentada.

BIBLIOGRAFIA:

¹ BAQUERO: *Catálogo*, ob. cit., pág. 231; BLANCO, ANTONIO y MANUEL LORENTE: *Catálogo Escultura*. Museo del Prado, Madrid, 1969, pág. 201; TORMO: *Guía...*, ob. cit., pág. 350; SÁNCHEZ MORENO: *Imaginería Religiosa*, s. XVIII y VII, pág. 25.

13. SAN JOSE Y EL NIÑO

Iglesia de San Miguel. Murcia.

Talla en madera policromada. 1,38 m. (fig. 13).

Situamos cronológicamente esta talla en los últimos años de la producción del maestro y en ella pensamos que trabajó sustanciosamente el joven Francisco. En efecto, aunque la cabeza del San José repite los invariantes técnicos y compositivos tantas veces analizados en las obras de Nicolás, presentando un perfil casi idéntico al del Cristo de la Paciencia de Santa Catalina (fig. 9), la composición y movimiento del cuerpo y ropaje presenta un avance naturalístico y una elegancia no acostumbradas en el viejo Salzillo y que nos recuerda obras de su hijo Francisco. Aparte del detalle de la camisa popularizado por el joven Salzillo, el doctor Gómez Piñol relacionaba el modo de colocar el borde del manto junto a un pie, de esta figura, con las más plásticas soluciones de este motivo en obras como el San José que Francisco hace para Ricote (figura catalogada con el número 54 en el Catálogo de Salzillo, ya citado). Asimismo el Niño es de superior calidad técnica que el del convento de las Anas ya estudiado. Aunque en principio sigue unos mismos esquemas, por ejemplo los bucles circulares, la talla es mucho más suelta y el modelado más uniforme, sin las rugosidades y redondeces excesivas que caracterizaba la anterior figura infantil. Creemos puede ser obra de un Francisco Salzillo incipiente, fiel a esquemas paternos pero con su sello personal a la hora de trabajar la madera, en formas más sueltas y ágiles.

BIBLIOGRAFIA:

GÓMEZ PIÑOL, EMILIO: *Catálogo Salzillo*, ya citado; SÁNCHEZ MORENO, ob. cit., página 157.

14. SAN ANDRES

Museo Escultura de Valladolid.

Talla en madera policromada (fig. 14).

Atribuida a «Nicolás Salzillo, o escuela Salzillesca», en nada se asemejan las formas de esta esculturilla a las propias del capuano. El autor de esta talla vallisoletana da mucha más importancia al volumen que al trazado minucioso de cabellos, venas, etc., típico de Nicolás; obsérvese al respecto el modo de trabajar las frondosas barbas, de concepción muy movida, sin bajar a caligrafismos esquemáticos de tallado. Igual ocurre a la hora de concebir el cuerpo desnudo, en el que, pese a su forzada posición, apenas encontramos más que leves referencias a su anatomía.

No consideramos, pues, de Nicolás Salzillo esta obra, que sin duda debe su paternidad a alguno de los innumerables maestros con que cuenta la escultura barroca castellana.

APENDICE DOCUMENTAL

ARCHIVO HISTÓRICO DE MURCIA:

Número de protocolo: 3.989. Año 1727.

Notario: Don Pedro-José de Villanueva.

Folios 316-319 vuelto. «Inventario de los bienes de Nicolás Salzillo».

«En la ciudad de Murcia, á dieciocho días de octubre de mil setecientos veintisiete, estando en las casas donde falleció Nicolás Salzillo, vecino que fué de esta dicha ciudad y hallándose presente doña Isabel Alcaraz, viuda del susodicho; don Francisco Salzillo, su hijo mayor, y José Fernández de Rueda, su curador "ad lites", y de los demás sus hermanos la que se le d... en siete del corriente y habiendo apreciado los bienes que quedaron por fin y muerte del dicho Nicolás Salzillo de consentimiento de las partes según lo expresaron y manifestaron por una memoria, se hizo el inventario en la forma siguiente:

(Transcribimos del siguiente inventario sólo aquellos párrafos que por su naturaleza interesan al presente trabajo.)

- Un cuadro de Nuestra Señora y el Niño con su marco mediano en setenta R. v.
- Dos marinas sin marco de cinco palmos de largo en doscientos R. v.
- Otro si dos marinas de Noe sin marcos de cinco palmos de alto, en sesenta R. v.
- Dos cabezas de San Juan y San Pablo en cien R. v. y los marcos de ellos en veinte R. v.
- Otro de San Juan el Niño con su marco en cincuenta R. v.
- Otro de Nuestra Señora en la columna en cuarenta R. v.
- Otro de Santa Inés, sin marco, en treinta R. v.
- Otro de San Antonio y su compañero con marco en treinta R. v.
- Otro de San Martín, con su marco, en veintiocho R. v.
- Otro de Santa Bárbara, en bastidor, en treinta R. v.

- Otras dos marinas, en bastidor, en quince R. v.
- Otro de Nuestra Señora de la Soledad en setenta y ocho R. v.
- Otro de Santa Catalina en diez R. v.
- Otro de San José en treinta y seis R. v.
- Otro de San José en la cama en treinta R. v.
- Otro de Nuestra Señora de Belén, sin marco, en seis R. v.
- Ocho marquicos de estampas de papel en ocho R. v.
- Cuatro tarjetas doradas en sesenta R. v.
- Un cuadro de la Magdalena con su marco en treinta R. v.
- Otros dos cuadros compañeros de San Francisco y San Antonio en sesenta R. v.
- Dos ruinas en bastidor en sesenta R. v.
- Cuatro modelos de yeso en veintiocho R. v.
- Otros tres modelos de yeso para niños en doce R. v.
- Otros cinco modelos de niños en diez R. v.
- Dos ovalos del Niño y San Juan en doce R. v.
- Tres figuras del Robo de las Sabinas en dieciocho R. v.
- Una figura de una mujer en seis R. v.
- Dos medios cuerpos de yeso en seis R. v.
- Ocho brazos y una media figura de yeso en ocho R. v.
- Un San Miguel de cera en veintiséis R. v.
- Un San Antonio y cinco cabezas pequeñas de cera en doce R. v.
- Un San Pedro y Asunción en veintiún R. v.
- Cuatro niños y Santa Catalina de cera en doce R. v.
- Una piedra de moler colores en treinta R. v.
- Cincuenta hierros entre gubias y formones en cien R. v.
- Veinte escofinas, a tres R. cada una, en sesenta R. v.
- Seis barrenas y un barreletero en quince R. v.
- Cuatro bancos en setenta y cinco R. v.
- Unos troncos de ciprés y madera en cincuenta y cinco R. v.
- Otros tres cuadros de San José, Santa Ana y Santo Tomás en doscientos cuarenta R. v.
- Otros dos cuadros de San Juan y San Antonio en setenta y cinco R. v.
- Una casa de morada en esta ciudad, parroquia de Santa Catalina, en la que falleció dicho Nicolás Salzillo, que compró en siete de julio del año de mil setecientos ante José Azcoitia.»

Fdo.: Los testigos y su hijo Francisco Salzillo.

Folios 305-306. «Contrato por el que José Caro pasa a ser aprendiz de Nicolás Salzillo.»

«Sébase cómo yo, Antonio Caro, vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia, otorgo y pongo al servicio y por aprendiz a José Caro, mi hijo legítimo y natural que será de edad de 15 años, poco más o menos, con Nicolás Salzillo, vecino y maestro de escultor de esta ciudad que está presente y aceptante por tiempo de seis años que tomarán principio el día primero de enero que vendrá de mil setecientos diez, y cumplirán total del mil setecientos dieciséis, durante los cuales le ha de tener en su casa, dándole de comer, cama en que duerma, vida honesta y recogida, que la pueda llevar, curarle de las enfermedades que tuviese con médico, botica, cirujano y lo demás necesario para su curación, excepto mal contagioso u otro que quiera que exceptúe el derecho y enseñarle el dicho oficio de escultura y encarnar todo lo que supiere y dicho José Caro mi hijo pudiere aprender sin incumbirle cosa alguna de forma que en fin del dicho tiempo el susodicho pueda trabajar por oficial y en su defecto quede referido y yo el otorgante lo pueda poner donde acabe de enseñarse lo que hubiese sido la obligación del dicho Nicolás Salzillo y apremiarle a la paga de lo que fuere necesario, costas, gastos y daños que se le siguieren ejecutivamente; y por cada un día de los que el dicho José Caro entoviese enfermo en el dicho tiempo de seis años ha de servir dos y por los de ausencia uno por otro, en el cual dicho tiempo ha de ser de la obligación del dicho José Caro de trabajar y hacer, como oficial que es, todo lo que se le ofreciere al dicho Nicolás Salzillo de tallista como peanas y otra cualquier cosa que para las hechuras haga. Y la ropa blanca que tuviese el dicho José Caro mi hijo durante estuviese y viviese en esta ciudad, yo el otorgante, y mi familia ha de ser de mi obligación el lavarla y si estuviésemos ausentes de ella, de la del dicho Nicolás Salzillo. Y en la conformidad referida me obligo y al dicho José Caro, mi hijo, que durante el dicho tiempo de seis años, el susodicho estará en casa y servicio y para aprendiz del dicho Nicolás Salzillo y no se irá ni ausentará de ella y si lo fuere teniendo noticia, donde lo encuentre lo traeré y pondré en casa del susodicho para que cumpla el tiempo que le faltare y si así no lo hiciere se me pueda ejecutar y apremiar que las costas y demás gastos que se le ofrecieran al dicho Nicolás Salzillo en buscar y traer al dicho José Caro quien lo ha de poder hacer. En virtud de esta escritura, sin que se necesite de otra alguna de que le relevo en forma y a su cumplimiento, obligo mi persona y bienes y la del dicho José Caro habidos y por haber. Y estando presente a lo contenido en esta escritura, yo, el dicho Nicolás Salzillo, vecino y maestro de escul-

tura de esta ciudad, la acepto como se expresa y recibo en mi casa en servicio y por aprendiz del dicho mi arte al dicho José Caro por el dicho tiempo de seis años, que tomarán principio el día primero de enero de mil setecientos diez, y cumplirán el de mil setecientos dieciséis. En el cual le daré de comer, cama en que duerma, vida honesta y recogida que la pueda llevar, curarle sus enfermedades con la excepción expresada, enseñarle el dicho mi arte de escultor y encarnar las hechuras y demás que supiere y dicho José Caro pudiere aprender sin encubrirle cosa alguna, dejándole hábil para que trabajase como oficial en fin del dicho tiempo. Y en su defecto el susodicho del dicho Antonio Caro su padre lo ponga otro maestro del dicho arte que acabe de enseñarle lo que hubiese sido de la obligación del otorgante y se me pueda ejecutar por las costas, gastos y daños que se siguiesen en virtud de esta escritura sin que se necesite demás justificación de que les relevo en forma y a su cumplimiento obligo mi persona y muebles y raíces habidos y por haber. Y ambos otorgantes del efecto de esta escritura nos damos por contentos a nuestra voluntad, y renunciamos a toda excepción, de prueba, dolo, engaño non numeratta pecunia, y demás del caso, como se contiene y para su ejecución damos todo nuestro poder cumplido a las justicias y jueces de Su Majestad de cualesquieran que sean para que a ello nos apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciamos las leyes, fueros y derechos de nuestro favor y la fe prohíbe las renunciaciones de ellas en forma y así lo otorgamos ante el ... que lo es de Su Majestad en la ciudad de Murcia, en veintisiete del dicho mil setecientos nueve, siendo testigos Nicolás López, José Mucio y José Sanz, vecinos de esta ciudad y lo firmaron los otorgantes a todos los cuales yo, el escribano, doy fe y conozco.»

Fdo.: Antonio Caro, Nicolás Salzillo y los testigos.

ARCHIVO HISTÓRICO DE MURCIA:

Número de Protocolo: 2.746. Año 1708.

Notario: Don Pedro Espinosa de los Monteros.

Folios 477-479. «Contrato para hacer la imagen de San Miguel de la parroquia del mismo nombre.»

«En la ciudad de Murcia, a cinco de noviembre de mil setecientos ocho, ante mí, el escribano público y testigos pareció presente don Nicolás Salzillo, vecino de esta ciudad y maestro del arte de escultor y

dijo que por cuanto el beneficiado don Miguel de Medina, cura propio de la parroquia del señor San Miguel y Santiago su anejo y los feligreses de dicha parroquia, deseando tener en ella una hechura de dicho señor San Miguel para colocarla en la nueva iglesia que se está fabricando han buscado una que está en casa del señor don Diego Fernández de Madrid, canónigo y arcediano de Lorca en la Santa Iglesia de Cartagena, caballero del Orden de Santiago, la cual fue a ver este otorgante para ejecutar otra a su semejanza si parecía bien a dicho señor don Diego, don Miguel y feligreses, y habiéndola visto dijo la ejecutaría según el modelo de la referida y habiendo concurrido todos en casa de dicho señor arcediano, acordaron hiciera dicha hechura conforme a dicho modelo, de siete palmos de alto desde la punta del pie hasta el casco de la cabeza y sobre ella el morrión y plumas y a sus pies el demonio con la perfección de la altura del Santo y debajo su peana correspondiente a las figuras con cuatro cartelas a las esquinas y rodela en una mano, prolongada con el mote 'qui sient Deus', y su espada en la otra, natural, jalonada y dorada la guarnición y el pomo que es conforme al dicho modelo y todo dorado, encarnado y estofado como le pertenece; y que por su ocupación y trabajo le darían cuatrocientos dingo cuatro mil y seiscientos reales vellón, los cuatro mil el dicho señor don Diego de Madrid y los seiscientos los feligreses de dicha parroquia, a los plazos que se hará mención y que se había de obligar en forma y dar por fiador a Jerónimo Mucio, su suegro, vecino de esta dicha ciudad, y con otras circunstancias que se expresarán. Y habiendo ofrecido ejecutar dicha hechura según dicho modelo y como queda prevenido y darla acabada para el día primero de septiembre del año que viene de mil setecientos nueve a satisfacción de tres sujetos inteligentes nombrados por el dicho señor arcediano; quiere ahora obligarse en forma a ello y dando como da la relación de esta carta por cierta y verdadera se obligó de hacer y ejecutar según dicho modelo y como queda prevenida la hechura del señor San Miguel, de madera de ciprés, la cual dará acabada en toda perfección para el dicho día primero de septiembre del año que viene de mil setecientos nueve, dándosele por su ocupación, y trabajo los dichos cuatro mil seiscientos reales, a los plazos que se hará mención y con calidad que si por enfermedad u otro accidente legítimo no lo pudiera acabar para dicho día, por persona que lo entendiere se ha de apreciar lo que tuviese trabajado en dicha hechura y se le ha de pagar, si algo se le debiere hasta el día del aprecio y si hubiese recibido más cantidad de lo que nombrare la ha de satisfacer y si por su culpa y omisión no lo hiciese para dicho tiempo restituiría la cantidad que tuviese recibida y más dará y pagará para la fábrica de

dicha parroquia, trescientos reales de vellón en pena de su omisión, porque así ha sido trato y pacto de este contrato y por si uno y otro quiere ser ejecutado y apremiado y por las costas de su cobranza. Y del efecto de esta carta se da por contento y entregado a su voluntad, y renuncia a toda excepción de engaño y demás de este caso como en ella se contiene, a su firmeza y cumplimiento obliga su persona y bienes habidos y por haber en toda parte y lugar. Y estando presente al otorgamiento de esta escritura el dicho Jerónimo Mucio, vecino de esta dicha ciudad y habiéndolo oído y entendido se obliga por fiador del dicho don Nicolás Salzillo, su yerno y en tal manera que el referido hará y ejecutará la hechura del señor San Miguel conforme al modelo de que le hace mención en esta carta y condiciones de ella y si no ejecutase y faltase en todo o en parte a este contrato o no fuese y saliese ejecutada conforme dicho modelo y por ello se declarase el no poderse recibir, volverá y restituirá por dicho su yerno los dicho cuatro mil y seiscientos reales y la parte de que ellos tuviera recibida, para lo cual hace de negocio ajeno suyo propio y quiere se le pueda ejecutar y apremiar con esta escritura y la declaración o declaraciones de las personas que lo hubiesen de juzgar, en que lo deja diferido sin otro recado alguno de que se da por contento a su voluntad y renuncia toda excepción de engaño y demás de este caso como en ella se contiene y a su firmeza obliga su persona y bienes habidos y por haber en todo lugar. Y estando también presente al otorgamiento de esta escritura el dicho señor don Diego de Madrid, arcediano de Lorca, en dicha Santa Iglesia de Cartagena y habiéndola oído y entendido se obliga a dar y pagar al dicho Nicolás Salzillo por la hechura que ha de ejecutar del señor San Miguel conforme al modelo que tiene en su poder y condiciones que quedan prevenidas los dicho cuatro mil reales de vellón; los dos mil doscientos de ellos los mismos que dejó y mandó para dicho efecto don Miguel Ortiz de Moncada, su tío y tiene en depósito por mandado del señor provisor por ante Ginés Martínez, notario del cual se le ha de dar por libre, y los mil ochocientos reales restantes los da de limosna para que con más primor se haga dicha hechura a honra y gloria de Dios Nuestro Señor y del glorioso Arcángel, los cuales los dará y entregará en esta forma: mil quinientos reales para el día de Nuestra Señora de la Concepción que viene de este año y otros mil quinientos reales para el día de Pascua de Resurrección del año que viene de mil setecientos nueve y los mil reales restantes juntamente con los seiscientos que han de dar los feligreses de dicha parroquia se los dará el día que diese acabada, reconocida y aprobada dicha hechura, y por cada plazo pudiese ser ejecutado y apremiado con esta escritura y el juramento del

dicho don Nicolás Salzillo a quien su poder hubiese en lo que deja referido. Y quiere y tiene por bien que si su divina Majestad fuese servido de llevárselo sin que se haya acabado de hacer dicha hechura y se debiese todo o parte de la dicha cantidad a que queda obligado, a la que fuese se saque de sus bienes por su dicho efecto los cuales para el mismo desde luego los obliga e hipoteca especial y expresamente; y del efecto de esta carta se da por contento a su voluntad y renuncia a toda excepción de engaño y a su firmeza obliga sus bienes habidos y por haber en todo lugar. Y todos los tres otorgantes, para su ejecución y cumplimiento dan poder a las justicias y jueces de Su Majestad y que de sus causas conozcan, para que a ello les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, cerca de lo cual renuncian las leyes, fueros y derechos de su favor y la general en forma y asimismo el dicho don Diego, renuncia el capítulo de solucionibus, para no ser aprovechar en cuyo testimonio todos los otorgantes así lo otorgan, siendo testigos Francisco García Reyes, José Almanza y José García, vecinos de Murcia y lo firmaron los otorgantes, a los cuales, yo, el escribano, doy fe y conozco.»

Fdo.: Los otorgantes y los testigos.

ARCHIVO HISTÓRICO DE MURCIA:

Número de Protocolo: 3.428. Año 1708.

Folios 564 (100)-566 (102). Testamento de Nicolás Salzillo.

«En el nombre de Dios Todopoderoso y de la siempre Virgen María y Madre suya y Señora Nuestra concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su animación dichosa y de los bienaventurados apóstoles San Pedro y San Pablo, príncipes y cabeza de la Iglesia Nuestra Madre. A todos sea notorio como yo don Nicolás Salzillo, vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia, natural de Santa María de Capta, vecino de Nápoles; hijo legítimo y natural de don Francisco Antonio Salzillo y de doña María Gallina, su legítima mujer; vecinos que fueron de ella. Estando accidentado de enfermedad que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme y en mi buen juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo como firme y verdaderamente creo en el alto misterio de la Sma. Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas realmente distintas y un solo Dios verdadero;

y en todo lo demás que tiene que creer y confiesa nuestra Santa Madre Católica de Roma, regida por el Espíritu Santo bajo cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir, como católico, fiel cristiano, eligiendo por mis interceros y abogado a la fe lo es por excelencia de todos los pecadores María Santísima, Madre de Nuestro Redentor Jesucristo, glorioso patriarca San José, su esposo, Ángel Glorioso de mi Guarda de quien siempre he sido y soy especial devoto para que intercedan con su Majestad divina, que no atendiendo a mis graves culpas sea servido perdonármelas y llevar mi ánima al descanso eterno en compañía de sus escogidos cuando esta vida vaya y bajo esta invocación, protesta-ción, fe y creencia hago y ordeno mi testamento en el cual para su cumplimiento nombro por mis albaceas y meros ejecutores de él a Jerónimo Muzio, mi suegro, vecino de esta ciudad, y a Isabel Alcaraz, mi legítima mujer a los dos juntos, cualesquiera insolidum doy el poder que se requiere para que después que yo sea fallecido tomen mis bienes, lo mejor y más bien parado y lo vendan en pública almoneda y como más bien visto les pareciese, y aunque sea pasado el año del albaceazgo lo cumplan y paguen, el que ordeno en la forma siguiente :

Lo primero encomiendo mi ánima pecadora a Dios Nuestro Señor que la creó y redimió con el precio infinito de su sangre, y el cuerpo mandó a la tierra, de cuyo elemento fue formado, el cual quiero que cuando su Majestad divina fuese servido de llevarme de esta presente vida sea sepultado en la iglesia Parroquial de Santa Catalina, de la que soy feligrés o en la parte que pareciese a mis albaceas, cubierto mi cuerpo con el hábito de nuestro seráfico Padre San Francisco, con ataúd forrado y le acompañen cura, sacristán y la cruz de la parroquia y las demás disposiciones de mi entierro la dejo a la que diesen los dichos mis albaceas.

El día de mi entierro si fuese hora de celebrar los divinos Oficios se digan por mi ánima una misa cantada de requiem, con diácono y subdiácono, y si no en un torno cantado y al siguiente la misa y se absuelva sobre mi cuerpo y sepultura.

Por mi ánima quiero se digan trescientas misas rezadas. Por las de mis padres, abuelos y demás ascendientes quiero se digan cincuenta misas, Por las ánimas del purgatorio y penitencias mal cumplidas y cargos de conciencia que de presente no me acuerdo y para poderlo sustituir quiero se digan otras cincuenta misas rezadas y de éstas y de las cláusulas antecedentes, sacando el tercio que toca a la parroquia, las demás se celebren en la parte que pareciese a mis albaceas.

A los santos lugares de Jerusalén y redención de cautivos se dé de limosna a cada manda un real por una vez.

Declaro que hice ajuste en la ciudad de Cartagena, para hacer tres hechuras de talla, en seis mil y más reales que constan de escritura y tengo recibidos por cuenta de ellas dos mil quince reales de vellón, y no tengo entregada ninguna de dichas hechuras por estarlas ejecutando, declárola para que conste.

Declaro que tengo cuenta con Nicolás López, vecino y mercader de esta ciudad, quiero se liquide y se pague o cobre lo que le debiera o me deba.

Declaro que debo otras porciones, aunque me deben algunas de corta consideración, éstas constan en los dichos mis albaceas.

Declaro que del matrimonio que contraí según orden de nuestra Señora Santa Madre Iglesia con doña Isabel de Alcaraz, traje la susodicha a mi poder lo que constara en las cartas de dote que se otorgasen ante Jorge Pérez Mesías, escribano de este número, hará ocho años poco más o menos, y de dicho matrimonio hemos tenido y procreado por nuestros hijos legítimos y naturales a María Teresa y Francisco Salzillo Alcaraz, declárola para que conste.

Y usando de la facultad que por derecho me es concebida nombro por Madre Tutriz y curadorado de los dichos mis hijos a la dicha mi mujer, en atención al especial cariño que les ha tenido y tiene y cuidado en la educación y crianza, y pido y suplico a la real justicia le digne el cargo sin obligación de dar fianza, porque de ellas la relevo, por la mucha satisfacción que tengo de la susodicha.

Y cumplido y pagado este mi testamento, mandan y legados y lo en él contenido, dejo y nombro por mis únicos y universales herederos de todos mis bienes, derechos y acciones y futuras sucesiones a los dichos María Teresa y Francisco Salzillo Alcaraz, mis hijos legítimos y naturales y de dicha mi mujer para que los hallen, lleven y hereden por iguales partes con la bendición de Dios y la mía porque así es mi última y determinada voluntad.

Y por este revoco y anulo y doy por ninguno y de ningún valor ni efecto los otros cualesquier testamentos, codicilos, poderes para testar y otras últimas disposiciones que antes de éste haya hecho, otorgado por escrito y de palabra por ante cualesquier escribanos notarios y otras personas que quiero no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo este cual presente otorgo, por ante el presente escribano en la ciudad de Murcia, a veinticinco días del mes de noviembre de mil setecientos ocho, años, siendo testigos, José Bastida, Ginés Hurtado y Francisco Hurtado, vecinos de esta ciudad, y lo firmó el otorgante a todos los cuales yo, el escribano, doy fe y conozco.»

Fdo.: El otorgante y los testigos.