

La etapa murciana del escultor marsellés

Antonio Dupar

POR

MARIA DEL CARMEN SANCHEZ-ROJAS FENOLL

Antonio Dupar nace en Marsella (1). Único hijo varón del escultor Alberto Dupar y de su esposa Marta Bernard, hija a su vez del también maestro escultor Honorio Bernard, fue bautizado el 2 de septiembre de 1698.

El ambiente artístico familiar fue decisivo en su formación y elección de oficio. En efecto, desde muy joven debió de destacar como escultor, porque ya en 1717 está trabajando —según Billioud— en un baldaquino para la Cartuja de Montrieu. Pronto debió terminar dicho encargo y venirse a nuestras tierras, donde suponemos que llegaría a finales de ese mismo año, o todo lo más a primeros de 1718, ya que el 22 de febrero el Cabildo murciano da la orden definitiva precisa para que se realicen unas lámparas de plata para la Capilla Mayor, cuyas cartelas en madera son obra documentada del marsellés (2).

Y al llegar a este punto, surge una inevitable pregunta: ¿por qué vino Antonio Dupar a nuestras tierras? Las respuestas pueden ser va-

(1) Todas las noticias referentes a las estancias en Francia y a las obras que allí realiza Antonio Dupar y que incluimos en el presente trabajo están tomadas de J. BILLILOUD, «Un Sculpteur marseillais nomade aux XVIIIème siècle: Antoine Duparc (Provence, Spagne, Normandie)», publicado en *Bulletin Officiel du Musée du Vieux Marseille*, 1946, págs. 1-21 y 165-187.

(2) Archivo Catedral Murcia, Actas Capitulares, años 1716-19, folio 285 vuelto. Cfr. Apéndice Documental, Item y «Cuentas de Gastos de la Fábrica Mayor de los años 1718 a 28», núm. de orden 509, año 1719. Cfr. Apéndice Documental, documento núm. 1.

rias: Billioud, una vez descartada la posibilidad, en razón de las fechas de llegada del francés a Murcia, de que fuera la terrible peste que asoló Marsella en 1720 la causa forzosa del éxodo, señala la ruptura del hogar familiar de los Dupar en aquella época, debido al nuevo matrimonio del padre, viudo desde hacía trece años, y las bodas sucesivas de dos de sus hermanas, Ana y María, como motivo que impulsara a Antonio a buscar nuevos horizontes lejos de su ciudad (3). No hay que olvidar la premura de fechas existentes entre la llegada de Dupar a Murcia y el comienzo del primer encargo (22 de febrero de 1718), como ya hemos comentado, lo que nos da fundamentado pie para suponer que no llegó a nuestra ciudad al azar, en busca de fortuna, sino bien avalado y quizá reclamado desde ella. En Murcia, al calor de la pujanza económica y de las cada vez más importantes relaciones comerciales que nuestra ciudad mantenía con Francia, y en especial con el tráfico existente entre los puertos de Cartagena y Marsella, vivían innumerables franceses (4) pertenecientes a todas las clases sociales. Es muy posible, por tanto, que algún influyente comerciante marsellés conocido de la familia Dupar, popular en Marsella por su larga tradición escultórica, animara al joven Antonio a venir a trabajar a nuestra ciudad; ciudad donde el único escultor que por aquellos años dominaba con su taller la producción artística era Nicolás Salzillo, cuyas limitaciones técnicas y artísticas bien patentes poco podían preocupar a un escultor bien formado, como era el caso de Dupar, asegurándole un trabajo que desde luego no le faltó en sus años de estancia murciana.

Por otro lado, nos encontramos en pleno período de expansión del arte francés en nuestro país, fomentado por la monarquía borbónica, encontrándose en la Academia de París —según Billioud—, y entre los años de 1720-22, más de veinte permisos concedidos a artistas reclamados desde Madrid para trabajar al servicio del monarca español (5). No puede, pues, extrañarnos la llegada por uno u otro motivo de Dupar a España en estos precisos años, y su afincamiento en nuestra ciudad, que le ofrecía una doble ventaja: desde el punto de vista humano, nuestro emigrante no podía encontrarse solo, dado el elevado número de compatriotas que vivían en Murcia y que sin duda

(3) BILLILOUD, «Antoine Duparc», *ob. cit.*, pág. 167.

(4) Asimismo en Lorca también residían franceses; estos franceses comerciaban con la cebada y el grano que los buques franceses transportaban desde el próximo puerto de Aguilas: Archivo Protocolos de Lorca, leg. núm. 655; notario, Francisco Ciselos Carmona. Años 1721-1730, folios 41, 69 y 133.

(5) BILLILOUD, «Antoine Duparc», *ob. cit.*, pág. 167.

le ofrecerían amistad y cobijo, y desde el punto de vista de su oficio, no tenía competencia, por lo que podía esperar que su arte gustara y los encargos no faltaran a su taller.

Tan optimistas perspectivas parecieron convencerle y pronto busca, quizá después del éxito obtenido entre los capitulares por su trabajo de escultura realizado en las cartelas para las lámparas de la Capilla Mayor de la Catedral, un alojamiento estable, arrendando por un año al presbítero don Simón Sáez una casa en la parroquia de Santa María (6). Los años transcurren entre sucesivos encargos y en 1721 otorga desde Murcia un poder a su hermana María para que actúe en su nombre en los asuntos planteados por la muerte de su padre, Alberto Dupar, en Marsella (7). Este poder parece que no es suficiente y años después, en septiembre de 1724, hace un esporádico viaje a esta ciudad con el fin de solucionar los pleitos consiguientes al testamento paterno (8).

Cuando va a Marsella ya está casado con Gabriela Negrel, por lo que su matrimonio se realizaría en Murcia durante los primeros años de estancia de Antonio en nuestra ciudad. El patronímico Negrel hace pensar a Billioud que la esposa de Dupar pudo pertenecer a una familia de emigrantes del famoso barrio marsellés de San Lorenzo (9) y no es de extrañar que Dupar buscara esposa entre las jóvenes de su misma nacionalidad, sobre todo si pensaba, con el tiempo, volver a su país de origen. De nuevo en Murcia, bautiza a su hija Francisca en la parroquia de San Juan Bautista el 15 de octubre de 1726. Anteriormente ya había tenido dos hijos: Antonio y Teresa (10).

La fama de Antonio Dupar debió estar ya consagrada, y por tanto su taller aceptaba aprendices (Joaquín Laguna, Pedro Bes, etc.) y sus

(6) Archivo Histórico Murcia, leg. núm. 2.756; notario, Espinosa de los Monteros. Año 1719, folios 288 y 288 vuelto. Este contrato de arrendamiento lo cita DAVID LÓPEZ GARCÍA en el estudio que realiza sobre Dupar titulado *Antonio Dupar y Francisco Salzillo*, Murcia, 1970, pág. 6. Se refiere a él como la primera referencia que existe sobre la estancia documentada del marsellés en Murcia. Nosotros nos inclinamos por adelantar su llegada un año en virtud del ya aludido encargo que se hace en 1718 de las lámparas para la Capilla Mayor, cuyas cartelas hace Dupar, como consta en Memorial de Gastos correspondiente al año de 1719, en el que se le paga el trabajo de estas cartelas. Vid. Archivo Catedral Murcia, leg. núm. 509, «Cuentas de Gastos...», ya citado. Vid. transcripción Apéndice Documental, documento núm. 1.

(7) Archivo Histórico Murcia, leg. 2.475; notario, José Rubio Alcaraz. Años 1720-1721, folios 26 y ss. Billioud nos hace referencia a este poder como primer testimonio que él conoce de la estancia de Antonio Dupar en Murcia.

(8) BILLIOUD, «Antoine Duparc», *ob. cit.*, pág. 167.

(9) BILLIOUD, «Antoine Duparc», *ob. cit.*, pág. 167.

(10) BILLIOUD, «Antoine Duparc», *ob. cit.*, pág. 167; y LÓPEZ GARCÍA, *Antonio Dupar*, *ob. cit.*, pág. 8.

posibilidades económicas crecían. A la compra de casas realizada en el año de 1725 (11) le suceden otras realizadas en el año de 1727 (12).

Algo, sin embargo, debió acontecerle entre abril y noviembre de 1728 que le hace cambiar de planes y pensar en un retorno a su patria. En efecto, en 24 de abril de 1728 contrata a Pedro Bes como aprendiz por espacio de ocho años (13), lo que nos hace pensar que no proyectaba un inmediato retorno a Marsella. Sin embargo, el 27 de noviembre de este mismo año comienza a vender sus posesiones, dando poder a los procuradores para agilizar estos negocios (14). Sus últimas noticias sobre su estancia en nuestra ciudad se centran en el 13 de enero de 1730, en el que cobra, y así consta notarialmente, el resto del importe de las posesiones vendidas en el 1728 (15) y el 1 de marzo de 1730, fecha en la que bautiza a su hija Clara-Jerónima (16).

Su vuelta a Marsella debió ser inmediata, porque según Billioud el 15 de septiembre de 1731 entra Antonio Dupar en contacto con los religiosos de la iglesia de Nuestra Señora de la Guarda, en Marsella, para la construcción de un nuevo altar mayor para el Santuario (17).

Podríamos preguntarnos la razón que le impulsa a cambiar sus planes de forma tan súbita. Quizá fueran asuntos familiares, la perspectiva de buenos encargos en Marsella, o una incipiente rivalidad con el joven Francisco Salzillo. Nos inclinamos a pensar que Dupar vuelve a su tierra atraído por el nuevo renacimiento artístico que en ella empezaba a forjarse. En efecto, Marsella comenzaba a reponerse de la terrible epidemia de peste sufrida por el año de 1720 que la paralizó en todos sus aspectos, humanos, artísticos, económicos, etc., y comen-

(11) Según LÓPEZ GARCÍA, en *Antonio Dupar*, ob. cit., pág. 8; en Archivo Histórico de Murcia, notario B. Ruiz y Ayllón, 24 de agosto de 1725, folio 720.

(12) Archivo Histórico de Murcia, leg. núm. 2.424; notario, Diego de Ayllón Carrión. Años 1726-27, 16 de julio de 1727, folio 413. «Fulgencio Bermúdez, vecino de Murcia vende a Antonio Dupar, vecino de esta ciudad y para el susodicho y sus hijos herederos y sucesores a saber una casa pequeña de morada que tiene suya propia en la población de esta dicha ciudad donde viven los moros que afronta por la parte de mediodía, con la casa y huerto de los herederos de Patricio Serrano, vecino y jurado de esta ciudad, dicha calle de por medio; por el de poniente, con casa de Pedro López, por el Norte con otra de Francisco Zejón; y por el Levante, con casas del comprador, y de las de los herederos de Don Juan Martínez.»

(13) Archivo Histórico Murcia, sig. 2.922; notario, Diego Gil Soto. Años 1722-1729, folios 68-69 vuelto. Ver transcripción del contrato en Apéndice Documental, documento núm. 5.

(14) Archivo Histórico de Murcia; notario, José Bastida. Año 1728, 7 de noviembre. Nota ya recogida por López García en su trabajo sobre Antonio Dupar, página 8.

(15) Archivo Histórico de Murcia; notario, Pérez Mexía. Año 1730, folios 12 y 46.

(16) BILLIoud, «Antoine Duparc», *art. cit.*, pág. 167. El autor no cita la fuente de esta noticia.

(17) BILLIoud, «Antoine Duparc», *art. cit.*, pág. 169.

zaba una nueva época para el arte tan brillante —según acertado comentario de Billioud— como la que transcurrió en los días de Luis XIV bajo la égida de P. Puget (18). Volvemos, también, a recordar que la familia Dupar, de la que Antonio era el único continuador, gozaba de una sólida tradición escultórica, atendiendo los encargos de numerosas cofradías y conventos. Así, no es de extrañar que nuestro escultor volviera esperanzado a su lugar de origen, deseando continuar al frente del taller paterno.

Descartamos, pues, que le hiciera marcharse de Murcia la fama de Francisco Salzillo, ya que las obras que este imaginero realizaba por estos sus primeros años no podían competir en calidad con las del francés (19).

Con la marcha de Antonio Dupar a Marsella concluye el período de su vida y producción que pretendemos analizar en el presente trabajo. No obstante, queremos reseñar, aunque sea muy brevemente, las etapas finales de su azarosa vida. Billioud nos cuenta que en 1733 viaja a Roma (20), meta tradicional de todo escultor, y a su vuelta a Marsella ejerce su dominio en la ciudad como heredero indiscutible del famoso Puget. Pero nuevamente aflora su sentido eminentemente nómada de la existencia y en 1749 vende su casa de Marsella y se marcha a la Normandía —exactamente a Coutances—, donde se le encarga un altar para la Capilla del Sacramento de la Catedral. Y esta ciudad será la meta final de su viaje terreno, pues muere en ella el 19 de abril de 1755.

FORMACION ARTISTICA

En la figura de Antonio Dupar concurren una serie de felices circunstancias que tendrán una decisiva repercusión en orden a su formación artística. Su misma ciudad, Marsella, es por la importancia de su puerto y tráfico naval puente continuo tendido hacia las influencias italianas y en especial las genovesas. Por otro lado, está singularmente sensibilizada en cuanto al panorama artístico desde el triunfo de su hijo predilecto, Pierre Puget, el más berninesco de los escultores franceses de la corte de Luis XIV.

(18) BILLILOUD, «Antoine Duparc», *art. cit.*, pág. 169.

(19) Recordemos al respecto entre sus primeras obras la Santa Rosalía de Palermo de la iglesia de Santa Eulalia, de Murcia; Santa Bárbara de la iglesia parroquial de San Antolín, de Murcia; la Imaginería del Retablo de la Parroquial de San Miguel, etc.

(20) Nuevamente recurrimos a Billioud como el más documentado biógrafo de las actividades en tierras francesas de Antonio Dupar.

En este casi predestinado lugar nace Antonio Dupar, y precisamente en el seno de una familia de escultores popular en la ciudad, porque tradicionalmente ejecutaba los encargos de los conventos e iglesias marseleses durante ya varias generaciones.

Así pues, Antonio se formó desde niño en el ambiente de un taller que durante un siglo había surtido a todos los altares de las iglesias de Marsella de retablos de madera, brillantes de oro y colorido, salidos de los cinceles de su abuelo, padre y tíos (21).

Conocía, entonces, y le era familiar, la técnica y el trabajo propio de la escultura en madera, como conocía, sin duda, las obras de Puget y de los más famosos escultores del barroco cortesano francés. Y es precisamente en este sentido de elegante equilibrio entre tradiciones clásicas y tendencias barrocas que definirá por excelencia al arte escultórico francés de los siglos XVII y comienzos del XVIII, donde podemos incluir los ideales artísticos que constituirán el bagaje de Antonio Dupar cuando muy joven llega a Murcia a finales de 1718. Ideales artísticos que se verán palpablemente plasmados en una escultura —la del San Juan Bautista de su iglesia parroquial (fig. 9), que constituirá «una verdadera declaración programática» —en acertada frase del profesor Gómez Piñol (22)— de las novedades que aportaba al panorama murciano.

En efecto, pocas veces una escultura responde tan exactamente como la que aquí comentamos a los principios de formación teórica y práctica que conformaban a su autor. Principios de formación teórica, ya que la obra responde conceptualmente al academicismo clásico propio de la corte de Luis XIV, que tendrá en Girardon su más fiel representante; principios de formación práctica, ya que la talla denota un conocimiento casi preciosista de la técnica del trabajo en madera, perfectamente complementada por unas brillantes y ricas policromías sin duda aprendidas en el taller familiar.

Esta escultura fue, pues, mágica tarjeta de visita que abrió al escultor francés las puertas de la clientela murciana, y le deparó la admiración de sus colegas, entre ellos, y sin discusión, la de los Salzillo.

Mucho se ha argumentado sobre la formación berniniana que pudo haber llegado a Dupar a través de Puget. Queremos desde estas líneas desmentir tal formación, porque el Dupar que nos aparece en su etapa murciana está mucho más dentro de los estilos escultóricos del barroco francés, con sus esquemas de raigambre clasicista-manierista —Ange-

(21) BILLIQUD, «Antoine Duparc», *art. cit.*, pág. 170.

(22) GÓMEZ PIÑOL, E., *Introducción al Catálogo de Salzillo*.

les Atlantes de Santa Justa y Rufina (figs. 2 a 5), Angeles Adoradores de San Andrés (fig. 15) y el San Miguel de las Agustinas (fig. 19)— y su frialdad característica no atenuada ni en obras tan íntimas como la Inmaculada de Lorca (fig. 7), que de las composiciones grandilocuentes y decididamente plásticas del berniniano Puget.

Bien es verdad que algunas de sus obras proceden directamente de esquemas compositivos formales del barroco italiano —casos de la Inmaculada de San Patricio de Lorca, inspirada en la que Puget hace para el Oratorio de San Felipe Neri de Génova; y de la Inmaculada de San Francisco, también en Lorca, que parece a su vez estar inspirada en la que F. Parodi hace para Santa María della Cella de la misma ciudad italiana, ciudad que sin duda debió visitar Dupar (23)—, pero la manera de concebir y hacer escultura es completamente distinta. Las obras de Dupar carecen del sentido dramático o simplemente vivo de la materia que Bernini y sus seguidores tienen en las suyas y lo que en el barroco romano son profundos pliegues al servicio de una teatral plástica en Dupar se sustituye por una suave impresión pictórica que recorre deliciosamente la figura.

Será posterior, fuera ya del área de este estudio, cuando desde Marsella en 1733 viaje a Roma, el giro berninesco en la trayectoria formal y compositiva de nuestro escultor. Así, según Billioud (24), «partió para Roma con los ojos de un imaginero hábil pero limitado al horizonte del tradicional retablo y volvió, un año después, apto para las grandes empresas que exigen el empleo de la materia dura». Y aunque nunca abandonó la escultura en madera, de honda raigambre familiar, se vuelca ahora en obras de piedra y mármol —Niño llorando para la Cartuja de Montrieu, Mausoleo de Augusto Thomás, presidente fallecido del Parlamento de Provenza; bajorrelieve en mármol para Saint-Sauver d'Aix, para el altar de Nuestra Señora de la Esperanza; trabajos para la Catedral de Coutances, etc.

Así pues, los juveniles presupuestos artísticos que Dupar trae a Murcia se verán enriquecidos tras su viaje a Roma, al contacto directo con el más puro barroco, y sólo después de su estancia italiana puede considerarse completa la formación artística de nuestro escultor, que entra en los años clave de su producción por el alto nivel artístico que alcanzan sus obras, que tan genial preámbulo tuvieron en tierras murcianas; nivel artístico que hace comentar a Mgr. de Belsunce en

(23) Consideramos que Génova era el núcleo de escultura italiana más cercano y fácilmente comunicado con Marsella, por lo que a Dupar, pese a su juventud, le sería muy fácil de visitar.

(24) BILLIOUD, *art. cit.*, pág. 171.

una carta que escribe en 1737 al cardenal de Fleury: «Nous avons à Marseille un des plus habiles sculpteurs qu'il y ait dans les provinces, nommé Duparc» (25).

ASPECTOS TECNICOS Y ESTILISTICOS DE SU OBRA

Antonio Dupar en la faceta murciana de su escultura, que es la que hoy nos ocupa, emplea como material único la madera, cuya técnica aprendió en el taller familiar. Sólo a la vuelta de su viaje a Italia y ya en tierras francesas destacó trabajando materiales más nobles como la piedra y el mármol.

Su técnica escultórica es la antítesis de la de Nicolás Salzillo. Lo que en el italiano era sequedad aquí es morbidez, el gusto por el pequeño detalle anatómico ha desaparecido en Dupar que gusta de modelados muy suaves que permiten superficies lisas y redondeadas sin alusión alguna al trazado de venas o músculos. Sus desnudos juveniles, modelados en amplios planos de lisas superficies, contrastan con la rugosidad de los paños labrados en finos pliegues de composición muy pictórica, ayudándose para conseguir estos barrocos contrastes de las telas encoladas, como en el caso del suelto manto del San Miguel de las Agustinas (fig. 21). Muy característica de Dupar es la forma de tratar el cabello, en la mayoría de sus obras partido sobre la frente en dos bandas que recoge hacia los lados después de ahuecarlas sobre las orejas (vid. Inmaculada de San Patricio de Lorca, Angeles Adoradores, el San Juan Bautista, San Miguel, Angeles tabernáculo, Santa Justa y Rufina). Termina siempre el cabello sobre el rostro, en los perfiles, a punta de pincel.

Las policromías empleadas por Antonio Dupar desde su primera gran escultura en Murcia —el San Juan Bautista— destacan por la brillantez de su colorido, contrastando enormemente con las mucho más opacas que se empleaban en el taller de Nicolás Salzillo, quien, creemos, cambia su técnica característica y aclara sus pinceles impresionado por las ricas tonalidades que consigue el francés.

Las carnaciones muy claras y de brillantes barnices se adaptan perfectamente a las pulidas superficies de los desnudos duparianos. ¡Qué lejos quedan las dramáticas y expresivas oscuridades de Nicolás de Bussy! La riqueza de los estofados y la alegría de los colores empleados agudizan el carácter extrovertido y risueño de estas esculturas. Gusta

(25) Texto recogido por Billioud en su artículo ya citado, pág. 165.

Dupar de los rojos, rosas y verdes metálicos, salpicados de finas flores estofadas, y recordemos al respecto que ya Billioud señalaba el profuso empleo de los oros y colores brillantes en las obras salidas del taller familiar marsellés, obras en la que, sin duda, Antonio aprendió los secretos de las técnicas policromadoras.

Y es esta nueva gama de tonalidades que combina suaves colores con brillantes oros adaptándose a los nuevos gustos rococós la que influirá en las obras del joven Francisco Salzillo, quien a partir de estos presupuestos iniciales conseguirá composiciones muy ricas en efectos policromos como pueden ser el de San Rafael de la iglesia de San Juan de Dios, la Inmaculada del convento de las Claras de Murcia o la Sagrada Familia de la iglesia de Santiago de Orihuela, entre otras.

Dupar emplea en sus esculturas ojos de cristal que introduce por el procedimiento de agrandar las órbitas y luego formar los párpados con escayola. Emplea asimismo pestañas y telas encoladas cuando persigue lograr un fuerte arrugamiento en los ropajes. Ejemplo: el manto del San Miguel de la iglesia de Agustinas (fig. 21).

La juventud de Antonio Dupar al llegar a Murcia no corría pareja con su destreza técnica y su calidad artística. En efecto, si a pesar de sus pocos años irrumpió en el panorama artístico de nuestra ciudad con tan inusitada fuerza se debió a que sus obras poseían una técnica y un estilo perfectamente conseguidos: fue un virtuoso a la hora de tratar la madera, cuya especial técnica aprendió pacientemente en el taller familiar, y por otro lado su estilo formal se ajustaba admirablemente a los cánones clásico-manieristas que imperaban en el barroco francés del momento, desde Puget a Girardon.

Su innata formación de imaginero, unida a un espíritu inteligente, sensible y abierto a las tendencias formales de los círculos artísticos franceses, le permitió conjuntar con extraña perfección la madera a formas que por su raigambre clásica parecían demandar materiales de tradición más noble.

A Dupar le interesa la escultura como conjunto de formas, no como materia expresiva de un sentimiento. Y es precisamente esa exclusiva preocupación formal, ese cuidar las formas dejándolas vacías de contenido interior, muy dentro de los gustos clasicistas, lo que diferencia la obra de Dupar de la de los escultores españoles de estos años del siglo XVIII. Las tallas de una Luisa Roldán, Duque Cornejo, Risueño o Ruiz del Peral y el mismo Francisco Salzillo, quizá hayan perdido el dramatismo propio del barroco español del siglo XVII, pero no resultan inexpressivas, frías, distantes, como las del francés. Han cambiado, en

consonancia con la tónica del gusto imperante, el patetismo por la gracia, la dulzura, la sonrisa. Las formas son más acogedoras, el costumbrismo y la intimidad desplazan actitudes más subyugantes y conmovedoras, pero el sentimiento nunca desaparece de la escultura española.

Por el contrario, las tallas de Dupar en aras de una perfección formal descuidan la carga emotiva, siendo mucho más esculturas que imágenes típicas de devoción, a las que el público español estaba tan acostumbrado. Ni en temas tan delicados como el de la Inmaculada (vid. Inmaculada del trascoro de San Patricio de Lorca) o el infantil (vid. Niño) (figuras 13 y 14) consigue atraer sentimentalmente al espectador. Ambas esculturas son bellas pero no atrayentes.

Sin embargo, con este, para nosotros, novedoso estilo triunfó en nuestra ciudad y prácticamente no varió sus premisas a lo largo de toda su etapa murciana. En efecto, en toda la producción escultórica de los años que permanece entre nosotros se ajusta con ligeras variantes a los dos postulados básicos para su arte: su sólida formación en un taller de expertos imagineros ligados a los trabajos en madera —el familiar en Marsella— y un repertorio formal inspirado en las composiciones barrocas francesas de estirpe clásico-manierita cuyos autores conoce bien.

TALLER Y DISCIPULOS

Las noticias que poseemos respecto al taller y discípulos de Antonio Dupar corresponden a los últimos años de su estancia en tierras murcianas (1725-1728), lo que nos hace sospechar que en un principio, dada su condición de extranjero recién llegado, trabajaría solo o en un taller prestado por algún escultor amigo, y solamente cuando su consolidada fama multiplicara los encargos abriría taller propio y recibiría aprendices. No podemos olvidar, al respecto, que las obligaciones del maestro con sus aprendices eran de toda índole: morales, materiales, específicamente técnicas, etc. (26), y esto unido al gasto que llevaba aparejado el mantenimiento del taller requería del escultor unas condiciones familiares y económicas estables que Dupar, muy joven y lejos de su hogar paterno, no podía en principio ofrecer.

No creemos, por otra parte, aventurado afirmar que por lo pequeño de nuestra ciudad y por los contados maestros de escultura que en

(26) Cfr. tales obligaciones en los contratos de aprendices transcritos en el Apéndice Documental, documentos núms. 4 y 5.

ella había tendrían forzosamente que estar relacionados y los lazos de amistad y convivencia serían comunes entre ellos. Ejemplo documentado nos ofrece la fuerte amistad existente en los hermanos Caro, escultores y tallistas, con Nicolás Salzillo, en cuyo taller se educa el hijo de Antonio Caro. Por lo tanto, quizá las visitas de Dupar al mismo taller no fueran escasas. Los Salzillo y muy especialmente Nicolás no podría olvidar su propia llegada, en idénticas condiciones que el francés, a Murcia, por lo que no podría extrañarnos que le ofreciera su amistad y ayuda, fuertemente impresionado por la audaz personalidad y reconocido talento del recién llegado.

Fuera ya del campo de la especulación, sabemos que Dupar recibe el 13 de septiembre de 1725 como aprendiz a Joaquín Laguna, hijo de Francisco Laguna, vecino de Murcia. Joaquín tiene trece años en la fecha en que entra a trabajar con Dupar y el contrato de enseñanza debía durar siete años (27). Posteriormente, el 24 de abril de 1727 acepta un nuevo discípulo, Pedro Bes, vecino de Alicante, contratando el período de aprendizaje en ocho años (28).

En los textos de ambos contratos, y a semejanza de lo ocurrido en los propios de Nicolás Salzillo, encontramos multitud de cláusulas que engloban distintos aspectos de la vida y enseñanzas que recibían los aprendices en casa de sus maestros. Los respectivos deberes y derechos de ambos contratantes quedan claros y explícitos.

Así pues, en el taller de Dupar se enseñaba los oficios de escultor, tallista y «las reglas de arquitectura», en función del título de arquitecto que se auto-atribuye el mismo Antonio en el contrato de Joaquín Laguna (29), no sabemos con qué autoridad.

Dada la precipitada fecha de la marcha de Dupar a Marsella, ambos contratos quedaron sin cumplir, desconociéndose la trayectoria que tomaría Pedro Bes, que quizá regresara a sus alicantinas tierras.

Joaquín Laguna, formado más tiempo que Bes con el maestro, parece ser que trabajó en dos esculturas, un San Miguel y un San Rafael en piedra para los nichos del nuevo puente del río Segura, obra de Martínez de la Vega, entrando también a trabajar como escultor en la

(27) Archivo Histórico de Murcia, sig. 2.922; notario, Diego Gil Soto. Años 1722-1729, folios 17 y 18. Este contrato lo cita, entre otros, David López García en su trabajo ya citado sobre Antonio Dupar, pág. 17. Cfr. Apéndice Documental, documento núm. 4.

(28) Archivo Histórico de Murcia, sig. 2.922; notario, Diego Gil Soto. Años 1722-1729, folios 68 y 69. Cfr. Apéndice Documental.

(29) Cfr. Apéndice Documental. Sobre la faceta de Antonio Dupar como arquitecto no hemos encontrado más referencia que la que cita el *Dizionario Enciclopédico di Architettura e Urbanistica*, t. II, pág. 203, dirigido por Paolo Portoghesi, en el que se le atribuye la fachada de la iglesia de los Recoletos en Marsella.

inagotable cantera que era la portada de la Catedral iniciada por Jaime Bort (30), pero desconocemos en concreto su obra, lo que nos impide estudiar la influencia que Dupar pudo ejercer en ella.

Creemos, pues, que si Antonio Dupar hubiese consolidado su estancia en nuestra ciudad su taller hubiera sido tan importante o más que el de Francisco Salzillo, para el que hubiera supuesto una fuerte y a la vez estimulante competencia.

(30) LÓPEZ GARCÍA, *Antonio Dupar*, ob. cit., pág. 19.

C A T A L O G O

NOTA.—El presente Catálogo no recoge más que las obras y atribuciones pertenecientes a la época de estancia de Antonio Dupar en Murcia.

1. LAS CARTELAS PARA LAS LAMPARAS DE LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE MURCIA

Madera dorada.

El 22 de febrero de 1718 el Cabildo decide que se hagan unas lámparas de plata para la Capilla Mayor, dando las oportunas órdenes de ejecución tras aprobar los modelos en papel y madera que había presentado los artífices de las mismas¹. Las cartelas en madera que se hacen para la sujeción de dichas lámparas son obra de Antonio Dupar, como consta en el memorial de los gastos, por estos encargos, hechos. En efecto, en dicho memorial del año de 1719, y en el apartado referido a escultura, se lee: «Item. pagué a Antonio Dupar, escultor, 2.603 r. y 10 mrv., por los mismos en que ajusté con el susodicho labrar de talla y escultura las dos cartelas para dichas lámparas»².

Por detalles transcritos en el mismo memorial sabemos que sobre las cartelas propiamente dichas iban unos niños que sostenían entre sus manos unas cadenas de plata de las que colgaban las lámparas³; asimismo, dichas cartelas se doraron posteriormente.

Estas cartelas se perdieron, o por lo menos se dañaron muy seriamente en el incendio que sufrió la Capilla Mayor en el año de 1854,

Fuentes documentales:

¹ Archivo Catedral de Murcia, Actas Capitulares, años 1716-19, folio 285 vuelto. Vid. transcripción en el Apéndice Documental, documento núm. 1. Estas lámparas se encargaron a Enrique Picart y José Grao. Archivo Catedral de Murcia, leg. núm. 509, Cuentas Fábrica, años 1718-28).

^{2 y 3} Archivo Catedral de Murcia, Cuenta de Gastos de la Fábrica Mayor de los años de 1718-28, leg. núm. 509. Vid. transcripción del Memorial citado en Apéndice Documental.

en el que ardió, entre otras cosas, todo el antiguo retablo. El estado de las actuales, muy deterioradas, sobre todo en la parte de las esculturas de los dos niños, nos hace pensar en una tosca imitación de las anteriores (se mantiene la iconografía de los niños sosteniendo entre sus manos las cadenas de las que penden las lámparas), de las que quizá sólo se conserve, aunque muy repintadas y enmascaradas, las cabezas de los ángeles, que parecen prácticamente añadidas al resto del cuerpo. Tan lastimoso es el estado actual de estas cabezas que se hace imposible cualquier intento de estudio sobre su posible aspecto original.

2. TABERNACULO PARA EL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE MURCIA

Talla en madera dorada con adornos en plata.

Obra destruida.

El 24 de noviembre de 1722 Antonio Dupar contrata con los representantes del Cabildo catedralicio un tabernáculo para el altar mayor de la Catedral, aprovechando el legado que en plata y dinero dejó para tal fin el difunto chantre don Francisco Lucas Marín y Roda¹.

Este tabernáculo, que albergaba un arca de plata, obra del platero Antonio Mariscotti, se perdió en el desgraciado incendio, ya comentado, del año de 1854 que afectó gravemente a toda la Capilla Mayor. No obstante, podemos darnos una ligera noción sobre su aspecto por los detalles que de manera explícita nos revela el contrato: Dupar se compromete a ejecutar «cuatro hechuras de madera de ciprés de los cuatro Evangelitas con sus atributos»². También labraría nubes, rayos, serafines y querubines, «todo para dicho tabernáculo conforme al dibujo que tengo hecho y firmado»³. El precio se ajustó en 7.200 r. vellón. Las figuras de los evangelistas estaban adornadas en plata⁴, y del mismo rico metal eran las plumas que sostenían San Mateo y San Lucas.

Corroborando todas estas noticias, ha llegado a nuestras manos un inestimable documento, en el que bajo el título de «Breve noticia en lo material de la Santa Iglesia de Cartagena» se nos describe buena parte del aspecto que ofrecía la Catedral en el año de 1735⁵. En el apartado correspondiente a la Capilla Mayor viene consignado lo siguiente: «Ahora, modernamente se ha colocado un arca de plata que sirve de sagrario, simbolizando el Arca del Testamento ... donde el arte importa tanto como la materia de que se compone, del cual salen unos imitados rayos que por lo bien dorados brillan a imitación de los del sol material, cuyo hermoso y certero tabernáculo circundan cuatro hermosas y airo-sas hechuras de los cuatro sagrados evangelistas en acción de escribir

Bibliografía:

BILLIQUET, «Antoine Duparc», *ob. cit.*, pág. 168.

Fuentes documentales:

¹ Archivo Catedral Murcia, leg. núm. 509, «Cuentas de Gastos de la Fábrica Mayor de los años de 1718 a 1728». Vid. el contrato de Antonio Dupar transcrito en Apéndice Documental, documento núm. 3.

² Vid. documento anteriormente citado.

³ Vid. documento anteriormente citado.

⁴ Archivo Catedral Murcia, leg. núm. 509, «Cuentas», leg. cit. Cuadernillo «Cuenta del coste que ha tenido el tabernáculo y Arca de Plata que se ha puesto en el Altar Mayor en esta Santa Iglesia de Cartagena». Vid. transcripción en Apéndice Documental, documento núm. 3.

⁵ Archivo Municipal Murcia, leg. «Anónimo», año 1735, Cap. 49.

los evangelios, sosteniendo los libros y tinteros los cuatro atributos que les apropian: Aguila, Juan; Angel, Mateo; León, Marcos; y Buey, Lucas».

Responde esta rica obra a la formación de tallista que Antonio Dupar recibe en el taller familiar. No olvidemos que, según señala Billioud, su familia recibía tradicionalmente encargos de retablos, ricos en policromía y oros, para las iglesias y conventos más populares de Marsella. Fiel a estas ideas, nuestro artista realiza este retablo murciano, donde combina la madera con materiales más ricos, como el oro y la plata, para jugar con el colorido y la luz, según los presupuestos estéticos de todo retablo barroco, consiguiendo los deslumbradores efectos que hacen acreedor a su trabajo de los elogios aquí comentados.

3. CAMARIN PARA LA VIRGEN DE LA FUENSANTA

Santuario de la Virgen de la Fuensanta, Murcia.

Obra en madera. Destruído en 1936.

La fama de Antonio Dupar como tallista iría creciendo, avalada por cada vez más importantes encargos. Esta triunfal trayectoria culmina con una obra de verdadera importancia tanto desde el punto de vista artístico como del religioso-social: el camarín de la Patrona de Murcia, la Virgen de la Fuensanta. De este trabajo, desgraciadamente perdido en el año de 1936, no nos queda más que una poco aclaratoria fotografía y la elocuente descripción que de él hacía el erudito murciano Javier Fuentes y Ponte en su libro de la Murcia mariana¹. «La decoración mural del interior es de talla en madera pintada, con colorido blanco y azul y brillantes combinaciones de estofas doradas, tiene seis pedestales con columnas salomónicas exentas del orden corintio y doce pilas estriadas de blanco unidas por un corrido y fastuoso cornisamiento; sobre este y en prolongación de aquellas hay otros tantos niños ángeles de 0,64 m. de altura sosteniendo atributos de la letanía como asimismo sobre los copetes de las dos puertas de entrada hay en cada uno de ellos dos niños de igual tamaño, levantando una torre murada de dos óvalos para dos huecos ventanales; penetra en el camarín la luz a través de bellísimas vidrieras de colores en cuyos cristales combinados con el mayor gusto se ven varios asuntos de la vida de la Santísima Virgen estando en ellos representada dieciocho veces. La cúpula semi-esférica de esta divina estancia tiene sus lunetas talladas y doradas ricamente y del platillo pende la Paloma simbólica del Paráclito entre nubes y ráfagas; pero el accidente artístico más notable del camarín es el alto relieve que ocupa su frente principal; esta obra escultórica es de un trabajo, colorido y estofado especiales, la guarnece un marco rematado por un romanato en cuyo final hay dos ángeles niños de 0,60 m. de altura y el asunto interpretado con esmerada ejecución es la Sacra Familia, reunida en una Galería con columnata. En el centro, sentada en una silla se ve a la Santísima Virgen, teniendo sobre sus rodillas a su divino Hijo que alarga sus brazos a Santa Ana, que sen-

Bibliografía:

¹ FUENTES Y PONTE, JAVIER, *Murcia Mariana*, Lérida, 1880.

tada en una silla del lado derecho tiene un libro en la mano; detrás de esta se halla levantado el Patriarca San José; en el primer término del lado izquierdo hay una cuna junto a un cesto de hacer labor de costura no lejos de dos niños ángeles que tienen respectivamente en sus manos unos pañales y una faja. Detrás de estos, y casi vuelto de espaldas, San Joaquín poniéndose los anteojos para leer un libro que tiene abierto sobre una mesa del corte y gusto de la primera mitad del siglo XVIII».

En la pared del recinto apareció esta inscripción: «Don Antonio Dupar, francés, a echo esta obra, año de 1722, de Marsella, siendo Capellán de esta ermita de N.^a Sra. de la Fuensanta D. Gregorio Meseguer y Cevallos, vecino natural de Algezares se hizo esta obra del camarín. Año de 1722»².

De tan prolija descripción resaltan varios aspectos interesantes. Por un lado, Dupar vuelve a emplear con profusión policromía y dorados en aras de crear ricos efectos luminosos. La forma arquitectónica del mismo camarín: columnas salomónicas exentas y pilastras coronadas con una cúpula, recuerdan a la forma de los baldaquinos derivados del ejemplo típico creado por Bernini en San Pedro de Roma. Esta semejanza nos lleva a pensar que quizá Dupar se inspirara para esta obra en el baldaquino que para la Cartuja de Montrieu se hace en 1717 y en la que nuestro artista interviene esculpiendo ocho ángeles que sostenían una guirnalda³.

Por otro lado, nada de extraordinario tiene el empleo de las columnas salomónicas de vistoso fuste apto para recibir carga ornamental y empleadas hasta la saciedad en las arquitecturas barrocas de toda Europa. En la misma Murcia eran elemento imprescindible en la configuración del retablo (vid., entre otros, retablos iglesia convento Claras de los Gil y retablo de la iglesia convento de las Anas de Ganga Ripoll).

Especial interés representaría para nosotros el conocimiento del relieve central con la escena de la Sagrada Familia. Antes de conocerse que fue Dupar el autor del conjunto se atribuyó tradicionalmente a Francisco Salzillo (el mismo Fuentes y Ponte lo creyó así). Ciertamente el estudio directo de una obra de esta naturaleza hubiera contribuido mucho al esclarecimiento de la obra del propio Dupar y hubiera, asimismo, ilustrado decisivamente la influencia que pudo ejercer en las obras de la primera época de Francisco Salzillo. En especial respecto

² LÓPEZ GARCÍA, DAVID, *Antonio Dupar*, ob. cit., págs. 33-34.

³ BILLIOUD, ob. cit., pág. 166.

a las obras concretas de la Sagrada Familia de la iglesia de San Miguel y del controvertido relieve de la «Virgen de la leche» atribuido a Francisco con ciertas reservas y en donde no acabamos de ver clara la impronta del maestro murciano, como otras veces hemos manifestado⁴.

⁴ SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, MARÍA DEL CARMEN, *Estudio sobre la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*, Murcia, 1977.

4. TABERNACULO PARA EL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA JUSTA Y RUFINA DE ORIHUELA

Talla en madera dorada y policromada (figs. 1 a 6).

El 18 de noviembre de 1727 Dupar acepta el encargo de tallar un tabernáculo para la iglesia de las Santas Justa y Rufina de la vecina ciudad de Orihuela. Encargo que vendría sin duda propiciado por el éxito popular que tuvo el que realizó para la Iglesia Catedral de Murcia, ya comentado.

La obra que nos ocupa adquiere un extraordinario valor al ser la única documentada en aceptables condiciones que hoy poseemos de Antonio Dupar. En ella se nos vuelve a mostrar como un consumado artista en el que adquieren total madurez y plenitud las enseñanzas recogidas en su taller paterno, siguiendo fiel a los ideales estéticos de los escultores franceses del momento.

Combina admirablemente elementos escultóricos de clara significación religiosa y eucarística (símbolos de los evangelistas, pelícano, etc.) con otros meramente arquitectónicos (volutas, entallamientos, nichos, cornisas, etc.), conjugando ambos tipos de elementos en las bellísimas figuras de los cuatro querubines que simulan sostener el gigantesco tabernáculo.

La tipología de los ángeles-hermes o querubines-ménsula (como también se les llama), de honda raigambre clásica, fue popularizada por Pellegrino Tebaldi en el Duomo de Milán, paralelamente a los ensayos manieristas de Ammannati. Borromini también empleó profusamente este motivo (Campanile de Sant'Andrea delle Fratte, Capilla de los Re Magi, etc.).

De las artes menores, principalmente de los grabados y estampas, tomarán los franceses este motivo y lo trasladarán a la arquitectura, convirtiéndose en un elemento característico del renacimiento francés. Se extendió su uso por toda Francia y especialmente por la zona de Tolosa, siendo las mejores manifestaciones debidas a Pierre Lescot y a Jean Goujón.

Dupar, pues, recoge en ellos un motivo conocido y popularizado en Francia desde el Renacimiento, plasmando en sus bellas y ausentes fiso-

nomías los ideales más puros de los cánones clásicos, y en sus figuras movidas, de rebuscadas posturas y brazos que se cruzan caprichosamente, torsos casi retorcidos esa pervivencia de esquemas manieristas que persistía en el arte francés de los siglos XVII y XVIII.

Y ya de una forma más concreta y directa parece inspirarse para esta obra en un dibujo que sobre un proyecto de tabernáculo hace P. Puget. Lo que no puede extrañarnos tras los ejemplos que Dupar nos ofrece en sus dos Inmaculadas de Lorca, copiando composiciones del mismo Puget y de Parodi¹.

Finalmente el aspecto general que nos ofrece la obra es de una gran vistosidad, combinándose la predominante riqueza de los oros con las leves pinceladas de las suaves y brillantes carnaciones de los cuerpos de los ángeles.

¹ Joaquín Sáez Vidal ha estudiado las relaciones entre el tabernáculo de Dupar y el dibujo de Pierre Puget en su artículo «Un proyecto de tabernáculo de P. Puget modelo de inspiración para la urna de Santa Justa y Rufina de Orihuela, obra de Antonio Dupar», en prensa.

Fuentes documentales:

Archivo Municipal de Orihuela, Libro de Fábrica, años 1728-29, folio 22. José Martínez de Rodríguez, escribano del rey, da fe y certifica «que en 18 de Noviembre pasado D. Antonio Dupar, francés, y vecino de Murcia, aceptó hacer la urna en 345 libras». La nota está fechada a primero de diciembre de 1727. Se terminó de hacer la urna el 9 de enero de 1730.

5. INMACULADA

Colegiata de San Patricio, Lorca.

Talla en madera policromada y estofada.

Tamaño natural (fig. 7).

Destruída en 1936.

Se encarga por el Cabildo de la Colegial de Lorca a Antonio Dupar en el año de 1722¹, cobrando el francés por ella 4.800 reales, más una gratificación de 200 reales concedida por los capitulares en razón de lo satisfechos que quedaron con la talla. Fue destinada a presidir el trascoro de la Colegiata (figs. 7)². Compositivamente creemos está inspirada en la Inmaculada que Pierre Puget hace para el Oratorio de San Felipe Neri de Génova (fig. 8). No obstante, los presupuestos artísticos de ambas son distintos. Los recursos íntimamente berninianos de Puget, dando vida al mármol, logrando que toda la figura de la Virgen vuele a impulsos de un místico viento, creando una bellísima silueta «serpentinata», contrastan con los que maneja Dupar, íntimamente ligados al propio campo de la imaginería en madera. En la Virgen lorquina

Bibliografía:

¹ Joaquín Espín Rael, en su artículo «De los escultores Antonio Dupar, Juan Federico y Pedro Federico», recoge la siguiente noticia: «Orden dada en Murcia en 24 de Mayo de 1723 por D. Francisco Sánchez Oliver, Juez, para tomar las cuentas de las obras de la Colegial de Lorca a D. Ginés Sánchez Cayuela, depositario de los fondos para ellas, para que entregue al escultor Antonio Dupar, vecino de Murcia, 1.600 reales resto de 4.800 en que se obligó a ejecutar la imagen de la Purísima Concepción del trascoro de dicha insigne Colegial, de que le constaba (al juez) estar enteramente acabada, con toda perfección como se obligó de conformidad con el modelo que hizo, la cual labró en Murcia, siendo de su obligación conducirla a Lorca como lo efectuó. Tan satisfecho quedó el Cabildo de la obra de Dupar que le gratificó con 200 reales». Espín saca esta nota del Archivo Municipal de Lorca, leg. núm. 62.

Fuentes documentales:

² El trascoro de la Colegial de Lorca es obra de diversos artistas, entre los que destaca Toribio M. de la Vega. Concebido a semejanza del de la Catedral de Murcia, para ser presidido por la Virgen Inmaculada, tiene que acabarse rápidamente ante las noticias que llegan de Murcia sobre la inminente llegada a Lorca de la escultura de Dupar. En efecto, el Cabildo lorquino insiste una y otra vez a los comisarios de las obras que finalicen el retablo «porque con toda brevedad se traerá la Imagen de Nuestra Señora de la Concepción» (Archivo Colegial de Lorca, Actas Capitulares, años 1720-25, sesiones de 2 de junio de 1722 y de 10 de julio de 1722, folios 174 vuelto y 183 vuelto). Este trascoro antiguo se destruyó en parte en las mismas circunstancias que la Inmaculada, rehaciéndose actualmente, aunque cambiada su estructura.

casi se juega al contraste; la figura está quieta, casi oponiendo resistencia al manto que se revuelve violento formando mil y un quebra-dos sobre los que la luz incide en agudos contrastes. Y esa quietud que los movidos ropajes intentan enmascarar se hace aún más palpable por la serenidad del rostro, bello pero inexpresivo, quizá un tanto vacío y muy propio de Dupar, que no supo darle a sus esculturas esa fibra íntima que a las suyas inculcaran los escultores de la época clásica del barroco.

Los niños, tema propagado y querido por nuestro escultor tanto en su época murciana como en la francesa, forman un movido conjunto a los pies de la Virgen, tendiendo a acentuar la nota dinámica de la composición.

La escultura se perdió en los tristes sucesos del 1936, quedando sola-mente, y muy deteriorada, la cabeza de la Virgen. Esta cabeza, muy repintada y transformada, es la de la Inmaculada que hoy, en recuer-do de la antigua, preside el renovado recinto del trascoro de la Colegial lorquina.

6. SAN JUAN BAUTISTA

Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Murcia.

Talla en madera policromada y estofada. 1,57 m. (fig. 9).

Ibáñez García documentó su existencia en los libros de fábrica de la iglesia parroquial de San Juan entre 1718-1720, no encontrándose en esta breve reseña alusión alguna a su posible autor.

Unanimidad absoluta ha existido entre los historiadores locales en atribuirle esta escultura a Dupar, existiendo sólo algunas reservas al creer que el francés llegó en 1719 a nuestra ciudad, con lo que las fechas venían un poco escasas. Al haber adelantado nosotros unos meses su llegada a nuestra ciudad (finales de 1718), cronológicamente cabe situarla como la primera obra de importancia que haría este maestro, casi al mismo tiempo que las cartelas para las lámparas de la Capilla Mayor de la Catedral.

Dejando a un segundo plano meras semejanzas formales entre la cabeza de San Juan Bautista y la de la Inmaculada de San Patricio (idéntica forma de disponer el cabello, partido en dos bandas que se recogen en anchos bucles sobre las orejas, bello rostro pero totalmente inexpresivo, etc.), queremos traer a estas líneas un razonamiento que nos parece lógico en favor de la paternidad de Dupar sobre esta estatua: ¿quién si no el francés pudo concebir en el reducido mundo de la escultura barroca murciana, parco en figuras e ideas, una obra tan ligada a unos cánones estilísticos típicos del arte clasicista de la corte del Rey Sol? Nadie había en los talleres murcianos capaz de concebir una obra de esta calidad, verdadera escultura creadora de movimientos y espacios que asombraría por lo acabado y armónico de sus líneas, por la suavidad en su manera de concebir el desnudo y por lo brillante y entonado de su policromía (rojos finamente estofados en oro). El arte barroco se ha despojado aquí de toda carga emocional, tendiendo sólo a la perfección formal, al espíritu elegante y refinado que unía la escultura cortesana francesa con los modelos clásicos.

Ya hemos planteado anteriormente nuestras hipótesis sobre la repercusión que esta obra pudo tener en el hasta entonces tranquilo y lánguido mundo del capuano. Reminiscencias de este San Juan quedan en el que Francisco Salzillo esculpe para el retablo del convento de las

Anas, de Murcia, lejos, sin embargo, de la belleza y calidad del de Dupar.

Nunca volvió a repetir este escultor, en nuestra ciudad, obra que pudiera comparársele en calidad artística y en ninguna plasmó mejor los ideales de una formación juvenil.

Bibliografía:

BALLESTER, *Guía*, pág. 65; *Catálogo Salzillo*, fig. catalogada con el núm. 14. SÁNCHEZ MORENO, *Imaginería religiosa de los siglos XVII y XVIII*, núm. 13. LÓPEZ JIMÉNEZ, «Un dibujo de A. Dupar», *Línea*, 3-III-1963. LÓPEZ GARCÍA, «A. Dupar y F...», *art. cit.*, págs. 51, 68 y 69.

7. INMACULADA

Convento de Capuchinas, Murcia.

Barro policromado. 0,50 m.

Tradicionalmente se le ha considerado como el boceto de la Inmaculada de San Patricio en base a la innegable semejanza existente entre ambas piezas. No obstante, advertimos en ella un cuidadoso acabado que desdice de su inicial concepción de boceto.

La única referencia documental que hemos encontrado y que puede estar relacionada con esta pequeña obra está sacada del testamento de don Francisco Lucas Güil, canónigo de la Catedral, quien lega al convento de Religiosas Capuchinas, en el año de 1733, «una urna con una hechura de la Purísima Concepción»¹. Las fechas encajan, pues, dentro de los años que Dupar pasó en Murcia (hasta 1730), aunque no descartamos la posibilidad de que fuera una de las innumerables réplicas que de la Inmaculada lorquina debieron hacerse en virtud de la fama y fervor popular que alcanzó esta obra de Antonio Dupar.

Fuentes documentales:

¹ Archivo Catedral Murcia, leg. núm. 460, «Cuentas y Papeles varios».

Bibliografía:

Catálogo Salzillo, fig. núm. 15; y LÓPEZ GARCÍA, «Antonio Dupar», *ob. cit.*, página 70.

8. INMACULADA

Iglesia de San Francisco, Lorca.

Talla en madera policromada y estofada. Tamaño natural (fig. 10).

Atribuida a Antonio Dupar por López Jiménez y López García¹, compartimos tal opinión. El éxito popular que alcanzó la Inmaculada encargada a este mismo artista para la Colegial de San Patricio creemos propició esta segunda talla para Lorca.

Para esta bellísima imagen, también destrozada durante la guerra de 1936 y muy rehecha hoy en día, pensamos que Dupar se inspiró en la Inmaculada que Filipo Parodi realizó para la iglesia de Santa María della Cella de Génova (fig. 11). Ambas obras presentan semejanzas compositivas evidentes, estableciéndose entre ellas idéntica relación que entre la de San Patricio y la Inmaculada de Puget, ya comentada. Nuevamente Dupar lleva a su propio mundo de imaginero formas de rai-gambre berninesca, adaptándolas a un mundo y a una materia que le son familiares.

De esta antigua imagen, de la que por suerte poseemos una fotografía, sólo quedan, y conservando su aspecto original, los dos angelitos incrustados a la peana (fig. 12), y conservados en la reproducción actual, y una cabeza del ángel que estaba a la izquierda de la Virgen (figuras 13 y 14), actualmente en una colección particular².

Estas lindas cabezas nos recuerdan en policromía y formas a la de los niños del tabernáculo de Santas Justa y Rufina de Orihuela (fig. 6), reafirmandonos en nuestra inicial atribución. En efecto, encontramos en ellas idéntica forma de tratar el cabello, terminado a punta de pincel. el mismo modo de modelar las «barbillas», con un gracioso hoyuelo, naricillas cortas y respingonas, etc., pero sobre todo queda patente en ellas esa tendencia tan dupariana de intentar conseguir una belleza de facciones puramente superficial, sin profundizar en el alma ni en la psicología infantil, alejando estas deliciosas creaciones de las mucho más vivas que en este campo lograría Francisco Salzillo, heredero, en cierta medida, de la dulzura y el gracejo que son propios a los maestros andaluces.

Bibliografía:

¹ LÓPEZ JIMÉNEZ, «Antonio Dupar», *art. cit.* LÓPEZ GARCÍA, «Antonio Dupar y F. Salzillo», *ob. cit.*

² La colección de la familia murciana de los Martínez Artero.

9. ANGELES NIÑOS

Capilla de la Virgen del Pilar, Catedral de Murcia.

Tallas en madera policromada. 0,70 m. aproximadamente.

Atribuidos a Dupar por López Jiménez y López García, sólo podemos argumentar tal filiación por el parentesco formal que presentan con el niño de la peana de la Inmaculada de San Francisco de Lorca (figura 11).

Se adivina idéntica manera de tratar el cabello y de disponer ese gracioso bucle en la parte superior de la cabeza. Por lo demás, el bárbaro repintado de que han sido objeto estos ángeles que proceden de la Capilla de San Andrés de la misma Catedral, donde existe un cuadro firmado por Dupar, imposibilita totalmente cualquier intento de estudio sobre estas piezas.

Bibliografía:

LÓPEZ JIMÉNEZ, *Aportaciones al Arte en Murcia*, pág. 81. LÓPEZ GARCÍA, «A. Dupar», *ob. cit.*, pág. 31.

10. ANGELES ADORADORES

Iglesia parroquial de San Andrés, Murcia.

Tallas en madera policromada y estofada. 1,29 y 1,37 m., respectivamente (figs. 15 a 18).

Procedentes del monasterio de los Jerónimos de La Ñora (Murcia), han sido tradicionalmente atribuidos a Dupar.

Técnicamente están relacionados con otras piezas aquí atribuidas a la mano de este escultor: la misma forma de disponer el cabello, en anchos y huecos bucles; policromías muy brillantes que tienden a resaltar la morbidez del desnudo. Tendencia a conseguir una belleza formal, aun a costa de acentuar la inexpressión del rostro, etc. Compositivamente sus esquemas recuerdan a las formas «serpentinatas» de sabor manierista. La policromía sigue, asimismo, la tónica de suavidad y elegancia propias de Dupar, con menudas florecillas que salpican de tonos dorados los rosas y azules de las túnicas plegadas suavemente.

Merece destacarse la elegancia compositiva del conjunto y la acertada manera de integrar la propia escultura con la peana, por medio de las nubes que caprichosamente alargan sus jirones hasta casi los bordes. La presencia de rocallas en las peanas no es de extrañar, ya que este motivo decorativo sería familiar al francés, que sin duda lo propagó en nuestra ciudad.

Bibliografía:

FUENTES Y PONTE, *Murcia Mariana*, ob. cit., pág. 19, 2.ª parte; BALLESTER, *Guía*, página 90; *Catálogo Salzillo*, figs. catalogadas con los núms. 12 y 13; SÁNCHEZ MORENO, *Salzillo*, ob. cit., pág. 134; LÓPEZ JIMÉNEZ, «Los maravillosos Angeles», *Diario Linea*, 28-II-64; LÓPEZ GARCÍA, «A. Dupar», ob. cit., págs. 61 y 71.

11. SAN MIGUEL

Convento de las Agustinas, Murcia.

Talla en madera policromada y estofada. 1,17 m. (figs. 19-21).

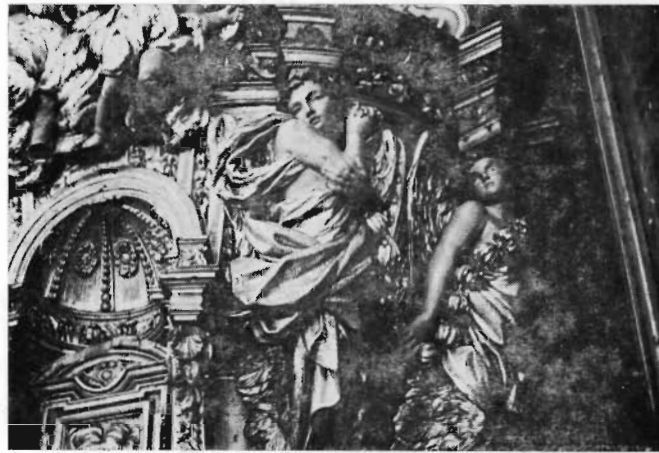
Vuelve a revelarnos esta escultura a un maestro eminentemente preocupado por lograr dinámicos esquemas compositivos y efectos de belleza formal. El sabor manierista que apuntaba en las angulosas formas de los ángeles de San Andrés surge ahora en toda su impronta creadora, logrando un tipo heredero de las audacias de los creados por el mismo Cellini. El sentido realista de la postura se sacrifica en aras de una mayor vistosidad y plasticidad, acentuándose el ya violento ademán del Santo por esa túnica, cuya tela encolada se encoge en uno y mil pliegues de efectos eminentemente decorativos. (Idéntico recurso se empleó en la Inmaculada del San Patricio, como ya comentamos.)

Técnicamente presenta afinidades formales con las cabezas aquí comentadas y atribuidas a Dupar en la forma de disponer el cabello y de rematarlo a punta de pincel. Nuevamente destaca lo mórbido del modelado, realzado por la brillantez de la policromía, muy rica en oros y de una vistosidad en las alas muy semejante a la que presentaban los ángeles antes mencionados.

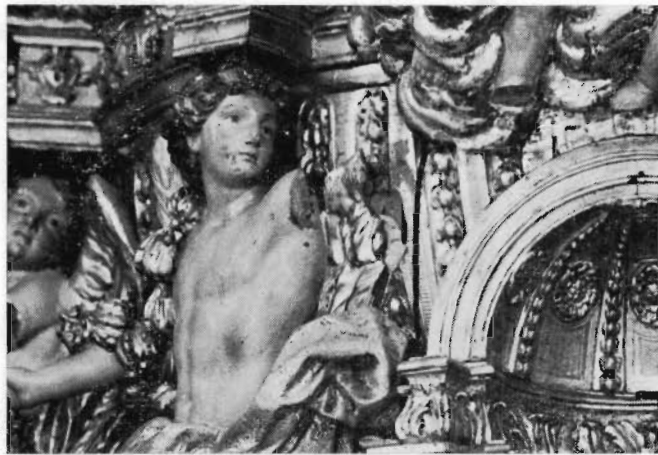
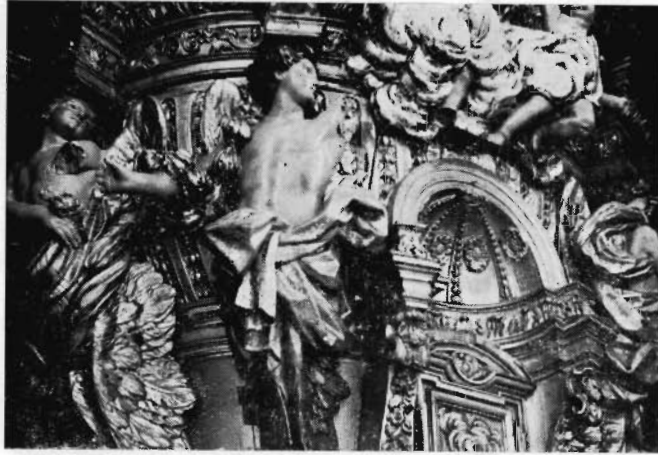
Esta escultura ha sido atribuida a Nicolás Salzillo por Fuentes, Baquero y Ballester. Aquí negamos tal atribución basándonos, aparte de los aspectos técnicos anteriormente reseñados, en los puros compositivos. En efecto, si comparamos este San Miguel de las Agustinas con el titular de su parroquia, obra documentada de Salzillo, observaremos los diferentes presupuestos artísticos que animan ambas esculturas. El de Agustinas revela a un escultor dueño de sus recursos y audaz a la hora de plantear esquemas y soluciones; el de San Miguel se nos revela tímido y dota a su figura de un envaramiento que contrasta con la enérgica viveza de la impetuosa obra de Dupar.

Bibliografía:

BALLESTER, *Alma y Cuerpo de una Ciudad*, pág. 189; FUENTES Y PONTE, *Murcia Mariana*, III, pág. 84; *Catálogo Salzillo*, fig. catalogada con el núm. 17; LÓPEZ GARCÍA, «Antonio Dupar», *ob. cit.*, pág. 73.



Figs. 1, 2, 3: Tabernáculo de Stas. Justa y Rufina. Orihuela



Figs. 4, 5, 6: Tabernáculo de Sta. Justa y Rufina. Orihuela



Fig. 7: Inmaculada de la Colegiata de S. Patricio. Lorca



Fig. 8: Pierre Puget. Inmaculada del Oratorio de S. Felipe Neri. Génova



Fig. 9: San Juan Bautista. Iglesia de San Juan. Murcia



Fig. 10: Inmaculada, Iglesia de S. Francisco, Lorca



Fig. 11: Filippo Parodi, Inmaculada. Iglesia de Sta. María della Cella. Génova.



Figs. 12, 13.—Niños de la peana de la Inmaculada.
Iglesia de S. Francisco. Lorca



Fig. 14.—Niño de la peana de la Inmaculada.
Iglesia de S. Francisco de Lorca



Figs. 15, 16, 17, 18: Angeles Adoradores. Iglesia de S. Andrés. Murcia



Figs. 19, 20, 21: S. Miguel. Iglesia de S. Miguel. Murcia

APENDICE DOCUMENTAL

Documento número 1

Contrato para hacer las lámparas de la Capilla Mayor de la Catedral de Murcia.

Archivo Catedral de Murcia.

Actas Capitulares. Años 1716-19.

Número de orden: 34.

Folio 285 v.º, 22 de febrero de 1718.

«Lámparas de la Capilla Mayor.—Orden definitiva para hacerlas».

«Vióse relación de estar citados todos los señores Capitulares de esta Santa Iglesia menos los ausentes de esta ciudad para determinar sobre la obra de las lámparas para la Capilla Mayor de esta Santa Iglesia como se acordó en el Ordinario anterior de quince del corriente. Y el señor Don Rafael Guerrero, Racionero medio y fabriquero presentó al Cabildo un modelo en papel de la forma en que pueden hacerse dichas dos lámparas, y asimismo se tuvo presente otro modelo de madera, y dijo que los Alarifes le habían pedido por las hechuras y manufacturas de ellas a razón de cuatro pesos exactos de plata por cada marco labrado, y aún que esperaba hiciesen de esto alguna baja, llegando al ajuste y oído lo referido, confirió el Cabildo y acordó dar, y dio facultad y orden a dicho señor Don Rafael Guerrero, fabriquero mayor de esta Santa Iglesia, para que deshaciendo las dos lámparas viejas que hay en la capilla mayor de ella, haga ejecutar y fabricar de nuevo otras dos lámparas, que cada una tenga de peso mil doscientas onzas de plata, siendo la obra de ellas llana y grave, como se requiere en esta Santa Iglesia, y sin molduras ni relieves, en la forma que le parezca mas decente y conveniente, y que llegando el caso de hacerse dichas lámparas ajuste con los artífices las manufacturas al precio más moderado que pueda lograr, y asegure la plata que les entregare de forma que no tenga riesgo.»

Archivo Catedral de Murcia.

Cuentas de Gastos de la Fábrica Mayor de los años de 1718-1728.

Número de orden: 509. Año 1719.

«Memorial firmado de los gastos y coste que han tenido las dos cartelas que se han hecho y puesto en la Capilla Mayor de esta Santa Iglesia de Cartagena para mantener las dos lámparas de plata que se han hecho nuevas en virtud de acuerdo de los Sr. Dean y Cabildo de dicha Santa Iglesia, cuyos gastos por menor son de esta manera:

HIERRO: Primeramente pagar a Agustín Manzano, maestro de herrero, 1.133 reales de vellón. Los 1.017 reales de ellos por el valor de trece a catorce libras de hierro labrado que pesaron los canes que sirven de alma a las cartelas que mantienen las dichas lámparas a razón de tres reales la libra; y los ciento dieciseis reales restantes por ciento y un tornillos y dos escuadras para fijar dichas cartelas y los niños y así mismo dos piezas para los querubines que hay en ellas.

ESCULTURA: Item. pagué a Antonio Dupar, escultor, 2.603 reales y 10 maravedís, por los mismos en que ajusté con el susodicho labrar de talla y escultura las dos cartelas para dichas lámparas.

DORADOR: Item. pagué a Francisco Ruiz, Maestro dorador, 2.146 reales vellón por dorar dichas dos cartelas en que se incluye el oro y manufacturas.

CANTERO: Item. pagué veinticuatro reales vellón a un oficial de cantero por romper y hacer los agujeros para fijar dichas Cartelas en la pared.

Item pagué dieciseis reales vellón por los mismos que tuvo de coste de hierro y manufacturas para fijar dichas cartelas.

PEROLAS DE COBRE: Item. pagué sesenta y tres reales vellón, por dos perolas de cobre que se hicieron para dentro de dichas lámparas.

Que las dichas partidas suman y montan cinco mil novecientos noventa y un reales y diez maravedís, vellón, los cuales he pagado como fabriquero Mayor que soy de esta Santa Iglesia de Cartagena y para que conste lo firmo en Murcia, a veinticinco de Agosto de mil setecientos veinte.»

Documento número 2

Arrendamientos de casas.

Archivo Histórico de Murcia.

Número de protocolo: 2.756. Año 1719.

Folios 288 y 288 vuelto.

«Don Simón Sáez, presbítero, arrendamiento de casa contra Antonio Dupar».

«Sébase como yo, Antonio Dupar de nación francés, vecino que soy de esta Ciudad de Murcia que recibo en arrendamiento de Don Simón Sáez, presbítero, una casa de morada que tiene en la población de esta dicha ciudad parroquia de Señora Santa María que es de una Capellanía que posee y alinda con casas que son de Don Lucas de la Calle y con las calles públicas, la cual recibo en dicho arrendamiento por tiempo de un año, que ha de tomar principio el día de Pascua de Navidad que viene este presente en precio de treinta y cinco ducados pagados de por mitad adelantados como es costumbre y la primera será dicho día de Navidad y la segunda San Juan del año que viene de mil setecientos veinte, Pena de Ejecución y costa de la cobranza de cada una; y con calidad que los reparos que necesitare dicha casa han de correr de cuenta del dicho Don Simón Sáez; y con dicha calidad me obligo a no dejar dicha casa durante dicho año, pena de pagar la renta de varios como si de ella gozase de que me doy por contento y entregado a mi voluntad y renuncio toda "excepción de dolo y engaño" y la "non numerata pecunia" y la demás de esta causa como en ellas se contiene; y a su firmeza y cumplimiento obligo mi persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber en todo lugar. Y para su ejecución doy poder a las justicias y jueces de Su Majestad de cualesquiera partes que sean para que a ello me apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada acerca de lo cual renuncio las leyes, fueros y derechos de mi favor y la ley que prohíbe a la general renunciación y derechos de ella en cuyo testimonio así lo otorgo en la ciudad de Murcia en veintitrés de Octubre de mil setecientos diecinueve, siendo testigos Leandro Bolmas, Don José Parrilla y Don Francisco Espinosa, vecinos de Murcia y lo firmo el otorgante ante el cual, yo, el escribano, doy fe y conozco.»

Firmado: Antoine Dupar y los testigos.

Documento número 3

Tabernáculo y arca de plata para la Catedral de Murcia. Contratos.
Archivo Catedral de Murcia.

Cuentas de Gastos de la Fábrica Mayor de los años de 1718 a 1728.
que he pagado a Antonio Dupar, vecino de esta ciudad y maestro de
Número de orden: 509. Año 1725.

«Cuenta del coste que ha tenido el tabernáculo y Arca de Plata que se ha puesto en el Altar Mayor de esta Santa Iglesia de Cartagena. Lo cual se ha ejecutado con parte del Cabildo y Plata que para este

fin dejó el Sr. chantre Don Francisco Lucas Marín y Rosa, dada por el Sr. Don Francisco Lucas Guiel, chantre.»

ARCA DE PLATA: La hace Antonio Mariscotte, están las cuentas. El arca va dentro del tabernáculo.

«**ESCULTURA:** Item. doy en data siete mil y doscientos R. vellón que he pagado a Antonio Dupar, vecino de esta ciudad y maestro de escultor de ella, por los mismos en que se ajustó con el susodicho el hacer y ejecutar las cuatro hechuras de madera de ciprés, de los cuatro evangelistas con sus atributos, nubes, rayos, serafines y cascarón, que todo sirve para dicho tabernáculo como parece del papel de dicho ajuste y recibo de dicha cantidad puestos a su continuación que entrego con esta cuenta.

DORADOR: Item doy en data ciento ochenta y ocho pesos escudos de plata que valen dos mil ochocientos treinta y un Reales y dos maravedís, vellón, que pagué a José Aguilar, vecino de la ciudad de Alicante, maestro dorador, por el oro, plata y su trabajo para dorar las hechuras, nubes y puertecillas del Arca y tabernáculo como parece de un recibo que entrego con esta cuenta.

“**TOALLA**” PARA SAN JUAN: Item. doy en data diecinueve onzas y diez adarmes de plata que entraron y pesó la thoalla que se hizo y puso a la hechura de San Juan que está en dicho tabernáculo.

HECHURAS Y PLUMAS: Item. doy en data doscientos veinticuatro Reales y veintidos maravedís vellón que pagué por las hechuras de dicha toalla y por la plata y hechuras de las dos plumas que tienen San Mateo y San Lucas.

CERRAJERO: Item. doy en data doscientos setenta y un Reales vellón y dos maravedís que pagué a Gabriel Fernández, Maestro Cerrajero, de esta ciudad por los tornillos para armar el dicho tabernáculo.»

CONTRATO DE ANTONIO DUPAR: 1722.—«Digo yo, Antonio Dupar, vecino de esta ciudad de Murcia y Maestro de Escultor, de ella, que por cuanto tengo ajustado con los Sr. Don Francisco Lucas Guill chantre, dignidad y canónigo, Doctor D. Bernardo Gutiérrez de Alique, Canónigo Magistral, Dr. D. José Tello y Eslava Racionero entero y D. Rafael Guerrero Racionero medio, comisarios nombrados por los Sr. Dean y Cabildo de esta Santa Iglesia de Cartagena para que ejecute el tabernáculo para el altar mayor de ella con la plata y dinero que dejó para ello el Sr. Don Francisco Lucas Marín y Roda Chantre que fué de esta dicha Santa Iglesia; el hacer y ejecutar cuatro hechuras de Madera de Ziprés de los cuatro Evangelistas con sus atributos, unas nubes, rayos, arca y modelos del adorno de ella y de los serafines cu-

biertos y querubines todo para dicho tabernáculo, conforme al dibujo que tengo hecho y firmado de mi nombre, el cual para en poder del dicho Don Francisco Lucas Guill, pagándoseme por dichos Sres. siete mil y doscientos Rs. vellón con las condiciones siguientes: Primeramente que dentro de año y medio contados desde hoy día de la fecha he de entregar a dichos Sres. la dicha obra acabada perfectamente según dicho dibujo y la he de poner a mi costa en el retablo de dicha capilla Mayor donde ha de estar. Que después de aparejadas dichas hechuras he de recorrerlas a mi costa para que se doren. Que he de cuidar que el Platero y dorador trabajen y ejecuten lo que toca a sus facultades con toda perfección conforme a dicho dibujo. Que los dicho siete mil y doscientos Reales vellón se me han de pagar en cuatro pagas iguales. La primera luego de contado, la segunda estando bosquejadas las hechuras de los cuatro Evangelistas, la tercera estando rematada y acabada perfectamente toda la dicha obra de escultura y la cuarta y última luego que esté puesta y colocada la dicha obra y tabernáculo en dicho retablo del Altar Mayor en el sitio señalado para él. Que he de ejecutar a mi costa los modelos que fuesen necesarios de yeso o cera, de los Angeles, Arca, Serafines y demás que fuesen necesarios para dicho tabernáculo, para el gobierno de los plateros sin que por ello se me pague cosa alguna más que la cantidad que va expresada por toda la obra. Y en la conformidad recibida me obligo por este a cumplir todo lo expresado en el tiempo y forma que va prevenido en los dichos siete mil y doscientos Reales vellón con mi persona y bienes habidos y por haber en toda parte y lugar; y a ello doy todo mi poder cumplido a las justicias y jueces que de esta causa deban conocer y especial y señaladamente a los Jueces eclesiásticos a cuyo fuero y jurisdicción me someto y renuncio mi propio fuero y domicilio y las leyes que hablan en mi favor, y para que a todo ello me puedan compeler y apremiar por todo rigor de derecho como si este papel y su contenido fuese sentencia pasada en ... de cosa juzgada con la general renunciación de leyes y fuero en forma; y así lo otorgo y firmo ante mí, el presente notario eclesiástico en la ciudad de Murcia, en veinticuatro días del mes de Noviembre de mil setecientos veintidos años, siendo testigos Don José Arce Varona, Presbítero, Don Francisco López Clases y Ceballos y Don Diego Eugenio de ...rroyo, vecinos de esta ciudad a todos los cuales, yo el presente Notario Apostólico, doy fe y conozco.»

Firmado: Antonio Dupar y testigos.

Documento número 4

Contrato de aprendizaje.

Archivo Histórico de Murcia.

Número de protocolo: 2.922. Años 1722-1729.

Notario: Don Diego Gil Soto.

Folios: 17-18.

«Carta de Aprendiz. Don Antonio Dupar, maestro de escultor, vecino de dicha ciudad, contra Francisco Laguna y Joaquín, su hijo».

«En la ciudad de Murcia, en trece días del mes de Septiembre de mil setecientos veinticinco, ante mí, el Notario público y testigos pareció Francisco Laguna vecino de esta dicha ciudad, por sí y como padre y legítimo administrador de la persona y bienes de Joaquín Laguna, su hijo que será de edad de trece años poco menos, y dijo que deseando el mayor adelantamiento de este pone en casa y servicio de D. Antonio Dupar, vecino de ella, maestro del arte de escultor, tallista y arquitectura por tiempo y espacio de siete años, que dieron principio el día de Nuestra Señora que pasó en este presente mes y cumplirán otro tal del que viene en mil setecientos treinta y dos, y con las condiciones siguientes: Lo primero que el dicho Don Antonio en el discurso de los dichos siete años, le ha de enseñar dichas artes de escultor, el de tallista y las reglas de la arquitectura, con todas las pretensiones y circunstancias que en todas y cada una de ellas se requieran para que al fin de los dichos siete años pueda trabajar en todo como tal maestro con condición que dicho Don Antonio, en todo el discurso de dicho tiempo lo ha de mantener de la comida necesaria para su manutención. Y los dos últimos años, lo ha de vestir de todo lo necesario decentemente, quedando a cargo de el dicho Don Francisco Laguna, el vestido de los cinco primeros, con condición que yo, el dicho Francisco Laguna, he de tener la obligación de curar sus enfermedades al dicho mi hijo, y por los días que así estuviese enfermo ha de asistir otros tantos, aunque sean cumplidos los dichos siete años. Con condición que en caso que el dicho Joaquín Laguna hiciese ausencia de dicha ciudad sin licencia del dicho su maestro, ha de tener la obligación el dicho padre de solicitar la noticia de su paradero, y a su costa volverlo a las casas de dicho Don Antonio donde acabe de cumplir su tiempo, y por los que así estuviese ausente, ha de asistir después de cumplidos dichos siete años, un día por otro. Y en el caso de que dicho Francisco Laguna no pusiese los medios para que exactamente se cumpla esta

condición, que el dicho Don Antonio por sí o por persona a quien lo encargue lo ha de poder hacer, y por lo que costare, costas y gastos que se le originaren para su conducción se le ha de poder ejecutar al dicho Don Francisco Laguna, con solo esta escritura y el juramento del dicho Don Antonio en que deja diferido la liquidación de cantidad y prueba sin que se necesite de otra alguna, aunque de derecho se requiera. Y con las dichas condiciones el dicho Francisco Laguna pone en casa y servicio de dicho Don Antonio al expresado su hijo y se obliga a que este cumplirá con todas ellas y en su defecto este otorgante, haciendo como hace de causa ajena suya propia, cumplirá con lo que es de su parte para lo que obliga su persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber. Y hallándose presente a la celebración de esta escritura el dicho Don Antonio Dupar, entendido de ella y sus condiciones; dijo recibir por tal su aprendiz al dicho Joaquín Laguna, y se obliga durante los dichos siete años a enseñarle al susodicho las dichas habilidades de escultor, tallista y Reglas de Arquitectura, con todas las circunstancias a ellas anejas, para que al fin de ellos pueda trabajar como tal maestro, y guardar y cumplir todas las demás condiciones que aquí por insertas y repetidas "de verbo adverbum" según y como en ellas se contiene, y a ello obliga su persona y bienes muebles y raíces, habidos y por haber. Y ambas partes, cada una por lo que tocan dan poder a las justicias y jueces de su Majestad de cualesquier partes que sean para que a lo que dicho ... aprecien como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada cerca de la cual renunciaron las leyes, fueros y derechos de su favor y la que prohíbe la general renunciación de ellas en forma, y así lo otorgaron siendo testigos Don Juan de Mendoza, preceptor de Gramática en el Colegio de San Fulgencio de esta Ciudad, Bautista Belices y Francisco López, vecinos de ella, lo firmaron los otorgantes a todos los cuales, yo, el escribano, doy fe y conozco.»

Firmado: Los otorgantes y los testigos.

Documento número 5

Contrato de aprendizaje.

Archivo Histórico de Murcia.

Número de protocolo: 2.922. Años 1722-1729.

Notario: Don Diego Gil Soto.

Folios: 68 a 69 vuelto.

«Don Antonio Dupar, maestro de Escultor, vecino de esta ciudad; carta de Aprendiz contra Pedro Bes, vecino de Alicante, y Pedro, su hijo».

«En la Ciudad de Murcia, en veinticuatro días del mes de abril de mil setecientos veintiocho, ante mí, el escribano público y testigos pareció Pedro Bes, vecino de la ciudad de Alicante y estante al presente en ésta y, por sí, y como padre y legítimo administrador de la persona y bienes de Pedro Bes, su hijo, que es de edad de dieciseis años poco más o menos; y dijo que deseando que este se adelante y tenga decente ejercicio con que mantenerse, lo pone en casa y servicio de Don Antonio Dupar, maestro del Arte de escultor, y vecino de esta ciudad, por tiempo y espacio de ocho años, que dan principio hoy día de la fecha y cumplirán otro tal, el año que viene de mil setecientos treinta y seis, y con las condiciones siguientes: Lo primero que dicho Don Antonio, en el discurso de dichos ocho años ha de poder servirse del dicho referido aprendiz, mandando cuanto sea de su voluntad, enseñándole dicho arte de escultor, con todas las prevenciones y circunstancias que se requieren para que al fin de dicho tiempo pueda trabajar como maestro, con condición que dicho Don Antonio en todo el discurso de dichos ocho años, lo ha de mantener de la comida necesaria para su alimento; y en las ocasiones que estuviese enfermo ha de ejecutar lo mismo, excepto lo que importase la costa de médico, botica o cirujano, que esto ha de ser por cuenta del dicho Pedro Bes, su paga a la que se le ha de poder apremiar por todo rigor de derecho, por el dicho Don Antonio Dupar, o persona a quién deba satisfacer; Y por cada día de los que así estuviese enfermo ha de estar otros tantos cumplidos los dichos ocho años, con condición que el dicho Pedro Bes en el referido tiempo ha de dar al dicho su hijo toda la ropa que necesitase para vestirse decentemente, así blanca como de color, calzado y demás concerniente; Y así mismo el papel y lápiz que gaste para dibujar, y los hierros, lapiceras y demás conducentes para que aprenda la utilidad de dicho arte. Que siempre en cualquier tiempo que el dicho aprendiz, precisado de su padre, mal aconsejado, o voluntariamente, se fuese de la casa y asistencia, el dicho Don Antonio queda al arbitrio y voluntad de este el recibirlo o no, sin que se le pueda precisar a ello; quedando como queda obligado el dicho Pedro Bes, en todas ocasiones que suceda cualquier fuga o ausencia del dicho su hijo, sin licencia del expresado su maestro a solicitar la noticia de su paradero y a su costa volverlo a las casas del dicho Don Antonio donde acabe de cumplir su tiempo, y por lo que así estuviese ausente ha de asistir después del fin

de él, un día por otro. Y en caso que dicho Pedro Bes no pusiere los medios para que exactamente se cumpla esta condición suponiendo quererlo admitir dicho Don Antonio, este por sí, o por persona a quién lo encargue, lo ha de poder hacer, y por lo que costase, costas y gastos que se le originaren para su busca y conducción se le ha de poder ejecutar y apremiar al dicho Pedro Bes, con solo esta escritura y el juramento y declaración del dicho Don Antonio en que deja diferido la liquidación de cantidad y prueba sin que se necesite de otra alguna aunque de derecho se requiera por que de ella le releva en forma. Con condición que si el dicho aprendiz en el discurso de dichos ocho años, sacase de casa del dicho Don Antonio alguna alhaja, o fuera de ella tomase cosa que le pertenezca, sin su consentimiento, así para darlo, venderlo o en otra forma extraviarlo, lo que así fuese o su valor lo ha de pagar y satisfacer el dicho Pedro Bes, su padre, cuya liquidación de cantidad y prueba lo deja y queda diferido en los mismos términos que lo está la condición antecedente. Y con las dichas condiciones el dicho Pedro Bes pone en casa y servicio del expresado Don Antonio al referido su hijo y se obliga a que este cumplirá con todas ellas y en su defecto este otorgante haciendo como hace de causa ajena suya propia cumplirá con lo que es de su parte, para la cual obliga su persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber en toda parte y lugar. Y hallándose presente a la celebración de esta escritura el dicho Don Antonio Dupar entendido de ella y sus condiciones, dijo recibe por tal su aprendiz al dicho Pedro Bes, menor, y se obliga durante los dichos ocho años a enseñarle dicha facultad de escultor con todos los requisitos anejos a ella para que al fin de dicho tiempo pueda trabajar como maestro y guardar y cumplir todas las demás condiciones que aquí aparecen insertas y repetidas de "verbo adverbum" según como en ellas se contiene, y a ello obliga su persona y bienes muebles y raíces, habidos y por haber. Y ambas partes, cada uno por lo que le toca, dan poder cumplido a las justicias y jueces de su Majestad de cualesquier partes que sean para que a lo que dicho es, les apremien como por sentencia pasada, en autoridad de cosa juzgada sobre que renunciaron todas las leyes, fueros y derechos de su favor con la que prohíbe la general en forma; en cuyo testimonio así lo otorgaron siendo testigos Miguel Ramonel, Nicolás de Rueda y Francisco José Laguna, vecinos de esta Ciudad y lo firmaron los otorgantes y a todos yo, el escribano, doy fe y conozco.»

Firmado: Los otorgantes y los testigos.