

Escultura del siglo XVII en Murcia

POR

M.^a DEL CARMEN SANCHEZ-ROJAS FENOLL

ESCUPTORES DEL SIGLO XVII EN MURCIA: CRISTOBAL DE SALAZAR Y JUAN SANCHEZ CORDOBES

Al iniciar el estudio de la escultura murciana en el siglo XVII tropezamos de inmediato con serias dificultades. En efecto, por un lado, los maestros apenas eran conocidos y con escasas obras conservadas; por otro, no existía estudio alguno sobre fuentes documentales. La bibliografía, de eminente carácter local, se limitaba a ofrecer al estudioso los nombres y alguna referencia concreta sobre los maestros más conocidos —Salazar, Sánchez Cordobés, etc.—, careciéndose en todo momento de trabajos profundos o por lo menos sistemáticos sobre el tema (1).

Así pues, visto en su conjunto el panorama escultórico del siglo XVII, se nos presentaba confuso y de difícil investigación. A semejanza de lo ocurrido en arquitectura, después de las felices obras que la escultura renacentista dejó en nuestra ciudad (2) y no conociéndose núcleo ma-

(1) Baquero Almansa, Sánchez Moreno, López Jiménez y recientemente Pérez Sánchez realizan trabajos sobre el tema que nos ocupa, pero tratándolo siempre superficialmente.

(2) Recordemos al respecto la obra de talla que en la cajonería de la sacristía de la catedral hacen J. Florentino y J. Quijano, o las obras de este último maestro en las capillas de la Anunciación y de G. R. Junterón en la misma catedral.

nierista alguno, entramos, con el comienzo del Barroco, en un período de cierto letargo en el que sólo contados maestros como Cristóbal de Salazar y Sánchez Cordobés significaron una discreta perfección, aunque su arte está muy por debajo de la calidad que se obtuvo en los contemporáneos talleres granadinos, sevillanos o castellanos. Y tenemos que llegar a los últimos años del siglo para encontrar a un verdadero artista —Nicolás de Bussy— capaz de infundir a nuestra cultura la fuerza suficiente para atraer a otros maestros —Nicolás Salzillo, A. Dupar— que revalorizarán su calidad y protagonizarán el floreciente momento del siglo XVIII, cuya figura cumbre será F. Salzillo.

Al carecer de figuras de verdadero renombre —hasta la llegada de Nicolás de Bussy, como ya hemos dicho—, tampoco existieron en Murcia grandes talleres, sino que más bien se trabajaba a nivel personal o todo lo más familiar, uniéndose en un mismo quehacer los oficios de ensamblador y escultor. Siendo, pues, nuestra situación quizá comparable a la que existía en Valencia, donde sólo destaca, por estos años, la familia de los Capuz, más ligada en sus orígenes al oficio de carpinteros que al de escultores propiamente dichos (3).

No queremos expresar con las notas hasta aquí apuntadas que en Murcia no se trabajara la escultura; lo que ocurrió es que la proximidad de un polo de tan fuerte atracción por el renombre de sus artistas como fue el andaluz, y más concretamente el granadino, unido a que no surgiera aquí una figura propia que con su talento y valía restableciera el equilibrio y creara un taller de importancia, hizo que, sin duda, muchos de los propios artistas murcianos se desplazaran hacia zonas más propicias y los que quedaron aquí o vinieran casualmente al no tener una fuerte competencia descuidaron perfeccionar su arte, reduciendo su papel al de meros transmisores de un discreto oficio que dentro de sus propias limitaciones se ajustaba a las maneras y gustos de la España barroca.

CRISTÓBAL DE SALAZAR

En el primer tercio del siglo trabajaban una serie de escultores entre los que sin duda es la figura de Cristóbal de Salazar la que se nos presenta como mejor definida. Efectivamente, los nombres de Pérez de

(3) Sobre la familia de los Capuz, vid. IGUAL UBEDA, ANTONIO, *Leonardo Julio Capuz, escultor valenciano del siglo XVIII*, Servicio de Estudios Artísticos —Institución Alfonso el Magnánimo—, Diputación Provincial de Valencia.

Artá, Diego de Navas o Joan Franco (4), ligados a lo sumo a una o dos obras, hoy desaparecidas, y de las que quizá la más importante fuera el «Crucificado» que Pérez de Artá hiciera por encargo de doña Estevanía de Ayeu (5), poco pueden aclararnos sobre la dimensión artística de estos maestros escultores. Bien es verdad que por los años en que tenemos referencias de sus obras —1600-1606— podemos pensar que lo mejor de ellas quizá se desarrollaría en la época final del siglo anterior, quedando relegadas sus figuras al mero papel de maestros «puente» entre el quehacer escultórico de estos dos siglos. Así pues, y como ya hemos indicado, Cristóbal de Salazar destaca de una manera clara y precisa en estos primeros treinta años del siglo XVII.

En cuanto a su vida, Baquero Almansa no hace la menor referencia, y es Sánchez Moreno el que traza una pequeña biografía (6). Lo supone perteneciente a la familia de Francisco de Salazar, que trabaja en Madrid, y de Juan de Salazar, de Granada, siendo esta última ciudad su lugar de nacimiento, hacia 1575, y donde debió aprender su oficio (7). Ignoramos las causas de su venida a Murcia, pero ello no resulta sorprendente si tenemos en cuenta el continuo trasiego de los artistas en esta época, y en concreto la tradicional relación artística entre Granada y Murcia (8).

Debió instalarse en nuestra ciudad a principios de siglo (9). Más adelante, en dos cartas autógrafas fechadas el 21 de febrero y el 8 de octubre, respectivamente, de 1623, se declara vecino de Murcia y arrendador de los diezmos de las alquerías pertenecientes al Cabildo durante los años de 1622-1623. Podemos, pues, suponer que su paso por nuestra ciudad no fue efímero, sino que el escultor se incorporó plenamente a su vida y actividades sociales. Estaba casado con una murciana —Jo-

(4) Gallego y Burín, en su *Guía de Granada*, pág. 658, habla del origen granadino de Diego de Navas (vid. SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ, *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, Murcia, 1964, pág. 29). Asimismo, J. M.^a de Azcárate lo relaciona con Pablo de Rojas en la construcción del retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Granada (vid. *Ars Hispaniae*, vol. XII, «Escultura del siglo XVI», pág. 344).

(5) MUÑOZ BARBERÁN, MANUEL, «Juan Pérez de Artá, escultor», artículo publicado en *La Verdad*, diario de Murcia, en 5 de octubre de 1975. Contrato ante Juan de Montalvo —año de 1600— en el A. Histórico de Murcia, leg. núm. 1.679.

(6) SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ, «Esculturas de los siglos XVI y XVII en Murcia», *Arte Español*, Madrid, 1945, pág. 7-10.

(7) Según Sánchez Moreno en *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, Murcia, 1964, pág. 29. Gallego y Burín, en su *Guía de Granada*, alude al origen granadino de J. de Salazar (pág. 410).

(8) Recordemos que esta relación se estrecha a partir de la venida a Murcia de Jacobo Florentino, en 1521, desde Granada.

(9) En el año de 1602 labra los escudos para la Sala de Armas del Contraste (A. C. M., leg. 2.394, año 1602).

sefa de Ayala— y entabla en numerosas ocasiones pleitos por asuntos relacionados con sus esculturas, llegando incluso a estar preso. Fue vecino de la parroquia de San Lorenzo, en cuyo libro primero de defunciones aparece registrada la suya en el 29 de julio de 1642 (10).

OBRAS Y ATRIBUCIONES (11)

Respecto a su actividad artística, pronto debió darse a conocer en nuestra ciudad, porque en 1602 labra los escudos de la sala de armas del Contraste, la obra de arquitectura civil más importante que se acomete en Murcia en este momento, como ya indicamos anteriormente (12). Pasa luego a trabajar como maestro escultor al servicio de la catedral, para la que hará en sus comienzos obras de poca envergadura, entre las que destaca la hechura de unas sillas que se hicieron nuevas en el coro por los años del pontificado del obispo Coloma (13) (1604).

La única obra documentada de Cristóbal de Salazar que ha llegado hasta nosotros es la estatuaria exenta de la capilla catedralicia de Gil Rodríguez de Junterón (láms. I y II) (14). Efectivamente, las tallas de los profetas San Juan Bautista e Isaías y de las doce Sibilas que están albergadas en las hornacinas que recorren los muros laterales del cuerpo elíptico de dicha capilla se hallaban tradicionalmente atribuidos a la mano del maestro mayor de la catedral, ya citado, Pedro Monte de Isla (15), pero J. C. López Jiménez, posteriormente, descubría y publi-

(10) Vid. al respecto SÁNCHEZ MORENO, «Esculturas de los...», *art. cit.*, páginas 7-10. Quizá sea descendiente suyo un tal Cristóbal de Salazar y Arróniz, que aparece envuelto en varios pleitos en el año de 1647 (A.H.M., leg. 851; notario, Ballesteros, fols. 1039-1128).

(11) Vid. la relación completa de ellas en su apartado correspondiente en el Índice de Escultores publicado en «Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII» de M.^a del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll (*Murgetana*, núm. 54, 1978, Murcia).

(12) A.M.M., leg. 2.394, año 1602. Gana por su trabajo cinco ducados.

(13) A.C.M., leg. «Libranzas, Inútil», y BAQUERO ALMANSA, *Catálogo de los...*, *ob. cit.*

(14) Baquero Almansa, en su *Catálogo* ya citado, pág. 80, le atribuye las esculturas de San Juan Bautista, San Juan Evangelista y San Pedro del retablo de la parroquia de Alcantarilla. El nombre de C. de Salazar, según el mismo autor, figuraba en las cuentas de fábrica. Hoy han desaparecido, destruidas en 1936. Pérez Sánchez cita en *Murcia* —pág. 227— unas deficientes fotografías de dicho retablo, pero al no ser más explícito respecto al lugar donde se encuentran estas fotografías nos ha sido imposible localizarlas.

(15) Según Baquero Almansa, pág. 69 de su *Catálogo*: Consta en la santa y pastoral visita que hizo el obispo Sánchez Dávila a la catedral en el año de 1592 que la capilla de don Gil Rodríguez de Junterón se hallaba sin concluir, faltándole, aparte de otros detalles, las catorce estatuas de mármol que había de completar, según traza, el simbolismo de tan suntuoso monumento. El obispo encomendó al sobrino de don Gil que cumpliera su obligación y éste hizo contrato con Pedro Monte, que se comprometió a ejecutar dichas estatuas al precio de 50 ducados cada una. Posteriormente traspasó el contrato a C. de Salazar.

caba la existencia de un nuevo contrato por el que el dicho Pedro Monte transfería su compromiso sobre estas esculturas al maestro Cristóbal de Salazar (16). Iconográficamente el conjunto de estas catorce estatuas responde al tema representado en el relieve central de la capilla: el Nacimiento, colocándose en ambos lados de dicha escena las figuras precursoras de los profetas San Juan Bautista e Isaías, y luego las doce Sibilas clásicas que anunciaron en la antigüedad el Nacimiento de Cristo. El escultor, pues, recibe un tema a desarrollar ya predispuesto y condicionado mucho antes de que se realizase su contrato y lo representa ateniéndose a las normas iconográficas tradicionales.

Estilísticamente hablando, son esculturas que se nos imaginan inacabadas, de poca calidad en el tallado, rostros inexpresivos y extremidades algo desproporcionadas (vid. f. de Isaías y San Juan Bautista, por ejemplo, lám. I). Sin embargo, no carecen de cierta majestuosa dignidad, debida al lenguaje formal clásico que muestran en sus hieráticas actitudes, apenas aliviadas por los amplios y angulosos ropajes, resueltos con desigual destreza, de claro sabor romano y que acentúan la pesadez de las formas.

Es interesante observar la perfecta integración de esas esculturas en el conjunto del recinto de la capilla catedralicia, armonía debida a la inteligente disposición que les otorgó el genial y hasta ahora desconocido autor de su traza y que suple o por lo menos atenúa su sola discreta calidad artística, que se pone claramente de manifiesto si las comparamos con el magnífico relieve central o incluso con los relieves que recorren la bóveda toral, posible obra de J. Quijano, con sus plásticos efectos de luces y sombras y su enorme riqueza en temas iconográficos.

En 1621 los libros de cuentas de fábrica de la catedral consignan unas cantidades que fray Antonio de Trejo pagó a Cristóbal de Salazar por cuatro tallas de santos ya colocados en la capilla mayor que el obispo había restaurado recientemente (17). Pensamos que las cuatro tallas deben corresponder a las de los cuatro Santos Hermanos de Cartagena: San Leandro, San Fulgencio, Florentina e Isidoro, cuya presencia como adorno de la dicha capilla mayor recogen algunos testi-

(16) LÓPEZ JIMÉNEZ, J. CRISANTO, «Memoria de su viaje a Italia para estudiar los mármoles genoveses del siglo XVI y las imágenes de los siglos XVII y XVIII en relación con la escultura española», en *Archivo del Centro de Cultura Valenciano*, Valencia, 1966, pág. 16.

(17) A. C. M., leg. «Libranzas, Inútil». Y BAQUERO ALMANSA, *Catálogo de los...*, ob. cit., pág. 80, y A. C. M., Libro Fábrica, año 1621, núm. 503, pág. 214. Se paga también a los pintores que las doraron y el dinero procede conjuntamente, con cargo al fondo de la Fábrica de la Catedral, del obispo don Alonso Márquez, antecesor de Trejo, y de este último. Cf. Apéndice Documental.

monios de historiadores locales (18). Carecemos hasta el momento de cualquier otra noticia sobre tales esculturas, hoy desaparecidas, devoradas, quizá, por alguno de los incendios que sufrió la capilla mayor (19). En la parte interior de las portadas laterales de dicha capilla mayor, mandadas también hacer por Trejo, había dos nichos con dos figuras de los Santos Francisco y Antonio de Padua (20). Fue Antonio de Trejo quien las encargó por los años de 1622-1623, y si tenemos en cuenta que para entonces el escultor que trabajaba a su servicio era Cristóbal de Salazar, de cuya mano eran las otras cuatro estatuas pagadas sólo un año antes y que también adornaban la misma capilla, es verosímil pensar que estas dos nuevas figuras hubieran sido encargadas al mismo autor.

Tampoco hoy ocupan el lugar para el que fueron concebidas, y, desde luego, podemos suponer en principio que siguieron la fatal suerte de las de los Santos Hermanos de Cartagena. Pero, sin embargo, albergamos una duda que nos lleva a plantear la siguiente hipótesis: ¿no podrían ser éstos San Francisco y San Antonio desaparecidos los que se encuentran hoy situados sobre la cornisa superior de la capilla de la Inmaculada Concepción del trascoro de la misma catedral? (lámina 3). Estas dos estatuas estaban acompañadas por otras dos de San Buenaventura y San Bernardino de Siena, según descripción de Villalba y Córcoles, en 1730, desaparecidas hoy quizá por exigencias de colocación del nuevo órgano (21). Si observamos el conjunto del trascoro podemos notar la ilógica colocación que en él tienen las dos estatuas de San Francisco y San Antonio, que casi pasan desapercibidas al observador, ocultas por la gran cornisa que enmarca el ámbito de la capilla, y absorbidas por los tubos del órgano, que difuminan sus contornos. Más bien parecen una adición posterior al diseño y solución de ella.

Lo anteriormente apuntado nos lleva a pensar que bien pudo ocu-

(18) A tal respecto nos informan: unos «Apuntes de Murcia», manuscrito del siglo XVIII, que se encuentra en el A. M. M., en su carpeta 33; IBÁÑEZ GARCÍA, *Bibliografía de la Santa Iglesia de Cartagena en Murcia*, Murcia, 1927, pág. 211; DÍAZ CASSOU, *Serie de los Obispos de Cartagena, sus hechos y su tiempo*, Madrid, 1895, página 119; BLANCO Y ROJO DE IBÁÑEZ, *Efemérides* de 5 de mayo de 1618.

(19) Como es sabido, el incendio más importante que sufrió la catedral fue el de 1854, que destruyó casi íntegramente el presbiterio.

(20) La presencia de estas dos esculturas se encuentra confirmada tanto documentalmente como en la historiografía local: A. C. M., leg. 102, año 1627, fols. 226-227; IBÁÑEZ GARCÍA, J. M., *Bibliografía*, ob. cit., pág. 221; «Apuntes de Murcia», siglo XVIII.

(21) VILLALBA Y CÓRCOLAS, F., *Pensil del Avemaría*, Murcia, 1730, fol. 49. Cita recogida por CRESPO GARCÍA en su artículo «Fray Diego Sánchez de Segura», notable artista del siglo XVII, *Murgetana*, núm. 30, Murcia, 1969, pág. 39.

rrir que fray Antonio de Trejo, ante las innumerables dificultades planteadas por el Cabildo, que le obliga a reducir el tamaño originario de las portadas laterales de la capilla mayor (22), y quizá por tanto a suprimir las hornacinas para las que los dos santos se hicieron, decidiera trasladarlas a su propia capilla del trascoro y encargara también al propio Cristóbal de Salazar las otras dos esculturas de San Bernardino y San Buenaventura para completar el conjunto, ajustándose a las formas de la cornisa.

Un nuevo y quizá definitivo argumento vamos a esgrimir en favor de dicha atribución valiéndonos del imprescindible recurso del estudio estilístico: su innegable parentesco formal (dentro de la menor calidad artística) con las esculturas ya estudiadas de la capilla de Junterón. En efecto, el San Antonio y el San Francisco del trascoro responden a la misma manera de trabajar la piedra muy superficial y toscamente, sin calidad en el tallado, de rostros inexpressivos y extremidades desproporcionadas. Los ropajes labrados en amplios pliegues pretenden esbozar un incipiente movimiento, quizá buscando un realismo más acusado, aunque no logran ocultar la sensación de acartonamiento que nos da en conjunto la escultura (lám. 3) (23).

Y valga el análisis estilístico hasta aquí expuesto de su obra para la atribución a su mano de dos pequeñas tallas en piedra, de unos 0,80 m., representando a San Antonio de Padua y a San Antonio Abad (lámina IV). Dichas esculturas, nunca hasta ahora relacionadas con la obra de C. de Salazar, se encuentran situadas sobre unos pedestales y bajo unos gabletes góticos, a la entrada de la capilla de San Ignacio, en la nave de la Epístola de la catedral murciana. Sustituyen, posiblemente, a las estatuas góticas que para allí se labraron, semejantes a las que aún existen en las capillas siguientes del coro.

De las dos obras, la que nos ofrece una más clara atribución es la de San Antonio de Padua (lám. IV), réplica casi idéntica a la que está colocada en la cornisa del trascoro (lám. 3) y también atribuida en el presente trabajo a Salazar. Es evidente el parentesco formal no sólo con esta obra, sino con su pareja, el San Francisco también aquí estudiado y atribuido (lám. 3): semejante manera de trazar los pliegues

(22) A. C. M., leg. 102, año 1627, fols. 226 v. y 227. El proyecto inicial que el obispo Trejo se había forjado para sus puertas, y que Damián Plan se comprometió a realizar, tuvo que sufrir modificaciones impuestas por el Cabildo, al que pareció improcedente la sustitución de los escudos reales por los de la familia Trejo, y excesivas las obras que se estaban realizando.

(23) Las figuras de San Antonio y San Francisco están labradas en piedra blanca y su tamaño es aproximadamente el natural. Las figuras de la capilla de Gil R. de Junterón, aunque concebidos originariamente en mármol, también están labradas en piedra blanca.

de los hábitos, disposición del cordón, rigidez de movimientos, etc. De superior elegancia y soltura compositiva, más cercana a la que presentan las figuras de los Junterones, es el San Antonio Abad (lám. IV). Su porte denota la misma severa dignidad que impregna a las del anterior recinto catedralicio y su interesante cabeza, de poderosa fisonomía, presenta idéntica manera de trabajar cabellos y barbas que la del profeta Isaías (lám. I).

Así pues, consideramos a Cristóbal de Salazar como un maestro de discreto relieve, aún ligado a maneras renacentistas cuyos repertorios formales e iconográficos conocía bien (recordemos las representaciones de las Sibilas, por ejemplo), desluciendo su obra la innegable torpeza de técnica. Y la importancia que para Murcia tuvo su figura se vio favorecida por el hecho de que esta ciudad careciera de artistas de verdadera valía que pudieran suponerle una rivalidad competitiva, que por otro lado hubiera sido muy necesaria para elevar el nivel artístico de las obras a ejecutar. Descartando por completo cualquier relación estilística que localmente se había señalado entre Diego de Siloe y Salazar en razón del posible origen granadino de este último escultor.

JUAN SÁNCHEZ CORDOBÉS

Escultor granadino de origen, adscrito al círculo artístico de Alonso de Mena, según Gallego y Burín (24). No sabemos con exactitud la fecha de su llegada a Murcia, pero debió ser entre 1626, año en el que aún trabaja en Granada (25), y 1629, ya que el 19 de septiembre de este año recibe como aprendiz de escultor a Baltasar de Aguirre, joven de quince años, hijo de Juan de Aguirre, vecino de Murcia, comprometiéndose a enseñarle el oficio en el espacio de cuatro años y medio (26).

En 1644 se declara «escultor único» en la ciudad, como apoyo a su petición al Ayuntamiento de que le cediese gratis una de las casas que dicho Ayuntamiento tenía junto a la muralla, en el Plano de San Fran-

(24) Nuevamente tenemos que recurrir al doctor Sánchez Moreno para poder trazar la escueta biografía de este escultor. En *Nuevos estudios sobre escultura murciana* (Murcia, 1964, págs. 28, 32) recoge las referencias que Gallego y Burín hace sobre el origen y obras de Sánchez Cordobés en su *Guía de Granada* y en su posterior estudio sobre Alonso de Mena.

(25) Según Gallego y Burín —*Guía de Granada*, pág. 410—, en 1626 Sánchez Cordobés trabaja en Granada en el monumento a la Inmaculada. También aparece reseñado como tal por MARÍA E. GÓMEZ MORENO en «Escultura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, V, XVI, pág. 186, Madrid, 1958.

(26) A. H. M., Protocolo de Melchor González, año de 1629, fol. 487. Vid. SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ, «Esculturas de los siglos XVI...», *art. cit.*, pág. 12.

cisco (27), y es precisamente en virtud a que es el «único» que hay en este momento en la ciudad, y por tanto son necesarios y útiles sus servicios, por lo que se accede a su petición.

Ningún dato sería más esclarecedor sobre la realidad del panorama escultórico murciano de mediados de siglo que este elocuente calificativo que se auto-aplica Sánchez Cordobés y que públicamente se le reconoce a nivel oficial. Muerto hacía dos años Cristóbal de Salazar, sólo quedarían los restos de su taller, y otro granadino sería el encargado de mantener viva la tradición escultórica, enriqueciéndola con sus propias experiencias.

Pero no podemos evitar el sentir cierta desolación al comprobar de una manera palpable la diferencia existente entre Murcia y otras ciudades en el campo escultórico de estos años, verdadera edad de oro para nuestra escultura; cuando en otras ciudades —Valladolid, Sevilla, Granada, etc.— los artistas tienen que emigrar por su elevado número y la fuerte competencia que esto suponía, Murcia no cuenta, a mediados del siglo XVII, repetimos, más que con un escultor, conocido y precisamente emigrado de Granada.

En este mismo año de 1644 Sánchez Cordobés toma un nuevo discípulo, Cristóbal de Gea, al que se obliga a enseñar el oficio de escultor y ensamblador, adiestrándolo a trabajar en madera y piedra (28).

En diciembre de 1653, hallándose gravemente enfermo, otorga testamento, en el que declara ser feligrés de Santa María, nombra sus albaceas y pide ser enterrado en la capilla de la Inmaculada de la catedral, de donde es mayordomo (29).

(27) Referencia recogida ya por Baquero en su *Catálogo* citado, pág. 85, de las Actas Capitulares del Ayuntamiento correspondientes a este año.

(28) A.H.M., Protocolos de José Albornoz, año 1644, fol. 772, y de Juan Marín, año 1645, fol. 80. (Vid. SÁNCHEZ MORENO, «Esculturas...», *ob. cit.*, pág. 12).

(29) Otorga testamento ante Hidalgo (A.H.M., Protocolo de Hidalgo, año de 1653, fol. 285) (vid. S. MORENO, «Esculturas...», *art. cit.*, pág. 13). Declara que fue casado en primeras nupcias con doña María Escobar, con quien no tuvo hijos, y el 24 de febrero de este mismo año se casó con Ana Sáez (fol. 256 del libro 2.º, de desposorios de San Bartolomé). Su entrañable filiación con la capilla del trancoro de la catedral de Murcia, unida a la explícita notificación hecha en su testamento de que «se le debía alguna cantidad por la hechura de unos apóstoles para la capilla de la Concepción», nos llevó a ensayar una posible atribución a su mano de los bustos de San Pedro y San Pablo que actualmente existen en este recinto. Pero la comparación estilística de estas esculturas con el Cristo de la Gineta, obra documentada, y el mismo estudio de las propias formas de apóstoles murcianos evidencia una cronología posterior (siglo XVIII) y una posible filiación a tipologías locales.

OBRAS (29)

Señala Sánchez Moreno, documentándose en Burín, que en 1626 se hizo la traza, en Granada, para el monumento a la Inmaculada, quedándose Alonso de Mena con la subasta. En ella tomaron parte, entre otros, Diego del Rey y Sánchez Cordobés como escultores (30). María Elena Gómez Moreno también señala la presencia de estos dos maestros junto a Mena en la realización del monumento a la Inmaculada, pero reduce el papel de Sánchez Cordobés al de «mero ayudante de taller», responsabilizando exclusivamente a Mena de los trabajos de escultura (31) y anulando, por consiguiente, cualquier tentativa de rastro sobre una posible intervención notoria de nuestro escultor en dicho monumento.

Ya en Murcia, realiza un San Luis para la villa de Mula, de paradero hoy desconocido, otorgando un poder en 25 de octubre de 1647 en favor de don Agustín Artero para que en su nombre cobre el resto de su precio —120 reales— que aún se le debían (32). Y a partir de esta fecha va realizando una serie de encargos importantes, entre los que destaca el del retablo para la iglesia de San Martín de la Gineta (Albacete), que fue destruido en la guerra de 1936, salvándose milagrosamente el Cristo de la «Buena Muerte» (lám. V) que presidía el cuerpo superior del retablo. Dicho retablo fue ajustado en el año de 1648 por 1.000 ducados (33). Al haber desaparecido las restantes obras documentadas de Sánchez Cordobés (un San José y el Niño para la Cofradía de la Soledad de Cehégín; un San Diego para la iglesia parroquial de Alcantarilla; una silla episcopal para la Colegial de Lorca, ajustada en 200 ducados; un San Pascual Bailón para Yecla; un San Antonio de Padua para el clérigo murciano Antonio Sánchez; etc.), sólo nos queda, pues, la imagen del Crucificado de la Gineta (lám. V) como obra

(29) Vid. relación completa de ellas en el índice correspondiente publicado en «Noticias sobre...», artículo citado de M.^a C. Sánchez-Rojas Fenoll.

(30) SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ, *Nuevos estudios...*, *ob. cit.*, págs. 28 y 29.

(31) GÓMEZ MORENO, M.^a E., «Escultura del siglo...», *ob. cit.*, pág. 186. Hemos de observar que aunque la citada autora hace referencia a Francisco Sánchez Cordobés, la afirmación de Sánchez Moreno, basada en Gallego Burín, y la similitud de fechas nos hacen pensar que se trata de la misma persona a la que nosotros conocemos como Juan Sánchez Cordobés.

(32) Vid. SÁNCHEZ MORENO, «Esculturas...», *ob. cit.*, pág. 12. El citado autor documenta todas las obras hasta ahora conocidas de este escultor, siendo muy revelador, en este aspecto, el testamento que otorga en la Navidad de 1653, donde hace mención de muchas de ellas, así como de deudas y otros aspectos de su vida. Dicho testamento ha sido publicado en este mismo artículo por Sánchez Moreno y se encuentra en el A.H.M., Protocolo de Hidalgo Ferrer, Juan, sig. 1.355, años 1653-54, fols. 285 a 287 v.

(33) A.H.M., Protocolo de José Albornoz, año 1647, pág. 349.

segura de nuestro escultor, cobrando así esta talla un insospechado valor artístico y resultando pieza indispensable que permita ensayar en un futuro posible atribuciones de otras piezas a su mano.

EL CRISTO DE LA «BUENA MUERTE». PARROQUIA DE SAN MARTÍN DE LA GINETA: ESTUDIO ESTILÍSTICO

Talla en madera policromada de tamaño un poco menor que el natural (lám. V). Representa al Crucificado ya muerto, de ahí el título de «Cristo de la Buena Muerte», y como ya hemos dicho coronaba, en unión de las figuras de la Virgen y San Juan, el último cuerpo del retablo que Sánchez Cordobés ajustara para la capilla mayor de la iglesia de San Martín de la Gineta en el año de 1648. Dicho retablo, según hemos podido comprobar por una antigua y poco clara fotografía (34), era de traza renacentista y simultaneaba las pinturas de esta época con las esculturas, ya posteriores, y obra de Cordobés. La figura del titular era la de San Martín a caballo —y que quizá recordara al Santiago de la catedral de Granada de Alonso de Mena, su maestro—. Desaparecido el retablo en 1936, se salvó el Cristo, que actualmente se encuentra situado en una de las paredes laterales de la nave principal del templo, enmarcado en un sencillo retablo neo-gótico y venerado como Patrón del pueblo.

La talla se encuentra en mal estado de conservación, habiendo sido repintada muy deficientemente, de manera que nada puede apreciarse de la original policromía, llegando a enmascarar la gruesa capa de pintura el propio modelado, que nos resulta así mucho más acartonado de lo que en principio fuera.

De cuerpo bien proporcionado, aunque el estudio anatómico, sobre todo en la parte del busto, nos resulte algo torpe y falto de realismo, recordando, quizá, las primeras obras de Alonso de Mena, que suplía este defecto y la torpeza de su modelado con la energía y firmeza del trazado de sus gubias, trabajando la madera en gruesos planos muy definidos. Posee el Cristo de la Gineta barba partida y rizada, como muchos de los Cristos de A. de Mena. Sánchez Cordobés se muestra cuidadoso en la ejecución de los cabellos y la barba, que enmarcan un rostro de noble fisonomía, muy bello, que refleja con gran realismo una muerte serena. Y es esta sensación de serenidad maravillosamente

(34) La fotografía la publica Sánchez Moreno en su estudio ya citado sobre «Esculturas de los siglos XVII y XVIII en Murcia», lámina IV. La poca claridad de la misma imposibilita cualquier intento de estudio sobre la calidad de las restantes obras de Sánchez Cordobés.

lograda por un artista de valor secundario, lo que sobresale en la imagen del Cristo de la Gineta como destello de genialidad plasmado por su autor, que nos vuelve a sorprender gratamente por la forma airosa y atrevida de concebir el paño de pureza. Efectivamente este sudario, que en su airosa disposición llega a dejar una parte del cuerpo descubierta, no es corriente entre nuestros Cristos del siglo XVII. Quizá adolece de firmeza en el modelado, pero la gruesa capa de pintura que recientemente lo cubriera hace más acartonados los pliegues y envaradas las formas, que se proyectaron ricas y complicadas.

Es precisamente el color, que en el Barroco se concibe íntimamente unido a la forma para dar el «todo» de una escultura, lo que le falta a ésta para mostrárenos tal y como la concibiera su autor. Sólo conserva algo de su primitivo aspecto la cabellera, que con suavidad y elegancia resbala por el inclinado cuello.

Así pues, podemos afirmar que Juan Sánchez Cordobés fue un escultor, si no de primera calidad, sí buen conocedor del trabajo que practicaba, evidenciando en sus formas —grueso modelado, cierta rigidez— su indiscutible filiación artística con Alonso de Mena.

EL DISEÑO DE RETABLOS

El diseño de retablos en Murcia, durante el siglo XVII, sigue idéntica trayectoria que en el resto de España: arranca de obras que aún responden estilísticamente a tipologías renacentistas (retablo de San Miguel en el convento de las Anas, Murcia) (lám. VI) para adoptar posteriormente un tipo formal de transición hacia los barrocos propiamente dichos. Es decir, responden a este momento aquellos retablos que aún conservan la claridad y sencillez compositiva clásica, pero incorporando en tímpanos y remates elementos que nos hablan de un nuevo lenguaje decorativo: el barroquismo en sus formas. Este tipo de retablos lo multiplicará en Murcia Juan Bautista Estangueta, entallador de mediados de siglo. El proyecto que hizo para el de la Asunción de la iglesia del Hospital de Santa María de Gracia, de Murcia (lámina VI), debió hacer fortuna a juzgar por la influencia que ejerció en la mayoría de los retablos que del siglo XVII quedan en nuestras iglesias (retablo de las Anas, en Orihuela, etc.).

Posteriormente van evolucionando hasta incorporar a su estructura los elementos propios de un lenguaje formal, plenamente barroco, coincidiendo este esplendor formal con el momento de mayor florecimiento en la construcción de retablos a lo largo del siglo: su último tercio. En efecto, en estos postreros años trabaja en Murcia una serie de en-

sambladores como Andrés Martínez, Mateo Sánchez, Antonio Caro y Gabriel Pérez de Mena, formando un grupo muy definido e importante al coincidir su actividad en el oficio con el movimiento de restauración y nueva construcción de parroquias, que se inició en Murcia a partir de la desgraciada riada del 4 de octubre de 1651.

Al iniciar, pues, el estudio del retablo barroco en Murcia es necesario aludir, aunque brevemente, ya que estilística y cronológicamente queda fuera del ámbito de nuestro estudio, al retablo de San Miguel de la iglesia del convento de las Anas de Murcia (lám. V), por considerarlo punto de arranque de la evolución formal que posteriormente van a ofrecer estos conjuntos donde elementos escultóricos y arquitectónicos se mezclan y complementan íntimamente. De cronología imprecisa y autor desconocido creemos puede fijarse su ejecución en los últimos años del siglo XVI o todo lo más en los primeros del siglo XVII, a juzgar por la honda raigambre renacentista que evidencian sus formas. De clara y precisa composición, alterna las columnas entorchadas del primer cuerpo con las cañas de estrías combinadas, para terminar en finas columnas de verticales estrías en el remate. Sus ricas molduras decoradas con agallones, las veneras, cartelas y cornisas a dentellón completan el noble conjunto donde armonizan perfectamente pinturas y esculturas.

El primer escultor-ensamblador barroco murciano que conocemos es Juan Bautista Estangueta, contemporáneo de Cristóbal de Salazar; trabajan juntos en alguna ocasión para la catedral y la iglesia de San Pedro de Alcantarilla (35). No poseemos ningún dato preciso que aclarar el origen y la vida de este maestro, siendo esta falta de noticias un desgraciado común denominador en el estudio de nuestros escultores del siglo XVII.

Entre sus obras más importantes (36) se encuentra el retablo de la dicha iglesia de San Pedro en Alcantarilla, hoy desaparecido (37). En 1635 hace el de la capilla del licenciado Abellán de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, del que providencialmente conservamos el diseño (lám. II) (38).

(35) Recordemos al respecto que en el año de 1604 presentan ambos escultores recibo, en unión de Diego Navas, por la hechura de unas sillas que se hicieron nuevas para el coro. También aparece Estangueta, según Baquero (vid. índice correspondiente), como autor de la traza y fábrica del retablo de la iglesia parroquial de Alcantarilla, para la que, según el mismo autor, Cristóbal de Salazar realizó tres esculturas, como ya señalamos.

(36) Vid. relación completa de ellas en el índice correspondiente del artículo ya citado «Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII».

(37) SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ, «Esculturas de los siglos XVI...», *ob. cit.*, pág. 10.

(38) Vid. SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ, «Esculturas de los siglos XVI...», *art. cit.*, pá-

Responde estilísticamente, como ya comentábamos, a un tipo formal de transición entre los renacentistas y los barrocos propiamente dichos. La claridad y sencillez compositiva de su parte central con amplio vano, estilizadas columnas corintias y bella moldura con agallones, tiene aún mucho de clásico, siendo el tímpano, volutas y bolas del remate los elementos que nos hablan de nuevos y más complejos esquemas decorativos.

El modelo es, pues, muy aplicado por los artistas de la época y queda claro y ricamente tipificado en los retablos relicarios que Alonso de Mena hace unos años antes que el artista murciano —concretamente de 1630 a 1632— para la capilla real de Granada (lám. VII).

¿Conoció Estangueta la obra de Mena? No lo descartamos, y en apoyo de esta suposición volvemos a insistir en las tradicionales relaciones que unían Granada con Murcia, facilitadas por la proximidad entre las dos ciudades y el prestigio que rodeaba a la andaluza. Y no olvidemos, por otro lado, el origen granadino atribuido a Cristóbal de Salazar y sobre todo la presencia, posiblemente ya en estos años, en Murcia de Sánchez Cordobés, el escultor granadino discípulo de Alonso de Mena ya estudiado. No fue imposible, pues, para nuestro escultor desplazarse a Granada, atraído por el ambiente artístico que allí se respiraba, y ver los retablos aludidos, o bien tener noticias de ellos a través de los escultores que de allí procedían y que buscaban afincarse en nuestra ciudad, como era el caso de Sánchez Cordobés.

No consideramos, pues, inviable que el retablo murciano estuviese inspirado en los granadinos, salvando las naturales diferencias que en talla artística separaban a estos dos maestros.

Recordemos al respecto las dos obras bellísimas del hijo de Alonso, Pedro de Mena, que posteriormente llegan a Murcia.

Muy semejantes formalmente al estudiado retablo de Nuestra Señora de Gracia, existen en la capilla de la Inmaculada de la catedral de Murcia cuatro relicarios, primorosamente tallados (lám. VIII). De-

gina 10. La documentación estaba en el Archivo del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, dependiente de la Diputación Provincial de Murcia, leg. 5, núm. 166, comprendiendo documentos desde 1634 a 1774, fol. 40. El texto autógrafo del escultor dice así: «Digo yo Juan Bautista ensamblador y es verdad que tenía tratado de hacer un retablo para la capilla del licenciado Abellán que está en la Iglesia de Ntra. Sra. de Gracia, conforme a una traza que está en mi poder y haré el dicho retablo con el sepulcro portátil para que se pueda llevar en procesión por mil reales que es lo que me parece valdría poco más o menos, fecha en Murcia tres días del mes de agosto de 1635 años»; firmado, Juan Bautista. El sepulcro que alude el contrato albergaría la imagen de la Virgen de la Asunción, lo que da pie a Sánchez Moreno para pensar que dicha escultura podría ser también de él.

sechada su tradicional procedencia italiana (39), nos inclinamos a considerarlos obra de Estangueta.

Dejando a un lado la incuestionable semejanza formal existente, sobre todo entre los relicarios de mayor tamaño y el proyecto del retablo, y analizando la propia configuración de los relicarios, observamos que en realidad su concepto es el de unos retablos en miniatura cuyo espacio interior se ha compartimentado para alojar minúsculas reliquias. Es la misma composición y disposición de elementos, relleno el gran vano central del proyecto de Estangueta por las reliquias en estas dos réplicas en miniatura, como podemos considerar a los relicarios del trascoro. Las fechas de construcción del trascoro y del retablo son casi coetáneas (1626-1628, la capilla del trascoro; 1635, el retablo de Nuestra Señora de Gracia), y por otra parte Juan Bautista estaba relacionado con Cristóbal de Salazar, miembro del círculo artístico de fray Antonio de Trejo, obispo fundador de la capilla del trascoro, por lo que nada podía extrañar que introdujera allí a un amigo, que recibiría así el encargo del obispo de crear estos bellos receptáculos para las numerosas reliquias que fray Antonio pudo traer de su viaje a Roma para defender ante la Corte Pontificia el dogma de la Inmaculada comisionado por Felipe III.

Finalmente, ligados también a los esquemas formales que para el retablo usa Estangueta, se encuentran los de San Juan Evangelista y Santa Rosa de Lima en la iglesia del convento de las Anas de Murcia (lámina IX), fechables en el siglo XVII y que sin duda podemos encuadrar dentro de la producción de Estangueta o como obras muy ligadas a su taller.

Así pues, vemos que el mismo modelo se repite con ligeras variantes (fustes, estrías, etc.), y debido a su sencillez formal y fácil ejecución debió multiplicarse en nuestras iglesias. La sistemática destrucción que por diversas causas se cebó sobre ellos nos impide poder realizar un estudio más profundo, ya que en la actualidad sólo nos queda, aparte de los ya citados, algunos ejemplos aislados, tales como un pequeño retablillo existente en la iglesia del convento de San Francisco en Orihuela semejante en todo a los estudiados.

Finalmente debemos referirnos al grupo de ensambladores murcianos que con su fecunda actividad llenan el último tercio del siglo XVII, prolongándose su obra incluso a los primeros años del siglo XVIII. Forman Andrés Martínez, Mateo Sánchez, Antonio Caro y G. Pérez de Mena,

(39) Vid. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.^a DEL CARMEN, *Las obras artísticas del obispo Antonio de Trejo*, tesis de licenciatura inédita, págs. 114-117.

como ya dijimos, un grupo muy definido por una serie de características que les unen y singularizan. En primer lugar, todos ellos van a destacarse como tracistas y escultores de importantes retablos, viéndose favorecida su actividad por las circunstancias históricas de la Murcia del momento, que se reponía de los trágicos efectos causados por la triste inundación del 1651, y en segundo lugar van a conocer y a convivir con el mejor escultor barroco con que ha contado Murcia: Nicolás de Bussy, experto en el diseño y construcción de retablos tal y como evidenció en la portada-retablo de Santa María de Eleche. La unión de estas dos circunstancias, la primera meramente accidental y material y la segunda de gran trascendencia desde el punto de vista estético y artístico, va a hacer de estos escultores los primeros protagonistas de un renacer artístico paradójicamente causado por una circunstancia —la inundación— que tan doloroso recuerdo dejó a las gentes y a la ciudad de Murcia, y que va a continuarse cada vez con más fuerza durante el siglo XVIII hasta culminar en las dos grandes figuras de este siglo: Jaime Bort en arquitectura y escultura en piedra y Francisco Salzillo en la línea de la más pura imaginería religiosa española.

A partir de 1679, fecha en que consta documentalmente que se acaba de hacer el retablo para la capilla mayor de San Nicolás, del que no conocemos ni autor ni traza (40), se suceden los de San Antolín, en 1690, por Antonio Caro; Mateo Sánchez intervendrá, hacia 1691, en el de San Bartolomé; en el 1694 contrata el mismo Mateo Sánchez el de la capilla mayor de Santa Catalina, y en 1701 el de la capilla mayor de la parroquia de San Andrés, que no llegará a hacer, ejecutándolo en 1703 Gabriel Pérez de Mena. Por su parte, Andrés Martínez intervendrá también, en el año de 1698, en el de la iglesia de San Bartolomé, estando también relacionado en este trabajo Nicolás de Bussy.

De todos estos retablos no queda resto material alguno, ya que al poco tiempo fueron o bien sustituidos por otros más lujosos y más en consonancia con los idearios artísticos y la pujanza económica de la segunda mitad del siglo XVIII (casos de los de la iglesia de San Antolín y San Nicolás), o bien se hicieron nuevos al mismo tiempo que se rehacían las iglesias (caso del de la parroquia de San Bartolomé), o bien como el de San Andrés, que se destruyó en la guerra civil de 1936.

De ellos poseemos, eso sí, salvo en el caso del de la iglesia de Santa

(40) A. C. M., Act. Cap. 1676-1680. Pedro Aistor, párroco de San Nicolás, pide al Cabildo ayuda para pagar el retablo que se ha hecho nuevo para la capilla mayor y que ha costado mucho dinero. El Cabildo acuerda concederle 220 reales vellón.

Catalina (41), los contratos hechos ante notario para su realización (42). De su lectura desprendemos una serie de notas coincidentes que nos pueden revelar veladamente cómo eran formalmente (43) o por lo menos la tipología común que se usaba al trazarlos, materiales empleados, precios, condiciones económicas impuestas por el escultor o el cliente que encargaba, etc.

En primer lugar, queda claro que sus autores, aunque se titulen escultores, son más bien meros ensambladores que imagineros propiamente dichos, porque en ninguno de los contratos estudiados hay alusión alguna a que tengan que esculpir las tallas que los deben adornar (44). Trabajaban sobre unos dibujos iniciales que igual podían ser suyos (caso de A. Caro en el retablo de San Antolín y de M. Sánchez en el de San Andrés) o bien de artistas más notables, como por ejemplo Andrés Martínez, que al contratar el segundo cuerpo y el remate del retablo de San Bartolomé se compromete a realizar la obra según diseño de Nicolás de Bussy (45). Idéntica circunstancia se le plantea a Gabriel Pérez de Mena al estipular las condiciones de ejecución del de la parroquia de San Andrés, ya en el año de 1703, sólo que en este caso el escultor-tracista tiene que ajustarse al primitivo dibujo presentado por Mateo Sánchez al contratar el mismo retablo en 1701, y que no llegó a realizar (46), cosa que solía ocurrir con frecuencia, porque observamos que la sola presencia del contrato de un retablo no es testimonio suficiente de la existencia posterior de dicho retablo. Es decir, el escultor y los interesados contrataban el retablo, pero luego, por una

(41) Según Sánchez Moreno, en *Vida y obra de F. Salzillo* ya citada, pág. 70, el contrato para realizar este retablo con el escultor Mateo Sánchez se encuentra en el A.H.M., ante F. Peinado e Ignacio Muñoz, año 1694, pág. 176. Hemos realizado la comprobación y el contrato no está en ese folio, ni en los pertenecientes a ese año.

(42) Cf. Apéndice Documental. De estos contratos, si bien se conocía la referencia documental, es la primera vez que se transcriben íntegros y se estudian.

(43) Desgraciadamente han desaparecido todos los dibujos que acompañaban al documento notarial del contrato, dibujos a los que se alude constantemente en los textos oficiales.

(44) Cf. Apéndice Documental.

(45) Andrés Martínez se compromete a fabricar el «último tercio y remate del dicho retablo según y en la forma que demuestra un dibujo que de él ha hecho D. Nicolás de Bussy... con condición que acabada y perfeccionada dicha obra en el todo se ha de reconocer por el dicho D. Nicolás de Bussy u otro maestro, el que por parte de dicha fábrica se nombrase para ver si está ejecutada conforme coste y perfecta y en conformidad del dicho dibujo que para ello ha de entregar dicho maestro», A.H.M., sig. 1.1678. Not., Andrés Martínez. Años 1697-99. «Año 1698, págs. 137 y 137 v.»... (cf. A. Documental).

(46) A.H.M., leg. 3.904. Not., Baltasar Ruiz. Año 1703, fol. 8. Cf. Apéndice Documental.

serie de circunstancias, no se llevaba a la práctica lo contratado (47), teniendo que ejecutarlo otro maestro.

Los contratos se realizaban de idéntica manera que en otros centros españoles, según forma ya tradicional que arrancaba desde el siglo XVI (48). Los clientes se ponían en contacto directo con el maestro que pretendían realizara la obra. Tras fijarse el boceto del retablo, que como ya hemos dicho podía ser del mismo maestro o de otro, se acordaba la parte económica y fecha de comienzo de la obra y de su terminación. Se solía pagar el trabajo en varios plazos (en Murcia se seguía la costumbre de fijar un plazo por la fiesta de San Juan de Junio y otro en Pascua de Navidad; estos plazos se convenían en casi todos los contratos de índole económica que se fijaban entre gentes del lugar). Desde luego, el último plazo coincidía con la entrega y colocación de la obra en su lugar, y se entregaba el dinero tras el parecer satisfactorio de los peritos que la examinaban, nombrados cada uno por una de las partes contratantes.

Los precios que se barajaban en Murcia eran mucho más bajos que los que se daban en otros centros, por ejemplo Valladolid, en las mismas fechas, aunque bien es verdad que los artistas murcianos no eran escultores famosos que pudieran exigir elevadas cantidades por su trabajo, y por otro lado, al haber desaparecido, en nuestro caso, los retablos, no podemos analizar tamaños y características que nos permitieran ofrecer un verdadero cuadro comparativo entre ellos señalando analogías o diferencias (49).

(47) Caso del retablo concertado por Mateo Sánchez en 1701 para la iglesia de San Andrés y que luego tiene que realizar Gabriel Pérez de Mena en el 1703. Contratos ya citados.

(48) Vid. al respecto, y entre otros, a: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J. JOSÉ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, pág. 7, t. I, y SÁENZ DE LA CALZADA GOROSTIZA, CONSUELO, «El retablo barroco...», *A. E. A.*, núm. 115, Madrid, 1956.

(49) De todas formas, y aun dejando a un lado apreciaciones más minuciosas, las diferencias en precios de contratación son muy notables, como podemos observar:

CASTILLA

Año 1665: Retablo Mayor de la Capilla del Relicario en Villa García de Campos, ensamblaje: 6.600 r.
 Año 1672: Valladolid, ensamblaje y dos esculturas del Retablo Mayor de la Iglesia de San Martín: 40.000 r.
 Año 1673: Retablo Mayor de la Clerencia de Salamanca: 80.000 r.
 Año 1703: Retablo Mayor de Medina de Rioseco, ensamblaje: 38.000 r.
 (Estos precios están sacados del libro de J. JOSÉ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, *Escultura barroca...*, ya citado, pág. 50, tomo I.)

MURCIA

Año 1691: Retablo Mayor Iglesia de San Bartolomé, primer tercio: 2.710 reales y 20 mrv.
 Año 1698: Retablo Mayor Iglesia de San Bartolomé, segundo tercio y remate: 1.710 r. y 20 mrv.
 Año 1701: Retablo Mayor Parroquia de San Andrés: 3.200 r. v.
 Año 1703: Retablo Mayor Parroquia de San Andrés: 3.200 r. v.
 (Cf. contratos correspondientes en el Apéndice Documental.)

En el precio del trabajo contratado entraban casi siempre los gastos de colocación del retablo en su lugar, albañiles, andamios, sogas, clavos, etc., que corrían a cargo del maestro escultor.

A cargo de la fábrica de la parroquia solía comprarse la madera necesaria, y si la iglesia era muy pobre se solicitaba la ayuda y colaboración de los vecinos, que aportaban gratuitamente madera de todas las calidades posibles (50) en concepto de limosna.

Muy difícil se nos plantea el poder fijar una tipología o realizar un estudio estilístico de este grupo de retablos, al no haberse llevado a la práctica algunos de ellos y, los que se llevaron, quedar destruidos por diferentes circunstancias, según hemos comentado. Sólo podemos fiarnos por algunas pequeñas alusiones a su aspecto formal que aparecen en los contratos, mucho más extensos y claros al fijar las cuestiones legales y económicas que las artísticas propiamente dichas. Así pues, de su lectura podemos entresacar que los retablos se crean normalmente en madera y se componían de tres cuerpos, o dos y el remate; combinaban columnas y pilastras (elementos citados sin especificar su tipología: salomónicas, entorchadas, etc.). Se marcaban nichos para albergar esculturas (esculturas que corrían por cuenta de otros maestros). Dentellones y óvalos recorrían las cornisas, completando el repertorio decorativo guirnaldas, florones, tarjas, escudos y querubines. Como podemos observar, nada hay en el lenguaje manejado en estos contratos para designar las partes y motivos decorativos que integraban estos retablos que difiera de la terminología propia de otros centros escultóricos (51).

Los elementos citados, pues, en los documentos murcianos no se destacan por su singularidad, sino que eran los que se empleaban generalmente en todos los retablos del momento desde Castilla hasta Navarra o Andalucía; por lo tanto, debemos pensar que su apariencia formal respondería a los gustos y tendencias que entonces imperaban: retablos donde la profusa decoración se mezclaba con los dorados de

(50) En el contrato del retablo de San Bartolomé con Mateo Sánchez leemos el siguiente párrafo: «Y asimismo le han de dar y entregar (al escultor) toda la madera de cualquier calidad que sea, que para dicha obra diesen de limosna los fieles devotos y feligreses de su parroquia». Cf. documento citado.

(51) Vid. al respecto el extenso estudio que Consuelo Sáenz dedica a la terminología empleada en los retablos andaluces. Aunque el tema de la tipología de los retablos barrocos no tiene aún el libro definitivo, resultan de interés: HERNÁNDEZ DÍAZ, *Papeles para la historia del retablo sevillano*; MARTÍN GONZÁLEZ en su obra ya citada, *Escultura barroca*, pág. 67, vol. I; y también sobre tipología barroca de retablos, vid., entre otros, GARCÍA GAÍNZA, M.^a CONCEPCIÓN, *Notas para el estudio de la escultura barroca navarra*, Deusto, julio-diciembre 1975.

las maderas y las policromías de las esculturas, procurando efectos de rica variedad y colorido.

A este primer grupo importante de retablos, realizado en las postrimerías del siglo XVII, seguirían los que ya en el XVIII harán el mismo Antonio Caro (para las iglesias de San Pedro y Santa Eulalia y convento de Carmelitas Descalzos), los Gil (convento de las Claras) y otra serie de ellos de menos importancia que enlazan tanto cronológica como estilísticamente con los que realizara el joven Salzillo en colaboración con los tallistas José Ganga Ripoll (retablo del convento de Santa Ana) y Jacinto Perales y Nicolás de Rueda (retablos de San Antón, desaparecido, y de la iglesia parroquial de San Miguel), siguiendo una línea tradicional en la manera de concebir el retablo que sólo cambiará con la influencia renovadora que aportará Jaime Bort en torno a los años de 1740-1750, incluyendo en ellos rasgos arquitectónicos y motivos decorativos del gran programa constructivo y ornamental del imafronte oeste de la catedral, en el que Bort estuvo ocupado desde 1737 a 1748 (52), como se observa claramente en los de la iglesia de San Nicolás, iglesia del convento de la Merced y sobre todo en un magnífico dibujo existente en el Museo de Bellas Artes y que representa un retablo mayor de la iglesia de San Antolín, fechado en el siglo XVIII, sobre el que volveremos a referirnos.

Y finalmente, para concluir este apartado sobre el diseño de retablos en la Murcia del siglo XVII, sólo nos resta hacer una breve reseña sobre las figuras de sus ensambladores. Si posponemos el estudio sobre Antonio Caro al siglo XVIII por considerar que es entonces donde realiza la mayor parte de su obra y cuando se arraiga definitivamente en Murcia, centraremos estos últimos párrafos en las vidas de Mateo Sánchez, Andrés Martínez y Gabriel Pérez de Mena (53).

Pocas noticias podemos añadir a las hasta aquí aportadas sobre Mateo Sánchez y Andrés Martínez. Mateo Sánchez era vecino de Orihuela, ciudad de muy buenos retablistas, como los hermanos Caro, y debió ser apreciado en Murcia por la importancia de la obra que aquí realiza (parte del retablo de la iglesia de San Bartolomé y retablo de la iglesia de Santa Catalina). Andrés Martínez era vecino de Murcia y de él sólo conocemos la obra del segundo tercio y remate del retablo de la

(52) GÓMEZ PIÑOL, EMILIO, «La obra de Salzillo», *Catálogo de Salzillo, 1707-1783*, Murcia, mayo-junio 1973.

(53) Vid. relación completa de las obras conocidas de estos maestros en su índice correspondiente. Vid. «Noticias sobre artistas murcianos...», artículo ya citado.

iglesia de San Bartolomé, continuando lo que hiciera M. Sánchez y siguiendo dibujo de Nicolás de Bussy.

Gabriel Pérez de Mena (54) era natural de Lorca, ciudad donde sin duda se formaría en los innumerables talleres que allí existían y que trabajaban en obras tan excepcionales como la casa-palacio de los Guevara, cuya portada-retablo está considerada como uno de los mejores ejemplos del barroco civil español. Suponemos que vendría a Murcia rodeado de cierto prestigio, ya que la catedral lo contrataba en 1690 para que restaure la obra de la cajonería de la sacristía, realizada en el siglo XVI por Jacobo Florentino y continuada luego por Jerónimo Quijano, que había sufrido deterioros e incluso se había quemado todo un panel a consecuencia de un incendio acaecido en 1689 (55). Ya desde esta fecha va a continuar al servicio de la catedral, especializándose en la talla en madera (obra de dicha sacristía, tronos para distintas cofradías e imágenes, etc.). Igualmente trabajará la madera en el esporádico encargo que realiza para otra iglesia; en este caso el retablo que se solicita es para la iglesia de San Andrés en el año 1703 (56).

Su estancia en Murcia concluyó en 1706 de una manera azarosa, ya que tiene que abandonar estos reinos «por orden de la justicia» de forma precipitada, sin poder concluir la labor iniciada y contratada en la sacristía de la catedral (57).

OTRAS ESCULTURAS

Al margen de los maestros y obras anteriormente citados, no podemos cerrar este estudio dedicado a la escultura barroca del siglo XVII en Murcia sin referirnos a dos grupos de esculturas que existen en nuestros templos y que cronológicamente están englobados en estos años esculturas que nos han llegado anónimamente procedentes de los talleres murcianos, y en segundo lugar a las importadas, sobre todo del núcleo artístico de Granada, entre las que se hallan algunas piezas firmadas por la mano de Alonso Cano y Pedro de Mena. En efecto, las esculturas procedentes de diversos focos, especialmente de los andaluces, llegaron a nuestra ciudad, creemos, por encargos privados, constituyendo un grupo pequeño en número pero importante por su calidad

(54) Vid. noticias sobre él en el índice correspondiente («Noticias sobre artistas murcianos...», artículo ya citado).

(55) A. C. M., Act. Cap. 1686-1690. Vid. al respecto GÓMEZ PIÑOL, EMILIO, *Jacobo Florentino, ob. cit.*

(56) A. H. M., leg. 3.904. Not., Baltasar Ruiz. Año 1703, fol. 8.

(57) A. E. C., Act. Cap. años 1702-1706, fol. 43 v., 20 abril 1706.

artística, debiendo causar un gran impacto entre los fieles murcianos. Destaca por su belleza el San Antonio de Padua de Alonso Cano, que se conserva en la iglesia de San Nicolás de Murcia, y el San José con el Niño de la misma iglesia, firmado por Pedro de Mena.

Existen también un interesante grupo de Inmaculadas, entre las que se encuentra una de Pedro de Mena (en la misma iglesia de San Nicolás), otra procedente de los talleres castellanos (58) (lám. X) y finalmente la que preside el trascoro de la catedral de Murcia (lám. X), recinto de gran interés por ser uno de los que más tempranamente se consagra en España al Dogma de la Inmaculada (1625). La escultura de esta Inmaculada es en madera policromada, de tamaño algo mayor que el natural, muy geométrica en sus formas, apenas esbozadas por los lineales pliegues de sus ropajes de rica presentación que acusan su composición piramidal. Cronológicamente podemos situar su ejecución en el año de 1627, por lo que es una de las primeras imágenes que bajo esta advocación se representa, considerándola procedente de talleres madrileños por su parentesco estilístico y formal con otras imágenes de este núcleo, tales como la que presidía el retablo, desaparecido, de la iglesia de San Andrés de Madrid (59).

Entre la escultura de procedencia murciana que en muy reducido número se ha conservado hasta nuestros días sobresale una hermosa imagen del santo rey don Fernando, obra sin duda salida de talleres murcianos y policromada por don Nicolás Villacis. La historia de esta imagen (lám. XI), que ocupa actualmente la cuarta capilla de la nave del Evangelio de la catedral, nos aparece claramente documentada en Actas Capitulares y otros legajos de la época, en los que sí podemos apreciar claramente la fecha de su ejecución y el dinero en que se fijó; se omite, desgraciadamente, el nombre de su ejecutor, aunque no el de su policromador, que no es otro que el gran pintor murciano Nicolás Villacis (60).

En el año de 1673 la reina de España pide al Cabildo catedralicio que se haga un altar para la veneración de San Fernando (61). A esta

(58) M.^a Elena Gómez Moreno la cree perteneciente a los Talleres de Toro (vid. «Escultura del siglo XVII», vol. XVI del *Ars Hispaniae*, págs. 88-94). Esta escultura se encuentra en el convento murciano de Verónicas.

(59) SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.^a DEL CARMEN, *Las obras artísticas del obispo...*, tesis de licenciatura ya citada, y «La Inmaculada del trascoro de la catedral de Murcia», *Actas del Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada*, volumen III.

(60) Sobre Nicolás Villacis, ver documentación correspondiente en el Índice de Pintores.

(61) A.C.M., leg. «Cuenta de Barrilla, años 1804-1814», sig. 222. Índice de las Actas Capitulares de 1673, fols. 217-218. «San Fernando, pide la reina que se le

primera recomendación sigue otra en carta fechada en 5 de marzo de 1674, en la que ruega a dicho Cabildo consideren como de «precepto» la fiesta de dicho santo, el 30 de mayo. El Cabildo acepta las «reales indicaciones» y da las órdenes oportunas para que se cumplan (62). Así, en Acuerdo Capitular del 8 de noviembre de 1675 acuerda el Cabildo que el señor don Francisco Lucas Marín, chantre, «cuide que se haga la imagen del Santo Rey D. Fernando, y que se ponga en la Capilla donde le pareciese más conveniente, y donde esté con más decencia» (63). Muy poco tiempo se tardó —un año— en aderezar la capilla y en hacer la escultura —en cuanto a labor de talla se refiere—, porque en las Cuentas de Fábrica del año siguiente —1676— consta que se pagaron por el fabriquero 8.687 reales vellón por los gastos de adecentar la capilla, y 2.890 por la imagen de escultura «como consta en cuenta, pormenor y memorial de los maestros que hicieron dichas obras» (sin citar sus nombres) (64).

Se pierde aquí la pista de esta escultura, que, en contra de lo que daban a entender los apresuramientos iniciales del Cabildo, no se colocó inmediatamente en su capilla, sino que la debemos suponer depositada, largo tiempo, en casa de su policromador, Nicolás Villacis.

Volvemos a saber de ella el 3 de abril de 1696 por una relación de gastos que presenta el fabriquero de la catedral, don Martín de Molina, y en la que consta que se habían pagado a don Mateo Ceballos, yerno de Nicolás Villacis, ya fallecido, dos pesos por lo que el maestro difunto hubiera podido gastar en ella por dorar la peana y hacer el aparejo de la dicha escultura, aclarando que la escultura se restituía de casa del pintor a la catedral (65). Por el recibo correspondiente que firmó Mateo Ceballos sabemos que la escultura estaba con el aparejo concluido, pero sólo empezada a dorar la peana (66).

haga altar». No podemos olvidar que por esta fecha se realiza la canonización de San Fernando y en muchas iglesias españolas se hacen imágenes. Ej., la catedral de Sevilla: Pedro Roldán hace un San Fernando en 1671.

(62) A. C. M., leg. Actas Capitulares, años 1670-1675, fol. 268.

(63) A. C. M., leg. Actas Capitulares, años 1670-75, sig. 22.

(64) A. C. M., leg. Cuentas Fábrica, 1659-1682, sig. 505.

(65) A. C. M., leg. «Cuentas años 1694-1705», sig. 466, año 1696: Gastos presentados por el fabriquero don Martín de Molina: «En 3 de abril pagué 2 pesos a D. Mateo Ceballos porque se me restituyere la estatua del Sr. Rey D. Fernando y por lo que podía haber gastado en ella D. Nicolás Villacis en dorar la peana y aparejo».

(66) A. C. M., leg. «Cuentas, años 1694-1705», sig. 466, 30 de abril de 1696: «Digo yo Mateo Ceballos, vecino de esta ciudad de Murcia, que como marido de D.^a Luisa Villacis he recibido del Sr. D. Martín de Molina fabriquero de la Sta. Iglesia de Cartagena 180 R. V. por una estatua del Santo Rey don Fernando que tenía mi Sr. D. Nicolás Villacis que Dios haya, empezada a dorar y aparejada, y la dicha estatua era del Cabildo y se ha entregado a dicho Sr. D. Martín Molina

Nuevamente, y ya en poder del Cabildo, volvería a caer en olvido esta imagen hasta su definitiva colocación en la capilla en los primeros meses de 1699, después de terminar de dorarla (67).

Ataviada y adornada con los atributos propios de su realeza: corona, manto, espada, cetro, etc., y teniendo a sus pies la cabeza mutilada de un infiel, recuerdo y símbolo de su papel en la Reconquista, la figura de San Fernando, en cuanto a composición se refiere, está completamente sometida a elementos propiamente iconográficos (68). De factura solamente correcta, la policromía original de Villacis, que debió de ser de excelente calidad, ha desaparecido totalmente bajo los efectos de una desastrosa restauración que, manejando colores muy vivos, dorados, azules, rojos y amarillos, han conseguido enmascarar por completo el primitivo aspecto de la estatua, destacando únicamente la inspiración de su fisonomía.

Al enfrentarnos con el problema de su atribución escultórica nos encontramos que en la fecha en que se nos dice que fue ejecutada —1676— ya había muerto Sánchez Cordobés; Antonio Caro y Nicolás de Bussy están, en estos años, trabajando en la iglesia de Santa María de Elche y no llegarán a Murcia hasta pasados unos años, y Gabriel Pérez de Mena no viene a nuestra ciudad hasta que es llamado para restaurar la sacristía de la catedral, tras el incendio de 1689. Así pues, los únicos escultores conocidos que en este momento trabajan en Murcia son Mateo Sánchez y Andrés Martínez, ya estudiados como dedicados más al trabajo de retablos escultóricos que al de escultores.

La desaparición de la obra conocida de estos maestros nos imposibilita cualquier estudio comparativo entre ella y la imagen que nos ocupa, lo cual, aunque nos niega su fija atribución a la mano de uno de estos escultores, no descarta en absoluto que la talla sea de uno de los talleres que sin duda tuvieron estos maestros murcianos, muy ligados, como ya hemos visto, al trabajo de esculpir en madera, y esto, unido a la mediocridad en sí de la obra, nos hace considerarla altamente representativa de la escultura murciana de su momento, escultura, como ya hemos señalado, de poca calidad técnica y falta, por su-

sin detrimento ninguno y se firme en Murcia en 3 días del mes de abril de 1696». Recibo firmado. Baquero, como ya citamos, da cuenta en su diccionario del testimonio de doña Luisa Villacis sobre esta imagen. También recoge esta cita Diego González Conde en su artículo «Villacis, escultor», que ya comentaremos, aparecido en el *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, núm. 2, año 1923.

(67) A. C. M., Actas Cap., años 1699-1700, fols. 7 v., 10 v. y 12 v.

(68) Como tal se puede comparar con la que por los mismos años (1671) hace Pedro Roldán para la catedral de Sevilla.

puesto, de la impronta genial que sólo proporcionan los grandes maestros.

Finalmente queremos mencionar una pequeña Inmaculada existente en la sacristía de la iglesia de San Juan Bautista de Murcia. Imagen de madera policromada de aproximadamente un metro (lám. XI). Iconográficamente difiere de las restantes Inmaculadas que de este siglo existen en nuestra ciudad, en que aparece aplastando a la serpiente, símbolo del pecado original.

No conocemos ningún dato preciso que nos aclare su origen o cronología, teniendo que acudir de nuevo a un mero análisis estilístico que nos permita fijar unas bases para su estudio. Y tras esta observación formal, nos inclinamos a considerarla obra de un taller murciano, e inspirada en la Inmaculada que de escuela castellana existía en el convento de las Verónicas (lám. X). Efectivamente, es la torpeza de talla, de composición, etc., lo que nos hace considerar a la Inmaculada de San Juan Bautista como ligada a la escultura autóctona, ya que una imagen de tan pobre calidad artística no podemos pensar que fuera objeto de un encargo a algún artista de otra ciudad, y por otro lado venimos señalando continuamente el bajo nivel de calidad que definía a la escultura propiamente murciana de estos años.

Dejando a un lado el abismo que en cuanto a perfección separa a las dos Inmaculadas citadas (la de Verónicas y la de San Juan Bautista), observamos que responden ambas a una misma concepción de tipo: composición piramidal, visión frontal, forma minuciosa de trabajar el cabello, túnica blanca, amplio manto azul, angelitos entre los pliegues, etc.; tipo que fijó Gregorio Fernández (Inmaculada de Astorga y convento Encarnación de Madrid) y que se repite hasta la saciedad en las escuelas castellanas posteriores (ejemplo, la Inmaculada de la parroquia de Ataquines, Valladolid, de Juan de Avila).

Difiere la murciana, dentro de su pobre categoría artística, en la simple policromía de su ropaje, muy restaurada por otra parte, en los angelitos y la serpiente. Otro detalle diferente lo constituye el manto, cuyos bordes en vez de caer rectos, como los de los ejemplos antes citados, donde crecen amplios volúmenes tendentes a patentizar la rigidez formal, en nuestra imagen son mucho más ligeros, y nos aparecen recogidos hacia atrás, intentando imprimir cierto movimiento a las formas.

No podemos dejar de mencionar, por otro lado, y dejándonos arrastrar por la inevitable tentación de estudiar toda la escultura murciana de este momento en relación con la granadina, una posible comparación

entre esta pequeña imagen y la Inmaculada que Alonso de Mena hizo para la iglesia de San José de Granada. Consiguientemente, y si según hemos apuntado la influencia de este escultor llegó a Murcia por medio de Sánchez Cordobés, debemos plantearnos una posible atribución de la Inmaculada que nos ocupa a su mano, pero un análisis comparativo de las formas y técnica escultórica realizada entre esta talla y la atribuida al granadino (Cristo de la Gineta) nos demuestra que no pertenecen a la misma mano, dada la diferente calidad artística que se aprecia entre ellas, sobre todo la manera de labrar los ropajes, sueltos, airoso (Cristo) y muy torpes y rígidos en la Inmaculada.

En resumen, nos reafirmamos en el origen autóctono de esta escultura, inspirada formalmente en el tipo de Inmaculadas que se hacían generalmente en Castilla e incluso en Granada (Alonso de Mena) (69) hasta que la aparición de una obra genial cambie por completo el canon de formas y manera de concebirse este tipo de representaciones marianas. Nos estamos refiriendo a la Inmaculada que Alonso Cano hace para la catedral de Granada.

(69) En la escuela sevillana Martínez Montañez imprimirá a las suyas una mayor gracia y naturalismo (ej., Inmaculada de la catedral de Sevilla y del convento de Santa Clara).

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO NÚMERO 1

Pago de esculturas a Cristóbal de Salazar

Archivo Catedral de Murcia:

Libro Fábrica, año 1621, número 503, folio 214.

«Santos ... 164. 157 maravedís que se gastaron por la fábrica en los cuatro santos que están en la Capilla Mayor porque aunque toda la cuenta de los dichos santos así de las esculturas como de dorar y subirlos llegó a 4.627 reales no se carga a la dicha fábrica más que los dichos maravedís; porque lo demás lo dieron y aplicaron a la fábrica los Sres. Obispos D. Alonso Márquez y D. Fray Antonio de Trejo en esta forma: el Sr. D. Alonso Márquez dio de la limosna de los turnos del año 1618 setecientos reales, y aplicó un censo que se vendió al Sr. Maestro Móstoles y quedaron quitar de las rentas que hubo en la dicha venta 2.952 reales, y por orden del Sr. D. Fray Antonio de Trejo se dieron a la fábrica 146 reales que subió de la limosna de los turnos del año 1619, después de pagada la vela que se dio al hospital, más dio suyos después que vino de Roma 400 reales a Cristóbal de Salazar, escultor, más dio suyos a los cuatro pintores otros 1.600 reales que fue la primera paga de tres que las había de hacer por manera que muestren las dicho cinco partidas».

DOCUMENTO NÚMERO 2

Contrato con Mateo Sánchez para hacer el retablo de la iglesia de San Bartolomé

Archivo Histórico de Murcia:

Número de protocolo, 1.675; años, 1691-92.

Notario: Don José Molina.

— El párroco de la iglesia de San Bartolomé contra Mateo Sánchez, vecino de Orihuela.

— Folio 155. «En la ciudad de Murcia, en 26 días del mes de Agosto

de 1691, ante mí, el escribano público y testigos, aparecieron de una parte el licenciado D. Miguel Giménez de Cisneros, cura propio de la Iglesia Parroquial del Sr. S. Bartolomé de esta dicha ciudad y de la otra Mateo Sánchez, vecino de Orihuela, reino de Valencia, y maestro del arte de escultor, y dijeron por cuanto dicha Iglesia tiene el primer cuerpo de un retablo con su sagrario sin acabar de fabricar por que le faltan por acabar dos columnas principales que están en bruto, y en el todo muchas pilastras y otras piezas para su perfección según su traza. Y que se puede poner en la Capilla Mayor en su lugar superior dicho primer cuerpo, y para acabarlo y que quede perfecto y fijado se ha convenido y concertado ambas partes en la forma siguiente:

Que el dicho Mateo Sánchez, como tal maestro escultor ha de acabar de fabricar dicho primer cuerpo de dicho retablo en todo, columnas principales que están en bosquejo, hacer pilastras y demás piezas que le falten con su sagrario según su planta y traza, todo a su costa y poniendo la madera, oficiales y demás que sea necesario, hasta que en todo quede perfecta. Y acabado que sea lo ha de armar y fijar en dicha iglesia en la parte superior de ella, así dicho primer cuerpo del dicho retablo, como el dicho sagrario perfeccionándolo y dejándolo en su lugar. Que el estado que tiene dicha fábrica y su principio está en dicha Iglesia y el dicho Mateo Sánchez tiene visto y reconocido y por todo el trabajo y ocupación que de dicha obra se siguiera al dicho D. Miguel Jiménez como tal cura le ha de dar y pagar al susodicho 180 escudos de plata, que a razón de 15 reales y dos maravedíes cada uno valen 2.710 reales y 20 maravedíes de vellón, pagados a los plazos que irán declarados en esta escritura. Y asimismo le ha de dar y entregar toda la madera de cualquier calidad que sea que para dicha obra dieren de limosna los fieles devotos y feligreses de su parroquia, esto graciosamente y sin ningún interés. Y asimismo acabada que sea y estando perfecta según su planta para levantarla y fijarla en la Capilla Mayor de dicha Iglesia, el dicho D. Miguel Ximénez ha de entregar y poner de su cuenta y a su costa toda la madera que fuera necesaria para los andamios, sogas, marometas y clavos. Y asimismo los maestros de albañilería, oficiales (folio 155 vuelto) y peones que fueran necesarios para ello, todo a su costa porque el dicho Mateo Sánchez sólo ha de ser de su obligación asistir por su persona a la disposición de hecho. Y dicha fábrica ha de dar principio el día 1 de Octubre que vendrá del presente año y ha de dar acabada y en todo perfecta para el día de San Juan de Junio del año que viene de 1692 ...».

Fdo.: Mateo Sánchez y Miguel Giménez de Cisneros.

DOCUMENTO NÚMERO 3

*Contrato con Andrés Martínez para hacer el retablo
de San Bartolomé*

Archivo Histórico de Murcia:

Número de protocolo, 1.678; años, 1697-99.

Notario: Don Andrés Martínez.

— La Fábrica de la Iglesia Parroquial del Sr. San Bartolomé de Murcia contra Andrés Martínez, maestro escultor.

Folios 137-139. «En la ciudad de Murcia, en ocho días del mes de Septiembre de 1698 años, ante mí, el escribano público y testigos apareció Bartolomé Hernández, vecino de dicha ciudad y fabriquero de la fábrica de la Iglesia parroquial del Sr. San Bartolomé de ella y como tal dijo que respecto que en la Capilla Mayor de dicha Iglesia está puesto del retablo principal el primer tercio del tan solamente porque está muy impropio y defectuoso, y para perfeccionar, lo ha ajustado y concertado con Andrés Martínez, vecino de esta Ciudad y maestro del arte de Escultor, el que fabrique el último tercio y remate de dicho retablo, según y en la forma que demuestra un dibujo que de él ha hecho D. Nicolás Busi, maestro del dicho arte, residente en esta dicha ciudad que para dicho efecto se le entrega al dicho Andrés Martínez, firmado de dicho fabriquero y de mí el escribano, con cuyos preceptos ha de ejecutar dicho último tercio y remate de dicho retablo en conformidad de dicho dibujo bien y fielmente con las reglas y medida que le correspondan y por razón de su fábrica y madera que en él entrase que ha de ser de buena calidad, el otorgante como tal fabriquero le ha de dar y pagar ciento y ochenta escudos de plata, que a razón de 15 reales y dos maravedís cada uno valen 1.710 reales y 20 maravedís de vellón los cuales le dará y pagará en esta manera, los 80 escudos de ellos luego de contado para que el dicho Andrés Martínez compre madera y lo demás necesario para que se dé principio a dicha fábrica, 50 escudos de plata para el día 15 de Febrero del año que viene de 1699, y los 50 escudos restantes luego que esté acabada y perfeccionada dicha obra, y puesta en su lugar...

Condiciones.—Primeramente con condición que luego sin dilación alguna ha de dar principio a dicha obra de forma que a lo más largo ha de estar acabada y perfeccionada para el día último de Julio del año que viene de 1699, ... Con condición que acabada y perfeccionada dicha obra en el todo se ha de reconocer por el dicho D. Nicolás Busi

u otro maestro el que por parte de dicha fábrica se nombrase para ver si está ejecutada conforme arte y perfecta y en conformidad del dicho dibujo que para ello ha de entregar dicho maestro ...».

Fdo.: Andrés Martínez.

DOCUMENTO NÚMERO 4

*Contrato con Mateo Sánchez para hacer el retablo
de la iglesia de San Andrés*

Archivo Histórico de Murcia:

Número de protocolo, 3.901; año, 1701.

Notario: Don Baltasar Ruiz.

Folios 322 al 323 v. «La fábrica de la Iglesia Parroquial de San Andrés de esta Ciudad, obligación contra Mateo Sánchez, residente en ella».

«Sébase cómo yo, Mateo Sánchez, vecino de la ciudad de Guadix, estante al presente en esta de Murcia, y maestro de escultor de arquitectura, me obligo en favor de la Fábrica de la Iglesia Parroquial del Sr. San Andrés de esta Ciudad y del Sr. Fulgencio Sarabia Ramales, Cura propio y fabriquero de ella y a los que en este cargo le sucedieren a hacer dentro de un año contado desde el día primero del mes de Septiembre que vendrá de este presente de 1701, un retablo para la Capilla Mayor de dicha Iglesia que se compone de treinta y un palmos de alto y veinticinco de ancho, todo fabricado de madera de pino y de la altura y forma de la planta que tengo dibujada y firmada de mi nombre y del dicho Don Fulgencio Sarabia, como tal fabriquero y del presente escribano, la cual para su mayor guarda y custodia queda en poder del dicho Don Fulgencio, quien me la ha de exhibir y manifestar siempre que necesite de ella para en conformidad de su dibujo ir ejecutando el dicho retablo el cual lo he de fabricar en esta Ciudad y fenecido que sea lo he de llevar a mi costa a dicha Iglesia y estando en ella, ha de ser de la obligación de dicha fábrica el traer a ella maestros de albañilería y carpintería y demás oficiales para ponerlos sobre la mesa del Altar y colocarlo en dicha Capilla Mayor corriente y con toda seguridad, sin faltarle pieza alguna en conformidad de dicha planta, y los jornales que dichos maestros y oficiales ganaren, juntamente con los gastos de materiales, que para ello se dieren, ha de satisfacerlo dicha fábrica, y yo, el otorgante, he de asistir con mi persona a la

disposición y compostura de dicho retablo sin que por ello se me satisfaga cosa alguna, aunque por la obra de dicho retablo me ha de pagar dicha fábrica tres mil doscientos reales, moneda de vellón, de la usual y corriente en estos tiempos por ser esta cantidad en la que tengo ajustado dicho retablo con dicho fabriquero, quien me la ha de ir entregando en esta forma, luego de contratación lo que montaren cuatro cargas de madera y argaña de por mitad tipia y colaña, y el dicho Fulgencio Sarabia ha de comprarla a su satisfacción; quinientos el día que así diere principio a la fábrica de dicho retablo y a^l tiempo que yo, el otorgante, recibiese dicha cantidad he de asegurar con fiador a satisfacción del dicho Don Fulgencio y la porción restante a los dichos tres mil y doscientos reales me los ha de ir pagando el susodicho a razón de ciento y noventa reales por los días fin de mes para por su intermedio aviar dicha obra y a mis oficiales y no cesar en ella; y si sucediese que antes de cumplir el año en que he de ejecutar enteramente la obra de dicho retablo quedase puesto y colocado en su sitio, debía cumplir en todo en esta obligación el dicho Don Fulgencio Sarabia, como tal fabriquero o el que le sucediere y me ha de dar incontinenti pronta satisfacción de la cantidad que restase en el cumplimiento de los dichos tres mil y doscientos reales y a ello poder apremiar por todo rigor a dicha fábrica como así han de pagarme dichas cantidades a los plazos que se han fijado y si caso fuese que cumplido dicho año no hubiese rematado el retablo y puesto en su lugar que la parte de dicha fábrica pudiera apremiarme en ello y buscar otro maestro que lo acabe a mi costa en conformidad de dicha planta y por lo que en ello gastare costas y daños, que se me puedan ejecutar y ejecuten sólo con esta escritura y el juramento de dicho Don Fulgencio como tal fabriquero, o aquél que en su derecho sucediere en que desde luego dejó y queda dejado la liquidación de cantidad y prueba y relevado de otra deuda de derecho. Y para la cobranza de todo se pueda destacar persona a dicha Ciudad de Guadix y a las demás partes donde yo tuviese bienes, con quince reales de salario en cada uno de los días que se ocuparen en dicha cobranza con más los de ida y vuelta, los cuales me obligo de pagar como la deuda principal, y se puedan hacer las mismas diligencias por el año, beneficio, leyes y pragmáticas que en dicha razón tratan, renuncio para que no me aproveche. Y del efecto de esta escritura me doy por contento y renuncio a toda excepción de dolo y engaño non numerata por cumplimiento y demás leyes del caso como en ellas y en cada una se contiene y con firmeza y cumplimiento

obligo a mi persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber en toda parte y lugar.

Y yo, el dicho Don Fulgencio Sarabia Ramales, Cura propio de la Iglesia Parroquial de San Andrés de esta Ciudad, y su fabriquero, como tal, acepto en todo y por todo lo relacionado en esta escritura, y obligo a dicha fábrica a cumplir por su parte con lo que le toca pagando los dichos tres mil doscientos reales en los días y plazos que van expresados pena de ejecución y costas de su cobranza y a satisfacer al dicho Mateo Sánchez los daños que se le siguieren en caso de que se le retarde la satisfacción de cualquiera de dichas pagas diferido todo en su juramento y de quien ——— tuviese sin ser necesario otro instrumento porque ——— ——— rentas de dicha fábrica habidas y por haber en todo lugar.

Y ambos otorgantes cada uno por lo que nos toca y a dicha fábrica damos poder a las justicias y jueces que de nuestras causas y de ella puedan y deban conocer y con especialidad yo, el dicho Mateo Sánchez, a las de esta Ciudad de Murcia, a cuyo fuero y jurisdicción me someto y sojuzgo y renuncio el mío propio, domicilio y vecindad, y a la Ley de iurisdiccione omnium iudicum para que a lo que es a nosotros condenen, compelan y apremien y a dicha fábrica como si esta carta y lo en ella contenido fuese sentencia definitiva de juez competente dada y pasada en autoridad de cosas juzgadas de que no hay apelación ni súplica cerca de lo cual renunciamos todas y cualesquiera leyes, fueros y derechos de nuestro favor y de dicha fábrica y la que prohíbe la general y así la otorgamos por ante el presente escribano en la Ciudad de Murcia en veintiocho días del mes de Febrero de mil setecientos y un años, siendo testigos Don Luis Sarabia Ramales, José Espínola y Alejandro Ruiz Ponte, vecinos de esta Ciudad y lo firmaron los otorgantes a todos los cuales yo, el escribano, doy fe y conozco».

Fod.: Fulgencio Sarabia y Mateo Sánchez.

DOCUMENTO NÚMERO 5

*Contrato con Gabriel Pérez de Mena para hacer el retablo
de la iglesia de San Andrés*

Archivo Histórico de Murcia:

Número de protocolo, 3.904; año, 1703.

Notario: Don Baltasar Ruiz.

Folios 8 al 9 v. «La Fábrica de la Iglesia Parroquial de San Andrés obligación contra Gabriel Pérez de Mena y consorte».

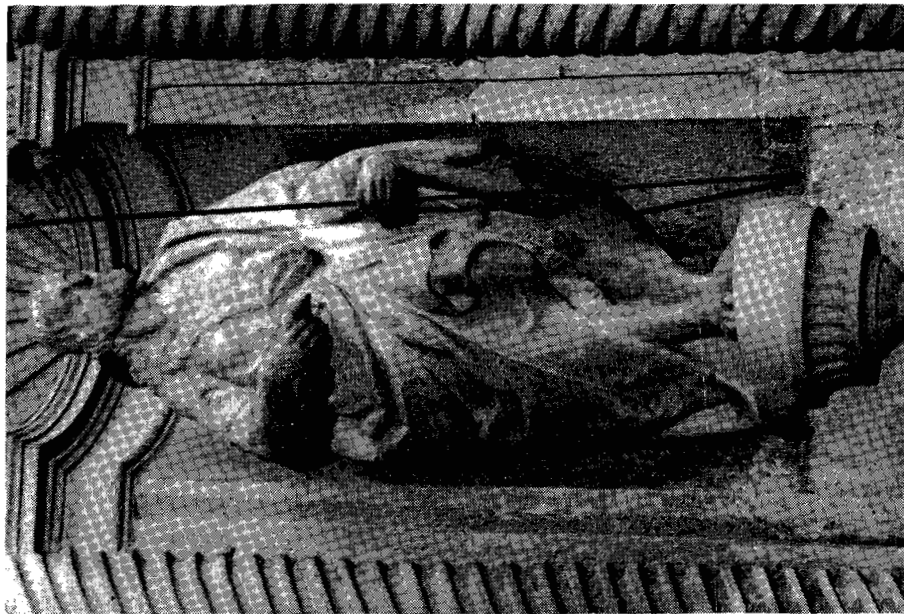
«Sébase cómo nosotros Gabriel Pérez de Mena, vecino de esta ciudad de Murcia, maestro de escultor, como principal y Don Francisco Pérez Mellado, vecino de ella, del arte de pintor y su fiador y principal pagador, junta y de mancomuna voz de uno y cada uno de nos y nuestros bienes tenidos y obligados por sí y por el todo insolidum renunciando como expresamente renunciarnos las leyes de la mancomunidad beneficio de la división y excursión de bienes y demás que renunciarnos a los que se obligan de mancomún como en ella se contiene bajo de la cual otorgamos por estas cartas que nos obligamos en favor de la fábrica de la Iglesia Parroquial del Sr. San Andrés de esta Ciudad y de Don Fulgencio Sarabia Ramales, Cura propio y fabriquero de ella y a los que en este cargo le sucedieren a hacer y fabricar dentro de un año contando desde el día de la fecha un retablo para la Capilla Mayor de dicha Iglesia que se ha de contener de treinta y seis palmos de alto y veinticinco de ancho, todo ejecutado de madera de pino y de la hechura y forma de la planta que está hecha y firmada del nombre de Mateo Sánchez y el dicho Don Fulgencio Sarabia y del presente escribano la cual para su mayor guardia y custodia queda en poder de mí, el dicho Gabriel Pérez de Mena y en conformidad de su dibujo y de ejecutando dicho retablo, añadiendo en él el banco y sotabanco sobre las cornisas, seis tableros de talla, tres en cada lado, conforme al arte de escultura y los pedestales han de ser de madera debajo del banco de dicho retablo, obligando a estar encima de la grada una frontallera tallada, y fabricado que sea todo lo referido lo hemos de llevar a nuestra costa a dicha Iglesia y estando en ella ha de ser de la obligación de dicha fábrica el llamar maestros de albañilería y carpintería y demás oficiales para ponerlos sobre la mesa del altar y colocar en dicha Capilla Mayor corriente y en toda seguridad sin faltarle pieza alguna en conformidad de dicha planta y los jornales que dichos maestros y oficiales ganaren con los gastos de material y andamios que para ello se ofrecieren, los ha de satisfacer dicha fábrica y yo, el principal, sólo he de asistir por mi persona, a la disposición y compostura de dicho retablo sin que por esto se me satisfaga cosa alguna si sólo que por la obra de dicho retablo que hemos de hacer nos ha de pagar dicha fábrica tres mil y doscientos reales, moneda de vellón, usual y corriente en nuestros reinos, y la paga ha de ser esta cantidad en la que está ajustada con dicho fabriquero que nos la ha de ir entregando en la

siguiente forma: setecientos reales, que tenemos recibidos de los que otorgamos carta de pago, en forma y aunque es cierto y verdadero por no parecer de presente renunciar a las leyes de él y con excepción de dolo y engaño non est pecunia y demás del caso como en ellas se contiene; cuatrocientos reales para el día final de Febrero; mil reales para el día final de Agosto; ambos plazos de este presente año; y los mil y doscientos restantes, hasta los dos mil doscientos, luego de contado, una vez terminada dicha obra y puesta en su sitio y por todo rigor a dicha parte como asimismo deben pagarnos dichas cantidades a los relacionados y si caso no fuese cumplido lo relacionado con dicho retablo y puesto en su lugar que la parte de dicha fábrica nos pueda apremiar a ello y buscar otro maestro que lo realizase a nuestra costa y en conformidad de dicha planta y demás que va expreso en esta escritura, y por lo que en ello gastare y los daños que en ello se causasen se nos pueda ejecutar y ejecute en virtud de este contrato, dicha planta y el juramento del dicho Don Fulgencio como tal fabriquero y de quien este cargo le sucediera en que desde luego lo dejamos y queda diferida la liquidación de cantidad y primeros y relevado de otra aunque se deba el derecho y el efecto de esta escritura nos damos por contentos y entregados a nuestra voluntad y renunciamos a toda excepción de dolo y engaño y demás leyes de este caso como en ella se contiene, a cuya firmeza y cumplimiento obligamos a nuestras personas y bienes, muebles y raíces, habidos y por haber en toda parte y lugar.

Yo, el dicho Don Fulgencio Sarabia Ramales, Cura propio de la Iglesia Parroquial del Sr. San Andrés de esta Ciudad y su fabriquero y como tal estando presente a la otorgación de esta escritura la acepto en todo y por todo, como se contiene y obligo a dicha fábrica a cumplir por su parte y a pagar los dichos tres mil doscientos reales en los dichos plazos que van expuestos con pena de excepción y con las de su cobranza y a satisfacer los daños que se le siguiere a los dichos Gabriel Pérez de Mena y Don Francisco Mellado, en caso de restar dárseles la satisfacción de cualquiera de dichas pagas. Todo lo cual digo y queda dicho en su juramento sin que sea necesario otra prueba en forma a cuya firmeza y cumplimiento obligo los bienes propios y rentas de dicha fábrica que haya habidos y por haber en toda parte. Y nosotros los otorgantes para la ejecución de la escritura damos poder a la Justicia y Jueces, que de nuestras causas y de ella puedan y deban conocer para que nos apremien con sentencia definitiva de Juez competente, dada y pasada en la autoridad de cosa juzgada, renuncia-

mos a las Leyes de nuestro favor y la que prohíbe a la general y derechos de ella en forma y en cuyo testimonio así lo otorgamos ante el presente escribano, en la Ciudad de Murcia, en dos días del mes de Enero de mil setecientos y tres años, siendo testigos Don Luis Sarabia, Cura de Santa María, Catedral de esta Ciudad, Pedro Campoy, José García Taibilla, vecinos de ella y firmaron los otorgantes de los cuales yo, el escribano, doy fe y conozco».

Fdo.: Los interesados y los testigos.



San Juan Bautista

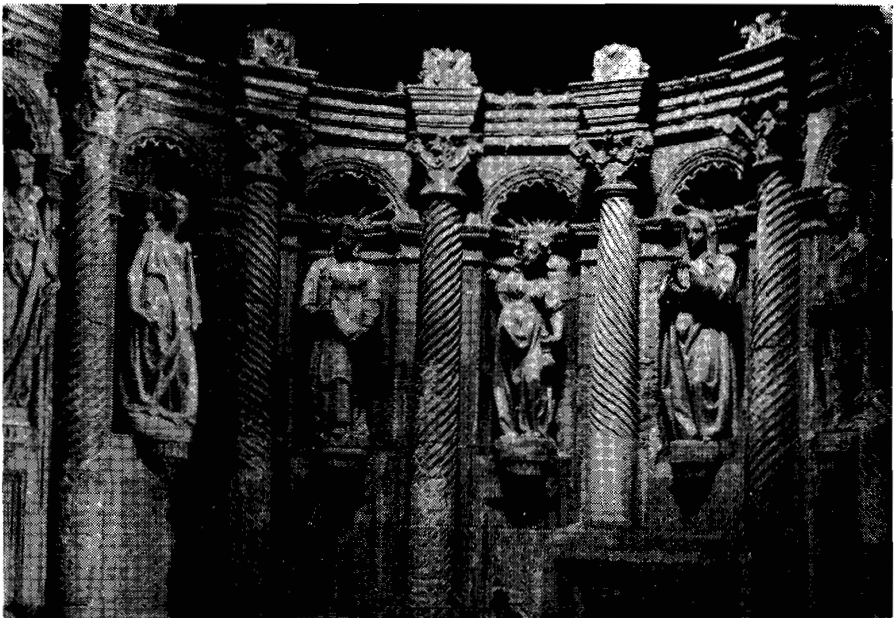
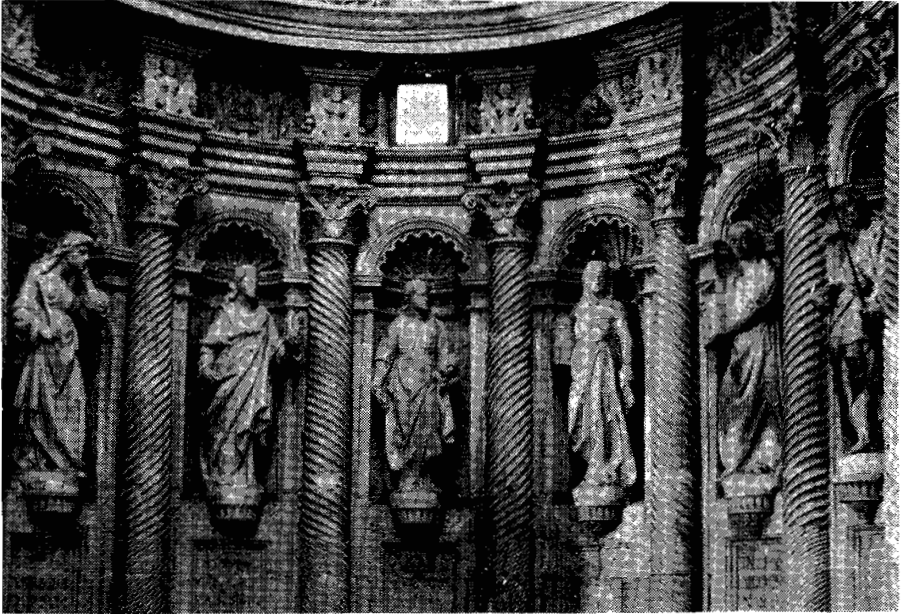
Capilla de Gil Rodríguez de Junterón. Catedral de Murcia



Isaías

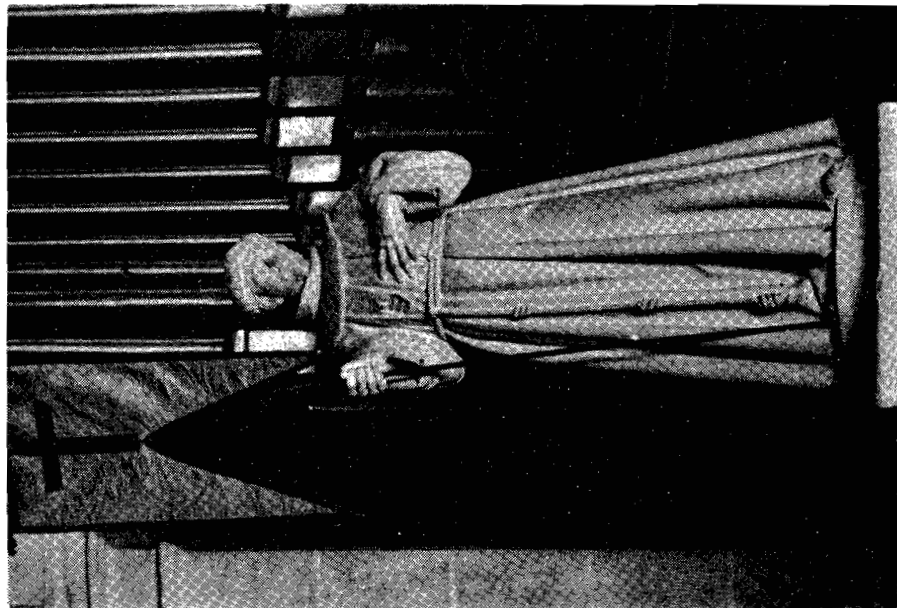
Capilla de Gil Rodríguez de Junterón. Catedral de Murcia

LÁMINA II

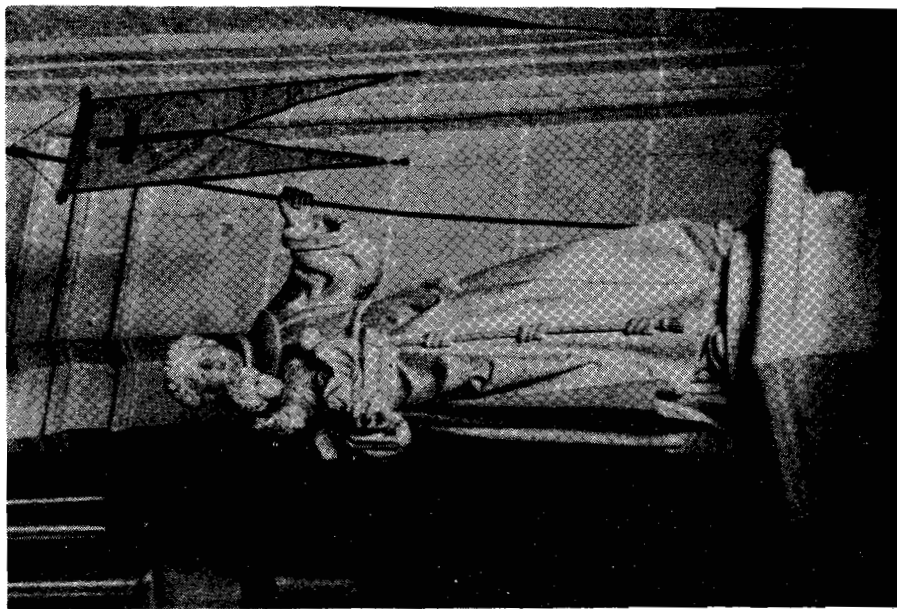


Sibilas

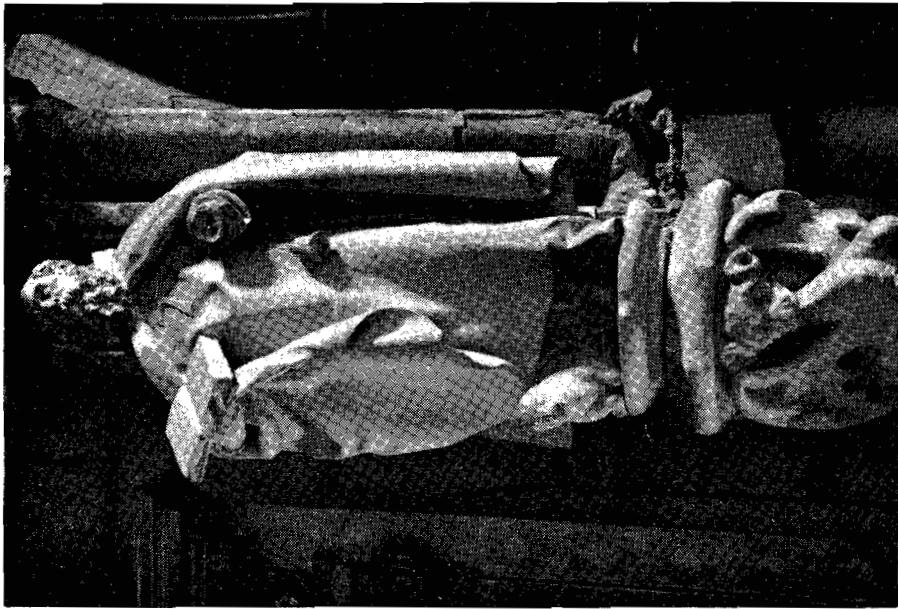
Capilla de Gil Rodríguez de Junterón. Catedral de Murcia



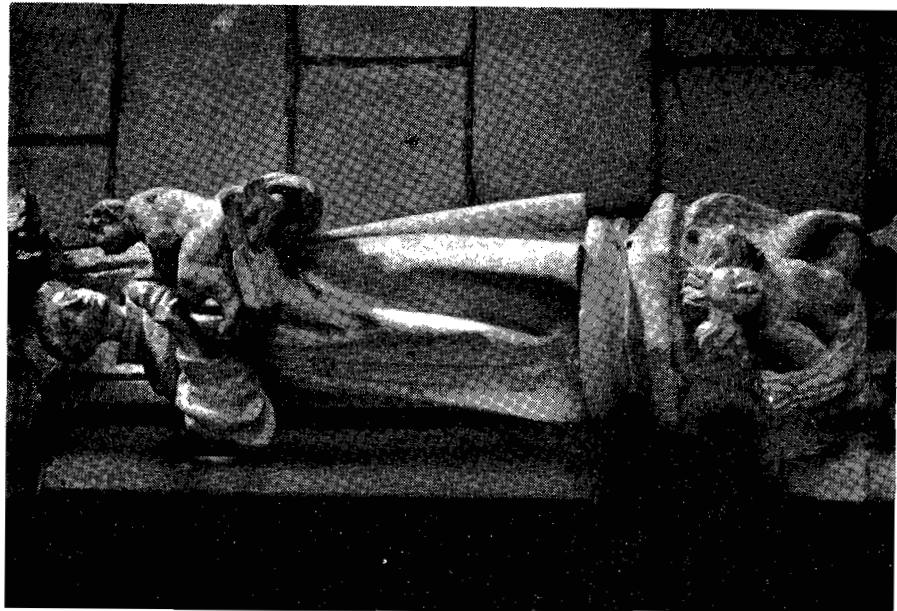
San Francisco de Asís
Catedral de Murcia



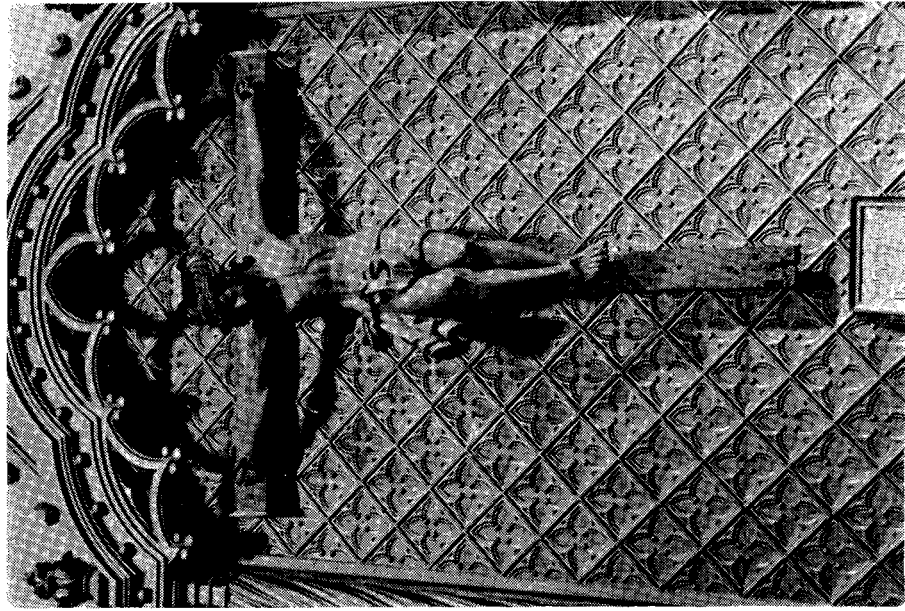
San Antonio de Padua
Catedral de Murcia



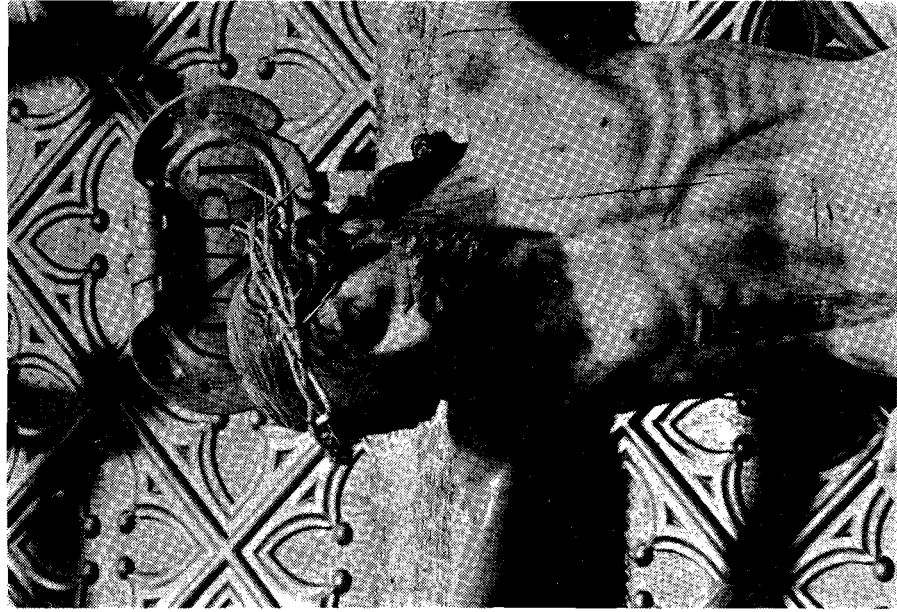
San Antonio Abad
Catedral de Murcia



San Antonio de Padua
Catedral de Murcia



Cristo de la Buena Muerte
Iglesia parroquial de la Gineta



Cristo de la Buena Muerte. Detalle
Iglesia parroquial de la Gineta

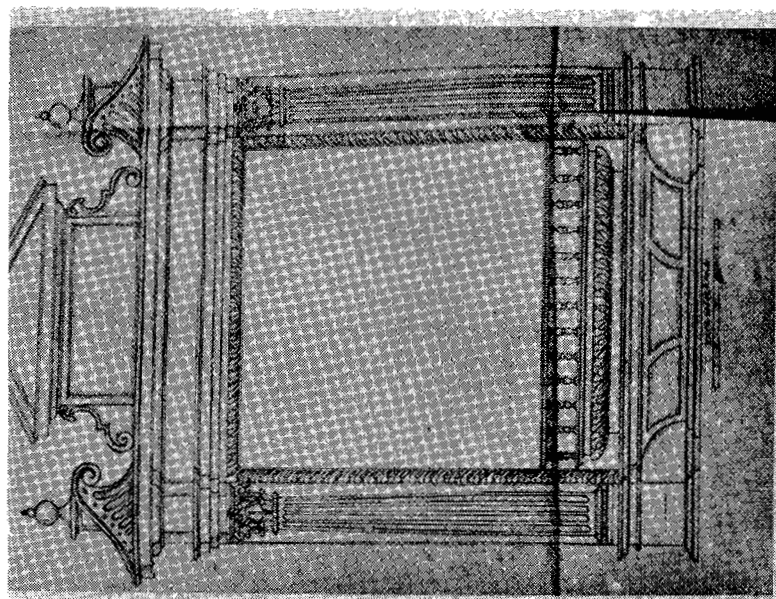
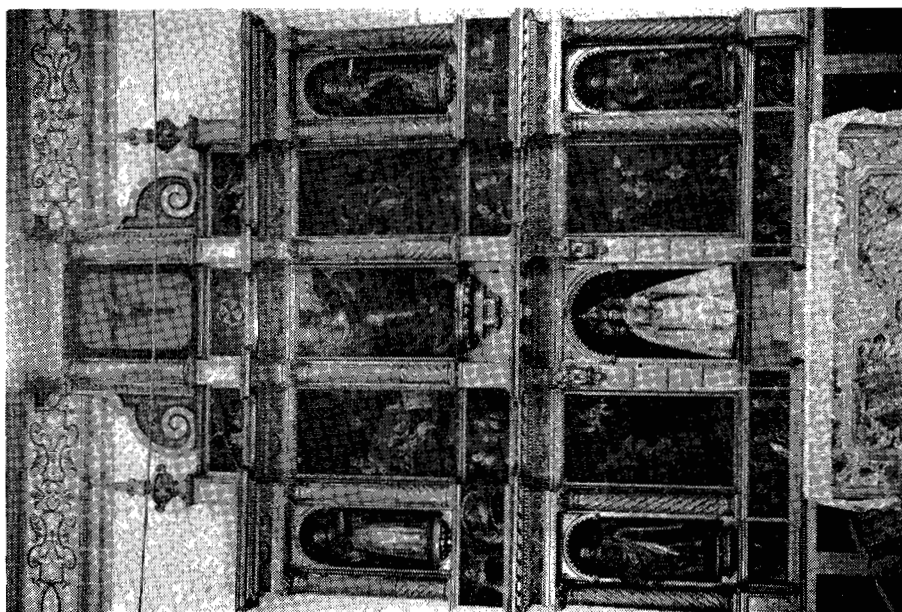
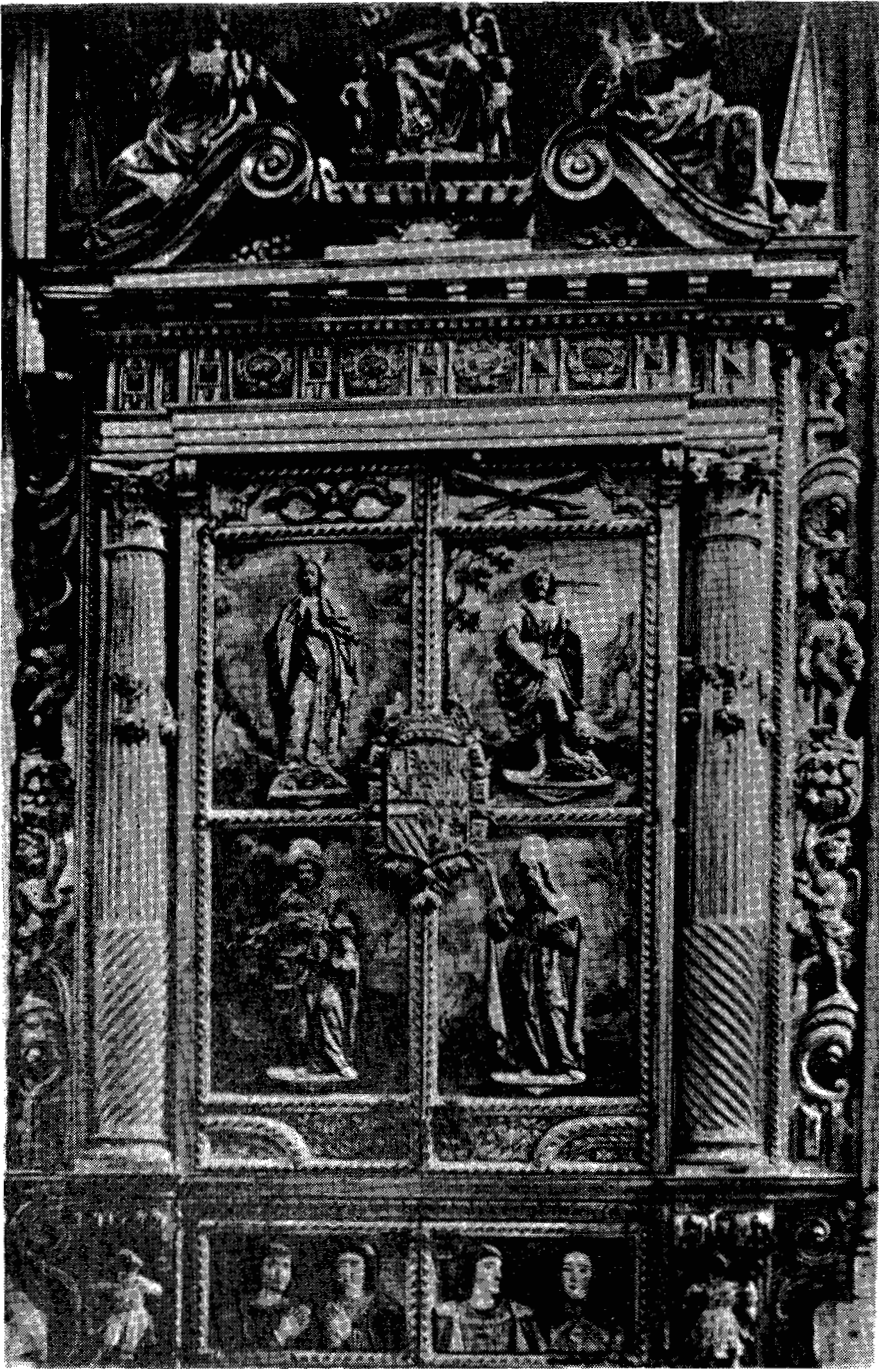


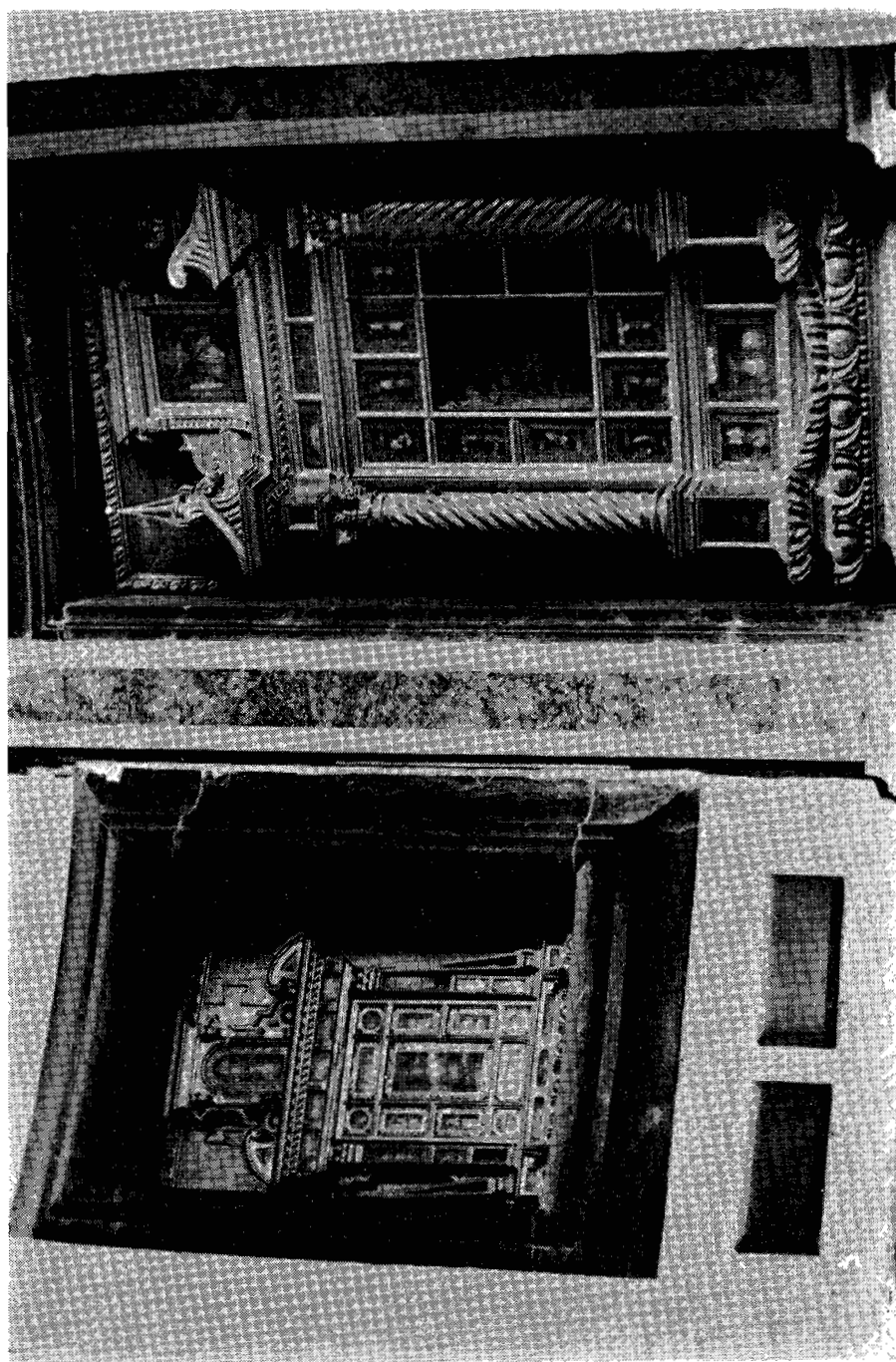
Fig. 4. — Proyecto de retablo de Juan Bautista Estangueta para la capilla de la Asunción, en la iglesia del Hospital de Santa María de Gracia, en Murcia. (Mediados del siglo XVII.)



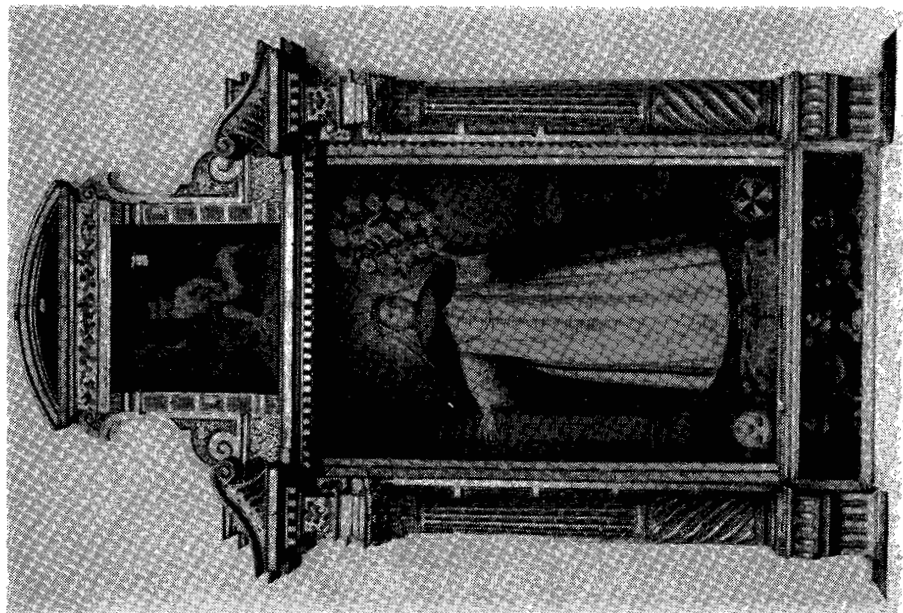
Retablo de San Miguel
Iglesia de las Anas, Murcia



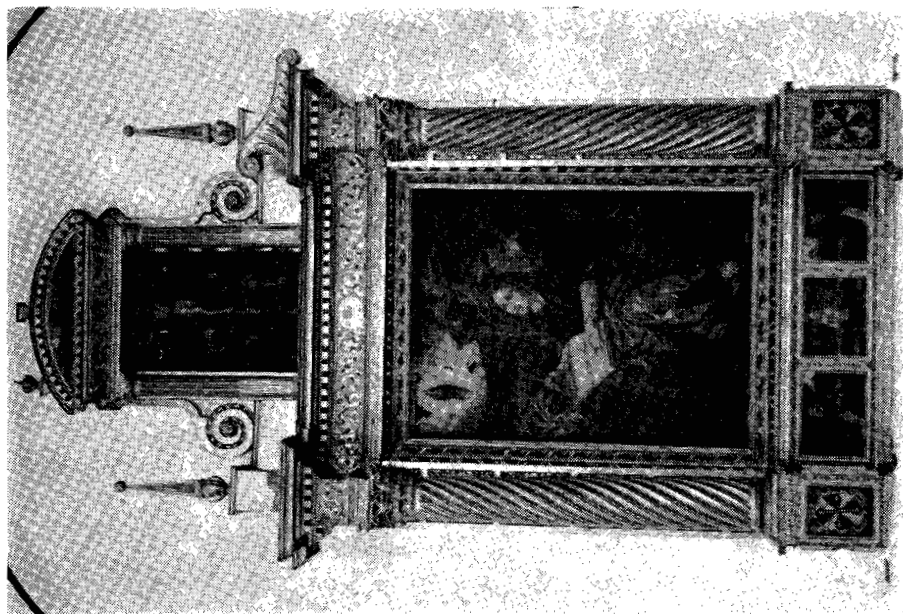
Retablo-relicario de Alonso de Mena
Catedral de Granada



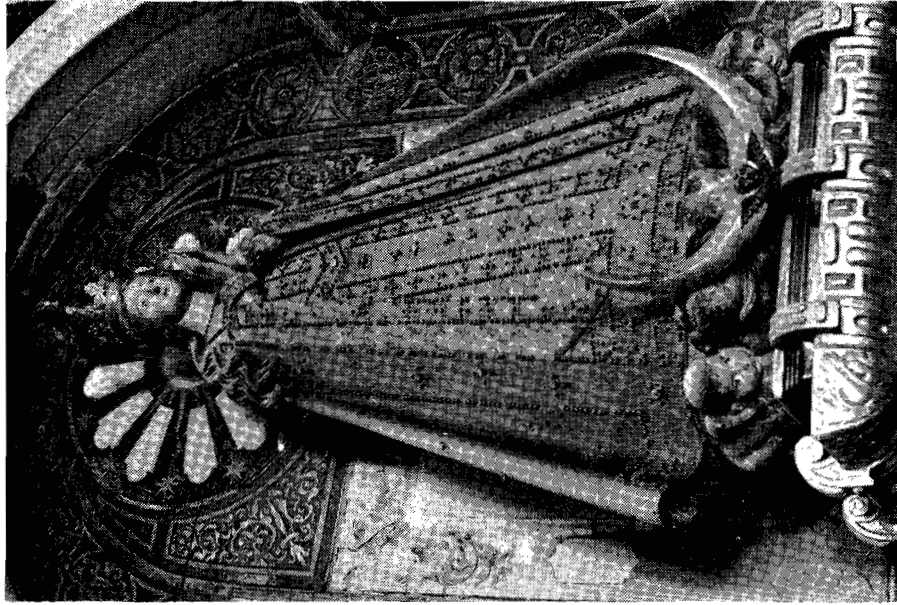
Relicarios de la capilla de la Inmaculada
Catedral de Murcia



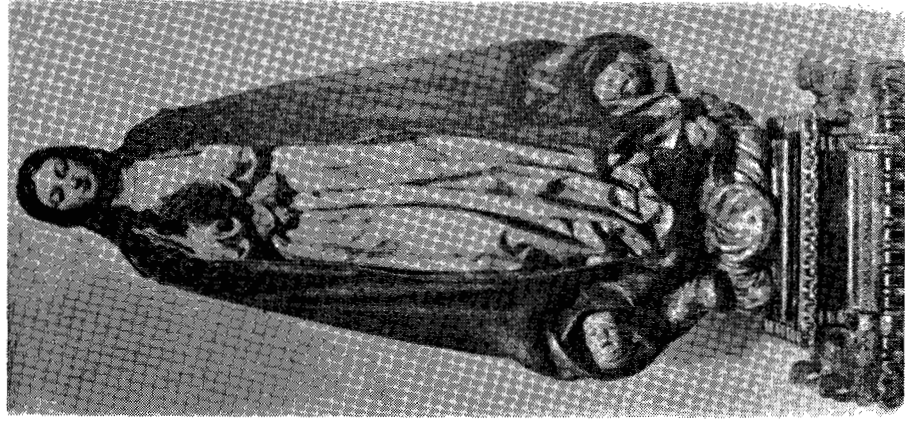
Retablo de Santa Rosa de Lima
Iglesia del convento de las Anas. Murcia



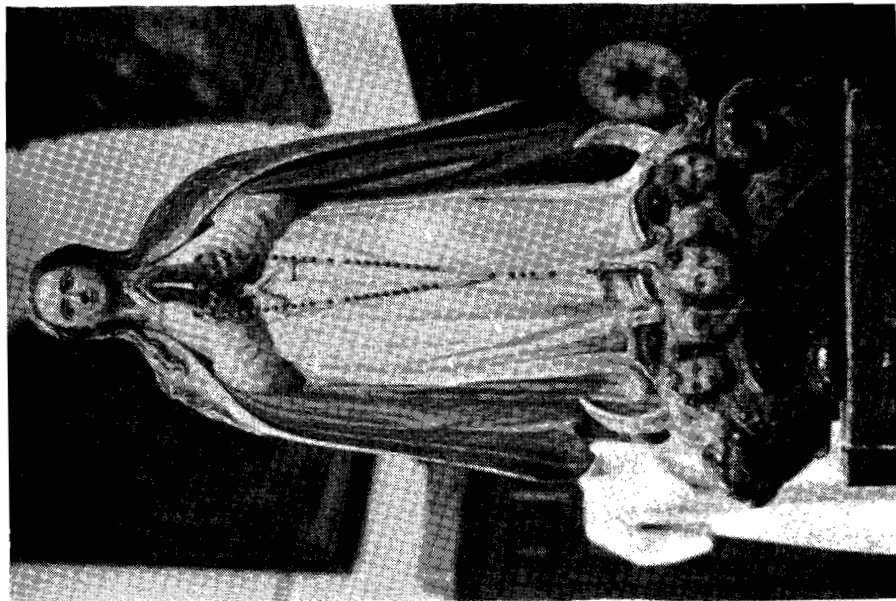
Retablo de San Juan Evangelista
Iglesia del convento de las Anas. Murcia



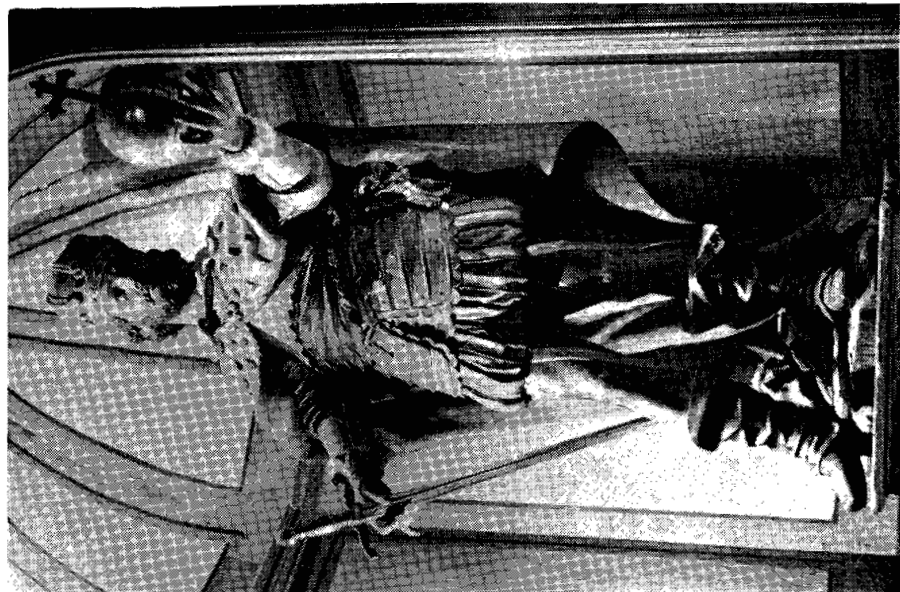
Inmaculada
Catedral de Murcia



Inmaculada
Convento de Verónicas, Murcia



Inmaculada
Iglesia de San Juan Bautista. Murcia



San Fernando
Catedral de Murcia