



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**La Conservación de Bienes Culturales en Murcia
en el Siglo XIX**

D^a Amparo Muñoz Fernández
2018

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

**La Conservación de Bienes Culturales
en Murcia en el Siglo XIX**

Dña. Amparo Muñoz Fernández

Directores:

Dr. D. Cristóbal Belda Navarro

Dr. D. Manuel Pérez Sánchez

A mi madre

Agradecimientos

Han sido muchas las personas que con su apoyo han hecho posible que se realizara esta investigación, su atención, sus consejos y su tiempo a lo largo de estos años merecen que en estas líneas les ofrezca mi agradecimiento.

A los directores de esta tesis, los profesores D. Cristóbal Belda Navarro, que me ha guiado desde los primeros pasos de esta investigación y me ofreció sus inapreciables conocimientos, y D. Manuel Pérez Sánchez, cuyas estimaciones y consejos han sido un estímulo imprescindible para que este trabajo llegara a ver la luz.

A las instituciones y personas responsables de los archivos consultados por su interés y colaboración.

A la familia de M^a Dolores Palarea Atienzar y a Dña. Concepción Meseguer Hilla, que me ofrecieron generosamente sus recuerdos.

Mi gratitud a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia que me abrió sus puertas y me permitió investigar con todos sus recursos.

En la misma medida debo agradecer su apoyo a los amigos que me han acompañado durante estos años de trabajo. Alicia, Justo, Maxi e Iñaki, gracias por vuestra paciencia y apoyo.

Finalmente, agradezco a mi familia su comprensión después de tanto tiempo en ver terminada esta tesis, y especialmente a mi madre que ha compartido a mi lado este esfuerzo apoyándome incondicionalmente.

Sistema de citación

ARCHIVOS

Archivo Municipal de Murcia	(AMM)
Actas Capitulares	(AC)
Archivo General de la Región de Murcia	(AGRMU)
Archivo Histórico de la Región de Murcia	(AHRM)
Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia	(ARSEAPMU)
Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia	(AMUBAM)
Comisión Provincial de Monumentos	(CPM)
Archivo de la Catedral de Murcia	(ACM)
Archivo del Centro de Restauración de la Región de Murcia	(ACRRM)
Fondo Histórico de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús	(FHCNPJ)
Archivo Histórico de la Cofradía del Cristo del Perdón	(AHCCP)
Archivo Histórico de la Cofradía de la Sangre	(AHCS)
Archivo del Museo del Prado	(AMP)
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	(ARABASF)
Archivo del Museo Salzillo	(AMS)

COLECCIONES Y ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS

Colección M ^a Dolores Palarea Atienzar
Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)
Archivo Ruiz Vernaci (RV)
Archivo Loty Colección fotográfica municipal (AMM)
Colección Junta del Tesoro Artístico (AMUBAM)

Resumen

La nueva conciencia sobre el patrimonio surgida en el siglo XVIII supuso una nueva percepción de los monumentos, contemplados como documentos de la historia que debían ser preservados, lo que dio lugar a las primeras medidas legislativas destinadas a su protección. Ante las graves consecuencias que tuvieron para el patrimonio la Guerra de la Independencia y las desamortizaciones en la primera mitad del siglo XIX en España, la corona adoptó medidas proteccionistas y creó mecanismos de control, como la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, cuya influencia se extendió a todo el país. El patrimonio murciano no quedó al margen de los sucesos políticos, económicos y sociales, la formación de la Comisión provincial de monumentos y la subsiguiente creación del Museo provincial trató de subsanar la falta de control y el deficiente estado de conservación de los edificios y efectos de los conventos suprimidos.

La aparición de los museos dio lugar a una progresiva sistematización de las colecciones, con las que surgió la necesidad de nuevas figuras encargadas de su conservación y restauración. Mientras en Madrid el gran número de restauradores en los museos permitió su rápida especialización, en Murcia este proceso mostró una evolución más lenta debido al retraso en la aparición y desarrollo de los mecanismos de conservación de los bienes culturales.

La figura del restaurador se encontró presente en distintos ámbitos, el taller tradicional de artista, el taller público del museo, las cofradías religiosas o la Catedral de Santa María, donde realizaron sus trabajos de forma desigual. Mientras algunos artistas - restauradores continuaron instalados en prácticas poco respetuosas con la obra original, otros incorporaron los nuevos criterios de intervención propuestos desde la Real Academia de San Fernando, encargada de la vigilancia de las intervenciones sobre el patrimonio.

La iglesia de Jesús era un entorno privado asentado en fuertes tradiciones, donde se custodiaban los Pasos de Francisco Salzillo. La conservación de este admirado conjunto artístico fue uno de los principales compromisos de los Mayordomos de la Cofradía de Jesús, que promovieron la restauración de su patrimonio a lo largo del siglo XIX, dejándose asesorar sobre criterios de intervención por personas ilustradas.

A través de esas actuaciones y de otras propuestas llevadas a cabo a lo largo del siglo XIX podemos analizar no sólo la evolución del concepto de conservación y de restauración sino las intervenciones realizadas en el patrimonio histórico de la vieja diócesis de Cartagena. Es verdad que se actuaba, a despecho de cuanto indicaban cautelosamente los miembros de la Comisión Provincial, temerosos de ver sus más importantes obras de arte fuera del alcance de su protección y tutela, disfrute y valoración, sobre obras de gran trascendencia para la historia del arte español, ante el que se defendían actitudes ocasionalmente contradictorias. Para la Iglesia los bienes desamortizados, formaron parte del tesoro espiritual de la sociedad, eran objetos sagrados, para los que ahora habían de administrar su conservación, la dimensión religiosa era un valor ciertamente importante como garantía de su encargo y promoción, aunque, al haber sido alterada la función y el espacio original para los que fueron creados, entraban a formar parte de otra serie de valores más allá de la esfera religiosa. La dimensión estética comenzó a prevalecer sobre la litúrgica y devocional, aun reconociendo la gran deuda que la historia del arte debía a unas inquietudes que, para transmitir los valores de la religión, habían utilizado la belleza de las imágenes o la armonía de la arquitectura y de la música como el lenguaje de comunicación más apropiado y cercano a la divinidad.

Esas nuevas ideas, que ya fueron puestas de manifiesto en el siglo XVIII con el San Jerónimo de Salzillo y ahora comenzaban a hablar del famoso joyel de la ermita de Jesús, serán decisivas a la hora de proponer unas condiciones de contemplación, de observación y de protección, específicamente orientadas a salvar y custodiar el patrimonio local, justificadas por formar parte de una nueva conciencia que atribuía a sus rasgos formales una nueva identidad bien diferenciada de su entidad simbólica y representativa.

Por eso esta tesis no es sólo una cuestión descriptiva o crítica de todo ese panorama. Muchas obras, como los edificios que hasta la desamortización fueron su lugar de destino, experimentaron grandes transformaciones, otros desaparecieron, algunos volvieron a alojar a los propietarios de antaño, pero nada fue igual, a

pesar de que ciertos sectores celosos de sus antiguos privilegios pretendieran una vuelta a atrás que ya no era posible.

Esas transformaciones, los cambios de uso, y su incidencia sobre los bienes propios, desamortizados o cedidos a entidades de ámbito más amplio, como los nuevos museos nacionales, constituyen las bases fundamentales de este estudio en el que se entremezclan los conceptos de la flamante museología, el nacimiento de la conciencia regional asociada a los museos provinciales y a las exposiciones de artesanías y costumbres locales, los criterios de conservación empleados, los cambios de uso y destino con su consiguiente descontextualización así como la intervención sobre el patrimonio histórico y la nueva realidad surgida de esta tesis que es, además, un soporte documental para saber lo que hubo y lo que sufrió alteraciones. Era, por tanto, necesario abordar el tema propuesto desde variadas perspectivas. Por una parte, para conocer y comprender la forma con que se aplicaron los criterios de conservación y de restauración y la introducción de nuevos valores asociados a estas modernas técnicas y, por otro, para historiar los procesos de transformación efectuados sobre el patrimonio mueble regional con sus principales protagonistas. La figura del restaurador es asimismo un capítulo esencial y específico de esta tesis.

Abstract

The growing awareness of heritage that emerged in the 18th century gave rise to a new perception of monuments, regarded as documents of history which had to be preserved, and this led to the first legislative measures for their protection. In view of the serious consequences for the patrimony resulting from the Spanish Independence War – or Peninsular War– and the ecclesiastical confiscations in the first half of the 19th century, the State adopted protectionist measures and created control mechanisms, such as the Comisión de Monumentos históricos y artísticos, whose influence extended to the whole country. Murcia's heritage was not exempted from the political, economic and social events. The formation of Comisión provincial de Monumentos and the Museo Provincial was an attempt to compensate for the lack of control and the poor state of conservation of buildings and objects of suppressed convents.

The emergence of museums gave rise to a progressive systematization of the collections, and thus, new figures responsible for their conservation and restoration were required. Whereas in Madrid the great number of restorers allowed for a rapid specialization, in Murcia the process advanced more slowly due to the delay in the onset and the development of mechanisms for the preservation of cultural assets.

The figure of the restorer was present in different sectors, such as the traditional artist's workshop, the public museum's workshop, the religious brotherhoods or the Catedral de Santa María, where they performed their tasks unevenly. Whereas some artists-restorers continued practices with little respect for the original work, others embedded innovative procedures and new criteria of intervention, under the surveillance of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

The Iglesia de Jesús was a private setting with deep-seated traditional roots, where the Pasos -religious statues- of Francisco Salzillo were guarded. The preservation of this acclaimed artistic collection was one of the main commitments of the brotherhood Mayordomos de la Cofradía de Jesús, who promoted the restoration of its heritage throughout the 19th century counting on the mentoring of enlightened people, who advised them about the intervention criteria.

By means of those actions and other proposals implemented throughout the 19th century, we can analyse not only the evolution of the concepts of conservation and restoration, but also the interventions conducted in the historical heritage of Cartagena's old diocese. It is true that, in spite of the cautious indications of the members of the Comisión Provincial, the general tone was to act driven by the fear of seeing their most important artworks out of the reach of their protection and guardianship, enjoyment and valuation, being these artworks of great importance for the Spanish art history, and thus giving rise to certain contradictory attitudes.

To the Church, the confiscated goods were a part of the spiritual treasure of the society, they were sacred objects, and therefore their preservation had to be ensured. The religious dimension was, indeed, an important factor to guarantee their request and promotion, even though, having been altered the original function and space for which they were created, another series of factors beyond the religious sphere came into play.

The aesthetic dimension started to prevail over the liturgical and devotional dimensions, whilst recognizing the great debt owed by the art history to the concerns that, in order to pass on the values of religion, had used the beauty of images or the harmony of architecture and music as the language of communication more suitable and close to Divinity.

Those new ideas, which had already been brought to light in the 18th century through the masterpiece San Jerónimo by Salzillo and now started to focus on the well-known jewel of the chapel Ermita de Jesús, will be decisive when it comes to proposing conditions of contemplation, observation and protection, specifically aimed to save and guard the local heritage. These ideas were justified by being a part of a new awareness that attributed to its conventional features a new identity well distinct from its symbolical and representative entity.

Therefore, this thesis is not only a descriptive or critical approach of the whole outlook. Many artworks, just like the buildings that were their place of destination until the ecclesiastical confiscations, experienced great transformations,

others disappeared, and others accommodated again the former owners. However, nothing was ever the same, despite the attempt by some sectors, jealous of their former privileges, to take a step backwards to the old days, which was no longer possible.

Those transformations, the changes in use, and their impact on own properties, confiscated or transferred to entities with a wider field such as new national museums, constitute the essential foundations of this study. It mixes together the concepts of the splendid museology, the birth of a regional awareness linked to provincial museums and expositions of handcrafts and local customs, the criteria of preservation used, the changes in use and destination with the consequent decontextualization, as well as the intervention concerning the historical heritage, and lastly the findings arising from this thesis, which provide documentary evidence in order to understand what existed and what suffered alterations.

Hence, the topic proposed had to be addressed from various points of view. On one hand, it was necessary in order to learn and understand the way in which the criteria of preservation and restoration were applied and the introduction of new values associated with these modern techniques. On the other hand, it enables the study of the transformation processes carried out on the regional movable heritage, including their main characters. Likewise, the figure of the restorer is an essential and specific chapter of this thesis.

Índice

CAPITULO I. Introducción.....	23
1.1. Justificación de la investigación.....	23
1.2. Objetivos.....	24
1.3. Líneas conceptuales y metodológicas	27
1.4. Organización de los capítulos	30
CAPÍTULO II. Antecedentes	33
2.1. La protección de las Artes en el siglo XVIII.....	33
2.1.1. Las Reales Academias	34
2.1.1.1. La Real Academia de La Historia.	36
2.1.1.2. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.	39
2.1.2. La Real Sociedad Económica de Amigos del País.....	42
2.1.2.1. La formación de los artistas. La Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia.	48
2.2. El origen de una profesión	54
2.2.1. El artista - restaurador en la Corte española en el siglo XVIII	54
2.2.2. La actividad del artista en Murcia en el S.XVIII.....	58
2.2.3. El artista - tasador	61
2.2.4. El artista – restaurador	65
2.2.4.1. Roque López y el informe de la Virgen de la Fuensanta	71
2.3. El concepto <i>conservar</i>. Renovación, transformación, copia y adaptación a nuevos gustos estéticos.....	78
2.3.1. La renovación del patrimonio de la Cofradía de Jesús en el siglo XVIII. ..	80
2.3.2. La adaptación a nuevos gustos estéticos. La Catedral	86
2.3.3. “En las cosas en que interviene el gusto como árbitro para su existencia” ..	93
2.3.4. <i>Composición y renovación</i> de bienes muebles.....	98
CAPITULO III EL TRÁNSITO DEL SIGLO XVIII AL XIX.....	105
3.1. El fomento de la tutela del patrimonio	105
3.1.1. La Legislación en torno a la tutela de las Artes	105
3.1.2. La difusión de la nueva conciencia tutelar.	111
3.2. Criterios y técnicas de restauración a finales del siglo XVIII y principios del XIX.....	116

CAPITULO IV LA CONSERVACIÓN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX	123
4.1. La conservación de bienes muebles	123
4.1.1. La restauración en el Museo Real	123
4.1.2. El debate sobre las restauraciones	125
4.1.2.1. La carta de Francisco de Goya	126
4.1.2.2. “la restauración por muy pocos comprendida”	128
4.1.3. Los manuales de restauración.....	130
4.2. La conservación de bienes muebles en Murcia	133
4.2.1. El restaurador y su formación	133
4.2.2. Actuaciones de la Real Sociedad Económica de amigos del País entre 1814-1844	136
4.2.3. Conservar a Salzillo	145
4.2.3.1. La imagen de San Jerónimo.....	148
4.3.3.2. Primeras restauraciones de los Pasos de Salzillo	151
4.3. La conservación de bienes inmuebles. 1800-1844.	155
4.3.1. “[...] que en gran número tiene el tiempo sepultados en España”	155
4.3.2. Primeras décadas del siglo XIX en Murcia.....	158
4.3.2.1. Las consecuencias de la Guerra de la Independencia	158
4.3.2.2. La conservación de la escultura pública.....	162
4.3.2.3. El expediente de la Catedral “vieja” de Cartagena.....	163
4.3.3. Los efectos de las desamortizaciones sobre el patrimonio monumental.	167
4.3.3.1. Las Comisiones Científicas y Artísticas	170
4.3.3.2. Los trabajos de la Junta de incautación de los conventos suprimidos en Murcia.....	176
CAPITULO V LA COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS	185
5.1. Creación de las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos.....	185
5.1.1. Establecimiento de la Comisión de Monumentos en Murcia	190
5.1.2. Los inventarios de bienes inmuebles.....	194
5.1.3. Formación de los catálogos e índices de bienes muebles	206
5.2. El Real Decreto de 15 de noviembre de 1854.	212
5.3. La Ley de instrucción pública de 1857	215
5.4. El Reglamento de 1865	218

5.4.1. Los informes de antigüedades.....	222
5.4.2. Los corresponsales y los inspectores de antigüedades.....	227
5.5. La Comisión provincial en el último tercio del siglo XIX.....	228
5.5.1. “Inspección, vigilancia y cuidado”.....	228
5.5.1.1. La Estadística Monumental de España. La protección de los Monumentos Históricos y artísticos.....	230
5.5.1.2. La Junta revolucionaria del Cantón murciano y la conservación del patrimonio.....	231
5.5.2. Reorganización de la Comisión Provincial de Monumentos.....	234
5.5.2.1. Actuaciones de la Comisión murciana. Las excavaciones arqueológicas.....	235
5.5.2.2. La década final.....	240
CAPITULO VI EL MUSEO PROVINCIAL.....	243
6.1. El Museo Provincial de Murcia. 1864-1884.....	243
6.1.1. Primeras competencias.....	243
6.1.2. Un proyecto fallido. El Museo de antigüedades cristianas.....	246
6.1.3. El Museo del Contraste.....	248
6.1.3.1. El Museo de Antigüedades.....	248
6.1.3.2. La formación de la colección.....	251
6.1.3.2.1. Los primeros conservadores.....	2554
6.1.3.2.2. Donaciones y depósitos.....	257
6.1.3.2.3. Los objetos reclamados.....	259
6.1.3.2.4. Las obras de los pensionados y los depósitos del Museo Nacional de Pintura y Escultura.....	261
6.1.3.3. Documentación y catalogación.....	263
6.1.3.4. Difusión.....	266
6.1.3.4.1. La fotografía.....	266
6.1.3.4.2. Las exposiciones temporales.....	268
· La exposición provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias en Murcia.....	269
· La exposición de Viena.....	275
· La exposición de París.....	277
· La exposición de esculturas sagradas de Salzillo.....	278
6.1.4. Los conservadores del Museo provincial.....	279

6.1.5. Los restauradores del Museo provincial.	284
6.1.5.1. Juan Albacete y Long	287
6.1.5.1.1. Los <i>Apuntes</i>	289
6.1.5.1.2. Restauración de pintura	290
6.1.5.1.3. La traslación de los murales de Nicolás Villacis del convento de la Trinidad.....	295
· El espacio: el convento de la Trinidad.....	296
· La propuesta.	297
· Los referentes. Los arranques murales.....	300
· Procesos. Arranque y trasposición a lienzo.....	301
6.1.6. Los restauradores de pintura mural.	307
6.1.6.1. Germán Hernández Amores y el Casón del Buen Retiro.	307
6.1.6.2. La restauración de las pinturas murales de Pablo Sistori. Juan Marín, Mariano Ramón y Manuel Sanmiguel.	308
6.1.6.3. Los restauradores de pintura decorativa y escenografías: El Teatro Romea. Los Monumentos de Semana Santa.....	311
6.2. El Museo Provincial de Murcia 1884-1910.....	319
6.2.1. La restauración institucional en las décadas finales de siglo. El control de las restauraciones	319
6.2.1.1. El taller de restauración del museo del Contraste	322
6.2.1.2. La ruina del Contraste.....	327
6.3. Javier Fuentes y Ponte	330
6.3.1. Murcia Mariana. La inquietud por conservar.....	336
6.3.2. La imagen de Santa María de la Arrixaca y los criterios de restauración. .	343
6.3.3. Presencia de Javier Fuentes y Ponte en el Museo provincial	349
6.4. La Junta de reparación de Templos	352
6.4.1. La Capilla de los Vélez	259
CAPITULO VII CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN EN LA ERMITA DE JESÚS.....	367
7.1. La Ermita de Jesús.....	367
7.1.1. Los primeros mecenas	369
7.1.2. La conservación de la ermita de Jesús.	373
7.1.2.1. Conservación, resguardo y cómoda manera de contemplar.....	373
7.1.2.2. Condiciones medioambientales.....	384

7.1.2.2.1. Luz, humedad y temperatura.	384
7.1.2.2.2. Catástrofes naturales.....	387
7.1.2.2.3. Seguridad y afluencia de público.....	388
7.1.2.3. Reglas de previsión y cuidado.....	392
7.1.2.4. Sistemas expositivos y elementos sustentantes.....	393
7.2. La procesión	398
7.2.1. Elementos ornamentales	398
7.2.1.1. El adorno de la imagen. Textiles.....	398
7.2.1.2. El adorno de los pasos.....	406
7.2.2. Los traslados.....	407
7.2.3. La carrera. El Comisario de procesión.....	409
7.3. Presencia de la Comisión Provincial de Monumentos en la Ermita de Jesús	416
7.4. Mecenazgo y conservación	421
7.5. Restauración	428
7.5.1. Primeras intervenciones.....	428
7.5.2. El decoro.....	430
7.5.3. El Comisario de pasos	433
7.5.4. El Conde de Roche y el destino del legado Elgueta.....	436
7.5.4.1. La renovación de las capillas y la restauración de los pasos.....	441
7.5.5. Los restauradores de los Pasos de Francisco Salzillo	446
7.5.5.1. Santiago Baglietto Guiera	447
7.5.5.2. Joaquín Eusebio Baglietto González	455
7.5.5.3. Leoncio Baglietto González	459
· La restauración de la Oración en el Huerto y el Prendimiento	458
7.5.5.4. Francisco Sánchez Tapia	466
7.5.5.5. Francisco Sánchez Araciel	471
7.5.5.6. Cecilia Sánchez Araciel	476
CAPITULO VIII	481
Conclusiones	481
Bibliografía	497
Hemeroteca	523
Anexos	525

Capítulo I

Introducción

1.1. Justificación de la investigación

En el contexto actual en el que el patrimonio cultural mundial se encuentra expuesto a agresiones y destrucción por los conflictos armados y el desinterés social y político, el tema de esta tesis parece oportuno al proponer una mirada a un pasado con el que nos podemos identificar, a un periodo en el que los bienes culturales también fueron vulnerables a las decisiones de los hombres y se vieron sometidos a situaciones de abandono.

El presente trabajo de investigación ha tenido por objeto el estudio de la conservación, entendida como el método utilizado para controlar el deterioro de los bienes culturales, abarcando desde cuidados preventivos y sencillas medidas de mantenimiento, hasta restauraciones que suponen la transformación formal de las obras. El concepto “bienes culturales” incluye obras muebles e inmuebles de interés histórico - artístico que tuvieron un reconocimiento, tanto social como por parte de la autoridad administrativa, otorgándole ésta algún tipo de tutela, pero también abarca el conjunto de modos de vida, de costumbres y conocimientos de una época que influyeron sobre la manera de conservar su patrimonio. La investigación se ha circunscrito a la ciudad de Murcia en el siglo XIX, sin renunciar ampliar estos límites a otras ciudades de la diócesis de Cartagena cuando la necesidad de clarificar algún aspecto del estudio lo ha requerido, y el espacio temporal fue elegido por tratarse de la época en la que surgió la figura del conservador, y el restaurador emergió socialmente, iniciando su especialización.

El conocimiento de este segmento de la historia de la conservación en Murcia puede aportar una nueva perspectiva para la historia del arte, proporcionando un conocimiento más profundo de la vida material de los bienes culturales presentes en la Murcia decimonónica. El resultado puede ser de gran importancia para comprender la forma en que la sociedad murciana se relacionaba con su patrimonio en el siglo XIX, ya que el modo de tutelarlos y cuidarlos indicará su grado de compromiso, de conciencia y de identidad con el mismo.

Aunque la institucionalización del patrimonio en el siglo XIX en Murcia ha sido un tema ampliamente estudiado, consideramos que el tema de la conservación y la restauración ha ocupado un espacio secundario en la historiografía relacionada con el patrimonio y los organismos de tutela, y cuando estaba presente, en la mayoría de las ocasiones había centrado su interés en los bienes intervenidos, otorgando poca relevancia a las personas que se encargaron directamente de su cuidado y salvaguarda, por ello, es fundamental estudiar las circunstancias en que aparecieron los conservadores institucionales entre los perfiles profesionales que se asociaron a los mecanismos de protección del patrimonio murciano, y analizar su presencia en otros ámbitos privados, donde se dedicaron a cuidados preventivos de mantenimiento.

Las escasas investigaciones precedentes que han tenido por objeto restauraciones de pintura y escultura realizadas en Murcia durante este periodo, aunque han proporcionado resultados valiosos, éstos han quedado inconexos entre sí, siendo necesaria una revisión que permita relacionarlos para identificar las técnicas y los criterios de intervención comunes, permitiéndonos conocer su grado de innovación.

En la decisión de la elección del tema también influyó la existencia del archivo de la Cofradía de Jesús Nazareno, una institución con unas particularidades que la hacían idónea para realizar un estudio de los cambios físicos que se produjeron en el inmueble, y analizar la transformación sufrida en la valoración del espacio y de la obra que custodiaba, los Pasos de Francisco Salzillo. Su análisis permitió profundizar en aspectos hasta ahora desconocidos, como los datos existentes relativos a los agentes de deterioro y las medidas preventivas adoptadas para su conservación. Aunque es cierto que existían numerosos estudios relacionados con la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, en este caso se prefirió dar prioridad a otros aspectos que hasta ahora no se habían acometido, como las restauraciones de las esculturas de Salzillo realizadas a lo largo del siglo XIX, analizando la evolución de los criterios aplicados y los perfiles de aquellos que las ejecutaron.

1.2. Objetivos

Aunque en el resumen de la tesis hicimos alusión a la confluencia de diversos objetivos, esta investigación se plantea con dos objetivos principales, el primero, elaborar un estudio a modo de cartografía de la conservación en Murcia a lo largo del siglo XIX, que permita organizar los sucesos, sujetos e instituciones más desta-

cados sobre el tema de investigación, estableciendo sus relaciones. En segundo objetivo es analizar el origen y evolución de la figura del restaurador decimonónico en el ámbito privado e institucional en la ciudad de Murcia, a partir del estudio de sus intervenciones más destacadas, ya sea por su repercusión, el reconocimiento del autor, la relevancia de las obras o por su grado de innovación.

Partiendo de estos objetivos generales se concretaran otros objetivos específicos, comenzando por contextualizar las primeras medidas de tutela y conservación de los monumentos en el marco de las Reales Academias en el siglo XVIII, trasladando a continuación la investigación a Murcia.

El perfil de la política sobre la conservación del patrimonio iniciado a finales del siglo XVIII encomendó a las Reales Academias las medidas de protección del patrimonio, pero en la primera mitad del siglo siguiente, los sucesos sociales, políticos y económicos desencadenaron procesos que sometieron a los bienes culturales a una degradación continuada e incluso a su desaparición, dando lugar a una situación de desamparo que impulsó la aparición de medidas legislativas destinadas a su protección y conservación. Para esta investigación es necesario estudiar tanto los factores que actuaron como desencadenantes de la destrucción del patrimonio murciano, como observar el resultado de la aplicación de las medidas legislativas relacionadas con la protección de los bienes culturales, determinando qué figuras se responsabilizaron de su aplicación. Para encontrar la respuesta a estas cuestiones iniciales es imprescindible concretar el valor o valores que determinaron a lo largo del siglo qué bienes debían ser conservados, un aspecto que se hará extensible al ámbito eclesiástico, observando cuales fueron los valores que determinaron la conservación del patrimonio religioso.

Una vez trasladada la investigación a Murcia ésta se centrará en analizar qué personas e instituciones, nacionales y locales, civiles y religiosas, se implicaron en la conservación de los monumentos en cada momento, observando el grado de compromiso y su formación, analizando quienes fueron las personas que actuaron como conservadores del patrimonio murciano, determinando las circunstancias que favorecieron la oficialización de la figura del conservador en los mecanismos locales de protección del patrimonio, observando su posterior evolución y los resultados obtenidos.

Una vez estudiado el modelo institucional de protección y vigilancia del patrimonio, las Reales Academias, se podrá estudiar las posibles vías de penetración de la doctrina de la conservación y restauración de la Academia de San

Fernando en los mecanismos de conservación existentes en Murcia desde mediados de siglo, como la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos y el Museo provincial. En este punto es necesario analizar ambas instituciones públicas, observando sus funciones y los sistemas de control y conservación que desarrollaron individualmente.

En siglo XVIII los artistas acompañaban las tareas pertenecientes a su arte con otras actividades, entre las que se encontraba la de “componer” cualquier obra que sufriera deterioro, Para estudiar el origen de la figura del restaurador a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX es imprescindible el estudio del artista-restaurador en la Corte y su posterior evolución en los museos madrileños, observando su categorización y profesionalización. Una vez establecida la evolución de esta figura en Madrid, se trasladará la investigación a Murcia, con el fin de buscar posibles paralelismos, y establecer las circunstancias en que surgió esta figura, observando los diferentes ámbitos de aparición y formación del artista local, desde los talleres tradicionales a las academias o escuelas de dibujo, valorando su repercusión en la aparición y posterior evolución de la figura del artista-restaurador. Al identificar a los artífices de las restauraciones en distintos ámbitos, se podrán conocer los criterios de intervención más comunes aplicados por los restauradores locales de pintura y escultura, y su nivel de especialización, incluso cuál llegó a ser su grado de profesionalización a finales de siglo.

1.3. Líneas conceptuales y metodológicas

La conservación y la restauración son disciplinas vinculadas a los bienes culturales, que a su vez se encuentran inmersos en un contexto social, político y económico, por lo que se ha aplicado una metodología basada en la historia social, de modo que nos permita observar el tema de estudio en el contexto donde se configuran. La presencia de la conservación en tantos ámbitos y escenarios, se estudia a través del conocimiento del desarrollo de los hechos por orden cronológico, a partir del cual se establecen y analizan los rasgos diferenciales. Por tanto, se trata de una investigación con una mirada amplia que no ha renunciado a detenerse en hechos o datos aparentemente intrascendentes, pero que adquieren sentido en el tema que nos ocupa.

Para la consecución de los objetivos expuestos anteriormente, utilizaremos diferentes herramientas: la consulta bibliográfica, la consulta de fuentes documentales y archivísticas, así como, de repertorios fotográficos. También ha sido de

gran importancia la observación directa de los bienes culturales.

La consulta bibliográfica ha quedado conformada con la revisión de textos publicados sobre la conservación y la restauración de autores precedentes, además de actas, artículos y monografías, para recoger el estado actual del tema de estudio, y permitiendo establecer el estado de la cuestión y el marco teórico de la investigación.

Los autores que han investigado sobre la historia de la conservación y la restauración han realizado estudios partiendo de Europa para después centrarlos en España. La obra de María Dolores Ruiz de Lacanal, *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales: estudio del perfil y la formación* (1995), parte de este enfoque global para tratar la evolución histórica del conservador y el restaurador desde sus antecedentes hasta la actualidad, pasando del contexto europeo hasta el español. Este mismo enfoque es utilizado en la obra de Ana María Macarrón Miguel, *Historia de la Conservación y la Restauración: desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX* (1995) en la que además realiza el análisis de diversos ejemplos nacionales e internacionales para ilustrar su teoría. Otro texto destacado por su análisis de las diferentes teorías de la restauración y conservación es el de María José Martínez Justicia y Domingo Sánchez-Mesa Martínez, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística* (2000). Otros autores han tratado la conservación desde otros puntos de vista, acotando su investigación a los sujetos o a espacios más concretos. Teresa Vicente Rabaneque, en su detallada obra *El restaurador de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. El nacimiento y reconocimiento de una profesión* (2012), plantea la evolución de la figura del restaurador en Madrid, Barcelona y Sevilla, donde se localizaban las instituciones más destacadas vinculadas a la conservación y la restauración. Ruiz Lacanal también plantea su estudio *El Conservador-Restaurador de Bienes Culturales: Historia de la Profesión* (1999) sobre los ejes principales de la evolución de estas figuras. María Isabel Ordieres Díez en *Historia de la Conservación del Patrimonio Cultural de Cantabria (1835-1936)*, desarrolla su investigación a partir de la documentación encontrada en la Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Santander. Estos textos han proporcionado una visión amplia sobre la que sentar las bases de la investigación.

La historiografía artística murciana del siglo XIX también ha sido una lectura imprescindible para este estudio, aunque no proporciona una mirada especializada sobre las actuaciones llevadas a cabo hasta ese momento sobre monumentos y obras de arte mueble, véase la de Andrés Baquero Almansa, *Catálogo de*

los profesores de las Bellas Artes murcianos, sí descubre al artista-restaurador y aporta su juicio crítico sobre las restauraciones que acometieron. Díaz Cassou en su *Pasionaria murciana: la cuaresma y la semana santa en Murcia: costumbres, romancero, procesiones, esculturas y escultores, cantos populares, folk-lore*, describe las imágenes de Semana Santa, comenta su estado de conservación y los sucesos que afectaron a los pasos, narrando la vida material de las obras. Los libros de Fuentes y Ponte, *España Mariana. Provincia de Murcia y Murcia que se fue*, reflejan la preocupación del autor por el patrimonio monumental y artístico de la ciudad, de la que él se convirtió en protagonista, por ello, su figura ha sido objeto de un profundo estudio por parte de De la Peña Velasco, que también analiza su participación en la Comisión de Monumentos. Estos textos, junto a monografías sobre restauradores y memorias, apuntes de los propios conservadores o los artistas-restauradores, nos han permitido observar cuál era la manera de percibir el estado de conservación de los bienes culturales y cuáles eran los criterios de conservación y restauración de los diferentes autores.

El siglo XIX es una época en la que se mezcla la tradición de los talleres con las nuevas aportaciones técnicas, muchos de los que escribieron los primeros manuales de restauración eran artistas, restauradores o sencillamente, amantes de las artes dedicados a su conservación y restauración, como Secco Suardo, o el restaurador Ulisse Forni. En España los primeros tratados de restauración fueron escritos por Poleró y Toledo, *Tratado de la pintura en general*, en el que emite su juicio sobre las restauraciones excesivas y establece los principales procedimientos de restauración, y Mariano de la Roca y Delgado, *Compilación de todas las prácticas de la pintura, desde los antiguos griegos hasta nuestros días*, en el que fusiona otros tratados anteriores, como los de Francisco Pacheco, Antonio Palomino, el Conde de Caulus, Roger de Piles y el tratado del mismo Poleró y Toledo, dedicando un apartado a la restauración de pintura.

Otras fuentes bibliográficas utilizadas han sido los tratados de restauración, los catálogos de exposiciones, los libros de viajeros y la prensa nacional y local de la época. Los libros de viaje se convierten en una valiosísima fuente de información, nos aportan puntos de vista diferentes sobre el patrimonio, la del viajero ilustrado que contempla con una mirada inquieta un panorama anclado en viejos principios, eruditos que conscientes de la importancia de la memoria histórica, recogen de cada rincón del país los hitos y artistas más destacados de sus ciudades. La mirada crítica de la prensa reflejó los cambios y sucesos locales

en relación al patrimonio, distribuyó el pensamiento de los eruditos y académicos, y se hizo eco de las nuevas ideas sobre la protección y la conservación del patrimonio. La prensa ha permitido medir la conciencia y compromiso de la sociedad murciana con la conservación de su patrimonio y observar la responsabilidad que tuvieron los medios de comunicación social en el estado de opinión de la sociedad sobre su patrimonio.

Las fuentes archivísticas han sido la base sobre la que se apoya esta investigación. A partir de la documentación recogida en diferentes archivos locales y estatales, el interés de los datos aportados queda centrado en Murcia. Las actas de las juntas y memoriales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País han ofrecido una rica información sobre la formación del artista, y además han permitido conocer los criterios que decidieron el destino de conventos y monasterios tras su incautación.

El patrimonio murciano no quedó al margen de los sucesos y cambios, el uso que hicieron de él las instituciones locales fue un reflejo de lo sucedido en el país. Para analizar las medidas de protección y tutela de los bienes culturales aplicadas desde la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos, se consultaron las actas de las juntas de la Comisión Provincial de Monumentos y otros oficios representativos localizados en el archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia, que han permitido conocer las dificultades planteadas por las autoridades locales y los propios comisionados durante los primeros momentos de su formación.

Con el fin de valorar la relación entre los jefes políticos de Murcia, la Comisión Provincial y la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, se revisó en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el correo establecido ente ambas instituciones a partir de 1844¹. También fue consultada la documentación existente entre la Comisión provincial y las Reales Academias, informes y memorias que mostraban aspectos relativos a la metodología aplicada en excavaciones, y las personas cuyo mecenazgo favoreció su conservación, así como, las medidas de conservación preventiva utilizadas *in situ* para la conservación de las piezas extraídas. En los archivos y fondos históricos de las cofradías, especialmente el Fondo Histórico de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno,

1 Un reciente convenio entre La Real Academia de Bellas Artes de san Fernando y el Boletín Oficial del Estado permitirá conocer esta rica información en toda España a medida que vaya siendo publicada la correspondencia entre la Academia y las Comisiones Provinciales, paso previo para un estudio global sobre la situación del patrimonio histórico español tras las desamortizaciones.

las actas de las Juntas nos han permitido conocer las medidas de conservación y conservación preventiva desarrollada por las cofradías con su patrimonio, quiénes actuaron como conservadores y quiénes fueron los restauradores, así como, cuáles fueron los criterios que guiaron sus intervenciones.

Las consultas en algunos archivos abrieron nuevas vías a la investigación, algunas de las cuales todavía no se habían acometido hasta ese momento, y que pedían profundizar en su conocimiento. De esta forma sucedió en el archivo catedralicio de Murcia, durante el estudio entorno a distintos conceptos presentes en el ámbito catedralicio a finales del siglo XVIII y principios del XIX, fueron surgiendo cuestiones específicas que abrieron nuevos interrogantes.

Durante la consulta de archivos y fondos fotográficos públicos y privados, además de analizar la utilización del medio fotográfico como mecanismo de difusión del patrimonio, de educación y de conocimiento, hemos podido descubrir y analizar en las imágenes el estado de conservación de bienes muebles e inmuebles en el siglo XIX, proporcionando datos reveladores sobre el estado de conservación de los bienes artísticos más destacados de la ciudad, así como de algunos inmuebles distinguidos en esta investigación, como la Catedral de Santa María y la ermita de Jesús, donde se había transformado la disposición interior de las capillas con fines expositivos a finales de siglo XIX.

Paralelamente a las anteriores, se ha realizado una investigación basada en el análisis organoléptico directo de las piezas más destacadas en esta investigación, y cuando ha sido posible, se ha completado con la consulta del Archivo del centro de restauración de la Comunidad autónoma de la Región de Murcia, en cuyos informes estaba recogido el estado de conservación antes de ser nuevamente intervenidas, arrojando luz sobre las restauraciones que han sufrido y los criterios de intervención utilizados en el siglo XIX, siendo de gran utilidad en el caso de las pinturas murales de Nicolás Villacis transportadas a lienzo por Juan Albacete.

1.4. Organización de los capítulos

Esta tesis doctoral se estructura en ocho capítulos, el primero de los cuales delimita cual es el objeto de este estudio, los intereses principales y la idoneidad de la presente investigación. Plantea los objetivos y la metodología que se ha empleado para el desarrollo de la investigación.

En el segundo capítulo se establecen los antecedentes de la conservación y la restauración a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, comenzando por

contextualizar las primeras medidas de tutela y conservación de los monumentos en el marco de las Reales Academias a finales del siglo XVIII. Después se estudia el origen de la figura del restaurador, tomando como referencia al artista-restaurador en la Corte, observando su posterior evolución en los museos madrileños, para después trasladar esta investigación a Murcia, con el fin de plantear las circunstancias en que surgió esta figura en la ciudad. Finalmente, se analizan distintos términos empleados relacionados con el concepto conservar, un vocabulario cuya evolución corrió paralela a la evolución de los criterios de intervención, de la figura del restaurador y de los hábitos de conservación.

En el tercer capítulo, centrado en el tránsito del siglo XVIII al XIX, se estudia el papel de las Reales Academias como promotoras del fomento y difusión de una nueva mentalidad en torno al conocimiento y conservación de los monumentos. En este punto se ha hecho una revisión de los principales criterios entorno a la conservación y la restauración, valorando los medios de penetración de estas ideas en el país y otros mecanismos de difusión, como los libros de viaje y la prensa.

A la luz de los acontecimientos de la primera mitad del siglo XIX en Murcia, el cuarto capítulo profundiza en los efectos de los acontecimientos políticos y económicos sobre la conservación de los bienes muebles, observando simultáneamente los primeros debates surgidos en torno a los criterios de restauración. Por otro lado, trata de dar respuesta a tres interrogantes, cuáles fueron los desencadenantes que dieron lugar al desarrollo de una normativa en torno a la tutela de los bienes culturales, qué figuras e instituciones se responsabilizaron de su aplicación, y cuál fue el valor que determinó qué bienes debían ser conservados. Para dar respuesta a estas cuestiones se analiza la conservación de los bienes inmuebles, observando a través de casos concretos cuales fueron las relaciones entre los distintos organismos de tutela y cómo influyó el contexto político, social y económico en la conservación de los monumentos.

A partir de este punto, la investigación se centra en los dos principales organismos institucionales de tutela y conservación que se establecieron en Murcia. En el capítulo quinto se analiza la evolución de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos desde su instalación, resaltando las personalidades más destacadas en la conservación del patrimonio murciano, y observando su presencia en otras instituciones de protección del patrimonio de Murcia. En el capítulo sexto se estudia el Museo Provincial desde su formación, permitiéndonos

observar las medidas de conservación adoptadas en su entorno, y valorar el desarrollo de las figuras del conservador y el restaurador en la segunda mitad del siglo.

El apartado séptimo está dedicado a la conservación del patrimonio de la Cofradía de Jesús de Murcia, poseedora de uno de los conjuntos artísticos más destacado de la ciudad, los *Pasos* de Francisco Salzillo localizados en la Ermita de Jesús. Las características de esta institución han permitido profundizar en varios aspectos de esta investigación, como la relación entre conservación y mecenazgo, las medidas de conservación preventiva desarrolladas en el ámbito de la ermita y durante la procesión en Semana Santa. Por otro lado, ha sido fundamental para valorar la presencia de los restauradores de escultura y la evolución de los criterios de restauración en las últimas décadas del siglo.

En el capítulo octavo se definen las conclusiones, en las cuales establecemos una serie de ideas razonadas sobre el estudio, prestando especial atención a aquellas que dan respuesta a nuestras inquietudes iniciales. Finalmente encontramos la bibliografía, donde están reunidos los libros y otras publicaciones consultadas.

Capítulo II

Antecedentes

2.1. La protección de las Artes en el siglo XVIII

La consolidación en Europa de los estados nacionales concretó un espacio territorial, histórico y social que favoreció el desarrollo de una identidad propia a cada país, afirmada en un pasado común. La reflexión sobre la distancia histórica de determinados objetos artísticos hizo que se despertara un enorme interés por las riquezas del pasado, por el monumento como documento histórico que debía ser conservado. El concepto Monumento nace asociado al de memoria histórica, ya que sólo a través del mismo podía entenderse el presente, paso previo para dar un salto cualitativo desde el deleite producido por su contemplación a una decidida voluntad dispuesta a favorecer su conservación ya que se apreciaba tanto su valor de documento como su condición de página ilustrada de la historia de tan alto valor como la escrita. Muchos fueron los factores que contribuyeron a ello dentro de la cultura y del pensamiento del siglo XVIII. Juan de Arfe en el siglo XVI había atribuido a la arquitectura la condición de testigo de la historia cuya virtualidad sobrepasaba las cualidades de su complicado proceso constructivo y de las técnicas empleadas en su edificación¹. Esa posibilidad de atribuir al monumento valores tan determinantes como los que le relacionaban con el territorio tiene mucho que ver con el despertar no sólo de una conciencia nacional sino de otra clase de estudios en los que se pretendía encontrar en ella los rasgos propios y diferenciadores de cada pueblo. No es de extrañar que conceptos como los de clima y lengua, medio natural y tradición, se abrieran paso en la conciencia europea para trazar las líneas de evolución de los modelos y justificar su cercanía o alejamiento de las normas establecidas por los tratados de arquitectura. Desde Jacob Spon en el siglo XVII hasta Marcel Dieulafoy en el XIX, con sus estudios sobre Oriente y su reflejo sobre una Europa sorprendida ante la contemplación de un mundo desconocido, revelaron cuánta falacia se escondía en la universalidad de las recetas y en la bana-

1 v. DE ARFE Y VILLAFANE, J. y ENGUERA, P. *De varia commensuración para la Esculptura y Architectura*. Madrid: Don Plácido Barco López, 1795 (1585).

lización de generalidades que nada añadían al conocimiento de cada pueblo, de sus tradiciones y costumbres. La vieja condena de soluciones heterodoxas alejadas de las normas que el canon de la construcción había dejado en la doctrina escrita desde el renacimiento, acrecentó el interés por la forma en que fueron asimilados los preceptos del clasicismo y su diversidad nacional. De ahí que el viejo precepto de la didáctica helenística que proclamaba el lenguaje de las piedras, no era sólo una explícita referencia a la grandeza de su constructor sino también un canto a su época y a los ideales que inspiraron su construcción. La interiorización de esos valores produjo tal riqueza de soluciones diferentes que cada cual creyó encontrar su propia forma de ser y de sentir prendida en las piedras del pasado.

La idea de monumento nacional, vinculado a un criterio de valoración reverencial por la antigüedad, priorizó la consideración del objeto arquitectónico, aspecto que Vicente Rabaneque considera un estímulo para la jerarquización entre bienes muebles e inmuebles, justificando la tardía dedicación del restaurador hacia los bienes muebles en la Administración². La situación en España respecto a esta valoración cambió en el siglo XVIII, gracias al trabajo de educación artística y de orientación intelectual llevada a cabo por las Reales Academias. Junto a las disposiciones legales de la Corona, las Reales Academias fueron los mecanismos de conservación del patrimonio histórico artístico, encargados de la vigilancia de las intervenciones sobre el patrimonio.

Sin ser un organismo dedicado específicamente a la vigilancia o tutela del patrimonio, las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País integraron las artes en su proyecto de progreso, fue ésta una iniciativa que también incluyó intentos de protección del patrimonio artístico. Instaladas en todas las principales ciudades del país, se convirtieron en una vía de penetración de los ideales y la filosofía de la conservación que emanaba desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En ciudades como Murcia, donde no existía Academia para las enseñanzas de las artes, las Escuelas Patrióticas se convirtieron en el espacio de formación de los artistas y futuros restauradores del siglo XIX.

2.1.1. Las Reales Academias

La llegada de Felipe V a España supuso la implantación de una nueva concepción del estado y una nueva política cultural puesta al servicio del poder que encarnaba

2 VICENTE RABANEQUE, T. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia: Editorial UPV, 2012. p 68.

su persona. Desde Francia e Italia se importó el modelo de las Academias, y una conciencia tutelar que se encargaría de corregir errores cometidos en el pasado. La conservación dio un gran salto cuando Europa se admiraba con los restos arqueológicos y monumentales de la cultura artística italiana, puesta de manifiesto cuando todavía un Carlos VII de Nápoles mostraba al mundo los descubrimientos de Pompeya y Herculano y los difundía mediante la creación de la Reale Stamperia.

“Luego de visitar las ruinas, volví a Nápoles, donde fui a ver las piezas de arte que se encontraban entre el palacio y el museo. Estaban allí los enseres y utensilios familiares, propios de vida diaria, tal como estaban en el momento de la catástrofe que los sepultaría durante dieciocho siglos: vasos, jarrones, balanzas, candelabros, lámparas, toda clase de dados para jugar, tickets de marfil para ir al teatro. Hasta un pan tostado con letras grabadas en su corteza.

Las pinturas arrancadas de los muros de Pompeya, Herculano y Stabia, estaban allí; algunas bastante buenas, como la de Teseo. Pero la mejor, a mis ojos, era una mujer en busto, con la pluma en los labios, mientras piensa para escribir. Está llena de expresión y buen gusto. Había animales, frutas, peces, muy buenos y también unas vistas campestres de gran calidad.”³

En este breve fragmento de los *Diarios* de Francisco de Miranda, recoge su impresión de la visita a las excavaciones de Pompeya y Herculano en 1786. A su vuelta a Nápoles, vio como las piezas procedentes de la excavación se encontraban depositadas y custodiadas entre el palacio y el museo, las dos instituciones en las que descansaba la protección de las artes.

Las ideas ilustradas propiciaron un cambio de actitud que encontró su reflejo en las Academias, entre cuyos objetivos se encontraba el conocimiento, la difusión y la enseñanza. Se formaron como órganos centralizados, encargados de canalizar las propuestas relacionadas para la protección del patrimonio en el que descansaba el orgullo de la nación.

3 DE MIRANDA, F. *Diario de viajes*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, (1992) 2016. Los descubrimientos de Pompeya y Herculano y las excavaciones realizadas bajo el reinado de Carlos III, estimularon el interés por los vestigios arqueológicos, forjando el nacimiento de la arqueología como ciencia. En el *Diario de viajes* escrito por el militar y erudito Francisco de Miranda durante su viaje por Europa, su mirada es la de un investigador educado en el *gusto* que valoraba lo que encontraba a su paso. De su visita a Herculano se deduce que las excavaciones seguían un protocolo para conservar aquello que se sacaba a luz, cubriendo nuevamente con tierra aquello que se descubría, después de estudiado.

2.1.1.1. La Real Academia de la Historia

La Real Cedula de 17 de junio de 1738 creó la Real Academia de la Historia que en 1777 asumió las funciones relacionadas con la defensa de los valores artísticos e inspección de los monumentos descubiertos en el reino. En 1792 se creó la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, encargada de recibir y gestionar los expedientes en referencia a los hallazgos arqueológicos, aunque fueron los bienes inmuebles, los monumentos arquitectónicos, los que recibieron mayor atención por parte de este órgano.

A finales del siglo XVIII ya encontramos documentación en la que empezaba a vislumbrarse el interés hacia los restos arqueológicos que se descubren en la provincia de Murcia. Fechada en 1797, Juan Lozano y Santa, canónigo catedralicio, dirigió una carta a la Real Academia de la Historia en la que señaló que había podido constatar la presencia de mosaicos de origen romano en el hospicio cartujano de Bigastro y en el Convento de San Ginés; en otra carta escrita en 1803 por Carlos Marni desde Cartagena, ponía en conocimiento de la Academia que en la cueva de Don Juan, en la Pinilla, había descubierto la existencia de una piedra grabada⁴.



Canónigo Lozano⁵

4 MORA, G., TORTOSA, T. y GÓMEZ, M^a. A. *Catálogo de antigüedades de la Academia de la Historia*. Valencia. Murcia. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001. pp.151.

5 [Fecha de consulta: 25 de enero de 2017] Disponible en: http://www.regmurcia.com/servlet/integra.servlets.Imagenes?METHOD=VERIMAGEN_67032&nombre=Juan-Lozano-y-Santa_res_720.jpg.

El interés por el rico patrimonio arqueológico murciano quedó patente en las solicitudes de vigilancia y protección de los yacimientos que comenzaron a sucederse en el siglo XIX, por ello resulta sorprendente un oficio del correspondiente Bartolomé Colomar fechado en 1819, dirigido al Director y Secretario de la Real Academia, en el que expresaba la escasez de monumentos antiguos conservados en Murcia y Cartagena⁶. La carta de 1828 dirigida a D. José Musso y Valiente, en la que Agustín Juan advertía de la existencia de restos de época romana en el Puerto de Mazarrón en peligro de desaparecer por la construcción de un Molino harinero, dejando constancia de la preocupación de aquellos murcianos que se dedicaron al estudio de los restos arqueológicos ante el riesgo de pérdida o destrucción⁷. El mismo Musso y Valiente -académico como individuo en las reales academias de la Historia, de Bellas Artes y en la de Ciencias - presentó (1825) a la Academia de la Historia una memoria sobre inscripciones romanas en Lorca y Murcia. Entre este grupo de murcianos preocupados, también Diego Clemencín había realizado investigaciones arqueológicas por algunos pueblos de la provincia de Murcia, al tiempo que presentaba sus estudios y el resultado de sus investigaciones a la Academia de la Historia.



Diego Clemencín Viñas⁸



José Musso y Valiente

6 MORA, *Catálogo*, op. cit. p.151.

7 GUIRAO GARCÍA, J, José Musso Valiente: Retazos de una vida. En: MOLINA MARTÍNEZ, J.L. (coord.). *Musso Valiente (1785-1838)*. Murcia: Fundación Centro de estudios Históricos e investigaciones locales de la región de Murcia, 1998. Musso y Valiente fue académico como individuo en las reales academias de la Historia, de Bellas Artes y en la de Ciencias. Junto a Clemencín y Fernández Navarrete firmó un informe sobre las *Vidas de españoles célebres*.

8 [fecha de consulta: 20 enero de 2017] Disponible en: <http://www.asambleamurcia.es/sites/external/parlamentarios-murcia/images/img030.jpg> y <http://papelesdeelia.blogspot.com.es/2005/12/las-casas-de-jos-musso-valiente.html>

Una de las actividades más destacadas que desarrolló la Academia de la Historia fueron las expediciones arqueológicas que bajo el nombre de *Viajes de Antigüedades de España*, pretendían recoger y formar colecciones de documentos de la historia antigua del país. De forma sistemática se recogían inscripciones, antigüedades, monedas o documentos, realizando dibujos que ayudaran en su documentación e inventario, al tiempo que se realizaban visitas a yacimientos⁹.

En cuanto a la manera de proceder en los yacimientos, la Real Academia de la Historia creó la instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos o que se descubrieran en el Reino, dando lugar a la Real Cédula de 6 de julio de 1803, primera medida legislativa en España para la conservación del patrimonio arqueológico y monumental, en la que se otorgaba a la Real Academia de la Historia la Inspección de todas las Antigüedades de España, para cuyo fin propuso un plan razonado de medidas para el reconocimiento y conservación de los monumentos antiguos.



MADRID EN LA IMPRENTA REAL¹⁰

Los monumentos en territorio público o realengo debían ser recogidos y puestos en custodia por los Magistrados y los Justicias de los distritos, dando parte de todo a la Academia para que ésta determinase el medio de su adquisición. Ante la posible destrucción de parajes arqueológicos ocasionada por el paso del tiempo o el descuido, fueron los Justicias de cada pueblo los encargados *de facto* de que nadie destruyera o maltratara los monumentos descubiertos, eran responsables del cuidado y conservación de los edificios antiguos existentes en pueblos y des-

9 MAIER ALLENDE, J. *Noticias de Antigüedades de las Actas de sesiones de la Real Academia de la Historia (1738-1791)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2008. El Marqués de la Ensenada, Zenón de Somodevilla y Bengoetxea, Secretario de Hacienda, Guerra, Marina e Indias, fue uno de los promotores de la conservación y estudio de las antigüedades. En 1752 dio órdenes precisas para que se recogiesen los restos arqueológicos encontrados durante la reforma del puerto de Cartagena.

10 España. *Real Cédula de S(u) M(ajestad) y Señores del Consejo, por la qual se aprueba y manda observar la Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno* (6 de julio de 1803). Madrid: Imprenta Real.1803.

poblados, evitando que se derribaran o que sus materiales fuesen reutilizados. Los Justicias se convirtieron en los responsables directos de la conservación, de velar y proteger los Monumentos, pero cuando los edificios amenazaban ruina debían comunicarlo a la Academia para que ésta tomara medidas para su conservación.

En Murcia, el desarrollo de la arqueología dio lugar a que desde comienzos del siglo XIX se sucedieran numerosos hallazgos de época romana en Cartagena, Puerto de Mazarrón, Lorca, Bullas, y en la segunda mitad de siglo, en Monteagudo y Cabo de Palos, sin embargo, las noticias sobre restos de época medieval procedieron principalmente de la ciudad de Murcia. Los informes que fueron enviados a la Academia dando cuenta de los descubrimientos, incluyeron dibujos de inscripciones islámicas procedentes de los conventos de San Ginés, Santa Catalina, Santo Domingo y de la Mezquita de Murcia.

2.1.1.2. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Conforme a unos estatutos de 1751, Fernando VI fundó la Real Academia de las Tres Nobles Artes por Real Decreto de 12 de abril de 1752, tras la experiencia que desde 1744 funcionaba como Junta Preparatoria en la Casa de la Panadería, aunque los estatutos definitivos fueron publicados el 30 de mayo de 1757. Sus funciones relacionadas con la inspección y tutela de las antigüedades del Reino hicieron de la Academia el antecedente de las estructuras institucionales que en el siglo XIX convirtieron a los poderes públicos en los responsables de la conservación y la restauración de los objetos artísticos.

Llamado a España por Carlos III en 1761, Anton Rafael Mengs fue el encargado de trazar los planes de estudios de la Academia de San Fernando en 1766¹¹, que en opinión de Ruiz de Lacanal quedó constituida no sólo como centro de enseñanzas artísticas, sino como una institución de tutela del arte, ya que tanto los artistas como los restauradores oficiales tenían que responder ante ella. Junto a sus objetivos en la protección de las Artes y la defensa de los valores artísticos, la Academia de San Fernando fue la estructura encargada de la regulación de las enseñanzas artísticas, organizando la docencia, diseñando disciplinas y técnicas, designando los profesores e imponiendo un gusto oficial. Los cambios docentes tuvieron su repercusión en

11 BEDAT, C. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989. Aunque su origen pudo estar relacionado con el deseo de algunos artistas cuya experiencia en el extranjero les había puesto en contacto con otras Academias europeas, fue en 1727 cuando el pintor Francisco Antonio Meléndez presentó al rey Felipe V un proyecto de Academia de la Artes. Habría que esperar a 1744, año en el que se constituiría una Junta preparatoria (1744-1752), para que se comenzara a elaborar el proyecto.

la evolución de la figura del restaurador ya que estaría asociada en origen a la propia formación del artista. Estando encargado de la tutela y conservación del patrimonio Real, Mengs realizaba una doble tarea, redactando informes y valorando las obras desde el punto de vista artístico al tiempo que establecía pautas preventivas para su conservación, aconsejando sobre la disposición de los cuadros, o cómo debían manipularse al ser descolgados. Según su criterio, éstos debían ser restaurados por profesionales de habilidad reconocida, los restauradores oficiales.¹²

En Arquitectura quienes realizaban sus estudios en la Academia obtenían titulaciones que inmediatamente trazaron la separación entre los nuevos arquitectos y los maestros de obras, y que acabaría en 1765 cuando Fernando VI decretó que los nombramientos de arquitectos titulares de los municipios y de las catedrales debían asignarse a diplomados en la Academia¹³. En Marzo de 1786 se creó la Comisión de arquitectura con el fin de confirmar que los proyectos que se presentaban para su aprobación se hacían conforme a las reglas del arte, asegurándose de esta manera que los arquitectos seguían posiciones de acuerdo a los ideales estéticos de la institución. Carlos III confirmó el carácter instrumental de la institución cuando, con la R.O. de 28 de febrero de 1787, impuso que ninguna ciudad, villa o tribunal pudiera conceder el título de arquitecto ni nombrar para dirigir obras a quien no se hubiera examinado en las Academias.

“Advirtiendo el Rey que hay sobrada negligencia en observar lo mandado por S.M. en los Estatutos de las Reales Academias de San Fernando y San Carlos sobre la aprobación de Arquitectos y Maestros de Obras, de lo qual resulta un gravísimo perjuicio publico en la dirección de las fabricas, el abatimiento de los profesores de Arquitectura, y el descrédito de la Nacion; [...] que no pueda ningún Tribunal, Ciudad, Villa, ni Cuerpo alguno Eclesiástico ó Secular conceder título de Arquitecto, ni de Maestro de Obras, ni nombrar para dirigirlas al que no se haya sujetado al riguroso examen de la real Academia de San Fernando,[...]”¹⁴

12 RUIZ DE LACANAL, M.D. *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla: Gráficas Olimpia, 1995. p.106-107.

13 En relación a la arquitectura, la Academia se impuso orientar la composición y el diseño de los edificios, verificar la calidad constructiva de sus fábricas y lograr la perfecta funcionalidad y adecuación al fin para el cual fueron concebidos, véase BONET CORREA, A. *Arquitectura y Arquitectos en la Real Academia*, XLVIII. En: *Obras maestras de la Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1994.

14 Real Orden de 28 de febrero de 1789, cit. en: España. *Real provision de los Señores del Consejo por la qual se manda guardar los dispuesto en la Reales Ordenes que se refieren sobre los requisitos que han de concurrir en los Arquitectos y Maestros de obras, y los que han de preceder á la aprobación de los diseños ó planos para obras públicas, en la forma que se expresa*. Madrid: Imprenta Real, 1801.

Cualquier título expedido fuera de estas circunstancias era declarado nulo, pero la escasez de titulados planteó problemas para cubrir las vacantes en las provincias y asumir la revisión de todos los proyectos que se remitían a la Academia, como consecuencia, en 1791 seguían registrándose cartas de exámenes en las actas capitulares de Murcia, lo que ocasionó que el Conde de Floridablanca escribiera al Corregidor instándole a cumplir la resolución. La Academia contaba con el apoyo del monarca y éste a su vez, se apoyaba en personas cercanas que en calidad de Protectores, como Floridablanca, fueron asegurando el carácter estatal de la Academia.¹⁵

La R.O de 5 de enero de 1801 recordaba las normativas anteriores y establecía nuevamente que siempre que se proyectara cualquier obra pública sagrada o profana se tenían que enviar los diseños, planes y proyectos a la Real Academia de San Fernando para que los examinara la Comisión de Arquitectura y diera su aprobación. Esta norma no debió tener la respuesta deseada, como demuestra el oficio fechado el 29 de enero de 1808, del Secretario de estado, D. Pedro Ceballos, dirigido a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, en el que se recordaba la Real provisión, además de exponer cómo aquellos ministros que debían de velar por las artes, habían dejado en manos de sujetos poco competentes las iglesias y edificios públicos.

[...] que siempre que se proyecte cualquiera obra pública sagrada o profana se envíen los diseños, planes y proyectos a la Real Academia de San Fernando para que los examine atenta, breve y gratuitamente la Comisión de Arquitectura, y que no se admitan recursos de los pueblos para invertir caudales en obra alguna, si los planes y dibujos de ella no estuvieren ya revisados por dicha Academia; [...]¹⁶

En respuesta a esta situación, la Real Orden de 11 de enero de 1808 expresó el deseo del Rey para que en adelante se presentaran para la aprobación a la Real Academia de San Fernando o a las demás del Reino en sus respectivos distritos, no sólo las obras públicas que se proyectaran en arquitectura, también debían remitirse para su

15 DE LA PEÑA VELASCO, C. y PÉREZ SÁNCHEZ, M. La ciudad de hermoso cielo y amenidad. En: BELDA NAVARRO, C. (coord.) *Floridablanca (1728-1808). La utopía reformadora*. Murcia: Comunidad Autónoma de la región de Murcia, Sociedad Estatal de conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008. p.31.

16 Madrid. Real Orden de S. M. de 11 de enero de 1808. En: *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1777 hasta el de 1828*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1828. p.91.

revisión los diseños y modelos de las pinturas o estatuas que se iban a construir o colocar de nuevo en los templos, plazas y espacio públicos, para su aprobación, ampliando la responsabilidad depositada en la Real Academia de San Fernando¹⁷.

“se guarde lo que tan sabiamente esta prevenido por los cánones para que no se permitan imágenes y pinturas que por su deformidad, lejos de excitar la devoción de los fieles, puedan contribuir a entibiarla”¹⁸

En la misma Real Orden, los Arzobispos, Obispos y demás prelados, regulares y seculares, quedaron encargados de actuar con celo en las visitas a los templos, convirtiéndoles en los auténticos conservadores de los bienes eclesiásticos, aunque el fin de sus trabajos¹⁹, por encima de mantener su valor artístico, consistió en conservar su función devocional.

2.1.2. La Real Sociedad Económica de Amigos del País.

“Se aprendan por principios fundamentales, y no por mera práctica.”²⁰



17 ARSEAPMU. Correspondencia (nº 972). Oficio de la Real Academia, fechado el 30 de enero de 1808. ARSEAPMU. Correspondencia de D. Pedro Ceballos. Comunicación de D. Pedro Ceballos, Secretario de Estado, fechado el 29 de enero de 1808.

18 Madrid. Real orden de S. M. de 11 de enero de 1808. *Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Valencia: Benito Monfort, 1828. p.93.

19 Los trabajos de conservación se realizarían a expensas de los caudales de propios o de comunidades eclesiásticas seculares y regulares, o de otros cuerpos.

20 REJON DE SILVA, D. Breve discurso, Que para abrir la Junta general que celebró la Real Sociedad económica en el día de SAN CARLOS de este año, dixo su Censor Don Diego Rejon de Silva, Caballero de la orden de San Juan, y Secretario que fue de S.M. y Oficial de la primera Secretaria de Estado. *Correo de Murcia*, 16 de diciembre de 1794. p.8.

Con la aprobación de Carlos III se crearon las Sociedades Económicas de Amigos del País con el objetivo de poner en marcha un mecanismo capaz de favorecer y fomentar el progreso de las ciencias, la industria y el comercio, mediante la enseñanza²¹.

El atraso económico y social de la nación española a finales del siglo XVIII planteaba una situación que las Sociedades tratarían de solventar, actuando como impulsoras de las nuevas tecnologías, de ahí que sus actuaciones repercutieran directamente sobre los sectores agrícola, industrial y comercial²², aunque se produjeron desfases entre el objetivo inicial de progreso general y los resultados finales debido a la falta de apoyo de las administraciones y a los distintos intereses de los miembros e instituciones implicados con la Sociedad, que en un principio estuvo formada con personas de la nobleza, el clero y las clases acomodadas.

[...] empero es menester que la parte sublime de los Ciudadanos, cuyas cunas ilustres, bienes, y educación les proporciona medios de propagar estas cosas, se unan á la sociedad para ocuparse en objetos tan dignos de su fomento, para bien del Pueblo.²³

En su célebre *Viaje de España*, D. Antonio Ponz insistió en el papel que nobles y poderosos debían jugar en el progreso de la cultura²⁴, siendo un convencido defensor de integrar las artes en el proyecto reformista ilustrado, una iniciativa que incluyó los primeros intentos de protección del patrimonio artístico.

Las Sociedades económicas constituidas a partir de 1775 por iniciativa del fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez de Campomanes, siguieron el mo-

21 RUMFORD, B. *Ensayos políticos, económicos y filosóficos del Conde de Rumford*. Traducidos de Orden de la Real Sociedad Económica de esta Corte por Don Agüero y Neira. T.I. Madrid: Imprenta Real, 1800. [fecha de consulta: 31/08/2017] Disponible en: <http://fama2.us.es/fde/ensayosPoliticRumfordT1.pdf>.

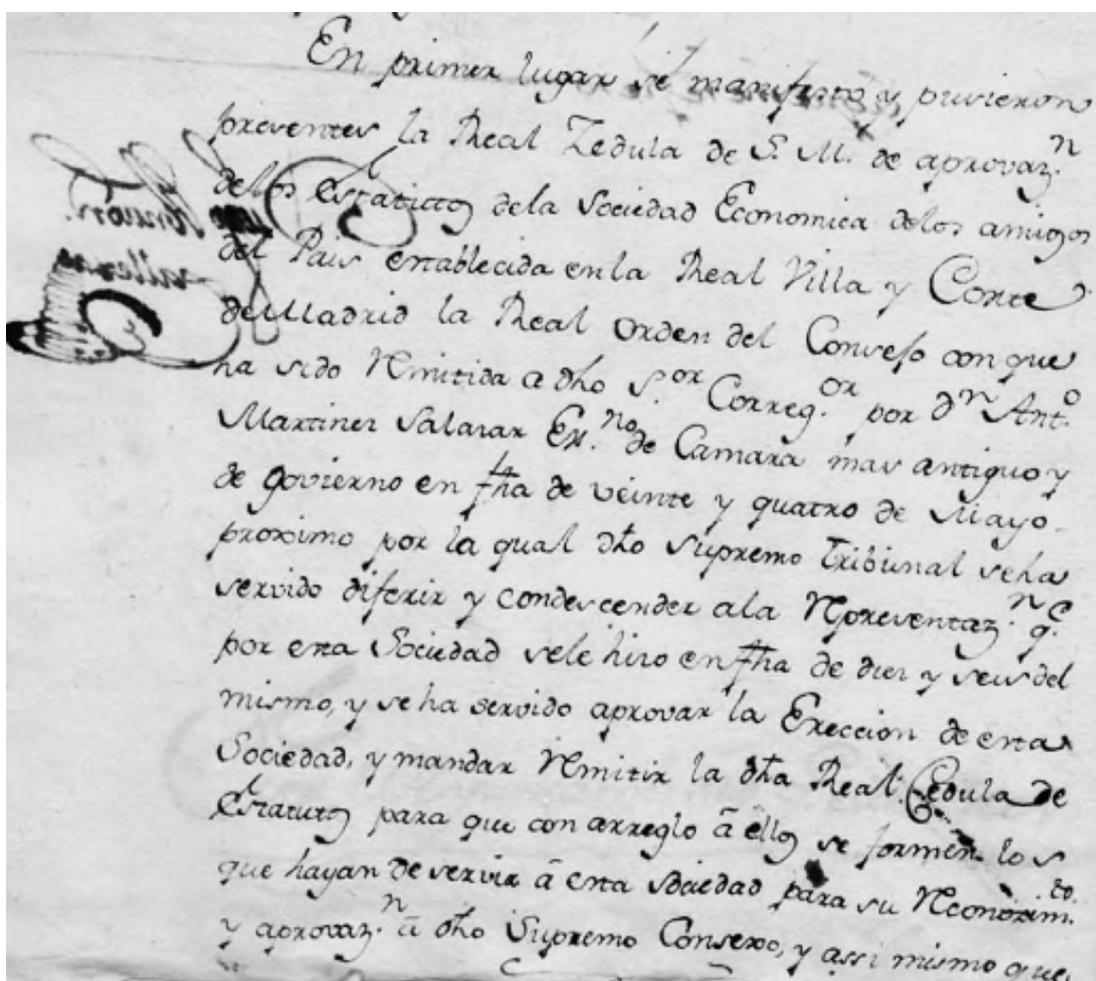
ARSEAPMU. Correspondencia de D. Pedro Ceballos. Con fecha 18 de septiembre de 1803, la correspondencia mantenida por D. Pedro Ceballos con la Sociedad murciana, guarda referencias a las teorías del Conde de Rumford, sobre la defensa de la agricultura y las artes, recogidas en sus *Ensayos poéticos, económicos y filosóficos*, traducidos por orden de la Real Sociedad Económica de Madrid en 1800-1801.

22 En Murcia, la mayoría de los protagonistas en el momento de erigir esta Sociedad, pertenecían a la administración, véase VELAZQUEZ MARTÍNEZ, M. Las primeras gestiones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en aras de la regeneración económica del reino de Murcia (1777-1786). *Contrastes*. [Fecha de consulta: 25/01/2017] Disponible en: <http://revistas.um.es/contrastes/article/view/84341/81261>. véase también VIGUERA RUIZ, R. Real Sociedad Económica de la Rioja castellana. Una apuesta por el progreso. *Berceo*, 152. 2007. Instituto de estudios Riojanos, 2007. pp.83-84.

23 REJON, *Breve discurso*, op. cit. p.8.

24 ARSEAPMU. Acta de 22 de septiembre de 1790. Pocos años después de su formación, se anota entre los nombres de los examinadores de la clase de dibujo de la Sociedad murciana a D. Jesualdo Riquelme, mecenas y representante de una cúspide social que debía proteger al artista. La coincidencia en el ámbito de la Sociedad económica del noble murciano, junto al escritor y académico, Diego Antonio Rejón de Silva, es representativa del papel que jugaron diferentes personalidades en la idea de defensa del patrimonio artístico presente en el programa de la ilustración.

delo de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, y sólo se permitió el acceso a un grupo social muy restringido, la nobleza más ilustrada, caballeros, eclesiásticos, miembros de la administración y autoridades locales. Su principal objetivo fue dedicarse a la búsqueda de la identidad física, histórica y cultural de cada una de las regiones del país. Para desarrollar sus tareas los socios se distribuyeron en comisiones, de Agricultura, Industria y Artes, funcionando como un consejo técnico ante la Administración. Al hacer balance de su actividad, Arias de Saavedra Alias considera que el principal problema que encontraron las Sociedades Económicas para cumplir sus objetivos de modernización fue hacer crecer la economía y difundir la educación entre las capas populares²⁵.



ARSEAPMU. Acta de 1 de junio de 1776.

25 ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, I. Las Sociedades Económicas de Amigos del País: proyecto y realidad en la España de la Ilustración. *Obradoiro de historia moderna*, núm. 21. Madrid: CEAEU, 2012. p. 244.

La Sociedad Económica de Murcia creada el 25 de mayo de 1776, siguiendo el modelo propuesto en la Real cedula otorgada por Carlos III en 1775²⁶, celebró su sesión inaugural en diciembre de 1777. En la búsqueda de la identidad física, histórica y cultural de la región, sus fundadores estuvieron convencidos de la importancia de la promoción de las artes y fueron concededores del influjo moral que podían tener sobre los ciudadanos mostrándoles acciones y personajes edificantes. Además, a través de la creación de las Escuelas Patrióticas de Dibujo, Aritmética y Geometría también se quería instruir a los artífices para que dominaran el dibujo y otras materias artísticas, mejorando la calidad de las manufacturas, para cuyo fin se designó a los profesores más distinguidos por su experiencia²⁷. En 1779 se inauguraron las enseñanzas de Dibujo, al frente de las cuales estuvo Francisco Salzillo como Director²⁸, junto al pintor Pedro Muñoz, ambos individuos de mérito de esta Sociedad²⁹.

En acta de la Real Sociedad Económica de Murcia del 22 de septiembre de 1790, quedó recogida la entrada de una carta del Conde de Floridablanca anunciando la llegada a la ciudad de Murcia de D. Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando desde 1776³⁰, con el encargo de ver el estado de la escuela de dibujo y su enseñanza³¹. A lo largo de su *Viaje*, Ponz había reflejado el abandono de monumentos artísticos y las carencias en su conservación, siendo consciente del saqueo que sufría el patrimonio, de ahí surgía su defensa de la

26 AGRMU. *Real Cédula de S.M. en que se aprueban los Estatutos de la Sociedad Económica de Amigos del País*. Madrid: Imprenta Pedro Marín, 1775. Su finalidad era la mejora de la industria popular y los adelantos de las maquinarias, asimismo dar a conocer los secretos de las artes. Dispusieron el orden que debían llevar sus individuos, numerarios los que residiesen en la ciudad, corresponsales los que viviesen en las demás ciudades y villas de la provincia, agregados los que solicitaran incorporarse, teniendo residencia en Granada, Valencia, Cuenca y provincias de la Mancha.

27 AMM. 10-C-6 (1). *Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo en que se aprueban los estatutos de la Sociedad Económica de los Amigos del País de la ciudad de Murcia*. Murcia: Imprenta de Felipe Teruel, 1778.

AMM. *Reglamento establecido por la real Sociedad de Murcia, para sus escuelas patrióticas de dibujo, aritmética y geometría*. Murcia: Viuda de Felipe Teruel, 1783.

28 ARSEAPMU. Libros de Actas 1804-1816 (550/800). La implicación de Salzillo, junto a la de regidores y eclesiásticos, receptivos a la promoción de las artes, a su práctica y conocimiento, constituyó un firme apoyo para la Escuela.

29 En los primeros tiempos de la Academia, cuando hubo escasez de fondos, los gastos fueron costeados por el Obispo D. Manuel Rubín de Celis, el Barón de Albalat y otros socios ilustres, como Antonio Lucas y Joaquín Saurín, véase DE LA PEÑA VELASCO, C. Francisco Salzillo, primer director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1779-1783), en BELDA NAVARRO, C. (ed.). *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1983. p.153. véase también DE LA PEÑA VELASCO, C. y BELDA NAVARRO, C. Francisco Salzillo, artífice de su ventura. En: HERRERO PASCUAL, A. (coord.). *Francisco Salzillo: vida y obra a través de sus documentos*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006. pp.18-45.

30 Durante el reinado de Carlos III, siendo secretario de la Real Academia Antonio Ponz, se creó la Comisión de arquitectura en 1786, que desarrollaría una función crítica sobre las intervenciones que se realizaban en los monumentos públicos.

31 El Conde de Floridablanca, con cuya confianza contaba D. Antonio Ponz, presidió la Junta provincial de Murcia hasta su muerte el 30 de diciembre de 1808.

no exportación de pinturas, especialmente las de Murillo³². También denunció las malas restauraciones que encontró a su paso, incluso estudió documentos sobre intervenciones en monumentos, avisando de los malos restauradores. El patrimonio artístico se había convertido en un elemento representativo del honor de la nación, por ello algunas personalidades como Ponz apoyaron el control estatal sobre la arquitectura.

Ante el atraso económico y social del país frente a las restantes naciones europeas a finales del S.XVIII, las Sociedades Económicas surgen con el deseo de progresar fomentando los avances tecnológicos, pero la guerra de la Independencia de 1808 a 1814, supuso un freno real a estas intenciones originales, ralentizando las actividades de las Sociedades. Posteriormente, debido al periodo de agitación que sufrió el país, no sería hasta el trienio liberal cuando se reinició la actividad existente antes de la guerra. En realidad el regreso de Fernando VII tampoco favoreció a estas instituciones ya que la tendencia absolutista supuso un freno del progreso, por lo que no sería hasta su fallecimiento cuando realmente reiniciaron su tarea³³.

Durante las dos primeras décadas del siglo XIX observamos la declarada penuria de la Sociedad murciana y su escasez de fondos³⁴, subsanados parcialmente gracias a los réditos sobre el tabaco dejados para la Sociedad por el Obispo Rubín de Celis³⁵. En cuanto a las Escuelas Patrióticas de Dibujo, a lo largo de este periodo conflictivo sufrió reformas³⁶, cambios de ubicación continuos³⁷, incluso algunos cierres, reabriéndose finalmente el 18 de Noviembre de 1813³⁸.

32 La Real Orden de 12 de Octubre de 1779 prohibía la extracción de pinturas del reino, en especial las de Murillo. D. Antonio Ponz era un admirador de la obra de Murillo, por lo que en su *Viaje* (T. IX) mostró su preocupación por la conservación de las pinturas de este maestro.

33 VIGUERA, *Real Sociedad*, op. cit. p.85. El monarca no había establecido disposiciones legales contra las Sociedades, pero la tendencia absolutista del gobierno central no favoreció una institución que estaba orientada al progreso. ARSEAPMU. Libros de Actas 1804-1816 (290/800). La Sociedad murciana mostró su lealtad al monarca.: "Que se dirija una carta a S.M. el Señor Don Fernando VII con motivo de su exaltación al trono".

34 ARSEAPMU. Libros de Actas. 1804-1816 (329/800). Actas de la junta ordinaria del 11 marzo de 1813. A causa de la falta de fondos la casa academia no podía abrir sus puertas durante la noche.

35 ARSEAPMU. Libros de Actas 1804-1816. (328/800).

36 ARSEAPMU. Libros de Actas 1804-1816. (376/800). En 1814 la casa academia sufrió la recomposición de la cubierta.

37 ARSEAPMU. Libros de Actas 1804-1816. (297/800) (330/800) (332/800). Las actas recogieron los continuos cambios de domicilio, desde una casa en la Calle Algezares al edificio del antiguo Tribunal. En 1816 el Marqués de Campillos ofreció su casa de la Plaza Fontes para academia de las Nobles Artes.

38 ARSEAPMU. Libros de Actas 1804-1816 (329/800) (339/800) (376/800). Los socios pidieron el edificio del antiguo Tribunal de la inquisición para las enseñanzas.



Escalinata de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de. Colección fotográfica municipal (91)

2.1.2.1. La formación de los artistas. La Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia.

El modelo de aprendizaje basado exclusivamente en la relación maestro aprendiz fue cambiando, ya que la formación del artista precisaba de un cuerpo de disciplinas, como aritmética, perspectiva, geometría, que no podían adquirirse en el taller³⁹. Las sentencias que declaraban la pintura como Arte liberal⁴⁰, dieron lugar a intentos de formación de las primeras academias, pero no fue hasta 1751, con la creación de la Real Academia de San Fernando, cuando surgió un centro de aprendizaje oficial donde al artista podía aprender los conocimientos teóricos y prácticos de las artes de la pintura y la escultura⁴¹.

Por otra parte, la influencia de los ilustrados que promovían debates sobre el tipo de educación más adecuada a las necesidades de la sociedad, y el reformismo borbónico impulsaron la aparición de nuevos planteamientos educativos. El proyecto ilustrado de Campomanes sobre la educación, recogido en el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), exponía nuevos planteamientos sobre el aprendizaje, que debía ser gradual y metódicamente conducido por un maestro, y sobre la necesidad y utilidad del dibujo en las artes, insistiendo en la necesidad de establecer donde no las hubiera escuelas patrióticas de dibujo dependientes de las Sociedades Económicas de Amigos del País, cuyos socios debían actuar protegiendo y fomentando los oficios y artes útiles⁴².

En 1765, consciente de los límites del sistema de aprendizaje, el escultor

39 BELDA NAVARRO, C. y POZO MARTÍNEZ, I. *Francisco Salzillo y la Escuela de escultura de Caravaca*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2006. pp. 133- 145. Coincidiendo con la academia de Salzillo (1765), un joven Roque López representaría el viejo sistema de instrucción, vinculado al taller del escultor donde había entrado con un contrato de aprendizaje, y a quien continuaría vinculado hasta el fallecimiento del maestro (1783). Por otro lado, el escultor Francisco Fernández Caro (1760-1841) representó al nuevo sistema, al iniciarse en los principios del dibujo y la escultura en el taller de José López, pero con la desaparición de éste (1781) dos años antes de la de Salzillo, y la imposibilidad de encontrar un maestro con el que completar su formación, solicitó en 1784 su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el fin de perfeccionarse en el arte de la escultura.

40 Sobre las sentencias que declaraban la pintura como arte liberal, v. BRUQUETAS GALÁN, R. Los gremios, las ordenanzas, los obradores. En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Grupo español de IIC, 2006. [fecha de consulta: 28/05/2017] Disponible en: https://ge-iic.com/files/RetablosValencia/R_Bruquetas.pdf

41 El escultor italiano Domenico Olivieri, al frente del taller de escultura del Palacio Real nuevo, solicitó a Felipe V permiso para abrir una Academia privada que comenzó su funcionamiento en 1741. Este fue el germen de la Real Academia que, tras una fase inicial como Junta preparatoria entre 1744 y 1752, se materializó como Academia de Bellas Artes según el Real Decreto de 12 de abril de 1752. Desde 1844, la Real Academia de San Fernando separó las enseñanzas de Bellas Artes, creando la Escuela de las Nobles Artes, organizada en base a un reglamento publicado en 1845. Cuando en 1846 se aprobaron sus nuevos estatutos, empezó a denominarse Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

42 MARTÍNEZ-OTERO PÉREZ, V. La educación popular en el discurso de Campomanes. *Revista Iberoamericana de educación*, vol. 68 (1). Madrid, 2015. pp.141-164. [Fecha de consulta 26 enero 2017] Disponible en: <https://ptdocz.com/doc/1090007/revista-iberoamericana-de-educaci%C3%B3n-vol.-68-n%C3%BAm.-1--espec...> En el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), se reconocía que los cuerpos de oficios o gremios de artesanos necesitan una educación específica para cada arte u oficio, considerando que la formación era insuficiente entre los artesanos, lo que se dejaba sentir en la decadencia de las artes respecto a otras naciones. Al iniciarse el *Discurso* reiteraba su pretensión de enseñar, perfeccionar, animar y dignificar las artes y oficios del Reino, aclarando que el término 'artes' se extendía tanto a las ciencias especulativas como a los oficios prácticos.

Francisco Salzillo había abierto en su casa una academia a la que asistían hombres ilustrados y profesores de distintas artes, a copiar el natural y a dialogar sobre “asuntos artísticos”⁴³. Entre los asistentes se encontraban antiguos discípulos, deseosos de perfeccionarse, amistades, grabadores locales, regidores y -signo de un cambio de mentalidad-miembros de la aristocracia murciana. Todos ellos compartieron aquel espacio en torno a la personalidad de un maestro que aglutinaba las inquietudes de hombres formados en la mentalidad ilustrada, la academia doméstica de Salzillo no fue solo un aula para aprender, sino un espacio para debatir sobre cuestiones estéticas⁴⁴.

El pintor murciano José Frías asistía con frecuencia a las clases de dibujo para perfeccionarse, y allí tomó contacto con el grupo de caballeros que asistían a la tertulia, de cuyo núcleo saldría la Sociedad Económica. De los debates surgió la necesidad de afrontar la renovación de las enseñanzas y la urgencia de constituir un centro que estableciera un sistema ordenado de disciplinas: principios, dibujos, ornato, modelado, también aritmética, geometría, y todo lo necesario para dar al artista el nuevo perfil que San Fernando estaba atribuyendo a los alumnos salidos de sus aulas. Al establecerse las Escuelas de Dibujo bajo la protección de la Sociedad Económica, Muñoz Frías fue nombrado director junto a Salzillo para las enseñanzas de dibujo.

Una vez creada la Escuela Patriótica de Dibujo quedó bajo el criterio de Salzillo el diseño del plan de enseñanzas y la designación de profesores. Baquero Almansa consideraba sobre sus enseñanzas que mientras no vinieron maestros valencianos como Folch de Cardona y Campos, no fueron otras que las personales de Salzillo y Muñoz, “ignorantes, probablemente, de las teorías de Mengs y sus discípulos”⁴⁵. Por el contrario, Belda Navarro considera que la presencia de Rejón de Silva, secretario del Conde de Floridablanca, habría hecho imposible que la teoría artística del clasicismo se ignorara⁴⁶. La propia evolución de la mentalidad artística de Salzillo muestra cómo el escultor fue sensible a estas nuevas realidades.

En el informe que el matemático murciano y amigo de Salzillo, Luis San-

43 BAQUERO ALMANSA, A. *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia: Nogués, 1913. p.222.

44 Ceán Bermúdez recogió en *El Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* el interés de Salzillo por la renovación del aprendizaje artístico. Sobre este tema véase BELDA NAVARRO, C. Los discípulos de Salzillo. Del taller a la academia doméstica. cit en: *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Cap. XII. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015. p.270-288.

45 BAQUERO, *Los Profesores*, op.cit, 1980. p. 244 y 285. El pintor Folch de Cardona fue nombrado teniente director de las clases de dibujo, informando favorablemente Salzillo, a quien tras su fallecimiento sustituyó en el cargo de director de la Escuela de la Económica.

46 Las iniciativas del Conde de Floridablanca favorecieron el desarrollo económico y la realización de obras públicas en la ciudad donde también se reflejaron los nuevos gustos académicos.

tiago Bado, presentó a la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia en 1781, formuló unos principios que se asemejaron con los oficiales de la Academia de San Fernando. Bado se entrevistó con algunos de los Directores de Sala de San Fernando con el fin de adaptar sus pautas de enseñanza a los principios que preparaba para la Escuela patriótica murciana y coincidió en las Escuelas con otros profesores que también aspiraron a seguir los principios de la Academia⁴⁷.

La estructura pedagógica de la Academia de San Fernando en la última década del siglo XVIII, se basó en el sistema definido en los textos de Anton Rafael Mengs, en los que exponía cómo las Bellas Artes, como artes liberales precisaban de reglas que las guiasen, pues los principiantes de la pintura y la escultura necesitaban conocer las leyes, explicadas mediante demostraciones⁴⁸, y para ello era necesario que los maestros fuesen expertos en las artes, pues debían ser capaces de explicar de dónde venían las reglas. Junto a las clases, al servicio de igual manera de alumnos y maestros, se promovían los discursos académicos y las conferencias, escuchando a profesores hablando sobre la nobleza de las artes⁴⁹. Planteaba como la escuela debía estar surtida de buenos ejemplares del arte, por ello a los alumnos debían proporcionárseles dibujos, aunque sobre la de Madrid se quejaba de que carecía de ellos, pues aunque tenía algunos yesos antiguos, la mayoría eran defectuosos o se encontraban maltratados. Como muestra de la faceta como pedagogo de Rafael Mengs, donó a la Academia de Madrid una serie de vaciados en yeso de esculturas para que se utilizasen dentro del programa formativo. No sólo estaban destinadas a la enseñanza, sino que era un instrumento para educar el

47 ARSEAPMU. Acta de 26 de noviembre de 1792. En el año 1792 fueron Maestros Directores Luis Santiago Vado, Joaquín Campos, Diego García, Director de la Sala de Adorno, y Ginés de Rueda, Director de la Sala de arquitectura.

48 MARTINEZ PÉREZ, A. Notas sobre el concepto de imitación. la enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la academia de Luis Paret y Alcázar. En: Actas del Simposio «Reflexiones sobre el gusto», Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2010 [fecha de la consulta: 13 enero 2017]. Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/11martinezperez.pdf>. La estructura pedagógica de la Academia de San Fernando a comienzos de la década de 1790 derivaba del sistema definido por Anton Raphael Mengs y Felipe de Castro en el período reformador de 1763-1768.

49 Carta de Don Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una academia de las Bellas artes. En: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*. Madrid: Imprenta Real, 1797. [Fecha de consulta: 26 enero de 2017] Disponible en: http://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1004818&responsabilidad_civil=on&aceptar=Acceptar El sistema definido por Mengs tenía en cuenta la diferente constitución de las Academias de dibujo en cada ciudad, la diferente división de clases, componiéndose unas únicamente de profesores de las artes, y otras de profesores y personas de clases sociales altas o de empleos distinguidos. A pesar de las ventajas que la afición a las artes de ricos y poderosos podía tener para la nación, se planteaba el inconveniente si estas clases influyentes no poseían los conocimientos de las artes para poder juzgar sobre el mérito de los artífices, aconsejando a estos señores que se dejasen guiar por el dictamen de los profesores, limitándose a la protección y defensa de las artes.

gusto mediante el estudio de la estatuaria antigua⁵⁰. Insistía en que se debían fijar las leyes, acordando entre los profesores el método a seguir: perspectiva lineal, anatomía, simetría, claroscuro, lecciones de colorido, invención, composición y la arquitectura en toda su extensión.

La tutela de la Academia se hizo notar cuando, en 1781, la Escuela murciana envió sus dibujos a la de San Fernando, y recibieron la recomendación de que eligieran mejor sus fuentes para aprender. Con este fin, en el mismo año, el Rey Carlos III remitió, a través del Conde de Floridablanca, unos modelos en escayola y papeles de dibujo⁵¹.

Cuando el académico y escritor Diego Rejón de Silva solicitó incorporarse como individuo de la Sociedad murciana, respaldado por sus cualidades, fue admitido como socio numerario y le nombraron uno de los Señores curadores de la Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y geometría⁵². Fue defensor del aprendizaje basado en buenos principios⁵³, facilitados por la Academia de las tres Nobles Artes, por ello en 1793 entregó dos juegos de Principios, dieciséis papeles que había encargado hacer a dos profesores de Madrid, al pintor de cámara Francisco Javier Ramos, y al académico de mérito Jph. Maía.

“Con estos principios podrá verse el mismo adelantamiento y sólida enseñanza en los Discípulos del Dibujo de Figura, que se ha visto en los de la Sala de Ornato con los ejemplares del verdadero buen gusto que se les presentaron para copiar, y la sociedad puede examinar desde luego la diferencia de estilo, y el adelantamiento que ha producido”⁵⁴

Rejón de Silva expone que los dibujos del pintor Ramos manifestaban la solidez y excelencia de la escuela de un pintor filósofo, como Mengs, de quien fue discípulo. Pone de relieve la necesidad absoluta que existe de un reglamento

50 AA.VV. *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación MAPFRE, 2013-2014. En el último tercio del S.XVIII, Rafael Mengs adquirió una importante colección de vaciados. Para Mengs, los modelos en yeso de las estatuas más representativas de la antigüedad tenían una destacada función como instrumento para la enseñanza, de hecho, cuando falleció, preparaba un texto sobre la manera de examinar metódicamente la escultura antigua.

51 BELDA, POZO, *Caravaca*, op. cit. p.138 y 140.

52 ARSEAPMU. Acta de 25 de Octubre de 1792. Diego Rejón de Silva formaba parte del Consejo y era Secretario del Rey, Caballero de la orden de San Juan y Maestrante de la Real de Granada. ARSEAPMU. Correspondencia del Conde de Floridablanca. En la carta fechada el 22 de mayo de 1782 indicaba que había enviado modelos y estatuas a la Academia de dibujo murciana.

53 ARSEAPMU. Acta de la real Sociedad del 12 de noviembre de 1792. p.34

54 ARSEAPMU. Acta de la Junta Ordinaria de 9 de mayo de 1793. p.49. El 12 de noviembre del año anterior se le había hecho el encargo de conseguir papeles de dibujo que sirvieran de modelo a los discípulos de la escuela murciana, y los presentaba enmarcados y con cristales para conservarlos.

particular para la Escuela de Dibujo, ya que los estatutos no hablaban nada sobre éste, e inmediatamente comunica que había escrito un reglamento formal con el fin de fomentar la institución, que incluyó varios puntos escritos ya por Joaquín Cano⁵⁵, miembro de la Sociedad, y que sería presentado al Director, obteniendo el permiso para la impresión del nuevo reglamento en 1794.

Los Directores de Sala de las Escuelas patrióticas estaban encargados de un área de aprendizaje específica, y ocasionalmente aportaron sus propios “dibujos de yesos” para el aprendizaje de los alumnos. El pintor Joaquín Campos, nombrado Director de la Sala de diseño de figuras, escribe un memorial en relación a la falta de principios o modelos para la enseñanza, por lo que decide copiar a lápiz los originales llegados desde la Real Academia de San Fernando. El valor asignado a estas copias, como referencias de los maestros a los que hay que copiar para aprender en el arte, queda patente en la preocupación del Director Joaquín Campos por custodiarlas poniéndoles marcos con cristales para asegurar su conservación⁵⁶. Las noticias relacionadas con los modelos de la Academia en los primeros años de siglo XIX demuestran las dificultades para adquirir modelos de yeso, copias de antiguas esculturas que representaban los ideales de belleza⁵⁷.

A finales del S.XVIII surgieron los artistas procedentes de las Academias de Bellas Artes, personas que reclamaron un espacio propio adecuado a su formación académica, respecto al artista formado en los talleres tradicionales. Aunque las Academias no interfirieron en la vida de los gremios, sí que fueron inflexibles con quienes trataron de aprovecharse de esa duplicidad de sistemas. No extraña que se produjeran conflictos en un ambiente de cambio tan profundo como el que se estaba operando en el sistema artístico español y en las limitaciones de competencias secularmente atribuidas a municipios y cabildos eclesiásticos. Precisamente, la existencia de grandes artistas no académicos, cuyo prestigio rebasaba las

55 Sobre Joaquín Cano, véase VEZLÁZQUEZ MARTÍNEZ, M. Las primeras gestiones de la Real Sociedad Económica de amigos del País en aras de una regeneración económica del reino de Murcia (1777-1786). En: VIÑAO FRAGO, A. (ed.). *Historia y educación en Murcia*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1983.

56 ARSEAPMU. Actas de la Junta Ordinaria de 18 de septiembre de 1805. ARSEAPMU. Actas de la Junta Ordinaria de 23 de abril de 1806. Conscientes de la falta de buenos originales en la Sala de Adorno, se presentaron ocho modelos de la Real Academia de Valencia.

57 ARSEAPMU. Actas de la Junta Ordinaria del 3 de abril de 1805. El pintor y Director de sala Joaquín Campos aportó un grupo original para la enseñanza. ARSEAPMU. Acta de 9 de noviembre de 1814. Se abrió la Sala de Modelo de yeso. ARSEAPMU. Actas de la Junta Ordinaria de 5 de julio de 1815. A pesar de las dificultades los modelos fueron utilizadas como instrumento de enseñanza, excepto cuando se producía la injerencia del inquisidor mayor de la capital. El Inquisidor mayor D. Manuel Sánchez Velasco dirigió un oficio al Director quejándose de la falta de decencia de las estatuas de Venus, y algunas otras “en todo al natural”, instándole a cubrirlas. Habría que esperar a finales de siglo, hasta 1897, para encontrar la solicitud de Mauricio, profesor de la Sala de Dibujo, para adoptar el sistema de modelos vivos vestidos.

fronteras de su propia localidad, como fue el caso del murciano Salzillo, no originó problema alguno. La capacidad técnica y artística de quien era considerado líder indiscutible de todas las artes en el antiguo reino de Murcia, bastó para reconocer su magisterio y competencia. Pero al fallecer Salzillo, ninguno de sus seguidores revalidó los conocimientos adquiridos en instancias de mayor fundamento que el beneplácito de sus conciudadanos. De ahí que Pedro Juan Guissart, condenado por la Academia valenciana de San Carlos por haber simultaneado su nueva condición de escultor académico con las grandes ventajas que le ofrecía el gremio de *fusters*, se atrevió a pleitear con sus colegas murcianos porque no ostentaban la capacidad legal para ejercer un oficio sancionado por el poder académico⁵⁸. Resulta irónico que quien no respetaba las leyes y disposiciones de las Academia que invocaba y era reprobado por ello, pretendiera introducir *a fortiori* la denuncia de su sistema del que un día él mismo se aprovechó. De ahí surge el pleito de 1788 con Ginés de Rueda, Francisco Ganga, Diego García, José Navarro, Antonio Serna, Roque López y Francisco Elvira, los cuatro primeros maestros de Arquitectura y Adornos, y los dos últimos estatuarios, maestros de la Escultura, quienes habiendo tenido noticia de que Juan Guisat, profesor de escultura, había mandado instancia al tribunal de justicia, solicitando se mandara cesar a los seis maestros por no ser individuos de las Academias de San Fernando y de San Carlos, declararon cómo en su juventud se aplicaron a las respectivas artes, estudiando en calidad de aprendices y oficiales, bajo la dirección de hombres expertos, sus profesores, y después desarrollaron su habilidad en diferentes obras practicadas en toda la provincia que al principio eran acreditadas por maestros. Entendían que la nueva norma no se podía aplicar a quienes tenían demostrada con anterioridad su capacidad, e indicaban estar dispuestos a realizar cualquier examen para demostrar su capacitación o aceptar la inspección de cualquier obra pública realizada. Esta rápida transformación que se estaba produciendo en la formación de los artistas, hizo que finalmente aquellos formados en las academias ganaran finalmente este espacio.

58 El escultor Juan Guisart, académico de la Academia valenciana de San Carlos, tras instalarse en Murcia, se encontró inmerso en el pleito surgido entre los artistas de formación académica y aquellos formados en los talleres artesanales. Frente a Guisart, los maestros murcianos que habían sido objeto de su denuncia, contaron con el apoyo de la Escuela patriótica de dibujo, donde algunos eran profesores, véase DE LA PEÑA VELASCO, M.C. Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David. *Anuario del departamento de Historia y teoría del Arte*, vol.4, 1992, pp. 245-254.

2.2. El origen de una profesión

2.2.1. El artista - restaurador en la Corte española en el siglo XVIII

A lo largo de la historia la figura del restaurador se mantuvo en el anonimato hasta que a finales del S.XVII las intervenciones de algunos artistas-restauradores comenzaron a ser relevantes, no tanto por las actuaciones en sí mismas como por los artistas destacados que las realizaron. El inicio de la dinastía borbónica en España supuso un cambio de actitud hacia las artes y el patrimonio, una transformación que con la aparición de las Reales Academias favoreció la sistematización de las colecciones, surgiendo la necesidad de un mayor control sobre las restauraciones, que a su vez acabaría dando lugar a un cambio del perfil profesional de quienes las realizaban⁵⁹.

El incendio del Alcázar de Madrid el día de Nochebuena de 1734 hizo que muchas de las pinturas de la colección Real se perdieran definitivamente, algunas quedaron gravemente dañadas, quemadas o ennegrecidas por el humo, otras fueron cortadas rápidamente para separarlas de sus bastidores con el fin de salvarlas de las llamas. Para recuperar este patrimonio fue necesario que algunos pintores de Cámara se encargaran de restaurar las obras deterioradas, creándose el taller de restauración para este fin. A partir de este momento en el taller de la Corte convivieron distintas categorías profesionales: el pintor de Cámara, el artista-restaurador, los ayudantes y aquellos que únicamente realizaban labores mecánicas. La distinción entre el restaurador artístico, que realiza intervenciones estéticas, y el restaurador mecánico, dedicado a tareas más técnicas, fue una realidad que también se reflejó en la diferente valoración económica y social de cada uno.

En la Corte española del siglo XVIII destacaron dos artistas que fueron reflejo de esta situación: Juan García de Miranda (1677-1749), pintor de Cámara y restaurador de la colección Real, a cuya recuperación se dedicó después del incendio del Alcazar, y José Romeo, encargado de componer los lienzos del Alcázar de Madrid, que nunca llegaría a ser nombrado pintor de Cámara o restaurador, nombramiento que le hubiera permitido retocar los lienzos. Vicente Poleró y Toledo destacaría el mérito de García de Miranda pero también puso en duda los procedimientos técnicos empleados en sus restauraciones.

59 MARTÍNEZ-OJINAGA MARTÍNEZ, R. *Historia de la Conservación y Restauración de la pintura al óleo del Monasterio de San Lorenzo del Escorial hasta el año 1.936*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986. pp. 271- 329. Ya en el informe realizado en 1777 sobre los cuadros del Escorial, indicaba el Marqués de Montealegre aquellos que debían restaurarse, siendo los restauradores oficiales quienes debían realizar estos trabajos.

“Su importancia no comenzó á ser reconocida y apreciada hasta principios del pasado siglo. D. Juan García de Miranda es el primero que encontramos dedicado al estudio de la restauración; mas los pasos por este dados en tan oscura senda, fueron vacilantes y penosos, como lo prueban las obras de este género que emprendió y llevó á cabo con mas buena fe que acierto”⁶⁰

Dando continuación a los criterios precedentes, sus intervenciones fueron miméticas. Fue uno de los primeros restauradores españoles en documentar de sus intervenciones con informes.

Andrés de la Calleja (1705-1785), pintor de cámara en tiempos de Carlos III, también trabajó en la restauración de los lienzos del Alcázar y sucedió a García de Miranda en la Corte. Tras años de trabajo en la Academia de San Fernando, llegaría a ser nombrado Director General de esta institución en 1778, cargo que ocupó hasta su muerte, momento en que le sucedió Francisco de Goya. A la muerte de Andrés de la Calleja, su plaza de restaurador fue sacada a concurso y, por primera vez, se convocó uno de mérito al que aspiraron varios artistas. Unos candidatos eran pintores de la Corte, otros, sin serlo, habían realizado numerosas restauraciones, y mostraban un perfil idóneo para la vacante⁶¹. La elección final de Mariano Salvador Maella, puso de manifiesto el peso que había tenido el prestigio de los pintores de cámara, ante los aspirantes que solo contaban con su experiencia como restauradores, como Nicolás Lameyra⁶².

En el documento que Lameyra escribió para solicitar el cargo de restaurador, expresaba su criterio y su opinión sobre las cualidades que debían tener quienes obtuvieran la plaza, dejando claro que no sería suficiente con saber pintar, argumentando la necesidad de una formación basada en el estudio de las técnicas de los autores:

“La composición de las Pinturas maltratadas, no consiste en repintar lo descompuesto, sino en conocer de raiz el modo, ó manera, que tenían sus Autores en la unión del colorido, y en saber imitar lo maltratado de

60 POLERO Y TOLEDO, V. *El Arte de la restauración*. Madrid: Imprenta a cargo de M. A. Gil, 1853. Estas palabras quedan recogidas en la introducción a su tratado de restauración, en el que el autor se presenta como Individuo de la Sala de Restauración del Real Museo de Pinturas y escultura de S. M.

61 RUIZ DE LACANAL. *Conservadores*. op.cit. pp.112-113. Los aspirantes fueron Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu, Jacinto Gómez, Nicolás Lameyra y Antonio Marcos Escudero.

62 JIMÉNEZ, M^a.T. Nicolás Lameyra. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 6, pp. 321-323, 1993. Alumno de la Academia de San Fernando y profesor de pintura en la Corte, Lameyra había sido discípulo de Juan de Miranda, de quien aprendió los procedimientos para componer cuadros.

ellas; de suerte, que no se conozca lo compuesto, ni aun por los mismos Profesores del Arte; y esta prolija operación es tan útil, y necesaria como la de promover á los buenos Pintores de nuestro tiempo; porque consistiendo su principal objeto en conservar ilesas las Pinturas de la Antigüedad, y sin corromper sus buenos contornos, y coloridos, se consigue assi la resurrección de lo bueno antiguo, para que sirvan de ejemplar y lo imiten los modernos; en el concepto seguro de que esta habilidad no se puede adquirir con saber pintar solamente, sino es con una continua practica del estudio, y conocimiento de los Pintores buenos, y antiguos, y en la Paciencia de imitar sus colores y maneras, evitando assi que muchas perezcan en manos de algunos Pintores, que sin este conocimiento emprehenden su composición, y añadiendo solamente en ellas los colores, que saben, suele quedar la Pintura, con la mitad, ó menos de su primer Author, y el resto del Compositor; perdiéndose assi las buenas reliquias, y memoria de la Antigüedad”⁶³

La exposición de Lameyra por un lado se asienta sobre las teorías existentes, que proponían intervenciones miméticas, defendiendo incluso la necesidad de que aquellos que las realizaran fuesen capaces de imitar los deterioros, haciéndolas indiscernibles del original; por otro defendía la promoción de pintores cuya formación estuviera basada en el estudio profundo de los pintores de la Antigüedad, ya que estos artistas serían los idóneos para restaurar. Consideraba que los artistas sin estos conocimientos podían realizar restauraciones tan agresivas, que llegaran perder gran parte de la obra original. Pocos años después Francisco de Goya, ante los deterioros que observaba en los cuadros ya restaurados, algunos intervenidos por artistas destacados, se mostraría preocupado por los fatales efectos que podrían ocasionar estas intervenciones, si quien las realizaba además carecía de sólidos principios⁶⁴.

En documento dirigido a D. Bernardo Iriarte, en marzo de 1785, Lameyra expresaba su esperanza de que le considerase útil para reparar y conservar las deterioradas pinturas de Palacio, y opinaba de cómo aquél que estuviese dedicado a la restauración de esas pinturas, debería estar dedicado a un estudio continuo, ejercitándose en la pintura, para ponerse al servicio de las obras a restaurar:

63 *Ibid.* pp. 320-321.

64 CANELLAS LÓPEZ, A. (ed.). *Goya y Lucientes, F. Diplomático*. Institución Fernando el Católico, núm. 826. 1981. p.332. Carta de Francisco de Goya a D. Pedro Cevallos (1801).

“pero el qe. este dedicado á custodiar, y reparar las de un Monarca (que posea las exquisitas, y numerosas preciosidades del nuestro) tengase por destinado (si ha de cumplir con su obligación) á un trabajo, y estudio perpetuo, sobre árido, y seco, penoso, y delicado, como universal; pues se ha de exercitar, y entender con su Pincel en lo más sublime, en lo más bello, en los mas gracioso, significativo, y expresivo de la Naturaleza, y del Natural, ocultando su mano, y mostrando, (en todo lo que necesite hacer, y suplir por borrado, o caído), la del Autor en la imitación del diseño, execucion de la gracia, y elegancia de las Figuras, sus movimientos, expresiones, fuerza de claroscuro, colorido, y tantas otras partes tan excelentes, en que se distinguen, y sobresalen los Maestros, y Jefes del Arte; las varias escuelas, y Naciones, que la han cultivado con aplauso, y mérito en líneas mui diferentes. Y sea esta una obra mecánica, sin ciencia, ni estudio, y practica profunda de la Pintura si acaso puede haber verdadero Profesor que lo diga, deberá acreditarlo en la ejecución, y siendo la que debe ser, yo aclamaré su mérito, y le admiraré mui de veras.”⁶⁵

Lameyra propuso que el restaurador ocultara su condición de artista, limitandose a la imitación de la técnica de los maestros.

Coincidiendo con la renuncia de Lameyra a la plaza de ayudante para la composición de pinturas en 1785, el pintor yeclano Ginés Andrés de Aguirre, dirigió un memorial al Mayordomo Mayor de Palacio en el que acreditaba su experiencia en la composición de cuadros, obtenida con el gran número que se había llevado desde las Casas de los Jesuitas hasta la Academia de San Fernando, una dedicación que le había valido el nombramiento de académico de mérito en la misma. Finalmente fue designado por el Conde de Floridablanca como ayudante en el taller de Mariano Salvador Maella, un puesto muy demandado que ocuparía apenas un año, ya que en 1786 se marcharía para ocupar la dirección de la Academia de las tres Artes en México⁶⁶. Entre los dos candidatos que se presentaron para ocupar la plaza que dejaba vacante Aguirre, fue elegido aquel que además de haber seguido estudios específicos en la composición de cuadros, demostró haber recibido instrucción en el arte de la pintura.

65 JIMENEZ, Lameyra, op.cit. p.322.

66 MORALES Y MARIN, J.L. Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la corte. *Murgetana*, núm.50. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1978. pp. 47 – 112.

2.2.2. La actividad del artista en Murcia en el siglo XVIII

La situación de los artistas locales en nada se diferenciaba del panorama existente en los territorios de Castilla, la desigual distribución de los gremios de artistas por la Corona, evidenció una libertad solamente comprendida desde el convencimiento de ser las artes producto de la inteligencia.

Desde el siglo XVI los artistas emprendieron un proceso jurídico que les permitiría librarse de la tutela del sistema gremial al que se habían encontrado sujetos, buscando al amparo de las leyes poder disfrutar de los beneficios propios de una situación preeminente, en base al reconocimiento del origen intelectual de las artes⁶⁷, exigidos a la corona como la protectora de las artes y consecuencia del efecto producido por una doctrina artística que reclamaba para las mismas, idéntico lugar al ocupado por las llamadas liberales.⁶⁸

De esta forma fue despegándose de su origen gremial toda la actividad artística antes de que las academias acabaran con el sistema tradicional que confiaba a la habilidad del maestro la responsabilidad de la formación de los aprendices en el taller. Ese marco tradicional, con un estricto sistema de aprendizaje, les proporcionaba un medio eficaz para adquirir los conocimientos técnicos, asentados sobre la práctica en el taller, necesarios para el desarrollo de su oficio. Los aprendices entraban en la casa del maestro a una edad temprana y mediante contrato notarial o carta de aprendizaje, servían y realizaban cuantos encargos les hacían⁶⁹. La cercanía entre el maestro y el alumno aseguraba la asimilación de conocimientos, incrementando progresivamente el nivel de aprendizaje, desde las tareas más sencillas y poco comprometidas, hasta llegar a dominar la disciplina artística⁷⁰.

Tanto si los maestros de la pintura trabajaran simultáneamente como pintores, doradores y policromadores, como si los de la escultura lo hacían como

67 v. GALLEGO J. *El pintor: de artesano a artista*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1996, véase también MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.

68 BELDA NAVARRO, C. *La ingenuidad de las artes en la España del siglo XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1993. Si en el ámbito territorial de la corona esto fue posible, también sería el alcance de sus sentencias y el despertar de una autoestima dispuesta a hacer valer los derechos que la corona le otorgaba

69 AGRMU. Not.2007/56. Escritura de aprendizaje de escultor de Mateo López Noguera y Mateo Sánchez de Es-lava, maestro escultor, para que enseñe a su hijo, José López, de catorce años, fechada el 10 de diciembre de 1697. AGRMU. Not.3960/2ªF. fol. 123r. Escritura de José Caro con Nicolás Salzillo para que le instruyera en el oficio de escultor. Fechado el veintisiete de diciembre de 1709.

AGRMU. Not.2785/2ªF. fol.220r. Obligación de Francisco Salzillo a José López Pérez para enseñarle el oficio de escultor. AGRMU. Not. 4110. fol. 110 r-v. Escritura de aprendizaje con Francisco Salzillo de Roque López. Fechado el veinticinco de julio de 1765.

70 v. HEREDIA MORENO, C. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial, 1974.

escultores y entalladores⁷¹, ambas situaciones provocaron graves problemas y enfrentamientos legales. El espacio que agrupaba a los artistas en sus propios gremios (madera o color) fue causa de numerosos litigios y de declaraciones teóricas para defender la frontera que separaba a los artesanos de los artistas. El trabajo de la madera se estructuraba desde los más elementales oficios propios de un menestral de obra prima hasta la delicada actividad de escultores y tallistas. Lo mismo ocurrió con los pintores y los doradores, Francisco Pacheco defendió la separación de unos y otros incidiendo en el carácter intelectual y creativo del trabajo del pintor frente a la sencilla actividad manual y, por tanto, mecánica del simple policromador y del dorador. Ésa fue también una de las principales reivindicaciones del pintor y tratadista del S. XVII Jusepe Martínez y Lurbez, y la razón fundamental por la que estableció una tajante diferencia entre unos y otros⁷².

Pero en el caso que nos ocupa, debemos destacar que el conocimiento de las técnicas de uno y otro oficio, desde su nivel más elemental hasta la responsabilidad del maestro, era un instrumento fundamental en la formación artística. En los gremios el carácter manual de los oficios fue lo que les impidió disfrutar de los privilegios de las artes liberales, situación que dará lugar a que pintores y escultores abrieran un debate y defendieran la base intelectual que estaba presente en toda obra, semejante a la que subyacía en las artes liberales, la gramática, la aritmética, la geometría, la música, etc. Aunque los pleitos consiguieron que esta realidad fuera admitida por la Corona, las autoridades municipales seguían exigiendo el pago de impuestos y obligaban a demostrar la exención del reclutamiento militar. En 1743 se suscita el pleito de Francisco Salzillo que reclama que se le excluya del sorteo de milicias de Murcia, y se le borre del padrón, al estar exento por privilegio real⁷³.

La Real Cédula de 1 de mayo de 1785 extendió la liberalización de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado o a todo el reino, permitien-

71 BRUQUETAS GALÁN, R. Los Gremios, las ordenanzas, los obradores. En *Retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Congreso GE-IIC, Valencia, 2004. Disponible en http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/R_Bruquetas.pdf
Los primeros gremios de pintores empezaron a tener entidad en la segunda mitad del S.XV. Una de las más antiguas corporaciones, la de carpinteros en Murcia (1394), cuya vinculación con el mundo de la construcción la convertía, junto con la de albañiles, en una de las más influyentes, en los inicios solía integrar a ensambladores, escultores y entalladores (encargados de realizar retablos, sillerías de coro, tabernáculos, baldaquinos), a carpinteros de lo blanco (artesonados), a carpinteros de lo prieto (carpintería de la construcción), a violeros (instrumentos musicales), a geométricos (ingeniería civil) y a menestrales de obra llana. Con el tiempo la corporación de carpinteros tiende a separarse, coincidiendo con una mayor especialización y en el S.XVIII, cuando se produce la liberalización del examen obligatorio para ejercer el trabajo, trajo como consecuencia el declive de este gremio artístico.

72 MARTINEZ Y LURBEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza: M. Peiro, 1853. pp.16-17. "porque la idea del pintor, no por su efigie, sino por otra como movida del furor divino la significa en sus delineaciones, muy apartada de lo mecánico: es tal la arte, que considera lo mecánico sin allegársele nada de ello".

73 AGRMU. Not. 3960 / 2ª F. fol. 123r.

do su práctica para que todo sujeto nacional o extranjero la ejerciera sin contribución alguna⁷⁴, lo que había comenzado como una queja de particulares aficionados que reclamaban en Mallorca la posibilidad de ejercer las nobles artes, dio lugar a una práctica que poco a poco desencadenaría la extinción de los gremios vinculados a las bellas artes. La cédula expresa, junto a la intención de fomentar las tres nobles artes, la de evitar abusos *contrarios a las luces*, por ello desea que los escultores, pintores y arquitectos no entorpecieran su ingenio empleándose en otras funciones que no tuvieran relación con las nobles artes que desempeñaban, porque molestarían a los gremios, y de hecho permitía que estas agrupaciones pudieran pedir el reconocimiento judicial de los talleres de los escultores si estimaba que en ellos pudiera haber alguna pieza que no fuera propia de su arte. En caso de conflicto entre profesores y gremios se debía recurrir a la mediación de la Academia de San Fernando.

Los nombres de arquitecto, escultor, tallista o adornista fueron empleados a conveniencia por quienes ostentaban la facultad de proyectar, esculpir o pintar, basando su suficiencia en el diseño como origen común de todas las artes. Aunque en el último tercio del S.XVIII los ámbitos gremiales y académicos de Murcia vivieron una etapa de conflictos, la Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y Geometría de la Real Sociedad de Amigos del País fomentaba el dominio del dibujo también para los artesanos⁷⁵.

Encontramos a los artistas desarrollando muchas actividades simultáneamente y son éstas las que definieron algunos aspectos que nos permitirán empezar a componer el perfil del artista – restaurador que se desarrollará en el S.XIX. Fueron estos mismos artífices quienes entre sus funciones, tienen la de *restaurar*, *componer* y *retocar*, cualquier bien mueble e inmueble que sufriera deterioro. El *Diccionario de Las nobles Artes* de Rejón de Silva, publicado en 1788, define el término *restaurar* como “Poner las partes que le faltan á una estatua, quando el tiempo, ó qualquier accidente las destroza”, refiriéndose específicamente a la escultura, mientras que para las obras de la pintura, emplea el término *retocar* como “componer y volver á pintar algunas partes de un cuadro echado á perder por la injuria del tiempo, ó qualquiera otro accidente”⁷⁶. Si para la escultura admite la restitución de

74 España. *Cedula de S.M. y señores del Consejo, por la qual se declara que la profesión de las nobles artes de dibuxo, pintura, escultura y arquitectura queda enteramente libre para que todo sugeto nacional ó extranjero la exercite sin estorvo ni contribución alguna, en la conformidad que se expresa*. Madrid: Pedro Marin, 1785.

75 DE LA PEÑA VELASCO, C. *Fatigas y desvelos de la pintura*. *Tonos*, VI, Diciembre. Murcia: Universidad de Murcia, 2003. [Fecha de consulta: 26/05/2017] Disponible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum6/peri/peri.htm>.

76 REJÓN DE SILVA, D.A. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Segovia: Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788. p 182.

fragmentos faltantes por otros nuevos, el concepto *componer*⁷⁷ limita físicamente la intervención en la pintura a las zonas o partes deterioradas. En este momento, en el que la intervención del artista que hace composiciones todavía es indiscernible del original, se aprecia una valoración del límite que preludiaba el respeto a éste.

La formación del artista, en palabras de Diego Antonio Rejón de Silva⁷⁸, no sólo precisaba saber copiar las obras de otro, contornear las figuras o dar colorido, realizar composiciones de cualquier tipo de escena, sino que era imprescindible el estudio de las obras más destacadas de la pintura, la instrucción en la Historia para profundizar en el conocimiento de los temas tratados en ellas y sus autores. Destaca la importancia de su formación intelectual, de sus lecturas de filosofía y erudición, imprescindibles para que pudiera representar en sus cuadros todos los pensamientos que los inteligentes admiraban en los cuadros de los grandes maestros⁷⁹.

2.2.3. El artista – tasador

Entre las actividades que desarrollaban los maestros del arte, algunos actúan como peritos especializados en valorar y tasar legados de pinturas, esculturas u objetos artísticos. La capacidad de clasificar los bienes denota que eran concedores de las obras del pasado, lo que les permitía actuar como peritos, convirtiéndose en el antecedente de los anticuarios del S.XIX, personas capaces de clasificar, estudiar e interpretar objetos⁸⁰.

A comienzos del S.XVIII se ejercía la tasación de pinturas con libertad, pero en 1724 el fiscal del consejo de Castilla solicitó que se nombrara uno o dos expertos, pues los errores de apreciación podían dar lugar a la salida de algunas obras fuera del país.

[...] dueños de pinturas, de haberse introducido á tasar su precio y estimación diferentes sujetos, que con el nombre de pintores, sin practica ni inteligencia y sin conocimiento de sus autores lo executan, de que

77 El *Diccionario de Autoridades* recoge entre los diferentes significados del verbo *componer*: “Ordenar, concertar o reparar lo desordenado, descompuesto o roto” [...] “Reforzar, restaurar o restablecer algo”.

78 CEÁN BERMUDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. IV. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800. p.164. DE LA PEÑA VELASCO, C. Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española. *Atrio: Revista de Historia del Arte*, núm.19. 2013. [fecha de consulta: 22 de enero de 2017]. Disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/download/2285/1852>

79 REJÓN DE SILVA, D. A. *La pintura: poema didáctico en tres cantos*. Segovia: Antonio Espinosa de los Monteros, 1786. Recogido en: DE LA PEÑA VELASCO, C. *Fatigas y desvelos de la pintura*. *Tonos*, VI, Diciembre. Murcia: Universidad de Murcia, 2003. Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum6/peri/peri.htm>.

80 Esta función acabaría profesionalizándose a partir de 1867 con la creación de la Sección de Anticuarios, recogida en el R.D. de 10 de junio de 1867. En el ámbito del Museo, el objeto de estudio de los anticuarios fueron monedas, monumentos, objetos de industria o del arte.

proviene que las de los mas clásicos y estimados en todos los reynos se suelen tasar en un infimo precio, y comprarlas para extraerlas [...]»⁸¹.

En la Corte ser tasador de pintura era una faceta importante en la actividad profesional de algunos pintores, como García de Miranda y Antonio Palomino, quienes tenían prácticamente el monopolio para efectuar tasaciones⁸². Ésta fue la causa de la protesta de algunos pintores madrileños en 1724, conflicto que se solucionó en 1725 con el nombramiento de un número algo superior de tasadores oficiales.

Como queda recogido en los protocolos notariales de la ciudad, en Murcia las familias y personajes más representativos contaban con legados importantes que, a su fallecimiento, requerían de la actuación de medidores y tasadores que se encargaran de certificar y recoger en exhaustivos listados todas sus pertenencias y propiedades. Los tasadores oficiales siempre eran maestros en su oficio, y certificaban su declaración por escrito, previo juramento, concluyendo con la firma y expresando su edad⁸³.

Declaracion del pintor

En la ciudad de Murcia en [...] días del mes de junio mil setecientos [...] y cuatro. En cumplimiento del año de la fecha antecedente yo el [...] en virtud de mi [...] juramento por Dios nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho de Manuel Sanchez vecino desta ciudad maestro de pintor y lo hizo yo precio decir Verdad y so cargo del dejo que su cumplimiento del nombramiento de apreciador que tiene aceptado y de nuevo acepta a visto y reconocido diferentes alajas pertenecientes a su oficio. Estando en las casas donde falleció Dn. Joseph Belmar Peinado y las aprecia en la forma siguiente.

Lo primero seis cuadros medianos hechura de países de la vida de Christo con sus marcos celados y jaspeados a sesenta Reales cada uno montan trescientos y sesenta Reales.

Otro cuadro grande apaisado de nuestra señora y el niño con su marco

81 CEÁN, *Diccionario*, op. cit. p 170.

82 La Real Cedula de 16 de mayo de 1724, para evitar los errores que se cometían por la ignorancia de algunos profesores en las tasaciones de las pinturas, mandó que el Consejo expidiese una cedula, nombrando por tasadores únicos á D. Antonio Palomino y Velasco y á D. Juan García de Miranda.

83 AHRM. NOT. 3567. prt. de J. P. Navarro, año 1718, fols. 87 y 88. En 1717 Lucas de espinoza, maestro del arte de pintor, actuó como tasador sobre los bienes del médico D. Antonio Buenrostro. "[...]Juramento por Dios Nuestro Señor y a una señal de Cruz en forma de Derecho y lo hizo y ofrecio decir Verdad y socargo del, dijo a visto y recorrido dichas pinturas y las aprecia en la forma siguiente [...] Lucas Espinosa dijo haver dcho los dchos aprecios bien y fielmente según su saber y entender y sin agravio alguno socargo de su juramento lo firmo y que es de hedad de cincuenta y quatro, firmolo dcho Sor, Correxor".

dorado de talla de una terna de (...) en quinientos Reales.
Otro cuadro pequeño de nuestra señora de la Concepción con su marco de talla dorado en lienzo y (...)
Otro cuadro pequeño de san Geronimo con su marco dorado y jaspado en treinta y siete r.
Once laminas pequeñas pinturas en pergamino con marcos negros a dos reales cada una monta veinte y dos.
Un cuadro de san Geronimo viejo en diez reales.
Otro cuadro viejo de san pascual sin marco en cuatro reales.
Zinco (...) pequeños sin marco ocho reales cada uno ynporta[...] quarenta reales.
Un cuadro de Nuestra señora del Rosario mediano con marco negro en sesenta reales.
Nueve floreros pequeños sin marcos a quatro reales cada uno montan treinta y seis reales.
Una cruz de madera para el dosel y en ella pintada una hechura de un santo christo en sesenta reales.
Y en la forma referida deja [...]rado dichos apreciados según su saber y entender sin grande dolo ni engaño contra ninguno de los interesados y la verdad lo cargo de su juramento y lo firmo y que es de edad de treinta y seis años.
Manuel Sanchez''⁸⁴

En el protocolo notarial de D. Francisco Molina, Marqués de Beniel, encontramos los nombramientos de los *apreciadores* y sus certificaciones de bienes en las que se hace una relación, sin describir el objeto o su autoría, sólo encontramos comentarios como *viejos cuadros, sin marco*, realizados con el fin de justificar su tasación, ya que la finalidad de su trabajo era únicamente certificar y valorar, sin detenerse en su estado de conservación. El pintor Manuel Sánchez nuevamente actúa como tasador de pinturas mientras, Nicolás Salzillo maestro de escultura, aparece como apreciador del escaparate que contaba, entre otros objetos, con diez vidrios, un niño, corales, flores, dos bandejitas de plata, una hechura de San Nicolás pequeña y *distintas niñerías para su adorno que están dentro*⁸⁵.

84 AHRM. NOT. 3928. 1725. Fol. 128 y 129.

85 AHRM. NOT. 2485. 1727 - 1731. Fol. 3v, 4 r/v, 5v, 6r y 576v.



AGRMU. Protocolo notarial 2485.

Desde 1732, fecha de su primera tasación documentada, Francisco Salzillo participó como especialista en escultura en inventarios de bienes. Con fecha de 1752, participa en la tasación sobre los bienes de la herencia del matrimonio formado por D. Antonio Forneles y Dña. María Josepha Medina, junto a otros apreciadores – participaron hasta un total de doce apreciadores -, entre los que destacaban el pintor Juan Navarro, el platero Vigueras y el bordador Rabanel. Salzillo recibió el encargo de revisar y tasar, se encontraba en la cúspide de su fama, por lo que, en las dos ocasiones que se le nombra, no se indica su profesión, de sobra conocida por todos.

Dn. Francisco Sarcillo apreció los vienes siguientes:

1. Una echura de Nro. Sr. con Pilatos, quando lo manifestó al pueblo, de piedra / noventa reales.
2. Un Sn. Joseph de talla con el niño, de poco más de un palmo de alto/ quince reales.
3. Un Sn. Antonio de Padua, idem/ quince reales.
4. Un Santo Christo de talla y nra. Sra. de los Dolores de lo mismo/ trescientos reales. Y por las potencias y clavos de plata que tiene nro. Sr. y por la diadema y espada de lo mismo de la Virgen, doce reales, que todo suma/ trescientos y doce reales vellón.
5. Dos garanterías (sic) de hueso con christales, la una de Sn. Sebastián, y la otra de Sn. Roque /ciento y veinte reales.
6. Una caja de charol, y en ella dos azafates de lo mismo/ quarenta y un reales.

7. Quatro cagitas de lo mismo, y en ellas diferentes piecitas de hueso para tantos de juego/ treinta y dos reales.

9. Un baulico de charol, con cerradura y llave/ sesenta reales.⁸⁶

En el inventario, aprecio, cuenta y partición de los bienes que quedaron al fallecimiento de D. Jesualdo Riquelme y Fontes, en el año 1800, aparecen *comisarios* acreditados para el examen y reconocimiento de los bienes. Entre otros lo firmaron el escultor Roque López y el pintor Joaquin Campos, ambos relacionados con el escultor Francisco Salzillo, el primero como alumno y ayudante, el segundo como amigo y compañero en la Dirección de la Academia de Bellas Artes de Murcia. Siendo Roque López discípulo de Salzillo y después de haber colaborado con el modelado de muchas de las figuras del Belén realizado para Jesualdo Riquelme, fue la persona idónea para valorar el conjunto por el profundo conocimiento que poseía del mismo.

Los que acontinuazn. firmamos, certificamos que quantos efectos constan del Ynventario, que antecede se hallan apreciados por nosotros, Fiel y Legalm.te, cada uno por lo correspond.te a nuestras respectivas facultades. Y para que spre. conste lo firmamos en Murcia a veinte y ocho de Junio de mil y ochoz.tos ⁸⁷

Al fallecer Fernando VII (1833), los escultores y los pintores de Cámara, José de Madrazo y Vicente López entre otros, estuvieron encargados de realizar la tasación e inventario de cuadros y objetos del Museo Real. A diferencia del tasador del S.XVIII, al inventariar las pinturas actuaron principalmente como peritos, como expertos concedores de las obras del pasado que se encargan de su clasificación, quedando su valor económico en un segundo plano⁸⁸.

2.2.4. El artista – restaurador

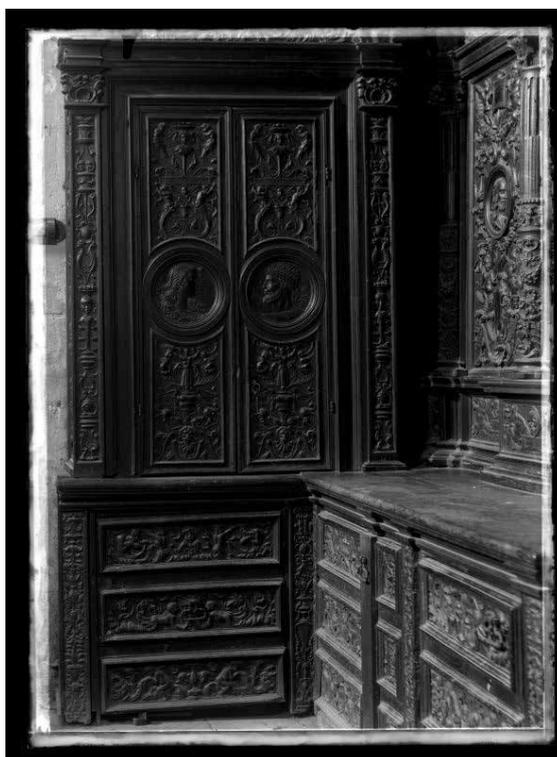
Por cuanto terminamos de ver, algunos de los maestros murcianos de la pintura, la escultura y la arquitectura poseían conocimientos histórico - artísticos que les

86 GÓMEZ ORTÍN, F. Francisco Salzillo, tasador de imágenes. *Murgetana*, núm. 116. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 2007. pp. 65-70.

87 cit. en HERRERO PASCUAL, A. M^a. (coord.). *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, vol.2. 2006. p 158.

88 RUIZ DE LACANAL, *Conservadores*, op. cit. p.113. Al ser concebida la colección Real como una unidad en el Museo, la obra adquiriría un valor histórico artístico, siendo innecesario establecer precios concretos, aunque sí sirve para conocer el aprecio de los tasadores por los autores. Pedro de Madrazo opinaba que algunos tasadores de pintura de la época ponían los precios de los cuadros de la colección Real a capricho, sin servir si quiera para valorar el aprecio que habían tenido en las diferentes épocas.

capacitaban para reconocer los estilos, valorar y tasar las obras del pasado. Por otra parte, los profundos conocimientos sobre los materiales constitutivos de las obras les permitían, no solo juzgar la maestría de su ejecución, sino el estado de conservación que presentaban y el origen de las alteraciones. En el arte de la escultura sólo algunos maestros del oficio llegaban a ser tasadores oficiales, pocos fueron profesores en la Academia, y en esta diversificación de tareas, algunos también eligieron la restauración como parte de su oficio. Debemos de entender que no era una función que cualquier maestro pudiera realizar, solo algunos fueron señalados por su habilidad reconocida para seguir este camino. Los datos sobre la actividad de maestros escultores en el campo de la restauración se han custodiado principalmente en las cuentas de fábrica de la Catedral, las cuentas de fábrica de las parroquias y en las actas y cuentas de las cofradías, pequeños apuntes y entradas en los que no siempre encontramos recogida la autoría de los trabajos⁸⁹.



Cajonera de la Sacristía de la Catedral (placa de vidrio). AMUBAM. NEG. 045_038. Junta del tesoro Artístico.

⁸⁹ La restauración de las tallas dañadas durante el incendio de la sacristía de la Catedral de 1689, se encomendó a Gabriel Pérez de Mena, a quien se pidió que reprodujera todo conforme al original del siglo XVI, siguiendo un criterio mimético. DE LA PEÑA VEÑASCO, C. *Retablos barrocos murcianos. Financiación y Contratación*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993. p.55. El cabildo reclamó la ayuda del rey en 1690 para solucionar los deterioros del incendio que afectó a la cajonería mayor en 1689. BAQUERO, *Los Profesores*, op. cit. p.. Recoge una entrada en las cuentas de fábrica de la Catedral de 1712, por los trabajos realizados al restaurar desperfectos en los tableros superiores de la cajonera de la sacristía mayor, realizados por el escultor Francisco Gil.

Los principales motivos de las composiciones en las imágenes de las cofradías fueron el adecentamiento y la adaptación a nuevos patrones estéticos.

Cop. to 1736

Como lo sabe
Don Joseph de la Cruz Licenciado Mayor de uno
de la Cofradía de la S. de N. de N. de N. de N. de N. de N.
por el presente se le ha mandado que se le
menestra unos de esta dñ. para la composición del
para se ha de dar y maguer se ha de dar
quinientos ochenta y cinco reales de vellón
y en atención a la falta de se ha de dar
para el deber no se ha de dar por tanto
al D. de N.
manda unido para q. D. de N. de N. de N. de N.
se entregue para cuando se ha de dar
ha de dar me entere que la expresada
cantidad se ha de dar se ha de dar
y para ello se ha de dar

Don Juan de N.
Da
expres. y de se ha de dar el librante que se ha de dar
esto para se ha de dar, con esta D. de N. de N. de N. de N. de N.
de N. de N. de N. de N. de N. de N. de N. de N. de N. de N. de N.
Ante mí
Miguel Choyas

AHCS. CII3F 001

En la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Murcia, propietaria de un valioso patrimonio escultórico, encontramos anotaciones de restauraciones realizadas con el fin de adecuar varios pasos. En septiembre de 1751, D. Joseph Abadía, el Presbítero Mayordomo de la cofradía de la Sangre hizo saber la necesidad de composición, para su adorno y decencia, de la imagen del titular. Un poco después, en las mismas cuentas de 1751, quedaron registrados los costes de la composición de la corona, el cetro del Ecce Homo y de varios tronos, entre los que se encontraba también el del titular. El libramiento o pago al maestro escultor dependió no solo de la terminación de los trabajos, fue necesario el *reconocimiento de maestros*, lo que indica que estaba sometido al dictamen de personas cuya formación les permitía valorar y certificar la corrección de los trabajos. La pericia técnica del maestro escultor le permitió realizar esta clase de intervenciones, donde aplicó sus conocimientos a la composición, arreglo o “aderezo” de los pasos, pero si carecía de formación intelectual quedaría justificada la presencia de otros maestros destacados para evaluar su intervención⁹⁰.



Cristo de la Sangre en procesión. Colección M^a D. Palarea Atienzar. Finales siglo XIX.

Los términos utilizados para los diferentes tipos de intervención respondían a diferentes niveles de actuación, dependiendo de si se trataban de una restau-

90 Archivo Histórico de la Archicofradía de la Sangre (AHCS). CII3F 001. D. Joseph Abadía, el presbítero Mayordomo de la Cofradía de la Sangre pidió quinientos ochenta y cinco reales para la *composición* del paso de la imagen titular, en septiembre de 1752. (CII4F 001) Según consta en las cuentas, para la composición del paso de la sangre, las andas y el trono se condujeron al taller de Pedro Pérez, maestro de escultor. (CII5F001) La cofradía trataba de mantener su patrimonio con decoro, de ahí que se recoja en las actas de 1752 la preocupación por las vestiduras de las imágenes: “[...] que las bestiduras con que se biste la echura de S^o. Pedro en el paso de la negasion se llan tan yndesentes que no pueden salir al publico en la prosesion [...]”.

ración o aderezo, realizada con la intención de mejorar su uso, o por el contrario, suponía una transformación, indicando una alteración total o parcial de la obra⁹¹. Estas transformaciones podían consistir incluso en un retallado completo de las imágenes, eliminando los elementos medievales, adaptándolas a nuevos lenguajes artísticos. Una de las obras que sufrió profundas transformaciones en su apariencia medieval fue la Virgen de la Arrixaca, localizada en la iglesia de San Andrés.



Virgen de la Arrixaca (placa de vidrio). AMUBAM. NEG. 046_017. Junta del tesoro Artístico.

Otra clase de intervención fueron las actualizaciones que suponían una renovación parcial de las obras, algunas de las cuales fueron ejecutadas por los mismos autores. Durante la restauración de la Virgen del Socorro de Francisco Salzillo, localizada en la Catedral de Murcia, se descubrió bajo la policromía visible del manto azul, la existencia de una policromía subyacente representando un fondo azul estrellado⁹². En este caso no se trató de una intervención causada por el mal estado de conservación del original, sino de una renovación, consistente en la superposición de un nuevo estofado con un diseño más complejo de las formas vegetales⁹³.

91 Una de las transformaciones parciales más comunes consistió en la colocación de ojos de cristal y pestañas.

92 Archivo del centro de restauración de Región de Murcia (ACRRM). núm. 6/1999.

93 En otros casos la repolicromía también puede ser el resultado de una renovación hecha con la intención de adaptar la escultura a los nuevos gustos de la época, siendo entendida como una policromía original, realizada en un momento histórico diferente.



Virgen del Socorro de Francisco Salzillo. ACRRM. núm. 6/1999.

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el perfil tradicional de los maestros que realizaban composiciones, arreglos o reparaciones, convive con el artista que restaura y comienza a ser considerado por su especialización, tanto a nivel profesional como socialmente. Así sucedió con el discípulo de Francisco Salzillo el maestro escultor Roque López (1747-1811), quien se encarga de restaurar, renovar o actualizar imágenes anteriores al S.XVIII en las parroquias de la ciudad. Cuando Díaz Cassou recoge algunas de las intervenciones de Roque López en las imágenes de la Cofradía de la Sangre, las denomina *transformación* o *construcción*, término este último que implicaba la nueva factura de una obra⁹⁴. Fernández Sánchez considera que la adecuación que realizó en la apariencia de las tallas de la Cofradía de la Sangre al lenguaje dieciochesco consistió en una nueva policromía, adaptándolas a los gustos estéticos más suntuosos del barroco tardío murciano⁹⁵. Frente a los gustos clasicistas, el escultor decidió dar continuidad a formas más tradicionales, un lenguaje que acabaría adaptando en las intervenciones de tallas antiguas.

94 DIAZ CASSOU, P. *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, (1897) 1980. p.116. Recoge su intervención en la Dolorosa (1787), en la Samaritana (1799) y en la Negación de San Pedro (1787). En el paso de La Negación indica que las figuras eran todas de vestir, pero no se sabía quién ni cuando había enlucido *muy mal* las figuras de Pilatos y el sayón. La Dolorosa, al no figurar en el catálogo de obras de Roque López, hizo pensar al escritor que había transformado la Soledad de Nicolás de Bussi tras restaurarla, por esta razón se refiere a esta intervención como transformación o construcción.

95 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. Roque López en la invención del eterno murciano: La consumación iconográfica del barroco como lenguaje autóctono, *Imafronte*, núm.19-20. Universidad de Murcia: servicio de publicaciones, 2007-2008. pp. 29-49. La intervención sobre tallas con una devoción arraigada en la sociedad, reflejó cambios ideológicos para los que no supuso ningún problema el peso histórico y social de las imágenes, y fue apoyada por los sectores predominantes de la sociedad.



Capilla del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. A. Muñoz. 2017.

Roque López realizó la adaptación de la Virgen del Rosario, imagen localizada en la capilla aneja a la iglesia de Santo Domingo de Murcia. A finales del S. XVIII la obra ya había sido profundamente intervenida, sufriendo incluso una adaptación para transformarla en imagen de vestir⁹⁶.

2.2.4.1. Roque López y el informe de la Virgen de la Fuensanta

En 1802, el canónigo Antonio Martínez pidió a Roque López que emitiera un informe acerca del estado de conservación de la Virgen de la Fuensanta, y el escultor se expresó en los siguientes términos⁹⁷:

“Que la parte superior de la imagen, esto es, la cabeza y cuerpo, hasta la cintura, es de una madera sedosa muy distinta de la de las demás partes, madera durísima, insípida, desjugada y sin sustancia, intratable y cuasi impenetrable al escoplo, y aún al cincel, por lo que costó mucho trabajo ahondar los huecos de los ojos, boca, narices y orejas, mucho más de lo que

⁹⁶ *Ibíd.* p.40.

⁹⁷ BAQUERO, *Los Profesores*, op. cit. p.317. Baquero indica que Roque López realizó varios informes, entre los que se encontraba el de la Virgen de la Fuensanta, dirigido al cabildo. (p.317) De las numerosas esculturas que talló Roque López, muchas fueron restauradas en el siglo XIX, como el paso de la Samaritana de la Iglesia del Carmen de Murcia, del que apuntaba “ha sufrido algunas modificaciones de detalle, bien están, si el afán de innovaciones se contenta con eso”, manifestando su desacuerdo con intervenciones innecesarias o demasiado extensas.

le ha costado el renuevo de otras imágenes antiguas. Que dicha madera es y será muy durable por dicha solidez y acidez, y porque en ella no hay ya sustancia, humedad, ni otra disposición, por donde pueda juzgarse corruptible, por sí o de sí misma, si algún otro accidente no la destruye. Que dicha madera es cortada muchos siglos hace, según se advierte en lo desjugado y árido de sus partes tedoras y leñosas ; que según su saber y entender y por los conocimientos que le ha prestado el continuo ejercicio de su facultad , y lo que tiene observado en otras imágenes antiguas que ha retocado y renovado, que son muchas, de este y otros obispados, juzga y aun asegura, que esta imagen de la Virgen de la Fuensanta es antiquísima y de tiempo inmemorial, sin ningún arte ni estructura, respecto de la que se observa en imágenes antiguas y de tiempos posteriores; el haber observado que anteriormente ésta ha sido retocada y colorida por tres veces sobre su primera encarnación, y el cotejo que hace con otras que se tienen por antiquísimas, es de parecer que su hechura se haría en tiempo de los godos, se entiende, la cabeza y cuerpo, hasta la cintura o cerca de ella, porque de allí abajo, hasta los pies, es otra cosa más moderna, y las manos y brazos son también de otra madera, construcción, y mejor arte, obra de un célebre maestro-que nombró- y es cuanto puede decir en su saber y conciencia".⁹⁸

El informe de Roque López trata diversos aspectos fundamentales para profundizar en el conocimiento de la restauración de escultura a finales del S.XVIII, como los conceptos *renovar* y *retocar*, el uso de las repolicromías, las cualidades que acompañaban al restaurador, o la perdurabilidad de los materiales constitutivos de la escultura.

98 PEREZ CRESPO, A. Villalba y Córcoles y el Doctor la Riva. Dos visiones sobre la devoción a la Virgen de la Fuensanta. En: DE LA PEÑA VELASCO, C. (coord.). *En torno al Barroco: Miradas Múltiples*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2006. pp. 305-320.



Virgen de la Fuensanta. AMM. Colección fotográfica municipal. S.XIX-XX.

El primer dato relevante que se desprende del informe es la gran experiencia práctica del escultor como restaurador, como él mismo se encarga de resaltar al exponer que ha *retocado* y *renovado* otras muchas imágenes antiguas en distintos obispos, dejando claro que se trataba de una práctica habitual para él⁹⁹.

Según el Diccionario de Diego Rejón de Silva, el término *retocar* estaba más referido a la pintura, por lo que, quizá sea el segundo término que utiliza, *renovar*, el que más interese por cuanto puede suponer hacer de nuevo algo, volviéndolo a su primer estado, o puede implicar la sustitución de una cosa en mal estado por otra nueva de su misma clase, en este caso la sustitución parcial del original, encauzada a la restitución de valores religiosos, muy por encima de otros criterios interesados en la conservación material de la talla, o el respeto al original.

Los criterios de restauración escultórica a finales del siglo XVIII aceptaban la práctica de la reintegración volumétrica; en caso de pérdida parcial o daños sufridos por la pieza, ésta era sustituida, más aún cuando se trataba de escultura religiosa, en la que era prioritario restablecer su función. Pero la intervención que realiza López se trata de una adaptación estética que, frente al naturalismo de otras imágenes gloriosas de la Virgen, utiliza un lenguaje arcaico. La utilización de estos arquetipos abandonados suponía el respeto por la antigüedad de la imagen, considerándolos más eficaces para representar su historicidad¹⁰⁰.

La Virgen de la Fuensanta formaba parte de un reducido número de imágenes que contaban con un enorme prestigio en la ciudad, por lo que estas intervenciones, por encima de una adecuación estética, respondieron al deseo de hacerlas más accesibles para el pueblo¹⁰¹.

Un segundo aspecto destacado en el informe fue que había sido retocada con anterioridad y “colorida”¹⁰² o repolicromada sobre su carnación original en tres ocasiones. La repolicromía pudo realizarse con distintos fines: para recuperar el aspecto original, con la intención de ocultar daños, o con la intención de adaptarlas a nuevos gustos o a formas más elaboradas, pero en cualquier caso la repolicromía ocultó parcial o totalmente su aspecto original, dando lugar a un nuevo estado.

99 En el ámbito eclesiástico la conservación de la pintura y la escultura se encuentra sometida a la necesidad de mantener los valores religiosos de la imagen, su mensaje iconográfico. La necesidad de mantener su función devocional explicaría la necesidad de retocar periódicamente las imágenes.

100 FERNÁNDEZ, Roque López, op. cit. p.40. La intervención de Roque López sobre la Virgen de la Fuensanta respondió a una continua actualización del icono, “bien para restituirle sus propiedades devocionales o, simplemente como sucederá en otros muchos casos, para actualizarla de acuerdo con los gustos de la sociedad.”

101 Cuando se produjeron episodios bélicos a principios de siglo XIX se transformaron en insignias protectoras. El 27 de mayo de 1808, coincidiendo con la invasión francesa, la Virgen de la Fuensanta fue nombrada *Capitán General*, convirtiéndola en un icono protector.

102 *Diccionario de Autoridades*, t.II. 1729. “COLORIR. v. a. Meter o dar de colores a lo que se pinta, ya sea en lienzo, tabla, o lámina, como en las efigies, y hechúras de bulto. Latín. Colores appingere, índere. PALOM. Vid. de Pint. pl. 356. El uno era eminente, o se señalaba más en hacer las efigies de bulto, y el otro en colorirlas, o pintarlas.”



Virgen de la Fuensanta. AMUBAM. Junta Tesoro Artístico. S.XX.

En tercer lugar, el informe no solo demostraba su profundo conocimiento de los materiales constitutivos, al diferenciar la sedosidad de la madera utilizada en las zonas más importantes, cabeza y torso, y la de inferior calidad del resto, también aportaba datos de interés sobre la ejecución de su intervención, mencionando cómo la dureza de la madera le había dificultado la tarea de realizar los huecos para colocar los ojos de cristal, así como el trabajo en la nariz, boca y orejas. La restauración se trató de un *renuevo*, consistente en una renovación sobre si misma, que daría lugar a la transformación parcial o total del rostro de la Virgen de la Fuensanta.

En cuanto al tema de la perdurabilidad del material y las alteraciones intrínsecas ocasionadas por los mismos materiales constitutivos, señalaba que la imagen sería perdurable gracias no sólo a su solidez, sino por otros aspectos como la acidez y el tiempo de curación de la madera, lo que haría que ya no tuviera en composición sustancias y humedad que la hicieran corruptible.

No podía ocultar Roque López los profundos conocimientos adquiridos durante su aprendizaje, prueba de que aquellos artistas del pasado quedaban

perfectamente capacitados para afrontar tan delicadas intervenciones. Testimonio de lo que venimos diciendo fue su preocupación por la perdurabilidad de la imagen, rasgo unido a la escultura desde los orígenes mismos de su nacimiento (cualidad siempre considerada una de las virtudes esenciales de la misma en el debate del parangón) y en dependencia directa de la naturaleza del material y de las condiciones óptimas de su extracción, transporte y conservación. Quien estaba acostumbrado a tallar en madera no podía dejar de lado las instrucciones recibidas sobre las condiciones óptimas de su curación y corte. Los maestros de hacer retablos lo sabían, evitando que reverdeciera mediante aplicaciones de colas y ajos que la protegieran y secaran para evitar los deterioros de la humedad. Un escultor adoptaba igualmente semejantes precauciones, utilizaba gíscolas y aparejos sobre un embón de madera sin residuos, acidez o humedades. Ésa era la primera visión preventiva sobre las condiciones del material en el que tenía que actuar.



Romería de la Virgen de la Fuensanta, Colección M^ª Dolores Palarea Atienzar. [s.f.]

El valor histórico venía igualmente asociado a sus conocimientos de escultor, a pesar de la ambigua clasificación cronológica de la imagen definida por una antigüedad, luego aclarada, de ser originaria de la Edad Media. Por lo

tanto, los aspectos técnicos y los criterios formales se asociaban para formular una primera hipótesis sobre el perfil histórico y biográfico de la escultura. Originaria de época medieval, presentaba añadidos posteriores, formas de talla, seca, lignaria y geométrica bajo una policromía del siglo XVII. Esa forma de ir deslindando los campos diferentes de actuación y de resaltar los componentes cronológicos de signo diverso aplicados a lo largo del tiempo a tan importante simulacro para la mentalidad murciana, como fue la Fuensanta, es capaz de hacernos ver el profundo cambio que se está operando en la mentalidad de nuestros artistas, capaces de afrontar una nueva obra o de conservar, transformar y definir el modelo que ha de llegar a la posteridad. Ésa fue la principal aportación de Roque López en este informe, tantas veces utilizado y escasamente analizado para determinar su alcance. Más que ser el paso previo a una intervención de la envergadura de la afrontada, fue una auténtica proclama de los conocimientos precisos al artista a la hora de enfrentarse a una obra, tres veces policromada, aumentada de altura, necesitada, además, de adaptarse a las modas imperantes a finales del siglo XVIII. Y Roque López no alteró la biología de aquella escultura. Dejó los signos delatores de su antigüedad, las transformaciones introducidas a lo largo del tiempo y sólo bajo la nueva silueta de un manto diagonal, de un nuevo rostro y de unas maneras diferentes de adorno, la elevó de modesto simulacro a la condición de prototipo.¹⁰³

En este informe encontramos una catalogación basada en datos formales, el estudio de los materiales, estado de conservación de la madera y las expectativas en torno a su perdurabilidad. El análisis y reflexión ante la historia material de la obra, realizado mediante la observación de intervenciones anteriores, requiere de un perfil diferente para acometer esta tarea, estamos ante el ejemplo del artista restaurador con una sólida formación intelectual.

Aunque todavía no existe una desvinculación entre artista y restaurador, es evidente que Roque López proclama cómo para algunos artistas la restauración se había convertido en una práctica habitual, e inconscientemente advertía de la existencia de maestros que asumían estos trabajos como si se tratara de una especialidad. Lentamente esta disciplina comenzó a reclamar un nuevo espacio, pero aún quedaba un largo camino para que esta separación fuese real y se diera paso al restaurador profesional.

103 Aunque en un principio se limita a destacar que es muy antigua, aplicando los conocimientos técnicos adquiridos durante el ejercicio de su profesión, después recurre al aspecto formal de cabeza y cuerpo para sugerir su origen medieval, pues el resto de la factura era más moderna. Las manos y los brazos estaban realizados en una madera distinta, por lo que valoraba que eran de otro maestro y mejor ejecución.

2.3. El concepto *conservar* en las décadas finales del siglo XVIII. Renovación, transformación, copia y adaptación a nuevos gustos estéticos.

“Muchas imágenes antiguas de devoción hay en España, como la de Guadalupe, hechas de madera, que con la encarnación de polimento, y mucho mejor con la de mate, se conservan y aquella tela las defiende, estando por de dentro la madera carcomida y hecha polvo, de manera que no sólo corroe a las parejas con la escultura, pero las vence.”¹⁰⁴

Francisco Pacheco planteaba en este fragmento del *Arte de la pintura*, algunos de los agentes de deterioro más destructivos de los materiales constitutivos de la escultura, la carcoma que ataca la madera, la humedad que la pudre, las inclemencias del tiempo que la destruye, por otro lado, señalaba cómo algunos procedimientos o técnicas favorecían la conservación de las obras, como la pintura al aceite, constitutiva de la capa de policromía con encarnación de pulimento que recubría como *tela* protectora la madera¹⁰⁵. Junto a este *conservar* vinculado al acto creativo, que implicaba un alargamiento de la vida material de las obras, su conservación dependió de otros aspectos que trascendían lo material, como la necesidad de mantener íntegro el mensaje contenido en las imágenes, lo que implicaba su mantenimiento y llegado el caso, intervenciones más profundas que eran entendidas como una renovación destinada a perpetuar las obras, haciéndolas de nuevo o restituyéndolas al estado original.

La idea de caducidad de las obras que aceptaba su pérdida con el paso del tiempo, convivía con una actitud más activa que no la aceptaba y pretendía su conservación mediante su renovación o su copia, lo que suponía interferir en la

104 PACHECO, F. *El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990. p.116. “Resta que la pintura preserve a la escultura, pues claro está que si para que el hierro no se consuma con el orín, y para que la madera no se pudra con el agua, y resistan a las inclemencias del tiempo se pintan y dan de colores las rejas, los balcones, ventanas y puertas, que lo mesmo hace sobre la escultura y la defiende y ampara y conserva más tiempo con el color a olio.” En cuanto a la Pintura, el mismo Pacheco consideraba que la *enmienda* que se hiciera sobre la misma, siempre podía ser para mejorarla, quedando claro que el retoque se entendía como renovación, un criterio alejado del respeto al original.

105 El *Diccionario de Autoridades* recoge la voz *tela* para designar la capa protectora que cubre la cáscara o corteza en algunas frutas. Pacheco utiliza este mismo término y, al denominarla *tela*, entiende que la policromía actúa como capa protectora de la talla de madera.

obra realizada por otro, transformándola, retocándola¹⁰⁶, de manera que todavía no podemos denominar estas actuaciones como restauraciones, ya que se realizaron sin tener en cuenta el valor histórico, formal y estético de la obra original.

El espíritu religioso impuesto por la Contrarreforma hizo que en la restauración de escultura o pintura de temática religiosa, el sentido del decoro, la recuperación del mensaje iconográfico, primara por encima de aspectos artísticos o formales, de ahí que en este tipo de intervenciones se pretendiera una mimesis entre el original y la intervención, buscando la imperceptibilidad de la parte intervenida. Las imágenes o cuadros son contemplados como obras efímeras, en las que la renovación de la escultura y la pintura religiosa supuso una posibilidad para su conservación.

Mientras en la escultura las intervenciones en la mayoría de ocasiones suponen una transformación profunda de las obras, respondiendo no solo a la necesidad de reparar daños, sino también a un deseo de renovación que no respetaba el estado original, en la pintura el acto de componer no pretendía cambios radicales o definitivos, tratándose de arreglos y retoques de los que en principio no debía quedar rastro gracias a la imitación de las maneras empleadas por el autor.

Los encargados de asegurar que las nuevas obras de pintura y escultura se realizasen bajo el principio de decoro imperante, fueron los censores, entre los que encontramos al escultor Francisco Salzillo. En una época en la que la conservación dependía de la integridad contenida en las obras, la figura del censor parece que debe ser tenida en cuenta, pues sus opiniones decidían que en el futuro las obras se conservasen al cumplir con lo esperado. En los siglos XVII y XVIII, los bienes que no cumplían con los criterios defendidos por los censores se guardaban. Cumplir con los preceptos del decoro y de la dignidad de la temática religiosa era, además de un instrumento de preservación de los principios generales del dogma, un medio que garantizaba la conservación y su exposición pública. Cuando estas obras se deterioraban, perdiendo la capacidad de desarrollar la función para la que fueron creadas, simplemente se sustituían de manera parcial o íntegramente.

106 Una vez finalizadas algunas pinturas sobre lienzo, tabla o pinturas murales, era muy común que el artista llevase a cabo retoques con posterioridad, la voz *retoque* en estos casos se refería a la última mano que se daba para perfeccionar, siendo posteriormente cuando adquiriera el sentido de restauración o arreglo de un daño. En opinión de autores como Vasari era preferible conservar algo destruidas las obras de los hombres famosos que hacerlas retocar por artistas inferiores, ya que el resultado podía empeorar el original, como sucedió al restaurar Sodoma el fresco que pintó Luca Signorelli en Volterra, una Circuncisión sobre un altar en San Francisco, en la que la figura del Niño se había visto afectada por la humedad, véase VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari*. Colecc. Nuestros Clásicos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. p.376.

2.3.1. La renovación del patrimonio de la Cofradía de Jesús en el siglo XVIII.

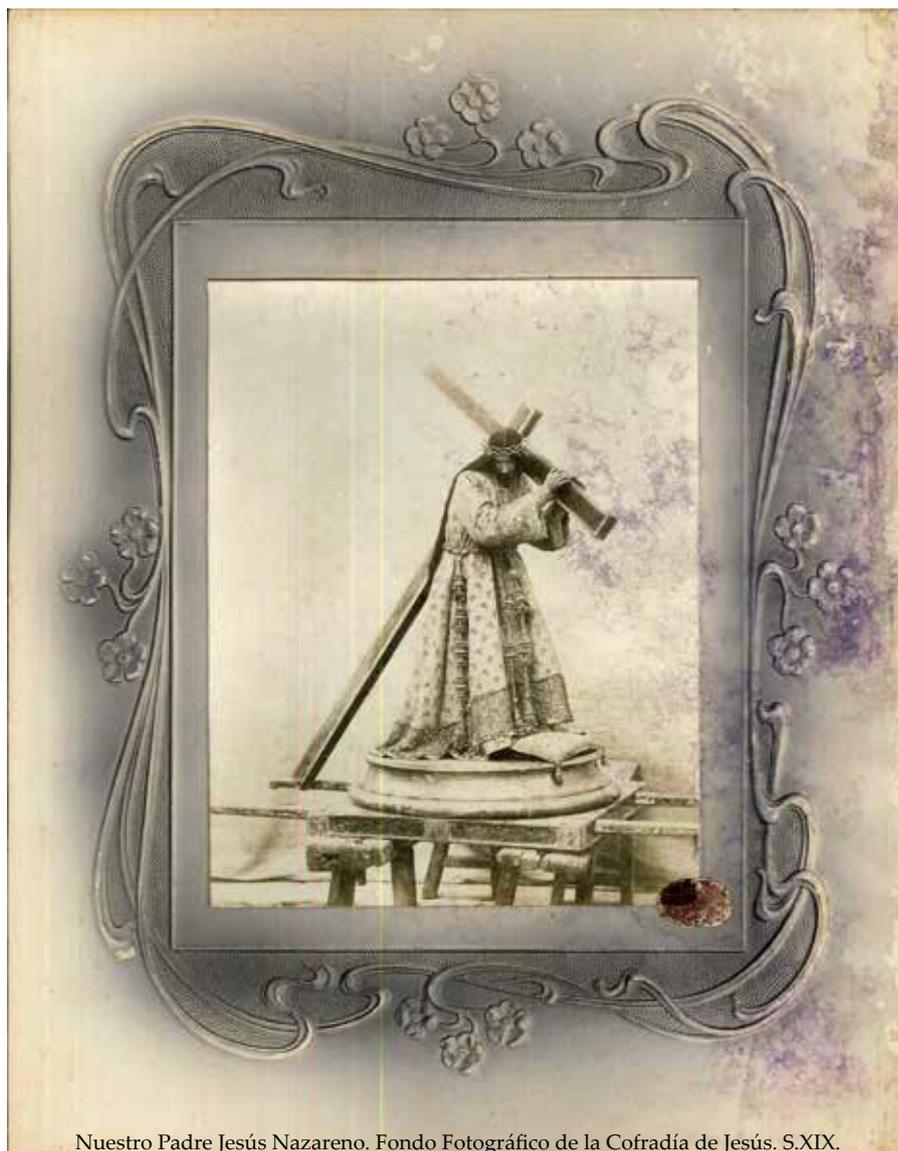
Cuando el patrimonio escultórico de las principales cofradías murcianas alcanzaba un nivel alto de deterioro sus imágenes eran sustituidas, pero en ocasiones esta *renovación* respondió a otros motivos, como cambios en los gustos estéticos o al deseo de mejorar su patrimonio incorporando la obra de artistas reconocidos. También se realizaron en sus insignias transformaciones parciales de su aspecto formal, realizadas con la finalidad de adaptarlas a nuevas iconografías.

Estas opciones de renovación se encuentran ilustradas en una de las más prestigiosas cofradías de la ciudad de Murcia, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, fundada por el Obispo de la Diócesis, Don Juan de Zúñiga, el dos de agosto del año 1.600. A causa de la riada de San Calixto en 1651¹⁰⁷, se produjo la pérdida de todo el patrimonio mueble de la cofradía, a excepción de la imagen titular del Nazareno¹⁰⁸. Se perdieron un San Juan, la Verónica, la Soledad, la Oración en el huerto y un Cristo de la columna que habían sido las primeras imágenes de la cofradía, por lo que pocos años después de la riada se renovaron las hechuras de la Virgen, de San Juan y la de Jesús en la columna (1653)¹⁰⁹.

107 la Riada de San Calixto arruinó gran número de iglesias y conventos, como el de Capuchinas, donde desapareció el cuadro de *la Exaltación del Santísimo Sacramento* del pintor flamenco Cornelio Beer que ocupaba el retablo del altar mayor de la iglesia, véase BAQUERO, *Los Profesores*, op.cit. pp. 87 y 145. En la Catedral de Santa María produjo graves deterioros en el patrimonio mueble por el légamo o tarquín y la greda o arcillas de las aguas de la inundación, el agua alcanzó media vara de la cajonera de la sacristía. La riada también arruinó el convento de San Agustín, demolió la parroquia de San Antolín, la de Santa Eulalia, San Juan y San Lorenzo, San Andrés y San Miguel, junto a otras ermitas y santuarios. Destruyó el convento de Capuchinas descalzas, el de Madre de Dios y de Verónicas. En otras parroquias o conventos las aguas arrastraron sus bienes, como en San Antonio Abad, “cojiendo el Santo sobre sus ondas lo llevo una milla distante, y con salir divididas la Campanilla y Lechoncillo y caja de su limosna se alló todo junto á el huerto antiguo de los frailes Trinitarios”, véase BELDA NAVARRO, C. (coord.), *Huellas*. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p.49, véase también *La inundación de Murcia, ruina de sus edificios y pérdida de sus hacendados* [Ms]. 24 de octubre de 1651. 1700? (Fecha de consulta: 27 de Junio de 2017) Disponible en: <http://hdl.handle.net/10645/1174>. pp.4 -13. Entre octubre de 1651 y marzo de 1672 se produjeron otras cuatro inundaciones que afectaron gravemente al patrimonio de la ciudad, y la riada de abril de 1701 incluso arrastró el puente del Alcázar de Murcia.

108 v. BELDA NAVARRO, C.; MOISÉS GARCÍA, C. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Darana, 2006. pp.127. véase también MONTOJO MONTOJO, V. Anotaciones de la reseña histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (siglo XVII). *Murgetana*. núm. 128. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2013. p.7. El Mayordomo Francisco Peralta fue el encargado de rendir cuentas de la obtención de la imagen de madera del Nazareno, de autor desconocido, la cabeza con el tronco fue adquirida por 88 reales, la hechura de brazos y piernas fue realizada por Juan de Aguilera por 50 reales, y Melchor de Medina fue el encargado de realizar la policromía de las carnaciones, por 117 reales.

109 *Ibidem*. p.57. En 1751 la imagen de Jesús en la columna ya precisó de retoques y composición.



Nuestro Padre Jesús Nazareno. Fondo Fotográfico de la Cofradía de Jesús. S.XIX.

“Esto ha dado lugar a que muchos vecinos inmediatos a la iglesia de Nuestro Padre Jesús, y otros que con sus veneradas imágenes tienen fe, hayan solicitado del decano de la ilustre cofradía se pongan en rogativa las del Titular y la gran obra de Salzillo, la Dolorosa.”¹¹⁰

El culto a la imagen de Nuestro Padre Jesús estaba muy extendido en la ciudad, al igual que a la imagen de la Dolorosa, ambas fueron puestas en rogativa en nu-

110 AMM. *la Paz de Murcia*. 17 de Junio de 1885. p.1 D. José Elgueta, Decano de la cofradía, tomó la decisión de poner en rogativa ambas imágenes durante la epidemia de cólera.

meras ocasiones, coincidiendo con epidemias, riadas y terremotos¹¹¹. Esta función hizo que la conservación de la imagen del titular fuera prioritaria para la cofradía:

“y allandose al presente necesitada de tener cavildo, asi para dar sus cuentas, como para nombrar mayordomos, y dar otras providencias para la conservazion, y culto de N. P. Jesus, [...]”¹¹²



Grabado del terremoto de 1829¹¹³.

Históricamente la talla de Nuestro Padre Jesús Nazareno había sido considerada como una talla de vestir, en la que únicamente se había tallado la cabeza, las manos y los pies. El estudio realizado durante su restauración (2004 -2005)

111 FRUTOS BAEZA *Bosquejo Histórico de Murcia y su Concejo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1934. p.230. “En la primavera del año [1829] se sintieron en la ciudad frecuentes y espantosos terremotos. [...] El más intenso ocurrió el 18 de abril. Produjo daños considerables en los edificios públicos. Derribó la torre de Santa Catalina (como ocurrió cien años antes, en 1729) y uno de los templetos del Puente de Piedra con la Efigie del Ángel Custodio [...], se resintieron todos los campanarios, por lo que hubo de prohibirse el volteo de las campanas, incluso en la Catedral.”

112 Fondo Histórico de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús (FHCNPJ). (cpj 03 – 004). Acta 14 de agosto de 1779.

113 DÍEZ DE REVENGA TORRES, P. *Un poema de Larra relacionado con Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, Cátedra Saavedra Fajardo de literatura, 1982. p.21. La imagen del grabado de la época fue dada a conocer por el bibliófilo ciezano Pérez Gómez en 1953, junto a su publicación “Relación del espantoso terremoto que en la tarde del 21 de marzo del presente año 1829 se sintió en diferentes pueblos de la gobernación de Orihuela, y otros partidos de Murcia”.

confirmó que la cabeza y el cuerpo, hasta la cadera, habían sido tallados en un mismo tronco.¹¹⁴

La imagen del titular fue respetada, no se sustituyó, pero sufrió transformaciones: cambios formales en el cabello, que fue retallado para poder adaptar a su cabeza una peluca de pelo natural para dar mayor sensación de realidad, más acorde con los gustos de finales del siglo XVIII y el siglo XIX¹¹⁵. Actualmente de la antigua cabellera tallada solo ha quedado una huella difusa, rastros de la talla sobre la espalda.



Nuestro Padre Jesús.FHCNPJ

114 Durante la restauración se observó la existencia de restos de tela bajo antiguas tachuelas de forja, tanto en la base como en el cuerpo, lo que puede indicar la presencia de un lienzo cuya finalidad era la de preservar su interior sin policromar de posibles miradas. En el siglo XX, el cuerpo había sido cubierto nuevamente desde el pecho a la cadera con un sistema fijo, una tela cubierta con un grueso aparejo.

115 Además de las pelucas de cabello natural, también se colocaban pestañas y ojos de cristal, para aportar una mayor sensación de realidad a las esculturas.

La imagen titular presenta una factura muy diferenciada de manos y pies respecto a la cabeza, tratándose de una aportación que se efectuó en el siglo XVIII, posiblemente a causa de un avanzado estado de deterioro causado por los actos de devoción.



Pie derecho de la imagen de Nuestro Padre Jesús. A.Muñoz, 2016.

Se encuentran muchas similitudes en la talla del pie derecho de la imagen con el pie del Cristo del paso de la Caída, pudiendo tratarse de una copia, pero no del pie original, la referencia ya es la factura de Salzillo. La *copia* en este caso, independientemente de quien la realizase, fue un medio de conservar una obra valorada en la ciudad, como es la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Mientras en la primera etapa las imágenes no se habían conservado, ya que la destrucción ocasionada por la riada no permitía su exposición con el decoro debido, resolviéndose con su sustitución, la segunda intervención se debió al mecenazgo artístico de dos miembros de la cofradía dispuestos a la transformación de su patrimonio, a su renovación de acuerdo con el gusto de la época. A partir de 1735 se produjo una segunda renovación de todos los pasos, conservando la imagen del titular. Se comenzó con un primer Prendimiento (1735), hasta un total de ocho pasos, que fueron realizados por el escultor Francisco Salzillo entre 1752 y 1777. La iniciativa de la mayor parte de esta renovación fue de dos de sus mayordomos, Joaquín Riquelme y Togores, Señor de Guadalupe y Regidor perpetuo de la ciudad, y en el caso del paso de los Azotes el promotor fue Francisco González de Avellaneda, Bailío de Lora, quien también asumió los costes de la pintura interior de la Iglesia de Jesús, una arquitectura fingida realizada por Pablo Sirtori en 1792.

Pocos años después de su adquisición, la obra de Salzillo se convertiría en un referente artístico y su conservación comenzó a depender de otros parámetros,

entrando en juego la valoración del aspecto formal y artístico de las obras. Por este motivo, a pesar de tratarse de obras religiosas, ya no se consideraba que el medio para su conservación material pudiera ser una *transformación*, una *sustitución* parcial o una *copia*, a partir de este momento comenzaran a realizarse restauraciones, aún llamadas *composiciones*.

En las cofradías el concepto conservar también aparece asociado al de *mantenimiento* de su patrimonio inmueble, ermitas e iglesias, que en algunos casos llegó a ser especialmente relevante, no tanto por la envergadura de las mismas como por el sentido que cobran al adaptarse a las obras que contienen, buscando mejorar su conservación y su contemplación. En el siglo XVIII se adoptaron principalmente medidas de mantenimiento en la fábrica de la ermita de Jesús, para las que el carácter privativo de la iglesia fue un factor determinante para comprender el celo puesto por los Mayordomos en su mejora y conservación¹¹⁶. Fue en el siglo XIX cuando las intervenciones que éstos realizaron en el inmueble fueron más relevantes, por un lado, al estar destinadas a mejorar la contemplación estética de su patrimonio, y por otro, por tratarse de medidas preventivas cuya finalidad era asegurar su conservación.



Los Azotes o Paso de la columna. Université de Louvain. S. XIX.

116 FHCNPJ. Acta Cabildo del 21 de mayo de 1783. (cpj 03-039) / Acta del 17 de diciembre del año 1796. (cpj 04-01). Son continuas las alusiones en las actas a reparaciones y a los daños ocasionados por las aguas en la fábrica material de la ermita.

El sentido práctico que guiaba a una institución con una clara función devocional, les permitía realizar pequeñas transformaciones en su patrimonio mueble, un cometido que estaba destinado al mayordomo encargado de cada uno de los pasos.

“Viose la cuenta del costo del passo de la columna dada por los señores Dn. Antonio Fontes y Dn. Jesualdo Riquelme y justificaron de ella. Y respeto de qe. dicho passo la tarima del venia ancha por lo que estava espuesta en la cabecera de la procesion en algunos Passos estrechos a atener algun quebranto se dio amplia comision y facultad al Sr. Dn. Ignacio Borja, A cuio cargo esta el cuidado de este paso para q.e. en los terminos mas regullares y qe. hubiere por combeniente esttrechase dha tarima”¹¹⁷

Desde su constitución, los estatutos de la cofradía establecieron distintos cargos, entre los cuales se fueron definiendo algunas figuras que adquirieron entre sus responsabilidades la de cuidar y atender el mantenimiento de sus pasos, convirtiéndose en los primeros conservadores de su patrimonio. En el siglo XIX, la transformación que sufrió la percepción artística de los pasos de Francisco Salzillo, implicó la necesidad de elegir entre los mayordomos, las personas más expertas o conocedoras de las obras, para hacerse responsables de su conservación. En 1826 las actas de las juntas de la Cofradía de Jesús recogen las primeras *composiciones* de las imágenes de los pasos de Francisco Salzillo, encomendando la responsabilidad sobre las mismas a los hombres ilustrados que componían la Junta, siendo éstos quienes ejercieron el control sobre las intervenciones¹¹⁸. Fueron ellos los auténticos conservadores del patrimonio de la cofradía y, como en las colecciones tuteladas por el Estado o la Administración local, desarrollaron a lo largo del siglo XIX sus propios mecanismos destinados a la conservación material y estética de su patrimonio mueble e inmueble.

2.3.2. La adaptación a nuevos gustos estéticos. La Catedral.

En las intervenciones que se realizaron en la fábrica de la Catedral de Santa María de Murcia, se encuentran aportaciones de diferentes épocas que fueron dando forma al templo actual, y que en ocasiones supuso la superposición o modificación de la fábrica original.

117 FHCNPJ. Acta del Cabildo del 20 de mayo de 1778. cpj 03-17.

118 FHCNPJ. Acta del 24 de febrero de 1826. cpj 04-51 / cpj 04-52. “Se hizo presente la necesidad de hacer algunas ligeras composiciones en uno o dos de los pasos; y se acuerdo que el Sr. de Zaranda. se encargue de hacerlo a la menor posible brevedad”.

La catedral gótica comenzó a ser levantada entre 1388 y 1394, concluyéndose en torno a 1462, posteriormente se continuaron los trabajos sobre esta primera estructura, se hicieron bóvedas, se actuó en los exteriores, se terminaron las capillas colindantes con la Claustro y se dotaron a las capillas de retablos¹¹⁹. Aunque a finales del siglo XVI ya se produjeron obras de modificación en el Claustro, fue en el siglo XVIII cuando se realizaron un mayor número de intervenciones promovidas por los capitulares¹²⁰. Algunos de estos trabajos fueron nuevas incorporaciones o superposiciones realizadas por los maestros de arquitectura de la Catedral, como el arquitecto Toribio Martínez, Juan Fernández García y Fray Antonio de San José, que simultanearon sus intervenciones en la Catedral, con reparaciones y tasaciones en otras iglesias de la diócesis. En cambio otras intervenciones deben ser consideradas como reparaciones o *composiciones*, ya que se ejecutaron a causa de los deterioros surgidos en la fábrica por diferentes motivos, como las composiciones realizadas por el arquitecto Toribio Martínez en el trascoro para subsanar los daños producidos por el terremoto del 3 de mayo de 1716 y la degradación ocasionada por la alteración de la piedra caliza a causa de las sales¹²¹.

El abandono progresivo del Claustro dio lugar al desplome de algunas bóvedas en 1785, por lo que a finales de siglo se tuvo que acometer su reconstrucción general. Algunos de los elementos estructurales del claustro, como los contrafuertes, se reutilizaron en obras posteriores.

En ocasiones las reformas y ampliaciones dieron lugar al ocultamiento de estructuras, favoreciendo su abandono progresivo, como sucedió en la Sala Capitular contemporánea a la Claustro, cuya transformación dio lugar a espacios tras los cuales se escondió la puerta gótica de la Anunciación. Las obras continuaron y en torno a las dos primeras décadas del siglo XVIII, el claustro se convirtió en una zona marginal poco utilizada y las capillas quedaron abandonadas. Las intervenciones mostraron el criterio imperante para los artífices, para los que solo se trataba de arquitecturas preexistentes, a las que sustituir o yuxtaponer otros elementos ornamentales, o incluso reutilizar en intervenciones posteriores.

A finales del siglo XVII, la fachada renacentista de la Catedral estaba in-

119 En 1494 el coro disponía de una sillería muy afiligranada y el presbiterio tenía un retablo gótico.

120 VERA BOTÍ, A. *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia: Colegio Oficial de arquitectos de Murcia, 1994 p. 210. Todos los pilares del Coro fueron enlucidos o encalados poco antes de 1800, tras quitarse los órganos que había adosados a los muros del fondo, abriéndose las puertas laterales del coro en 1803.

121 SANCHEZ- ROJAS FENOLL, M^a C. Noticias sobre artistas murcianos del S. XVIII (Años de 1700-1730). *Murgetana*, núm.71. 1987. p.112 - 113. Toribio Fernández realizó un dictamen para el Cabildo sobre las reparaciones necesarias en la fábrica de la Catedral tras el terremoto ocurrido en el mes de mayo de 1716. También informó al Cabildo sobre la *composición* de la Sala Capitular y su posible reparación.

acabada y presentaba problemas constructivos. Durante las primeras décadas del siglo XVIII la fábrica había mostrado signos de inestabilidad, como el derrumbe de la estatua de San Pablo, situada en uno de los extremos del frontispicio, y la aparición de grietas en las bóvedas. Esta situación se vio acrecentada por agentes destructivos externos, como el terremoto de 1716 o las inundaciones ocasionadas por las crecidas del río¹²².

El cabildo inició una serie de consultas en 1730 entre los maestros locales, buscando una solución para el antiguo Imafronte. El Cabildo pidió al ingeniero Sebastian Feringan un informe, en el que enumeró las causas de los deterioros: los problemas de cimentación, los fallos y deficiencias constructivas, la baja calidad de los materiales constructivos¹²³. De manera que ofreció una serie de medidas de urgencia para su estabilidad, aunque aconsejaba levantar una fachada de nuevo diseño más de acuerdo con los nuevos estilos, sin reutilizar en este caso ningún elemento de la fábrica anterior.

Otros arquitectos dieron también sus informes, en los que no se descartaba la intervención de la antigua fachada, pero ponían como condición que la realizase un arquitecto teórico y práctico, pues como había quedado demostrado por las intervenciones realizadas hasta ese momento con tan poco éxito, no se trataba de subsanar daños puntuales sino de una intervención global¹²⁴. Los capitulares finalmente se decidieron finalmente por la opción propuesta por Feringan de levantar una nueva fachada. El proyecto del nuevo Imafronte fue ejecutado por el maestro de arquitectura, Jaime Bort, y supuso la incorporación de nuevos gustos estéticos en su diseño¹²⁵.

122 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *El Imafronte nuevo de la Catedral de Murcia*. [tesis doctoral] Murcia: Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 1990. p.58. Según se deducía del informe presentado por Toribio Martínez de la Vega, este temblor arruinó las bóvedas “recientemente restauradas”, por otro lado las capillas hornacinas y las cubiertas de todo el edificio quedaron parcialmente al descubierto al deslizarse las tejas. El arquitecto propuso como reparación cubrir las cubiertas de las naves laterales con tejados vidriados, como medida preventiva que aportaría mayor protección. Como causa de muchas de las alteraciones y deterioros señalaba la salinidad que atacaba a la piedra arenisca, y la fragilidad y pobreza de los materiales empleados en la fábrica.

123 HERNÁNDEZ, op. cit.. p.75. Recoge del informe de Feringan, entregado al Cabildo el 27 de marzo de 1734: “la piedra que hay empleada en ella es muy blanda y sujeta a gastarse, cuando con el calor se rarifican las humedades y entumecimientos de la luna que en sus poros se introducen”. Concluía sobre los problemas estructurales: “los defectos e imperfección de ella siempre quedaban en pie, pues cuando el todo no tiene la solidez y principios proporcionados, poco importa que las partes que se le agregan los tengan”. Entre las medidas de urgencia que se ejecutaron a principios de 1734, se apuntaló la fachada, se bajó la escultura de San Pablo y se desmontó el tercer cuerpo.

124 Durante todo un largo proceso fueron numerosos los artífices que consideraron diferentes posibilidades para reforzar y mantener la antigua fachada pero a pesar de las obras que se realizaron para repararla y fortalecerla durante el primer tercio de siglo, concluiría con su derribo en 1734.

125 BELDA, *Huellas*, op.cit. p.55. Para la nueva fachada se emplearon nuevos materiales constructivos, de mayor calidad, y fueron colocados teniendo en cuenta el lugar que ocuparían, destinando la piedra más dura y con menos posibilidades de verse afectada por las sales en el pedestal del imafronte.

En las últimas décadas resurge el interés por reanudar la construcción de la torre de la catedral bajo nuevas propuestas, encomendando el nuevo proyecto a Pedro Fernández, sucesor de Jaime Bort¹²⁶. En 1762, Antonio Ponz, defensor de la nueva estética neoclásica, escribió una carta expresando su disgusto con el proyecto de Pedro Fernández para la torre de la Catedral. Finalmente, en 1765, se convocó un concurso al que se presentaron dos proyectos, el de Juan de Gea y el de José López. Aunque fue López el encargado de asumir la dirección de las obras siguiendo el proyecto de Gea, cuando llegó el momento de hacer el remate de la torre planteó nuevamente sus ideas, lo que hizo que el cabildo recurriera al asesoramiento de la Academia de San Fernando. En 1793 el arquitecto Pedro Gilabert concluyó los trabajos de la torre, según el modelo del arquitecto Ventura Rodríguez.

La Portada de los Apóstoles de estilo gótico (1465) tuvo un parteluz medial que pervivió hasta 1784, momento en que lo desmontó José López, le redujo la luz del vano, se colocó un encamisado y, posteriormente, se coronó en su clave con el escudo real.



Plaza de los Apóstoles (detalle de litografía coloreada). Impresa por Lemercier Bernard y Cie. Siglo XIX. Colección C. Belda.

126 *Ibidem*. p.279-280. La torre de la Catedral murciana se inició en 1519, dirigiendo los trabajos Francisco Florentín hasta 1522, cuando le sustituyó Jacopo Florentín. Al fallecer este último fue sustituido por Jerónimo Quijano en 1526, quien se encargaría de levantar el segundo cuerpo de la torre y el primer imafronte de la Catedral. Después de levantar el segundo cuerpo, la torre quedó inacabada durante doscientos años. Como quedó recogido el informe de José López de 1782, entonces encargado de las obras, el proyecto de Quijano se vio reducido.



Puerta de los Apóstoles. A Muñoz, 2017.

También la Puerta de las Cadenas (1512-1516) fue modificada por el mismo José López, quien la coronó con una peineta o espadaña. A finales del siglo XVIII fue nuevamente modificada, incorporándose un pequeño edículo con relieves, para el que se reutilizaron pilastras con decoración plateresca, procedentes del viejo imafrente construido por Quijano en el siglo XVI¹²⁷.



Puerta de las Cadenas. AGRM. Fototipia Thomas. Siglo XX.

Hacia el año 1786 se reedificó el Claustro, completando la edificación de nuevas estancias sobre la estructura de la catedral gótica, terminando con una dinámica iniciada a principios del siglo XVII, un proceso que había supuesto la supresión de capillas y altares¹²⁸. Algunos eruditos locales, defensores de los valores murcianos, se mostraron en desacuerdo con estas intervenciones, no acabando de comprender los criterios y las circunstancias en las que fueron ejecutadas en

127 José López, Pedro Pérez Federico y Diego García fueron los responsables de estas intervenciones.

128 Esta configuración dieciochesca también ha llegado desvirtuada a la actualidad, debido a las transformaciones sufridas en el siglo XX, véase RAMALLO ASENSIO, G. (coord.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010. p. 623.

cada momento¹²⁹. Para Baquero Almansa este tipo de prácticas tan extendidas en la época, no mostraron respeto por la fábrica original, aunque en muchas ocasiones sólo se trataba de adecentar y devolver al espacio su aspecto decoroso, al tratar de evitar que las zonas suprimidas o cambiadas desdijesen, interviniendo el resto para igualarlas. A consecuencia de la eliminación de las capillas suplementarias, se macizaron los rehundidos en que se cobijaban, y para que no desdijeran se repararon las capillas descuidadas, se enlosaron con mármol de Génova las naves y se encalaron los muros, pilares y bóvedas de toda la Catedral, un esfuerzo que ocultó la fábrica original. La restauración de las dos portadas laterales del Norte y Mediodía, la valoró como *excesiva y desacertada*. Añade un comentario sobre el estado de conservación en que se encontraban la portada de las Cadenas “*estaba muy necesitada de refuerzo, porque tenía algunas dovelas de su arco desprendidas y carcomidos varios sillares*”, describiendo un avanzado deterioro en la piedra que justificaba la intervención, lo que vuelve a juzgar como desacertados fueron los criterios aplicados. Para él algunas de estas intervenciones habían estado influidas por lo que denomina la moda “pseudo-clásica” o “greco-romana”¹³⁰.

No hay que olvidar que prácticamente no existe una reglamentación sobre criterios de intervención en España hasta el R.O. de 14 de septiembre de 1850, en la que se establece para las fachadas existentes en los edificios de conocido mérito artístico que fuese necesario restaurar, un criterio de respeto al pensamiento primitivo “acomodando las renovaciones de la fábrica y procurando que las partes antiguas y modernas se asemejen y parezcan de la misma época”, siguiendo una imitación historicista¹³¹. En lo relativo a restauraciones históricas en el interior de la Catedral murciana, Vera Botí destacó la reconstrucción de la cajonera de la Sa-

129 BAQUERO. *Los Profesores*, op. cit. p.267. Baquero recoge diversas restauraciones realizadas por arquitectos en la catedral de Murcia a finales del S.XVIII, permitiéndonos conocer la opinión que le merecieron los criterios de intervención empleados. Consideraba que la modificación formal de la portada lateral Norte, frente a la plaza de las Cadenas, le había restado carácter. Mientras se interrumpieron las obras de la torre de la Catedral, entre 1782 y 1790, se realizó una profunda intervención, se *repasó y afeitó* interiormente todos los muros la Catedral, quedando encargados de la reparación de las capillas sus patronos, que estaban sujetos a los informes del maestro Mayor. Este profesional de amplias competencias ocupaba el cargo de maestro mayor de la catedral y del obispado simultáneamente, aunque en algunas épocas estos cargos podían recaer en dos personas diferentes. Dependiendo directamente del obispo, ejercía una gran influencia dentro y fuera de la catedral - su influencia implicaba la extensión de sus preferencias estilísticas-, en toda la extensión de la Diócesis. .

130 *Ibíd.* p.300. El arquitecto Lorenzo Alonso restauró *a lo clásico* la Iglesia de Santiago de Jumilla, siendo de las postrimerías del estilo gótico. (p.322-324) El tallista, escultor y arquitecto José Navarro David (1760-1820) trazó el proyecto de reforma *a lo clásico* de la iglesia de la Trinidad.

131 La legislación española de mitad del siglo XIX acabó recogiendo los postulados de Viollet Le Duc sobre la restauración estilística de los Monumentos, en los que restaurar un edificio no era conservarlo mediante la restitución o reparación de la fábrica, la idea romántica de la búsqueda del estado ideal que tuvo en origen conducía a restituirlo completamente a un estado que incluso no hubiera existido. Debían suprimirse todos los añadidos para llevar el Monumento a su unidad estilística original, de manera que si faltaba parte, se debía completar tal y como habría debido ser.

cristía Mayor, realizada por Gabriel Pérez de Mena, y las reposiciones del retablo mayor, el órgano y la sillería del coro durante el siglo XIX¹³².

2.3.3. “En las cosas en que interviene el gusto como árbitro para su existencia”¹³³

La expansión de las ideas ilustradas y los importantes descubrimientos arqueológicos favorecieron una vuelta al clasicismo, alejándose de la ornamentación, regresando a la pureza de líneas. Pérez Sánchez considera que la presencia en Murcia de representantes del nuevo orden arquitectónico, contribuyó de manera decisiva a la difusión del mismo entre las minorías aristocráticas y especialmente eclesiásticas, de manera que con el apoyo del Cabildo deciden llevar a cabo una serie de transformaciones en la Catedral, siguiendo el nuevo orden neoclásico¹³⁴.

De finales del siglo XVIII y principios del XIX, los obispos Rubin de Celis y López Gonzalo defendieron un sentimiento religioso más racional, una religiosidad que les alejaba de la profusión en las formas externas, acercándoles y favoreciendo el establecimiento de la estética neoclásica para el templo, que representaban la pureza que proclamaban los prelados. Las teorías clasicistas cuestionaban el retablo hecho de madera, y desde las instituciones de recomendó la utilización de que aportaran seriedad a los templos. La R. O. de Carlos III de 25 de Noviembre de 1777 recomendaba el empleo de mármol, piedra y, en su defecto, el estuco, en un deseo de recuperar lo arquitectónico. Este decreto, dirigido a la autoridad eclesiástica, recomendaba estos cambios en base a un aspecto estético, pero por otro lado tenía en cuenta la incombustibilidad de los nuevos materiales, ante la presencia de tanta madera en el mobiliario y el alto riesgo de incendio que esto suponía¹³⁵.

La implantación de nuevos códigos estéticos sobre elementos arquitectónicos anteriores fue una práctica extendida, en respuesta a cambios conceptuales, ideológicos y estéticos. En la Catedral de Santa María, durante la segunda mitad

132 VERA, *La Catedral*, op.cit., p. 249- 250. En 1534 se realizó la primera restauración de la Cajonería de la Sacristía tras un pequeño incendio.

133 BOSARTE, I. *Viage artistico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles Artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*, vol.1. Madrid: Imprenta Real, 1804. p.40. Isidoro Bosarte elogiaba el mundo del Renacimiento, y mostraba poco entusiasmo por las obras barrocas, prestándoles poca atención. En el capítulo dedicado a Segovia, planteaba cómo para algunos el gótico era contemplado como una depravación y corrupción de la arquitectura greco-romana, por lo que su ocultación se aceptaba sin consideración.

134 PEREZ SÁNCHEZ, M. La Capilla de Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de Murcia. *Imafronte*, N.º 6-7. Murcia: Universidad de Murcia, 1990-1991. Págs.123-131. Las primeras afirmaciones del neoclásico en Murcia coincidieron con las intervenciones para la ciudad de destacados representantes del nuevo orden arquitectónico, como Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva o Pedro Arnal.

135 *Ibid.* p.40. Pérez Sánchez valora que estas disposiciones tuvieron poco efecto en Murcia debido a la tradición retablistica, al menor coste de la madera y a la escasa resonancia del retablo de mármol, aunque hubieron excepciones, como el retablo de mármol y estuco de San Juan de Dios y, a finales del S.XVIII, se emplearon costosos jaspes en el tabernáculo de la iglesia de San Juan Bautista, el retablo del beato Hibernon y el de la transfiguración de la Catedral.

de siglo XVIII, se llevaron a cabo reformas en algunas capillas respondiendo a un plan que pretendía la transformación interior del templo¹³⁶. Este fue el resultado de una reacción de quienes defendían el neoclasicismo frente a los gustos de la primera mitad de siglo¹³⁷, de forma que en las últimas décadas de siglo se renovó la atención por las capillas, ya fuera para su *composición* o para levantarlas siguiendo los diseños de altares, tabernáculos y retablos aprobados por la Real Academia de San Fernando.

Dentro del ámbito catedralicio, el Doctoral Juan Antonio la Riva destacó, junto a los preladados, como promotor de esta nueva imagen con la que se pretendía revestir las capillas. En 1785, José López fue el arquitecto designado para realizar un informe de las capillas y altares de la Catedral con el que justificar la intervención. En la Capilla de Santa Teresa de Jesús, entre las puertas del Claustro y de las Cadenas, el informe indicaba que necesitaba una grada, “lo demás en cuanto a fábrica material esta deslucida y debe componerse”. Justifica que se quiten por dos motivos, primero la impropiedad para la devoción de los fieles y, en segundo lugar, por ir “contra la hermosura del templo, y no hacer simetría con los lados de la Puerta de los Apóstoles, que está enfrente de ella”¹³⁸. En otras capillas, como la de San Estanislao de Kosca, destacaba la carencia de aseo y limpieza, “se advertía un descuido notable de los q^e. se decían patronos de algunas”¹³⁹. José López contempla el interior del templo como una unidad que debe ser uniforme y guardar simetría, por ello cuando informa sobre la capilla de San Andrés y Nuestra Señora de las Lágrimas, plantea que la baldosa común y ordinaria, debe ser de piedra jaspe blanca y negra, en un intento de aportar uniformidad con las naves de la iglesia¹⁴⁰.

No todas las capillas presentaron el mismo estado de abandono, el informe de José López destacaba la decencia y la buena fábrica material de otras, como la de San Gerónimo y San Ygnacio de Loyola¹⁴¹.

El 17 de octubre de 1786 quedó recogida en las anotaciones del Doctoral

136 v. PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El retablo y el mueble litúrgico bajo la ilustración*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1995.

137 HERNÁNDEZ, *El Imafrente*, op.cit. p.22. Entre las reacciones negativas frente a las creaciones de la primera mitad de siglo, específicamente la fachada catedralicia, una de las más destacadas fue la del doctoral de la Riva, una de las figuras más relevantes del Cabildo en las últimas décadas del S. XVIII y principios del S. XIX. El doctoral no fue ajeno a las reformas y remodelaciones que se realizaron durante esos años bajo pautas neoclásicas.

138 Archivo de la Catedral de Murcia (ACM). Leg.208. Doc.16. Capilla núm. 28. p.8.

139 ACM. Leg. 208. Doc. 17. Capilla num. 29. p. 10.

140 ACM. Leg. 208. Doc. 18. Capilla num. 32 (12). Los procesos para liberar a las capillas de patronos fueron largos, en el caso de la Capilla de San Andrés se declaró libre de patronos en 1819.

141 ACM. Leg.208. Capilla núm. 24.

la intención de que se levantaran planes de altares y capillas, y que se enviaran a San Fernando para su aprobación. También apuntaba la necesidad de tener presentes los planes de la Academia para hacer las composiciones de las capillas, cuya conservación era responsabilidad de sus patronos, teniendo que responder de las *composiciones* que necesitaran altares y capillas.

El 29 de Abril de 1785, Juan de Alarcón y Torres, administrador de la fábrica mayor, en nombre del Sr. Dean, exponían el abandono de las capillas que pertenecían a varios patronos, por lo que el Cabildo pretendía interpelarlos, para que las de aquellos que no comparecieran, mostrando títulos legítimos de pertenencia, fuesen declaradas libres, pasando al cabildo, que usaría de ellas “según pide la seguridad, magestad, y simetría de Dho S^{to}. Templo”.¹⁴²

“[...] siendo cierto q^e. los Altares de una Yglesia, deben tener entre sí cierta uniform^d. Y siguiéndose Exped^{tes}. contra los Patronos de Capillas, para que se justificasen serlo, las adornen y compongan, será difícil compelerlos a q^e. las pongan con maior decencia que las inmediatas, y las de la Fabrica. En vista de ello, de lo demás q^e. contiene dho Ynforme, y de lo qe se produjo en la conferencia, en q^e. ablando en su lugar el Sor. Rubin, requirió con la Orden de S.M. vista en el ordinario de 2 de Abril de 1778 sobre Obras de los templos para su durazⁿ. Dezenca y Magestad.”¹⁴³

El informe del arquitecto José López fue trasladado por el Doctoral a los capitulares, indicando que se debían quitar los altares de Santa Teresa y San Estanislao por encontrarse detrás de los postigos de la puerta o cancel, un lugar expuesto en el que las imágenes quedaban expuestas a muchas irreverencias. Por la misma razón se debía quitar el altar de la Santísima Trinidad, por estar a espaldas del tabernáculo, pero en este caso se aconsejaba que quitasen y se macizase para mayor seguridad, ya que podía tener algún riesgo en caso de terremotos. En cuanto al altar de San Pedro de Osma, tras el sagrario, el informe pedía también su *composición*, señalando la necesidad de un nuevo altar, un retablo, y una verja, junto a una efigie que debía hacerse de estuco. Los informes de las capillas fueron realizados por el arquitecto José lopez – a principios del siglo XIX lo sustituyó Francisco Bolarin -, y el maestro de sagradas ceremonias, Leonardo Hidalgo.

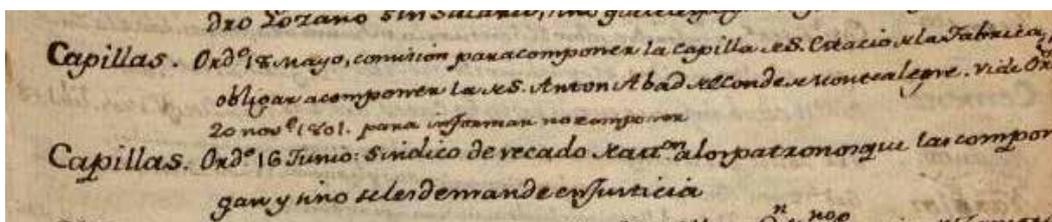
142 ACM. Leg.208.Doc. 16 p.10

143 ACM. *Capillas patronatos declarados por de la fabrica* [ms.]. Ordinario 3 de diciembre de 1785. p. 198 v. y 199 r.

“[...] dos personas respectivamente inteligentes uno en cuanto á ornamentación, y otro en cuanto á lo material de dhas capillas.”¹⁴⁴

Los informes recogen como la mayoría de las capillas estaban indecentes, describiéndolas como lugares impropios que, en el mejor de los casos solo necesitaban cambiar el pavimento o componer las hechuras, otras, en cambio, como la capilla de San Miguel Arcangel, cuyo patrono era el conde de Montealegre, precisaban de otro retablo, mesa de altar y frontal. En otros casos hubo de repararse la fábrica de las capillas que mostraban mayor peligro de desplome, como la capilla de la trasfiguración del Señor y la de San Ydelfonso, cedidos finalmente la fábrica por su patrono, el Marqués de Bogaraya, en 1825¹⁴⁵.

Con posterioridad, José López diseñó dos retablos para capillas y uno para la capilla Mayor¹⁴⁶, y el arquitecto Manuel Martín Rodríguez diseñó un tabernáculo para la capilla Mayor y altares de las menores. El Doctoral fue recogiendo en los *Apuntamientos* las construcciones de los nuevos tabernáculos, como el de jaspes para la capilla Mayor en 1803¹⁴⁷, aunque la guerra de la Independencia supuso la interrupción de algunos de estos proyectos.



LA RIVA, J.A. *Apuntamientos del doctoral La Riva* [ms.], 1834. Año 1804. p.102.

No siempre se produjo una pronta respuesta a las demandas relativas a la conservación de las capillas, como indican las anotaciones del Doctoral, entre 1792 y 1801, se produjeron algunas reclamaciones a los patronos para que respondieran a su conservación, y ante la falta de respuesta, concluían que de no llevarse a cabo, se recurriría a la Justicia. De esta manera sucedió en mayo de 1804, cuando se creó comisión para componer la capilla de S. Antón Abad del

144 ACM. Leg.186. Doc.12.

145 ACM. Leg.186. Docs. 1 – 12.

146 ACM. Leg.91. Doc.12. La Academia presentó los planes para el adorno y composición de la Catedral en noviembre de 1789.

147 LA RIVA, J.A. *Apuntamientos del doctoral La Riva* [ms.], 1834. pp. 91-101. El 17 de agosto de 1791 quedaba anotado: “que el S. Rubin componga las dos capillas de la fabrica Nueva y S. Calixto, altares de madera según los diseños de la Academ^a.” En 1803 anota “se componga la Capilla mayor, empezando por contruir un tabernáculo de jaspes según el diseño aprobado [sic] por la Academia de S. Fern^{do} y comisionados^{ss} Arced^o de Chinchilla [...] y Magistral Ximenez”.

conde de Montealegre, y ante la falta de respuesta del patrono, el 16 de junio se envió síndico de recado para que las compusieran, indicándoles que de no hacerse se les demandaría *por Justicia*.

<i>Murcia.</i>	<i>Sillería para la catedral.....</i>	<i>16.</i>
	<i>oratorio de P.P. de S.^{ta} Felipe de Aeri —</i>	<i>37.</i>
	<i>puente de Itabavin.....</i>	<i>59.</i>
	<i>Sobre albañiles.....</i>	<i>70.</i>
	<i>fachada de iglesia.....</i>	<i>126.</i>
	<i>Fachada de convento.....</i>	<i>122. 127.</i>
	<i>altar.....</i>	<i>144. 141. 129..... 131.</i>
	<i>puente.....</i>	<i>138..... 136.</i>
	<i>fabrican sin aprobación.....</i>	<i>70.</i>
	<i>informe sobre título de un maestro.....</i>	<i>159.</i>
	<i>parroquia de S.^{ta} Juan Bautista. tabern.^o.....</i>	<i>50.</i>
	<i>tabernaculo.....</i>	<i>57.</i>
	<i>potada.....</i>	<i>61. ... 57.</i>

<i>Murcia.</i>	<i>Órden para dibujos de una potada.....</i>	<i>58.</i>
	<i>parroquia de S.^{ta} Catalina. altar.....</i>	<i>79.</i>
	<i>denuncia contra Alonso.....</i>	<i>89.</i>
	<i>iglesia de S.^{ta} Francisco.....</i>	<i>183.</i>
	<i>libertad de construir de madera ó con estuco. Navarro.....</i>	<i>137.</i>

ARABASF. Índice alfabético de los pueblos para los cuales se han hecho proyectos de obras públicas que han censurado la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, desde su fundación en abril de 1786 hasta fines de 1805. 1786. fol. 12v-13r.¹⁴⁸

En el listado anterior quedan recogidos los asuntos de la ciudad de Murcia que habían estado bajo el arbitrio de la Academia de San Fernando entre 1786 y 1805. Entre los proyectos presentados a la Academia para ser examinados, para que ésta advirtiera del mérito y errores que contuvieran, se encontró el de un tabernáculo o altar mayor para la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Murcia, para cuya realización se presentaban dos propuestas, una en mármol o jaspes del arquitecto José López, y otra en estuco de José Navarro y David. El 23 de abril de 1789, la Comisión de arquitectura valoró la falta de recursos de la parroquia para

148 [Fecha de consulta: 18/06/2017]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf4833>

abordar el proyecto de mármoles, pero tampoco dio su beneplácito al proyecto de los estucos, al considerarlo poco grato¹⁴⁹.

A finales del S.XVIII, estos nuevos gustos hicieron valorar a los capitulares la sustitución del antiguo retablo gótico de la capilla mayor, pero finalmente decidieron afrontar la sustitución de la sillería del coro, El Secretario D. Antonio Ponz presentó a la Academia dos dibujos para una nueva sillería para la Catedral, que le habían sido entregados por el apoderado de la Santa Iglesia de Murcia. El primero era una copia de la sillería del Escorial y el otro era una invención de Alfonso Regalado, dictaminando finalmente que, de no existir otro motivo particular, podía llevarse a efecto la propuesta de carácter neoclasicista de Regalado. Finalmente se desmontó el 17 de junio de 1803, estrenándose en agosto la nueva sillería¹⁵⁰, que años después quedaría destruída en el incendio de 1854¹⁵¹.

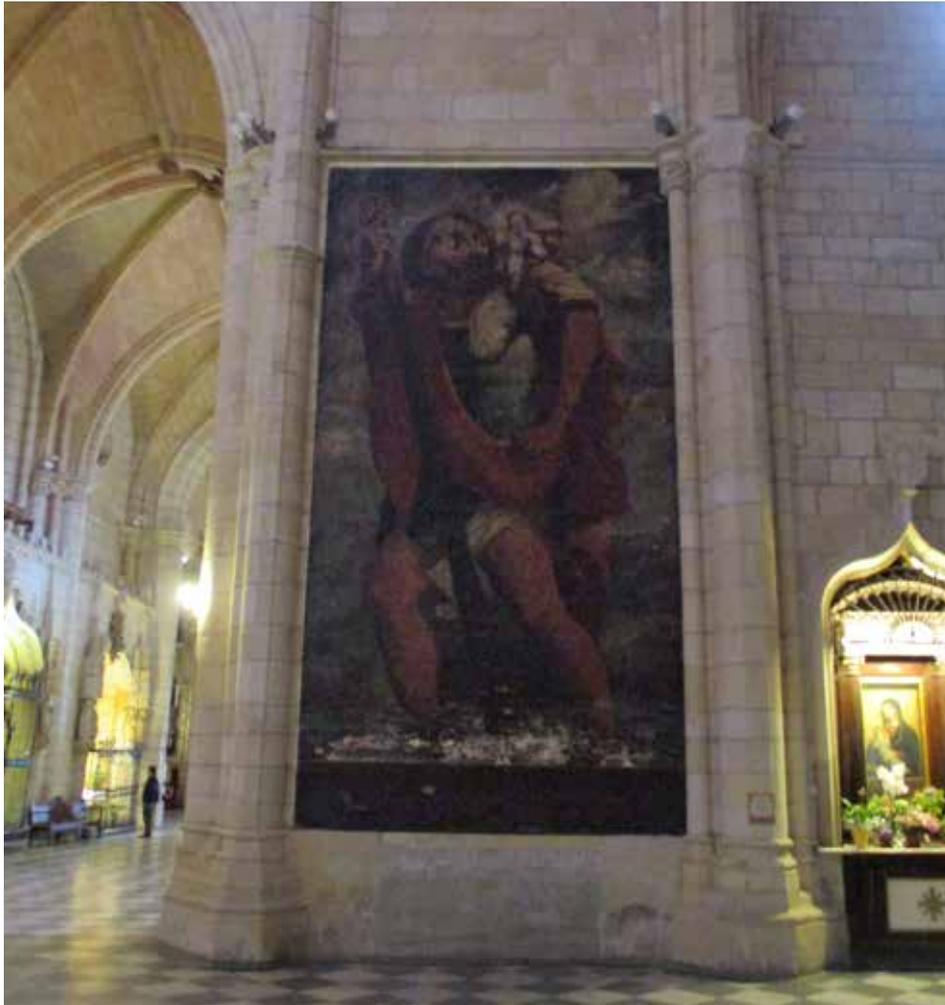
2.3.4. Composición y renovación de bienes muebles.

En el ámbito catedralicio se produjeron gran número de *composiciones* en bienes muebles, realizadas por herreros, plateros, doradores, tallistas, pintores y escultores, entre otros maestros. En este periodo de finales del siglo XVIII, en las cuentas de fábrica se utiliza el mismo concepto para señalar una *composición* o reparación independientemente de que se tratara de un bien artístico o no. La mayoría de estos trabajos quedaron enmarcados en el proceso de mantenimiento y adcentamiento de los bienes de la Catedral cuyo uso continuado o ubicación había ocasionado su desgaste o deterioro.

149 ARABASF. Actas de la Comisión de Arquitectura. Junta de 23 de Abril de 1789. p. 116 v.

150 ARABASF. Actas de la Comisión de Arquitectura. Junta de 17 de Marzo de 1787. p. 54r-55v.

151 AMM. El *Diario de Murcia*, 08/09/1896. p.2.



San Cristóbal. S.I Catedral de Santa María. A. Muñoz, 2017.

Una de las primeras renovaciones registradas en el entorno catedralicio a principios del Siglo XVIII la realizó el profesor de pintura Juan Ruiz Melgarejo en el año 1713, año en el que renovó la pintura de San Cristobal, y pintó ciertas zonas del coro.¹⁵²

“Itt. pague a Juan Ruiz, pintor, cien reales de vellón/ por haber renovado la pintura del Sr. San Christobal,/ que hay en dicha Sta. Iglesia.”

Su experiencia y especialización en trabajos de pintura mural, como la pintura al fresco de la media naranja de la iglesia de las Agustinas¹⁵³, hicieron de él la persona idónea para realizar esta tarea.

152 ACM. Caj. 206. Lib. 208.

153 BAQUERO, *Los Profesores*, op. cit. p.162-166.

Cuenta de lo que pintado se ordenó del Sr. D.º Fran.º Rubín
 de Telis Canonigo y Fabricero en esta S.ª Iglesia de Castigosa
 y es en la forma siguiente...

	12.
Diez tableros de Tarpes Barnizados.....	150.
Un sillón de Conicabra.....	30.
El Frontis del Sagrario de Azul fino.....	28.
Dos de Blanco con Blanquete fino al techo de el Sillón dos Ventanillas pequeñas, dos Almarios, y pintar de Tarpe la taximilla.....	24.
Pintar las molduras de las Escaleras de Bordado, y los dos para manos de Azul fino con Barniz.....	36.
Limpiar las dos Puertas de las escaleras.....	8.
Pintar de Purgurina los Pilares.....	20.
Quatro tableros de Tarpes, y Retocar otros.....	76.
Una puerta de Conicabra, y darle de Color por dentro.....	34.
Pintar de Tarpes la espalda de la Mesa de Altar.....	30.
Darle de azul una mediana de la Virgen y de mar de Papiro con las Refillas.....	20.
La Puerta de un Almarío, de Bordo y Re- tocar la Puera en el Claustro.....	45.
	495.



Cuya Cantidad e Revisada del Sr. D.º Fran.º Rubín de Telis Canonigo
 y Fabricero de esta S.ª Iglesia y para que conste le doi esta en Muestra
 que firmo a 31. de Diciembre de Mil Setecientos Ochenta y Dos.

Antonio Trieta

Cuando las composiciones eran realizadas por un maestro escultor o pintor, podía abarcar un conjunto variado de intervenciones destinadas a recuperar el decoro y decencia en las obras, devolviéndoles el aspecto y la dignidad y condición que les correspondía, de esta índole podemos señalar: la pintura jaspeada de los tableros del pie del retablo del Altar Mayor, realizada por el pintor Yniesta, o el lavado y plateado de las nubes y rayos del retablo de la Capilla mayor, ejecutado por maestro Josef Amoraga en 1872¹⁵⁴.

“Ytt. pintar la pared, darle aceyte al quadro de San Pedro, retocar el marco y un cepillo”¹⁵⁵

En 1812 el maestro pintor Ignacio de Amoraga incluía el apunte anterior en el recibo por los trabajos realizados para la Catedral, en el que la aplicación de aceite para refrescar el cuadro de San Pedro¹⁵⁶, aparecía como uno más de los trabajos de adecentamiento de la capilla.

Estas composiciones son realizadas por los maestros de manera simultánea a otros trabajos o nuevos encargos, así, en 1783 el maestro dorador Josef Amoraga realizaba composiciones mientras estaba encargado de dorar el trono de nubes para la nueva custodia, que había sido tallada por el maestro tallista Diego García¹⁵⁷.

“Escultor... Ytt. Pague á Roque López escultor de esta ciudad quatrocientos y quarenta r^s v^{on} de componer los ojos, y ponerles dedos á los dos Angeles de la tramoya que sirve en la octava del corpus [...]”¹⁵⁸

El escultor Roque López esculpió numerosas imágenes para la Catedral y

154 ACM. Leg. 120. Doc.7.

155 ACM. Leg. 186. Doc.11. También quedaba recogido en este mismo recibo: pintar la reja y sus adornos o colocar la imagen del Santísimo Cristo de la Misericordia en esta capilla de la Santísima Trinidad.

156 La aplicación de aceites y barnices tenía una doble función, la protección y la recuperación estética de la superficie pictórica, siendo un procedimiento muy utilizado por el pintor para *refrescar* el color de los cuadros, buscando aportarles vivacidad y brillantez. A finales del siglo XVIII comenzó a sustituirse el uso de aceites secantes y barnices grasos, por mezclas más reversibles.

157 ACM. Leg 120. Doc.7.

158 ACM. Leg 120. Doc.7. Los ángeles estaban encargados de descubrir y ocultar el Santísimo en la fiesta del Corpus.

sus canónigos, como el Beato Andrés Hibernon¹⁵⁹, y también recibió el encargo de intervenir en las obras de otros autores. Por un lado realizó las todavía denominadas *composiciones* que, como se aprecia en el anterior fragmento de las cuentas de fábrica, se trataron de arreglos cuya finalidad era recuperar formalmente la imagen para devolverle su función iconográfica y religiosa, en este caso, reparando los ojos dañados y reintegrando los dedos faltantes de los dos ángeles.



San Fulgencio. Museo de la Catedral de Murcia¹⁶⁰.

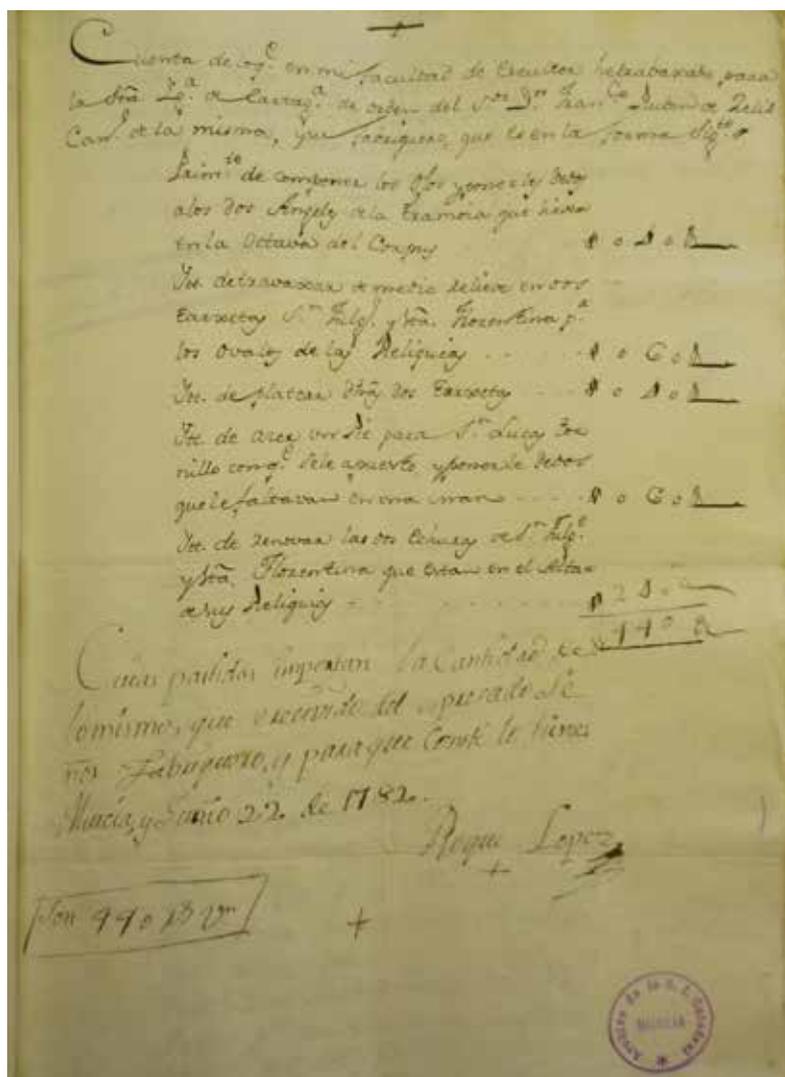


Santa Florentina. Museo de la Catedral de Murcia. A. Muñoz. 2017.

159 Sobre el Beato Andrés Hibernon (1792) y su capilla, véase BELDA NAVARRO, C. Arte y fiesta en Murcia con motivo de la beatificación de de Andrés Hibernon (1791-1793). *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol. 2, núm.2, 1986. pp.279-302. Véase también MELENDRERAS GIMENO, J.L. la obra del escultor Roque López para la Catedral de Murcia. En: MARSILLA DE PASCUAL, F. (coord.) *Littera Scripta*, tom.2. Murcia: Universidad de Murcia, 2002. Las obras que Roque López realizó para la Catedral fueron cuatro ángeles para las cajas de los órganos (1797), un Nazareno para la Capilla del Nazareno (1806), un Niño esculpido en mármol para un sepulcro en la Capilla de los Vélez (1809), un Crucifijo para la Capilla de la comunión (1810), y para los canónigos de la Catedral: una Dolorosa para el canónigo Dr. Zamora (1795), una Virgen del Carmen para D. Alonso Rovira (1804), una Virgen del Rosario (1804) y un Cristo yacente (1805) para D. Antonio Albarracín, una Virgen de los Dolores para . Antonio Roldán, y una imagen de la Soledad para D. Diego Manuel (1811).

160 *Guía del Museo de la Catedral de Murcia*. Murcia: Museo Catedralicio de la Santa Iglesia Catedral de Murcia, 2008. p.75.

En otras esculturas sus intervenciones supusieron una transformación profunda de las obras, respondiendo no solo a la necesidad de reparar daños, sino también a un deseo de renovación que no respetó el estado original, produciéndose cambios definitivos¹⁶¹. En estos casos las restauraciones de Roque López se plantearon como una actualización de carácter estético, una adaptación a nuevas modas. Con esta finalidad llevó a cabo la *renovación* de las hechuras de Santa Florentina y San Fulgencio que se encontraban en el altar de las reliquias, dos imágenes de finales del siglo XVI en cuyas policromías, especialmente en la casulla de San Fulgencio, se realizó al menos una actualización en la ornamentación vegetal.



ACM. Leg.120. Doc.7. 1782.

¹⁶¹ En la pintura el acto de componer no pretendía cambios radicales o definitivos, tratándose de arreglos y retoques de los que en principio no debía quedar rastro gracias a la imitación de las maneras empleadas por el autor.

Fue el propio escultor quien en su recibo clasificó las intervenciones, denominando *composición* a la intervención que pretendía arreglar una parte deteriorada de la escultura, en este caso, los ojos. No apunta como composición ponerles dedos a los ángeles, ya que pudo no tratarse de una reparación si los dedos se habían perdido, sino de poner piezas de nueva factura. Por último, la *renovación* de San Fulgencio y Santa Florentina supuso hacer de nuevo algo que ya estaba hecho, pudiendo ser Roque López el autor de una nueva policromía que, en la casulla de San Fulgencio, dio lugar a una actualización del diseño original¹⁶². En este tipo de intervenciones, en las que es imprescindible componer y renovar sin dejar rastro del paso del artista, se encuentra el origen de la vinculación entre restaurador y artista, ya que para hacer esta clase de tareas, sus autores debían de tener simultáneamente las habilidades necesarias para imitar y crear.

“Por el corlado del trono de la purísima la paloma la media caña toda su restauración y barnizar todos los jaspes”

“Por pintar tres canzeles por dentro y fuera a el aceyte hacer toda la restauración de los zócalos y barnizarlos”¹⁶³

“Por restaurar el cuadro del altar de S. Ygnacio... 100”¹⁶⁴

En las cuentas fábrica de mitad del siglo XIX, ya aparece el término restauración vinculado a objetos artísticos, conviviendo con el concepto composición, de uso más amplio.

162 RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a D. Francisco Pacheco y la restauración. *Laboratorio del arte* 7, 1994. p.323-324. La valoración y crítica de la restauración, en relación al tema de la autenticidad, sufrió un retraso en España en relación al contexto italiano, donde desde el renacimiento se estableció el valor de lo auténtico de una obra, debido a que la valoración de la obra se realizaba en base al criterio de decoro, a su contenido iconográfico y a su mensaje devocional, sin apreciarla artísticamente.

163 ACM. Leg.335. Doc.5. Recibo núm. 239. 11 de octubre de 1854.

164 ACM. Leg.335. Doc.26.

Capítulo III

El tránsito del siglo XVIII al XIX

3.1. El fomento de la tutela del patrimonio

A finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX la tutela de los bienes muebles y especialmente los inmuebles estaba depositada en las Academias, encargadas de reconocer los problemas que surgían en torno al patrimonio y de proponer medidas legislativas para la protección de los bienes, edificios y monumentos, designando a las personas responsables de su conservación.

Estos cambios fueron difundidos, por un lado, por eruditos y viajeros en sus libros de viajes, que con el deseo de experimentar su pasado recorrieron España estudiando los restos de la historia, convirtiendo sus libros y relatos en un inapreciable medio de difundir y fomentar su conservación; por otro, también se puede observar este efecto trasmisor en la prensa de la época. En ambos casos supuso un símbolo del cambio de mentalidad que se estaba produciendo en relación a la conservación de los bienes culturales.

3.1.1. La Legislación en torno a la tutela de las Artes

Los factores clave en la aparición de una normativa sobre conservación y protección del patrimonio se asientan en el desarrollo de la conciencia histórica y en el auge de la idea nacionalista. Sólo cuando la noción de paso del tiempo y de la propia historia se institucionalizó, apareció el concepto de patrimonio histórico y su tratamiento jurídico¹. Las leyes destinadas al cuidado y conservación de los bienes culturales en la primera mitad del siglo XVIII dieron mayor protagonismo a los bienes muebles, aspecto que se invertirá en la legislación del siglo XIX.

Las Academias tuvieron un protagonismo esencial para el desarrollo posterior de las normas, puesto que se encargaron de establecer el valor que deter-

1 QUIROSA GARCÍA, M.V. El nacimiento de la conciencia tutelar. Origen y desarrollo durante el siglo XVIII. *E-rph* (Revista electrónica de Patrimonio Histórico), OPHE núm. 2, junio 2008. [Fecha de consulta: 24 febrero de 2017] Disonible en: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/legislacion/estudios/articulo.php>

minaba qué objetos se protegían. En el siglo XVIII, la antigüedad por encima del valor artístico, fue la que determinaba que un bien fuera susceptible de ser protegido, por lo que las medidas que se fueron adoptando en principio estuvieron destinadas a los bienes arqueológicos, aunque en el caso de la prohibición de extraer pinturas y esculturas artísticas a países extranjeros, ésta si estaba determinada por el valor artístico y la fama de su autor².

“Enterada la Junta del notable perjuicio que padece la Nacion de muchos años á esta parte con la continua extracción de Pinturas excelentes á Paisés extranjeros , y deseando ocurrir con quanto esté de su parte al remedio de este desorden, acordó que desde luego se haga consulta al Rey, suplicándole que en conformidad de lo que se practica en Napoles, Roma, y todos los pueblos cultos, se prohíba bajo de graves penas, que se saquen fuera del Reyno las Pinturas y Esculturas de Artífices famosos difuntos, dando para ello las ordenes convenientes á los tribunales que fueren del agrado de S.M. ó autorizando á la Academia para que con las facultades que S.M. sea servido concederla, zele y cuide por sí sobre este asunto.”³

Las Academias como instrumento regulador fueron las encargadas de observar y recoger los problemas detectados entorno al patrimonio, establecer directrices y en último caso, proponer medidas de protección que dieron lugar a Reales decretos. La primera norma que surgió fue la Instrucción del Marqués de la Ensenada a Francisco Barrero Peláez, materializada en la Real Orden de 8 de abril de 1752, sobre la protección y conservación de antigüedades que se hallaran al hacer obras en puertos. Las antigüedades encontradas debían enviarse después a la Real Academia de la Historia, quedando implícito que el depósito en la Academia aseguraba su tutela y conservación.

El Real Decreto de 14 de Julio de 1753 mandaba a Corregidores y Justicias del Reino remitir todas las piezas de antigüedad que se hallasen, como estatuas de mármol, bronce u otro metal, rotas o enteras, pavimentos mosaicos, herramientas, instrumentos, monedas o lápidas, acompañadas de anotaciones con el lugar donde habían sido encontradas y cualquier noticia que se tuviera sobre la pieza⁴.

Las ideas renovadoras que acompañaron la llegada de Carlos III inclu-

2 La Real Orden circular de 16 de octubre de 1779, por la que prohibía la exportación de objetos artísticos.

3 ARABASF. Acta de la Junta ordinaria de 27 de febrero de 1761. fol. 105v-106r.

4 MARTÍNEZ SILVESTRE, M. *Librería de Jueces, utilísima y universal* T.IV. Madrid: Imprenta D, Benito Cano, 1791. p.48. Este Real Decreto fue el primero en contemplar el concepto antigüedad.

yeron cambios en el cuidado del patrimonio de la nación, quedando reflejados en los textos del último tercio del siglo XVIII. La Real Orden de 23 de octubre de 1777, Ley III, Título XXXIV, Libro VI de la Novísima Recopilación, estableció que siempre que se proyectara alguna obra pública, se debía consultar previamente a su ejecución con la Academia de San Fernando, haciendo entrega de los planos de las fábricas. La Academia se fue haciendo eco en las juntas ordinarias de esta legislación sobre antigüedades y monumentos, mostrando especial preocupación por las más expuestas a perecer con el paso del tiempo⁵. Desde su inauguración en 1752 quedó reflejada en las actas de la Academia su preocupación por los restos monumentales árabes existentes en España, diferente a cuanto Europa conservaba, siendo objeto de una de sus primeras intervenciones.

“Desseando la Academia conservar y propagar la noticia de las antigüedades y Monumentos singularm. de aquellas q. estan mas expuestas a perecer con el transcurso del tiempo: Y haviendo Yo hecho presente q son de esta naturaleza varios Retratos de los Reyes Moros de Granada, q están pintados al fresco en algunos techos del Castillo de la Alhambra, [...]”⁶

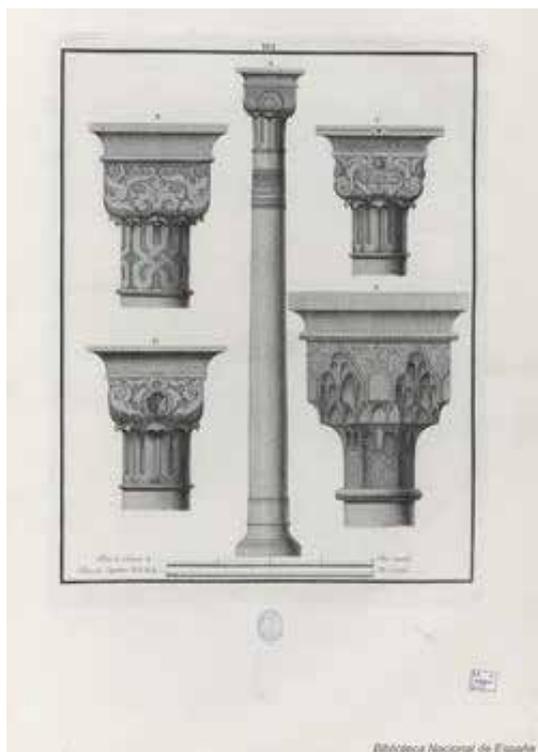
El fin perseguido fue el de obtener para la posteridad debidamente documentadas las pinturas con riesgo de desaparecer, y por tanto lejos de una conservación material, buscaba conservar una memoria figurativa⁷. La Academia de san Fernando decidió emprender ella misma las tareas de documentación involucrando a los pintores, arquitectos y grabadores de la Corte -Hermosilla, Barcelona, Juan Pedro Arnal- para la realización de una empresa alentada por el propio Floridablanca⁸. Así nació la primera etapa de las *Antigüedades Árabes de España*, una empresa conjunta de los académicos, la corona y su primer ministro, dibujando las yeserías y los motivos decorativos, plantas y alzados de la Alhambra y de la mezquita de Córdoba. De esta forma se dio a conocer el legado de la civilización árabe en España.

5 BEDAT, *La Real Academia*, op. cit. p.432.

6 ARABASF. Junta ordinaria de 14 de octubre de 1756. 51 r-52 v.

7 En las primeras iniciativas, lejos de proponer algún tipo de intervención, solo contemplaron recomendaciones destinadas a obtener una detallada representación de las imágenes, de sus dimensiones y el color de sus ropas, se trataba de conservar su memoria figurativa, véase RODRÍGUEZ RUIZ, D. Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto. *Espacio. Tiempo y Forma*. Historia del Arte. t 3, 1990. p. 226.

8 En principio la Academia decidió encargar los dibujos de estos retratos a Manuel Sánchez Jimenez, un antiguo alumno de la Academia, también participó en los primeros momentos Diego Sánchez Sarabia, un pintor de Granada.



BNE. *Antigüedades Árabes de España*. Columna y capiteles de la Alhambra. Murguía, José (1736-1776).

Fruto de aquellas iniciativas pudieron ser documentados los restos monumentales andalusíes más sobresaliente, se realizaron plantas y alzados de la mezquita, de la Alhambra, del palacio de Carlos V y de cuanto formaba parte de su entorno.

“[...] se graben e impriman los dibujos del Palacio Arabe de la Alhabra de Granada, y el que dejo empezado en ella el S.^{or} Emperador Carlos quinto no había llegado el caso de dar principio atan importante obra: Y conviniendo mucho llevarla á efecto, assi para conservar por este medio unos tan insignes monumentos, [...]”⁹

Documentar es el primer paso de la conservación, los centenares de dibujos depositados en la Real Academia de San Fernando fueron el principal incentivo para llevar a cabo una empresa editorial posterior en el siglo XIX, conocida como *Monumentos Árabes de España*. Si reparamos en aquella iniciativa veremos cómo desde esa instancia oficial se alumbraron los principios de la conservación monumental en España. La primera tarea consistió en documentar (*Antigüedades Árabes*

⁹ ARABASF. Acta de la Junta particular de 18 de agosto de 1766. 248r.

de España), la segunda fue la de difundir (*Monumentos Arquitectónicos de España*) para promover una política de conservación del patrimonio, verdaderamente comprometida con el pasado¹⁰.

En el reinado de Carlos IV la normativa comenzó a designar las personas encargadas de proteger los monumentos y a definir las primeras actuaciones para conservarlos: la Instrucción del 26 de marzo de 1802 le confería a la Academia de la Historia la instrucción general de las antigüedades que se descubrieran en el reino; la Cédula de 6 de Junio de 1803 se estableció el término *monumento* en relación a los objetos muebles e inmuebles que por su antigüedad debían considerarse monumentos antiguos. El objeto de protección fueron los restos pertenecientes al mundo clásico y medieval, *reputados por antiguos, ya sean Púnicos, Romanos, Cristianos, Godos, Árabes o de la Baja Edad*. La normativa relacionada con restos arqueológicos, continuó desarrollándose e incidiendo en las medidas adoptadas con anterioridad, reclamando la conservación de los restos y vestigios de antigüedades.¹¹

La falta de control sobre los bienes muebles hizo que las obras de reconocidos maestros de la pintura quedaran fácilmente expuestas a transacciones sobre las que no había ningún control. Estos bienes muebles, aun estando en manos privadas, eran apreciados como parte de la riqueza del país, y no podían quedar expuestos a su pérdida. En octubre de 1779, el Conde de Floridablanca dirige un oficio a D. Francisco Antonio Domezain, Asistente de Sevilla, con la Real orden del Rey expresando su preocupación por la venta a extranjeros de obras de Murillo y otros célebres maestros que se realizaba en la ciudad. Se pide el inicio de una indagación para averiguar quiénes fueron los sujetos que pensaban enajenarlos para venderlos a extranjeros o nacionales, con intención de extraerlos, poniendo en evidencia que existían españoles encargados de comprar o mediar en estas ventas.

“Ha llegado a noticias del Rey N.S. que algunos extranjeros compren en Sevilla todas las pinturas que pueden adquirir de Bartolomé Murillo, y de otros célebres pintores, para extraerlas fuera del reino, descubierta o subrepticamente, contra lo mandado por S.M. sobre el particular en vista del inveterado y pernicioso abuso que se experimentaba de sacar de España los estimables cuadros originales que poseía la Nación. El

10 v. *El legado de Al-Andalus*, Catálogo de la exposición promovida por RABASF y MAPFRE, Madrid, 2015-2016. véase asimismo, RODRÍGUEZ RUIZ, D. *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992.

11 Cédula del Consejo Real de 19 de Septiembre de 1827.

desdoro y detrimento que de ello resultaba al concepto de instrucción y buen gusto de la misma, motivaron aquella justa resolución del rei, que tan pródiga y generosamente promueve las Bellas Artes”¹²

Utilizando cualquier medida eficaz y contundente que fuera necesaria, incluso bajo amenaza de multa, se pretendía conseguir que se abstuvieran de sacar las obras del país. Una vez confiscados los cuadros en peligro de extracción, pidió se le diera cuenta de los precios de la venta, mérito, asunto, autor, tamaño y estado de conservación, unas medidas que no se extenderían a los cuadros de autores vivos.

El perfil de la política conservacionista iniciado a finales del siglo XVIII que encomendaba a las Reales Academias las medidas protectoras, en la primera mitad del siglo siguiente, debido a la continua exposición a la pérdida y destrucción del patrimonio, hizo necesario un rápido desarrollo legislativo con medidas de protección para los bienes inmuebles, edificios y monumentos, designando a las personas responsables de su conservación.

“Circular del Consejo Real: se encarga a las Justicias de todos los pueblos en cumplimiento de la Ley inserta, que nadie destruya ni maltrate los edificios y monumentos de antigüedad que hubiere descubiertos o que se descubran, puesto que al honor y nombre de los pueblos mismos tanto interesa su conservación.”¹³

La política protectora estuvo confiada a administradores no profesionales, como queda patente en la Cédula del Consejo Real de 2 de Octubre de 1818, en la que los Justicias de los pueblos quedaron encargados de realizar estas funciones de protección. El encargo a instituciones no vinculadas formalmente a la Administración, dio lugar a una Administración honoraria, que caracterizó, junto a la dispersión normativa y el carácter fragmentario de las regulaciones, la política en torno a la conservación del patrimonio.¹⁴

12 Fechado el 5 de octubre de 1779, el Conde de Floridablanca dirigió este oficio a D. Francisco Antonio Domezain, Asistente de Sevilla.

13 Cédula del Consejo Real de 2 de Octubre de 1818.

14 ALEGRE ÁVILA, J.M. *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994. p.41.

3.1.2. La difusión de La nueva conciencia tutelar.

El interés despertado por nuestro pasado en el siglo XVIII dio lugar a viajeros y eruditos que recorrían España guiados por el espíritu ilustrado, estudiando los vestigios del pasado, observando su estado de conservación, y al recoger su experiencia en sus libros de viajes, no solo se convirtieron en medio de conocimiento del país, también ayudaron a fomentar la tutela del Patrimonio. Los escritos de viajeros destacaban aspectos positivos al mismo tiempo que denunciaban aquello que no estaba bien, junto a temas como la economía, la política, las crónicas o milagros, muchos autores describieron las obras de arte que según su criterio, merecían ser conocidas y conservadas, realizando juicios sobre su estado o las intervenciones que habían sufrido a lo largo de la historia.

El *Viaje de España*, escrito y publicado por Antonio Ponz entre 1772-1794, es un fiel reflejo de la reforma artística que se estaba planteando en el país, conocer para reformar, desvelando en cada capítulo lo que impedía su desarrollo y tratando de promover lo que significaba su progreso. En esta obra, formada por dieciocho tomos, se describe un recorrido crítico de gran parte del patrimonio artístico, estudia documentos sobre artistas del pasado, sobre intervenciones en monumentos, con el fin de recuperar la memoria artística de la nación¹⁵. Inmerso en el proyecto de progreso, consciente de la influencia que pueden tener en la regeneración del país, defiende las Bellas Artes, estableciendo modelos que influirían en el público al adquirir el gusto por la belleza. Su profundo conocimiento de la arqueología, acrecentado durante los años de estancia en Italia entre 1751 y 1759, hizo que adoptara un criterio neoclasicista a la hora de juzgar el *buen gusto* de las obras.

En 1769 Ponz estuvo encargado de reconocer los bienes de los Jesuitas tras su expulsión de España¹⁶. Los alcaldes, corregidores, gobernadores y jueces de los lugares donde había casas y colegios de los jesuitas formaron el grupo de comisio-

15 Antonio Ponz comenta las intervenciones en la Catedral de Toledo y León, el Escorial o la Seo de Zaragoza. Algunas provincias españolas, como Murcia, quedaron fuera de su *Viaje*, aunque fue visitada por él en alguna ocasión. Su pasión por las Bellas Artes nace en la Academia de San Fernando donde estudió. Véase CRESPO DELGADO, D. *Un viaje para la Ilustración. El viaje de España de Antonio Ponz (1772-1794)*. Madrid: MARcial Pons, 2012. La elección de los monumentos estuvo basada en un criterio selectivo, ya que eligió el periodo en el que según su criterio las artes habían llegado al máximo apogeo en España, el S.XVI y primeras décadas del S.XVII, un periodo marcado por su clasicismo. Los datos sobre artistas del S. XVII y principios del S.XVIII son escasos, menos aún referentes a artistas contemporáneos que defendían un neoclasicismo defendido desde la Real Academia de San Fernando, de la que Antonio Ponz fue secretario desde 1776.

16 *Colección General de Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el extrañamiento y ocupación de temporalidades de los regulares de la Compañía, que existían en los Dominios de S.M. de España, Indias, e Islas Filipinas, a consecuencia del Real Decreto de 27 de febrero, y Pragmática-Sanción de 2 de abril de este año*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1767.

nados que estuvieron encargados de recoger los inventarios¹⁷. Una vez inventariadas las alhajas de iglesia y sacristía se vendieron, en cuanto a otras obras de arte, para evitar que se exportasen fuera del reino, se prohibió su venta¹⁸. La tasación de las obras de los colegios de Andalucía fue encomendada a Antonio Ponz, recomendado por Anton Rafael Mengs¹⁹.

[...]y se creía en los cuatro reinos de Andalucía, en donde con tanta opinión, favorecidas en un clima benigno, se habían propagado las obras de la escuela sevillana, no podían dejar de hallarse muchos de los Murillos, de los Riberas, de los Canos y de tantos aprovechados discípulos como han salido de sus escuelas. Pensóentonces el Consejo Extraordinario recoger estos despojos de la extinguida Compañía, sacándolos de unos edificios (cuyo destino y aplicación aún era dudoso), para que, acaso olvidados del tiempo, no fuesen victima de un lamentable abandono o presa de los que en tales ocasiones suelen, sin miramiento, aprovecharse de las facultades que se les conceden [...]²⁰

Ponz puso de manifiesto su preocupación por la conservación de las pinturas, especialmente las de Murillo, poniendo especial énfasis en que éstas no abandonasen el país²¹. Su cargo como Secretario de la Real Academia de San Fernando entre 1776 y 1790, permitió que sus ideas sobre la conservación y protección del patrimonio se extendieran.

Coincidiendo con los primeros intentos legislativos para la protección del patrimonio artístico, a lo largo del *Viaje* denuncia a los malos restauradores, muestra su preocupación por las buenas obras que encuentra olvidadas, tratando de ponerlas en valor para que se cuidasen y conservasen. Es consciente de la

17 Real Cédula por la cual se crean Juntas Provinciales y Municipales para entender en la venta de bienes ocupados a los Regulares de la compañía, y prescriben por menor las reglas que con uniformidad se deben observar, incluso los dominios ultramarinos de Indias e Islas Filipinas. Colección general de las providencias aquí tomadas por el gobierno sobre el extrañamiento y ocupación de temporalidades de los regulares de la Compañía que existían en los dominios de S. M. de España, Indias, e Islas Filipinas a consecuencia del Real Decreto de 27 de Febrero, y Pragmática-Sanción de 2 de Abril de 1767. Parte Segunda. Madrid, 1769.

18 Real Orden de 27 de marzo de 1769.

19 CHAVARRI CARO, M.T. *la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la protección del patrimonio desamortizado* [Tesis Doctoral]. Universidad Rey Juan Carlos, 2012.p.54. Antonio González Velázquez y Andrés de la Calleja también estuvieron encargados de reconocer las pinturas que se debían llevar a la Academia, escogiendo las mejores, mientras las de menor mérito se guardaron arrolladas, para evitar su destrucción o pérdida.

20 PONZ, A. *Viaje de España*. T.I. Madrid: M. Aguilar, 1947 (1784), p. 80.

21 La Real Orden de 12 de Octubre de 1779 prohibía la exportación de pinturas del reino ante las exportaciones y el saqueo de bienes artísticos denunciados desde la Academia de San Fernando. véase. NAVARRETE MARTÍNEZ, E. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999. pp.429-437.

importancia de documentar su existencia y su estado como medio de evitar que fueran destruidas²².

Crespo Delgado destaca la obra de D. Antonio Ponz, como un servicio al bien público, en el que se desvelaba lo que impedía el desarrollo de la nación, y promovía lo que significaba su progreso²³. Durante sus viajes estudió documentos que le ayudaban a determinar ciertas intervenciones en monumentos, como en la Catedral de León, Toledo, la Seo de Zaragoza o el Escorial, entre otros. Su intención, lejos de ser imparcial, era recuperar la memoria del periodo que él admiraba, marcados por el clasicismo, el siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII.

Escrito en 1804 por Isidoro Bosarte²⁴, el *Viaje artístico* parece estar escrito como una continuación del inacabado de Antonio Ponz, aunque su primer volumen no se refiera a espacios que quedaron sin tratar en el de Ponz, como el de Murcia, volviendo a tres ciudades ya tratadas, Valladolid, Burgos y Segovia. A diferencia de éste, Bosarte escribe una Historia del arte siguiendo una estructura cronológica, tratando únicamente aspectos histórico – artísticos, apoyando sus comentarios en documentos que aportaron rigurosidad a su texto²⁵.

“lo viejo debe quedar ileso para llevar el hilo de la historia en la producción de las artes”

Bosarte pedía respeto para las obras del pasado, atacando las intervenciones de edificios respetables con el pretexto de su modernización. En los arquitectos restauradores ve a los verdaderos destructores de los monumentos, dedicados a falsear con sus intervenciones. Cuando escribe sobre la Catedral de Burgos se lamentaba de que las puertas hubieran sido despojadas de los adornos de estilo gótico primitivos, ya que al quitarle sus adornos ya no se sabe a qué siglo pertenece. Alaba las obras de la catedral de Milán, donde se ha continuado trabajando en estilo gótico por mantener el *estilo* del monumento. En su defensa de la arquitectura gótica destaca que ésta llegó a combinar la ligereza con la solidez, opinión que no mantenía para

22 Juan de Villanueva y Ceán Bermúdez también expresaron su preocupación por la conservación, el primero defendió una visión historicista, según la cual exigía la conservación de obras incluso *barbaras*, obras románicas que debían ser tratadas como documentos de la historia. El segundo escribió el *Diccionario Histórico de los más importantes profesores de las Bellas Artes en España (1800)*, una relación de los más destacados profesores de las Bellas Artes en España.

23 CRESPO DELGADO, D. *Un viaje por la ilustración. El viaje de España de Antonio Ponz (1772-1794)*. Fundación de Municipios Pablo de Olavide y Manuel Pons Historia, 2012.

24 Como secretario de la Academia de San Fernando formó parte del ambiente erudito de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

25 Bosarte deseaba que su texto tuviera un valor ejemplar, por ello critica el diccionario de Ceán, por haber incluido a artistas que él consideraba mediocres.

las pinturas y esculturas, de las que consideraba no podía sacarse partido alguno ventajoso. Este criterio respetuoso no lo aplica en igual medida a las obras barrocas, por ello ignora la realizaciones de fines de siglo XVII y primera mitad del S.XVIII, de igual forma, rechaza la pintura medieval, *un tiempo tenebroso que precedió a las artes*, sin embargo insiste en que deben ser conservadas como documentos de la historia del arte. Todas sus alabanzas recayeron en las obras del renacimiento.²⁶

En ambas obras se observa una mirada de reconocimiento sobre los bienes artísticos, que hicieron visibles monumentos olvidados o en riesgo de pérdida, un paso fundamental en la formación del concepto patrimonio español, decisivo a la hora de que empiece a desarrollarse interés por su conservación.

Antonio Ponz se mostró en franco desacuerdo con los viajeros extranjeros que criticaban el país. Fuera de España, algunas guías de viajeros que visitaron nuestro país, comentaban muy negativamente las restauraciones que encontraron a su paso, éste fue el caso de la guía de Richard Ford, *Handbook for travellers in Spain*, publicada en 1837²⁷.

Las opiniones expresadas en los libros de viajes sobre las restauraciones de monumentos planteó un cuestionamiento y por tanto un cambio de actitud que favoreció la búsqueda de soluciones y el apoyo en el conocimiento científico. Carretero Blanco entiende que éstas obligaron a los protagonistas no solo a exponer sus criterios y defender sus actuaciones, también a acometer una revisión de las realizadas anteriormente²⁸.

Al opinar sobre el patrimonio artístico de la ciudad de Murcia, Ford consideraba la ciudad pobre en bellas artes, y mostró un gran desconocimiento de la obra de Salzillo, al que llama Zarcillo, errando incluso en la fecha de su fallecimiento que sitúa en 1748. Ford detuvo su narración en la Catedral y en la iglesia de San Nicolás, donde encontró “un exquisito San Antonio tallado en

26 BOSARTE, I. *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a qué pertenecen*. Madrid: Ediciones Turner. 1978. p.270. Isidoro Bosarte fue nombrado Secretario de la Academia de San Fernando en 1792. Había tenido una larga estancia en Turín y Viena, al regreso de la cual publicó diferentes estudios sobre la Antigüedad griega y Egipcia, y sobre los monumentos antiguos de Barcelona.
27 FORD, R. *Handbook for travellers in Spain*. London: J. Murray, 1855.

28 Pedro de Madrazo, en el prólogo del Catálogo de 1.850, defendió de las críticas las actuaciones de la Sala de Restauración realizadas desde la dirección de su padre en 1.838, afirmando: “Al paso que en algún otro Museo, y de los más célebres, se ven los lienzos brillar como espejos a fuerza de manos de barniz, en el nuestro se prefiere al barniz la armoniosa pátina del tiempo, y no se da a los cuadros mas que el puramente indispensable para sacarles tono, cuando están muy resecos, pues lienzos hay que quizás no habrán sido barnizados nunca, cuanto menos repintados”, véase CARRETERO MARCO, C. La restauración de pintura en el museo del Prado en el siglo XIX. Vicente Poleró y el Real sitio de San Lorenzo de el Escorial. En: Actas del I Congreso del GECII *Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*, Valencia 25-27 Noviembre 2002, GE-IIC, Valencia. (Fecha de consulta:19/07/2017) Disponible en: http://ge-iic.com/files/1congreso/Carretero_Carmen.pdf

madera y vestido con hábito pardo de capuchino, de unas dieciocho pulgadas de altura y con inscripción: Es la joya de Murcia”, una obra de Alonso Cano, fechada en 1666-1667²⁹. Poco más apuntó sobre el patrimonio de la ciudad, únicamente mencionó de manera anecdótica la llegada de Sebastiani durante la Guerra de la Independencia, su asalto a Iglesias, casas particulares y conventos.

Aunque estos libros de viajeros fueron una vía importante para extender las nuevas ideas conservacionistas sobre el patrimonio, a principios del siglo XIX, cuando sólo una minoría tenía acceso a estos textos, el nacimiento de la prensa murciana se encargó de acercar a una mayor parte de la sociedad los progresos, la cultura, las nuevas ideas que defendían el valor del patrimonio como motor del país y testimonio de una ciudad.

Las primeras publicaciones nacionales del siglo XIX, como las *Efemérides de la Ilustración de España*, se hicieron eco de la situación de los monumentos, influyendo en la opinión de sus lectores sobre el patrimonio. Con la ilustración las artes pasaron a ser consideradas como disciplinas representativas de los adelantos y el progreso de las naciones, de la educación de sus individuos, por lo que se consideraba un país culto aquel que no abandonaba sus monumentos artísticos³⁰.

Después de la breve *Gaceta*, apareció en 1792 el *Diario de Murcia*, dirigido por Luis Santiago Bado, que sólo un año después tuvo su continuidad en el *Correo de Murcia*³¹. Bado fue amigo personal de Francisco Salzillo y autor de su primera biografía, catedrático de matemáticas de la Real Sociedad de Amigos del País de Murcia y autor de las primeras normas para uso de los discípulos de la Escuela de Dibujo.

29 FORD, *Handbook*, op. cit. p. 459-461.

30 Junto a la prensa y los libros de viaje, algunas publicaciones de contenido artístico tuvieron gran difusión durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, como las obras de Anton Rafael Mengs. Al respecto véase CRESPO DELGADO, D. Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística. *Cuadernos de Historia Moderna*, 32: Madrid: UCM, 2007. pp. 31-60.

31 En un proyecto previo a la salida del *Diario*: “Un Diario de noticias debe considerarse como un padrón eterno que inmortaliza los fastos de una nación, una provincia, una ciudad: Por su medio se adquieren nociones de todas las ciencias y de sus nuevos progresos; se ilustra el ingenio con vastas ideas que nos da la poesía, crítica histórica, mitología y demás disciplinas científicas, no habiendo punto de literatura que no cultive”. véase DIEZ DE REVENGA, J. *Historia de la literatura murciana*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989. p. 207.

3.2. Criterios y técnicas de restauración a finales del siglo XVIII y principios del XIX

Con la llegada de los Borbones a España se importaron desde Francia e Italia nuevas ideas y criterios en torno a la conservación y la restauración. Los descubrimientos de Herculano y Pompeya habían despertado el interés por la antigüedad clásica y por las restauraciones de las piezas que se extraían, dando lugar a debates teóricos en torno a su conservación. Carlos III importó el modelo de protección de antigüedades y promovió la difusión de los descubrimientos a través de los grabados recogidos en *Le Antichità di Ercolano Esposte*, una obra que tuvo gran relevancia en el naciente movimiento neoclásico¹.

Inspirados por los textos e imágenes, en las décadas finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX Italia se convirtió en uno de los destinos elegidos por los jóvenes artistas españoles para completar su formación, convirtiéndose a su regreso en transmisores de los criterios y técnicas aprendidas².



Retrato de Bartolomeo Cavaceppi (grabado). En: *Raccolta d'antiche statue busti teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, vol.II. Roma, 1769.³

1 ARABASF. Junta ordinaria de 27 de febrero de 1761. fol 105v-106r. "Con la noticia de haber llegado a Napoles el segundo tomo de las pinturas descubiertas en Herculano, acordó la Junta q^e. el Señor Viceprotector pida al Rey por medio del Señor Sumiller Duque de Losada , este tomo p^a. ponerlo en el antecedente.". La preocupación de la Academia por la protección de las pinturas en riesgo de ser extraídas al extranjero quedó reflejada en el acta, considerando que un pueblo culto era aquel que protegía sus obras: "se acordó que desde luego se haga consulta al Rey, y suplicándole que en conformidad de lo que se practica en Napoles, Roma y todos los pueblos cultos, se prohíba bajo de graves penas, que se saquen fuera del Reyno las Pinturas y Esculturas de Artífices famosos difuntos,".

2 La Real Academia de San Fernando envió jóvenes artistas pensionados para completar su formación en Roma, como el arquitecto Matías Laviña (1796-1868) que tras su vuelta a España acabaría incorporándose como arquitecto de mérito a la Academia de San Fernando, donde impartió Dibujo de Adorno. A su regreso defendió un criterio de intervención respetuoso con la obra original, la no introducción de innovaciones en las formas y proporciones del edificio si no era para retirar elementos posteriores a los de su primitiva fundación, un conjunto de ideas acordes con el pensamiento de Winckelmann, véase GONZALEZ AMIGO, P. Nuevas técnicas constructivas aplicadas a la Restauración de Patrimonio Arquitectónico durante el siglo XIX. El respeto por el monumento. En: MORA ALONSO-MUÑOYERRO, S.; RUEDA MÁRQUEZ DE LA PLATA, A.; CRUZ FRANCO, P. (eds.). *Actas del Congreso internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y paisajístico*. vol. III. Valencia:UPV, 2015. pp. 131-137.

3 [Fecha de consulta: 21/7/2017] Disponible en: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/217555>.

Los artistas - restauradores españoles de finales del siglo XVIII encontraron uno de sus referentes en las teorías del escultor y especialista en restauración Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799)⁴, traídas desde Italia por Anton Rafael Mengs, quien se reunía en la Villa Albani con él y con otros personajes que influyeron en su gusto por la antigüedad, como el arqueólogo e historiador Johann Joachin Winckelmann. Las teorías de éste último otorgaron gran importancia a la identificación del tema representado y a la participación de restauradores expertos que según su criterio debían intervenir en la obra después de un tiempo de observación y pruebas previas, asegurándose de que la obra no debía verse sometida a un uso impropio. La sistematización del arte antiguo que realizó el autor influyó en la posterior visión de la historia del arte de la antigüedad, los vestigios del pasado eran contemplados como testimonios de una época que debían conservarse y transmitirse en el mejor estado posible, y si para ello tenían que ser restaurados, se debía respetar su estilo descartando cualquier transformación o añadido. En cuanto al criterio aplicado en la reintegración volumétrica de fragmentos faltantes en la estatuaria antigua, destacaba la importancia de ser fiel al original, adaptándose al gusto del artista⁵.

No hubo un único criterio en lo relativo a la reintegración de fragmentos perdidos en la escultura antigua, aunque la mayoría defendía una reintegración completa. El abad Crespi había aceptado la reintegración, siempre y cuando se recurriera a materiales semejantes a los originales⁶. Cuando en 1828, el escultor de cámara Valeriano Salvatierra y Barriales realizó las primeras restauraciones de escultura en el Museo del Prado, siguió este criterio y reintegró las partes faltantes con materiales parecidos a los originales.⁷

Las restauraciones de pintura también generaron numerosos debates sobre los criterios utilizados, algunas de las intervenciones realizadas en Italia en las

4 Su fama como restaurador la adquirió de la mano del cardenal Alessandro Albani, uno de los más importantes coleccionistas de antigüedades de Roma. Las restauraciones de Cavaceppi en los Museos Capitolinos quedaron recogidas en *Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche restaurate dal Cav. B. Cavaceppi*, 3 vol. 1769-1772.

5 WINCKELMANN, J.J. *Historia del Arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal, 2011.

6 El abad Crespi aceptaba las reintegraciones de los fragmentos faltantes en la escultura, ya que la unión de lo nuevo no interfería ni deformaba lo antiguo, además de ser reversible y poder levantarse sin dañar el original. En cambio, en la pintura recomendaba valorar la intervención, con el fin de evitar retoques discordantes, difícilmente eliminables con posterioridad.

7 Salvatierra había completado su formación en Roma, donde fue discípulo de los escultores Antonio Canova y Bertel Thorvaldsen, escultor y restaurador de los mármoles del templo de Afaia en la isla de Egina. En 1827 fue nombrado escultor de cámara destinado a la restauración de las esculturas del Real Museo de Pinturas, véase EGEA MARCOS, M. D. Valeriano Salvatierra; vida, obra y documentos. *Anales de la Universidad de Murcia*, Letras, vol. XLI, núm. 3-4, 1982-1983. pp. 189-267.

primeras décadas del siglo XVIII fueron muy criticadas, como la restauración que Maratta llevó a cabo en el Vaticano sobre las pinturas murales de Rafael Sanzio. Uno de sus detractores fue el pintor y coleccionista Jonathan Richardson, quien consideró que la restauración las había deteriorado más de lo que lo hubiera hecho el paso del tiempo⁸. La denuncia de la ruina ocasionada por las intervenciones, la imposibilidad de recuperar los colores originales en las obras restauradas, generó un debate del cual surgió una valoración positiva del paso del tiempo y sus efectos sobre la obra, de ahí que la pátina comenzara a ser contemplada como un signo de autenticidad⁹.

En la segunda mitad del siglo XVII, Marco Boschini había recogido en *La carta del navegar pitoresco* (1660), cómo el tiempo era capaz de descomponer todas las cosas, pero su efecto sobre la pintura era positivo, cubriéndola con un velo que algunos pintores trataron de imitar¹⁰. Poco después, Filippo Baldinucci, en su *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno* (1681), escribió sobre la oscuridad que el tiempo hacía surgir sobre la pintura, como una piel que le favorecía¹¹. En ambos casos se valoraba positivamente la pátina por el efecto visual que aportaba a la pintura, posteriormente también se haría responsable de su aparición al pintor y a su buena técnica.

A partir del siglo XIX sus efectos fueron contemplados bajo nuevos criterios y gustos estéticos, desde una perspectiva romántica más emocional que originó el deseo de aportar a la pintura un velo de antigüedad. Para los artistas restauradores la reflexión en torno a la pátina hizo que fueran conscientes de los riesgos que suponían las operaciones de limpieza, una práctica que de ser agresiva podía hacer desaparecer gran parte de la obra original, de ahí que siendo director del Museo del Prado José de Madrazo, influyó para que se adoptaran nuevos criterios que cuidaran especialmente la limpieza de las pinturas, para evitar eliminar las veladuras y la pátina.

En la reintegración cromática de zonas faltantes el criterio dominante fue

8 Jonathan Richardson coescribió junto a su hijo varios libros y ensayos sobre arte durante sus viajes a Italia, uno de éstos es un Catálogo de algunas de las estatuas, bajorrelieves, dibujos y cuadros (1722), que se convertiría en una obra imprescindible para los jóvenes que realizaban el *Gran Tour*.

9 Este factor fue aprovechado por aquellos que imitaban en sus trabajos lo antiguo, que introdujeron inmediatamente el uso de falsas pátinas.

10 BOSCHINI, M. *La carta del navegar pitoresco pitoresco: Dialogo tra un Senator venetian deletante e un profesor de Pintura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare*. Venecia [s.e], 1660. pp 501-502 y 620. [fecha de consulta: 31/08/2017] Disponible en: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boschini1660/0001>

11 BALDINUCCI, F. *Vocabolario toscano alledell'arte del disegno*. Florencia [s.e], 1681. P.119-120. "Pelle. E anche llamado pelle, un certo colore, che dá il tempo alle pitture [...]". Véase también SOHM, L. P. *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*. New Haven and London: Yale University Press, 2007. p. 100.

el retoque mimético, pero en ocasiones éstos fueron tan invasivos que merecieron numerosas críticas, como la del abad Crespi, quien llegó a sugerir la no intervención para evitar los efectos discordantes del retoque, defendiendo el respeto a la autenticidad material. El carácter mimético depositaba en la habilidad del artista-restaurador el éxito de la restauración, dependía de su capacidad para reproducir la técnica del autor, ocultando su intervención de modo que pasara desapercibida.

Junto a los debates sobre la pátina, la reintegración y la conveniencia de restaurar, la formación de museos públicos estuvo acompañada por la presencia de figuras relacionadas con la conservación de las colecciones. Una de las más notorias fue el restaurador italiano Pietro Edwards (1744-1821), que realizó numerosos encargos para las autoridades venecianas entre 1778 y 1819, y fue consultado por éstas sobre la formación de una galería pública de pintura, destacando su manera de abordar el trabajo de manera sistemática, organizando el equipo de trabajo y diversificando las funciones de cada miembro, informando sobre el estado de conservación de las obras y clasificándolas en tres grupos: las más deterioradas, las que tenían daños leves y las que presentaban un buen estado de conservación, necesitando únicamente una limpieza de suciedad superficial.

En sus obras destacaron especialmente sus aportaciones sobre conservación preventiva, al sugerir la manera de ralentizar el deterioro de los materiales y la necesidad de crear un ambiente idóneo para el mantenimiento de las colecciones¹². Además en sus tratados abordó los conceptos de conservación, preservación y mantenimiento, y planteó la idoneidad de la intervención¹³.

Estos primeros planteamientos sobre el grado de intervención, la pátina o la necesidad de conservar preventivamente, fueron temas que llegaron a la corte española, pero aunque tuvieron su efecto, en muchos talleres las prácticas continuaron siendo las habituales.

En cuanto a los procedimientos empleados por los restauradores de pintura, una práctica sistematizada fue el reentelado a la gacha del soporte y, en cuanto a motivos de funcionalidad, fueron habituales las adaptaciones a nuevos formatos y tamaños, motivado por diferentes causas, como el gran número de obras que

12 EDWARDS, P. *Piano práctico per la generale custodia delle pubbliche pitture compitato da Pietro Edwards*, Biblioteca del seminario patriacale di Venezia, 1785. ms 787. En: PANZA, P. *Antichità e restauro nell'Italia del settecento. Dal ripristino a la conservazione delle opere d'arte*. Milano: Franco Angeli [s.f.].

13 En la obra *Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirse per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture* (1785) reflexionaba sobre el efecto del paso del tiempo sobre las obras, y en *Se si debanno ristaurare le antiche danneggiate pitture* (1785) se planteaba la conveniencia de intervenir en la pintura antigua dañada.

fueron cortadas de sus marcos y bastidores durante el incendio del Alcázar Real y que necesitaron posteriormente ajustes de formato; o cambios de dimensión causados por la adaptación de las pinturas a nuevos espacios, quedando subordinadas a gustos decorativos, como sucedió con el cuadro de las Hilanderas de Velázquez, obra de la antigua Colección Real que sufrió varias adaptaciones – cortada y ampliada- a lo largo de sus distintos emplazamientos¹⁴.

En la pintura sobre tabla fueron comunes los embarrotados para corregir deformaciones en los soportes. Una de las mayores innovaciones técnicas sería la trasposición pictórica de soportes de tabla a lienzo, un procedimiento sumamente arriesgado para las obras¹⁵. El restaurador especializado en trasladar pintura de tabla a lienzo era llamado *estrattista*, y en el siglo XVIII fueron conocidos, el francés Robert Picault, y los italianos Antonio Contri y Giacomo Succi¹⁶.

A finales del siglo XVIII surgieron voces en contra de las restauraciones, al considerar imposible reproducir la acción creadora del artista y del paso del tiempo.

“Questa bell’ arte ha fatto progressi in ragione della decadenza delle belle arti”¹⁷

Francesco Milizia admitía que el autor retocase su obra, pero consideraba que intervenir en las obras de otros autores era deformarlas, para él las restauraciones en manos expertas producían buen efecto en un primer momento pero poco después los materiales utilizados cambiaban desentonando de los antiguos. Si el que lo tocaba no era experto, “*scoria, impiastra, strofina, raschia, lava, rimpiastra, invernicia, e addio cuadro*”¹⁸. En el contexto español una de las voces más destacadas en contra de los artistas – restauradores que carecían de los conocimientos precisos

14 En 1819 el cuadro abandonó el Palacio Real de Madrid pasando a las colecciones donadas por Fernando VII para crear el Museo Real de Pinturas. Al respecto véase MARTÍNEZ LEIVA, G. (2011). La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura. Del final de la monarquía de Carlos III y el comienzo del gobierno de Carlos IV. En: RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A. y RODRÍGUEZ REBOLLO A. (coords.). *Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía “Marqués de Lozoya”, 2011. pp.335 - 366.

15 A principios del siglo XIX se intervinieron cuatro de las tablas de Rafael llevadas a Francia por el gobierno de José Bonaparte - La Virgen del pez, La Visitación, La Sagrada Familia, la Caída en el camino del Calvario y El pasmo de Sicilia-, donde fueron trasladadas a lienzo por los restauradores Toussaint Hacquin y Fereol Bonnemaïson.

16 GIANNINI, C. y ROANI, R. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. San Sebastián: Nerea, 2008. p.91.

17 MILIZIA, F. *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodia da Francesco Milizia*, T.II. Bassano. 1797. p.200. [Fecha de consulta: 26 marzo de 2017] Disponible en: https://archive.org/details/bub_gb_bdgFzS7hSTIC. En relación a la diversidad de criterios sobre la restauración véase MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2007. p.214 – 221.

18 Ibidem. MILIZIA. *Dizionario*. p.200. “[...] ensucia, emplastece, restriega, rasca, lava, vuelve a emplastecer, barniza y adiós cuadro”.

para restaurar, fue la del miembro de la Academia, Francisco de Goya.

En Francia la formación de las colecciones nacionales después de la revolución obligó a adoptar planes de conservación para los bienes en riesgo de deterioro o pérdida. Muy pronto comenzaron a definirse dos líneas de intervención en los monumentos, la primera estuvo encabezada por el escritor romántico Víctor Hugo y Prosper Mérimé, defendiendo un criterio de intervención respetuoso, prefiriendo dejarlos incompletos y sin añadidos, admitiendo su imperfección, mientras que la segunda línea fue la aceptada por la Administración, y estuvo guiada por Viollet-le-Duc, arquitecto defensor de la arquitectura medieval y de las reinvencciones estilísticas¹⁹.

Aunque la reflexión sobre el concepto restauración - una disciplina hasta entonces clasificada dentro de las artes mecánicas - había comenzado mucho antes, la voz *restauración* no sería introducida en el *Dictionnaire raisonné de L'Architecture Française* hasta 1866 por Viollet le-Duc.

¹⁹ Frente a las teorías de Viollet-le-Duc, defensor de la intervención y restauración de los monumentos, rehaciéndolo con su propio estilo, John Ruskin abanderaría en el siglo XIX la no intervención y la conservación del edificio como documento. Paralelamente surgieron otras corrientes que propusieron introducir en los monumentos los nuevos gustos estéticos.

Capítulo IV

La conservación en la primera mitad del siglo XIX

4.1. La Restauración de bienes muebles

4.1.1. La restauración en el Museo Real

Para poder esclarecer la evolución de la figura del restaurador en Murcia, es imprescindible observar la evolución de esta figura en la Corte madrileña, y especialmente tras la creación en 1819 del Museo Real de Pinturas y Escultura. El Duque de Híjar, director del museo desde 1826, estableció una normativa para la sala de restauración, un espacio que al principio continuó anclado en la estructura organizativa de los antiguos talleres, que fue adquiriendo relevancia en el museo progresivamente.

Antes de que el nuevo Museo Real de Pinturas y Escultura se constituyera fue necesario revisar aquellas obras que iban destinadas a sus salas, con el fin de valorar su estado de conservación. El pintor de cámara Vicente López fue el encargado de llevarla a cabo, ayudado por José Bueno y Victoriano Gómez¹. Los tres formaron un equipo que se desplazó a los reales sitios, donde seleccionaron las obras que debían ser restauradas. Paulatinamente, nuevos pintores fueron sumándose a la sala, como Manuel Garcés, Manuel Napoli y Juan Velasco, siendo el mismo López, junto con Juan Antonio Ribera, quienes estarían a cargo de su inspección y control. A propuesta de Vicente López, se organizó el taller creando un espacio donde realizar los trabajos de restauración, lo que supuso la separación espacial de los pintores de cámara, un alejamiento físico que representó el inicio de un distanciamiento entre ambos perfiles.

José Bueno presentó a López un *Memorial para mejorar y asegurar los adelantos del ramo de la restauración*, en el que hizo notar entre otras cosas la necesidad de facultativos auxiliares. En respuesta a estas necesidades, en 1833, con la aprobación

¹ Victoriano Gómez era hijo del pintor Jacinto Gómez, que se compromete con la restauración después del incendio del Alcázar, junto a Juan García de Miranda.

de Fernando VII, se creó la Escuela de Restauración de Pinturas del real Museo, donde asistían pensionados que una vez formados, podían sumarse a la plantilla del museo². La existencia de la escuela implicaba el reconocimiento de la necesidad formativa específica entre aquellos pintores que se dedicarían a la restauración.

En 1839 la sala de restauración estaba constituida por tres restauradores y dos ayudantes, un forrador y un carpintero, continuando la tradición de los talleres tradicionales, sería la existencia del museo lo que obligó al desarrollo de una estructura jerarquizada entre quienes trabajaban en su sala de restauración. El número de restauradores aumentó paulatinamente aunque debido a los recortes de gastos, también sufrió reducciones en determinados momentos. Durante la dirección de José de Madrazo, que había comenzado en 1836, se puso especial interés en la catalogación³ y se iniciaron las primeras restauraciones de escultura⁴. En cuanto a las restauraciones de pintura, Madrazo fue consciente de la repercusión que una limpieza excesiva podía tener sobre una obra, por lo que plantearía la importancia de cuidar de las veladuras, incluso de la pátina otorgada por el tiempo.

Cuando las colecciones reales pasaron a ser colecciones públicas se apreciaron cambios, tanto en la reorganización y catalogación de las colecciones, como en la transformación definitiva del “componedor” de cuadros de finales de siglo XVIII en restaurador. Esta evolución estuvo acompañada con la evolución de la figura del restaurador en la Academia de San Fernando, pero a diferencia del museo, en la Academia se designaban entre los artistas destacados a aquellos a los que se encomendaban las restauraciones, respondiendo ante la propia institución de sus trabajos. La Academia fue asumiendo la función de adoctrinamiento sobre criterios de restauración, especialmente en la segunda mitad de siglo.

La restauración pasó a ser una especialidad ejecutada por algunos pintores. En la segunda mitad de siglo se produjeron cambios importantes tanto en las funciones de los restauradores, como en el proceso que habían de seguir para acceder a la Sala de restauración del museo. Vicente Poleró y Toledo, artista de formación⁵, representaría esta nueva figura del restaurador gestada en el nuevo contexto museográfico.

2 VICENTE RABANAQUE, M.T. SANTAMARINA CAMPOS, B. Y SANTAMARINA CAMPOS, V. *De cortesanos y burgueses. Los nacionalismos como motor de la conservación y restauración*. Ge-conservación núm. 2. 2011 pp. 101.

3 Desde 1953, en el *Libro de apuntaciones de la Sala de Restauración de pinturas del Real Museo de S.M.*, se incluyeron en el catálogo el nombre de los restauradores que restauraban los cuadros, aunque sin precisar los trabajos realizados.

4 Fue en 1828 cuando el escultor de Cámara Valeriano Salvatierra acometió las primeras restauraciones escultóricas, que consistieron en la reposición de faltantes, utilizando materiales parecidos a los originales.

5 Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz y en la Academia de San Fernando. Durante la dirección de Federico de Madrazo fue nombrado restaurador del museo.

A partir del reglamento de 1876, los restauradores comenzaron a asumir tareas de conservación preventiva, controlando todos los aspectos relacionados con los movimientos de las obras en las salas. En cuanto a la manera de acceder a una plaza en la sala de restauración del museo, habría que esperar hasta 1897, para encontrar cómo la provisión de plazas se hacía por oposición. Esta fórmula ya se había aplicado casi treinta años antes en el Museo de la Trinidad, un museo situado en el antiguo convento madrileño de la Trinidad Calzada, creado en 1837 con las obras de conventos y monasterios suprimidos en Madrid durante las desamortizaciones. Su espacio no contaba con las condiciones adecuadas para conservar las obras allí depositadas, una situación que se agravó por el uso del espacio como Ministerio de Fomento. En 1872, el Museo de la Trinidad se disolvió y sus fondos pasaron al Museo del Prado, que a su vez pasó a designarse Museo Nacional de Pintura y Escultura.

4.1.2. El debate sobre las restauraciones

Durante los primeros años de siglo existen numerosas opiniones en las que se aprecia gran desconfianza sobre las actuaciones de los restauradores. Estos juicios consideraban el momento creativo del artista como un instante irrecuperable, al que se habían sumado los efectos del paso del tiempo sobre la obra original.

Coincidiendo con estas opiniones ya se encontraba la definición de *retocar* en el *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* de Francesco Milizia.

Que el autor retoque su obra aún fresca, para corregirla y acomodarla, es un deber. Sin embargo, no debe retocar demasiado, si no quiere hacer aparecer un colorido forzado. Pero intervenir en las obras de otros alteradas por el tiempo, es deformarlas, lo que es peor, destruirlas. Un cuadro afectado y estropeado por los años, retóquese por mano experta. Por un momento hará un buen efecto, pero poco después estará peor que antes, porque las nuevas tintas cambian y desentonan de las antiguas. Por ello se recurre a otro médico, que promete más milagros cuanto más ignorante es: éste aplica unos tópicos y el enfermo empeora. He aquí al charlatán que despiadadamente ensucia, emplastece, frota, rasca, vuelve a emplastecer, lava, barniza, y adiós cuadro. Esta bella arte ha hecho progresar en razón de la decadencia de las Bellas Artes.⁶

⁶ MARTÍNEZ, *Historia y teoría*, op. cit p. 216.

Milizia ya avisaba sobre los malos restauradores, que podían llegar a destruir la obra. Los cuadros debían ser intervenidos por expertos pero, incluso así, sus intervenciones podrían desentonar del original con el paso del tiempo. Estas posturas poco respetuosas hacia el original, fueron la causa de que se admitiera con muchas reticencias la restauración. En España Francisco de Goya a principios de siglo y posteriormente Vicente Poleró, recogieron estas ideas y entraron en el debate que se había planteado en otros países europeos.

4.1.2.1. La carta de Francisco de Goya

El 2 de enero de 1801, Francisco de Goya escribió una carta dirigida a Don Pedro Cevallos, informándole del reconocimiento que había realizado en las obras restauradas por Ángel Gómez Marañón.

“Excelentísimo Señor: En cumplimiento de la Real Orden que Vuestra Excelencia se ha servido comunicarme con fecha 30 de diciembre último para que informe acerca de los cuadros de que se halla encargado don Angel Gomez Marañón, reconociendo los que ha pasado a lienzos nuevos y los que ha lavado y refrescado, y manifestando las ventajas o detrimentos que puedan padecer las pinturas por esta composición, examinado el método y la calidad de los ingredientes que emplea para su lustre, debo exponer a Vuestra Excelencia que, habiéndome presentado inmediatamente en el Buen Retiro, ví y consideré con la mayor atención los trabajos de aquel artista y el estado de los cuadros, entre los cuales se me ofreció el primero el de Séneca, que tenía en maniobra para limpiarlo y hecha ya la mitad de su lustre y bruñido.

No puedo ponderar a Vuestra Excelencia la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no lo estaban, pues en aquéllas se había desaparecido y destruído enteramente el brío y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía. A continuación se me mostraron otros, y todos igualmente deteriorados y corrompidos a los ojos de los profesores y de los verdaderos inteligentes, porque además de ser constante que cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación más

se destruyen, y que aun los mismos autores reviviendo ahora, no podrian retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si esto se cree indispensable en un artista consumado, ¿qué ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?

Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con que se da el lustre a las pinturas, aunque pregunté de cuáles se valia, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra explicación; de suerte que conocí desde luego se formaba misterio y habia interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún exámen, y que, como todo lo que huele a secretos, es poco digno de aprecio.

Tal es el dictamen que con brevedad y sencillez, sujeto siempre a mejores luces y conocimientos, pongo en la consideración de Vuestra Excelencia aprovechando esta oportunidad de ofrecerle mi respeto.

Nuestro Señor guarde a Vuestra Excelencia muchos años.

Madrid, 2 de Enero de 1801.

Francisco de Goya.

Excelentísimo Señor Don Pedro Cevallos.”⁷

La carta de Francisco de Goya fue un texto destacado por la valoración que hizo de las ventajas o perjuicios que podía ocasionar en una pintura su restauración, teniendo en cuenta el método empleado y la calidad de los materiales. La carta es una inapreciable fuente de información para conocer de primera mano algunos de los procedimientos que en este momento se ejecutaban en los talleres de restauración, desde los más complicados y arriesgados, que requerían de mucha experiencia y precisión, como “pasar a lienzos nuevos”, limpiar o “lavar”, a otros menos invasivos, como “refrescar”. Durante su examen, uno de los cuadros se encontraba en medio del proceso de limpieza, lo que le permite exponer compara-

7 CANELLAS LÓPEZ, A. *Diplomatario, Francisco de Goya*. (doc. 217.1801.01.02). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981. [Fecha de consulta: 8 de mayo 2016] Disponible en: <http://goya.unizar.es/Repositorio/Diplomatario/332.html>

tivamente la diferencia entre las partes retocadas por el restaurador de aquellas que no lo estaban, destacando las disonancias o falta de conformidad entre ellas. Ante la desaparición de pinceladas y transparencias, reflexiona sobre la destrucción que puede suponer la restauración de una pintura, a pesar de que se haya hecho con la intención de conservar. Contempla la restauración como un agente de destrucción, por lo que defiende el respeto a la obra original y la mínima intervención, que únicamente debería realizar un artista consumado que fuese capaz de valorar el efecto que tiene el paso del tiempo sobre las obras. Goya es consciente del envejecimiento y transformación de los materiales constitutivos de los cuadros, además otorga valor a la pátina que impone el paso del tiempo transformado en pintor.

Al igual que otros pintores de la época, consideraba que los restauradores debían ser artistas de mérito con una formación que les permitiera conocer en profundidad las obras y sus autores. En este aspecto la carta de Goya avanza algunas de las claves sobre las que se asentará el concepto restauración con posterioridad, como el criterio de la mínima intervención.

La opinión de Francisco de Goya sobre los “compositores” no mejoró en una segunda carta a D. Pedro Cevallos, escrita el 29 de junio de 1801, en la que incluso los consideraba más destructores incluso que el tiempo.

Admite la necesidad de componer algunos cuadros, pero limita las restauraciones a lo estrictamente necesario, como forrar los soportes, o tratar las zonas deterioradas, pero sin extender el pincel fuera de los márgenes del área dañada⁸.

4.1.2.2. La restauración por muy pocos comprendida

“[...] la restauración, por muy pocos comprendida, como son muy pocos los que saben ejecutarla”⁹

El libro de viaje de Richard Ford, *A Handbook for Travellers in Spain* (1845), destacó las intervenciones realizadas en Francia entre las obras del museo, lle-

8 Goya reconoció el acierto en los trabajos de algunos restauradores, considerando que eran necesarias algunas intervenciones para la conservación de los cuadros. Coincidió con el restaurador Manuel Nápoli Maurino, discípulo de Mengs en Italia en 1777, hasta que a su regreso en 1802, fue nombrado conservador y restaurador en el palacio del Buen retiro. Esta figura argumentó durante las dos primeras décadas del siglo XIX, a favor de la formación de un museo público que albergara los efectos de los conventos suprimidos, durante el régimen josefino, y después lo hizo a favor de la formación de un museo real. Sobre su función durante la ocupación francesa y su relación con Goya y Maella, véase GARCÍA SÁNCHEZ, J. Manuel Napoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte. *Reales Sitios*, núm. 172, 2007, pp. 28-49.

9 POLERO Y TOLEDO, V. *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos Museos de Pinturas de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868. p.16.

vadas hasta allí durante la ocupación francesa, algunas de las cuales necesitaron ser nuevamente restauradas a su regreso a España. En general su valoración de las restauraciones realizadas en el Museo Real fueron negativas, denunciando los barridos y repintes¹⁰, críticas poco fundamentadas que provenían de su desconocimiento, y fueron rebatidas en el catálogo (1854) de los cuadros del Museo redactado por Pedro de Madrazo y, posteriormente por Polero, quien conocía las circunstancias de las intervenciones realizadas por haber sido restaurador del museo¹¹. Al recibir el encargo de distribuir los cuadros tras la reforma de 1866, siendo director Federico de Madrazo, constata su buen estado de conservación, con pocas excepciones, en los que la presencia de la pátina, acreditaba la conservación de medias tintas y veladuras. Polero va justificando razonadamente las posibles causas de alteración de una obra, y acepta que de algunos podía decirse que estaban mal restaurados, pero ello no implicaba que estuvieran barridos, sino que presentaban zonas restauradas, bajo las que se encontraba el original. Junto a la pérdida de la frescura original, debida a la progresiva alteración natural de los materiales, y los procedimientos y medios empleados por cada autor, Polero añade otras causas:

- “1.º Los desperfectos naturales ocasionados por siniestros imprevistos ó por otras diversas circunstancias, tales como las condiciones de los parajes en que estuvieron colocadas las pinturas.
- 2.º Las humedades recojidas.
- 3.º El continuado calor de una temperatura demasiado alta.
- 4.º El mucho tiempo pasado sin que los lienzos ni el color percibieran la frescura y jugo del barniz.
- 5.º El largo período trascurrido sin la precisa operación del sentado del color, que bien por muy contraído y reseco, ó bien por efecto de la humedad abolsado, exige indispensablemente su asiento antes de proceder á la forracion.
- 6.º Los incendios ocurridos en los palacios de Madrid, del Escorial y el Pardo, en los que perecieron millares de riquezas artísticas y famosos lienzos y tablas, algunos de los cuales registra la historia, y otros pudieron salvarse y se conservan en el Museo, si bien con las señales indelebles de aquellos desastres.”¹²

10 FORD, *Handbook*, op.cit. pp. 672-674. [Fecha de consulta: 3/08/2017] Disponible en: http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=1493

11 POLERO, *Breves observacione.*, op. cit. pp.11- 20.

12 *Ibidem.* pp.14-15.

El juicio desfavorable de la mayoría de los críticos, en su opinión, se asentaba sobre tres operaciones de la restauración, la forración, la limpieza y el barnizado, a las que suma la entonación de las tintas. En sus observaciones se encarga de esclarecer las dudas sobre estas operaciones y libera a los restauradores de la responsabilidad de la mayoría de las malas restauraciones.

Esta defensa a favor de los trabajos realizados en el museo, no implicaba que se mantuviera ignorante de algunas malas restauraciones como dejaría expuesto en su tratado *El arte de la restauración*.

4.1.3. Los manuales de restauración

El siglo XIX es una época en la que se mezcla la tradición de los talleres con las nuevas aportaciones técnicas. Muchos de los que escribieron los primeros manuales de restauración eran artistas, restauradores o amantes de las artes dedicados a la práctica de la restauración, como Giovanni Secco Suardo, quien por encima de un afán coleccionista, perseguía la conservación de las obras como testimonio histórico. Interesado por las técnicas de la pintura y la restauración, creó su propio laboratorio en su residencia de Lurano en Bergamo, desde donde entró en contacto con algunos de los más reconocidos restauradores con el fin de confrontar sus ideas y técnicas¹³. Escribió numerosos libros sobre restauración, uno de los más destacados fue *Il restauratore dei dipinti*, en el que se manifestó abiertamente a favor de la separación entre pintor y restaurador, y mostró su visión personal sobre la restauración.

“Il pittore, libero, indipendente nel suo modo di operare, non può adattarsi a quelle stentatezze e minizie che sono indispensabili nel ristauero.”¹⁴

En este texto consideraba que esta disciplina tenía tres vertientes, la mecánica relacionada con los soportes, la química con las limpiezas y barnices, y la artística con la reintegración de color y sus sistemas. Respecto a los daños de las obras, los clasificaba en reparables de origen mecánico, e irreparables de origen químico. En sus manuales planteó sistemas de limpieza y ofrecía recomendaciones sobre materiales y procesos.

13 Entre otros, mantuvo contacto con Paul Kiewert, que trabajó principalmente en París y Bruselas, y el químico alemán, Maximilian Pettenkoffer.

14 SECCO SUARDO, G. *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*. Milano: tip. P. Agnelli, 1866. p.37. [fecha de consulta: 27/08/2017] Disponible en: <https://archive.org/details/manualeragionato-00secc>.

Otros manuales fueron escritos por pintores – restauradores, como el *Manuale del Pittore Restauratore*, escrito por Ulisse Forni (1866), en el que dejó constancia su dominio del oficio, el conocimiento de la técnica de restauración de los temples y el control de los materiales.

En España, el primer tratado de restauración fue escrito por Vicente Poleró y Toledo (1824-1899) que a diferencia de Secco Suardo no hace diferenciación entre lo que es ser pintor y restaurador, ya que las técnicas de restauración las entiende como especialidades dentro de la función de los pintores, para él Pintura y Restauración se sometían a las mismas leyes, diferenciándose únicamente en los materiales utilizados.

Aunque se observan muchos puntos en común entre los tratados de Secco y Poleró, el de Secco es mucho más científico, incluye el análisis de pigmentos, disolventes y barnices, una faceta que no aparece en el tratado del español. Sin embargo los criterios de Poleró sobre algunos criterios de intervención, como las restauraciones excesivas, la pátina y las limpiezas, no dejan lugar a duda de la importancia de su trabajo.

“Mas pernicioso influjo que el de los siglos ha ejercido sin duda alguna en las obras del arte la insuficiencia de ciertos hombres llamados por su profesión á regenerarlas; insuficiencia tanto mas fatal, cuanto que lejos de restituirlas á su estado prístino, lejos de producir los beneficios apetecidos, ha causado en ella daños de muy difícil reparación, agravando y multiplicando sus desperfectos hasta un punto que se nos antojaría fabuloso, á no confirmarlo repelidos ejemplos. Ellos los sacerdotes del arte; ellos los que debieran rendirle mas apasionado culto, han llevado á las veces sus profanaciones al lamentable extremo de desfigurar magníficos lienzos, sirviéndose los unos para su restauración de los aceites, los otros invadiendo torpemente muchos de sus puntos conservados en toda su pureza; aquellos repintando por completo el original que en hora menguada hubo de caer en sus manos.”¹⁵

El tratado va anotando y denunciando los abusos cometido por los restauradores, elogiando al mismo tiempo las buenas prácticas y señalando las dotes que debe poseer un restaurador.

15 POLERÓ Y TOLEDO, V. Arte de la restauración: observaciones relativas a la restauración de cuadros. Madrid: M.A. Gil, 1853. pp. XII-XIII.

“Conocimientos mas que generales del dibujo y de la mision de los colores; un estudio concienzudo de las escuelas y un ejercicio tras largos años en la reparación de pinturas; hé aquí las dotes características del restaurador”¹⁶

Poleró también fue crítico con las malas restauraciones, que denominaba “profanaciones de la ignorancia”, y al igual que Goya había señalado, opinaba que la falta de conocimientos del restaurador era la principal causa.

Para Poleró la restauración era la “tabla salvadora de los objetos del arte”, el desarrollo y perfeccionamiento de algunos procesos como las forraciones, la aparición de otros nuevos, como el uso del barniz para la preparación de los colores, los traslados a lienzo, la adopción del estuco, abría nuevos caminos en la restauración. Capítulo a capítulo de su tratado fue descubriendo los procedimientos aplicados en el taller de restauración, estos son algunos de los temas que trató en su texto:

Artículo I Limpieza de los lienzos por medio del agua.

Artículo II Medio de hacer desaparecer el barniz de los cuadros.

Artículo III Limpieza de los lienzos por medio del alcohol en combinación con el aguarrás.

Artículo IV Limpieza de los lienzos restaurados por medio de colores molidos con aceite.

Artículo V Limpieza de los lienzos que sin estar restaurados Haya sido barrido su color al limpiarlos de antemano por el mal desempeño de esta operación.

Artículo VI Limpieza de los lienzos restaurados por medio de colores molidos al barniz hecho con el aguarrás.

Artículo VII Limpieza de los lienzos por medio de ceniza común.

Artículo VIII Limpieza de los lienzos por medio de la lejía de jaboneros.

Artículo IX Limpieza de las tablas, cobres y piedras.

Artículo X Composición del estuco y modo de usarlo.

Artículo XI Colocación del estuco.

Artículo XII Raspado del estuco.

El texto no solo exponía los procedimientos técnicos y las recetas, también reclamaba la necesidad de que aquellos que se encargasen de las intervenciones

¹⁶ Ibidem. p. XIV.

fueran artistas restauradores especializados, ya que algunas de las operaciones, como la forración o el traspaso de las pinturas de tabla a lienzo eran operaciones extremadamente delicadas, y requerían de una habilidad que considera que solo se lograba con mucha práctica.¹⁷

Publicado en 1880, el tratado de Mariano de la Roca y Delgado, con el nombre de *Compilación de todas las prácticas de la pintura, desde los antiguos griegos hasta nuestros días*, refunde varios textos como los de Francisco Pacheco, Antonio Palomino, el Conde de Caylus, Roger de Piles y el Tratado de Polero, al tiempo que dedica un apartado a la restauración de cuadros, donde aporta su método para forrar cuadros, incluyendo recetas.

4.2.. La conservación de bienes muebles en Murcia

El anonimato de la figura del restaurador en la ciudad de Murcia en el S.XVIII desapareció progresivamente en el nuevo siglo, cuando las intervenciones de algunos artistas-restauradores comienzan a ser destacadas, no tanto por los artistas que las ejecutaron, sino por las obras de reconocido prestigio que eran intervenidas, como las esculturas de Francisco Salzillo o las pinturas de Nicolás Villacis. Desde ese momento comenzaron a interesar los criterios de intervención, los avances de la técnica que se aplicaban a la restauración y, en consecuencia, quienes realizan las restauraciones.

4.2.1. El restaurador y su formación

Santiago Baglietto y Guiera representó un nuevo hito en la evolución de la figura de estudio, estamos ante un escultor-restaurador formado en la Real Academia de San Fernando entre 1806 y 1812¹⁸.

A handwritten signature in cursive script that reads "Santiago Baglietto". The signature is written in dark ink on a light background.

Baglietto fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1831. Los Estatutos de la Academia concedían a los alumnos matricu-

¹⁷ *Ibíd.* Aunque esta técnica fue desarrollada en Francia, lamenta las obras intactas que durante la guerra de Independencia fueron trasladadas a Francia, donde fueron sometidas a este tratamiento de manera desafortunada, como pudieron comprobar a su regreso a España.

¹⁸ NAVARRETE MARTÍNEZ. E. Alumnos de las salas de yeso, del natural y del colorido de la Real Academia del San Fernando (1800-1844). *Academia*, núm.106-108. 2008. p.159. Aparece matriculado en la sala de natural en los cursos 1806-1807, 1808-1809, 1811-1812. En estas aulas había impartido clases Francisco de Goya desde 1785 hasta 1797, y una vez jubilado siguió en contacto con la vida académica, siendo nombrado Director honorario en 1804. Su memorial dirigido a Pedro Ceballos en 1801, en el que criticaba algunas restauraciones y exponía sus ideas en torno al tema, no debió pasar inadvertido entre los alumnos que se encontraban interesados en esta especialidad.

lados la posibilidad de aspirar a ser académico de mérito, y por consiguiente la de conseguir cualquiera de los puestos vacantes del profesorado, lo que le permitiría años más tarde optar a la Academia sevillana.

La mayoría de restauraciones que tuvo que acometer Santiago Baglietto a su llegada a la provincia estuvieron relacionadas con los saqueos y destrucción sufridos por el patrimonio eclesiástico durante estos acontecimientos. Tras vivir la guerra de la Independencia en Madrid, Santiago Baglietto vivió un tiempo en Roma antes de llegar a Cartagena en torno a 1813. Una vez en Murcia pudo comprobar los profundos daños que las contiendas habían ocasionado en el patrimonio escultórico, y decidió trabajar restaurando las obras dañadas, alargando su estancia en la región casi cuarenta años. Durante los primeros años, trabajó en Hellín, Caravaca, Mula y Cehegín, ciudad donde restauró la Virgen de las Angustias (1785), también trabajó en Orihuela donde restauró la imagen de la Verónica en 1825, después su prestigio como escultor se extendió, y continuó trabajando en Murcia.

Una vez llegado a Murcia, simultaneó su actividad como artista- restaurador con las clases en la Escuela patriótica de dibujo, donde llegaría a ser director de la sala de principios de dibujo y modelado. En opinión de Baquero las difíciles condiciones de las primeras décadas, la catástrofe de los conventos, el movimiento de opinión anticlerical, el cólera, la guerra civil, le llevaron a una situación en la que tuvo que vivir con su pequeño sueldo de la Económica¹⁹. En septiembre de 1851 presentó su dimisión y marchó a Sevilla para trabajar como profesor de escultura en la Academia sevillana, desde donde dirigió una carta a Diego Osorio, donde explicó los verdaderos motivos de su traslado a Sevilla, donde recibía honor y dinero, de los que carecía como Director en la Escuela murciana²⁰. Falleció en Sevilla en 1853 donde su hijo, el escultor Leoncio Baglietto continuó sus pasos como escultor y restaurador, hasta su regreso a Murcia²¹.

Los artistas - restauradores que trabajaron en Murcia en el siglo XIX, recibieron su formación artística en la Escuela patriótica de dibujo dependiente de la

19 BAQUERO, *Los Profesores*, op. cit. p.245. Una vez en Murcia tuvo gran amistad con Luis S. Vado, amigo y compañero en la Sociedad Económica donde ambos impartían clase. Hacia el año 1840, las cofradías de Hellín le encargan dos copias, una de la Caída y otra de la Oración en el huerto de Salzillo. Entre sus discípulos en la Academia se encontraban, los Baglietto, Santiago y Leoncio, Tegeo, y el escultor Sánchez Tapia.

20 ARSEAPMU. Correspondencia general. Oficios del Sr. Baglietto sobre su dimisión como director de la Escuela de Dibujo.

21 Fue reconocido como escultor desde sus primeros trabajos, véase BNE. *Semanario Pintoresco español*, núm.15, 15/04/1855. pp.116-118. "Estatua del difunto Obispo de Cádiz. "D. Javier de Urrutia, alcalde constitucional de Cádiz, promovió una suscripción para un monumento al Obispo, invitando a varios escultores para que presentasen un boceto que finalmente debía ser aprobado por la Academia de Cádiz, siendo elegido el del joven Leoncio Baglietto. La estatua fue fundida en bronce en el arsenal de Carraca por el maestro fundidor inglés Pedro Cauley, autor de los bajos relieves de la batalla de Trafalgar, que se hallaban en Londres en la plaza del mismo nombre. Su obra se levantó en medio de la plaza de la catedral, frente a la fachada, elevada sobre un pedestal de siete varas."

Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia o en la Academia de San Fernando en Madrid. En la Escuela patriótica de dibujo los alumnos se matriculaban en años sucesivos en distintas salas - principios del dibujo, figuras, modelo, ornato, cabezas, perspectiva -, donde cada asignatura era impartida por un director y los subdirectores de sala²². En las listas de asistencia aparecen matriculados alumnos que a lo largo del siglo llegarían a ser destacados artistas y arquitectos de la ciudad.

En las listas de alumnos de 1833, firmadas por el entonces Director de las salas de dibujo de principios, cabezas, figuras y modelo, el escultor y restaurador Santiago Baglietto²³, aparece matriculado por primera vez Francisco Sánchez en la sala de cabezas, una figura que destacará como restaurador de escultura y formará un destacado taller familiar.

En 1846 ya aparecen matriculados algunos de los restauradores más destacados de la segunda mitad del siglo, Juan Albacete y Long, Francisco Sánchez²⁴, Joaquín²⁵ y Mariano Baglietto.

Juan Albacete permanece en las aulas hasta 1852, y en 1857 ya aparece como profesor, junto a Mariano Ramón y Marín. El artista había salido de su estudio particular para ejercer la docencia en la Escuela patriótica de dibujo, lo que le permitió transmitir sus conocimientos y le otorgó un reconocimiento profesional.

En el curso 1866-1867 Albacete era profesor de principios, y tuvo como alumnos a Manuel y Francisco Sanchez Araciel, los hijos de su compañero de estudios, el escultor - restaurador Sánchez Tapia, un grupo al que terminó sumándose un tercer hermano, Mariano²⁶. Entre los alumnos que destacarían después como pintores - restauradores de pintura mural encontramos a Lorenzo Dubois y Antonio Meseguer y Alcaraz matriculados desde 1865 a 1868.

No existe duda de la importancia de la Escuela Patriótica de Dibujo como

22 En el reglamento para la escuela de dibujo aprobado por la Real Sociedad patriótica de 1794 había una sala de dibujo y modelo, la sala de Ornato y flores, la sala de arquitectura, y la de Aritmética y Geometría. Esta estructura fue variando y en 1852, los listados de alumnos ya aparecían organizados por secciones de agricultura, artes o instrucción. Ramón Baquero López firmó el listado de alumnos de las clases de Química aplicada a las artes en el año 1837. Los libros de química aplicada a las artes, alcanzaron gran popularidad a principios de siglo, ya que la química era considerada una asignatura útil para las artes, principalmente las artes industriales, por lo que su estudio se impulsó en las instituciones ilustradas como las Sociedades de Amigos del País.

23 Aunque él firmaba como Baglietto, su apellido en ocasiones aparece recogido como Balleto. En 1844 su hijo Santiago Baglietto impartía clase en la Sala de Perspectiva y Ornato de la Escuela murciana, coincidiendo ambos como docentes.

24 Francisco Sánchez estuvo matriculado hasta 1853.

25 Joaquín Baglietto continuó matriculado en 1847 en la sala de modelo.

26 Los tres futuros escultores - restauradores aparecen matriculados en distintas salas hasta 1874. Su formación estuvo enfocada a la escultura.

centro de formación de artistas y futuros restauradores. En la segunda mitad de siglo muchos de ellos ocuparon cargos en las nuevas instituciones de tutela y fueron nombrados correspondientes de las Academias, convirtiéndose en el medio de penetración de su doctrina sobre la conservación.

4.2.2. Actuaciones de la Real Sociedad Económica de amigos del País entre 1814-1844

La llegada de un gobierno liberal tras la supresión del sistema absolutista y la aceptación de las Cortes de Cádiz por parte de Fernando VII, dio lugar a reformas económicas que incluyeron la desamortización de bienes eclesiásticos, una medida que afectaría gravemente al patrimonio artístico del país. En Murcia, tras ser encarcelados los líderes de la resistencia absolutista, comenzaron a tomarse las primeras medidas cuando el Jefe político de la provincia pidió la entrega de los bienes artísticos de los conventos.

La importancia que había ido adquiriendo la Real Sociedad Económica de Amigos del País en la protección de las artes, quedó reflejada en las medidas que la institución llevó a cabo en estos momentos para salvaguardar el patrimonio, entre las que se encontraba el depósito de los objetos recogidos y su almacenamiento en el edificio de la Sociedad. Firmados por su secretario, Diego García Osorio, los inventarios realizados a la entrega de los objetos reflejaron los temas de los cuadros, la naturaleza de su soporte, y su disposición. En estos inventarios no quedó recogida ninguna entrada de esculturas, únicamente de cuadros, libros y otros objetos.

El inventario redactado en 1822 por el ex prior de los monjes Jerónimos, D. Diego Montoya y Pacheco, recoge como fueron entregados al socio de número de la Económica, Pedro Antonio Masuti, un total de treinta y cinco cuadros, entre los que se contaban tablas, láminas, libros y documentos. Añade a este inventario los dos cuadros extraídos del Convento de Santo Domingo, que representaban un *Nacimiento del Santo* y un *Nafragio con la aparición de San Telmo*; también el cuadro extraído del Convento de la merced, representando a *Cristo en el desierto multiplicando los panes y peces*; y por último, un cuadro traído del convento de la Trinidad que representaba la *Ascensión*.

Libro 6

Atlas mayor ó Geografía planetaria dieciséis tomos en folio
Historia Eclesiástica, Venise y en tomos.
Historia de las ordenes monásticas de Francia ocho tomos.
Teatro crítico del Padre Tuffo, nueve tomos.
Cantos Eruditos del mismo, quatro tomos.
Pluravaion Apologética del Rey el tomo del teatro crítico en tomos.
Grande Diconario Historico de la Hist. Sagrada y profana tres tomos.
El Mundo Saberosas en la suya dieciséis tomos.
Suos libro dos tomos.
Roma Subterránea un tomo.
El Mapa Mundo Historico quatro tomos.
Historia de España por Estrabona once tomos.
Continuacion de lo quatro tomos.
Gramatica Griega un tomo.
Cartas deificas y gloriosas diez y siete tomos.
Cuatro tomos Historias con mapas y mapas de Lengua.
Anales de Aragon nueve tomos.
Historia del Rey D. Fernando un tomo.
Historia de Etiopia un tomo.
Novitatis de Galicia un tomo.
Corona Jónica Castellana y Austríaca tres tomos.
Historia de los quince duques de Francia un tomo.
Un libro biografía de armenia los retratos de los hombres
miguels q' ha avido en el mundo con su vida en
Compendio.
Dos globos inmovibles, uno celeste y otro terreno.

En Sevillia de las Nochas a 20. de Mayo de
1822. = Pedro Antonio Estrada = Diego Arroyo
y Pacheco =

En lo de Abril se expusieron los artículos de
tres tomos de ordenes P. P.
tres tomos de Capitulo de torres antiguas
San P. Autor de Calderon de la Barca.



Señoriano de los cuadros que de orden del Sr. Don Jofe Pizarro de
una Prov.^{ca} ha encargado el Sr. Don de los Señores Gerónimo & Diego
Chomoyas al Sr. de Número de la Real Academia de San Fernando el Sr.
Don Pedro Antonio Marín para su obra, obra de =

Primamente ocho cuadros de la Colección de S.^{to} José

Un cuadro del nacimiento

Otro del descendimiento en tabla

Lámina de la Virgen con el niño

dos cuadros pequeños en tabla de S.^{to} Pedro y S.^{to} Pablo

Otro de S.^{to} en tabla de la Virgen con el niño

Quatro cuadros grandes que figuran }
1.^o El nacimiento de N. S.
2. La adoración de los Santos Reyes
3. Degollación de los Inocentes
4. Triunfo de la Religión

Otro cuadro interior en tabla de S.^{to} Gerónimo

Otro de S.^{to}

Un cuadro pequeño de la Magdalena

Un cuadro pequeño de S.^{to} Antonio con el niño

Otro cuadro del ángel S.^{to} Miguel

Otro de S.^{to} Juanin Obispo

Otro de S.^{to} Joaquín S.^{ta} Ana y la Virgen

Otro de S.^{to} Sebastián

Otro del triunfo de la Eucaristía

Otro de la Adoración

Otro de medio cuerpo de S.^{to} Gerónimo

Otro de S.^{to} de cuerpo entero

dos Apaisado de Inocencia

Otro de la deposición de S.^{ta} Catalina

Otro del sacrificio de los alanos

Otro de las tres Marías

Sigue a la vuelta

Don Fr. Antonia Perisical y Caschira.
 Uno de Siquemí o Doctrina egipcia.
 Quatro librona de Inca.
 Un pedano de Alora unido.
 Don Juanes pequeños para libro. = Morici
 Diego Monoya y Pachero =
 Tambien se han exornado del convento de S. Domingo de la Cruz
 El uno de Siquemí el Naunto al Santo y el otro un
 Naupano con la opacion de S.º Felice.
 Otro traido del convento de la Merced q. se opusieron a abrir
 en el convento, multiplicando los paneles y papeles.
 Otro del convento de la Trinidad q. se opusieron a la Arca
 con el libro.

Todos esos cuadros y efectos obran en el edificio de la
 Sociedad Economica de esta Capital, habiendo devuelto
 el numerario original al Sr. D.º Pedro Antonio Maruri;
 quien firmara esto con el Sr. Murcia doce
 de Septiembre de mil ochocientos Veinte
 y Dos.

Diego María
 Presidente de la Sociedad

ARSEAPMU. Correspondencia General. Papeles correspondientes a la entrega de los efectos de Regulares.
 Inventario de los cuadros y efectos de los monjes Jerónimos a la Sociedad Económica de Amigos del País de
 Murcia. 1822.

Los efectos de los conventos quedaron depositados en la Sociedad Económica, donde posiblemente el almacenaje no fue el adecuado para su conservación. Según el recibo firmado en 1823 por Juan Sánchez a la entrega de los objetos que tenía custodiados en la Sociedad, los efectos del Monasterio de San Gerónimo de la Ñora habían sido entregados el año anterior²⁷.

Ignacio Mariano y Mendoza, en oficio dirigido a la Real Sociedad, con fecha tres de octubre de 1823, da cuenta del expediente que tenía en su juzgado del Padre Francisco Martí, Presidente del Real Convento de la Santísima Trinidad de Murcia, para que se le reintegrasen los objetos que se le extrajo del convento antes de marzo de 1820, cuando su extinción. Reclamaba al director de la Sociedad, haciéndolo extensible a los individuos de la corporación, la entrega de algunos objetos localizados en el almacén, entre los cuales se encontraba un cuadro de *la Ascensión del Señor*²⁸. En este incesante trasiego de bienes, muchos debieron de extraviarse o confundir su destino, ya que los escuetos inventarios solo eran relaciones con el tema, además se trataba de obras poco conocidas, dado que mientras unas provenían de las iglesias, otras habían estado dentro de las clausuras. No podemos conocer la forma de su almacenamiento, pero quedaba claro que la Sociedad Económica fue la única institución, formada por profesores y hombre ilustrados, capaz de mantener las obras extraídas bajo tutela en estas circunstancias.

Aunque se trataban de organismos no oficiales, las Reales Sociedades de Amigos del País colaboraron con el Gobierno en la mayoría de sus iniciativas, de la misma manera que habían actuado durante el trienio liberal, inventariando y recogiendo en su *almacén* los bienes producto de la desamortización, sus individuos recogieron las obras de los conventos suprimidos. Debemos tener en cuenta que considerando los objetivos para los que habían sido creadas las Sociedades Económicas, con una clara labor de promoción de las artes, ninguna de las actuaciones recogidas podrían comprenderse si no es en este contexto.

27 ARSEAPMU. Papeles correspondientes a la entrega de los efectos de Regulares. La relación de cuadros de los monjes Gerónimos es la siguiente: Ocho cuadros de la colección de San José/ un cuadro del Nacimiento/ uno del Descendimiento en tabla/Lámina de la Virgen con el Niño/ / Dos cuadros pequeños en tabla de San Pedro y San Pablo/ otro en tabla de la Virgen con el Niño / Cuatro cuadros grandes que figuran 1º el Nacimiento de N.S., 2º la Adoración de los Santos Reyes, 3º Degollación de los Inocentes, 4º Triunfo de la religión/ cuadro mediano en tabla de San Jerónimo/ Cuadro del Señor/ cuadro pequeño de San Antonio con el Niño/ San Joaquín, Santa Ana y la Virgen/ San Sebastián/ Triunfo de la Eucaristía/La Adoración/Uno de medio cuerpo de San Jerónimo/ otro de cuerpo entero/dos apaisados de[...]/Desposorios de Santa Catalina/Sacrificio de los alanos/Tres Marías/.

28 ARSEAPMU. Papeles correspondientes a la entrega de los efectos de Regulares existentes en la Sociedad. Se reclamaron varios bancos, un cuadro de la Ascensión y unas puertas grandes, entre otras cosas.

“Desgraciadamente, la mano de la revolución y de la codicia ha pasado por muchos de ellos, y ha hecho desaparecer tesoros artísticos que eran la gloria de nuestra patria; y deseando la Reina que se salven de una vez los restos preciosos que todavía quedan, se ha servido disponer que en el término de un mes pase V. S. á este Ministerio de mi cargo una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos , de cualquiera especie que sean , que se hallen en este caso , y que bien por la belleza de su construcción, bien por su antigüedad , por su origen, el destino que han tenido o los recuerdos históricos que ofrecen, merezcan ser conservados; S. M. espera que penetrándose V. S. de cuanto interesa esta medida a la gloria nacional, no omitirá diligencia alguna para que estas noticias sean tan extensas y exactas como requiere su objeto, para lo cual se informará V. S. de los artistas y personas inteligentes que residan en esa provincia y que puedan suministrar datos útiles o dar su voto en la materia.”²⁹

En la nota con el detalle de los gastos de traslado de los efectos al Colegio de la Purísima y arreglo en él de las Bibliotecas³⁰ y pinturas de los conventos extinguidos, fechada el 9 de enero de 1836, queda detallado junto al estado de las librerías *-poquísimo, numerosísimo, nada, bien o mal conservadas, desecho, mutilado-* y el número de cuadros que se depositaron de cada convento: San Francisco(52), Santa Teresa(20), Capuchinos(19), Carmen(8), Trinidad(5), Santo Domingo(8), San Agustín(33), San Diego(15), San Gerónimo(18), Santa Catalina del Monte(4), San Felipe(5), Colegio de la Purísima(11), completando un total de 198 cuadros³¹.

Ante la petición de la Real Academia de San Fernando de que las Academias y Estudios diesen razón de las nobles arquitecturas existentes en sus provincias que debían conservarse, se formó una comisión que realizó un informe para la Sociedad, fechado el 26 de abril de 1836, sobre el posible destino de los conventos suprimidos³². El informe fechado el 19 de enero de 1837, fue dirigido al Jefe Superior Político en la Provincia, y en él se detallan los conventos, sus características y posibles destinos³³

29 *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. 09/05/1835. p.4.

30 ARSEAPMU Actas 1835-1840. 88/389. Baquero, miembro de la comisión de inventario de librerías y archivos de los conventos suprimidos, manifestó el mal estado en que se hallaban en el colegio de la purísima, por encontrarse colocados en su capilla que era bastante húmeda, por lo que se encontraban expuestos a perderse la mayor parte de ellos.

31 Al pie de la nota lo firma el 8 de octubre de 1842, Ramon Baquero. El importe de la traslación fue de 1000 rs.

32 ARSEAPMU. Gobierno y administración. Memoriales. Informe evacuado sobre destino de los conventos suprimidos.

33 ARSEAPMU. Gobierno y Administración. Memoriales. Tres informes sobre edificios y conventos suprimidos. pp. 1-4.

Unos meses más tarde, Francisco Vall Espinosa, secretario de la Comisión de la Real Sociedad encargada de recoger las pinturas de los conventos suprimidos de la capital, envía un oficio con fecha 26 de abril de 1837, adjuntando una nota en la que quedan reflejadas las pinturas recogidas de los conventos suprimidos, sin indicar el origen exacto, únicamente los asuntos y las medidas de cada obra. La Comisión formada para este fin exponía que la relación recogía las obras dignas de mención, resolviendo que ninguna de ellas era original, sólo copias de autores desconocidos, y las que sí eran de autores conocidos, eran incluso de inferior mérito. Al nombrar solo treinta y siete cuadros de los ciento noventa y ocho depositados, parece claro que pretendían restarle importancia al conjunto de obras, incluso al final, explican la ausencia de las restantes en la relación, justificándolo por su estado de deterioro³⁴. No incluyendo ninguna otra referencia sobre autor, época o escuela, de esta forma la Academia de San Fernando difícilmente podía dictaminar los que merecían formar parte del Museo Nacional.

El celo y preocupación de la Sociedad por el patrimonio mueble de la capital comenzó a ser cada vez más evidente. En respuesta a un oficio del 23 de abril de 1844, emitido por el Jefe Político de la Provincia sobre los objetos artísticos y edificios que debían conservarse por su *antigüedad y mérito*, la Comisión encargada del informe, formada por Santiago Baglietto, José Ramón Berenguer y José Belmonte, expuso a la Sociedad lo que había supuesto para el patrimonio artístico de Murcia los sucesos acaecidos durante los años anteriores, haciendo desaparecer grandes obras de la pintura y la escultura.

“A caso ningún pueblo de la Península tendrá que lamentar tanto como nuestra capital la pérdida desastrosa de los tesoros artísticos que la

34 ARSEAPMU. Gobierno y Administración. Memoriales. Informe de la comisión sobre el valor las pinturas de los conventos suprimidos. 26 de marzo de 1837. Relación de cuadros: *Nacimiento de Santo Domingo*, apaisado / *Una Cena*, lienzo sobre tabla, apaisado / *Un crucifijo* sobre tabla / *Cuatro retratos de Santos escritores del orden de San Gerónimo*, iguales todos en dimensiones / *La Virgen y el Niño con Santa Ana y dos religiosos del orden de San Francisco* / *San Vicente Ferrer defendiendo el misterio a la concepción* / *El Venerable Guillermo del orden de San Francisco* / *San Vicente Ferrer predicando en la plaza de Santo Domingo de esta ciudad*, apaisado / *Una Santa María del orden de San Francisco* / *Una Asunción, coronada por la Trinidad* / *La Virgen con Magdalena, Marta presentando un lienzo con un retrato de un religioso orden de Santo Domingo a otro de la misma orden* / *Santo defendiendo el misterio de la concepción*, apaisado / *Una Santa en prisión acompañada de Cristo y ángeles* / *Santo Tomás de Villanueva, dando limosna a los pobres* / *Un obispo del orden de San Agustín* / *El [...] escribiendo de la pureza de la Virgen*, apaisado / *San Agustín* / *Un Santo Obispo de la misma orden* / *Una lid de un guerrero español con un moro*, apaisado / *Raimundo Lulio* / *Una Purísima* / *Otra id.* / *Otra id.* / *El señor concluido el ayuno y asistido de angeles*, apaisado / *Una Ascensión* / *Retrato del obispo Salinas* / *San Jaime* / *San Buenaventura* / *Retrato del patrono del colegio de la Purísima* / *Del fundador de dicho colegio* / *El Señor en el sepulcro*, apaisado / *La Virgen con el Niño* / *El triunfo de la eucaristía* / *Una Santa del orden de San Agustín dando limosna a los pobres* / *La muerte de San Diego de Alcalá* / *La Virgen y San Bernardo* / *La última Cena del Señor*, apaisado/. ARABASF. Legajo 5-51-2. Según consta en el oficio de ocho de julio de 1837, enviado desde la Gobernación al Secretario de estado de la Gobernación Estatal, las obras carecían de mérito, siendo copias de autores poco conocidos.

enriquecían. La revolución cebo su saña iracunda sobre ellos y a pesar de los esfuerzos que esta Sociedad hizo por conservarlos, superiores a sus deseos las exigencias de aquella, vio con dolor desaparecer para siempre las obras que inmortalizaban los nombres de Conchillos, Gilarte, Senen Vila, Orrente y Salcillo”³⁵

Decididos a seguir colaborando con el Gobierno, como siempre reconocían haber hecho, los miembros de la Sociedad mostraron su deseo de contribuir para que las pocas obras que aún quedaban sirvieran para ilustrar y embellecer la ciudad, no salieran del recinto de esta capital, como ya había sucedido anteriormente con obras destacadas.

Entre los edificios que la Comisión indicaba que debían ser respetados, señalaron nuevamente al convento de San Francisco y el de Santo Domingo³⁶. Bajo su criterio, en otros conventos solo alguno de los elementos de los edificios eran dignos de conservarse, como sucedía con las columnas de jaspe que decoraban la fachada de la iglesia de San Agustín, procedentes del yacimiento de Monteagudo.



AGRM. Monasterio de San Gerónimo en la Ñora. S. XX. Fototipia Thomas.

35 ARSEAPMU. Gobierno y Administración. Memoriales. Informe sobre los edificios y objetos artísticos pertenecientes al Estado que deban conservarse por su antigüedad y mérito. Oficio del 2 de mayo de 1844.

36 *ibídem*. “Una de ellas es el convento de San Francisco. La solidez de la parte que aún está libre de ruina, su buena disposición y su decoración sencilla y apropiada y sobre todo la suntuosa escalera de tiradas dobles decorada con el orden corintio y enriquecida con diferentes bajorrelieves alegóricos, hacen digno a este edificio de la atención de las personas de buen gusto y del estudio de los profesores. Por la misma razón debe conservarse el que fue convento de Santo Domingo distinguiéndose además por tener un patio circular de dos [...] decorado el primero con el orden dórico y el segundo con el jónico. La dificultad de la distribución de triglifos y metopas, la combinación bien entendida de las bóvedas y arcos que lo cir[...] y la esmerada ejecución de todas estas partes hacen un todo reputado con razón como una obra maestra del arte”

La Comisión hizo una mención particular al Monasterio de San Gerónimo en la Ñora, haciendo destacar el edificio por su semejanza con el Escorial, y por contener la estatua de San Jerónimo, ejecutada por Francisco Salzillo, la cual consideraron comparable a cualquier obra de Miguel Ángel. En ambos casos la equiparación con obras conocidas y admiradas en otros países, pretendía hacer de éstas una referencia que superara los límites locales y nacionales, sin riesgo de ser trasladadas, ya que a juicio de la Diputación Provincial aquellas obras que tuviesen un mérito artístico reconocido o fuesen objeto de devoción podían conservarse en la ciudad o en su lugar habitual. El caso contrario fue el de los frescos de Nicolás Villacis, localizados en la pared norte del Convento de la Trinidad, que estaba destinado a cuartel de infantería, sobre los que la Comisión se mostró preocupada, consciente de la destrucción que ya presentaban y que podía hacerlos desaparecer³⁷.

Basándose en las aportaciones de Ceán Bermúdez, Baquero Almansa planteó indicios del destino que pudieron tener algunos de los cuadros de los conventos, muchos de los cuales ya habían sufrido cambios de formato, reubicaciones y en el peor de los casos presentaban el deterioro ocasionado por la falta de cuidado y conservación. Los lienzos que ocupaban el retablo de la iglesia del convento de Isabelas³⁸, habían sido reubicados en distintos lugares de la iglesia o se encontraban en otras ubicaciones, como el cuadro de *Santa Isabel*, pintado por Senen Vila en 1697, que Baquero localizaba en la casa de los Marqueses de Villamantilla. En el *Diccionario* de Ceán también se mencionaba el mal estado de conservación de los cuadros de Senén Vila existentes en el convento de Capuchinos, siete cuadros en la portería, tres de ellos retratos, y otros repartidos por los claustros y la iglesia, “los del claustro están muy perdidos”³⁹.

En su intento por localizar las obras perdidas durante los procesos desamortizadores de la primera mitad de siglo, Baquero recoge la desaparición durante la exclaustración de varios lienzos de Nicolás Villacis en el Convento de Santo Domingo, *San Luis Beltrán*, *Santo Tomás* y *S. Alberto Magno*⁴⁰. Independientemente

37 Estos frescos serán motivo detenido de este estudio, ya que sobre los mismos se realizó una restauración en la segunda mitad de siglo, que será fundamental para explicar la evolución de la figura del restaurador local.

38 La obra de Senen Vila localizada en la iglesia de Santa Isabel: tres cuadros sobre la reja del coro al lado de la epístola, y dos en el opuesto, que ocupaban antes el retablo mayor, a los cuales acompañaban otros dos que permanecían en el presbiterio, véase CEÁN, *Diccionario*, op. cit., t. V. p.235. El convento de Santa Isabel o Isabelas estaba localizado en la Plaza Chacón, posteriormente denominada de Santa Isabel. Fue uno de los conventos demolidos a causa de los cambios en el trazado urbano de la ciudad.

39 *Ibidem*. p.236.

40 *Ibidem*. p.245. El lienzo de *San Luis Beltrán* ya no se encontraba en el lugar para el que fue pintado, la escalera principal.

de que los conventos fueran o no demolidos, con la incautación los cuadros más valiosos de Villacis y Orrente fueron vendidos o quedaron reservados para el Estado⁴¹.

La Memoria de 1844 a la que se ha hecho mención exponía que no quedaba ningún objeto artístico en los conventos suprimidos de la ciudad, todos habían desaparecido exceptuando algunos cuadros y dos estatuas que existían en el convento de la Merced por mantener el culto. Al tratar el tema de los conventos no extinguidos, donde aún se conservaban pinturas y esculturas apreciables, la Comisión aconsejaba realizar un riguroso inventario de objetos artísticos, ante la posibilidad de que algún día se extinguieran, y daba a entender que las entregas de los objetos realizadas durante la supresión de los conventos no se habían realizado formalmente, encontrándose con la reticencia de sus propietarios y el ocultamiento de bienes⁴².

4.2.3. Conservar a Salzillo

La obra del escultor Francisco Salzillo fue admirada por sus contemporáneos, como quedó patente desde las primeras biografías del escultor, escritas por Diego Antonio Rejón de Silva y Luis Santiago Bado⁴³. En las primeras décadas del siglo XIX comenzó a recibir un reconocimiento público que la transformó en una referencia artística y a generar un sentimiento de orgullo en el ámbito local, apareciendo en el *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800) de Ceán Bermúdez⁴⁴, una obra respaldada por la Academia de San Fernando.

La Sociedad Económica de amigos del País de Murcia premió la obra del arquitecto Juan José Belmonte y Almela, *Estudio biográfico de Salzillo, con la lista de*

41 BAQUERO, *Los Profesores*, op. cit. p.76, 101, 125 y 259. Sobre la existencia de siete lienzos que adornaban el retablo antiguo de la iglesia de Santa Catalina, Baquero señalaba que se ignoraba su paradero. De la misma manera recoge lo que sucedió con la obra del pintor del siglo XVII Antonio Vernos, del que se perdieron sus cuadros de Vírgenes y Niños, o con las obras de Fr. Antonio Villanueva, pintor lorquino de principios del S. XVIII.

42 ARSEAPMU. Administración y Gobierno. Memoriales. Informe sobre los edificios y objetos artísticos pertenecientes al Estado que deban conservarse por su antigüedad y mérito. En la iglesia del convento de la Merced se conservaban un cuadro de la Concepción de Gilarte, los de San Ramón Nonato y San Pedro Nolasco de Suarez y las estatuas de la Virgen de las Mercedes y San Pedro Nolasco de Salzillo.

43 Estos primeros estudios estuvieron libres de las leyendas que ocuparon gran parte de las biografías que se escribieron sobre el escultor en el siglo XIX. La biografía de Rejón de Silva incluye el primer catálogo de la obra del escultor. Sobre las primeras biografías de Francisco Salzillo véase GARCÍA LÓPEZ, D. "Era todo para todos": la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII. *Imafronte*, núm. 24, 2015. pp.103-164. La biografía de Salzillo escrita por Luis Santiago Bado en torno a 1798 ofrece la visión directa de sus contemporáneos, frente a la de Ceán Bermúdez que precisó de distintas fuentes, véase BELDA NAVARRO, C. *Francisco Salzillo, la plenitud de la escultura*. Murcia: Cajamurcia, 2001. pp. 31 y 60 (notas 18 y 19). También ha sido objeto de estudio en MARTÍNEZ RIPOLL, A. Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado, en MONTOJO MONTOJO, V. (coord.). *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús: en el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia, 2006, pp. 27-56.

44 CEÁN, *Diccionario*, op. cit. t. IV, p. 305 y t.VI, p.25-32.

sus obras (1842), otorgándole el título de socio de mérito por esta obra⁴⁵. De las obras conocidas en estas primeras décadas, queda constancia por los escritos de su hijo Andrés Baquero, de la existencia de un manuscrito de su padre (1840), Andrés Baquero López, nunca publicado, en la que se corregía algunos datos erróneos aportados por Ceán Bermúdez, como la fecha del fallecimiento del escultor. Baquero Almansa dedicó gran parte de su bibliografía al escultor, a quien dedicó numerosos textos, en los que destacó otros trabajos dedicados a investigar su figura, en los que se defendía una conservación que trascendía la propia materialidad de la obra, como en el estudio de Chico de Guzmán publicado en Madrid en 1866 y reproducido años después por el periódico *La Paz*, en el que describía los *Pasos de Jesús*⁴⁶.

“Con que podemos los murcianos seguir en nuestro noble orgullo de poseer tamaña gloria. Ya pertenece a todo el mundo. Acto de patriotismo será, sin embargo, en nosotros, respetarla y mantenerla incólume. Defendámosla con especialidad del esnobismo ambiente y de los entusiasmos indiscretos.”⁴⁷

Baquero Almansa criticó algunas de las intervenciones que se habían realizado en las imágenes de vestir, en las que el uso de devanaderas permitía el uso de ricos tejidos. En las esculturas *de vestir* de Salzillo considera que tendían a parecerse a sus análogas de talla entera, así las concibió el escultor, aunque con el tiempo, esta moda llegó a desvirtuar el pensamiento original del artista⁴⁸.

“Otras efigies hay, en cambio, que ahora entibiada la devoción que antes inspiraran, ya no tienen quien las vista gastosamente, ni aun con decoro siquiera, y sus ropas, ajadas y lacias, dan al conjunto de la figura un aire de pobreza, que no puede menos que influir en su impresión artística.

45 ARSEAPMU. Actas 1841-1845. Acta del 23 de abril de 1842. p.134. En 1875 la Comisión de Monumentos adquirió el manuscrito original de Belmonte, con el fin de publicarlo cuando su situación se lo permitiese. En su obra *Murcia Artística* se limitó a tratar sobre pintores, sólo en su apartado sobre el pintor Vicente Inglés, Francisco Zarzillo es nombrado como director de la Academia, véase BELMONTE, J.J. *Murcia Artística:(apunte literario)*. Murcia: Tipografía de la Paz, 1871. p.90-91. Sobre las biografías de Salzillo en el S.XIX véase MARTÍNEZ CERESO, A. ¿Qué fue de la biografía de Salzillo escrita por Ramón Baquero López hacia 1840? *Imafronte* ,núm.17. 2013-2014. pp. 113-125.

46 GARCÍA LÓPEZ, D. “Era todo para todos”: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII. *Imafronte*, núm. 24, 2015. pp.103-164.

47 BAQUERO. *Catálogo*. op. cit. p.244.

48 Si comparamos los tejidos originales que aún se conservan de la Dolorosa de la Iglesia de Jesús, con otras Dolorosas de Salzillo de talla completa, observamos que aquellos reproducen los de la talla, no sería desacertada la opinión de Baquero al considerar los enlizados permanentes como una desvirtuación del original.

Añádase que, a veces, tal cual efigie de éstas, quizá por corregir esos inconvenientes que acaban de indicarse, han sido *enlenzadas*, con que sus vestiduras han quedado ya fijas, permanentes; pero respondiendo sus arregladores a otros gustos que los de Salzillo, el conjunto de la estatua policroma muestra hoy un aire diferente del salzillesco y no digamos si tal arreglo lo han hecho manos pecadoras.”⁴⁹

Baquero plantea un alejamiento de las premisas establecidas por el propio Salzillo, incluso teniendo sus referentes de talla completa. En relación al San Gonzalo de Amarante de Salzillo dirá que quien lo enlenzó “lo convirtió en un adefesio”, las vestiduras habían quedado fijas, permanentes, alterando el aspecto formal que concibió Salzillo hasta tal punto que para reconocer el original, había que prestar atención casi exclusivamente a la cabeza y a las manos “donde el artista, por lo que queda dicho, hubo de concentrar y aun reforzar la expresión de su idea, la manifestación plástica del carácter”. Otorga igual importancia a la estructura y a la policromía, y advierte que cuando ésta ha sido retocada, se percibe rápidamente.

En cuanto a la valoración del retoque, para Baquero puede tratarse de un gesto intencionado realizado por el escultor con el fin de conseguir un efecto en el espectador, por tanto no es accidental, en cambio, si la pintura hubiera sido hecha con posterioridad, carecería de dicha intención, y si era realizado por “manos chapuceras” consideraba que podían llegar a ocultar o hacer irreconocible la obra original, como sucedió a su juicio en la restauración de la escultura de San Jacinto de Polonia, localizada en la de la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Murcia.

Baquero recoge el desacierto de los enlenzados de otras imágenes de vestir de Francisco Salzillo, como la imagen de San Pedro de Alcántara en Nonduermas, enlenzada a mediados de siglo “con poco arte”. También critica el “repinte” de la imagen de San Blas, localizado en la iglesia de Santa Eulalia, designando así la intervención realizada sin respetar el original de Salzillo⁵⁰.

49 BAQUERO, Los Profesores, op. cit. p. 232.

50 *ibíd.* p. 472.

4.2.3.1. La imagen de San Jerónimo

Si bien conocemos de la pérdida y destrucción de algunas obras del escultor, uno de los episodios más clarificadores del devenir sufrido por los bienes muebles que habían sobrevivido a la supresión de los conventos fue el de la imagen de San Jerónimo, localizada en el Monasterio de la Ñora. La escultura fue reclamada por diferentes instituciones murcianas, con diferentes fines y destinos, aunque en el fondo de toda reclamación descansaba un interés de toda la sociedad murciana por su conservación.



San Jerónimo. Museo de la Catedral de Murcia. A. Muñoz. 2017.

“En el monasterio de San Jerónimo extramuros de la ciudad de Murcia, tiene una imagen del Santo de estatura natural, arrodillado a el pie de un peñasco con actitud de penitente y ademán expresivo de mirar a un crucifijo que sostiene la mano izquierda y con la derecha una piedra, en la acción de darse en el pecho. Está honestado sólo con la túnica exterior, que usan los religiosos de San Jerónimo. El escapulario lo sostiene el dicho peñasco, como también la cabeza y disciplinas. Al pie de aquél se ve el león, el sombrero de cardenal y un libro.

Esta es una de las obras que contestan todos los mas inteligentes ser la más excelente que hizo, pues se advierte ser toda ella sacada del natural. En primer lugar se observa en el cuerpo del Santo la verdad de donde está sacado tanto por su bella actitud y natural postura, como por sus bien

repartidas musculaciones, arreglados miembros y naturales arrugas, de modo que mirando con la debida atención que semejantes obras piden, equivocan con la misma verdad y son grande ánimo de cuantos la ven”.⁵¹

Después de contemplar la pérdida de su patrimonio durante las primeras décadas del siglo, había adquirido vital importancia para la sociedad local la conservación de su mermado patrimonio, especialmente el de su escultor más destacado, en la que la Comisión puso todo su esfuerzo, no como españoles, sino como murcianos.

“Esta escultura, para cuya celebridad bastaría solo citar el nombre de su autor D. Francisco Salcillo, está reputada como su mejor obra y todo murciano la considera como el timbre mayor de la gloria artística de su paisano. [...] Objetos de esta especie son el orgullo de un pueblo: hacen parte de su historia [...]”⁵²

La descripción del estado de conservación de la imagen reflejó el estado en que se encontraba la mayoría del patrimonio religioso mueble en los edificios que aún se conservaban, “Esta escultura esta abandonada, perdida entre el polvo y sin una mano amiga que vele por su guarda”, valorando que la existencia de la escultura de San Jerónimo era “acaso por milagro”, por lo que no puede extrañar que bajo estas condiciones pocos años después muchas de estas obras necesitasen ser restauradas.

La reclamación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País para que fuera trasladada a la Academia murciana no solo se basaba en su conservación, la principal finalidad era poseerla para ser objeto de estudio e imitación en las salas de modelo⁵³. Desde la Gobernación de la Provincia, habían puesto en conocimiento del Obispo el asunto, el cual había contestado que tanto la escultura como la iglesia estaban bien conservado, gracias a dos sacerdotes que se encargaban de su conservación, siendo de su propiedad según el artículo 23 recogido el R.D. de

51 REJÓN DE SILVA, D.A. “Don Francisco Salcillo y Alcaraz”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sig. 356/3, fols. 181r.-189v. El texto completo se encuentra recogido en GARCÍA LÓPEZ, D. “Era todo para todos”: la construcción biográfica de Francisco Salcillo durante el siglo XVIII. *Imafronte*, núm. 24, 2015. pp.141.

52 ARSEAPMU. Correspondencia general. Informe en solicitud de la traslación a su sala de modelo, la efigie del Monasterio de S. Jerónimo. El oficio estaba firmado por Francisco Ramos y Andrés Baquero, y fechado el doce de octubre de 1842.

53 Las actas de estos años recogen el pésimo estado de conservación de los modelos en las salas, planteando incluso la necesidad de restaurarlos.

8 de marzo de 1836⁵⁴. La Gobernación de la Península creyó necesario pedirle a la provincial que confirmara estos aspectos y si la imagen estaba destinada al culto público, recordando que era recomendable que la política no chocara contra la devoción de los pueblos, aunque también contempla la posibilidad de su colocación en los Museos, lugar de estudio para los artistas de los *restos* de las artes⁵⁵. Este primer intento para conseguir la imagen para el futuro Museo Provincial no tuvo éxito, posiblemente por carecer de sede o un destino claro, pues un año después se encuentra el mismo asunto en la memoria de la Económica sobre los objetos artísticos que debían conservarse por su antigüedad y mérito (1844), siendo esta vez uno de los promotores, el escultor Santiago Baglietto. Al tratar sobre el convento de San Jerónimo en la Ñora, se detiene nuevamente en el San Gerónimo de Salzillo, elogiando su factura y poniéndola a la altura de las obras de Miguel Ángel.



San Gerónimo. IPCE. Archivo LOTY 05659_P

54 *Gazeta de Madrid*, núm.444. 10 de marzo de 1836. La supresión de los monasterios tuvo entre otras excepciones, en el artículo 23: “Del mismo modo podrán disponer a favor de las parroquias pobres de sus diócesis de los vasos sagrados, ornamentos y demas objetos pertenecientes al culto, excepto aquellos que por su rareza ó mérito artístico convenga conservar cuidadosamente, y los qué por su considerable valor no corresponderían á la pobreza de las iglesias”.

55 ARABASF. Legajo 5-,51-2. Oficio del 10 de enero de 1843. Una Nota al final del oficio explica que el Jefe Político, con fecha de marzo, en cumplimiento con lo requerido, tras escuchar al Ayuntamiento de la Ciudad, el cual había manifestado que el templo se encontraba abierto por disposición del Obispado y a cargo de algunos monjes.

En la obra de Salzillo residían valores que la asimilaban a los modelos más admirados en las academias, “por lo bien desempeñadas que están todas las partes artísticas”. Recomiendan al Gobierno el traslado de esta obra abogando por su conservación, aunque finalmente quedaba claro que su finalidad era que se empleara como modelo para el estudio de los jóvenes dedicados a las nobles artes. La obra permaneció en su emplazamiento original y a juzgar por las fotografías del Instituto del Patrimonio cultural de España, dependiente del actual Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el entusiasmo con que Luis Santiago Bado lo describió en el siglo XVIII conservaba el camarín de espejos que tanto asombró a sus contemporáneos⁵⁶.

4.2.3.2. Primeras restauraciones de los Pasos de Salzillo

En las cuatro primeras décadas del siglo, el caos existente en torno al patrimonio mueble dejó un panorama desolador en el que los bienes muebles sufrieron números deterioros, principalmente aquellos que fueron sometidos a traslados y almacenaje, quedando expuestos a golpes, polvo, humedades, ataque biológico y manipulaciones inadecuadas. Únicamente en entornos donde su uso obligaba a su adecentamiento, como iglesias y cofradías, se conservaron y se restauraron⁵⁷.

“En la ciudad de Murcia y Ermita de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús se conserva hoy la obra mayor que puede ofrecerse a un artífice para manifestar su mucho dibujo y habilidad, que son las siguientes:

La Cena, la Caída, la Oración del Huerto, los Azotes, Prendimiento, Nuestra Señora de los Dolores, San Juan y la Verónica.”⁵⁸

Junto a la imagen de San Jerónimo, los pasos de la ermita de Jesús fueron las obras más renombradas del escultor pero a diferencia del primero, se trataba de un conjunto y su propiedad estaba depositada en la Cofradía de Jesús, en cuya

56 Actualmente se expone en el Museo catedralicio.

57 En esta primera mitad de siglo la restauración en Murcia se encontraba en manos de artistas – restauradores que en su mayoría utilizaron criterios de intervención poco respetuosos con el original, que en el mejor de los casos, quedó oculto bajo sus intervenciones. Recientes investigaciones sobre el Cristo del Perdón (1733) de Francisco Salzillo, conocido anteriormente como Cristo del Calvario, han permitido constatar tres intervenciones realizadas en el siglo XIX que transformaron la imagen, lo que, por otro lado, no dejaba dudas del interés de sus propietarios, que encargaron su composición para mantenerla con el decoro debido. Localizado hasta 1835 en la ermita de los Franciscanos, en el Malecón, su pésimo estado de conservación obligó a su restauración, desconociéndose su autoría. En estas dos primeras intervenciones se modificó el color de la imagen y se añadieron importantes estratos de aparejo, saturando y ocultando la talla de Salzillo. véase FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo: técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII*. Murcia: J.A. Fernández Labaña, 2013.

58 GARCÍA. *Era todo*, op.cit. p.142 .

ermita se custodiaban. Como quedará expuesto después, el cuidado y mantenimiento de la iglesia privativa fue intermitente dependiendo de los fondos disponibles en cada época, en cuanto a las imágenes, en 1827 ya se habían producido las primeras *composiciones*, quedando registradas en las actas, aunque sin concretar su alcance y autoría⁵⁹.

La Cofradía de Jesús desarrolló en el siglo XIX una serie de protocolos destinados al cuidado preventivo de las imágenes, manteniendo el entorno donde se encontraban, ya fuera en la ermita o en la procesión. Entre las medidas tomadas en la *carrera* estaba la de revisar las calles antes de la salida de las imágenes⁶⁰, comprobando la existencia de hoyos que pudieran provocar caídas “con grave perjuicio a las Imágenes y efigies”⁶¹, o decidir la salida de la procesión en función de la amenaza de lluvia.

“Salga la procesion si el tiempo lo permite, esto es, que no llueva, haya llovido o amenacen lluvias para no exponer la Sta Imagen, sus preciosas bestiduras, y los Pasos; pues es muy contingente que los estantes caigan ya habiendo barro en las calles, o ya deshacen los pies en ellas estando recién llovidas, y sobre expone a perder algunos sin vidas, se signe inmediateamente. Por la caída de estantes, el romperse las efigies de los pasos; obra digna de conservarse a toda costa”⁶²

En este fragmento de las actas tiene en cuenta, por un lado, la fragilidad de los textiles de las imágenes e vestir, el peligro de exponerlos a un agente tan destructivo como el agua, y por otro, el deterioro que podían sufrir las imágenes si se produjera una caída⁶³. Las efigies son *dignas de conservarse*, son ya un referente en la ciudad y son conscientes de la responsabilidad que acompaña a su tutela. Otras medidas preventivas consistieron en prohibir la entrada general en todas las capillas y limitar el número de visitantes para “evitar que la concurrencia causase perjuicios”⁶⁴, ambas medidas son el resultado de una nueva mentalidad conservacionista. A la tradición de abrir las puertas de la ermita para la exposición de los pasos en Jueves Santo, se suman unas medidas para el control de la afluencia de público.

59 FHCNPJ. Acta de la Junta de 23 de marzo de 1827 (cpj 04-61)

60 Se denominaba “carrera” al recorrido que realizaba la procesión por las calles de la ciudad.

61 FHCNPJ. Acta de la Junta del 11 de abril de 1827 (cpj 04-64)

62 FHCNPJ. Acta de la Junta del 22 de febrero de 1828 (cpj 04-67/ 04-68)

63 Actualmente el patrimonio textil de la Cofradía de Jesús cuenta con algunas piezas diseñadas por el propio Francisco Salzillo, realizadas en la época por los talleres valencianos Garín.

64 FHCNPJ. Acta de 15 de abril de 1829 (cpj 04-80).



El Prendimiento. Archivo Ruiz Vernacci. VN-04269. Laurent, J. (1816-1886).

El paso del Prendimiento sufrió daños en 1829, precisaba “ponerlo en mejor y mas seguro estado”, para lo que fue necesario oficiar a la persona a cuyo cargo se encontraba para que permitiera el acceso para que se reconociera el daño y se encargara de su reparación si fuera necesario⁶⁵. Una vez realizada la inspección, durante 1830 se realizaron varias restauraciones en las imágenes del paso, y para designarlas se emplea los términos composición y recomposición⁶⁶.

“el sr. Dean se havia presentado en la mañana de este dia en esta capilla con una persona que según lo qe. comprendio era facultativo, con designio a la composicion de las Sagradas Imagenes del paso del prendimiento pidiendo las llaves del camarín”⁶⁷

65 FHCNPJ. Cabildo del dia 10 de febrero de 1830 (cpj 04-85). las llaves no fueron acompañadas de oficio, por ello no se le entregaron para acceder al camarín. Cabildo del 5 de marzo de 1830 (cpj 04-89) llega el oficio del Sr Dean para ver el medio y modo de la *recomposicion del paso del Prendimiento*.

66 Las figuras de Jesús y Judas del Prendimiento de Salzillo de la Iglesia de Jesús, presentan en la actualidad un enlizado que claramente había sufrido varias transformaciones a lo largo del siglo XIX. La policromía que actualmente se puede contemplar en la túnica de Jesús, un estofado verde rayado horizontalmente, ha sufrido numerosas intervenciones, la primera de las cuales transformó la policromía original, cuyas características debieron ser muy diferentes al aspecto que actualmente se conoce. Actualmente se están realizando estudios estratigráficos de las policromías de ambas túnicas con el fin de determinar la existencia y estado de conservación de las policromías subyacentes.

67 FHCNPJ. Actas del Cabildo del 5 de marzo de 1830 (cpj.04-88).

La presencia de un facultativo con diseño a la composición de las Sagradas Imágenes, bien pudiera ser el precedente de un técnico, una persona especializada o alguien que trabajara para el Cabildo. Posiblemente nos encontramos ante el primer artista-restaurador que tiene acceso e interviene en el patrimonio de la Cofradía, aunque tendremos que esperar hasta 1866 para encontrar el término *restauración* en las actas⁶⁸.



Nazareno de la fachada de la Iglesia de Jesús. A Muñoz, 2017.

Un año después, en 1831, Juan Marín⁶⁹ se ofrece para intervenir la imagen de piedra del nazareno colocado en el nicho de la fachada de la ermita, a cambio se ofrecía para pintar gratuitamente el nicho sólo por el coste de los materiales, una operación de mantenimiento cuyo único fin es “hermosearlo”⁷⁰. Conocemos que su intervención en la imagen consistió en pintar la túnica que por estar expuesta

68 FHCNPJ. Acta del Cabildo del 12 de marzo de 1830. “Se leyó el oficio que ha remitido a la ILT^e. Cofradía el S^r. Dean; y en su consecuencia: Acordaron que el S^r. Arcediano y S^r. de Fontes aquienes nombran, se avisten con el Sr. Dean y transijan el medio y modo de la recomposicion del paso del Prendim^o.”

69 En 1834 era alumno de la Escuela patriótica de dibujo y en 1844 era subdirector de sala.

70 FHCNPJ. Acta de 9 de febrero de 1831 (cpj 04-90). Acta de 18 de febrero de 1831 (cpj 04-92). En 1853 Juan Marín era profesor de la Academia de la Sociedad Económica.

al sol y las inclemencias del tiempo en la fachada, debía de necesitar un mantenimiento periódico, por consiguiente se repintaba por decoro, para que su dignidad, pureza o gravedad no se viera mermada.

En 1849 las actas recogen la mala situación de la institución, a pesar de lo cual continúan preocupándose por su patrimonio. En este año se valora la construcción de un nuevo trono para la imagen del titular, así como la necesidad de hacer repasos en los pasos, quedando autorizado Manuel Barnuevo para que se realizaran.

“El culto y veneracion de N.P. Jesus Nazareno, conserbacion de los Preciosos Pasos que forman los Misterios de su Sma Pasion; reparacion de la hermita donde se custodian, y demas urgentes necesidades que reclaman su pronta ejecucion; son otros tantos motibos que tienen tienen puesto en movimiento a la Ilustre Cofradia”⁷¹

La Cofradía de Jesús fue consciente del valor del conjunto procesional que custodiaba, adquiriendo con prontitud una conciencia tutelar de su patrimonio que les llevó a incorporar practicas relacionadas con su conservación, aunque todavía no podemos entenderlo como una sistematización en sus cuidados.

4.3. La conservación de bienes inmuebles entre 1800 - 1844

4.3.1. “[...] que en gran número tiene el tiempo sepultados en España”⁷²

Propuesto en la Cédula del Real Consejo de 6 de Julio de 1803, el plan razonado de diligencias y medidas para el reconocimiento y conservación de monumentos antiguos que se descubrieran bajo la dirección de la Real Academia de la Historia fue el germen de una normativa desarrollada en las primeras décadas de siglo, en la que comenzaron a recogerse medidas de protección y conservación de los monumentos. En la Cédula del Consejo Real de 2 de Octubre de 1818, en la que honor y nombre de los pueblos quedaba comprometido en la conservación que estos hicieran de sus edificios y monumentos, nombraba una figura en la que

71 FHCNPJ. Acta Extraordinaria de Junta 8 de Abril de 1849 (cpj 06-11).

FHCNPJ. Acta de junta de 10 junio de 1844 (cpj 05-33). Recoge las composiciones o reparaciones en la bóveda de la capilla de la Santa Cena.

FHCNPJ. Acta del 14 de septiembre de 1849. (cpj 06-42)(cpj. 06-45). El Sr. Elgueta y Antonio Pareja formaron la comisión encargada de la construcción de un nuevo trono para la imagen del titular.

72 Cédula del Consejo Real de 6 de Julio de 1803.

recaía la responsabilidad de su conservación, depositando en los Justicias de los pueblos la tarea de evitar su maltrato o destrucción.

Renovando la normativa anterior sobre la materia, la Cédula del Consejo de Castilla del 19 de Septiembre de 1827 mandaba conservar los restos y vestigios de antigüedad, manifestando como serían distinguidos quienes participasen de ello, procediendo severamente contra aquellos que descuidasen su conservación⁷³. La normativa relativa a la conservación de los hallazgos de la antigüedad y los monumentos comprometió a los pueblos con su patrimonio, creó figuras directamente encargadas de evitar malos usos que pudieran deteriorar los bienes, y distinguió a quienes se comprometían con su cuidado y protección.

En las primeras décadas del Siglo XIX son dos los procesos que influyeron en muchas de las medidas de protección desarrolladas en torno a los bienes culturales, por un lado los conflictos armados y los daños derivados de las contiendas, como la destrucción y el expolio sufrido durante la invasión y guerra contra los franceses, y de otro, los procesos desamortizadores que ocasionaron la entrada de los restos descubiertos en las excavaciones y los bienes muebles eclesiásticos en el comercio generado en torno a los bienes histórico-artísticos. Las medidas de conservación que se habían iniciado en el siglo anterior con la finalidad de proteger los restos de la antigüedad descubiertos, se mostraron ineficaces en la tutela ante los conflictos y el expolio, un escenario en el que los restos procedentes de las excavaciones y otros muchos objetos se transformaron en moneda de cambio.

El contexto de inestabilidad iniciado con las primeras enajenaciones de fines del siglo XVIII, derivadas de la expulsión de los jesuitas y la incautación de sus bienes, se acrecentó con la ocupación francesa y la supresión de las órdenes religiosas por mandato de José Bonaparte, quien mandó confiscar sus bienes para tratar de solucionar los problemas de la Deuda pública. Tras las Cortes de Cádiz (1813) se prohibió reedificar los conventos destruidos en la guerra, y se suprimieron aquellos que contaban con un número inferior a doce religiosos⁷⁴.

La agitación política que acompañó al trienio constitucional entre 1820 y 1823, tuvo entre otras consecuencias la expulsión de algunas comunidades religiosas de sus conventos – a pesar de la jura de la constitución de algunos rectores - y

73 *Compilación Legislativa del Tesoro Artístico Nacional*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid: Imprenta de La Enseñanza. 1930 - 1931. pp. 9 y 11.

74 Hasta entonces la persona responsable de los bienes de cada convento o síndico, tenía las concesiones apostólicas para vender, enajenar cualquier bien mueble o raíz de su propiedad, como casas, iglesias, capillas, sitios y sepulturas no estando consagradas.

el cierre de instituciones dedicadas al estudio, como el Convento de dominicos y el Colegio de la Purísima en Murcia, y los conventos cerrados fueron destinados a otros usos, como el convento de Santo Domingo, dedicado a cuartel de caballería. Este no fue sino otro de los edificios que ya habían sido ocupados anteriormente por tropas francesas. A partir de 1823 en Murcia se comenzó a solicitar la devolución de los conventos, el ministro provincial de la Trinidad pidió el desalojo del convento⁷⁵, el prior de San Juan de Dios tomó posesión del Hospital, y procesos similares siguieron el de San Francisco y San Agustín. Estos procesos no siempre consiguieron la total devolución de los bienes extraídos, como indica el expediente promovido por el padre Francisco Martí, presidente del Real Convento de la Santísima Trinidad de Murcia, para que se reintegrara lo que se extrajo durante su extinción y antes de 1820. La reclamación continuada al director de la Real Sociedad y a los individuos de la corporación de un cuadro de la Ascensión, entre otras cosas, indicaba que la Sociedad Económica se había desentendido repetidas veces, y por ello obligó a la actuación del juzgado⁷⁶. Como queda recogido en el inventario de los cuadros y libros correspondientes a la entrega de los efectos de los regulares a los socios correspondientes de la Sociedad Económica de Murcia, por orden del Jefe Político de la provincia, estos procedían de los monjes Gerónimos, el convento de la Merced, el convento de la Trinidad y el convento de Santo Domingo.

El regreso de Fernando VII y la restauración del absolutismo, trajo consigo la devolución de los bienes vendidos, pero no duró mucho la vuelta al pasado y durante el trienio liberal se recuperaron las medidas de 1813, prohibiendo los conventos con menos de veinticuatro individuos, y dejando encargados a los jefes políticos de cada provincia de la custodia e inventario de los archivos, cuadros, libros y efectos de biblioteca de cada institución. Como consecuencia de lo anterior, fueron muchos los conventos que quedaron abandonados y sin ninguna persona que cuidara de su conservación y mantenimiento⁷⁷.

En cuanto a los bienes eclesiásticos, se reconocía a los Obispos derechos de intervención sobre los bienes artísticos, pudiendo disponer de los templos para el culto. El expediente que surgió entorno a la Catedral de Cartagena, dejó refle-

75 NIETO FERNÁNDEZ, A., FRESNEDA COLLADO, R. y RIQUELME OLIVA, P. (ed.). *Los franciscanos en Murcia, San Francisco, Colegio de la Purísima y Santa Catalina del Monte (Siglos XIV-XX)*. Murcia: Espigas, 1996. pp.142-144, 157-159.

76 AGRM. Proyecto Carmesi. Papeles correspondientes a la entrega de los efectos de los regulares.

77 La Diócesis de Cartagena se vería asolada en estas primeras décadas de siglo por otros sucesos que diezmaron y afectaron gravemente a la población, como las epidemias de fiebre amarilla en 1811 y la de cólera de 1834.

jado tanto la obligación del obispo de aplicar los diezmos correspondientes en el mantenimiento de sus inmuebles, como la utilización que se hizo del concepto *antigüedad* para justificar o no su conservación.

4.3.2. Primeras décadas del Siglo XIX en Murcia

4.3.2.1. Las consecuencias de la Guerra de la Independencia

“[...]quemadas y destruidas por la rabia desalmada y el ímpetu cruel de hombres”⁷⁸

En el periodo prebélico en el que la Junta murciana, al igual que otras erigidas a lo largo de toda la geografía española, defendió la unión frente al avance de las tropas francesas, se produjeron movilizaciones de la población para organizar la resistencia⁷⁹. Entre aquellos que responden a la convocatoria que el Intendente hizo entre las fuerzas de la ciudad, destacó el Conde de Floridablanca, elegido representante de Murcia para formar parte de la Junta Central⁸⁰.

Aunque en principio la región no fue una zona estratégica para los franceses, la presencia de tropas y la guerra tuvieron desastrosas consecuencias en el patrimonio artístico murciano. A su paso, el ejército francés causó graves deterioros en muchas ciudades de la diócesis, entre otras, se vieron afectadas Águilas, Caravaca, Cehegín, Jumilla, Yecla, Mula, Alhama de Murcia y Alcantarilla. Estas ciudades vieron como muchas de sus iglesias y monumentos eran destinados a fines defensivos y militares. Las iglesias de San Francisco, San Mateo y los conventos de la Merced y del Carmen de Lorca, se convirtieron en depósitos de munición y armamento, mientras los atrios de algunas parroquias quedaron convertidos en polvorines a la espera de la llegada de las tropas francesas. La caída de Granada en 1810, por su cercanía,

78 Fragmento de la carta de Rafael Sanzio y Baltasar de Castiglione al Papa León X (1520) en la que hizo una reflexión sobre los terribles efectos de las guerras sobre los monumentos de la antigüedad y el mal uso que habían hecho de ellos los encargados de su tutela. El Papa Leon X encargó a Rafael Sanzio que ilustrara un libro en el que se presentara la Roma antigua, como una propuesta de conservar la memoria de la ciudad imperial antes de su degradación. véase SANZIO, R. *Tutti gli scritti*. [fecha de consulta: 25/7/2017] Disponible en http://www.classicistranieri.com/liberliber/Raffaello%20Sanzio/tutti_p.pdf

79 Los religiosos murcianos participaron en la resistencia ante las tropas francesas, organizados en la partida denominada Cruzada murciana, formada por sacerdotes seculares y regulares. Esta iniciativa fue apoyada en Murcia por el Obispo Josef, como queda recogido en la carta que dirige a sus parroquias en 1810. La resistencia organizada por religiosos estaba extendida por otras ciudades del país y, en opinión de Gómez Ortín, pudo influir en las medidas aprobadas por Napoleón contra los conventos y sus bienes. v. GÓMEZ ORTÍN, F. *Cruzada Murciana (Murcia en la guerra de la Independencia)*. *Murgetana*, núm.117. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 2007. pp. 72-82.

80 El Conde de Floridablanca fue el responsable de infundir a la Junta Suprema de Murcia “el criterio de integración y el concepto de patria mayor”. véase GUILLAMÓN ÁLVAREZ, F.J.; “Floridablanca entre dos siglos: 1789-1808”. En Belda Navarro, C. (coord.) *Floridablanca 1728-1808. La Utopía Reformadora*. Murcia: CARM, Ayuntamiento de Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008. pp. 157- 173.

trajo como consecuencia siete días de pillaje en la ciudad de Lorca⁸¹.

En la zona noroeste las consecuencias de la guerra en sus inmuebles también fueron grandes, el templo de la Vera Cruz en Caravaca, cuyo culto quedó interrumpido, llegó a amenazar ruina. Caravaca fue el bastión defensivo de la zona, donde se frenaron las incursiones del ejército francés, que llegó a asediarla hasta en cuatro ocasiones, en una de las cuales se sustrajo la custodia plateresca de la Vera Cruz del siglo XVI, que posteriormente fue recuperada tras haber sido vendida por un oficial francés a un comerciante de Baza⁸².

De acuerdo con la Real Orden de 8 de abril de 1809 se pidió a los cabildos españoles que contribuyeran al erario público para sufragar los gastos militares contra el ejército francés a través de la entrega de plata y joyas de los tesoros catedralicios, una aportación a la que se sumó la de todos los templos de las diócesis españolas. Pérez Sánchez pone de relieve el inventario del ajuar catedralicio murciano de 1807, un completo registro que ayuda a comprender lo que supuso la participación del Cabildo, que entregó las piezas más antiguas y menos necesarias para el culto⁸³.

Cuadros, libros, esculturas y piezas de orfebrería se convirtieron en fuente de financiación para el Estado en los momentos de contienda, y en objeto de expolio, saqueo y destrucción durante la retirada de los ejércitos franceses. En 1812 el ejército francés atravesó la comarca de Cehegín, saqueando y robando en los conventos e iglesias. El 16 de enero de 1812 llegó a Cehegín la noticia de que se acercaba un destacamento francés y durante siete días, entre el 25 septiembre y el 2 de octubre, asolaron la villa, quemando imágenes y robando edificios religiosos, como el templo santuario de la Virgen de las Maravillas, donde existía una galería con cuadros destacados que fue asaltada y saqueada⁸⁴.

El 23 de Abril de 1810, el General Sebastiani entró en Murcia con la pro-

81 MULA GÓMEZ, A.J. Aproximación a la Guerra de la Independencia en Lorca y su distrito. *Anales de historia Contemporánea*, vol. 1. Murcia: Universidad de Murcia. 1982. pp.47-70.

82 SANCHEZ ROMERO, G. Ensayo histórico sobre el acontecimiento religioso de la Vera Cruz de Caravaca y su santuario. *Murgetana*, 104. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 2001. p.84. y AA. VV. *La ciudad en lo Alto*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2003. p.305.

83 PÉREZ SÁNCHEZ, M. La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807. En: RIVAS CARMONA, J. (coord.) *Estudios de Platería: San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. p. 445-465. Entre las piezas de orfebrería entregadas de orden del Cabildo con arreglo a la Real Orden de 8 de abril de 1809, había un relicario de plata que había costado la Fábrica, en el que estaba colocada la reliquia del Beato Andres Ymbernón, y pesaba doscientas y trece onzas con diez adarnes, un platillo suelto de vinageras que fue del Espolio del Ilustrísimo señor Miralles y pesaba trece onzas y cuatro adarnes, dos bandejas, una que pesaba 85 onzas y otra de 82, una salvilla pequeña, con un peso veinte onzas y seis adarnes, etc.

84 PEREA SÁNCHEZ, A. *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas patrona de Cehegín*. Barcelona: Tip. Católica, 1878. pp.74, 76, 145-151. Los franciscanos ocultaron la Virgen, guardándola en un arcón en un monte, salvándose así de la destrucción.

mesa a sus autoridades de respetar las propiedades de los habitantes, del culto y sus objetos, pero se cometieron robos aprovechando las revueltas, actos vandálicos y expolios en edificios civiles y religiosos que contenían dinero y alhajas, como los realizados en la Catedral, donde saquearon sus obras, y los ajuares de platería fueron utilizados para sufragar los gastos de las tropas⁸⁵.



Plano de la ciudad de Murcia [1810?]. Ministerio de Defensa. MU – 11/20.

El convento de San Francisco fue ocupado durante tres días por los franceses en abril de 1810, durante los cuales destruyeron libros, papeles y otros objetos⁸⁶.

En 1812 el general Soult comenzó su salida desde Granada hacia Valencia atravesando Murcia, donde su ejército se entregó al saqueo y al pillaje, de los que no se salvaron las iglesias y conventos. Yecla fue la última ciudad de la región en sufrir los combates, en abril de 1813. Fueron seis años de ocupación, que dejarían un patrimonio expoliado.

En la Diócesis de Cartagena, el Obispo Ximénez en su *relatio ad limina*, presentado en Roma en 1818, informó sobre los saqueos y sus consecuencias, sobre las iglesias que necesitaban alguna reparación, como la iglesia parroquial de San Pedro en Espinardo, el resto estaban localizadas en Lumbreras, la Gineta, Huer-

85 CONDE DE TORENO. *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, libro XI. Madrid: Centro de estudios Políticos y Constitucionales, 2008. pp.696-697.

86 NIETO. *Los franciscanos*, op. cit. pp.142-144, 157-159.

cal-Overa, Almansa, Cieza y el Villar. En la ciudad de Murcia destacó el Colegio de San Isidoro como una de las instituciones más afectadas por todos estos sucesos⁸⁷.

Después de robos y saqueos, muchas obras se vendieron, y en el caso de aquellas que regresaron a su lugar de origen, se encontraban en mal estado de conservación, por lo que hubo una importante actividad de artistas – restauradores en los años posteriores a la finalización de la guerra⁸⁸.

Algunas de las obras saqueadas se trasladaron a Francia donde incluso fueron restauradas, lo que planteó la necesidad de una regulación tanto para evitar la exportación de bienes, como para controlar las intervenciones que pudieran poner en riesgo su integridad material.

Unos años después de finalizar la guerra, ante la necesidad de paliar sus consecuencias y asegurar la conservación de los monumentos, en la Cédula del Consejo Real de 2 de Octubre de 1818, se establecieron diversas medidas con el fin de protegerlos, “que nadie destruya ni maltrate los edificios y monumentos de antigüedad que hubiere descubiertos o que se descubran, puesto que al honor y nombre de los pueblos mismos tanto interesa su conservación”. Aunque este fue el principal argumento manejado durante los primeros años de siglo para reclamar la obligada intervención de las instituciones para su conservación, esta fundamentación en lo antiguo pronto fue superada por lo *artístico* y lo *histórico*, como valores que propiciaron la tutela del patrimonio.

En cuanto a los bienes eclesiásticos, se reconocía a los Obispos derechos de intervención sobre los bienes artísticos, pudiendo disponer de los templos para el culto. El expediente que surgió entorno a la Catedral de Cartagena, dejó reflejado tanto la obligación del obispo de aplicar los diezmos correspondientes en el mantenimiento de sus inmuebles, como la utilización que se hizo del concepto *antigüedad* para justificar o no su conservación. Las personas responsabilizadas de cuidar y conservar los monumentos en estas primeras décadas de siglo se encontraron en una disyuntiva difícil de solucionar, como padres y tutores⁸⁹, por un lado tenían

87 IRIGOYEN LÓPEZ, A. La iglesia ante el enemigo. En: AA. VV. *La Guerra de la Independencia en la Región de Murcia*. Murcia: Tres fronteras. 2009. p.137.

88 BAQUERO, *Los profesores*, op.cit. p.245. Santiago Baglietto, formado en la Real Academia de San Fernando, tras las vicisitudes del 2 de mayo, donde lucha en Madrid contra los franceses, y tras un periodo en Roma, marchó a Cartagena. En Hellín, un franciscano le aconsejó que se quedase, pues lograría trabajo restaurando las muchas efigies que por aquellos pueblos habían estropeado “los enemigos”. Durante dos años estuvo restaurando en Hellín, Caravaca, Cehegín y Mula, antes de llegar a Murcia en 1813.

89 Rafael Sanzio, en la carta a Leon X, se lamentaba de los *padri e tutori* que debían haber estado responsabilizados de cuidar y conservar las reliquias y monumentos de Roma, “Quanti pontefici, padre santo, quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, né 'l me desimo valore e grandezza d'animo, quanti - dico - pontefici hanno permesso le ruine e disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi e altri edifici, gloria delli lor fondatori?, véase. RAFAEL, S. *lettere* op.cit. p.17.

la obligación de proteger y conservar los bienes que se encontraban bajo su tutela, por otra se encontraron a merced de las fluctuaciones políticas que les obligaron a tomar decisiones que los perjudicaron gravemente.

4.3.2.2. La conservación de la escultura pública

Las iniciativas tomadas por el Conde de Floridablanca y los poderes locales bajo el gobierno de Carlos III y su hijo, Carlos IV, habían dado lugar a propuestas que favorecieron el desarrollo social y económico de la ciudad de Murcia, y quedaron reflejadas en sus calles, alamedas y paseos públicos, como el Malecón o el Arenal. Las calles quedaron adornadas por triunfos - el triunfo de la Inmaculada Concepción fue colocado en el plano del Malecón (1737) y el triunfo de la Fuensanta en la Alameda del Carmen -, además de cuadros e imágenes en hornacinas, destinados a estimular la religiosidad.

La crisis generalizada y los sucesos políticos del primer tercio del siglo XIX influyeron negativamente en la conservación de las obras instaladas en las calles de Murcia. La inestabilidad política influyó en la vida material de los monumentos públicos, religiosos o conmemorativos que adornaban la ciudad, y las decisiones sobre su conservación quedaron a merced de la municipalidad y sus jefes políticos, especialmente aquellos monumentos conmemorativos cuya perdurabilidad dependió de los vaivenes políticos.

Entre los monumentos públicos conmemorativos instalados en estas primeras décadas encontramos representaciones alusivas a la constitución, a la patria, a la libertad, como el bajo relieve o lápida Constitucional representando a *Riego en el acto de obligar al rey á jurar la Constitución del año 12*, que se colocó en la fachada del Ayuntamiento⁹⁰. Encomendada al escultor Santiago Baglietto, para su construcción se propuso la *reutilización* de una serie de piezas de mármol, existentes en la sacristía de la Capilla del Bautismo de la Santa Iglesia Catedral⁹¹. Colocada en 1820, permaneció un corto periodo de tiempo, fue bajada de la fachada en 1823 por orden del representante de la Junta provisional, D. José Bermúdez, colocando en su lugar un cuadro de la Santísima Trinidad.

Encargada por el corregidor de Murcia, D. Rafael Garfias en 1828, de nuevo Santiago Baglietto fue el autor de una estatua en piedra de Fernando VII colocada en la plaza de Santo Domingo, en el centro de la feria de fábrica. Frutos

90 BAQUERO. *Los Profesores*, op. cit. p.347.

91 El arquitecto Francisco Bolarin fue el encargado de escoger y tasar las piezas escogidas.

Baeza recoge cómo después de la segunda restauración del absolutismo, con la llegada de los liberales, la estatua se destruyó, cayó hecha añicos, al tiempo que se incendiaba el convento de dominicos⁹².

La Municipalidad ordenó en 1823 la desaparición de los triunfos, símbolos de la piedad levantados en el siglo XVIII, con el pretexto de derribar todos los pilares que se encontraran en las calles y paseos que estuvieran en contradicción con el ornato público. Siguiendo con este reglamento, el 10 de enero de 1823 se quitó la imagen de la Purísima del triunfo del Malecón, sufriendo su fractura en dos partes durante su bajada, y seguidamente el triunfo de la Virgen del Rosario⁹³. Cuando en 1829 se volvieron a reponer los triunfos en sus lugares de origen, el triunfo de la Purísima regresó al paseo del Malecón, pero ocho años después, en septiembre de 1837, el Ayuntamiento decidió nuevamente su retirada, siendo regidor Monassot. En esta nueva retirada, algunas de las imágenes fueron llevadas a las parroquias, otras desaparecieron o fueron reutilizadas en los nuevos monumentos.

4.2.2.3. El expediente de la “Catedral” vieja de Cartagena.

Aunque las circunstancias políticas y económicas condujeron a los regidores murcianos a tomar decisiones que en ocasiones afectaron gravemente al patrimonio mueble e inmueble de la Diócesis, en estas primeras décadas también encontramos posturas a favor de la conservación de inmuebles históricos, como la Catedral de Cartagena.

92 FRUTOS BAEZA, J. “Plaza de Santo Domingo”. *El Liberal*, 8 de abril de 1908. Murcia.

93 IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.. *Rebuscos y otros artículos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 2004. pp.107-110.



Puerta de la Catedral de Cartagena. A. Passaporte. S.XX. LOTY 05715.

El Ayuntamiento de Cartagena dirigió un expediente al Obispo de la diócesis, quejándose del estado de abandono de su Catedral, motivo que dio lugar a una sucesión de las cartas y oficios remitidas al obispado en las que reiteraban una y otra vez el estado del monumento⁹⁴. La reclamación se basa en la *antigüedad* del inmueble:

“¿qué mucho suceda así cuando el pueblo mira que su antiquísima, venerable y consagrada catedral, este monumento artístico, obra de siglos 5º y 6º, este ilustre panteón de tantos bienaventurados mártires, ha principiado a desplomarse, y el R. Obispo lleva en palabras al Ayuntamiento sin que le mueva á dictar un enérgico y ejecutivo remedio el daño que amenaza á los edificios que están á su inmediación, y de que ya tiene el Ayuntamiento repetidas quejas?”⁹⁵

El edificio había sido reconocido por el arquitecto D. Carlos Cayetano Ballester, el 22 de julio de 1816. Junto al informe propuso tres proyectos para su reedificación, que el Obispado consideró inviables por su cuantía.

94 AMM. Fondo Alegría, núm. 418. Nº de inv. 1-I-10. *Catedral de Murcia. Expediente que sigue el Ayuntamiento de la ciudad de M.N.Y.M.L. Ciudad de Cartagena desde 27 de abril de 1816 sobre la reparación de la antigua Santa Iglesia Catedral del obispado*. Cartagena: Imprenta de Ramón Puchol, 1820.

95 *Ibid.* p 4. Oficio fechado en Cartagena, el 27 de abril de 1816.



Interior de la Catedral vieja de Cartagena. A. Passaporte. LOTY 05717.

El oficio fechado dos años después, el 25 de abril de 1818, reflejaba su estado ruinoso, a punto del desplome, reclamando para su remedio una parte de los diezmos que el Obispado tenía asignados para el mantenimiento de sus edificios⁹⁶. Dejando al margen el tema de la devolución a Cartagena de la sede episcopal, cuestión que subyace en todo el expediente, el asunto que ocupa la mayoría de las cartas y oficios fue la conservación del edificio⁹⁷.

El Obispo escribió un informe a petición de la Cámara de Castilla, poniendo en duda que el edificio, que el ayuntamiento de Cartagena denomina Catedral, sea en realidad el primitivo del Obispado⁹⁸. Al prescindir de su *antigüedad*, su propietario considera que estaba liberado de su intervención, dado que ya no sería "*digno de salvarse*". En la argumentación se exponía como causantes de la ruina a los agentes naturales, una consecuencia de la decadencia natural de las cosas antiguas, "*multitud de ocurrencias que por tantos tiempos no han dejado de producir alteraciones sustanciales*". El *tiempo* vuelve a estar presente en esta reflexión, como

96 Ibid. p 9.

97 Ibid. p 11. Cartagena 16 de octubre de 1818.

98 Ibid. p 12-16. "¿con qué fundamento se atreve el Ayuntamiento de esta ciudad á exponer á S.M. que la iglesia cuya reedificación se trata, es la primera consagrada, edificio magnífico, y monumento artístico que puede servir de escuela para el estudio de las bellas artes? ¿[...] no se puede decir con verdad que es un monumento digno por su belleza de que vengan de otras partes para aprender cuando es necesario para perfeccionarse en el buen gusto, y demás partes de una perfecta arquitectura?"

protagonista en la vida material del edificio, a lo que habría que sumar el efecto devastador de las guerras, en una ciudad expuesta a las conquistas, que arrasaron cualquier resto existente de la iglesia primitiva.

Todas estas justificaciones obtuvieron respuesta del Ayuntamiento que en el año 1819 buscó la prueba definitiva para demostrar que se trataba de la iglesia matriz de su obispado, por lo que una vez hallada la cruz de consagración de la iglesia, se mostró en un acto al que fueron invitados el Gobernador, las autoridades, incluso los vecinos, pero fue declinada por el Obispo.

Cuando parecía que se estaba encontrando una solución, gracias al informe sobre la reparación de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena, avalado por estudios periciales de arquitectos, y remitido al Real Consejo de Castilla por el Gobernador, D. Juan de Dios Topete, conforme a Real Provisión de 29 de enero de 1820, la revolución liberal sumió a Cartagena durante los tres años siguientes en una situación conflictiva que obligó a dejar esta iniciativa en suspenso. Las primeras intervenciones tuvieron que esperar hasta el año el 1882⁹⁹.

La pretendida catedral de Cartagena era un argumento delicado por las sensibilidades que despertaba. Al estado ruinoso del edificio se unía una visión fantástica y nada rigurosa que en el imaginario popular lo asociaba a un enclave propio de los primeros tiempos del cristianismo. Las propuestas de restauración de la pretendida catedral no podían dejar de lado esas reivindicaciones ni proponer otra solución que no fuese una intervención en profundidad que sólo salvara de la ruina lugares tan venerables como la capilla de los Cuatro Santos, la del Cristo Moreno o los vestigios de Juan Bautista Antonelli. Por otra parte, en la época en que se producían estos movimientos, no exentos de ciertas falsificaciones o de dudosos descubrimientos, pesaba demasiado la condena clasicista del inmueble, ya denostado por Vargas Ponce o cuestionada su viabilidad por los arquitectos Carlos Cayetano Ballester y Francisco Bolarín. El doctoral Juan Antonio la discutía la conveniencia de intervenir en el edificio por su elevado coste - aumentó a un millón de ducados los 400 estimados en 1816 - "sin más objeto - a su juicio - que el ornato de la ciudad y conservación del edificio". Juzgada obra gótica, mundo al que era ajeno el gusto por las bellas artes, proponía el canónigo catedralicio murciano derribar el edificio y en su lugar levantar otro nuevo "bajo el plan que estime el concejo".

99 AMM. *La Paz de Murcia*, 15/6/1882, p.1. Recoge la noticia de *El Eco de Cartagena*.

Hasta la primera década del siglo XX fue un asunto más de las restauraciones pendientes, contenida su ruina por Carlos Mancha hasta que Víctor Beltrí levantó un nuevo edificio para paliar un capítulo de una historia tan desconocida e incierta como polémica.

4.3.3. Los efectos de las desamortizaciones sobre el patrimonio monumental

La legislación relacionada con el patrimonio artístico existente en conventos y monasterios durante la primera mitad de siglo XIX no tuvo como finalidad mejorar su conservación o evitar su destrucción, por el contrario planteó la enajenación de bienes eclesiásticos para proporcionar al Erario medios con los que responder a sus obligaciones.

José Bonaparte I había justificado su intervención en estas instituciones religiosas por la disposición enfrentada que la órdenes habían mostrado contra su gobierno, un móvil político detrás del cual se encontraba el económico, y que motivó muchos de los asaltos a conventos y monasterios, contenedores de un rico patrimonio que deseaba controlar: el Real decreto de 18 de agosto de 1809, hizo directamente responsables a los prelados y a todos los individuos de las comunidades “de toda extracción u ocultación de los bienes, así muebles como raíces, pertenecientes a sus respectivas casas [...]”¹⁰⁰.

A partir de 1814, el reinado de Fernando VII supuso un aparente regreso a la situación anterior a la guerra, devolviendo los conventos a sus comunidades, siempre y cuando superasen el mínimo de miembros señalados, pero el Decreto de las Cortes Generales de 25 de Octubre de 1820 supuso la incorporación al Estado de los bienes de los monasterios y conventos suprimidos por el Decreto de las Cortes Generales del 1 de Octubre de 1820¹⁰¹, un año en el que habían sido asaltadas muchas de estas instituciones. Había dado comienzo un periodo de inestabilidad política que duraría tres años y que tendría graves repercusiones para el patrimonio eclesiástico¹⁰². Tras los últimos diez años de reinado de Fernando VII, a partir de 1833 Murcia permaneció fiel a la Infanta Isabel durante las guerras carlistas - en los primeros

100 Real Decreto de 18 de Agosto de 1809. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J. (coords.) Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados. En: *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium, 6/9-IX-2007*, 2007, pp. 5-30. El Decreto de las Cortes Generales, de 17 de Junio de 1812, incorporó al Estado los bienes de las Órdenes religiosas disueltas o reformadas por el gobierno de José I.

101 *Ibidem*. p.11.

102 El denominado trienio liberal finalizaría en la ciudad de Murcia con la conquista del general Jean Joseph Molitor, quien empujó al ejército liberal hasta Cartagena, concluyendo con la victoria aliada que restableció el absolutismo regio.

momentos una parte de los religiosos murcianos mostraron una inclinación hacia los carlistas¹⁰³-, una etapa de incendios y matanzas entre el clero, que también trajo consigo el abandono de los conventos. El Real decreto sobre clausura y supresión de conventos de 26 de marzo de 1834 trajo consigo medidas que afectaron a sus bienes muebles e inmuebles, como su venta en pública subasta¹⁰⁴.

En 1835 la violencia dio como resultado la quema de los conventos de San Francisco, Santo Domingo y La Merced en Murcia, o el convento de San Francisco de Jumilla¹⁰⁵. En 1837 los partidos carlistas llevaron a cabo saqueos en Yecla y Abanilla, que fueron atajados por el comandante isabelino, Pedro Chacón. El 27 de abril de 1837 se ordenó la demolición de los conventos asaltados en 1835, con el fin obtener de los materiales demolidos - piedra, madera, hierro, y principalmente ladrillo - los fondos necesarios para fortificar la ciudad.

La complicada situación de los edificios conventuales generada con las guerras carlistas, se acrecentó con los procesos desamortizadores al convertirlos en objeto de venta, con la que se pretendía reforzar las debilitadas finanzas del estado, cuya pésima situación habían acrecentado las guerras carlistas.

El Real Decreto de 25 de Julio de 1835, siendo Reina Gobernadora Doña M^a Cristina de Borbón, suprimía los conventos y monasterios que no tuvieran al menos doce religiosos, con el fin de que los bienes de estas instituciones se destinaron a la extinción de la Deuda Pública. Los monasterios, conventos, iglesias, también bienes muebles, como los ornamentos y vasos sagrados, se los reservaba el Gobierno para disponer de ellos, previa justificación de los ordinarios y prelados de las órdenes. El fin de los edificios monumentales era su venta que en algunos casos los salvó de la demolición y en otros, como la enajenación a particulares, supuso el reaprovechamiento de los materiales de la fábrica, la especulación con los terrenos o su uso como almacenes. En Murcia este proceso no se resolvió sin consecuencias, los conventos de San Francisco, Santo Domingo y la Merced fueron presa de un fuego intencionado los últimos días de julio de 1835, siendo necesario reforzar la vigilancia en los entornos del convento de los Jerónimos de la Ñora y de San Francisco de Paula¹⁰⁶; y algunas comunidades, como las monjas Isabelas, fueron expulsadas de su convento

103 Un ejemplo de aquellos que se opusieron lo encontramos en la causa abierta el 24 de diciembre contra el convento de San Joaquín de Cieza por haber mostrado su desacuerdo contra la reina. Posteriormente el convento fue suprimido y sus bienes e inmuebles vendidos como tantos otros en el proceso desamortizador que impulsó Mendizábal en 1836.

104 *Gazeta de Madrid*, núm.38. 27 de marzo de 1834.

105 El monasterio de Verónicas fue incendiado en 1835 y suprimido poco después. Fue devuelto a la Comunidad por Real Orden de 10 de octubre de 1847.

106 NIETO, *Los franciscanos*, op. cit., pp.168-169.

en 1836, teniendo que refugiarse en el convento de San Antonio¹⁰⁷.

El Real Decreto de 19 de febrero de 1836 declaró en venta todos los bienes de las comunidades suprimidas, pero excluía de la misma algunos edificios, entre los que se encontraban aquellos que el Gobierno destinara para conservar monumentos de las artes o para honrar la memoria de hazañas nacionales. Esta medida estaba abriendo un camino que podía asegurar la conservación de algunos monumentos destacados por su valor histórico – artístico, un argumento que fue esgrimido por la Comisión murciana para tratar de defender y proteger el patrimonio de la ciudad, y en el que se encuentra un rasgo definitivo de la política estatal de conservación de los monumentos que se desarrollaría a lo largo del siglo XIX.

El Gobernador de la ciudad de Murcia pidió un informe sobre los conventos de la capital y el destino que podría dárseles a aquellos que por sus características arquitectónicas merecían ser conservados, evitando su derribo. El informe recogía once conventos, colegios o monasterios, entre los que salvaban por su valor artístico, Santo Domingo, La Merced, San Francisco y San Jerónimo, los que se encontraban en estado ruinoso o carecían de alguna cosa que interesase a las artes fueron destinados a casas o cuarteles, como San Felipe, San Agustín y Santa Teresa, por último, San Juan de Dios fue destinado a hospital, y el Colegio de la purísima Concepción se destinó a enseñanzas.

Durante la Regencia de M^a Cristina de Borbón se produjo la organización territorial que daría lugar a la región de Murcia, constituida por Murcia y Albacete, nombrando en cada provincia un Jefe político. En 1837, el Ministro de Hacienda, Juan Álvarez de Mendizábal, aprobó la desamortización de los bienes eclesiásticos, con el fin de incrementar la recaudación de la hacienda y la redistribución equitativa de la riqueza entre la población.

En 1840, al pronunciamiento y la caída de la Regente M^a Cristina, impuso un gobierno dictatorial regentado por Espartero, durante el cual se pusieron en venta todos los monasterios o conventos de las comunidades religiosas suprimidas de ambos sexos que no habían sido ya enajenados anteriormente en venta real. Con la Ley de 2 de septiembre de 1841 se amplió el marco de actuación de la desamortización al clero secular¹⁰⁸. Se declararon en venta todas las fincas, dere-

107 AMM. Sig.230-A/234-A. En 1849 el Obispo Mariano Barrio les consiguió el Colegio de la Purísima, junto al convento de San Francisco.

108 Aunque en julio de 1837 habían sido declarados bienes nacionales, su venta se suspendió en la ley de 16 de julio de 1840.

chos y acciones del clero catedral, colegial, parroquial, fábricas de las iglesias y cofradías¹⁰⁹.

El derrocamiento de Espartero en 1843, permitió el ascenso de Isabel II, y dio comienzo a un nuevo periodo, en el que inicialmente se suspendió la venta de los bienes del clero secular y de las comunidades religiosas de monjas¹¹⁰, y por Real decreto de 3 de abril de 1845, los bienes del clero secular no enajenados, se devolvieron al mismo clero. La Real orden de 20 de abril de 1846 declaraba nulas las ventas de los bienes de ermitas, santuarios y cofradías, debiendo indemnizarse a los compradores.

El intento modernizador del reinado de Isabel II fue frenado por las tensiones desencadenadas por los gobiernos de Narváez, Espartero y O'Donnell. La Década Moderada iniciada con el Estado centralizado creado bajo la presidencia de Ramón María Narváez, fue un periodo en el que la iglesia volvió a recuperar su presencia. La Constitución de 1845 convirtió a España en un Estado confesional católico, dando inicio a la reconciliación entre Iglesia y Estado que, con el Concordato de 1851 entre España y la Santa Sede, firmado por Bravo Murillo, dio comienzo a una política protectora de los bienes eclesiásticos, trajo como consecuencia la suspensión de la venta de los bienes procedentes de las extinguidas comunidades regulares, clero secular, Ermitas, Santuarios, Hermandades y Cofradías.

Estas expectativas se vieron frenadas solo cinco años después, cuando la ley de 1 de mayo de 1855, promovida por el ministro de hacienda, Pascual Madoz, decretó nuevamente la desamortización general de los bienes eclesiásticos¹¹¹.

4.3.3.1. Las Comisiones Científicas y Artísticas

La Real Orden de 29 de julio de 1835 relativa la supresión de algunos monasterios +y casas de religiosas, exceptuaba de la aplicación del pago de la deuda pública a los archivos, bibliotecas, obras de escultura, pintura, enseres que existan en las casas y pudieran servir a las ciencias y a las artes, pues eran objetos dignos de conservarse por su antigüedad, o por la perfección de su trabajo. Para llevar a

109 *Gazeta de Madrid*. Núm. 2515. 5 de septiembre de 1841. Decreto de 2 de Septiembre de 1841. Las Juntas o comisiones especiales creadas a tal efecto en cada provincia se encargaron de llevar a efecto la normativa. Los preladados, cabildos, párrocos, mayordomos de cofradías, estaban obligados a dar relaciones de los bienes eclesiásticos que tenían a su cargo. También se obtuvieron los datos a través de los ayuntamientos, que recogieron las fincas y bienes existentes en su término municipal.

110 *Gaceta de Madrid*, núm. 3621. 13/08/1844. pp. 1-2. Decreto de la Regencia del Reino 8 de Agosto de 1844.

111 Los procesos desamortizadores habían respondido hasta esta fecha a objetivos políticos y económicos. Habría que esperar al Decreto de 1 enero de 1869, cuando el Estado se incautó de los objetos de ciencia, arte o literatura que estaban a cargo de las catedrales, cabildos, monasterios y órdenes militares, para encontrar una finalidad más intelectual, al destacar el valor científico de los bienes incautados.

término estas ocupaciones dispuso, primero, el nombramiento de una comisión de tres a cinco individuos, inteligentes y activos, para que tuvieran a su cargo “examinar, inventariar y recoger cuanto contengan los archivos y bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos, y las pinturas, objetos de escultura y otros que deban conservarse”, en segundo lugar, el nombramiento de estos individuos, se debía consultar a las Academias de Nobles Artes, los encargados de los archivos públicos y a las Sociedades Económicas¹¹².

La Real Sociedad Económica de Murcia fue la encargada de nombrar a las personas que compondrían la Comisión¹¹³. Con fecha 15 agosto 1835 un oficio del Gobierno civil provincial, firmado por Francisco Romo y Gamboa, indicaba a la Económica que debía haber nombrado cinco individuos que compondrían la comisión para recoger los efectos de los conventos suprimidos de los que debe hacerse cargo el Gobierno civil, ofreciéndose a evaluar gratuitamente su cometido, valiéndose de sus socios corresponsales¹¹⁴. La Económica propuso un método para que otras ciudades de la provincia “se valgan para ello de los socios corresponsales que hay en los mismos, siendo la Comisión de esta capital la única con quien se entienda este Gobierno civil.” La propuesta fue aceptada, ya que disminuía los costes a sólo los indispensables para los traslados de las obras al lugar designado.

112 *Gazeta de Madrid*, nº217. 4/ 08/1835.

113 ARSEAPMU. Actas 1835-1840. Junta extraordinaria del 10 de agosto de 1835. Se da cuenta del oficio del Gobernador civil para formar comisión de cinco individuos que se encargasen de la formación de inventarios de libros, cuadros, esculturas, entre otros bienes de monasterios y conventos suprimidos.

114 ARABASF. Legajo 5-51-2. Carpeta 1. documento1. La Real Sociedad nombró a D. Pedro Lechau cura de la parroquia de San Lorenzo, Don Diego Mesples y D. Rafael García Espada abogados, D. Francisco Alix Secretario de la comandancia, y D. Diego García Osorio, secretario de la Sociedad.

Nota de la inversión de 1000 rs. vñ. recibidos de la Sociedad económica de Murcia en 9 de Enero de 1836 para los gastos de traslado a el Colegio de la Purísima y arreglo de las Bibliotecas y pinturas de los extinguidos Conventos con algunas noticias acerca del resultado de dicha Comisión.

<u>Nombres.</u>	<u>Estado de las librerías</u>	<u>Número de</u>	<u>Gastos ocasionales.</u>
S. Francisco.	Numero inmensa librería p. mal conservada.	59.	149.
S.ª Teresa	Completa, y en muy buen estado q. la otra.	26.	127.
Capuchinos.	Desecho	19.	39.
Carmen.	Pegujos libros y malos	8.	24.
Trinidad.	Nada	5.	19.
S.º Domingo	Desecho	8.	19.
S. Agustín.	Nada	33.	37.
S. Diego	Numero de (se llevó también a el colegio)	15.	158.
S. Gerónimo	Muchos volum. bien conservados.	14.	268.
S.ª Catalina de S.ª	Pocos y malisimos	4.	79.
S. Felipe.	Nada	5 quintales de sueltos	} 29. gastos sueltos
Colégio de la Puris.ª	Partente completa (muñidos el Hermitano)	11	
		<u>198.</u>	<u>978.</u>

Total de gastos " 978.

Recibido " 1000.

et favor de la Sociedad 22 rs. vñ.

Murcia 9 de Enero de 1836
Ramon Baquero



ARSEAPMU. Nota del coste del traslado de Bibliotecas y cuadros al colegio de la Purísima, 1936¹¹⁵.

115 ARSEAPMU. Actas 1835-1840. 1836. 88/389. Baquero, miembro de la comisión de inventario de librerías y archivos de los conventos suprimidos, manifestó el mal estado en que se hallaban los colocados en el colegio de la Purísima, pues estando depositados en su capilla que era bastante húmeda se encontraban expuestos a perderse todos o la mayor parte de ellos.

La Real Orden de 14 de diciembre de 1836 introdujo un aspecto importante pues, siendo muchas las obras existentes en los conventos, debían ser recogidas y enviadas para enriquecer el Museo Nacional o para formar Museos Provinciales, “donde estén reunidas a la vista de todos, sirviendo de modelos, contribuyendo a difundir el buen gusto y la afición a las bellas artes”. Las personas encargadas de los inventarios debían remitir al Ministerio notas con los autores reunidos, nota que después se enviaba a la Academia de San Fernando, la cual, una vez examinados, determinaba si había autores no conocidos en Madrid, o de los que no hubiera obra en el Museo Nacional, y de ser así, se comisionaba a alguna persona para seleccionar dos obras por autor para la Galería.

Independientemente de que el criterio inicial fuese conservar las obras de los conventos, estas medidas muestran claramente que, el Gobierno lo contemplaba como un medio de adquisición de obras para completar el Museo Nacional¹¹⁶. Estamos en la antesala del nacimiento de los museos públicos, formados más tarde, en su mayor parte gracias a los bienes eclesiásticos de los monasterios y conventos suprimidos.

En el R.D de 16 de septiembre de 1836¹¹⁷ se reclamó de los Jefes políticos el inventario de objetos artísticos y científicos existente en los conventos suprimidos, especialmente en lo relativo a pintura y escultura, con el fin de reunirlos en los museos provinciales, quedando claro que lo requerido en la R.O. de 29 de julio de 1835, no había tenido el efecto que se esperaba.

La Real Orden de 27 de mayo de 1837 creaba las *Comisiones Provinciales Científico Artísticas*, precedente de las Comisiones de Monumentos, encargadas de realizar inventarios generales de los conventos suprimidos, en el que se especificaban las obras que debían ser conservadas, trasladando las obras de mérito a la capital de cada provincia y conservarlas en lugares apropiados que sirviesen de museo o biblioteca. Estas Comisiones estaban presididas por un diputado provincial o concejal del ayuntamiento, formada por cinco personas que a partir de este momento pasaba a designar el Jefe Político. Las Comisiones asumen la responsabilidad de tutelar los bienes seleccionados, sacándolos del espacio para el que habían sido creados y donde adquirirían su plena justificación, y para asegurar

116 El Museo del Prado fue creado por Real Decreto en 1818 como museo estatal, abriéndose al público un año más tarde.

117 *Gazeta de Madrid*, núm.742. 11 de diciembre de 1836.

su correcta conservación debían conducirlos a Museos y bibliotecas¹¹⁸, de manera que el Museo ya empezaba a ser contemplado como un espacio de tutela, donde se podía asegurar la conservación de las piezas.

*Nota de los cuadros que se han encontrado y suprimidos de esta Capla.
por la Comisión de la Sociedad Económica nombrada al efecto.*

<u>Artículo</u>	<u>Diminuciones</u>	
	<u>Plata y oro 70 reales</u>	
Retablo de Santa Domingo, apaisado.....	10.....	12
Una Cruz, lino sobre tabla, apaisado.....	9.....	10.½
Una Cruz, lino sobre tabla.....	6.½	4.½
Quatro retabos de Santos escritores del Ord. de S.º Gerónimo, iguales todos en dimensiones.....	2.½	1.½
Las Virgenes y el Niño con el Estreño y en Religión de los Santos de S.º Paulo.....	9.½	4.½
S.º Vicente Ferrer defendiendo el misterio de la concepcion.....	10.....	8
El Reverendo Guillermo del Orden de S.º Paulo.....	10.....	8
S.º Vicente Ferrer, predicando en la Plaza de S.º Domingo de esta Ciudad, apaisado.....	9.....	12
Una Santa Maria del Orden de S.º Paulo.....	9.½	8
Una Armadura, coronada por la Trinidad.....	8.....	6.½
La Virgen con el Niño y la Virgen con el Niño, presentando un libro con un tratado de su Religión de S.º Domingo, a.º de la misma Orden.....	10.....	8
Santos defendiendo el misterio de la Concepcion, apaisado.....	6.½	9
Una Señora en prisión acompañada de Christo y Angeles.....	10.½	6.½
S.º Tomas de Villanueva, dando limosnas a los Pobres.....	7.½	5.½
Un Obispo del Orden de S.º Agustín.....	8.....	5
El Sr. Doctor escribiendo a la Señora de la Virgen, apaisado.....	7.....	9.½

ARSEAP. Correspondencia general. Comisión de la sociedad para recoger las pinturas de los conventos suprimidos de la capital. 1937. 2/3.

118 *Gazeta de Madrid*, nº 742. En la Real Orden de 14 de Diciembre de 1836, el Gobierno solicita la remisión de información sobre los inventarios de los objetos artísticos y científicos existentes en los conventos, con el fin de elegir las obras que por su mérito mereciesen formar parte del Museo Nacional y proceder a la formación de museos provinciales.

<i>S.º Agustin</i>	9.....	4.½
<i>Un S.º Obispo de la misma orden</i>	9.....	4.½
<i>Una lid de un guerrero español con un moro, ap.º</i>	4.....	6.
<i>El V. Raymundo Lulio</i>	10.....	8.
<i>Una Purissima</i>	12.....	2.½
<i>Otra id.</i>	10.½.....	8.
<i>Otra id.</i>	14.....	12.
<i>El H. concludido el ayuno, y asintido de Angeles, ap.º</i>	12.....	18.
<i>Una Ascension</i>	15.....	15.
<i>Retrato del Obispo D.º Antonio Salinas</i>	10.....	6.
<i>S.º Jaime</i>	10.....	6.
<i>S.º Buenabonura</i>	10.....	8.
<i>Retrato del Patrono del Colegio de la Purissima</i>	8.....	6.
<i>Id. de la Trinidad del dho Colegio</i>	8.....	6.
<i>El H. en el Sepulcro, ap.º</i>	4.....	5.
<i>La Virgen con el Niño</i>	7.....	5.½
<i>El triunfo de la Lucanina, ap.º</i>	9.½.....	8.
<i>Una Santa del orden de S.º Agustin donde termina</i>		
<i>Los pobres</i>	9.....	7.
<i>La Virgen de S.º Diego de Alcalá</i>	8.....	7.
<i>La Virgen y S.º Bernardo</i>	19.½.....	10.
<i>La woman Cama del Señor, ap.º</i>	14.....	21.

Otras tantas únicas primicias de las que, en susurro de las Comisiones y de otras personas incluyeron y merecen haberse alguna mención. Ninguna de ellas es original y ni solo copias, pero ejecutadas por autores, unos de ellos desconocidos, y otros aunque conocidos todas de inferior mérito. De las demás nada se dice, tanto por su deterioro como por su ningún mérito. Murcia 26 de Abril de 1807.

El H.º de la Comisión
Francisco Vallejo



ARSEAP. Correspondencia general. Comisión de la sociedad para recoger las pinturas de los conventos suprimidos de la capital. 1937. 3/3.

Treinta y siete fueron los cuadros recogidos en esta relación, desconociéndose el destino de aquellas obras que fueron descartadas por el grado de deterioro que presentaban o la falta de mérito.

Los problemas económicos de la Regente aumentaron durante la primera guerra carlista, motivo para que se publicara un nuevo Decreto de 29 de julio de 1837, en el que se ordenaba la supresión de todos los monasterios y conventos con menos de doce religiosas profesas¹¹⁹. El Gobierno podía destinar para las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública cualquier convento suprimido, así como los bienes que contuvieran, archivos, cuadros, libros y demás objetos pertenecientes a las ciencias y las artes, por lo que pidió a los Jefes Políticos que enviaran la relación de obras que debían ser conservadas y cuales podían ser vendidas.

La situación económica del Gobierno hizo que toda esta legislación que podía haber establecido una estructura sobre la que realmente descansara la protección del patrimonio, se convirtió en un mecanismo que aceleró su descontextualización e incluso su destrucción, con la falsa imagen de asegurar su conservación.

4.3.3.2. Los trabajos de la Junta de incautación de los conventos suprimidos en Murcia

Debido a la envergadura de las intervenciones en los conventos, la Junta de incautación de los conventos suprimidos junto al Gobierno Político de la Provincia, buscaron el apoyo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, con el fin de que les ilustrara sobre los conventos y sus posibles destinos. La documentación generada entre los distintos organismos, ha permitido conocer el estado de conservación en que se encontraba el patrimonio conventual, el destino que se dio a los edificios, y observar el papel desarrollado por la Real Sociedad Económica de Murcia, inventariando los bienes, evaluando su estado de conservación y aconsejando sobre su destino.

En respuesta al oficio enviado por la Real Academia, en el que se pedía a todas las del Reino dieran razón individual de todas las nobles arquitecturas que deberían conservarse por ser monumentos de los progresos de las artes en España en los tiempos en que se construyeron y también después, los individuos de la Real Sociedad Económica que componían la comisión encargada del examen de los Monumentos artísticos de la capital, escriben un oficio fechado el 24 de abril de 1836, relativo a los conventos suprimidos y al destino que podían dárseles con

119 *Gazeta de Madrid*, núm. 977. 4 de agosto de 1837.

el fin de evitarles la ruina y su destrucción¹²⁰. A pesar de las circunstancias en que se desarrolló, la labor realizada supuso un mayor conocimiento del patrimonio arquitectónico murciano y un intento de sistematización de su estudio.

Al hacer la relación de los conventos los clasificaron, primero en función de su belleza, que se tratara de un edificio bello e inimitable, difícil de poder reemplazar, en segundo lugar en función de su buena conservación, del estado de solidez de los edificios conventuales, tercero en función de su situación en la ciudad, ya que ésta podía suponer un bien público; y en cuarto lugar, su posible utilización por la administración, ya que eran muchos establecimientos de los pertenecientes a los intereses de la nación que se hallaban sin ubicación propia, como la administración de Correos, el Tribunal de Comercio, la Diputación Provincial, el Gobierno Civil o el mismo Ayuntamiento, amenazado de ruina en algunas zonas.



Iglesia de Santo Domingo, LOTY 05-600. Passaporte, António, S.XX.

En el oficio se clasificaron los conventos en tres niveles, los de primera clase, destacados por su belleza arquitectónica, San Francisco, Santo Domingo, La Merced, San Jerónimo y el Colegio de Jesuitas; los de segunda clase, destacados por sus proporciones, solidez y capacidad, que los hacían aptos para cuarteles y

120 ARSEAPMU. Informe sobre los conventos suprimidos. Comienzan expresando cómo los individuos de la Sociedad se encuentran identificados con la propuesta de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando. Lo firman Francisco Vall Espinosa, Ramón Baquero y Juan Peralta y Cárceles.

hospitales, San Agustín, el Carmen, la Trinidad, Colegio de la purísima¹²¹, San Juan de Dios; y los de tercera clase, aptos para casas o cuartel para la milicia, Santa Teresa, San Diego, Capuchinos, San Felipe; Santa Catalina del Monte, para lazareto, y San Francisco de Paula de Alcantarilla, sin utilidad alguna.

En las notas adjuntas al oficio se realizaron breves descripciones de los conventos, permitiéndonos conocer a groso modo cual era el estado de conservación de los edificios conventuales en este momento. Se observó que algunos se encontraban en estado de ruina, como el Monasterio del Carmen o la antigua iglesia del convento de San Francisco, de la que sólo quedaban vestigios. Otros habían padecido incendios que habían afectado gravemente a los edificios, como el convento de Santo Domingo y el convento de la Merced.

En la descripción del convento de San Francisco - los vestigios que quedaban de la iglesia antigua, les recordaban el gusto y la valentía gótica-, al tratar sobre la parte construida en el siglo XVIII, destacan cómo su simetría y disposición les hace considerar que pudiera emplearse a museo de arquitectura. Quedó recogido en la descripción del convento de Santo Domingo, que a pesar de haber padecido mucho en el incendio, quedaban restos dignos de conservarse, destacaba su magnífica escalera con la cúpula que la adornaba, “algo maltratado todo”; al hablar del templo al que está unido hacía referencia a una tribuna exterior de la que había hablado Ponz en su *Viaje de España*, “lo hacen recomendable y parte de sus obras de eterna memoria”¹²². La descripción del Monasterio de El Carmen destacó su estado ruinoso.

A pesar de la destrucción ocasionada por el incendio sufrido cuatro años atrás, el edificio de la Merced aconsejaba la conservación del edificio tanto por la arquitectura como por su escultura. La belleza del edificio aconsejó su utilización de modelo para el estudio de los jóvenes que siguiesen la carrera de arquitectura:

“Obras sin comparación menos dignas se guardan en otras naciones para estudio de los jóvenes, y se les hace delinear a los que siguen carrera de arquitectura en la nuestra viendo solo las copias de ellos, que muchas veces dejan la imaginación de los jóvenes dudosa de que puedan subsistir cuánto más deberá reservarse un estudio tan al natural”¹²³

121 El colegio de la Purísima era la sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en este momento.

122 Ponz no llegó a incluir en su *Viaje* el capítulo referente a la Región de Murcia, si bien pudo haber emitido este juicio en alguna de las ocasiones en que visitó la ciudad como secretario de la Academia de San Fernando.

123 ARSEAPMU. Informe evacuado sobre destino de los conventos suprimidos. 1836. p.12.

La Junta de Enajenación de Edificios y Efectos de conventos suprimidos siguió pidiendo la colaboración de la Real Sociedad a lo largo de todo el proceso desamortizador. Una vez más, el 9 de enero de 1837, cursó un oficio al presidente y vocales de la misma, pidiéndoles consejo sobre los destinos que podrían dársele a todos o algunos de los edificios de los conventos suprimidos, en esta ocasión, posiblemente ya eran conscientes de la envergadura de mantener los edificios suprimidos, por lo que sugieren que puedan ser vendidos, transformados en casas y artefactos. Esto último implicaba su reutilización parcial, pues como indica en el oficio, podían ser utilizados para la ampliación de calles, plazas, obras de salubridad, comodidad y ornato público¹²⁴ o también podrían ser derribados para vender sus materiales¹²⁵.

El Colegio de la Purísima Concepción había sido cedido a la Real Sociedad Económica conforme a la Real Orden de 3 de agosto de 1822. Las revueltas políticas que tuvieron lugar en los años anteriores y posteriores privaron a la corporación de su posesión obligándola al alquiler de otro edificio, tanto para sus reuniones como para las enseñanzas, que en aquel momento se habían ampliado con las de química, agricultura, geometría aplicada a las Artes. Aunque le había sido cedido en 1835 bajo un módico alquiler, con fecha 28 de febrero de 1837, solicitaron a la Reina la confirmación de la cesión¹²⁶.

En 1838 la Sociedad Económica recibió una nueva petición del Gobierno político provincial, para que informaran sobre la aplicación a que podía destinarse el convento de San Felipe Neri¹²⁷, como respuesta la Sociedad destacó su situación, su capacidad, el buen estado de sus obras, la altura de sus techos y las maderas escogidas empleadas en su fabricación, considerándola apropiada para academia de oficiales, teniendo la ventaja de estar unido al cuartel de caballería de Santa Eulalia, y próximo al de la Trinidad¹²⁸.

Estas solicitudes de colaboración siguieron sucediéndose en el tiempo, poniendo en evidencia la dificultad de dar salida a los edificios, cuya venta hubiera

124 Con Los derribos de conventos asistimos a los primeros pasos que años más tarde dieron comienzo a una etapa de importante reestructuración urbanística de la ciudad.

125 ARSEAPMU. Correspondencia General. Oficio del 9 de enero de 1837.(18).

126 ARSEAPMU. Correspondencia general. Fechado el 19 de julio de 1837, el informe que realiza la Comisión formada por la Real Sociedad sobre los posibles destinos de los conventos, indicaba que el Colegio de la Purísima pertenecía a los Regulares franciscanos y, aunque a diferencia de los conventos carecía de la solidez de éstos, disfrutaba de buenas vistas al paseo del Malecón y orillas del río Segura, dando su cara norte hacia la ciudad.

127 ARSEAPMU. Correspondencia general. Oficio del 23 de octubre de 1838.

128 Firmado por tres socios de la Real Sociedad Económica de Amigos del país de Murcia, Pascual Ortega, párroco de la parroquia de Santa Catalina y miembro de la comisión local de instrucción primaria, el arquitecto Jerónimo Ros y Víctor Vergara, curador de la escuela de niños.

proporcionado al gobierno los recursos que necesitaba. La comisión formada para evacuar el informe pedido por la Junta de enajenación de edificios y efectos de conventos suprimidos informó “ha meditado mucho, deseando siempre el mejor acierto, el parecer que se la pedía, y fijándose mas particular.¹²⁹ en el ultimo periodo de dho. oficio acerca de los recursos metálicos para la terminación de la guerra, cree lo mas acertado, útil y conveniente la venta de los tales edificios, tal cual conforme se hallan [...]”¹²⁹.

La Relación de los monasterios y conventos que se hallaban desocupados en la provincia y de los cuales podía disponerse libremente, recogía junto a los nombres, tanto su situación y estado de conservación, como sus posibles destinos: fuera de la ciudad, el convento de San Jerónimo en la Ñora, se encontraba en buen uso al estar habitado por un exclaustro dedicado a su conservación, y aconsejaban su uso como fábrica, y el de Santa Catalina, en las faldas de la sierra, también habilitado gratis por un exclaustro, propusieron que se utilizase como lazareto. En la ciudad de Murcia, el convento de San Agustín, que estaba muy deteriorado e inhabilitado en su mayor parte, fue concedido para la Junta de ventas el 20 de septiembre de 1842, mientras el de Santo Domingo fue propuesto para centralizar oficinas. Finalmente, la Junta Superior de ventas Nacionales resolvió conceder al Ayuntamiento los conventos de San Agustín y la Purísima para cuarteles de caballería e infantería, y los de Verónicas y Santo Domingo para un coliseo y un mercado respectivamente, mientras el convento de San Francisco se convirtió en cuartel del batallón provincial de Murcia, y de los desvirtuados edificios incluso se retiraron los signos que pudieran recordar lo que habían sido, ordenando la supresión de signos en fachadas¹³⁰.

En Lorca, los conventos del Carmen, el de las Huertas y el de la Merced, presentaban un estado de conservación desigual, considerándolos apropiados para casas y lazaretos. En Cehegin, el de San Francisco estaba en buen estado. En Caravaca, el convento del Carmen se encontraba en buen estado, el de San Francisco estaba deteriorado, y el de San Jerónimo en buen uso, por lo que este último lo consideraron útil para su venta. Todos aquellos que clasificaron como deteriorados, presentaban un estado de conservación tan avanzado que la mayoría fueron considerados inútiles para vender. En Moratalla, el convento de la Merced también fue clasificado de igual forma, al igual que Santa Ana del Monte en Jumilla,

129 ARSEAPMU. Actas de 1835-1840. p.158-159. Junta Ordinaria del 19 de enero de 1837.

130 NIETO, *Los franciscanos*, op. cit. p. 189.

en los que se sumaba el inconveniente de su situación alejada de las ciudades. En Cartagena, el convento de San Agustín y el del Carmen pensaron dedicarlos para posadas, mientras el *arruinado* convento de San Francisco se consideró apropiado para *rifarlo*. El estado del convento de San Diego en Mazarrón consideraron que sería de difícil salida, en cambio, la casa-hospicio de San Francisco en Alhama, a pesar de su deterioro, lo destinaron a la venta. Las subastas eran anunciadas en los Boletines oficiales de cada provincia, destacando en el anuncio unas breves anotaciones sobre su estado de conservación o los materiales constitutivos¹³¹.

La Real orden de 2 de abril de 1844 dispuso que se enviase al ministerio una nota donde se recogieran todos los edificios, monumentos y objetos artísticos, procedentes de los conventos extinguidos en cada provincia que por la belleza de su construcción, por su antigüedad, el destino que habían tenido o los recuerdos históricos que ofrecían, fueran dignos de conservarse, y tomar medidas para salvarlos de la destrucción que les amenazaba.

“la necesidad urgente de adoptar providencias eficaces que contengan la devastación y la pérdida de tan preciosos objetos, procurando sacar de ellos todo el partido posible en beneficio de las artes y de la Historia”¹³²

La petición urgente del Jefe político de Murcia para obtener el informe sobre monumentos y objetos artísticos de la ciudad que merecieran conservarse, por un lado dejaba entrever los efectos devastadores de los procesos desamortizadores sobre los inmuebles, y por otro lado respondían a un intento de controlar su destino.

“[...] el tiempo por un lado y la férrea mano de la revolución (sic) por otro, han destruido gran parte de los edificios y monumentos que hubiéramos podido hacer mención [...] Los bien pocos que llaman la atención están en tal estado de deterioro que apenas podrán conservarse sin dispendios de gran consideración, y he aquí la causa por que decimos que apenas ha uno que merezca conservarse”¹³³.

131 *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. 02/04/1844. p.2. En Caravaca, el Colegio de la Compañía de Jesús salió a subasta, se consideraba que estaba bastante deteriorado, “las ventanas que se hallaban en él sin ninguna clase de fierro y muchas de ellas sin puertas-ventanas de madera, y las que hay casi destruidas,”; en Cartagena, el convento de San Agustín, se hallaba parcialmente en buen estado.

132 *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*, 31/08/1844, p.2. En las disposiciones de la ley quedaron recogidos doce artículos en base a los que empezaron a actuar las Comisiones Provinciales de Monumentos, nacidas con el objeto de solucionar la situación del patrimonio.

133 BAQUERO, *Los Profesores*, op, cit. p.361. El informe fue realizado por el arquitecto Santos Ibáñez (1809-1869) que según recoge Baquero, dirigió el monumento de Floridablanca, reutilizando los materiales que se conservaban del monumento a Fernando VII en el Arenal.

En este informe, aunque destaca los edificios de San Agustín, San Francisco, la Trinidad y San Jerónimo por su valor artístico, añadía que *apenas uno* merecía conservarse, justificando con estas palabras la no intervención por la elevada inversión que se hubiera necesitado para su recuperación debido a su mal estado de conservación.

Aunque el R.D. de once de abril de 1845 suspendía la venta de los edificios de los conventos, éstos se siguieron subastando con poco éxito hasta 1849. Con arreglo a esta Real Orden, en oficio del Gobierno Político de la provincia dirigido al Director de la Real Sociedad Económica, con fecha de doce de Junio de 1845, el Señor intendente de rentas pedía una clasificación general y ordenada de los edificios conventuales que se encontraban sin enajenar, con el fin de darles una aplicación definitiva, para cuarteles, presidios, cárceles, casas de corrección o beneficencia, hospitales, escuelas, fábricas u otros establecimientos públicos. Sólo al final de esta relación, consideraba su conservación por ser monumentos artísticos o iglesias consagradas.

La nota adjunta con la relación de los conventos que, según las oficinas de Bienes Nacionales de la Provincia, estaban sin enajenar era la siguiente:

Murcia. Convento de Santo Domingo, convento de religiosas Franciscanas Verónicas, y convento de Santa Catalina del Monte.

Caravaca. Convento de Carmelitas y convento de San Francisco.

Cehegin. Convento de San Francisco.

Moratalla. Convento de San Francisco.

Jumilla. Convento de Santa Ana del Monte y convento de San Diego de Mazarrón.

Ñora. Convento de San Gerónimo.¹³⁴

Cuando los edificios desamortizados de la provincia pasaron a manos del Estado, se planteó la necesidad de visitarlos y recoger los bienes muebles de interés que contenían, creando para ello una comisión encargada de las pinturas de los conventos. Se trató de un momento en el que se produjeron numerosos extravíos y, preocupados por su paradero, se ofició a la comisión para que informara de los trabajos. Un oficio fechado el 23 de septiembre, reclamaba a la persona que inventarió y recogió las pinturas de los mismos, D. Francisco Vallerrosa, para que diera cuenta de su paradero¹³⁵.

134 ARSEAPMU. Correspondencia General. Relación de conventos sin enajenar. 2 de mayo de 1844.

135 AMUBAM. ACM. Caja 1. Oficio de 23 de agosto de 1846 / oficio de 23 de septiembre de 1846.

Durante la desamortización de Madoz (1855), se repetirían las ventas de bienes, algunos fueron los que no habían conseguido venderse durante la desamortización de Mendizábal. A consecuencia de la destrucción del patrimonio que acompañaron los procesos desamortizadores, surgieron las primeras normativas del Estado para protegerlos durante el reinado de Isabel II.

“Después de una conmoción tan profunda como la que acaba de experimentarse, debe parecer extraño que continúen sintiéndose por algún tiempo sacudimientos mas ó menos pronunciados; pero este fenómeno exige por parte de las autoridades un aumento de celo y de prudente vigilancia, para evitar actos cuyas consecuencias puedan producir en lo sucesivo resultados perjudiciales. Efecto sin duda de la primera excitación revolucionaria y consecuencia también de los recuerdos que en abundancia ofrece el largo y lamentable periodo de reacción antiliberal, es el hecho de estarse procediendo demasiado precipitadamente en algunos pueblos á demoler edificios que fueron conventos ó tuvieron otro destino de carácter religioso.”¹³⁶

La revolución de 1868 que puso fin al reinado de Isabel II, estuvo acompañada de decisiones precipitadas que afectaron gravemente al patrimonio religioso. Los ayuntamientos desatendieron el cuidado y la conservación de los edificios, las demoliciones no tuvieron en cuenta el valor de los inmuebles, respondiendo a motivos especulativos. A las Comisiones Provinciales de Monumentos históricos y artísticos les correspondió dar cuenta de los edificios religiosos, que por estar sujetos a los efectos de la reducción de comunidades religiosas o de las desamortizaciones, se encontraban en peligro de ser demolidos o enajenados, y merecían conservarse por su valor histórico y artístico. Aunque la respuesta de algunas Comisiones no fue la esperada¹³⁷, su intervención en un primer momento salvó a algunos edificios de ser demolidos, pero la tarea definitiva fueron los trabajos desarrollados por los comisionados de las Academias, que proporcionaron un mayor conocimiento de estos inmuebles en riesgo – no se debe olvidar las palabras pasadas de algún Gobernador de la provincia indicando que no existían monumentos dignos de conservarse en ella -, salvándolos de su destrucción.

136 ARABASF. 55-1/2 (2-54-8-110). Circular del 18 de noviembre de 1868.

137 ARABASF. 55-1/2 (2-54-8-112). Circular del 16 de febrero de 1869. La Academia de San Fernando, ante la falta de respuesta de algunas Provinciales, las animó a reorganizarse y cumplir sus tareas siguiendo el reglamento vigente.

Capítulo V

La Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos

5.1. Creación de las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos

Las desamortizaciones de la primera mitad de siglo XIX dieron lugar a la venta de conventos y monasterios suprimidos y a la incautación de sus bienes muebles, artísticos, bibliográficos y documentales, generando la dispersión o la pérdida de un enorme patrimonio en manos de particulares o en el mejor de los casos en poder de la Administración que, siendo consciente de la urgencia de ponerlo a salvo de su deterioro y pérdida, quiso conocer su extensión y evaluar su estado, y decidió crear una institución que le permitiera controlarlo.



La Real Orden de 13 de Junio de 1844 creó la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos y con ella las Comisiones Provinciales, una medida proteccionista inspirada en las adoptadas por otras Administraciones europeas, aunque su desarrollo en países como Francia mostró claras diferencias en los tiempos de implantación de las medidas, la especialización de los responsables y los recursos destinados a las tareas de conservación¹. Mientras el Estado francés

1 Francia había vivido una evolución similar, con un primer momento de medidas que pretendieron contener los actos vandálicos hacia los Monumentos que representaban el Antiguo Régimen, dando paso a la creación de la Commission de Monuments Historiques en 1837, creada con la tarea de inventariar y clasificar los Monumentos, además de formar a los arquitectos que trabajarían en la recuperación de los inmuebles.

había iniciado un proceso que le conduciría hasta la creación de una Ley para la Conservación de Monumentos históricos en 1887, el gobierno de Isabel II vio frenado el impulso inicial por una sucesión de gobiernos que restaron la estabilidad y continuidad necesarias para desarrollar este proyecto, retrasándolo hasta el siglo XX, cuando dispondríamos de las primeras leyes específicas sobre protección y conservación de los monumentos, la Ley sobre Excavaciones Arqueológicas (1911) y la Ley de Monumentos Arquitectónicos- Artísticos (1915).

El desconocimiento de la Administración sobre el patrimonio del que ahora era responsable se hace evidente en el preámbulo de la Real Orden de 2 de abril de 1844:

“Por Real Orden de 2 Abril último, se sirvió la Reina (Q. D. G.) mandar que los Jefes políticos remitiesen a este Ministerio de mi cargo una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos, de cualquiera especie que fuesen, que, procedentes de los extinguidos conventos, existan en sus respectivas provincias, y que por la belleza de su construcción, por su antigüedad, el destinó que han tenido o los recuerdos históricos que ofrecen, sea digno de conservarse, a fin de adoptar las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que les amenaza. Aunque no todos los Jefes políticos han podido cumplir con este encargo por la dificultad de reunir la noticias pedidas, son bastantes ya los datos que se tienen para conocer la gran riqueza que en esta parte posee todavía la nación, y la necesidad urgente de adoptar providencias eficaces que contengan la devastación y la pérdida de tan preciosos objetos, procurando sacar de ellos todo el partido posible en beneficio de las artes y de la Historia”.²

En estas décadas centrales de siglo a las Comisiones Provinciales de Monumentos históricos y artísticos les correspondió dar cuenta de los edificios religiosos, que por estar sujetos a los efectos de la reducción de comunidades religiosas o de las desamortizaciones, se encontraban en peligro de ser demolidos o enajenados, y merecían conservarse por su valor histórico y artístico.

A partir de 1844, para realizar el control de las excavaciones, el cuidado de los monumentos antiguos, la exportación de obras de arte y la inspección y supervisión de las restauraciones, se crean las Comisiones Provinciales de Monumentos

² *Gazeta de Madrid*, núm.3568. 21/06/1844. p.1.

Históricos y Artísticos, y se nombraron comisarios, una medida institucional que nació con la meta de solucionar los problemas derivados de las enajenaciones. Las Comisiones Provinciales se convirtieron en instrumentos organizados por la Comisión Central, cuyos objetivos se vieron obstaculizados en la ciudad de Murcia, por la apatía de sus miembros y la ineficacia de alguno de sus Jefes políticos.

En cada provincia, la comisión estaba compuesta de cinco miembros, *cinco personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades*, tres eran nombrados por el Jefe Político, quien la presidía, y dos por la Diputación Provincial³.

La Comisión tenía entre sus principales atribuciones:

- Adquirir noticia de todos los edificios, monumentos y antigüedades que existieran en cada provincia y que merecieran conservarse.
- Reunir los libros, códices, documentos, cuadros, estatuas, medallas y demás objetos preciosos literarios y artísticos pertenecientes al Estado que estuvieran diseminados en la provincia, reclamando los que hubiesen sido sustraídos y pudieran descubrirse.
- Rehabilitar los panteones de Reyes y personajes célebres, o de familias ilustres, a trasladar sus reliquias á paraje donde estuvieran con el decoro que les correspondía.
- Cuidar de los Museos y Bibliotecas provinciales, aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos de los objetos que contenían.
- Crear archivos con los manuscritos, códices, y documentos que se pudieran recoger, clasificarlos é inventariarlos.
- Formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no eran susceptibles de traslación, o que debían quedar donde existían, y también de las preciosidades artísticas que por hallarse en edificios que conviniera enajenar, o que no pudieran conservarse, merecían ser transmitidas en esta forma a la posteridad.
- Proponer al Gobierno cuanto creyeran conveniente a los fines de su instituto, y suministrándole las noticias que les pidiera.

En cuanto a la financiación de las Comisiones, los cargos de los comisionados eran honoríficos, y los gastos se cubrían con fondos provinciales. Trimes-

³ Desde 1833 el territorio tuvo una nueva organización administrativa, estructurada en cuarenta y nueve provincias. La provincia de Murcia estaba formada por Murcia y Albacete. Al frente se encontraron los Subdelegados de Fomento, después los Jefes Políticos, y finalmente los Gobernadores civiles.

tralmente debía pasar al Ministerio de la Gobernación un informe de sus trabajos y, aunque la Comisión Central no tenía autoridad sobre las provinciales, sí podía recurrir a ellas para pedir las noticias que precisara.

Las instrucciones destinadas a las comisiones, recogidas en la Real Orden de 24 de julio de 1844, primero organizaba los trabajos, dividiéndolas en tres secciones: 1ª Bibliotecas y Archivos, 2ª Esculturas y Pinturas, y 3ª Arqueología y Arquitectura⁴.

La sección primera, tenía como principales obligaciones reunir los códices, manuscritos y documentos que tuvieran relación con ciencias, historia y literatura; si existían catálogos, debían de comprobar lo que se conservaba tras las exclausuras. Una vez recogidos y clasificados los documentos, formando memorias, debían de tratar de reunirlos en un solo local, creando bibliotecas.

La sección segunda tenía a su cargo la inspección de museos de pintura y escultura, siendo de su incumbencia la propuesta de mejoras para estos establecimientos. Con el fin de poner solución al abandono que había sufrido esta clase de bienes, debía pedir a quienes se encargaron de su distribución, los inventarios de bienes que se realizaron. Para salvar de la ruina algún objeto importante, monumentos de antigüedad o mérito artístico que merecieran conservarse, debían recoger cualquier noticia entorno a ellos y formular una propuesta, comunicándosela al Jefe Político. En ciudades como Murcia, donde no había museo, los objetos debían reunirse en un local seguro, hasta que el Gobierno de S. M. decidiese sobre ellos. Uno de sus cometidos para evitar el comercio de cuadros y otros objetos que en muchas ocasiones eran llevados al extranjero, además de la exigencia de la acreditación de su procedencia, fue el control de las obras que se encontraran en estas circunstancias, realizado por tres profesores encargados de reconocerlos antes de ser despachados por los administradores de las aduanas. También tenían encomendado la formación de catálogos metódicos, separando los cuadros por escuelas y acompañándolos de un breve juicio de cada uno, que debían remitirse a la Comisión central⁵.

4 *Gazeta de Madrid*, núm.3605. 28/07/1844. p.1

5 AMM. *El Eco del Comercio*. núm.553.. 22/06/1844. p.1. Fueron nombrados como vicepresidente de la Comisión Central, D. Serafín María de Soto, individuo de la Real Academia de la Historia, como vocales, D. Martín Fernández Navarrete, Director de la Real Academia de la Historia, D. José Madrazo, académico de mérito de la de San Fernando y Director del Real Museo de pinturas, D. Antonio Gil de Zárate, individuo de la Real Academia Española y oficial primero del Ministerio de la Gobernación, D. Valentín Carderera y D. Aníbal Álvarez, académicos de mérito de San Fernando, y como secretario de la Comisión, D. José Amador de los Ríos.

“Art.20. Todos los cuadros que se recojan y los que ahora existen en los Museos serán sellados en el reverso por las comisiones con esta inscripción. << *Comision de monumentos artísticos de la provincia de* cuidando que este sello no perjudique en nada á la pintura.”⁶

La sección tercera debía promover excavaciones, alentando a los eruditos y anticuarios de las poblaciones a recoger cuantos objetos antiguos se encontrasen, reuniéndolos en un mismo local o museo, mientras, la comisión se encargaría de clasificarlos formando los catálogos. Si algún edificio de interés se encontraba en mal estado, la comisión debía atender a su conservación, para ello esta sección debía contar entre sus miembros con algún profesor de arquitectura. Los estudios se debían acompañar de dibujos y descripciones de aquellos monumentos que no se pudieran trasladar.

En los pueblos apartados, los alcaldes tenían una serie de obligaciones respecto a las comisiones provinciales, auxiliándolas en los traslados, reteniendo cualquier obra de procedencia sospechosa, recogiendo los fragmentos de la antigüedad que se descubrieran en su término, o vigilando la conservación de cualquier bien mueble o inmueble que existiera en las iglesias de los conventos habilitados. Para compensar este esfuerzo, la contribución de hombres estudiosos, de los alcaldes y los párrocos de los pueblos, sería recompensada con menciones honoríficas.

La Real Orden de 13 de junio de 1844 puso en manos de las comisiones una tarea desmedida, a la que tuvieron que hacer frente con bajos presupuestos, de una parte debían abordar la situación de un patrimonio destruido, reuniéndolo, reclamándolo y rehabilitándolo, por otra, debían cuidarlo y conservarlo al tiempo que estudiaban, formaban y aumentaban las colecciones. Si consideramos el enorme volumen del patrimonio que debieron de abarcar estos individuos, se comprensible que este nuevo mecanismo no fuera eficaz, al carecer de medios y capacidad ejecutiva, perdiendo operatividad entre los numerosos permisos, consultas y oficios que eran precisos para resolver cualquier asunto.

Este fue uno de los aciertos del Estado francés que, Junto a la Commission des Monuments Historiques, dedicada a la restauración de monumentos, había creado el Comité Historique des Arts at Monuments, encargado de realizar los estudios documentales y el inventario monumental, contando en ambas institucio-

⁶ La Real Orden de 24 de julio de 1844, a propuesta de la Comisión Central de Monumentos, establecía que los bienes incluidos en las secciones primera y segunda, además del sello, debían indicar su procedencia y fecha de adquisición.

nes con especialistas reconocidos en las tareas que tenían encomendadas. El Estado español no repartió sus tareas, de manera que los miembros de las Comisiones se enfrentaron a proyectos difícilmente realizables. Se confirieron las atribuciones y las responsabilidades, pero no los medios para llevarlas a cabo.

5.1.1. Establecimiento de la Comisión de Monumentos en Murcia

El 20 de agosto de 1844 se instaló la Comisión Provincial de Monumentos en la provincia de Murcia, quedando formada por D. Rafael García Espada, D. Manuel Estor por parte del Jefe político, D. Rafael Mancha, y D. Agustín Medina por la Diputación⁷. Rafael García Espada era abogado, catedrático de Derecho Canónico y consejero provincial, Manuel Estor estaba vinculado a la política como Regidor y diputado provincial, Rafael Mancha era catedrático del Instituto de Segunda Enseñanza y también fue director de la Sociedad Económica de Amigos del País, Agustín Medina era médico, y formó parte de la Comisión provincial hasta 1846. A las sesiones ordinarias se invitaba a otros individuos como agregados, artistas y arquitectos, como Santiago Baglietto o Juan José Belmonte, encargados de suplir las carencias en las artes de los miembros de la Comisión. El nombramiento de corresponsales en otras ciudades de la provincia se produjo un poco más tarde, así como la organización de la Comisión en secciones⁸.

Con el fin de comprender mejor cual fue la actitud de la Provincial durante estos primeros momentos de su formación, se analizaron cronológicamente algunos de los oficios y actas más representativas de este periodo, testimonios que muestran las dificultades planteadas por las autoridades locales y los propios comisionados, incapaces de comprender la importancia de la tarea para la que habían sido elegidos.

La ineficacia que algunos Jefes Políticos mostraron, y la falta de comunicación con la Central, obstruyeron la labor de quienes debían acometer los trabajos de conservación del patrimonio en la ciudad, durante 1844 es revelador en este sentido, el correo establecido entre el Jefe Político de la ciudad y la Comisión central. En respuesta a la circular del 14 de enero de 1844, dirigida a los jefes políticos, mandando que dieran noticia en un mes si se hallaba establecido en sus provincias el museo, indicando incluso el local y el número de cuadros contenidos, el jefe

7 MARTÍNEZ PINO, J. La Comisión provincial de los monumentos de Murcia. Precedentes y actuaciones (1835-1865). *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t.18-19. UNED, 2005-2006. p.144. La quinta persona nombrada por el Jefe Político, Santiago Salazar, renunció al nombramiento.

8 AMUBAM. ACPM. Acta de 18 de septiembre de 1845.

político de la ciudad de Murcia se disculpó, justificando su tardanza por las circunstancias políticas en Murcia y Cartagena⁹. El Gobierno moderado de Narváez y la Constitución de 1845 no aseguraron la estabilidad política y el orden social que buscaban, en su lugar se inició un camino en el que encontraron su espacio movimientos violentos e insurrecciones.

Sólo dos meses después de la anterior, la R.O. del 2 de abril de 1844 pedía a los Jefes Políticos una noticia de los edificios nacionales que por su mérito artístico o por sus recuerdos históricos merecieran conservarse. El arquitecto titular del Ayuntamiento, a quien también se había dirigido el Jefe Político pidiendo informe, responde justificando la brevedad del mismo por la escasez de tiempo otorgado para tal fin y la revolución, que había destruido la mayor parte de los monumentos, señalando que los pocos que llamaban la atención se encontraban en tal estado de deterioro que sólo podrían conservarse con un coste muy elevado¹⁰.

En los meses de septiembre y octubre, la Central reclamó repetidamente noticias sobre el establecimiento del Museo de Pinturas y Esculturas, así como el índice de los libros que componían la biblioteca provincial¹¹. Consciente de las muchas responsabilidades del Jefe Político, volvió a recordarle que podía contar con la asistencia de los individuos de la Comisión provincial para inventariar los objetos que aún se conservaban en los edificios no enajenados, y para recoger los que pudieran extraviarse, como estatuas, bustos sepulcrales, inscripciones, sillas, puertas o ventanas que tuvieran detalles antiguos, púlpitos, rejas labradas de relieves, sillerías corales, destacando la importancia de estos trabajos para la historia y para las artes. Ante la falta de respuestas, el tono de las reclamaciones se endureció al considerar que sería un agravio para la Comisión de la ciudad poner en duda el buen desempeño de su cometido, haciendo extensiva la reprimenda a todos los miembros de la Comisión Provincial.

El Jefe Político, mediador entre el Gobierno y las Comisiones provinciales, debía firmar todas las comunicaciones, aportando su dictamen (art.6), y ser consultado por la Provincial para cualquier gasto (art.7), por tanto el volumen de los trámites que eran necesarios para iniciar cualquier asunto era enorme y dificultó que las actuaciones se realizaran con fluidez.

9 ARABASF. Leg. 5-51-2 (18, 19, 20, 21, 22). En el oficio fechado el 6 de abril de 1844, el Jefe Político, Mariano Muñoz y López, se excusaba por el retraso al haber tenido que sofocar una insurrección en Murcia y Cartagena.

10 AMUBAM. 10087,006, 4p. El oficio estaba fechado el 1 de mayo de 1844. Firmado por José M^a Ballester y Gómez Zavala, cuñado de los plateros Esbrí, fue este último un personaje que se enriqueció con la desamortización, y participó activamente en la vida política del momento.

11 Los índices de libros debían ir acompañados del número de volúmenes, autor, procedencia, año y lugar de impresión. De igual manera se debía proceder con los manuscritos y archivos.

El Gobernador de la Provincia dirigió un oficio, el 8 de marzo de 1845, en respuesta a los oficios recibidos en los primeros meses del año desde la Comisión Central de Monumentos, recordándole la obligatoriedad de llevar a efecto lo prevenido en la Real Orden de 24 de julio, concerniente a las tres secciones que debían formarse en la Comisión Provincial¹². Nuevamente se aprecia cómo no habían tenido efecto las invitaciones realizadas desde la Central, buscando nuevas justificaciones para la paralización de los trabajos de la Provincial, como la imposibilidad del secretario para asistir a las juntas, aquejado de dolencias físicas durante meses. Para remediarlo reunió a los individuos y les recordó las tres últimas órdenes recordatorias de 24 de febrero y la importancia de reemprender de nuevo las tareas con arreglo a la instrucción de 24 de Julio de 1844¹³.

Durante más de un año, el Gobernador Político, D. Mariano Muñoz López, y la provincial habían dejado paralizados los trabajos que le habían sido encomendados desde la Comisión Central. Las excusas dadas por estos individuos no convencieron, aun más cuando continuaron sucediéndose los incumplimientos y retrasos. De los dos mil libros inventariados, la provincial sólo consideraba dignos de aprecio ciento dieciséis, teniendo los restantes -vidas de santos, teologías y místicas- en menos consideración. La Comisión Central, cumpliendo con el derecho que le asistía, remitió un oficio al Ministro expresándole su extrañeza ante las respuestas recibidas, consideradas meras excusas para esquivar el cumplimiento de las Reales Ordenes respecto a la formación de los índices de los libros, y expresando sus dudas sobre la valoración de los volúmenes declarados.

“Semejante calificación no puede menos de parecer a esta comisión aventurada: las vidas de los santos además de constituir por sí un género de literatura que no se ha estudiado todavía entre nosotros y que debe ser apreciado convenientemente para conocer bien la influencia del elemento teocrático en la civilización española, encierran muchos y muy curiosos datos históricos y monumentales que no se encuentran en otra parte alguna, datos que es necesario tener presentes par multitud de tareas literarias, lo mismo puede decirse de las restantes obras teológicas y místicas, siendo en verdad muy notable que cuando los sabios alemanes se afanan por recoger cuantos volúmenes llegan a sus manos de semejantes materias, se muestre entre nosotros tal abandono,

12 AMUBAM CPM. Acta del 18 de septiembre de 1845. Recoge la formación de las secciones.

13).

renunciando así al estudio de la filosofía que por tanto tiempo fue el alma de nuestros claustros y universidades.”¹⁴

La Comisión Central sospechaba que el Jefe Político pretendía ser relevado de realizar las diligencias que se le habían pedido, por lo que pidió que se le previniera desde el Ministerio, para que catalogara los volúmenes que tenía en su poder, aunque se tratasen de obras incompletas¹⁵.

Un brevísimo oficio del Gobierno Político al Vicepresidente de la Comisión Central dejó entrever cual era la actitud de la provincial en este asunto, pues en respuesta a la petición del Gobernador de que formasen los catálogos de los objetos contenidos en el Museo, la comisión había manifestado, “nada existe hoy en esta provincia de que pueda darse conocimiento a esa Corporación”, llegando a plantearle que no existía museo por *no tener de que formarle*¹⁶. El Jefe Político se mostró incapaz de resolver una situación atrofiada, en la que la Comisión provincial parecía querer infravalorar los bienes existentes a la Comisión Central¹⁷.



AGRM. PLANERA 2/6,8. Copia del plano general de la ciudad de Murcia, de 16 de julio de 1896, de Pedro García Faria y Pedro Cerdán Martínez.

14 ARABASF. Leg. 5-51-2. (27). Oficio fechado el 10 de junio de 1846.

15 Finalmente el índice fue entregado en noviembre de 1846.

16 ARABASF. Leg. 5-51-2. (29). Oficio fechado el 21 de octubre de 1846. Desde la R.O. de 16 de junio de 1846, habían sido continuos los oficios previniendo al Jefe Político para que animase el celo de la provincial para finalizar los trabajos. El 21 de Junio de 1846 la Comisión había dado respuesta al Gobernador, indicándole que no existía museo en la ciudad. Este último oficio mostró su desconocimiento sobre la existencia de un museo en la ciudad, difícil de entender en quien presidía la Comisión provincial, aunque se hubiese incorporado recientemente al cargo.

17 Si consideramos que se estaban formando los Museos en la capital, en ocasiones con obras de las provincias, en la respuesta de la Provincial pudo tener alguna relevancia su deseo de proteger bajo cualquier excusa el patrimonio mueble que aún se conservaba intacto en la provincia.

5.1.2. Los Inventarios de Bienes inmuebles



En respuesta a la Real Orden circular de 12 de Abril de 1844, para que los Jefes políticos pasasen al Ministerio de la Gobernación de la Península una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos que se conservasen en su provincia, la Comisión provincial de Monumentos envió una escueta relación de edificios públicos, un listado que no convenció a la Comisión Central, que reclamó noticias más detalladas sobre los edificios mencionados, haciendo extensiva su petición a obras que contaran dos siglos de existencia¹⁸.

A la petición realizada a los alcaldes constitucionales para que remitieran una relación de edificios y monumentos de sus localidades, la respuesta de la mayoría fue que no existía ningún edificio que mereciese destacarse¹⁹. Alguna alcaldía destacaba sus edificios, como la de Calasparra y el convento de Mercedarios Descalzos, aunque explicaban su estado de ruina, otras en lugar de señalar los edificios, distinguían lo que contenían, como sucedió con la de Jumilla y el Convento de Santa Ana, y algunos alcaldes, como el de Bullas, no perdieron la oportunidad de expresar su opinión sobre la situación de los monumentos, *despreciados y expuestos a la codicia de los especuladores*²⁰.



Una vez facilitados los accesos para los miembros de la Comisión provincial de Monumentos, en agosto de 1844 comenzaron los reconocimientos de los edificios públicos de la capital.²¹

18 ARABASF. Leg. 5-51-2 (90). Oficio fechado el 2 de Octubre de 1844.

19 AMUBAM. 10087/006,4. De manera negativa contestaron desde las alcaldías constitucionales de la Raya, San Pedro del Pinatar, Librilla, Pliego, Caravaca, Blanca, Abanilla, Albudeite, Abaran, Archena, Cotillas, Beniaján y el Palmar. La alcaldía de la Alberca de las Torres destacó de manera positiva el Convento de Santa Catalina del Monte y el palacio unido a él, que especificaban debía conservarse por su belleza; también la alcaldía de Cehegín destacó el convento de San Francisco extramuros.

20 AMUBAM. 10087/007, d.

21 AMUBAM 10087/006, 5ll. Oficio fechado el 29 de agosto de 1844.



(i) Iglesia de Santo Domingo (placa vidrio) AMUBAM. Junta Tesoro artístico. Fot_NEG-036_032
(d) Plaza de Santo Domingo. AGRM. Fot_NEG-055_041.

El Convento de San Francisco había sufrido un incendio en 1838, al que se refiere la descripción hecha en la relación.

“La solidez de la parte que aún se conserva y libró del furor de las llamas, por su decoración sencilla y particularmente la magnífica escalera de tiradas dobles, adornada con el orden robusto que convenía al objeto del Edificio y alumbrada por un juego de ventanas colocadas con oportunidad en su cuerpo ático y enriquecida con diferentes bajos relieves alegóricos que hace resultar un conjunto, digno de estudiarse por los profesores de Arquitectura”.²³

23 ARABASF. leg. 5-51-2. (89)



Entorno del convento de San Francisco y colegio de la Purísima detrás del Mercado. IPCE - MCU. LOTY- 05589.
Antonio Passaporte²⁴

El Monasterio de los Jerónimos se había mantenido dándole diversos usos desde su extinción, como hospital y lugar de asilo durante las epidemias de 1811-1813. Aunque en la relación queda recogida como fecha de su edificación 1579, se había trasladado a una zona más alta en Guadalupe, con el fin de construirlo en un espacio a salvo de las riadas. Estando ya levantado el monasterio, la iglesia del nuevo conjunto fue inaugurada en 1738.

“Situado extramuros de la Ciudad, y a una legua de ella, - decía la Comisión- en las inmediaciones del lugar de la Ñora fue edificado en 1579. Este Edificio de una solidez a toda prueba, está cubierto con bóvedas de distintas formas, la belleza del templo corresponde a la suntuosidad del Edificio: sus fundadores se propusieron imitar Monasterio del Escorial consiguiendo en parte su intento a costa de inmensas sumas. Su situación en la falda del mediodía de la Sierra que circuye esta vega por la parte del Norte le da un aspecto pintoresco y sus hermosas vistas a ella y aire puro que en él se respira, le constituyen en un punto de recreo y placer. En su templo se encuentra el sepulcro de mármol del fundador y la célebre

²⁴ El Convento de San Francisco se encontraba en el entorno del Mercado de Verónicas, recogido en la fotografía del portugués Antonio Passaporte, quien tomó instantáneas de toda España entre 1926 y 1936.

estatua de S. Gerónimo penitente, obra del célebre escultor Murciano D. Francisco Salzillo y Alcaraz: Lo bien ejecutados que están todas sus partes artísticas le constituyen en un modelo excelente que pudiera servir para la Academia de Bellas Artes que con plausible esmero protege y costea la Sociedad Económica de Amigos del País".²⁵



Monasterio de los Jerónimos. LOTY-05643. Passaporte, A. S.XX.

El convento de San Agustín fue fundado en 1579. Las columnas de mármol rojo de origen romano de la Iglesia fueron descubiertas en la Plaza de San Cayetano de Monteagudo en la segunda mitad del siglo XVII, y reutilizadas para la fachada de la iglesia del convento²⁶.

25 ARABASF. leg. 5-51-2. (89).

26 MEDINA RUIZ A.J. (2000-2003). Excavación arqueológica de un ámbito urbano de época romana, la plaza de la iglesia de Monteagudo (Murcia). *Memorias de Arqueología de la Región de Murcia*, núm.15. pp. 191-216.



Iglesia del convento de San Agustín. IPCE. LOTY-05593. Passaporte, A. 1930.



Monteagudo. AMM. Colección fotográfica municipal.

Así llegó a la Comisión Provincial el informe sobre el edificio y la extraña procedencia de sus columnas:

“Las columnas de jaspe encarnado, orden corintio, que decoran la fachada de su iglesia después de haber servido en un templo que los primeros pobladores romanos erigieron a Osiris en el lugar de Monteagudo, cercano a esta Ciudad, permanecieron muchos siglos enterradas entre escombros hasta que fueron extraídas y colocadas en el sitio que hoy ocupa por los Religiosos de esta orden. La magnificencia de su Iglesia; si bien maltratada por la mano de la revolución parece destinarla para relevar el Edificio mezquino e indecoroso que hoy ocupa la Parroquia titulada de S. Andrés en cuyas inmediaciones se halla”²⁷.

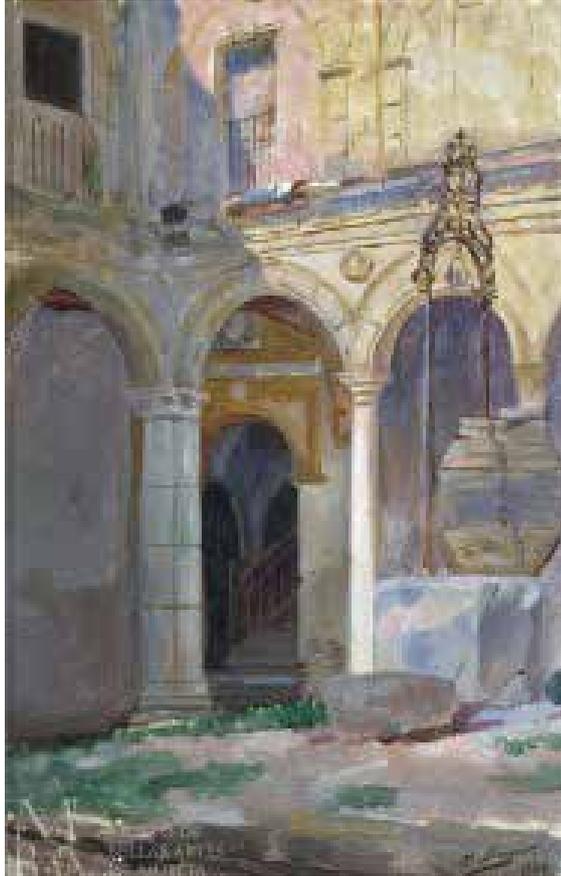
El mal uso del convento de la Trinidad, principalmente utilizado como cuartel después de la exclaustación, fue el principal causante de su deterioro, degradación y ruina²⁸.

“En la Iglesia de este Convento existen aún algunas pinturas al fresco de bastante mérito y obra del pintor Murciano Villacis: La mano del hombre ha deteriorado otras de igual mérito y del mismo autor que en sus atrios representaban la vida de S. Blas. Cedido al Ayuntamiento de esta Ciudad para Cuartel, es el único objeto a que ya puede destinarse si se cuida de su conservación”²⁹.

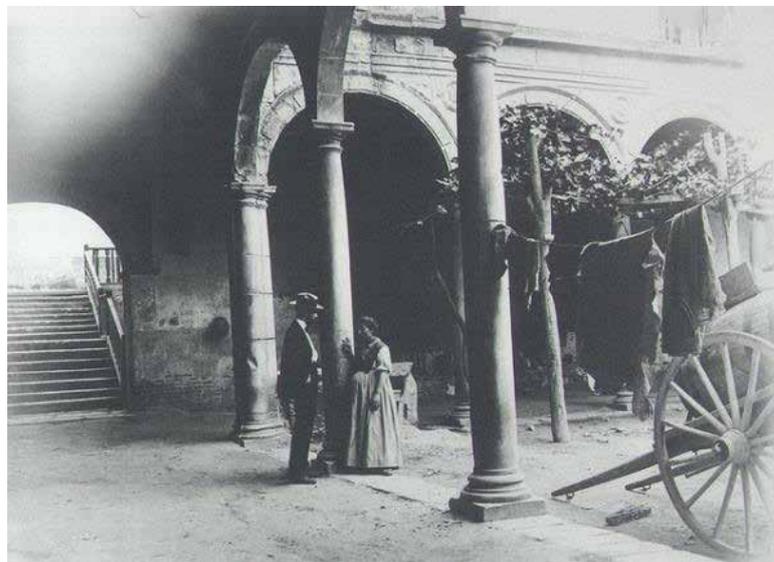
27 ARABASF. 5-51-2 (91) (89).

28 Tras su demolición a principios del siglo XX, sus columnas fueron reutilizadas en la fachada del Museo de Bellas Artes de Murcia.

29 ARABASF. leg. 5-51-2. (89)



Convento de la Trinidad. A. Meseguer, 1886. AMUBAM. 0/242 CE060056³⁰



Claustro del convento de la Trinidad, hacia 1898. D. Luis Federico Guirao Girada³¹.

³⁰ Lienzo de Antonio Meseguer Alcaraz. Al fondo se observa el arranque de la escalera al piso superior que también se aprecia en la fotografía.

³¹ Recuperado en: https://www.flickr.com/photos/memoria_fotografica/2959233420



Columnas de la Trinidad en fachada del museo de bellas Artes. AGRM. Murcia a comienzos del siglo XX (Fototipia Thomas)

“[...] el Gobierno últimamente había nombrado una Junta de monumentos artísticos, que comenzó a trabajar por las provincias para averiguar cuáles eran los monumentos que se conservaban y en qué estado se hallaban todavía, y no pasaba día que no vinieran reclamaciones de esta Junta anunciando que monumentos notables se iban a arruinar, habiendo ocasión en que hemos tenido que reunirnos á las dos de la mañana para suspender la venta de un convento.”³²

La venta de los conventos a precios excesivamente bajos, el deseo de utilizarlos como oficinas de Estado, fueron dos de los argumentos económicos esgrimidos por el gobierno de Narváez para promover la suspensión de la venta de los edificios conventuales acordada por decreto aparecido en la *Gazeta* de 14 de abril de 1845. En el debate de las Cortes del 15 de abril de 1845, el Ministro de Hacienda aportaba los datos de las ventas, el Estado se había hecho cargo de 2.120 conventos, de los cuales se habían vendido 685, se habían aplicado a otras funciones 605, quedando 729 sin vender. Justificó el ministro la tardanza en intervenir del nuevo

32 Congreso de los diputados. *Diario de las sesiones de Cortes*. Serie histórica. Martes 15 de abril de 1845, nº108. pp. 2083. Discurso del Sr. Moyano sobre la suspensión de venta de los edificios conventos de las comunidades suprimidas.

Gobierno, no por desconocer los escándalos derivados de la venta indiscriminada, motivo de alarma social y de desórdenes imprevistos sino también por la imagen negativa dada a Europa, ya comprometida con la conservación de lo que el propio ministro consideraba *la historia de muchos siglos*.

“¿Y era posible que el Gobierno de S.M. consintiese los males que se estaban causando, sin tratar de remediarlo no ya por los intereses materiales, sino por la conservación de nuestra arquitectura, por la conservación de esos monumentos, que son la historia de muchos siglos? Testimonio de nuestra civilización y de nuestra gloria. Cuando en Francia, en Alemania, en Italia, y otras Naciones se está tratando de recomponer, de conservar todo lo que existe, y se da a esto tanta importancia, como efectivamente la merece el conservar tantas glorias, ¿iríamos nosotros a consentir esa destrucción, esa especie de vandalismo?(...)”³³

En esta primera medida, muchos vieron el primer paso para la devolución de los bienes al clero, ya que el Gobierno no necesitaba un número tan elevado de edificios, y difícilmente hubiera podido asumir su mantenimiento y reparación³⁴. La suspensión de la venta de los conventos en realidad no supuso la paralización de las mismas, más bien se trató de una reducción del número de subastas que por el Real Decreto de 11 de Junio de 1847 se volvería a reactivar, al mandar que se pusieran a la venta los bienes de maestrazgos y encomiendas de las Órdenes Militares, junto con la de San Juan de Jerusalén³⁵.

En la provincia, entre 1844 y 1846, los oficios entre los Jefes Políticos de la provincia y la Comisión Central sobre el destino de los conventos de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, la Trinidad y el Monasterio de Gerónimos, localizados en la ciudad de Murcia y sus alrededores, así como por los bienes muebles que contenían, llevó a los miembros de la Comisión a visitar los edificios para comprobar si debían conservarse y si el uso que tenían asignado era

33 *Ibidem*.

34 *Gazeta de Madrid*, núm. 3621. 13 de agosto de 1844. pp.1-2. “Art. 1º. Se suspende la venta de los bienes del clero secular y de las comunidades religiosas de monjas, hasta que el Gobierno, de acuerdo con las Cortes, determinen lo que convenga”. Posteriormente, en el Real Decreto de 3 de abril de 1845, se ordenaba que los bienes del clero secular no enajenados, y cuya venta se había mandado suspender por el Real decreto de 26 de Julio de 1844, se debían devolver al mismo clero. La Real Orden de 20 de abril de 1846, declaró nulas las ventas de Ermitas, Santuarios y Cofradías que se hubiesen verificado con posterioridad al R.D. de 13 de agosto de 1844.

35 Durante 1847 y 1848 no dejarían de surgir disposiciones, mediante las que se procedía a la subasta de bienes de hermandades, ermitas y cofradías, no incluidas en la devolución acordada en 1845. Este movimiento acabaría en 1848, dando paso a un proceso que finalizó con el Concordato de 1851.

el adecuado. Así fue como la visita al Monasterio de los Gerónimos de la Ñora aconsejó la suspensión de su venta, que ya había sido anunciada en el Boletín Oficial. Para conseguir su objetivo, los vocales se dirigieron directamente al Gobierno, por encima de la opinión del Gobernador Provincial³⁶. Esta situación dio lugar al aislamiento de la Comisión, que dejó de ser informada de los oficios y Reales Ordenes llegados al Gobierno de la provincia, permaneciendo ignorantes ante las reclamaciones de la Central³⁷.

El Intendente de rentas de la provincia pidió una clasificación general de los mismos a fin de darles una aplicación definitiva para cuarteles, presidios, cárceles, casa de beneficencia, hospitales, escuelas y otros establecimientos públicos, usos que solo aseguraban su subsistencia, sólo aquellos considerados monumentos artísticos o iglesias consagradas al culto se conservaban. Asistimos a un momento de tránsito en el que la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia tendrá que ceder algunas de las funciones que había asumido durante el periodo desamortizador, relativas a la conservación de los edificios eclesiásticos, ante la Comisión de monumentos.

Todavía en 1845, José March y Labores se había dirigido al director de la Económica para pedirle la clasificación de los conventos de la provincia aun sin enajenar y su destino particular³⁸. Según nota adjunta de las oficinas de Bienes Nacionales de la provincia, los edificios fueron los siguientes: en Murcia, los conventos de Santo Domingo, el de religiosas Franciscas Verónicas y el de Santa Catalina del Monte; en Caravaca, el de Capuchinas y el de San Francisco; en Cehegin, el de San Francisco; en Moratalla, el de San Francisco y el de la Merced; en Jumilla, el de Santa Ana del Monte y el de San Diego de Mazarrón; finalmente, en la Ñora, el de San Gerónimo.

En 1849 surgió un interés sobre la propiedad del Convento de Las Huertas de Lorca y la de su iglesia³⁹. El convento había sido comprado por el Secretario del Ayuntamiento de Murcia, D. Josef María Ballester, quien no había dispuesto del mismo, pero la duda se planteaba en torno a la propiedad de la Iglesia, ya

36 En la Real Orden de 13 de junio de 1844, se hacía mención expresa en el artículo 6º: "Las Comisiones no se entenderán con el Gobierno, oficinas, corporaciones o particulares sino por el conducto de su presidente el jefe político, [...]"

37 ARABASF. Leg. 5-51-2 (93). Oficio fechado el 25 de abril de 1845. Firmado por el presidente, D. José March y Labores, y el Secretario interino, D. Víctor Vergara. La Comisión provincial expuso posteriormente en su descarga, la situación ocasionada por el predecesor en el cargo de Gobernador, que siendo el encargado de convocar las reuniones, no lo hizo, por lo que no se dieron por enterados de las reclamaciones de la Central.

38 ARSEAPMU. Oficio fechado el 12 de Junio de 1845. José March y Labores, inspector del cuerpo de la administración civil, realizaba esta petición en base a la disposición 2ª de la circular de la Junta superior de ventas de bienes nacionales del 22 de Abril, comunicada por el mismo Intendente en el Boletín Oficial de la provincia de 6 de mayo de 1845.

39 ARABASF. Leg. 5-51-2. Carpeta nº4. (75)(76). En oficio del 27 de agosto de 1849, el Jefe político confirmó su venta. El edificio fundado por Alfonso X fue valorado como testimonio del estado de las artes a mediados del S.XIII, por guardar algunos recuerdos históricos muy apreciados, como los estandartes y banderas requisadas durante la conquista.

que se proyectaba conservarla en el mismo estado en que se encontraba. Las R. O. de 14 de septiembre y de 1 de octubre de 1850, depositaron en las manos de los Gobernadores la vigilancia de las obras de los edificios cedidos de manera que, auxiliado por un arquitecto de confianza, podía detener las obras si éstas alteraban las formas o se suprimían partes de las fachadas. Si por seguridad era necesario restaurarlas, debía respetarse su estilo original, adaptando las renovaciones al mismo, procurando que las partes antiguas y las restauradas no se diferenciaron⁴⁰.

Entre los arquitectos destacados en este momento, responsables de las intervenciones que se estaban realizando en la ciudad, se encontraba D. Juan José Belmonte, arquitecto municipal entre 1835 y 1854⁴¹, que posteriormente sería secretario de la Comisión provincial de Monumentos, y más tarde sería nombrado representante de la Comisión provincial en la Junta de reparación de templos⁴². De sus intervenciones como arquitecto, destaca por sus rehabilitaciones de edificios, en las que tenía en cuenta su historia material, como en la intervención de la casa del Vizconde y la de los Melgarejos, en la calle de San Nicolás, así como la reforma de la Casa Consistorial.



Casa Consistorial. Colección M^a. Dolores Palarea Atienzar.

40 Para realizar intervenciones en edificios del Estado cedidos a corporaciones locales y particulares, fachadas, capillas y demás parajes abiertos al público, debían someterse al control de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1851, se promulgó la R.O. de 23 de junio, por la que la Real Academia de San Fernando debía autorizar la instalación de estatuas y bajo relieves en monumentos públicos e interior de iglesias y capillas abiertas al público.

41 Obtuvo la plaza de arquitecto Provincial de Murcia y fue Académico de mérito de San Fernando desde 1866. El arquitecto Jerónimo Ros le sucedería como arquitecto titular del Ayuntamiento.

42 AMUBAM CPM. Acta de la Junta de 4 de noviembre de 1861.

5.1.3. Formación de catálogos e índices de bienes muebles

“[...] salvarlo si fuese posible de la destrucción del tiempo y de los ignorantes o la rapacidad de los extranjeros y malos intencionados.”⁴³

Con este fin se dirigieron circulares a los Alcaldes de los pueblos de la provincia en 1844 – Lorca, Mazarrón Cehegín, Archena, Cieza, Yecla, Molina - , pidiéndoles noticias de los objetos dignos de conservarse por su mérito artístico existentes en los conventos extinguidos de sus localidades, libros, pinturas y esculturas “que se salvaron de la furia revolucionaria que nada respeta”⁴⁴, y que se encontraban expuestos a los especuladores, por lo que debían asegurar su conservación hasta que la Comisión resolviera sobre las mismas. Se trataba de un extenso patrimonio difícil de controlar por la Comisión, por lo que depositó su cuidado y tutela en los alcaldes, pero esta misión no siempre fue cumplida con la misma disciplina y rigor por todos⁴⁵. Mientras algunos dieron una descripción detallada de las obras y de su estado de conservación, como el enviado desde la villa de Mazarrón, otros apenas aportaban noticias, anotando únicamente si estaban rotos o estropeados.

“En la segunda capilla de la izquierda de la Iglesia del convento de Sⁿ Diego, de los frailes (llamados Gilitos en Madrid) correspondiente a la reforma de la Orden de Sⁿ. Francisco de Asís, subsiste un cuadro de dos varas de ancho, y dos y media de alto; y en él pintado sobre lienzo, al óleo, un Sⁿ Pedro Alcántara en el estado de demacración, que era consiguiente a la rigurosa abstinencia, que con tan delicada pluma describió S^{ta} Teresa de Jesús en el cap^o 27 de su vida. [...]

Este precioso monumento artístico se encuentra ya bastante desconchado; el tejado de la capilla muy deteriorado; por cuyas hendeduras traspasa el agua llovediza; y por consecuencia forzosa llegara muy presto a perderse esta obra maestra del Arte, si no se pone a cubierto de la humedad, y excesiva luz que la baña; y sobre todo de las codiciosas asechanzas de los especuladores propios y extraños (sic), en este nuevo ramo de industria científico-comercial. [...]”⁴⁶

43 AMUBAM. MUBAM 10087/066, 11d. Oficio fechado el 23 de septiembre de 1845.

44 AMUBAM. MUBAM 10087/006, 6g. Nota fechada el 2 de noviembre de 1844.

45 AMUBAM. MUBAM 10087/006, 6h. Oficio dirigido al Alcalde de Lorca.

46 AMUBAM. MUBAM 10087/066, 11L. Oficio firmado el 3 de octubre de 1845 por D. Agustín Juan y Poveda, dando noticia del *único* monumento artístico, correspondiente a la pintura, existente en la villa de Mazarrón. Proporcionaba datos sobre el estado de conservación de los materiales constitutivos y las condiciones medioambientales.

Después de ponerse en contacto con las personas que habían estado encargadas de recoger las pinturas, esculturas y libros de los conventos, los alcaldes fueron dando respuesta a la Provincial. Desde Jumilla, se acompañó la respuesta del alcalde de una nota de Miguel Soriano, quien expresaba como al recibir el encargo - en 1836 - de recolectar e inventariar los efectos de bellas artes, el inventario ya estaba hecho por el Comisionado de Arbitrios de Amortización, y los bienes habían quedado depositados en locales y bajo su tutela. Posteriormente - en 1837- hubo de remitir a la sociedad económica una nota con los cuadros, sus dimensiones y su estado, así como un inventario de libros, que debían ser remitidos a Murcia. En la nota añadía "se les de salida de cualquiera manera para evitar mayor perjuicios", en clara alusión a los especuladores, una preocupación que aparecía en la mayoría de las respuestas.

Nota de los cuadros de pinturas, Ymagines, y otros efectos de Escuela en que existen en este Pueblo con responsabilidad al Comisario de la ciudad, y el pinto que fue de don Juan de la Cruz =

Comisario de la ciudad

Pinturas

Un cuadro en lienzo sin marco de San Pedro y Pablo, retapado.
Otro idem del mismo en el sepulcro y retapado.
Otro idem id. de una Virgen de la Virgen.
Otro id. id. de Santo Tomas.
Otro id. id. de una Sta. de las Angustias.
Otro con marco de escultura de una Señora de la ciudad.
Otro id. mismo con quatro Ymagines, retapado.
Otro id. de quatro esculturas.
Otro id. de dos esculturas.
Otro id. lo mismo.
Otro grande de un Crucifijo retapado.
Otro id. de San Pedro original de Valencia.
Otro pequeño retapado, del Sto. y la pena.

Esculturas

Un tablero de madera para retapado de un cuadro.
Un doguero de madera y retapado.
Otro idem retapado de talla.

AMUBAM. MUBAM 10087/006, 7m. Inventario de la Alcaldía de Calasparra.12 de mayo de 1845.

Un oficio de características similares al de los alcaldes de la provincia fue enviado al Obispo de la diócesis, en este caso la Comisión estaba interesada en conocer si contaba con los medios para asegurar la conservación de los objetos artísticos existentes en las iglesias de los conventos extinguidos.

“Desgraciadamente ha dejado la rebolucion (sic) marcas indelebles en la desaparición de los cuadros esquisitos de las esculturas admirables y de otros objetos cuyo valor interés y merito son desconocidos p^a los q^e pusieron unas impuras mano sobre esos recuerdos grandiosos de nuestra España artística y monumental [...] los pocos restos q^e dejára el vandalismo son de conservación útil, preciosa, y en q^e no se distraigan está interesado el Gobierno de S.M.: al efecto se dirige a V.S. esta comisión p^a q^e se sirva contestarle si se encuentra con medios de conservar, los cuadros y objetos de merito artístico q^e se hallan en las iglesias de los extinguidos conventos qe actualmente están abiertas p^a el culto.”⁴⁷

Finalmente la Comisión trató de recopilar noticias de las obras que habían sido recogidas y depositadas para su tutela en el colegio de la Purísima y en el Hospital de San Juan de Dios, pidiendo información a las personas que habían quedado encargadas de su conservación. Francisco Vallespinosa se dirigió al Presidente de la Provincial en respuesta a su petición de noticias sobre los cuadros recogidos de los conventos y depositados en el colegio de la Purísima de Murcia. El oficio recoge que fueron 37 cuadros los que quedaron *colgados* en la misma, “ultimos restos q^e dejó el vandalismo de lo recogido en los conventos”⁴⁸. En Hospital de San Juan de Dios, a cargo de la junta Municipal de Beneficencia, existían algunos cuadros que la Comisión deseaba incorporar a su futuro museo provincial⁴⁹.

Las continuas demoras en la formación de índices y catálogos dieron lugar a la R.O. de 16 de junio de 1846, en la que se pedía al Jefe Político que animara a la Comisión en la ejecución de sus trabajos, pero las tareas se fueron dilatando en el tiempo⁵⁰. Finalmente la elaboración de índices y catálogos, lejos de tratarse de

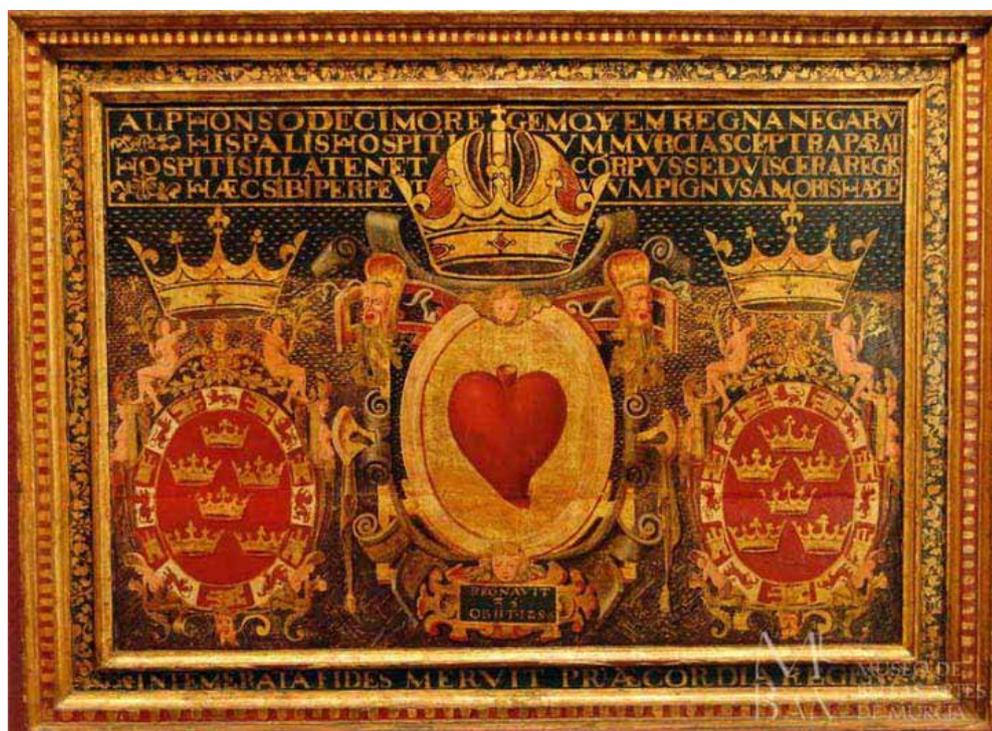
47 AMUBAM. MUBAM 10087/006, 6i. Oficio fechado el 4 de noviembre de 1844.

48 AMUBAM. MUBAM 10087/006,6f. Oficio fechado el 30 de Octubre de 1844. Vallespinosa dejó su catedra en septiembre de 1840, regresando a la corte, dejando en manos del oficial 1º de la Jefatura política, Marcelino Erans, las llaves del aula grande de la Purísima y una nota con los nombres de los cuadros. Las obras habían sido colgadas en una gran sala, asegurando al disponerlos de esta forma en un espacio amplio su mejor conservación.

49 AMUBAM. MUBAM 10087/006, 11e.

50 AMUBAM. MUBAM 10087/006,13. la Real Orden de 1847 del Ministerio de comercio e instrucción y obras públicas pretendía averiguar la situación de las bibliotecas provinciales.

una simple relación de obras, aportaban otros datos relativos a la vida material y al estado de conservación de los objetos, breves anotaciones que incorporaban las primeras impresiones de quienes hicieron los listados.



Las entrañas de Alfonso X el Sabio. Anónimo. S. XVI. Pintura sobre tabla.
AMUBAM. 0/13 CE060050.⁵¹

“En el costado izquierdo del Altar mayor de la Catedral existen las entrañas del rey D. Alonso (sic) el sabio

Se ignora el año en que fue erigido el sepulcro y quienes lo costearon

Consta de un zocalo y una urna de piedra basta dorada, y su Arqª. es de estilo

Romano

No se sabe si ha sufrido alguna restauracion

Tiene dos estatuas que figuran, dos Reyes de [...], una a cada lado del sepulcro

Contiene una inscripción en caracteres goticos que dice: Aquí están las entrañas del S.R. D Alonso 10 el qual muriendo en Sevilla, por la lealtad con que esta ciudad de Murcia le sirvió en sus adversidades las mando sepultar en ella

⁵¹ D. José Mª d’Stoup donó esta obra a la Comisión Provincial de Monumentos el 26 de febrero de 1865.

Escudos nada
Estado de conservación, bueno
En la capilla de la comunión de la misma Catedral esta el sepulcro de
Jacobo de las leyes
Se ignora el año y nombres de los que lo erigieron
Consta de una urna estriada de piedra blanca siendo su Arq^a [...] : Romana
Restauraciones; no se sabe si ha tenido alguna
Contiene dos estatuas y un escudo de armas”⁵²

El Jefe de Gobierno político de la provincia envió al Vicepresidente de la Comisión Central un índice de los sepulcros de Reyes y personas Célebres que existían en la provincia, se trata de un documento donde se recoge el género, la materia en que están tallados, y también se detallan las restauraciones que habían sufrido, así como las estatuas que contenían, las inscripciones y epitafios, los escudos de armas y su estado de conservación⁵³.

“En tal concepto no ha podido menos de tener a V. presente, confiada en que, justificando su acertada elección, hará lo que este de su parte por suministrarlo con cuantas noticias se le ofrezcan sobre las pinturas, las esculturas, edificios, monumentos, antigüedades, libros, monedas y todo aquello en fin que existiendo en este pueblo o sus inmediaciones merezca y deba consignarse para su justa celeridad y contribuir y salvarlo si fuese posible de la distribución del tiempo y de los ignorantes o de la rapacidad de los extranjeros y mal intencionados”⁵⁴.

Para que la Comisión provincial pudiera llevar a cabo la recogida de objetos para la biblioteca y el museo que pretendía formar, necesitaba conocer su número y localización a través de los índices y catálogos, un proceso que, además de convertirlos en objeto de interés, los protegió de aquellos que pretendían comerciar con ellos.

En relación con los bienes muebles, la Provincial se decidió a ejercer sus funciones, realizando la valoración de los objetos artísticos existentes, argumentando como sigue:

52 AMUBAM. MUBAM 10087/006, 12l.

53 ARABASF. 5-51-2. 39. Oficio de 9 de noviembre de 1846.

54 AMUBAM. MUBAM 10087/006,11d. Nota de la Comisión fechado en 1845.

1º Que nunca han existido pinturas de un gran mérito, y si sólo medianas y en poca cantidad, las que en su mayor parte desaparecieron al tiempo de la extinción de los conventos, y las pocas que pudieron recogerse se conservaran en el edificio del Colegio llamado de la purísima Concepción, fueron presa del pronunciamiento de 1840, sin que desde entonces se sepa su paradero.

2º Que tampoco han existido en esta provincia obras notables de escultura si se exceptúan las construidas por el célebre Salzillo, las que están bajo el cuidado de la cofradía de Jesús, a quien pertenecen en su mayor parte, y en virtud de su celo y piedad religiosa, la conserva en un local acomodado, para el mejor estado posible".⁵⁵

Los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos realizaban una reflexión esclarecedora sobre la conservación que la Administración local y la Cofradía de Jesús habían realizado en los bienes muebles que tutelaban. En el primer punto encontraban uno de los fatales resultados de las medidas adoptadas por la Administración murciana con los bienes muebles – lienzos - durante la primera mitad de siglo, el almacenamiento en edificios no adaptados para asegurar su conservación, poniendo en evidencia una ausencia total de planes a medio y largo plazo respecto a los lienzos que iban siendo retirados de los conventos y monasterios, donde el clero regular se había encargado de su conservación durante siglos. En segundo lugar, destacaban el local adaptado por la Cofradía de Jesús para la buena conservación de los pasos de Francisco Salzillo, considerando que el celo demostrado tenía su origen en la piedad religiosa, siendo ésta una apreciación incompleta de los motivos que movieron a los Mayordomos de Jesús en sus iniciativas para mejorar los sistemas expositivos y las medidas preventivas de conservación.

De manera similar se pronunció la Comisión al tratar en el tercer punto el tema de las Antigüedades, y en el cuarto, lo relativo a libros y manuscritos, muchos de los cuales se guardaban en el Instituto de Segunda Enseñanza - uno de los primeros centros docentes creados en España-, depositario y conservador de la

55 AMUBAM CPM. Actas de la sesión de 24 de abril de 1845. Firmada por el Jefe político que la presidía y los señores Espada, Mancha, Baquero y Vergara, se trató, entre otros temas, la entrega de 37 cuadros a Francisco Val Espinosa a finales de 1840.

mayor parte de las ediciones antiguas procedentes de los conventos.⁵⁶

Como queda expresado en el informe, a pesar de la destrucción producida por los acontecimientos políticos en años anteriores, la devoción de los vecinos por ciertas pinturas y esculturas, hicieron que algunas imágenes se conservasen en los conventos suprimidos, y destacaba el Oratorio de Jesús Nazareno donde se *custodiaban* las insignias que representan la pasión y muerte de Jesucristo obra de Salzillo. La relevancia del artista, el interés por su obra había crecido dentro y fuera de la ciudad, siendo valorada como una obra excepcional de cuya propiedad los mayordomos de Jesús se sintieron orgullosos, por lo que adoptaron cuidados preventivos tratando de mantenerlas adecuadamente, singularidad que merecerá un tratamiento separadamente más adelante. El Gobernador, D. José Montemayor, al dirigirse al Ministro de la Gobernación de la Península, destacó la escasez de obras artísticas, tanto de escultura como de pintura, excepto las existentes en los conventos de religiosas y en el Oratorio de Jesús Nazareno⁵⁷.

5.2. El Real Decreto de 15 de noviembre de 1854.

Producto de la necesidad del momento se habían creado las comisiones provinciales en 1844, *más como un ensayo que como una institución*⁵⁸, el nuevo reglamento de las Comisiones de Monumentos de 1854 trataba de solucionar las causas por las que habían sido poco operativas. La experiencia de las comisiones demostró que para ir más lejos era imprescindible determinar con exactitud sus atribuciones, ya que hasta este momento habían sido muy generales, para lo que se pretendía crear un centro de acción, tratando de reducir los daños que ocasionaba el aislamiento de las provinciales, sometidas las influencias de cada localidad y abandonadas a sus propios esfuerzos.

Los procesos que debían de ponerse en funcionamiento para salvar los monumentos de su ruina, les convenció de que la Comisión Central no debía ser sólo un cuerpo facultativo, debía transformarse en un agente directo del Gobierno, aunando acción, pensamiento y autoridad para llevarlo adelante, de esta forma se convirtieron en un cuerpo auxiliar de la administración pública, reclamando un

56 Gran parte de esos fondos se salvaron gracias a esta circunstancia, ya que la ignorancia de la comisión – puesta en evidencia en la respuesta de la Comisión Central - apenas si daba valor a los libros rescatados por considerarlos obras de interés relativo, como el ser de devoción, sermonarios, libros de teología, inútiles a sus ojos para cualquier otro fin.

57 ARABASF. 5-51-2. 88. Oficio del 1 de Junio de 1844.

58 AMM. *La Época*. Núm. 1733. 17 de noviembre de 1854. p.1.

espacio que las alejaba de los límites y funciones de una academia.

En cuanto a las Comisiones provinciales, destinadas a investigar el estado de los monumentos y protegerlos, realizando las reparaciones y mejoras que fuesen necesarias para este fin, pretendían otorgarles una ayuda eficaz, principalmente evitando que procedieran independientemente en sus funciones, tomando decisiones que no siempre eran acertadas sobre las demoliciones o reparaciones de los monumentos, buscaron regularlas sin coartar su acción.

Las comisiones provinciales debían someter al criterio de la Comisión Central cualquier restauración de inmuebles, la creación de museos, archivos o bibliotecas. Un ejemplo de esta nueva manera de actuar, lo encontramos en la actuación del arquitecto D. Francisco Enríquez Ferrer, Académico de San Fernando, quien argumentó contra el derribo de la capilla mayor del Templo Iglesia de la Capilla de Guadalupe en Murcia⁵⁹. Con el proyecto de levantar una obra nueva, y el pretexto de haberse destruido dos terceras partes de la iglesia, pretendían su derribo sin considerar el valor de su capilla mayor, perteneciente a la arquitectura mozárabe del siglo XV, cuyo techo era una obra destacable de *lazería*, además su salvamento suponía la conservación del camarín y el retablo de fábrica. Ferrer pidió a la Central que se dirigiese al Obispo de Cartagena como autoridad eclesiástica, al Gobernador de Murcia, y al Marqués de Corbera, Patrono de la Capilla e Iglesia, con el fin de que el proyecto integrase capilla, camarín y retablo, en la nueva obra, incluso propuso asimilar la nueva construcción al género arquitectónico original, ya que se conservaban fragmentos de arcos ojivales, sobre los que descansaba la techumbre, de forma que se evitarían anacronismos.

Hasta entonces las provinciales se habían dedicado a reunir y ordenar los objetos artísticos, a partir de este momento les esperaba la reparación de las fábricas monumentales. Francisco de Luján, Ministro de Fomento, en la justificación del proyecto de Ley de 1854, expresaba la ardua tarea que les esperaba:

“Cuarenta años de guerras domésticas y extrañas; infortunios no merecidos, y la influencia de los siglos conspiraron en su daño constantemente, cuando circunstancias desgraciadas hacían tal vez imposible el remedio a tanto daño”.

59 ARABASF. 5-51-2. Oficio escrito en Madrid el 12 de Junio de 1855. Francisco Enríquez y Ferrer, en el Discurso leído en su ingreso como Académico de San Fernando, <<Originalidad de la Arquitectura Árabe>> (p.232), en Junta Pública de 11 de diciembre de 1859, se presentó como un convencido defensor de la utilidad de los restos arquitectónicos de valor artístico, *venerables y grandiosos despojos*, para el estudio de arqueólogos y artistas.

La Comisión Central ampliaba sus funciones, se atribuyó la mejor organización de los museos, bibliotecas y archivos que ya estaban creados, la promoción ante el Gobierno de las gestiones necesarias para evitar las restauraciones inoportunas de las fábricas, y el mal uso que se podía hacer de ellas y pudiera repercutir en su conservación, así como denunciar el mal uso dado a los edificios concedidos para utilidad pública. Este conjunto de atribuciones de inspección y denuncia, evidenciaban una situación de abuso y falta de control sobre los edificios enajenados que debía estar extendida en todas las localidades.



La Comisión Central adquirió poderes ejecutivos, entre otros, podía autorizar restauraciones, mientras su costo no excediese de determinadas cantidades, para lo que debía pedirse la autorización del Ministro de Fomento, y podía suspender de sus funciones a los miembros de las provinciales si lo consideraban necesario. En relación con las comisiones provinciales, entre las propuestas por el Gobernador civil de cada localidad, elegía la terna final de vocales, entre los cuales siempre debía encontrarse el arquitecto titular de la capital o provincia.

La presidencia de las Comisiones Provinciales recaía en los Gobernadores civiles, los vocales eran cargos honoríficos y entre sus deberes, debían consultarle a la General la creación de los nuevos museos y bibliotecas, o la mejora de los ya existentes, también debían dar cuenta de los descubrimientos y adquisición de nuevos objetos arqueológicos, así como, continuar con formación de los índices y catálogos puestos a su cargo. Tenían la obligación de reconocer con frecuencia el estado de los monumentos públicos, dando cuenta al Gobernador de los deterioros que se advirtiesen y procurando su reparación, además debían dirigir los trabajos que tuvieran como objeto recuperar los documentos, lápidas y esculturas de las casas suprimidas que se habían extraviado.

En aquellas provincias donde no se habían creado los museos provinciales, debido a la escasez de objetos arqueológicos e históricos, por conducto de la Comisión Central, los objetos debían ponerse a disposición de la Real Academia

de la Historia, para pasar a formar parte de un Museo Arqueológico general que se crearía en Madrid.

En julio de 1854 triunfaba la revolución en Murcia siguiendo órdenes de la Junta Central. El relevo de autoridades puso al frente del Gobierno de Murcia al Marqués de Camachos, y en la alcaldía a José Monassot⁶⁰. Coincidiendo con la puesta en marcha de las nuevas medidas que pretendían reactivar la conservación del patrimonio, el 4 de febrero de 1854 se produjo el incendio en la Catedral, con gravísimas consecuencias para el patrimonio que contenía. La destrucción afectó a la sillería del coro, los dos órganos, la cúpula del trascoro, el altar mayor, su retablo, el cancel de la Puerta de los Apóstoles, junto a otras muchas obras artísticas.



Puerta de los Apóstoles. Catedral de Murcia. S. XIX -XX. Colección M^a D. Palarea Atienzar.

5.3. La Ley de instrucción pública de 1857

La Ley de instrucción pública de 1857⁶¹ supuso la supresión de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, depositando en manos de la Real Academia de San Fernando la conservación de monumentos y la inspección de los Museos Provinciales de Pintura y Escultura, de manera que las Comisiones Provinciales pasaron a depender directamente de ella⁶². Se ponía al cuidado de La Real Academia de San Fernando la conservación de los monumentos artísticos del reino y la inspección superior del Museo Nacional de pintura y Escultura, así como

60 DE LOS REYES, A. La Catedral de Murcia (incendio y restauración). *Murgetana*, núm.34, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1970.

61 *Ley de instrucción pública, sancionada por S.M. en 9 de setiembre de 1857*. Madrid: Imprenta Nacional, 1857.

62 *Ibid.* Aprobados el 20 de abril de 1864, los Estatutos de la Academia refrendaron estos objetivos.

las de las provincias; para lo cual quedaban bajo su dependencia las Comisiones provinciales de Monumentos, suprimiéndose la Comisión Central (art.161).



El desmantelamiento de la Central y el traspaso de atribuciones se produjeron de manera progresiva, todavía en 1858 el Secretario del Gobierno de la provincia dirigió un oficio al Presidente de la Comisión Central de Monumentos. Este oficio recogió las impresiones del Gobernador a su llegada a la provincia sobre la conservación del patrimonio murciano, realizando un análisis de la situación de la Comisión provincial y justificando la adopción de medidas relativas a la institución:

“El abandono en que yacen los muchos y ricos objetos antiguos y ruinas de edificios notables que existen en esta provincia, el que se hayan perdido casi todos los libros, todos los cuadros y las esculturas de los notables conventos que aquí existían y la incuria con que se mira la conservación de lo poco que ha logrado salvarse de los efectos destructores de la revolución y del tiempo, llamó muy particularmente mi atención desde los primeros momentos de mi llegada al país”.⁶³

Las causas del abandono, analizadas por un recién llegado cuya observación no se había contaminado todavía, señalaban a una falta de celo de los miembros de la Comisión provincial como origen de la situación descrita en el oficio. La posición social y su reconocida ilustración, no convertían a estos individuos en las personas idóneas para abordar un trabajo tan complejo, y en consecuencia, el Gobernador decidió crear de nuevo la Comisión provincial, eligiendo en esta ocasión nuevos miembros con un perfil diferente, ya no serían nombres respetables y personas acomodadas, debían ser personas adecuadas, *por su carácter, su afición y,*

63 ARABASF. Leg. 5-51-2. (119). Oficio de 27 de noviembre de 1858, firmado p.o. por su Secretario. Expresaba la dificultad para encontrar personas útiles para sus fines, atribuyendo la dificultad al carácter meridional de los habitantes, que calificaba de *apático y egoísta*.

*la analogía de sus ocupaciones diarias*⁶⁴. Con el fin de actuar eficazmente, valorando el bien intrínseco antes que las formulas reglamentarias, el Gobernador prefirió enviar una relación de sujetos que podían constituirlos, exponiendo la razón que hacía de estas personas las adecuadas para custodiar los bienes:

“D. José Pascual Valls, pintor, había estado pensionado en Roma.

D. Lope Gisbert, Catedrático de instituto.

D. Manuel Starico y Ruiz, Abogado, Consejero provincial, aficionado a las antigüedades.

D. León Carrasco, Archivero de la provincia, con conocimientos en diplomática.

D. Diego Manuel Molina, Arquitecto.”⁶⁵

Según se desprende de la valoración del Gobernador, D. Pablo de Victoria y Ahumada, la Comisión no había conservado ninguno de los objetos de antigüedad que se habían encontrado en las minas de la provincia - ánforas, monedas, armas, herramientas y esculturas -, permitiendo que éstos pasaran al extranjero y fueran adquiridas por viajeros de otras naciones; en cuanto a pinturas, esculturas y las bibliotecas que había en los conventos de la capital, exponía que habían desaparecido en su mayor parte⁶⁶.

En 1860, la Comisión provincial se formó con Lope Gisbert, Diego Manuel Molina, José Pascual Valls y el arquitecto municipal, Juan José Belmonte, como vocales, el vicepresidente fue Ceferino López y como secretario, Antonio Piqueras⁶⁷. En los años siguientes se comprobó la falta de interés de los vocales por asistir a sus reuniones, por lo que en 1862 se nombraron nuevos miembros: Juan Albacete, Francisco Martínez Meseguer, Joaquín Rubio y Federico Atienza y Palacios.

En 1864, el entonces Gobernador accidental, J. M^º Barnuevo, propuso dos ternas, la primera formada por D. Manuel Stárico y Ruiz, abogado y perteneciente a la Sociedad Económica, D. Joaquín Rubio, médico y pintor, y D. José Pascual Valls, pintor y profesor, la segunda estuvo formada por D. Francisco Martínez, profesor y conocedor de numismática y arqueología, D. Juan Albacete, pintor y

64 ARABASF. Leg. 5-51-2. Carpeta 6 (119).

65 ARABASF. Leg. 5-51-2 (110). Oficio de 20 de octubre de 1845 dirigido a la Comisión Central. El nuevo Secretario adjuntó la relación de miembros y sus profesiones, con la intención de mostrar su idoneidad al cargo.

66 ARABASF. Leg. 5-51-2. (121). Fechado el 15 de enero de 1859. Debido a la pérdida de algunos oficios durante los cambios del centro directivo de la Comisión Central, el Gobernador volvió a tratar sobre la Comisión provincial, reduciendo sus actuaciones al acta de instalación que, como destaca, se encontraba incluso sin autorizar con firma alguna.

67 AMUBAM CPM. Acta de 3 de abril de 1860. Cit. en: MARTÍNEZ, La Comisión provincial, op. cit. p.152.

Director de la sala de dibujo en la Academia, y D. Federico Atienza y Palacios, poseedor de un gabinete arqueológico. Exceptuando a D. Manuel Stárico, todos eran auxiliares de la Comisión provincial de Monumentos⁶⁸.

Ante las nuevas necesidades, se impuso el cambio de perfil entre los nuevos vocales, junto al arquitecto provincial aparecen nuevos individuos vinculados a la arqueología, como Atienza y Palacios⁶⁹, además se sumaron artistas entre los cuales Juan Albacete destacaba por sus restauraciones de pintura, y considerar que sus conocimientos podían ser de utilidad para el museo cuando se realizaran nuevas adquisiciones de piezas para el museo⁷⁰. En años posteriores, una vez confirmada la eficacia de individuos que habían actuado como auxiliares en la Comisión, se recurrió a ellos para formar las ternas, de manera que su idoneidad había sido evaluada previamente. La configuración de grupos mejor preparados y con mejor disposición, generó una continuidad para algunas de las personas que integraban la Comisión, pero los factores que en apariencia deberían haber favorecido una mayor eficacia y mejores resultados en sus tareas y proyectos, no siempre fueron totalmente aprovechados. A este grupo en el que se depositó la conservación y tutela del patrimonio, habría que sumar los subdelegados nombrados en todos los pueblos y partidos judiciales.

5.4. El Reglamento de 1865

Con la R.O. de 18 de enero de 1859, el Ministerio de Fomento había cesado en sus funciones a la Comisión Central, dejándolas en manos de la Real Academia de San Fernando⁷¹. Para coordinar las nuevas tareas que había asumido la Academia, dentro de sus Comisiones permanentes, se creó la de Conservación de Monumentos y la de inspección de Museos, además de un Reglamento especial para establecer las relaciones con las corporaciones y la manera de realizar las inspecciones de los museos. Para ponerse al corriente del estado de las Comisiones provinciales, se

68 ARABASF. Leg.5-51-2 (123). Oficio del 27 de Junio de 1864.

69 MAIER. *Noticias de Antigüedades, op. cit.* La exposición de Federico Atienza y Palacios en la que solicitó ser nombrado correspondiente, estuvo acompañada entre otros documentos, por una copia y calcos de inscripciones y pinturas islámicas halladas en el Castillo de Murcia, en la Iglesia de Santa Catalina, en el convento de Santo Domingo, así como en Vélez Rubio (Almería). ALMAGRO-GORBEA, M.; ÁLVAREZ SANCHÍS, J. *Archivo del Gabinete de Antigüedades. Catálogo e Índices*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998. En 1870 Federico Atienza envió calcos con las inscripciones encontradas en el yacimiento del Cerro de Magmón (Almería).

70 AMUBAM. ACPM. Acta de 22 de enero de 1862. Cit. en: MARTÍNEZ. La Comisión. op.cit. p.153.

ARABASF. Leg.5-51-2. (123). Oficio del 27 de Junio de 1864.

71 Con la Real Orden de 18 de enero de 1859, la Academia de San Fernando obtuvo la tutela del patrimonio monumental, reservándose el control de las intervenciones sobre los edificios públicos, adquiriendo un papel consultor, frente al administrativo que había desarrollado hasta ese momento la Comisión Central.

hizo llegar a los Gobernadores un cuestionario, en el que se realizaban preguntas relativas a los miembros integrantes de la comisión, los edificios notables de la provincia, su estado de conservación, y los presupuestos de restauración si los hubiera. En años posteriores, una vez confirmada la eficacia de individuos que habían actuado como auxiliares en la Comisión, se recurrió a ellos para formar las ternas, de manera que su idoneidad había sido evaluada previamente. La configuración de grupos mejor preparados y con mejor disposición, generó una continuidad para algunas de las personas que integraban la Comisión, pero los factores que en apariencia deberían haber favorecido una mayor eficacia y mejores resultados en sus tareas y proyectos, no siempre fueron totalmente aprovechados.



Propuesto por la Real Academia de San Fernando y por las Real Academia de la Historia, el Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos fue aprobado por S.M. el 24 de noviembre de 1865. A partir de este momento, las Comisiones pasaban a estar compuestas por los individuos correspondientes de las Academias. Para las nuevas tareas a que estaban destinadas las Comisiones provinciales, se necesitaba personal más especializado, capaz de aplicar una metodología adecuada a las nuevas tareas de catalogación, conservación y restauración de los monumentos artísticos, preparados para brindar su asesoramiento y consejo en las Provinciales.

Los individuos correspondientes, entre sus obligaciones con la Academia, debían facilitarle los informes que solicitara, someter a su aprobación los proyectos de restauración de los monumentos históricos de la provincia, consultarle la creación de nuevos museos, remitirle anualmente sus presupuestos, y poner en su conocimiento las adquisiciones de objetos, además de remitirles resúmenes de sus trabajos y los catálogos razonados de los museos de Bellas Artes, formados por los conservadores, que eran nombrados por la Academia a propuesta del Gobernador. Aunque estas atribuciones supusieron un mayor control de la Academia, también otorgaron mayor poder ejecutivo a la Comisión, cuyos individuos tendrían entre

sus cometidos reclamar contra cualquier destrucción en los edificios protegidos, y contra las restauraciones que se proyectaran en ellos si alteraban su carácter histórico o adulteraban sus formas artísticas, pudiendo ordenar la suspensión de las obras si fuese necesario, hasta lograr una resolución definitiva.⁷²

La provisionalidad del Gobierno dificultó la tarea de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, cuyas quejas y peticiones continuas, ante las noticias de proyectadas demoliciones de templos, murallas, puertas y otros edificios, no siempre fueron escuchadas ni se pudieron evitar, aunque se tomaron en cuenta sus consideraciones en casos concretos.

Junto a los corresponsales, se sumaban en la Comisión, los Inspectores de Antigüedades, el Arquitecto provincial y el Jefe de sección de Fomento, además de tres individuos de la Academia Provincial de Bellas Artes, apreciándose con esta medida una especialización semejante a la existente en las Reales Academias, lo que las convertía en un cuerpo acreditado para ejercer el control y proyectar acciones relacionadas con la conservación y restauración del patrimonio⁷³.

La Academia de San Fernando contempló la figura del corresponsal a partir de 1846, aunque no sería hasta 1864 cuando se definiría su cometido, concediendo este título a personas merecedoras del mismo por el mérito de sus trabajos artísticos, en recompensa de sus descubrimientos o conservación de obras de arte o documentos. En el Reglamento de 1865 se estableció cómo éstos debían comunicar a la Academia cualquier noticia sobre descubrimientos, restauraciones, creación de museos, formación de colecciones artísticas, así como pedir la aprobación de la Academia para cualquier iniciativa relativa a estos temas.

72 *Reglamento de las Comisiones provinciales de Monumentos históricos y artísticos aprobado por S.M. en 24 de noviembre de 1865*. Capítulo II, Art.21.

73 El 20 de noviembre de 1866 se formó la Comisión de Monumentos de Murcia siendo Zacarías Acosta, corresponsal de la Real Academia de la Historia, Jerónimo Ros y Juan Albacete y Long, corresponsales de la Academia de las Nobles Artes de San Fernando, Leopoldo González, Jefe de la sección de Fomento, y Juan José Belmonte, arquitecto provincial y corresponsal de San Fernando. véase MARTÍNEZ PINO, J. *Las Comisiones de Monumentos a partir del reglamento de 1865. La provincial de Murcia*, en: DEL CASTILLO-OLIVARES M.D.A, ALZAGA RUIZ, A. (coordS.). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011. p.215.



El 23 de Noviembre de 1866, el Secretario de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, D. Juan José Belmonte, certificó la reorganización de la Comisión. En el acta de constitución también se expusieron cambios relativos al establecimiento de días y horas para las reuniones, de manera que todos los integrantes pudieran conocerlo de antemano y asistir a las juntas. Coincidió este año con las obras que se estaban realizando en el edificio del Contraste, cedido provisionalmente por el Ayuntamiento para secretaria, archivo y museo de la Comisión de Monumentos⁷⁴.

La nueva etapa de la provincial no siempre estuvo acompañada de un cambio efectivo, al igual que en épocas anteriores, la desidia de algunos de sus miembros contagió el ánimo de la Comisión⁷⁵. La carta de D. Juan José Belmonte a D. Eugenio de la Cámara, académico de San Fernando, refleja el aislamiento de los señores Albacete, Ros y el mismo Belmonte, favorecido por el resto de individuos de la Comisión, cuyas ocupaciones no les permitían asistir a las reuniones, incluso llega a comentar la actitud del Sr. Obispo, vicepresidente de la Comisión, a quien distinguía por *una apatía natural en todas sus cosas*, que le hizo estar ausente en la exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de 1868⁷⁶.

74 Las obras en el Contraste obligaron a buscar un lugar donde realizar las Juntas y, en principio, se consideró adecuada la sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

75 ARABASF. Leg. 2-51-5. 21 de febrero de 1869. cit. en: MARTÍNEZ, Las Comisiones, op. cit. p.215. La desidia existente entre sus miembros condujo al extremo de no celebrarse reuniones entre junio de 1869 y abril de 1871.

76 Las Exposiciones retrospectivas se concibieron como un medio con el que se pretendía poner de relieve los logros alcanzados en los siglos anteriores, rindiendo tributo a los artistas locales más destacados. En Murcia, el Salón central del Contraste fue cedido por la Comisión de Monumentos históricos y artísticos, celebrándose la exposición a beneficio del monumento que se iba a levantar a la memoria de los artistas célebres. Las instituciones que prestaron obras para la exposición fueron: la Comisión provincial de monumentos, la Excm. Diputación provincial con obras de los pensionados en Paris, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo, el Excmo. Ayuntamiento, y personas destacadas de la sociedad murciana del momento, como el Sr. Conde de Roche, D. Andrés Almansa, D. Juan Albacete, D. Antonio Hernández Amores, D. Francisco Melgarejo, D. José María Ballester, D. José Sánchez Cerdán, el Sr. Director de la Casa Provincial, D. José Comontes, D. José Barnuevo y Rodrigo, D. Javier Fuentes y Ponte, D. Andrés Alcolado, D. Luis de Zarandona, D. Juan José Belmonte, D. Manuel San Miguel, Mr. Laurent Rouede e hijos, el Excmo. Marqués de Ordoño, D. Federico Atienza, entre otros. El Catálogo de la exposición incluía pintura, escultura, grabados, planos de monumentos, armas, muebles, telas, libros, códices, instrumentos musicales, objetos y piezas arqueológicas, hasta un total de 2.344 piezas.

El Reglamento de las Comisiones de Monumentos aprobado el 24 de noviembre de 1865, fue modificado dos años después en su artículo 21, quedando redactado del siguiente modo:

“Párrafo primero. Para reclamar contra las restauraciones ó modificaciones proyectadas en los edificios públicos, y que alteren su carácter histórico ó adulteren sus formas artísticas, como también contra la ejecución de obras accesorias, ya se dediquen al culto como retablos, púlpitos, etc., como verjas, sillerías, lápidas sepulcrales ú otras, con tal que desdigan del gusto ó carácter arquitectónico que predomine en el edificio. Las Comisiones podrán, cuando sea necesario, ordenar la suspensión de semejantes obras hasta que recaiga sobre el asunto resolución definitiva.”⁷⁷

Con esta normativa las Comisiones provinciales adquirieron poder ejecutivo.

5.4.1. Los informes de antigüedades

A partir de 1865 la Comisión provincial genera una extensa documentación relativa a hallazgos arqueológicos. Los oficios entre las Academias y la Provincial sólo quedaron interrumpidos durante los años más conflictivos de revueltas y levantamientos, por lo que los vacíos existentes en las actas han sido completados gracias a las noticias que aparecen en la prensa local durante este periodo. Algunos de estos informes nos muestran aspectos destacados, relativos a los criterios y la metodología empleada en las excavaciones, las personas que las dirigieron, las medidas tomadas para la conservación de las piezas extraídas y de aquellas que quedaron in situ, o sobre aquellas personas cuya protección y mecenazgo favoreció el desarrollo de estas tareas.

En relación al artículo 28 del reglamento de 24 de noviembre de 1865, el Secretario de la Comisión, Juan José Belmonte, después de practicar estudios topográficos, envió un catálogo de despoblados donde deberían hacerse excavaciones de investigación. Ya que la provincia tenía un gran número de ruinas, en los que se encontraron numerosos restos, especialmente de época romana y árabe, la Comisión limitó el catálogo a los yacimientos más notables de Cartagena (Monte Sacro), Murcia (Monteagudo, Santa Catalina del Monte, los Alcázares), Lorca (inmediaciones de su Castillo antiguo), Yecla (Castillo), Jumilla (Castillo), Mora-

77 AMUBAM. MUBAM 10088/001,39c

talla (particularmente la aldea de Benizar), Caravaca (Matapoyosa y Rinconada), alrededores de las villas de Bullas y Cehegin, Mazarrón y Aledo (inmediaciones del Castillo)⁷⁸. El interés por las antigüedades también quedó reflejado en sus peticiones al Director General de instrucción pública para que realizase los trabajos exploratorios para el reconocimiento de la historia antigua de la provincia.

Las actas de la Comisión presentaron numerosas notificaciones de hallazgos, y determinaron las actuaciones que debían tomarse en cada caso. Reunida en el salón del Contrate el 20 de julio de 1867, las actas recogieron dos comunicaciones dirigidas al Gobernador en relación al hallazgo de unos bustos de mármol en Cartagena, y un pavimento de mármol rodeado de mosaico que se había dejado en el mismo sitio, volviendo a *terraplenar*. La Comisión concluyó que los bustos debían ser trasladados para ser examinados y conservarse en el museo en calidad de depósito, en cuanto al yacimiento, debían levantarse los planos de la casas. Estos bustos, que habían despertado el interés de la Real Academia de la Historia, finalmente fueron adquiridos por ésta⁷⁹.



Bustos descubiertos en Cartagena. 1867. ARABASF. Leg. 5-51-2 (43)

Fue la propietaria de la posesión de *Los Cantos* la que contribuyó a su conservación, mostrando su compromiso con el patrimonio⁸⁰, en cuanto a las prácticas que se siguieron, el procedimiento consistió en restaurar el mosaico, limpiándolo y arreglándolo de manera conveniente, y por último, se establecieron una serie de medidas preventivas cuya finalidad tenía por objeto su protección, construyendo

78 ARABASF. Leg. 5-51-2. Catálogo fechado en Murcia el 19 de febrero de 1869.

79 ARABASF. Leg. 5-51-2 (42) (43). El 6 de julio de 1867, D. Severo Catalina, Director general de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, había dirigido un oficio al Gobernador interesándose por las antigüedades descubiertas en Cartagena. (48) En un oficio posterior se pidió que los bustos fuesen enviados a la Academia para su estudio.

80 AMUBAM. MUBAM 10088/001, 43ª, 43b. No fue éste el único caso de un propietario que invertía importantes sumas en la excavación y conservación de los yacimientos localizados en sus propiedades, el Marqués de Ordoño gastó *más de mil duros* en unas ruinas encontradas en su hacienda de Los Alcázares. Éstas habían sido examinadas previamente por siete ingenieros y arquitectos, siendo el principal encargado de los trabajos, el arquitecto provincial, D. José Ramón Berenguel. Después de los estudios, entregó los mosaicos, fragmentos de frisos y capiteles para el Museo provincial, para cuya selección y recogida la Provincial designó a Juan Albacete y Long.

una cerca de mampostería que cerrara todo el espacio. También tuvieron en cuenta criterios expositivos, al plantear poner un tejado con una claraboya central que facilitara luz cenital, estableciendo la posibilidad de que quienes fueran a conocer el mosaico, pudieran contemplarlo bajo una iluminación ideal. La Comisión tenía asignados doscientos escudos anuales para sus gastos, por lo que era incapaz de costear todas las obras de conservación, ofreciéndose únicamente para conservar las ruinas y el edificio que se construiría para tal fin, y también se atribuía la tarea de realizar un plano detallado del despoblado que se remitiría al Gobierno y a ambas Academias.

En la segunda mitad del siglo XIX, mientras algunos hallazgos de las excavaciones que se estaban realizando acabaron depositados en el Museo Provincial -poco después de su inauguración en 1864, ya contaba con una sala de arqueología⁸¹-, en otros casos, las piezas se enviaban a la Real Academia de la Historia para su estudio, o terminaban en el recién inaugurado Museo Arqueológico nacional.

Fundado en 1867 e inaugurado por Amadeo de Saboya en 1871, el Museo Arqueológico Nacional fue completando sus colecciones, para lo que se pidió a los Gobernadores que animaran a las corporaciones provinciales y sociedades arqueológicas que poseían objetos de antigüedad, a realizar depósitos o donativos de un ejemplar de los objetos que tuvieran dobles, a los particulares cuyos objetos estuvieran en peligro de exportación al extranjero, debía proponerles su venta, dando cuenta al Ministerio⁸², y al Obispo de la Diócesis para que facilitara cualquier objeto de antigüedad o artístico que existieran en las iglesias.

Con el fin de salvar, recoger y conservar el mayor número de objetos arqueológicos, los Gobernadores de las provincias debían colaborar con el Rector del Distrito universitario, el Director del instituto de Segunda Enseñanza, o con el Ingeniero Jefe de la provincia⁸³, y cada dos meses debía remitir una nota al Ministerio especificando cuanto se hubiera conseguido, tanto a favor del Museo

81 AMUBAM. MUBAM 10088/001,58.

82 AMM. *La Paz de Murcia*. 13 de junio de 1869. p.1. Transcribe una noticia de *El Eco de Cartagena*, sobre un vecino que al hacer las obras encontró un ídolo “en perfecto estado de conservación”, de posible origen cartaginés. Tras ofrecer al Alcalde la pieza para su compra, transcurridos cuatro meses sin respuesta, ésta había sido vendida a un extranjero. Se lamentan en el artículo, “¿Ignoraba el señor don Fermín Germes que en esta capital existe un Museo provincial?”.

83 ARABASF. 5-51-2 (42). El Director General de la Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando, D. Severo Catalina, dirige un oficio al Gobernador de la Provincia sobre antigüedades descubiertas en Cartagena.

AMM. *La Paz de Murcia*. 4 de septiembre de 1868. p. 1-2. Apertura de la exposición de las Bellas Artes. Uno de los primeros asuntos sobre los que la Comisión tuvo que informar, fueron unos bustos y mosaicos encontrados en el Monte -Sacro de Cartagena, actividad a la que se dedicó el Ingeniero Jefe de minas, D. Andrés Alcolea, perteneciente a la Comisión provincial, recibiendo el permiso del Gobierno para de realizar las excavaciones.

Nacional⁸⁴, como de los Museos provinciales. Para distinguir a los particulares que hicieran donaciones, se decidió hacer constar en un tarjetón expuesto al público, el nombre y apellido de las personas que hubiesen donado o cedido en depósito algún objeto⁸⁵.

Durante el sexenio revolucionario, la Academia de la Historia pretendió frenar la venta de objetos de antigüedad a coleccionistas de otros países por medio de su compra. Para valorar y tasar los objetos creó comisiones, como la designada por el Director General de Instrucción Pública, D. Juan Valera, para valorar y tasar las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos, enclave situado entre los municipios de Yecla y Montealegre del Castillo, de la que formó parte D. Pedro Madrazo y Kuntz⁸⁶. Por su parte, la escasez de recursos de la Comisión provincial para adquirir objetos arqueológicos facilitó que los dueños dispusiesen de los objetos a su voluntad, sin poder intervenir⁸⁷.

Las gestiones realizadas por la Comisión para recuperar obras extraídas, en manos de propietarios que no se ocupaban de su conservación, permiten comprobar como el éxito o el fracaso de estas aparentemente correctas gestiones, en ocasiones dependían de las interacciones sociales de los miembros de la Comisión. Este es el caso de una curiosa reclamación hecha por la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Murcia sobre un Ara romana, que ellos consideraban perteneciente al Marqués de Monistrol. Según sus oficios, el ara se encontraba en la localidad de Espinardo, en un jardín transformado en huerto, por lo que presentaba mutilaciones y los deterioros propios de una exposición continuada a la intemperie⁸⁸. Tras negociaciones infructuosas, la coincidencia en la Academia del Marqués de Monistrol con D. Miguel Ferrer en 1872, propició la ocasión para pedirla de nuevo⁸⁹. La petición de esta pieza para el museo, se hizo en base a su aportación para la *instrucción general*, de manera que poniéndolas al alcance de todos los ciudadanos, se convertía en instrumento pedagógico⁹⁰.

84 AMUBAM. MUBAM 10088/001,68. José Amador de los Ríos, nombrado Director del Museo Arqueológico Nacional, dirigió una carta a D. Juan Albacete y D. Juan Belmonte, animándoles a que estimularan el envío de objetos para el museo nacional, para que Murcia figurase como una de las primeras provincias en enviar sus obras y cundiera el ejemplo.

85 AMM. *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. núm.25. 29 de enero de 1868. p.3.

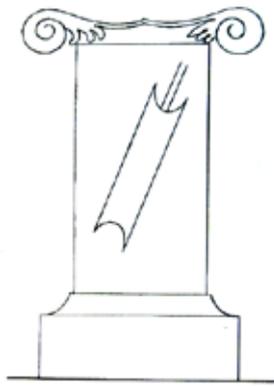
86 MAIER, *Noticias*, op. cit. p.22.

87 AMUBAM.CPM. Acta del 20 de Junio de 1868.

88 ARABASF. Leg. 2-50-5. (1). La pieza había sido extraída a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, junto a otras piezas procedentes de Cartagena.

89 Sorprendentemente la Comisión se había confundido de propietario, D. Juan Albacete había sido la persona encargada de gestionar su adquisición, pero sus noticias no fueron exactas, ya que el propietario era el hermano del Marqués de Monistrol, D. Luis Escrivá de Romani, quien finalmente vendería la obra fuera de la provincia.

90 ARABASF. Leg.2-50-5. Oficio del 17 de enero de 1872.



*En el jardín de Espinardo del
Marqués de Arciniegas.*

ARABASF. Leg. 2-50-5(2)



Archivo Vernaci. VN. 06748. Ara romana.

5.4.2. Los corresponsales y los inspectores de antigüedades

Cuando La Comisión provincial recibía noticias sobre la existencia de ruinas, el procedimiento era enviar uno de los corresponsales de las Academias para realizar un examen y remitir su informe. En 1873 se tuvo noticia de la existencia de unas ruinas a seis kilómetros de la ciudad de Murcia, en la villa de Tiñoso, siendo enviado para su inspección el Sr. Atienza y Palacios, quien reconoció construcciones romanas y sepulturas árabes, entre las que se encontraron diversos objetos, lacrimatorios de vidrio *hechos pedazos*, un ánfora *sin marca ni señal alguna*, y fragmentos de vasijas. Su breve informe valoró el hallazgo como carente de interés, a no ser por su posible vinculación a la villa árabe de Gomila, se trataban de una investigación de campo con un claro interés por estudiar el contexto del yacimiento. Para Atienza y Palacios, éste fue uno de los numerosos informes y memorias, dibujos e inscripciones que envió a la Comisión provincial y a la Academia de la Historia, como el realizado sobre los descubrimientos encontrados frente al Hospital de la Caridad de Cartagena, donde se hallaron quinientos platitos árabes barnizados de blanco, o en una villa de Jumilla donde, durante el examen de unas termas por el propietario y corresponsal de la Academia de Bellas Artes, D. Andrés Alcolado, se descubrió un mosaico. El correspondiente de la Academia de la Historia expresaba como en cualquier lugar donde se excavara, brotaban restos, confiando en que algún día se pudiera emprender en gran escala trabajos ordenados y bien dirigidos⁹¹.

La Academia de la Historia recibió un informe, enviado por la Comisión de monumentos, sobre un hallazgo hecho en terrenos del Duque de Berwick en La Alberca, de una columna con su capitel, y varios trozos de otras columnas de estilo *latino-bizantino*. Debido a su importancia la Comisión pretendía adquirirlas, así como obtener el permiso necesario para hacer las excavaciones por cuenta de la Comisión, ya que en virtud de lo ordenado en el artículo 25 del Reglamento, la Academia de la Historia debía conceder autorización para realizar excavaciones. El Duque de Berwick y Alba autorizó las excavaciones en sus terrenos y cedió los hallazgos al Museo Arqueológico, adoptando una postura protectora hacia el patrimonio arqueológico, que la Comisión destacó por su patriotismo⁹².

91 ARABASF. Leg. 5-51-2. Carpeta antigüedades. Oficio dirigido al Secretario general de la Academia de Bellas Artes, fechado en 27 de mayo de 1873.

92 ARABASF. Leg. 5-51-2. (56). Oficio fechado en 13 de abril de 1874. (57) En la carta del Duque de Berwick y de Alba, fechada en 9 de Enero de 1874, únicamente pedía que si se encontrasen en los terrenos medallas, deseaba conservar alguna para su monetario. Todavía era una etapa señalada por el coleccionismo.



La figura del Inspector de Antigüedades surgió en 1838 como resultado de la adaptación de la Real Academia de la Historia a las transformaciones que se estaban produciendo, eran necesarias personas adecuadas que vigilaran las antigüedades descubiertas y su conservación. Comenzó siendo un cargo remunerado, designado desde la Real Academia, y terminó siendo honorífico y sin remunerar, designado por el Gobierno. Finalmente el cargo fue suprimido en 1876 por la Comisión mixta de ambas Academias.

En Murcia se produjo el primer nombramiento de Inspector de Antigüedades de Murcia y Albacete en 1875, con carácter honorífico y gratuito en la persona de D. Mariano Vergara⁹³. Unos años antes, en 1872, este cargo ya había sido pretendido por Javier Fuentes y Ponte, correspondiente de la Academia de la Academia de la Historia desde 1870⁹⁴.

5.5. La Comisión provincial en el último tercio del siglo XIX

A partir de 1864 los esfuerzos de la Comisión provincial se repartieron entre dos objetivos, en primer lugar, obligados por la situación política del país, la vigilancia sobre el patrimonio y su conservación, el segundo, la creación y enriquecimiento del nuevo Museo de Antigüedades.

5.5.1. "Inspección, vigilancia y cuidado"

La Academia de las Tres nobles Artes, conocía la situación de las Comisiones ante las difíciles circunstancias que atravesaba el país, su escasez de recursos y la falta de cooperación de las autoridades, por lo que las animaba a retomar sus trabajos,

93 MAIER, J. *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Documentación General. Catálogo e Índices*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2002. p.83.

94 ARABASF. Leg. 5-51-. (140). Carta fechada el 13 de febrero de 1872, firmado por el Gobernador saliente, D. Miguel Ferrer, dirigido a D. J. Amador de los Ríos, le pide que tenga en cuenta el ruego de su amigo común, Juan Albacete, que deseaba que presentara a la Academia para la plaza de Inspector de Antigüedades, la propuesta de Javier Fuentes y Ponte, una persona descrita como laboriosa y entusiasta por todo lo relacionado con la historia y lo artístico.(141) En respuesta al Ministro de Fomento, la Academia expuso que es el Gobierno supremo quien nombraba a los Inspectores de Antigüedades provinciales.

saliendo de la inacción, cubriendo las vacantes.

El sexenio revolucionario supuso un nuevo ensañamiento con los bienes eclesiásticos, las Academias estuvieron atentas a las reformas emprendidas por las juntas revolucionarias y, apoyadas en el Decreto de 16 de diciembre de 1873 que dictaba una serie de disposiciones encaminadas a evitar los derribos innecesarios de los edificios públicos que gozasen de mérito artístico o histórico, respondieron haciendo llamamientos a las Comisiones provinciales para que colaborasen en su salvamento. Para controlar que los derribos se hicieran dentro de la ley, antes de proceder a los mismos, debía instruirse un expediente con el fin de que dichas actuaciones quedasen plenamente justificadas.

La Academia de San Fernando encargó a la Comisión provincial reiteradamente que atendiera a la conservación de todos los Monumentos, pidiéndole noticias sobre los que estaban expuestos a ser enajenados. D. Juan José Belmonte informó a la Academia sobre el derribo del conventos de religiosas Concepcionistas Descalzas de Cartagena, cuya fábrica a su parecer carecía de interés histórico artístico, además de tener una mala construcción que lo hacía inseguro; en la misma ciudad, también informó sobre el derribo de la Torre del Castillo de la Concepción, un edificio de carácter civil, aparejado con restos romanos, por lo que se habían tomado medidas para que no se extrajeran los que debían conservarse, evitando su desaparición⁹⁵. Las atribuciones de los miembros de las Comisiones de Monumentos estaban bien determinadas, no limitándose a la conservación de los monumentos y antigüedades, sino que se extendió también a su constante “inspección, vigilancia y cuidado”⁹⁶.

Las medidas tomadas por las Comisiones de Monumentos no evitaron los derribos ilícitos, una tendencia que Maier considera que se incrementó durante el periodo republicano, lo que dio lugar a que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando elevase una queja al Gobierno, que emitió un Decreto prohibiendo la destrucción de monumentos histórico-artísticos⁹⁷.

95 ARABASF. Leg. 5-51-2. Oficio fechado el 26 de enero de 1869. Mientras el Ayuntamiento de Cartagena deseaba formar una galería donde mostrar todas las obras que pretendía reunir, la Comisión esperaba que todas ellas pasaran a enriquecer el Museo provincial.

96 ARABASF. Leg. 5-51-2. (141).

97 MAIER, *Comisión*, op. cit. p.90.

5.5.1.1. La Estadística Monumental de España. La protección de los Monumentos Históricos y artísticos.

Con la finalidad de prevenir los continuos ataques a que estaba sometido el patrimonio monumental, la Real Academia de San Fernando deseaba formar una Estadística monumental de España, que pondría en sus manos los medios para conseguir de las Cortes una Ley que declarara Monumentos Nacionales, declaración que aseguraría su conservación⁹⁸.

La Comisión había recopilado todas las noticias posibles sobre los objetos históricos, arqueológicos y artísticos, diseminados en la provincia, pero esta tarea no se realizó de acuerdo a un interrogatorio o encuesta de referencia para este fin. En relación al Real Decreto expedido por el Ministerio de Hacienda, publicado en la *Gazeta* del gobierno el 23 de marzo de 1871, sobre la exención de ventas de cualquier edificio de mérito, la Comisión provincial informó a la Academia en oficio de 25 de abril, que en la provincia no había temor a que se produjera ninguna enajenación de monumentos⁹⁹.

La Comisión de Monumentos de la ciudad de Sevilla expuso en una circular de 1874, la necesidad de promulgar una Ley especial de Monumentos históricos y artísticos, una empresa para la que la Real Academia pidió el apoyo de las Comisiones provinciales que, como la de Murcia, vieron en ella el medio de contrarrestar la destrucción de los monumentos¹⁰⁰. Finalmente esta iniciativa no concluyó con éxito, habría que esperar a la ley de 4 de marzo de 1915, en la que se definió el concepto de Monumento, incidiendo en la conservación de los Monumentos Histórico Artísticos, y estableciendo la protección por medio de la declaración de los monumentos¹⁰¹.

La Comisión murciana siguió trabajando en la defensa de aquellos edificios que consideraba debían protegerse por su interés a nivel nacional, como sucedió con la Torre Alfonsina de Lorca, para la que se reclamaba su declaración

98 la Provincial recibió las circulares relativas a este tema con fecha 13 y 30 de enero de 1871.

99 ARABASF. Leg. 5-51-2. Oficio fechado en 25 de abril de 1871.

100 ARABASF. Leg. 2-51-2. Oficio del 4 de septiembre de 1874. La Comisión Provincial estuvo obligada a realizar un estudio sobre el asunto.

101 *Gazeta de Madrid*, núm. 64, 5 de marzo de 1915. "Artículo 1º Se entiende por monumentos arquitectónicos artísticos, a efectos de esta ley, los de mérito histórico o artístico, cualquiera sea su estilo, que en todo o en parte sean considerados como tales en los respectivos expedientes, que se incoarán a petición de cualquier Corporación o particular, y que habrán de incluirse en el catálogo que ha de formarse por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas, con arreglo a lo dispuesto en la Ley de 7 de Julio de 1911". En Murcia, la incoación del expediente de Monumento arquitectónico – artístico de numerosos edificio, no evitaría su demolición años después. Así sucedió, entre otros, con el edificio del Contraste (1923) que había sido Museo provincial entre 1868 y 1910, o los baños árabes (1931).

como monumento arqueológico de carácter nacional en el informe pedido por la Real Academia de la Historia sobre su valor histórico¹⁰².

5.5.1.2. La Junta revolucionaria del Cantón murciano y la conservación del patrimonio

Al finalizar el reinado de Isabel II en 1868, dio comienzo a una nueva etapa en la que se sucedieron numerosas crisis de gobierno. A una primera solución monárquica, con Amadeo de Saboya, su abdicación en 1873 dio paso a una nueva forma de gobierno, la República¹⁰³. Durante el periodo revolucionario¹⁰⁴, la Comisión mixta de ambas Academias se hizo cargo de los Museos arqueológicos provinciales - coincidió con la reorganización del Museo en Murcia - y de nombrar a los Conservadores de antigüedades. El funcionamiento de la Comisión murciana se ralentizó, aunque las excavaciones arqueológicas no quedaron paralizadas, como demuestra que la Junta revolucionaria concediera quinientos escudos para la conservación de antigüedades encontradas en Bullas y que, en 1874, la Comisión murciana solicitara los permisos para realizar excavaciones en una propiedad del Duque de Alba, en la población de la Alberca.

El correo establecido entre el Secretario de la Comisión provincial, D. Juan Belmonte, y el de la Academia de San Fernando entre 1873-1874, evidencia que en ningún momento se interrumpieron las labores de la Provincial. El 4 de febrero de 1873, D. José Belmonte dirigió una carta al Secretario de La Real Academia de las Tres nobles Artes de San Fernando, recordándole las actuaciones de la Comisión provincial de monumentos:

“[...] a estos esfuerzos se debe la creación de un Museo provincial donde

102 AMUBAM. MUBAM 10087/005, 84.

103 El primer presidente republicano fue Estanislao Figueras, al que sucedieron a lo largo de 1873, Pí y Margall, Nicolás Salmerón y Emilio Castelar. Los cambios de gobierno dificultaron la organización política, administrativa y económica, una situación agravada por las confrontaciones civiles e insurrecciones de los defensores de una república federal frente a aquellos que apoyaban una república más moderada.

104 El alzamiento revolucionario iniciado en Cartagena contra el gobierno central, dio comienzo el 12 de Julio, y alcanzó sus objetivos en solo tres días, constituyéndose el Cantón murciano. La repercusión de estos hechos quedó patente cuando el día 20 de julio se produjo la sublevación en Sevilla, sumándose Castellón, Granada, Ávila, y extendiéndose posteriormente otras ciudades. Cuando el 12 de agosto se disolvió la junta revolucionaria de Murcia, que había sido el segundo gran foco de insurrección en la provincia, marcharon hacia Cartagena, por tratarse de una ciudad con mejores defensas naturales, donde comenzó un largo sitio que duraría seis meses, durante los cuales la ciudad fue bombardeada, afectando gravemente a los edificios de la Ciudad. véase CRESPO PÉREZ, A. *El cantón murciano*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1990. El levantamiento del cantón murciano ha sido objeto de numerosas publicaciones, desde los primeros relatos, memorias y crónicas de personas que participaron o estuvieron cercanas en el tiempo a los sucesos, como Bermejo, hasta relatos históricos novelados, como el de los periodistas Ortega y Frías y Llofriu y Sagrera, que precedió a los dos capítulos de los *Episodios Nacionales* que Pérez Galdós dedica al Cantón, o a la novela de Ramón J. Sender, *Mister Witt en el Cantón*, cuyo fondo histórico son los sucesos de la insurrección cartagenera de 1873

hoy se encuentran reunidos muchos objetos preciosos que indudablemente hubieran desaparecido si la constancia de la comisión no lo evitara. [...] Gracias al celo de la comisión puede presentar una colección regular de cuadros y una buena base de biblioteca, de monetario y un gabinete arqueológico del cual Murcia hasta hoy ha carecido.¹⁰⁵

Una vez restablecida la autoridad del Gobierno de la nación, mandaron las actas atrasadas e informaron de la ausencia de incidentes en edificios u objetos artísticos, durante la existencia de la Junta revolucionaria del Cantón murciano. En el segundo trimestre del año 1873, las actas de la Comisión reflejaron su retorno a la actividad, preparando la exposición de objetos de nobles artes, reuniéndose para discutir sobre los catálogos, y dando cuenta de hallazgos arqueológicos de ruinas árabes y mosaicos romanos.

A la preocupación de la Provincial por los monumentos artísticos de Cartagena tras el bombardeo de la ciudad en 1874, respondió el envío de uno de sus individuos para informar sobre el estado de la ciudad después del cerco. De dicho informe se conoció que la casa municipal, donde se guardaba la colección de lápidas romanas revistiendo los muros de la escalera principal no había sufrido daños, en cambio, la Torre-ciega - monumento sepulcral romano, cuya construcción se remonta al siglo I a.c. - necesitaba de reparaciones para su conservación¹⁰⁶.

105 ARABASF. Leg. 5-51-2. (147).

106 ARABASF. Leg. 5-51-2. (54) (58). Oficio del 13 de abril de 1874.



Torre ciega antes de ser restaurada a mediados del S.XX¹⁰⁷

Otros edificios se vieron afectados por los bombardeos sobre Cartagena, como la iglesia de Santa María de Gracia¹⁰⁸ y el Hospital de la Caridad, que sufrió un grave incendio que no llegó a afectar el camarín de la Virgen de la Caridad.

En 1877, una exploración del terreno donde la tradición indicaba había estado la Catedral de Cartagena, realizada con el fin de asegurar su solidez para la reedificación, dio lugar a la aparición de un mosaico antiguo, calificado como romano, cuyo descubrimiento el vicepresidente de la Comisión provincial, Gerónimo Ros, se apresuró a notificar a la Academia de San Fernando¹⁰⁹. Éste fue uno de los numerosos hallazgos en la ciudad y en el litoral que comenzaron a notificarse,

107 Disponible en : <https://historiasdecartagena.files.wordpress.com/2014/05/fdgvsvdsvdfv.jpg?w=300&h=458>

108 CRESPO, *El cantón*, op. cit. p. 427. Para la reparación de la Iglesia de Santa María de Gracia se contó con una comisión municipal, el párroco y el arquitecto del Ayuntamiento. Reabrió sus puertas en 1874 tras su restauración. Su retablo quedó en tan mal estado que tuvo que ser sustituido por uno nuevo proyectado por el arquitecto Carlos Mancha.

109 ARABASF. Leg.5-51-2 (61)(63)(64). Oficio dirigido a D. Eugenio de la Cámara, Secretario general de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fechado en 16 de mayo de 1877.

lo que hizo que pronto se tuvieran noticias de la desaparición y venta más o menos clandestinas de objetos. La Real Academia de San Fernando pidió a la Provincial que resistiera ante los especuladores, a pesar de la penuria de sus recursos¹¹⁰, y nuevamente el Museo Provincial de antigüedades se convirtió en lugar de salvamento de muchos objetos que al ser depositados evitaron perderse.

5.5.2. Reorganización de la Comisión Provincial de Monumentos

La Real Orden de 8 de diciembre de 1881 reformó el artículo 21 del Reglamento de 24 de noviembre de 1865, de manera que toda obra de carácter público ejecutado con fondos del estado, provinciales o municipales, deberían siempre ser controladas por la Real Academia de San Fernando o por las Comisiones provinciales de Monumentos, sometiendo á su examen los proyectos de las restauraciones ó modificaciones que se propusieran hacer en los edificios públicos, de manera que las Comisiones de Monumentos tomaban la iniciativa respecto de los Gobernadores:

“1º Para reclamar contra toda obra que se proyecte en los edificios públicos sin el examen y censura previa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando ésta no delegue en ellas dicha censura, la cual será siempre obligatoria, ya se trate de hacer restauraciones ó modificaciones, ya de revocarlos ó de realizar en ellos construcciones nuevas, sean ó no complementarias de las antiguas y sean ó no obras de arte accesorias; y cualquiera que sea, finalmente, el carácter civil ó religioso de los edificios en que hayan de efectuarse y el uso á que sean destinados.

2º Que al final del artículo 1.º del mismo Reglamento, donde se expresa que formarán parte de cada Comisión de Monumentos los cinco correspondientes más antiguos de cada Academia, se diga, formarán parte de la Comisión de Monumentos los cinco que cada Academia designe, y se agregue este párrafo: «Las Academias podrán reorganizar estas Comisiones siempre que lo estimen oportuno.»

110 AMUBAM. Leg. 10088/001,57a. Circular de 30 de marzo de 1878. AMUBAM. Leg. 10088/001,59. En 1877 las cuentas de la Corporación se encontraban al descubierto.



La reorganización de la Comisión de Monumentos de Murcia, en diciembre de 1884, respondía a la necesidad de revitalizar la antigua corporación que, en palabras del gobernador, *apenas si existía*, a causa de haber fallecido varios de sus miembros más importantes, como el Sr Acosta, el Sr. Albacete, conservador del museo, y el Sr. Berenguer, Secretario y Arquitecto provincial¹¹¹. El 22 de diciembre de 1884, se nombró a los miembros de la nueva comisión, presidida por el Gobernador, el Jefe de Fomento, Martínez Villa, Rodríguez Gámez, García Clemencin, el Conde de Roche y Baquero Almansa. Como correspondientes de la Real Academia de la Historia figuraron Fuentes y Rodríguez Gómez, siendo los correspondientes de la Real Academia de San Fernando, Baquero Almansa, el Conde de Roche, Francisco Sánchez, García López y el escultor Baglietto. El Conde de Roche fue propuesto como vicepresidente, Baglietto como conservador del museo¹¹², y Baquero Almansa firmó el acta como Secretario de la Comisión.

5.5.2.1. Actuaciones de la Comisión murciana. Las excavaciones arqueológicas.

La presencia de Fuentes y Ponte fue constante en las numerosas tareas que desarrollaba la Comisión, por lo que su figura será objeto de estudio cuando tratemos del Museo Provincial. En relación a los hallazgos de antigüedades, a fin de investigar para su obra *Murcia Mariana*, Fuentes había conseguido el permiso del Sr. Obispo para entrar en la clausura del Monasterio de religiosas de Santa Clara donde, después de hacer los croquis del claustro, hizo tres dibujos acotados de inscripciones árabes con el fin de que la Academia los estudiara y emitiera su juicio.

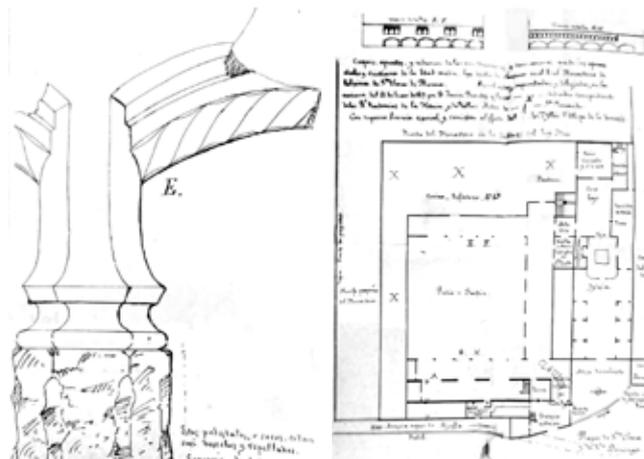
111 ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta personal 2. (11)(12). El Gobernador se dirigió a D. Pedro de Madrazo, Secretario de la Academia de la Historia y Presidente de la Comisión Mixta organizadora de las provinciales de monumentos.

112 El Gobernador quedó encargado de elevar la propuesta de Baglietto a la Real Academia de Bellas Artes.



ARABASF. Leg. 5-51-2. Inscripciones árabes

En su informe de 1879 expresaba el pésimo estado de conservación de las inscripciones árabes y, en el oficio de la Comisión dirigido al Director de la Real Academia de San Fernando, admitió haber obtenido del Sr. Obispo y de las religiosas franciscanas la seguridad de la conservación de los restos arquitectónicos, “a fin de que no sufran la suerte de otras decoraciones árabes del mismo edificio que han sido destruidas y cubiertas ignorando aquellas Sras. la importancia que dichos restos tenían para el estudio histórico artístico”¹¹³.



ARABASF. Leg. 5-51-2 (82). Plano del convento y arcos.

Entre 1885 y 1896, la composición de las Comisiones provinciales se encontraba en manos de la comisión mixta organizadora, encargada de cubrir las vacantes que se produjeran, después de oír las propuestas de los Gobernadores. En 1887, al fallecer García Clemencín, conservador del museo provincial, y trasladarse de ciudad otros miembros, la corporación murciana se encontró con tres vacantes,

113 ARABASF. Leg. 5-51-2. Carpeta 4. (78) (82). Oficio de 29 de enero de 1879. Planta del monasterio y distribución de los hallazgos, inscripciones y detalles.

por lo que el Conde de Roche propuso al Director de la Real Academia de la Historia que nombrase correspondiente suyo a Francisco Cánovas y Cobeño, aficionado a estudios históricos, conocedor de las antigüedades murcianas y poseedor de un museo y un riquísimo monetario, llegando incluso a considerarlo idóneo para cubrir el cargo de conservador de la parte arqueológica del Museo Provincial. El secretario de la Real Academia se dirigió al Presidente de la Comisión mixta, el Sr. Pedro de Madrazo, haciéndole llegar el oficio de la comisión murciana pero indicándole que, para que el reglamento se cumpliera en lo relativo al cargo de conservador (art. 34), era necesario que la propuesta partiera del Sr. Gobernador, como finalmente se hizo con fecha 21 de agosto de 1888¹¹⁴.

En la última década del siglo, el Conde de Roche¹¹⁵, como Vicepresidente de la Comisión, propuso a Joaquín Báguena y Lacárcel como corresponsal de la Real Academia de la Historia, y al pintor Rafael Vinader y Antúnez, su yerno, como corresponsal de la de San Fernando. Ambas propuestas fueron aceptadas en enero de 1896¹¹⁶.

Entre 1992 y 1994, los trabajos realizados en las excavaciones arqueológicas pusieron de relieve la falta de medios y la escasa dotación de la Comisión para realizar este tipo de tareas. En 1892, con ocasión de las excavaciones que se estaban realizando en el yacimiento romano de La Alberca¹¹⁷, la Comisión controló los trabajos y como queda reflejado en el informe de Fuentes y Ponte, puso de relieve la falta de método en la ejecución de los mismos:

“[...] fui al sitio al día siguiente, reconociendo entonces tres puntos en los cuales se trabajaba, excavando sin plan, y sin orden, tanto que al descubrir dos líneas paralelas de sillares, [...], y una que ligaba a las mismas, habían sacado los sillares de su asiento, dejando zanja irregular en la que no queda rastro del sitio preciso de su erección en obra; denotando dichas tres líneas que formaron parte de los muros de un edificio”.

114 ARABASF. Leg. 4-47-2. Comisión mixta organizadora. (30-35). Francisco Cánovas Cobeño era médico, geólogo y paleontólogo lorquino. Sus hallazgos y descubrimientos arqueológicos y paleontológicos, hicieron de su casa un museo abierto al público, donde se mostraban sus colecciones. Fue correspondiente de la Real Academia de la Historia y perteneció a la Real Sociedad Económica de Lorca, Murcia y Valencia.

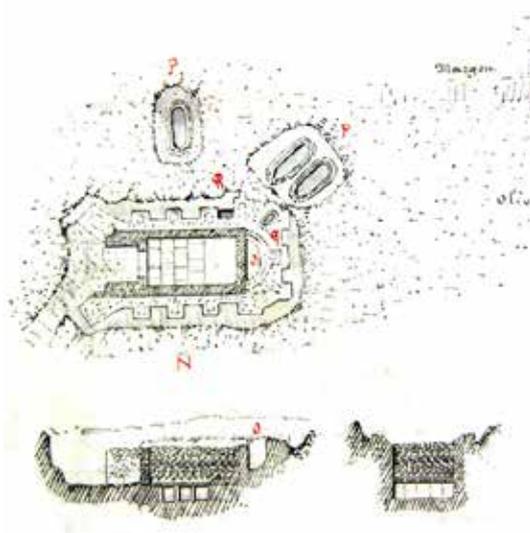
115 El Conde de Roche, Enrique Fulgencio Fuster y López, académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando, desarrolló todo tipo de actividades institucionales y empresariales dentro y fuera de Murcia, pero la que destacó es su labor como vicepresidente de la Comisión provincial de monumentos y como presidente de la Cofradía de Jesús, ámbitos en los que estuvo plenamente dedicado a la conservación del patrimonio.

116 ARABASF. Leg. 4-47-2 (38) (39).

117 ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta 1(1) (2)(3). A pesar de la importancia del hallazgo, y del interés que había mostrado la Real Academia de San Fernando sobre los mosaicos encontrados, la falta de fondos impidió que se pudiera hacer una copia formal del informe realizado por el corresponsal de la misma, D. Javier Fuentes y Ponte, enviando el original y quedando depositado en la Comisión un borrador.

Ante la calidad de los mosaicos que aparecieron, se aconsejó al dueño de los terrenos, D. Mariano Palarea, que se continuase levantando el terreno con cuidado y, ya que no se había colocado un cobertizo para protegerlos, debían taparse con unos tableros, poniendo encima de éstos una capa de tierra, a fin de que ésta no asentase directamente sobre el mosaico, evitando su destrucción cada vez que se descubrieran para ser examinados. Fuentes reconoció en su informe, no poseer los conocimientos arqueológicos precisos para la tarea, por lo que aconsejó el nombre del Arquitecto Provincial, miembro de la Comisión, para el cargo de Inspector - Director de los trabajos.

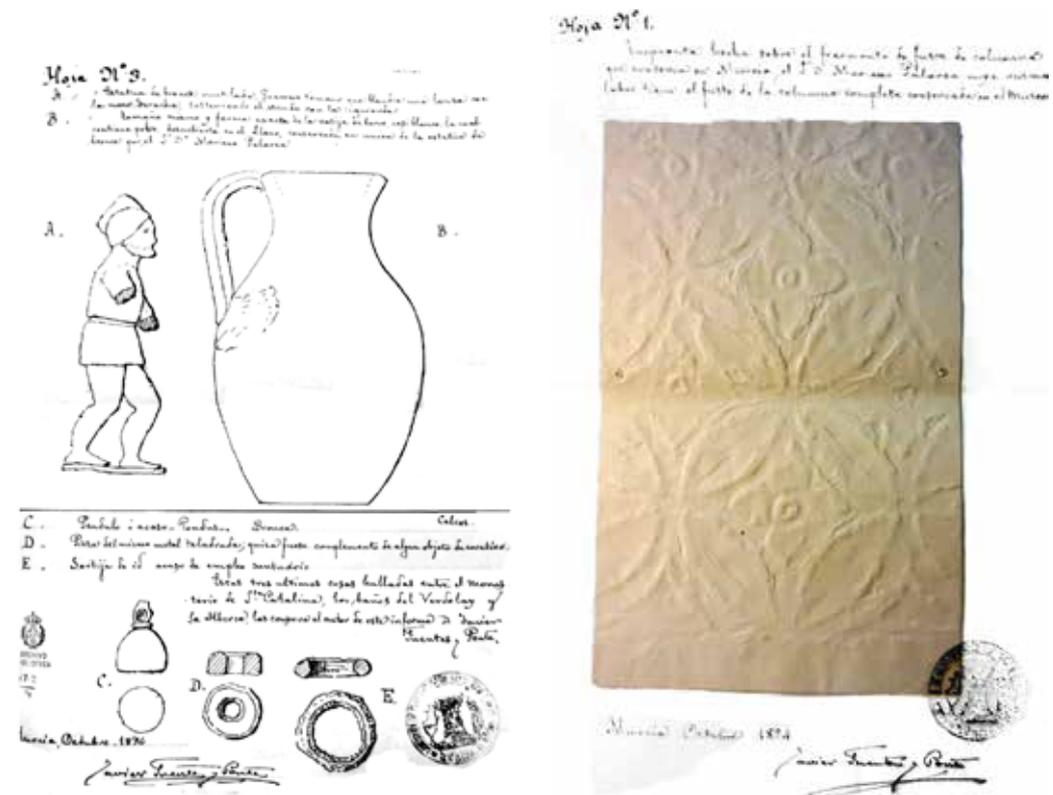
La excavación de la Alberca, como debió suceder en otras ocasiones, fue el resultado de un acuerdo previo entre el dueño de los terrenos y un vecino de Murcia, D. Manuel Mora y Miñano, a quien había dado permiso de exploración en busca de antigüedades, llegando al acuerdo de repartir después la mitad de cuantos objetos encontrara. Esta actitud codiciosa no debió de ser un caso aislado entre quienes buscaban *tesoros*, pero se tradujo en una búsqueda carente de orden y método, que dejaba tras de sí un paisaje de zanjas y destrucción¹¹⁸. Cuando en 1892 comenzaron los trabajos, al aparecer un mosaico, Fuentes tuvo que esforzarse para que éste no se destruyera, consiguiendo que el Sr. Palarea decidiera construir a sus expensas un tejadillo de madera y zinc. Sus esfuerzos fueron en vano ya que, la noche anterior a su colocación, sufrió el asalto y la destrucción de las partes más destacas del mosaico y del monumento funerario.



ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta 1 (6)

118 ARABASF. Leg. 4-47-2 (5).

Estos actos vandálicos o el hecho de que cualquier persona sin formación pudiese realizar excavaciones, solo mostraba una perspectiva de estos escenarios, la presencia de personas instruidas que visitaron la excavación, como el pintor Hernández Amores, junto a investigadores y especialistas, mostró una cara bien diferente. Mr. Engel, encargado de la misión arqueológica en España, que acababa de publicar una memoria de los descubrimientos en Yecla, Montealegre y otros puntos con yacimientos romanos en Murcia y Albacete, existentes en museos, edificios públicos y colecciones particulares, llegó a excavar en el yacimiento de la Alberca en 1894, con el permiso del Sr. Palarea.



ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta 1 (6).

Las piezas encontradas en la Alberca se guardaron una parte en el Museo provincial, mientras otras quedaron en manos del propietario del terreno. Fuentes y Ponte dibujó la planta, alzado y perfil del yacimiento, así como las improntas directas del dibujo de las columnas halladas, quedando adjuntas en el apéndice documental del informe de 1894.

En respuesta a una carta de D. Pedro de Madrazo, Javier Fuentes envía la relación de individuos que componen la Comisión en 1897, entre los que en-

contramos al escultor-restaurador, D. Francisco Sánchez, correspondiente de San Fernando, y como Secretario a D. Andrés Baquero Almansa, correspondiente de ambas Academias¹¹⁹.

Murcia

Carta de D. Javier Fuentes y Ponte. 15 Julio 77

Cargos	Nombres y apellidos	Concepto	Observaciones
<i>Pres.^o pnte Vicepres.^o</i>	<i>D. Gobernador D. Conde de Roche D. Juan Garcia D. Javier Fuentes y Ponte D. Justo Millán D. Francisco Sanchez D. Mariano Garcia D. Agustín Perca D. Joaquín Baquero D. José Est. Molera D. Andrés Baquero</i>	<i>Comp.^o al Escultor Comp.^o Historiador Comp.^o arquitec.^o Comp.^o J. Francisco Id. id. Id. id. Comp.^o Historiador Id. id. Publicación prov.^{al} Comp.^o arquitec.^o</i>	<i>No ha asistido jamás Se trasladó a Huelva (Albarracín)</i>
<i>Secretario</i>			 47-2/4

ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta 2 (15)

5.5.2.2. La Década final

En esta década final del siglo, las actas de la Comisión provincial de monumentos de Murcia denotan la precariedad de los medios que manejaba para los gastos del Museo, la dotación se había visto reducida de los 1500 a 500 pesetas, Fuentes y Ponte se lamentaba a D. Pedro de Madrazo, Presidente de la Comisión Mixta organizadora de las Comisiones de Monumentos, de no tener fondos para conservar los objetos¹²⁰. En esta última etapa, las dificultades de conservación vieron acrecentadas al encontrarse en un edificio prácticamente en ruinas, sobre el que pesaba la sombra de su demolición. Estos aspectos serán tratados un poco más adelante.

Aunque la dotación de la Comisión quedó reducida de 900 pesetas anuales en 1894, se presentaron numerosas noticias sobre informes de descubrimientos de antigüedades¹²¹.

119 Esta Comisión no estuvo libre de tensiones entre sus miembros, como quedó reflejado en la actitud crítica de Fuentes y Ponte con el Conde Roche, o la de Baquero con el primero, al que llegó a acusar en sus *Profesores*, de señalar convenientemente la localización de la casa donde nació Salzillo con la localización de su monumento a los artistas murcianos.

120 Oficio en el que se informa que la Diputación Provincial de Murcia ha reducido la partida de dinero a la Comisión de Monumentos. CAMU/ 9/ 7963/31 (2). 31 de mayo de 1892. [Fecha de consulta: 08/05/2017]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb2r2>

121 ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta 1. Acta de la sesión del 27 de octubre de 1894.

La labor de tutela y protección desarrollada hasta finales de siglo por las Comisiones provinciales de monumentos, bajo la vigilancia de las Reales Academias, se mostró insuficiente para responder a las nuevas demandas que surgieron en torno al patrimonio. La exigencia de una institución especializada en su conservación, un organismo administrativo que impulsara nuevas leyes, se hizo imprescindible. La creación en 1910 de la Inspección General Administrativa de Monumentos Artísticos e Históricos¹²², en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, a partir de la ley de excavaciones de 1911¹²³, fueron las primeras respuestas a esta necesidad, hasta la creación de la Dirección General de Bellas Artes en 1915. Las Comisiones de Monumentos no desaparecieron, fueron reorganizadas en la Real orden de 11 de agosto de 1918, pero quedaron subordinadas a la Dirección General¹²⁴.

122 *Gazeta de Madrid*, núm. 191, 10 de julio de 1910. Real decreto de 8 de julio de 1910. La administración se consideraba como un apoyo indispensable de la inspección y trabajos técnicos, cómo queda expuesto en su preámbulo. “Son tantos los monumentos nacionales de relevante mérito á cargo del servicio de Construcciones civiles, y tan numerosas las joyas artísticas á que debe atenderse, que es necesario unir a la acción directiva y ordenadora el auxilio de una inspección inmediata y directa, sin cuyo complemento es ineficaz aquella acción”. La Inspección General tenía entre sus atribuciones, proponer las medidas oportunas para la conservación y cuidado de los Monumentos artísticos de España, y vigilar la acción y cumplimiento de las disposiciones encomendadas a los conservadores provinciales de Monumentos, nombrados por el Ministerio de Instrucción Pública.

123 *Gazeta de Madrid*, núm. 189, 8 de julio de 1911. Ley de 7 de julio de 1911.

124 *Gazeta de Madrid*, núm. 226, de 14 de agosto de 1918.

Capítulo VI

El Museo provincial

6.1. El Museo Provincial de Murcia

6.1.1. Primeras competencias

En los primeros años de constitución se produjo un conflicto de competencias entre la Sociedad económica y la Comisión Provincial de Monumentos, entre los meses de noviembre de 1862 y abril de 1864 existen varios oficios que dejaron patente una pugna por el control del museo. Uno de los primeros oficios de la Comisión dirigido al Director de la Sociedad Económica, firmado por Juan José Belmonte y Antonio Piqueras, exponía la autoridad que le había sido conferida a la Comisión:

Tratando la Comisión de Monumentos artísticos e históricos de esta Provincia de proceder a la creación de un Museo en el cual se custodien los objetos de reconocido interés por su antigüedad, mérito histórico o artístico que hoy se hallan abandonados, y creyendo con verdadero fundamento que la Real Sociedad Económica que V.S. tan dignamente preside, está animada de este mismo deseo y persuadida también del celo y actividad que V.S. despliega en todos los asuntos que de cualquier modo atañen al bien de esta provincia, en sesión de 4 de Noviembre ppdo. acordó autorizarnos debidamente para recolectar cuantos objetos sea posible para llevar a efecto el indicado pensamiento, autorizándonos al mismo tiempo para dirigirnos a V.S. en solicitud de que se nos facilite el local necesario en esa casa Academia para proceder desde luego a la instalación del referido Museo.

Lo que en cumplimiento de nuestro cometido tenemos el gusto de manifestar a V.S. rogándole a la vez se sirva comunicarnos la resolución que sobre este particular adopte su Real cuerpo para ponerla en conocimiento de la comisión que nos ha autorizado.



La Sociedad Económica planteó con posterioridad, haciendo caso omiso a lo expresado por la Comisión de Monumentos, la importancia de establecer un museo provincial para el progreso de la localidad, destacando que otras provincias de menos interés histórico, podían ofrecer a los hombres investigadores, notables monumentos en que estudiar los usos y costumbres de los pueblos que les precedieron. Por todo ello, los individuos de esta corporación se dirigieron al Gobernador proponiéndole la fundación del referido Museo en su local de la casa Academia. Para este fin, pidieron que se les autorizara a reclamar cuantos objetos se descubrieran dignos de conservación y realizar investigaciones en los parajes donde se conocía la existencia de yacimientos arqueológicos. Y así se expresaban:

“No existiendo en esta capital un museo provincial donde se fuesen metiendo todos los monumentos de la antigüedad que sucesivamente se descubren, así de los pertenecientes a las colonias que fundaron los Fenicios y Cartagineses, como de las épocas en que nuestra provincia fue dominada por los Romanos, por los Godos y por los Árabes; cuyos objetos llegan a desaparecer para enriquecer las colecciones de los particulares [...], pido a la sociedad recurra al Sr. Gobernador de esta Provincia proponiéndole la fundación de este Museo en el local propio de esta Corporación, a la que se autorice para reclamar cuantos objetos se descubran y se reputen dignos de conservación, y para hacer investigaciones en los parajes en que existieron poblaciones romanas y en los puntos que según indica la tradición es frecuente el hallazgo de medallas, ídolos, utensilios, sepulcros y otros objetos de aquellos tiempos”¹

1 ARSEAPMU. Actas de la Junta ordinaria del 9 de febrero de 1864. El acta adjuntaba un oficio fechado el 13 de febrero y una nota suelta con el texto transcrito en el texto principal. La corporación concluiría enviando una comunicación a Fomento con fecha 13 de febrero, proponiendo la creación de un museo de antigüedades en su local-Academia, así como la autorización para reclamar objetos y hacer investigaciones en los parajes en los que habían existido poblaciones romanas y otros puntos donde era común realizar hallazgos de medallas, utensilios, ídolos, sepulcros, etc.

La labor de la Sociedad Económica a favor de la conservación de objetos artísticos, de la difusión de la obra de artistas locales de mérito, de la investigación, había quedado patente, por lo que se puede entender la dificultad para aceptar que fuera otra institución la que asumiera la formación del museo provincial².

El expediente generado por este conflicto se resolvió dos meses después con la intervención del Ministerio de Fomento, que envió al Director de la Real Sociedad de la ciudad un oficio agradeciendo su celo, pero recordándole que esas funciones le habían sido concedidas por el Gobierno a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, de manera que otra opción hubiera supuesto un incumplimiento de la decisión gubernamental y un menoscabo de las facultades y atribuciones de ésta³.

En la junta ordinaria de mayo de 11 de mayo de 1864, la Comisión dio cuenta del oficio del Gobernador, aclarando las competencias de cada institución y dejando en manos de la Comisión de Monumentos la obtención de los objetos que se descubrieran⁴.

La Academia de San Fernando, enterada por el Gobierno de la intención de la Comisión de Monumentos murciana de crear el Museo de Pintura y Escultura, se dirigió al Gobernador civil de la ciudad, elogiando su celo, ilustración y amor a las artes, sin dejar de pasar la oportunidad de criticar la actitud apática de otros funcionarios precedentes. Con el fin de poder aconsejar lo más conveniente para su formación, la Real Academia solicitó *“con toda exactitud el caudal de obras artísticas con que cuenta esa comisión, los fondos, la calidad personal y demás medios que han de servir para dicho objeto”*⁵.

2 ARSEAPMU. Proyecto Carmesí. *Reseña Histórica de la Real Sociedad Económica de Amigos del País desde su fundación*. p.112. En 1859 la Real Sociedad emitió varios informes sobre objetos de arte, curiosidades y alhajas que por su reconocido mérito debían conservarse. (p.115) En 1861 se encargó de dar a conocer la obra de Salzillo fotografiando sus obras, a sus expensas, encargándole el proyecto al fotógrafo *Lauran* (Laurent). (p.119) En 1864 Rafael Mancha, entonces Director de la corporación, promovió el establecimiento de un Museo Arqueológico en la ciudad, una iniciativa que no daría sus frutos hasta unos años después.

3 ARSEAPMU. Correspondencia general. Oficio de 27 de abril de 1864. Concluye el oficio “Con todo, si bien no puede accederse a esta petición puede si hermanarse el celo de la Sociedad con el constante deseo de la Comisión, poniéndose ambas de acuerdo para proceder a la instalación del mencionado Museo en el local que se indica, aunque siempre bajo la inmediata dependencia de aquella en que residen las facultades y atribuciones.”

4 AMUBAM ACM. Actas de la sesión ordinaria de 11 de mayo de 1864 (24/376). El Gobernador opina sobre la conveniencia del proyecto pero concluye manifestando que la autorización reclamada para obtener los objetos que se descubrieran estaba concedida a la Comisión, por lo que sólo bajo la dependencia de ésta podría concederle el permiso solicitado.

AMUBAM. ACM. Acta 22 de julio 1864. Desde la formación del museo las actas de las Juntas de la Comisión incluyen breves comentarios sobre obras de su interés, en este caso, relativa a un cuadro propiedad de la Junta de beneficencia que se encontraba en poder de un restaurador. En estas anotaciones ya es común la utilización de este término para designar a quienes se dedicaban a la práctica de esta disciplina.

5 ARABASF. 5-51-2 (36). Oficio dirigido al Gobernador civil de Murcia, fechado el 19 de octubre de 1864.

6.1.2. Un proyecto fallido. El Museo de antigüedades cristianas.

La Comisión de Monumentos de Barcelona, que vio la conveniencia de crear un Museo de Antigüedades Cristianas en la capilla de Santa Águeda de su ciudad, obtuvo el beneplácito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aceptando no solo la idea sino la posibilidad de lograr un ambicioso proyecto de esta índole al proponer que todas las provincias tuvieran el suyo, disponiendo que las comisiones de monumentos, de acuerdo con el obispado de cada diócesis eligieran el templo más idóneo para establecerlo⁶. Cuando en 1867 el Gobierno de la provincia transmitió a la Comisión murciana este proyecto⁷, la corporación propuso el templo que según su criterio reunía las mejores condiciones artísticas, la iglesia de San Esteban, llamada de la Compañía, que pertenecía a Junta de Beneficencia⁸. El Obispado de Cartagena, como gestor ocasional del edificio, también recibió esta propuesta con la posibilidad de que si no merecía su aprobación ofreciera una alternativa. En este punto comenzaron a surgir las primeras discrepancias en torno a una idea bastante plausible teniendo en cuenta el abandono de muchas iglesias, dejadas a su suerte tras las desamortizaciones. Es cierto que la iglesia jesuítica reunía condiciones visuales que favorecían la correcta contemplación de los posibles fondos y un itinerario muy acomodado a los criterios museísticos propios del momento. Pero no es menos cierto que el templo fue en su día separado de la gestión religiosa desde la expulsión de los jesuitas y que la recuperación del monumento constituía un logro personal de la diócesis, con intereses muy claros tanto en el templo como en el edificio del antiguo colegio, subvencionado en parte con fondos procedentes de las Pías Fundaciones de Belluga. A ello se unía el compromiso adquirido con la formación religiosa de los vecinos acogidos a la conocida Casa de Misericordia. Las excusas oficialmente dadas por el obispado eran ciertas – la vecina parroquia de san Miguel se encontraba en obras y San Esteban cumplía la función de aquella – aunque, acaso, lo esencial del pensamiento episcopal era la argumentación expuesta sobre la incompatibilidad de fines: *el Templo ó el Museo, estando juntos, no pueden llenar su*

6 AMUBAM. 10088/001, 60a.

7 AMUBAM. 10088/001, 60a.

8 AMUBAM. ACPM. Acta de la Junta de 20 de julio de 1867. véase también AMM. *La Paz de Murcia*. 04/09/1868. p.6. La Comisión pensó que siendo la iglesia de San Esteban la que reunía mejores condiciones artísticas, se debían realizar las gestiones con el prelado diocesano y la Junta provincial de beneficencia a quienes pertenecía, véase ARABASF. 5-51-2 (43).

*objeto*⁹. En cuanto a otro templo que pudiera contener el museo, la diócesis no ofrecía posibilidad alguna, pues firme en su idea, consideraba templo y museo dos realidades incompatibles.

A pesar de todas estas dificultades, la realidad ofrecía un panorama bastante doloroso. La pérdida de obras durante la demolición de la antigua Parroquia de San Lorenzo en 1810, o la desaparición de cuadros e imágenes en la antigua parroquia de San Bartolomé, fueron dos de los casos recogidos en los *Rebuscos* de Ibañez García¹⁰, y que le llevaron a reflexionar sobre la necesidad de un Museo diocesano donde poder depositar objetos de culto que *por su deterioro y vetustez merecieran ser sustituidos por otros*. Con él pretendía evitar lo ocurrido con la nueva obra de San Lorenzo, *en que todo lo viejo se destruyó*¹¹. Esta reflexión estará presente de nuevo al hacer la recopilación de las obras muebles existentes en las diferentes capillas de la parroquia de Santa Catalina, al comentar la manera inadecuada de conservarse y el abandono de cuadros en algunas capillas utilizadas de cuarto trastero. La trágica imagen se completaba con una funesta elegía: “No es fácil apreciar el valor de una pintura casi destruida, ni de esperar una restauración con fondos de una rectoral pobrísima. ¿Cuándo hallarán asilo estas y otras obras, en tal estado, en el Museo Artístico Arqueológico Diocesano? [...]”¹².

9 AMUBAM 10088/001, 60b. “Un Museo, que se ha de componer, como es natural, de las preciosidades de su género, no se destina solo á la conservación de estas, sino al examen y estudio de los inteligentes y expectación de los que desean visitarlo. [...] ha de ser motivo de distracción para los fieles que acuden al Templo para orar y para otras necesidades espirituales, [...]”.

10 IBÁÑEZ GARCÍA, J.M. *Rebuscos y otros artículos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 2004.

11 *Ibidem*. p.153.

12 *Ibid.* p.204.

6.1.3. El Museo del Contrato

6.1.3.1. El Museo de Antigüedades

Señores de la Comisión
en 1864, en cuyo año se instaló en
esta Ciudad el Museo de Anti-
quidades, en uno de los salones
del Teatro de los Infantes siendo Go-
bernador civil D. José Gallostra y
= Fran =

D. Juan José Belmonte
D. Juan Antonio Alcaraz
D. Lope Gisbert
D. Juan Abacete
D. José Pascual
D. Joaquín Cubio
D. Federico Alcaraz
D. Antonio Piqueras
D. Juan.º Martí.º Vergues.

AMUBAM ACM. Copiador de Comunicaciones 1844-1868. p.28.

El conflicto entre la Sociedad Económica y la Comisión provincial no acabó de solucionarse, dando lugar a que el Museo de Antigüedades, careciera de un espacio propio. Desde la Alcaldía se cedió provisionalmente al Presidente de la Provincial, un espacio en el Teatro de los Infantes ese mismo año de 1864, el Salón

de Levante, lo que supuso un primer paso hacia la consecución de un establecimiento definitivo donde guardar y tutelar los objetos artísticos¹³.

Los inicios de la institución debieron ser especialmente dificultosos, como puede extraerse de las actas de la Comisión del cinco de diciembre de 1864, en las que se recoge un llamamiento a la Diputación provincial relacionado con la penuria de fondos para subsanar los gastos ocasionados por los traslados de los objetos regalados al Museo y su colocación, así como para la restauración de algunos cuadros. Dos años después, aunque las aportaciones no fueron todo lo abundantes que hubiera sido necesario, no sólo se restauraron obras a cargo de los fondos provinciales, también se acondicionaron los espacios con armarios y estanterías donde conservar y exponer adecuadamente los objetos:

“Presupuesto de los gastos más indispensables para la colocación y restauración de los objetos históricos y artísticos que existen en el Museo Provincial establecido en uno de los Salones del Teatro de esta ciudad.

Escudos

Para restaurar la colección de frescos de Villacis propia del Museo, transportada al lienzo de los muros en que estaban pintados... ..	300,000
Para la construcción de dos armarios de madera para guardar y conservar los objetos de pequeño tamaño... ..	80,000
Por el importe de varias repisas para la colocación de lápidas y restauración de las mismas... ..	60,000
Total... ..	440,000

Asciende este presupuesto a la cantidad de cuatrocientos cuarenta escudos.

Murcia 1º Mayo de 1866.

Man^l. Starico y Ruiz¹⁴

13 AMUBAM. MUBAM, 10088/001 (46a). 1864. El Teatro de los Infantes, un espacio inadecuado para albergar un museo de antigüedades, fue inaugurado por la Reina Isabel II en octubre de 1862. Tras la revolución de 1868 pasó a llamarse Teatro de la soberanía popular, hasta 1872, año en que comenzó a ser denominado Teatro Romea. En 1877 sería destruido por un incendio, reabriéndose en 1880.

ARABASF. Leg.5-51-2 (35). Oficio fechado el 19 de julio de 1864. Por la R.O. de 11 de abril de 1864, la Reina concedía su aprobación al programa para crear el Museo de Pintura y Escultura que se proponía llevar a cabo la Comisión de Monumentos de Murcia. Para iniciar el proyecto la Provincial se puso de acuerdo con la Real Academia de San Fernando, corporación en la que se había refundido la Comisión Central de Monumentos.

14 AMUBAM. MUBAM 10088/001,21c.

En la creación del Museo en el teatro de los Infantes ya se encontraba presente uno de los principales objetivos de toda institución museográfica, conservar los bienes para asegurar su transmisión a generaciones futuras, una finalidad que justificaba su nacimiento:

“Con los cuadros que se conservan como propiedad de la provincia con algunos otros que se han recogido y con varios objetos antiguos regalados por personas amantes de su país y de las bellas artes, se ha instalado al fin en esta ciudad el MUSEO DE ANTIGUEDADES que tanto se echaba de menos en nuestra provincia. Su objeto es reunir y conservar todos los restos de las artes antiguas, las monedas, los cuadros, las inscripciones, monumentos de lo pasado que abandonados se destruyen, que aislados se extravían, pero que reunidos se conservan y coleccionados contribuyen a ilustrar la historia ya de una ciudad, ya de una nación, ya de un arte, ya de una ciencia”¹⁵.

El llamamiento de la Comisión, dio como resultado la cesión al Museo de muchos objetos arqueológicos¹⁶. La prensa local daba cuenta de las donaciones y las personas que las realizaron: tres ánforas procedentes de la excavación practicada en el cabezo del Batán, situado en la villa de Molina; dos fragmentos romanos de un Hércules y de un adorno, entregados por un vecino de Yecla; un capitel árabe y una lápida con caracteres monacales, donativo de D. José Pascual, individuo de la Comisión; un pie de estatua romana, donativo de D. Francisco Usera; una lápida sepulcral árabe traducida por D. Pascual de Gayangos, y un trozo de una jamba de la mezquita mayor de Murcia, regaladas por D. Juan Albacete, vocal de la Comisión; una columna millaria de origen romano, encontrada en el término municipal de Cieza y cedida al museo por D. Antonio Marín y Meneses; varias monedas antiguas, donación de D. Francisco Martínez Meseguer, vocal de la Comisión; una escultura de una cabeza visigoda, donada por D. Federico Atienza y Palacios, un hacha celta encontrada en el campo de Sangonera, entregada por D. José María Cebrián. Junto a otros objetos, como una taza cerámica de la época

15 AMM. *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. 1 de octubre de 1864. p.1 La Comisión expone la necesidad de enriquecer el museo con aportaciones de los ciudadanos.

16 AMM. *La Paz de Murcia*, 23 de marzo de 1867. p.2. Por Real Decreto de 22 de marzo de 1867 se mandó establecer en Madrid un Museo Arqueológico nacional, y museos de la misma clase en aquellas provincias donde se conservasen objetos arqueológicos. Se consideraban objetos arqueológicos todos los pertenecientes a la antigüedad, a la edad media y al renacimiento, que sirvieran para esclarecer el estudio de la historia, del arte o de la industria.

del emperador Carlos V, encontrada en las ruinas del teatro antiguo de la ciudad, donada por D. Lope Gisbert, se donó una colección de grabados al aguafuerte de los monumentos de Roma, cedidos por D. Federico Atienza y Palacios, vocal de la Comisión, y un cuadro al óleo que representaba dos Venus desnudas, donado por D. Pedro Aceña¹⁷. En estos primeros momentos, posteriores a la creación del museo, observamos como la mayoría de los donativos los realizaron miembros de la Comisión de Monumentos, tratando con su ejemplo de animar a otras personas a enriquecer los fondos del museo, a lo que contribuiría la publicación de estas donaciones en la prensa local. Se trataba en la mayoría de los casos de objetos procedentes de excavaciones arqueológicas.

6.1.3.2. La formación de la colección

A causa de las obras de ampliación y mejora del Teatro de los Infantes, en 1866 el museo se trasladó al Palacio del Contraste de la Seda, situado en la Plaza de Santa Catalina¹⁸. El traslado coincidió con la reorganización de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la ciudad con arreglo a los reglamentos establecidos por la Central. Con los exiguos recursos de que disponían, acometieron diversas obras de acondicionamiento en el nuevo edificio, como la reparación de la ruinosa cubierta del salón del Contraste, de una *imperiosa necesidad*, pues eran conscientes que para asegurar la conservación de los objetos que albergaba, era indispensable el mantenimiento del edificio¹⁹. Coincide este periodo de formación con la petición del salón del Contraste para Archivo notarial, tratando de incorporar otras funciones al espacio cedido por el Consistorio, una acción que no tuvo efecto y que hubiera dificultado la instalación definitiva del museo²⁰.

17 AMM. *La Paz de Murcia*. 27 de marzo de 1865. P.1.

18 BELDA NAVARRO, C. El contraste de la seda y las reformas urbanísticas de la plaza de Sta. Catalina (Murcia) en los comienzos del siglo XVII. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*. Vol. 30, nº 1-2. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1972. Construido a principios del siglo XVII, este edificio estuvo destinado a sala de armas, sede de reunión del Concejo y lugar de inspección del cambio de moneda, también se dedicó a actividades relacionadas con la seda hasta finales del siglo XVIII, momento en el que comenzó una progresiva degradación del inmueble. AMM. *La Paz de Murcia*. 09/04/1866. P.1. El traslado del Museo provincial al Palacio del Contraste coincidió con la reorganización de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la ciudad con arreglo a los reglamentos establecidos por la Central.

19 AMUBAM. ACM. Acta 15 de junio 1867. Mies el Ayuntamiento había denegado su ayuda para el acondicionamiento del edificio, excusándose en la falta de medios y para mantener el museo, la Comisión se vio en la necesidad de realizar algunas gestiones, que fueron descritas como “no pocas veces dolorosas y repugnantes”, unos términos que podrían contener transacciones o ventas de objetos realizadas con la finalidad de obtener fondos destinados a la conservación del resto de la colección. AMUBAM ACM. Acta 22 de abril 1871. Las actas recoge la preocupación por las frecuentes goteras en el edificio.

20 AMUBAM ACM. Acta 15 de diciembre de 1866. AMUBAM. MUBAM 10088/001, 04b, 4c.



AMM. Colección fotográfica municipal. Fachada del Palacio del Contraste.

El Museo se encontraba en un momento de formación, por lo que nuevamente se hizo un llamamiento a los alcaldes y personas destacadas de la ciudad, anunciando la instalación del Museo e invitándoles a regalar objetos artísticos con los que llenar el nuevo museo, contribuyendo a su enriquecimiento²¹. Los hombres ilustrados de cada localidad fueron los encargados de valorar y recoger los objetos dignos de formar parte de la colección, también estaban encargados de animar a los donantes, haciéndoles notar que prestaban un servicio al país y a las ciencias, e informándoles que todos los objetos entregados quedarían formalmente recogidos en un inventario público, de manera que no podrían extraviarse²². Las obras se expusieron con sus tarjetones identificativos, en los que se expresaban el nombre y el acta que había dado motivo a cada acuerdo de donación, en el que se cedían las antigüedades con exclusividad para aquel museo²³.

21 La Comisión deseaba recoger toda la información posible sobre el estado de conservación del patrimonio desamortizado. Por ello, cuando ofició a los alcaldes, les pidió toda clase de datos sobre el contenido de los edificios, los objetos de mérito, la existencia de libros, las pinturas y esculturas que existieran.

22 La inscripción al pie de los objetos indicaba el nombre de la persona que hizo el donativo, recogiendo una breve reseña sobre las piezas que aportaba una información adicional para el público.

23 AMUBAM. MUBAM 10088/001, 15. (16ª) Oficio de la Junta provincial de Beneficencia, 1864. En relación al cuadro de San Jerónimo ubicado en el Hospital San Juan de Dios, la Junta provincial de Beneficencia, especificaba al presidente de la comisión de Monumentos, que se fijase en dicho cuadro un tarjetón donde apareciera su origen.

Una vez establecido el Museo Arqueológico Nacional, los museos provinciales e instituciones en los que se custodiaban estas obras, pudieron conservarlas en sus localidades, pues únicamente pasaban al Museo Nacional con el consentimiento de éstas, si bien es cierto que los miembros de la comisión Provincial recibieron algún requerimiento en este sentido.²⁴

El Museo sufrió las consecuencias de los acontecimientos políticos que se iban sucediendo en el país y en la ciudad, quedando reflejados en las actas de la Comisión provincial. El nuevo marco político que surgió tras la revolución de 1868, había puesto fin al reinado de Isabel II²⁵ y anulado los acuerdos entre el Gobierno y la Santa Sede, continuando los procesos desamortizadores de los bienes eclesiásticos. En 1869 el Ministro de Fomento determinó que los objetos de arte incautados a las Catedrales, iglesias y ermitas, pasasen a ser propiedad de los museos provinciales²⁶. También aparecen recogidos periodos de inactividad en la corporación, como el sucedido durante la ocupación militar del museo a consecuencia de los sucesos en la ciudad en los días 26 y 27 de noviembre de 1872²⁷.

Prácticamente desde los primeros momentos de su formación, la Diputación comenzó a reclamar los inventarios de los cuadros en depósito que procedían de los conventos suprimidos. En muchos de estos inventarios quedó recogido cómo el objetivo principal de los depósitos en el museo era la conservación de los cuadros.

En 1870 la Diputación provincial seleccionó los cuadros y objetos procedentes de la incautación de las iglesias de la Diócesis destinados al museo provincial. En el mismo año se formó una comisión - de la que formaron parte Juan Albacete, Gerónimo Ros y Belmonte - encargada de seleccionar aquellas obras pertenecientes a Beneficencia, procedentes del Hospital, de la Casa de la Misericordia, que pasarían a formar parte del museo. Como quedaba reflejado al final de la relación, todos los cuadros necesitaban alguna restauración, y en el caso de Las Bodas de Canaán de Senen Vila, y los Villacis, la intervención debía ser completa²⁸.

24 AMUBAM. MUBAM 10088/001, 68. 1868. D. José Amador de los Ríos dirigió una carta personal a Juan Albacete y a Juan Belmonte animándoles a estimular el envío de objetos de Murcia al Museo Nacional.

25 AMUBAM. MUBAM 10088/001, 62. 1872. "Mas como recuerdo histórico que como objeto de algún mérito artístico, remito a ese establecimiento el retrato de la que fue reina en nuestra patria, y que por casualidad he visto arrojado entre los trastos viejos de un desván de la casa de este Gobierno ¡Alternativa de la suerte! Que en los retratos como en los hombres los acontecimientos políticos los elevan y los hacen descender de su mas inmediata apoteosis!"

26 AMUBAM. MUBAM 10088/001,59. Oficio del Gobierno de la provincia informando al presidente de la Comisión provincial de las directrices del Ministro de Fomento.

27 AMUBAM. MUBAM 10088/001,82.

28 AMUBAM. MUBAM 10088/001, 15i.

En cuanto al régimen interno del museo, la redacción del Reglamento para su funcionamiento y gobierno hubo de esperar hasta 1875, año en el que se nombró una subcomisión al efecto formada por Juan Albacete, Simón García y Carlos García Clemencín²⁹. Estos primeros años de formación habían respondido al objetivo de acumular cuantos más objetos mejor, quedando los problemas que se derivarían de su almacenamiento y conservación en un segundo plano.

En este momento el museo permanecía cerrado, abriéndose solo para visitas protocolarias o concertadas por los miembros de la Comisión; era un espacio restringido a un pequeño grupo de personas pertenecientes a la aristocracia y a la burguesía, formada por profesionales liberales, profesores, abogados, ingenieros, arquitectos, intelectuales, artistas, etc.³⁰. En 1875 el museo permanecía sin tener horario de visita para el público debido por un lado a la carencia de fondos de la que se hizo eco el Sr. García Clemencín cuando llegó a proponer que se suspendieran las nuevas adquisiciones, y por otro por la falta de orden y clasificación de la colección³¹.

6.1.3.2.1 Los primeros conservadores

La Comisión provincial nombró a dos individuos de la misma, el arquitecto D. Juan José Belmonte y el pintor D. José Pascual, para gestionar las necesidades que se plantearon a la entrega de las donaciones, recibir los objetos que se enviaran y colocarlos en el museo, tomando todos los datos necesarios relativos a éstos³². Su formación y perfil profesional los convirtió en los primeros conservadores del museo, eran los más adecuados para este fin al estar especializados, el primero en la planificación de obras de gran envergadura, y el segundo, por su profundo conocimiento de los materiales y técnicas empleados en las obras, lo que les hacía conocedores de los sistemas más adecuados para manipularlas tanto si se trataba

29 AMUBAM ACM. Acta 3 de abril de 1875. Cumpliendo con el artº38 del reglamento de las Comisiones de Monumentos se debía nombrar una Subcomisión encargada de redactar el reglamento interno.

30 AMUBAM ACM. Acta 3 de abril de 1875. Se fijaron las horas a las que podían concurrir las personas que deseaban copias o diseños de los cuadros.

31 AMUBAM. ACM. Acta 1 de mayo de 1875 (27). Cuando García Clemencín propuso la suspensión de adquisiciones, puso como excepción aquellas obras que fueran de importancia arqueológica o histórica y que, de no adquirirse, hubiera supuesto su pérdida. AMUBAM 10088/001,1047. 1879. La Alcaldía constitucional pide al Museo que esté abierto en los días de feria.

32 Los métodos de conservación con los que actualmente contamos, ponen a nuestro alcance datos sobre los materiales constitutivos de las obras y sus alteraciones, permitiéndonos actuar en consecuencia para asegurar su conservación. En el caso del arquitecto Juan José Belmonte y el pintor José Pascual, ambos actuaron como conservadores – el conservador se encarga de estudiar, analizar y elaborar informes como medio de conservación preventiva, además de evaluar las condiciones expositivas y medioambientales en que se encuentra el objeto -, a pesar de tener que adaptarse a situaciones que debieron presentar numerosas dificultades para establecer las condiciones idóneas de conservación. No existen a penas noticias de cómo se desarrollaron estos primeros pasos en la sala de exposición, en los almacenes, así como lo relativo a los movimientos de las piezas.

de objetos muy pesados, como de restos arqueológicos, o delicados como un lienzo. Junto a las notas de entrega, en ocasiones, aparecían breves acotaciones sobre su estado de conservación.

“Jose: entrega al Sr D. Juan Jose Belmonte las cuatro estatuas que D. Bernardo Juan ha enviado de Mazarron para el Museo arqueológico.
Adios Tu [...]
Angel Vidal
He entregado a D. Nicolas Garcia encargado del museo”³³

Notas como la anterior dejan ver que también los objetos eran entregados directamente al conserje encargado del museo.

Habilitar el salón del museo y adquirir objetos para el mismo, además de un gasto elevado, supuso un esfuerzo y empeño personal de aquellos que se propusieron abrirlo³⁴. La gestión de adquisiciones de obras para el museo fue otra de las tareas que asumieron los conservadores, unos trámites que en ocasiones no resultaron sencillos.

A la petición al Sr. Obispo de la Diócesis para que éste entregara unas puertas colocadas en el crucero de la iglesia parroquial de Santa Eulalia, fueron comisionados el secretario, D. Juan José Belmonte, y el conservador, D. Juan Albacete para gestionar la adquisición de los lienzos³⁵.

La figura de Juan Albacete y Long adquirió gran protagonismo para la Comisión, en él convive un doble perfil, actúa simultáneamente como conservador³⁶ o facultativo experto en arte, y como artista que restaura. En 1871 fue designado por el Gobernador de la provincia para la elección de los objetos de arte procedentes de la incautación de las iglesias de la Diócesis destinados para el museo, al excusarse de sus tareas por la necesidad de atender asuntos privados, la Comisión le instó a continuar con su tarea y nombró al Sr. Ros para continuar con él las diligencias³⁷. En 1883, al fallecer Albacete, la Comisión Provincial de Monumentos se dirigió a D. Federico de Madrazo, Director de la Real Academia de San Fernando,

33 AMUBAM. MUBAM 10088/001, 48a. Nota de entrada de obras al museo provincial.

34 ARABASF. Leg. 5-51-2 (139). Carta de D. José Belmonte a D. Eugenio de la Cámara, Secretario de la Junta de Instalación de la Comisión que sustituyó a la Comisión Central.

35 AMUBAM ACM. Acta de 9 de noviembre de 1867.

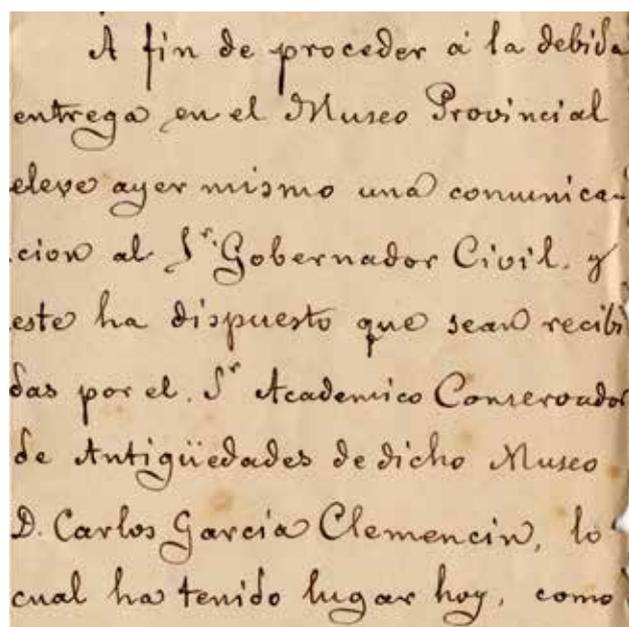
36 ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta 2. Murcia. Personal. (7). Sesión ordinaria de 24 de enero de 1882. El secretario de la Comisión inspectora de museos decide aprobar la propuesta del Gobernador de Murcia como conservador del Museo provincial, de D. Juan Albacete y Long. (8). Fechada en Madrid el 23 de febrero de 1882, dirigida al vicepresidente de la Comisión provincial de Murcia. En vista de la proposición hecha por la Provincial en diciembre de 1881, *acuerda nombrar a D. Juan Albacete, Conservador del de bellas artes de esa capital.*

37 AMUBAM ACM. Acta de 19 de junio de 1871 (13).

para cubrir la vacante de conservador del museo artístico, proponiendo al escultor Leoncio Baglietto, correspondiente de San Fernando y exprofesor de la Academia de Sevilla³⁸.

Los conservadores participaron directamente en la selección de obra para el museo y, en ocasiones, les correspondió resolver otros conflictos. Así sucedió cuando se produjo un enfrentamiento entre Federico Atienza y Javier Fuentes y Ponte relacionados con los informes de la Academia de la Historia por los descubrimientos de las excavaciones de Tiñosa. La Comisión decidió dejar el asunto en manos de Juan Albacete y José Ramón Berenguer para que tomaran las decisiones sobre los objetos que se recogían en los informes³⁹. También fueron los encargados de custodiar, recibir y cuidar de la correcta exposición de las piezas en los salones.

Carlos García Clemencín⁴⁰, correspondiente de Real Academia de la Historia, fue propuesto por el Gobernador a las dos Reales Academias como conservador de antigüedades del museo provincial en 1881. Al igual que el conservador del museo artístico, él era el encargado de recibir y dar entrada de las piezas arqueológicas.

A photograph of a handwritten document in Spanish, written in cursive ink on aged paper. The text describes the process of receiving artifacts at the Provincial Museum. It mentions a communication to the Civil Governor and the decision to receive items from the Academic Conservator of Antiquities, D. Carlos García Clemencín, on the day of the writing.

A fin de proceder a la debida entrega en el Museo Provincial el día ayer mismo una comunicacion al S.^o Gobernador Civil. y este ha dispuesto que sean recibidas por el S.^o Academico Conservador de Antigüedades de dicho Museo D. Carlos Garcia Clemencin, lo cual ha tenido lugar hoy, como

AMM. Leg. 10101⁴¹

38 RABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta 2 (10).

39 AMUBAM ACM. Acta de 21 de noviembre de 1873.

40 Fue Interventor de Administración de Hacienda Pública de Murcia en 1869. AMUBAM. ACM. Acta de la Comisión de Monumentos de la Junta ordinaria del 3 de diciembre de 1881. El Gobernador había remitido conjuntamente las propuestas del D. Juan Albacete para Conservador del Museo Artístico y del D. Carlos G.^o Clemencin para el Arqueológico.

41 AMM. Leg. 10101. 14 de febrero de 1882. Carta de Javier fuentes y Ponte al Alcalde^{1º} Constitucional de Murcia en relación a la entrega de dos lápidas procedentes del antiguo pretil del puente al conservador de antigüedades.

6.1.3.2.2. Donaciones y depósitos

Respondiendo al llamamiento realizado a los Alcaldes de los pueblos y ciudades, fueron produciéndose entregas de particulares al museo, haciendo aumentar la colección. La carta escrita en Murcia el 2 de diciembre de 1864, dirigida a los doscientos ochenta y seis personas más destacadas de la ciudad, les animaba a regalar objetos artísticos con los que llenar el nuevo museo:

“Con los cuadros que se conservaban como propiedad de la provincia, con algunos otros que se han recogido y con varios objetos antiguos regalados por personas amantes de su país y de las bellas artes, se ha instalado al fin en esta ciudad el Museo de Antigüedades que tanto se echaba de menos en nuestra Provincia. Su objeto es reunir y conservar todos los restos de las artes antiguas, las monedas, los cuadros, las inscripciones, monumentos de lo pasado abandonados se destruyen, que aislados se conservan pero que reunidos se conservan y coleccionados contribuyen a ilustrar la historia ya de una ciudad, ya de una nación, ya de un arte, ya de una ciencia.

Gravísima ofensa inferiría V.E. esta reunión si creyera necesario encarecer a sus ojos la importancia de esos objetos para estimular a V.E. a que contribuyera al enriquecimiento de nuestro Museo, y por lo tanto el único objeto de esta carta es participar a V.E. el hecho de su instalación y rogarle que por sí o por medio de los hombres ilustrados de esta capital tenga la bondad de procurar recoger cuantas cosas encuentre dignas de figurar en esta colección, excitando al efecto el celo de toda clase de personas. Para ello podría hacerles ver prestan un verdadero servicio al país y á las ciencias cuando dan objetos artísticos a un Museo de esta especie, donde todo cuanto se remite se sujeta a la formalidad de un inventario que por su misma publicidad hace imposible el extravío, y donde todo además lleva al pie una inscripción que indica el nombre de la persona que hizo el donativo con una breve reseña de las noticias que puedan servir para enseñanza del público”.

En las actas de la Comisión de Monumentos constan las entregas y agradecimientos por las piezas regaladas para el Museo del Contraste - valoradas como acciones desinteresadas y patrióticas – paulatinamente conocido como Museo Pro-

vincial. Los primeros donantes de obras fueron eruditos, políticos, profesionales, artistas, personas comprometidas con el nuevo museo y con la provincia, como el político y humanista murciano D. Lope Gisbert, el abogado D. Dionisio Miguel Alcázar. También muchos de los miembros de la Comisión, como Juan Albacete, donaron piezas arqueológicas de su propiedad o encontradas en sus propiedades⁴². Artistas como Francisco Sánchez Tapia ofrecieron algunas de sus obras, como su colección de medallones con bustos en relieve, representando a diez hombres célebres.

Instituciones como el Ayuntamiento de Cartagena hicieron donaciones de piezas arqueológicas que fueron engrosando la sección de arqueología. En cuanto a la de pintura y escultura, la Diputación provincial aportó obras de Pascual, Rubio, Rupérez, Valdivieso y Hernández Amores, estableciendo las condiciones en que debían tramitarse las donaciones al museo.

Siguiendo estas disposiciones, procedentes de la Casa de la Misericordia, fueron entregados al vice-presidente de la Comisión provincial en calidad de depósito para el museo una serie de cuadros. En el inventario, junto al nombre de las obras, quedó recogido el nombre de los autores o su estado de conservación:

“1º Un lienzo sin marco, de forma apaisada y de grandes dimensiones que se halla en el coro bajo de la iglesia, en muy mal estado y que representa las Bodas de Canaán, debido al pincel de D. Lorenzo Vila.

2º Un cuadro con una decoración de madera que le sirve de marco, que igualmente se halla en el indicado coro bajo y representa la Anunciación copia de Guiotto.

3º Dos cuadros laterales al 1º que representa el uno El Buen Pastor; y el otro á la Virgen: ambos á la escuela de Orrente.

4º Cuatro floreros pequeños con marcos de forma exagonal de la escuela de Niani.

5º Dos sillones del siglo 16; Deteriorados.⁴³

42 AMM. *La Paz de Murcia*. 23/05/1865. p.2. “Regalos al Museo Provincial. D. Dionisio Miguel Alcázar ha donado al mismo un fragmento de adorno árabe, otro de una vasija de arte cerámica, también árabe y una lucerna del mismo arte é igual origen que los dos anteriores objetos, todos encontrados en unas excavaciones practicadas en el huerto de su casa domicilio. Un vaso etrusco, encontrada en las ruinas de la antigua Ilice, una lucerna romana de barro rojo y un pequeño lacrimatorio del mismo barro y procedencia, han sido regalados por D. Lope Gisbert. Una cornisa árabe, hallada al pié del castillo de Monteagudo, la ha dado D. Juan Albacete. Sigán así los amantes de las antigüedades y el Museo se hará notable.”

43 AMUBAM. MUBAM 10088/001,21e. El inventario fue firmado por el secretario J. Jose Belmonte, como receptor de las obras, por el vice-presidente de la Comisión provincial de Monumentos, Gerónimo Ros, y Antonio Egea, la persona que realizó la entrega.

Los objetos donados eran recibidos por los conservadores del museo, quienes se encargaban de satisfacer los gastos que se produjeran como resultado de la donación. El volumen de las entregas obligó a la Comisión a solicitar de la Diputación Provincial fondos para afrontar los gastos ocasionados como consecuencia del traslado y restauración de los objetos regalados al Museo⁴⁴.

En relación a los Museos de Bellas Artes y Arqueológicos, las Comisiones gestionaron las adquisiciones de manera similar a como lo hacía la Academia de las Tres Nobles Artes con el Museo de Pintura y Escultura en Madrid, pidiendo dos informes de expertos que avalaran las obras. El primero era realizado por el mismo Museo de Pintura y Escultura, destacando el interés por su autor, por la obra como fuente para artistas, historiadores y arqueólogos, su mérito artístico y los materiales empleados; el segundo informe era emitido por la Academia de las Tres Nobles Artes y se centraba en destacar su estado de conservación, su antigüedad, la necesidad de su restauración y su valor de adquisición⁴⁵.

6.1.3.2.3. Los objetos reclamados

Un año después de su traslado al Contraste, en 1867, las actas de la Comisión recogieron distintas mociones de sus individuos, en las que reclamaban obras existentes en la ciudad, justificándolo por su mal estado de conservación, o por las condiciones inadecuadas en que se encontraban, de manera que mostraban al Museo como un espacio dónde garantizar su conservación. Entre estas mociones destacó la de Jerónimo Ros⁴⁶ para que se reclamasen para el Museo ciertos frescos de Sirtori, unas puertas pintadas en lienzo al temple para el crucero de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Murcia. En este caso, los argumentos utilizados fueron el uso inadecuado que se estaba dando a dichas puertas para facilitar el ingreso a dependencias recién construidas, y la fragilidad de la materia constitutiva

44 AMUBAM ACM. Actas 5 de diciembre de 1864.

45 AMM. *Boletín oficial de la Provincia de Murcia*, num.281, del 25 de Noviembre de 1866. p.1 Recoge los expedientes instruidos, conforme a lo dispuesto en la R.O de febrero de 1864, para adquirir unas tablas de santos y un retrato pintado por Goya para el Museo Nacional, en vista de lo informado por la Real Academia de San Fernando y el Museo Nacional de Pinturas. La función de cada institución quedaba perfectamente definida en ambos informes, el del Museo Nacional expone el interés que tienen las dos tablas de martirios de santos como fuente donde encontrar datos sobre el último periodo de la Edad Media; en el caso del lienzo, un retrato de Francisco Bayeu pintado por Goya, recomendaban su adquisición por el autor y su mérito artístico. Los informes de la Real Academia de las Tres Nobles Artes se centraron en destacar el avanzado estado de deterioro de las dos tablas, su antigüedad y la necesidad de su restauración; en cuanto al retrato de Bayeu, también indicaba la cantidad en que se valoró su adquisición.

46 El arquitecto municipal, Jerónimo Ros, era profesor de dibujo arquitectónico y de adorno en la Academia de la Real Sociedad Económica, vicepresidente de la Comisión provincial de monumentos, y correspondiente de la Academia de San Fernando.

de este género de pinturas, de manera que si el lugar donde estaban depositadas no reunía las condiciones adecuadas, se podían descomponer.⁴⁷

En estas reclamaciones ya aparecían planteados aspectos básicos relativos a la conservación preventiva que se desarrollarían posteriormente, señalando cómo las condiciones del lugar en que se encontraban depositadas y su uso podían ocasionar la degradación de los materiales. Sólo el Museo garantizaba la necesaria conservación de una modalidad de pintura, frágil, pero interesante desde el punto de vista de su excepcionalidad⁴⁸.

En otras ocasiones, los comisionados por la Comisión Provincial, nombrados por la Diputación, visitaron algunas de las instituciones de la ciudad para elegir las obras susceptibles de ser destinadas al Museo, siempre que existiera acuerdo previo de las dos o tres instituciones implicadas, con el compromiso de entregar un doble o triple inventario, para la Diputación, para el establecimiento de procedencia y para el director del Museo.

Cuando se seleccionaron para su traslado los cuadros del Hospital y casa de la Misericordia, en el inventario se señalaron las obras necesitadas de restauración, justificando de esta manera el beneficio que éstos podían obtener con su traslado al museo en calidad de depósito⁴⁹:

“1º Un lienzo sin marco, de forma apaisada y de grandes dimensiones, que se halla en el coro bajo de la Iglesia, en muy mal estado y que representa las Bodas de Canaán, debido al pincel de D. Lorenzo Vila”.⁵⁰

Apoyada en la ignorancia, la desamortización sostenida hizo que aparecieran quienes pretendían obtener beneficios de la situación⁵¹. Ante las noticias sobre la desaparición y venta de objetos que deberían conservarse, la Real Academia de San Fernando pidió a las Comisiones que resistiesen ante los especuladores, a pesar de la falta de recursos.

47 AMUBAM. MUBAM 10088/001,83. 1867. El Obispado respondió señalando el buen estado de conservación de las puertas, estando dispuestos a cederlas al museo previa indemnización prescrita por derecho para ese tipo de enajenaciones.

48 AMUBAM. ACPM. Acta de 15 de Junio de 1867. p.176. Pablo Sistori, pintor y muralista del S.XVIII, empleó en numerosas ocasiones la técnica francesa del marouflage, realizando sus murales sobre lienzo que posteriormente fijaba al muro o a bastidores de madera con adhesivo y clavos. Cuando sus perspectivas estaban realizadas directamente al muro, los cambios y reformas de los edificios terminaron por destruir gran parte de su obra. BAQUERO, *los Profesores*, op.cit. p.271. Baquero recoge cómo en la Capilla del Colegio de San Isidoro, donde había pintado a perspectiva todos sus retablos, la modificación del altar mayor dio lugar a que pintaran posteriormente otro retablo de perspectiva, quedando del antiguo la mitad superior (por encima del coro). En la Catedral pintó los retablos de la capilla de Santa Magdalena de Pazis y en la iglesia de Santa Catalina el retablo antiguo del altar mayor, *ambos sustituidos por retablos vulgares de carpintería*.

49 AMUBAM. MUBAM 10088/001,15f.

50 AMUBAM. MUBAM 10088/001,15g. Inventario fechado en 1870.

51 AMUBAM. MUBAM 10088/001 (57). 1878.

Desde el primer momento de su constitución, el estado de conservación de algunas de las obras que ingresaban en el Museo precisó de su restauración. Las actas nos han permitido conocer algunos de los nombres de los restauradores, aunque sólo queda constancia de su presencia en el ámbito del museo, ya que no hemos podido determinar el alcance de sus intervenciones y los criterios aplicados⁵².

6.1.3.2.4. Las obras de los pensionados y los depósitos del Museo Nacional de Pintura y Escultura

Lentamente fue aumentando el número de obras existentes en los fondos del Museo, incrementándose con las aportaciones de la Diputación provincial que a la entrega de los cuadros que poseía, sumó los enviados por los pensionados que sostenía en Roma y París, como las de Juan Martínez Pozo o José Miguel Pastor⁵³.

La Comisión de Monumentos promovió la ampliación de su colección recurriendo a la cesión de cuadros en calidad de depósito. La primera petición al Museo Nacional se realizó en 1866, haciendo especial mención en la solicitud a los cuadros de los pintores locales, Valdivieso y Hernández Amores⁵⁴.

A instancia de D. Mariano Vergara, inspector de antigüedades, y D. Juan Albacete, se abrió expediente en la Comisión, solicitando la cesión de varios cuadros existentes en el Museo Nacional de Pintura y escultura, con destino al Museo Provincial de Murcia. Le fueron concedidos quince cuadros por la R.O. expedida por el Ministro de Fomento el 14 de agosto de 1876, en la que ordenaba al Museo Nacional la entrega de los cuadros a una persona comisionada al efecto. D. Mariano Vergara fue el encargado de recoger las obras para su depósito a la Comisión de Murcia, actuando como responsable del estado de conservación durante los traslados⁵⁵.

Se levantaron las actas correspondientes para dejar constancia de la entrega y quedaron registradas asimismo cuestiones marginales no exentas de interés, como el celo y eficacia demostrados por D. Mariano Vergara y Pérez, recién inicia-

52 AMUBAM. ACPM. (47). Acta de 14 de febrero de 1868. En 1868 queda constancia de la entrega al escultor y restaurador Don Francisco Sánchez, de dos maniqués vestidos que existían en el Museo Provincial. Estos maniqués de tamaño natural, habían sido ejecutados por el escultor y vestidos con los trajes de labradores de la huerta, habían sido premiados en la Exposición universal de París de 1867 con medalla de plata. Formaron parte de la Exposición Retrospectiva de 1868 (núm. Cat. 137 y 138).

53 AMM. *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. núm.845. 18 de mayo de 1869. pp. 3 y 4. La Diputación provincial en su sesión de 2 de marzo de 1869, da cuenta a la Comisión de que se pase al museo el cuadro del pensionado en París D. Juan Martínez Pozo para su exposición al público. MUBAM 19987/005,82. El pensionado por la Corporación en París, D José Miguel Pastor, depositó en diciembre de 1892 una copia del cuadro de Job y un estudio de dibujo, ambos regalados para el museo.

54 AMUBAM ACM. Acta de 15 de diciembre de 1866.

55 ARABASF. 5-51-2 (38). Oficio con fecha 15 de Octubre de 1878, firmado por el vicepresidente de la comisión, Gerónimo Ros, y el Secretario José Ramón Berenguer. Los cuadros del Museo Nacional fueron entregados a la Comisión el 20 de diciembre de 1877.

das las gestiones de su cargo como Inspector de Antigüedades de la provincia, y las de Juan Albacete, el otro promotor de la iniciativa.

Algunos de los de los cuadros recogidos eran de gran formato. Su traslado e instalación exigieron medidas especiales destinadas a su protección, estableciéndose un calendario paulatino para su traslado a fin de preservarlas mejor y de dotar al almacenamiento de las medidas de seguridad adecuadas. Los primeros ocho lienzos que fueron depositados por R.O. de 14 de agosto de 1876 en el Museo provincial de Murcia fueron los siguientes⁵⁶:

Germán Hernández Amores, *Viaje de la Virgen y San Juan a Efeso*.

Antonio Muñoz Degrain, *La Sierra de las Agujas, desde la loma de Casal Vernat*

José Martí y Monso, *El motín de Esquilache*

Eduardo Gimeno y Canencia, *La noche de Reyes* (tríptico)

Juan García Martínez, *Rescate de Francisco I*

Federico Jiménez Fernández, *¡Sálvese el que pueda!*

Joaquín María Herrero, *Un mercado de Asturias*

Luis Julia y Carrera, *Toros en el campo*

Un año después fue depositado por Orden de 28 de noviembre de 1877, el lienzo *La Virgen del puerto*, de Juan José Martínez de Espinosa.

La llegada del ferrocarril a Murcia (1863) supuso un impulso para su economía y, como quedó patente durante el traslado de los cinco grandes cajones que contenían los quince cuadros procedentes del museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid (1877), participó en el progreso y fomento de las Bellas Artes en la ciudad. Este transporte no supuso coste alguno para la Comisión de Provincial de Monumentos, por obsequio de la empresa de los Ferrocarriles de Madrid, Zaragoza y Alicante, que hizo igual ofrecimiento para otros transportes similares destinados al Museo⁵⁷.

Depositados por Real Orden de 20 de enero de 1882, se sumaron trece cuadros a los anteriores:

Antonio María Esquivel, *Virgen con Niño*.

Mariano de la Roca Delgado, *Un redil de ovejas extramuros de la Puerta de Bilbao*.

56 ESPINÓS, A. ORIHUELA, M. ROYO-VILLANOVA., M. y SABÁN, G. El Prado disperso. *Boletín del Museo del Prado*, t.6. 1985. p.165. [Fecha de consulta:28/04/2017] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/el-prado-disperso---cuadros-depositados-en-murcia/ef14daba-cd23-4b1c-bd2e-7305bf6262eb>

57 AMUBAM. MUBAM 10088/001, 55.

Francisco Reigon, *Florinda, hija del Conde D. Julian y sus doncellas*.
Vicente Rodríguez Ibañez, *Paisaje*.
Jose Teixidor Busquets, *Costa de Cataluña*.
Mariano de la Roca Delgado, *El Parador de navajas, en las afueras de Madrid*.
Antonio Pérez Rubio, *Don Quijote en el carro saliendo de la venta*.
Pedro Sánchez Blanco, *Un caserío rústico en Bélgica*.
Rafael Romero de Barros, *Un ramo de naranjas*.
Juan Antonio Camacho, *La fuente de la ermita*.
Joaquina Serrano, *Un racimo de uvas*.
Joaquina Serrano, *Una charra*.
Julio Cebrián y Mezquita, *San Francisco de Asís*.

En el siglo XX continuaron depositándose cuadros del Museo del Prado, tanto en el Museo de Bellas Artes como en la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

6.1.3.3. Documentación y catalogación

En respuesta al oficio enviado el 8 de julio de 1868, reclamando a la Comisión Provincial el catálogo de los objetos existentes en el museo de la ciudad, el 26 de enero de 1869, el Secretario de la comisión murciana, D. José Belmonte, remitió un oficio dirigido al secretario de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, informándole de la dificultad de la misión, pues al estar formado por las donaciones de particulares de la provincia, aún no había sido posible reunir todos los objetos ofrecidos. En el discurso inaugural de Belmonte durante la Apertura de la Exposición de Bellas Artes de 1868, explicó que en las salas del museo se exponían 150 objetos elegidos, expuestos por su mérito artístico y arqueológico, como una estatua romana donada por el Ayuntamiento de Cartagena, aunque había otros reservados por no estar clasificados aún. Uno de los objetivos que Belmonte manifiesta es la preocupación por formar catálogos para saber con exactitud los objetos que poseían⁵⁸. Además esperaba sumar los cuadros que la Diputación Provincial

58 AMM. *La Paz de Murcia*. 4 de septiembre de 1868. núm. 3343. p1.

AMM. *La Paz de Murcia*. 9 de abril de 1869. Durante las obras realizadas para el monumento de los artistas célebres, se encontró un sillar clave de una bóveda de ocho aristas, y un friso árabe con parte de una inscripción, que fueron depositados en el Museo provincial por Fuentes.

poseía de los premios, para así redactar el catálogo⁵⁹.

Esta tarea se retrasó cuatro años y, aunque existe un primer catálogo realizado en 1872⁶⁰, la difícil circunstancia por la que pasaba la provincia y la pésima situación de las rentas de la Diputación Provincial, hicieron que la comisión no reclamara el abono de sus consignaciones anuales, razón más que suficiente para no poder llevar a cabo, como era su deseo, la totalidad de proyectos.

En 1873, restablecida la autoridad del Gobierno de la Nación, la Comisión se enorgullecía de no haber tenido que lamentar daños en los edificios y objetos artísticos cuya conservación tenía encomendada⁶¹. La Provincial se defendió exponiendo nuevamente su dedicación a engrandecer el Museo, destacando su colección de cuadros y el gabinete arqueológico, su biblioteca y su monetario, además de sus continuos trabajos encargándose de los descubrimientos arqueológicos, sin olvidar los trabajos académicos.

Todas estas acciones se vieron ensombrecidas por el retraso en los envíos de los resúmenes trimestrales establecidos para las provinciales por la Academia de San Fernando, que acabó reclamado la memoria resumen de sus tareas y el catálogo del Museo⁶².

La Comisión se propuso realizar un nuevo catálogo razonado en 1875, de acuerdo a las dos secciones del museo, la arqueológica y la artística, lo que suponía el ordenamiento y clasificación de los objetos depositados. La Comisión consideró que esta catalogación aceleraría la apertura pública y periódica del museo⁶³ pero, inexplicablemente, el catálogo quedaría en suspenso durante los diez años siguientes, hasta que en 1886 Andrés Baquero presentó la parte relativa a cuadros, grabados y dibujos, mientras que Fuentes y Ponte se ocupó de los objetos arqueológicos⁶⁴.

59 ARABASF. 5-51-2 (37). Debido al estado de algunos cuadros, a la hora de formar el Catálogo, las atribuciones debieron de plantear serias dificultades, dando lugar a errores que sólo los estudios posteriores han ido subsanado. Como en el caso de una obra atribuida al hijo de Senen Vila, un cuadro de grandes dimensiones que la Comisión había recogido del antiguo Colegio de los Jesuitas de la Misericordia, representando *la Sagrada Familia en Egipto*. BAQUERO. *Los Profesores*, op.cit. p.122. Baquero señalaba que su estado era *deplorable*, pues le faltaba una tira en la parte inferior, donde tendría la firma, conservándose solo algunas partes sin deterioro. En estas circunstancias era muy dificultoso determinar la autoría de la obra.

60 AMUBAM ACPM. Actas del 23 de enero de 1869. Citado en: MARTÍNEZ CALVO, J. *Catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia*. Murcia: Editora Regional, 1987. p 10. La Comisión acuerda encargar a los Sres. D. Juan Ramon Sanz y D. Juan Albacete la redacción de un catálogo de los objetos existentes en el museo. El catálogo manuscrito está fechado en agosto de 1872.

61 ARABASF. Leg. 5-51-2 (149). Oficio fechado el 10 de diciembre de 1873.

62 ARABASF. Leg. 5-51-2 (148). Oficio del 23 de agosto de 1873.

(149) Oficio del 13 de agosto de 1873. La Comisión provincial envía las actas correspondientes al primer trimestre de año. (150) El envío de las actas del segundo trimestre se hizo dentro del año 1873.

63 AMUBAM ACM. Acta de 3 de abril de 1875.

64 MARTÍNEZ, *Catálogo*, op. cit. p.10. En 1900 se presentó a la Comisión la *Adición al Catálogo de los cuadros, Grabados, Dibujos del Museo*.



Contraste de la Seda. AMM. Colección fotográfica municipal.

Dos años después, en 1888, el Ministerio de Fomento pidió un inventario de objetos existentes en el Museo, donde debía constar junto al número de orden de cada obra, la naturaleza del objeto, su procedencia, la descripción y dimensiones, su estado de conservación, y posibles observaciones sobre los mismos⁶⁵. Este inventario no se realizó hasta 1899, año en el que se realizó un apéndice al catálogo de Baquero de 1886, sumándole las nuevas adquisiciones⁶⁶.

⁶⁵ AMUBAM. MUBAM 10088/005, 27.

⁶⁶ En 1910, coincidiendo con la apertura del Museo en la Trinidad, se presentó el Catálogo de la Sección de Bellas Artes de Murcia.

6.1.3.4. Difusión

6.1.3.4.1. La fotografía

La fotografía se convirtió en un medio al servicio del patrimonio pues todo aquello que se fotografiaba se popularizaba mediante copias fotográficas, como las postales de obras artísticas que exportaban su conocimiento más allá de los límites locales⁶⁷. En la Exposición retrospectiva de 1868, en el *Grupo especial de consulta*, se recogía la presencia de fotografías, utilizadas como medio de estudio: “15º Fotografías de monumentos en detalles y tamaños tales que puedan servir directamente para estudio artístico”⁶⁸.

La Comisión de Monumentos nombró sus propios fotógrafos, cuya labor llegaría a tener una enorme importancia documental por las imágenes realizadas. En este primer periodo del museo constatamos la presencia de varios fotógrafos asociados a los trabajos de la Comisión, como Laurent Louede - instaló un gabinete fotográfico en la ciudad junto a sus hijos - que destacó por sus series fotográficas sobre las obras de Salzillo (1867)⁶⁹ y en 1864 solicitó su nombramiento como fotógrafo de la Provincial⁷⁰. En 1861, la Real Sociedad Económica dispuso a sus expensas que Laurent fotografiara las esculturas de Salzillo para dar a conocer su obra⁷¹.

En 1868 Luis Abadía –fotógrafo afincado en Orihuela- también solicitaría este nombramiento⁷², de la misma manera que queda constancia de la colaboración del fotógrafo Federico Martínez Terol en 1871⁷³.

67 AMM. *La Paz de Murcia*, 13/10/1883. p.4. Las fotografías de la obra de Francisco Salzillo se anunciaban en los periódicos de la época para que pudieran ser adquiridas.

AMM. *El Diario de Murcia*. 30/6/1886. p.1 El Gabinete fotográfico D. Ricardo F. Rivera se anunciaba ofreciendo las fotografías de esculturas de Salzillo, su obra se había popularizado hasta convertirse en un reclamo.

68 *Catálogo de la exposición de bellas artes y retrospectiva de las artes suntuarias celebrada en Murcia en Setiembre de 1868*. Murcia: F. Bernabeu 1868. p.4.

69 AMUBAM ACPM. Actas del 15 de Junio de 1867. p.176.

70 AMUBAM ACPM. LA 15. Acta del 11 de mayo de 1864.

71 *Reseña histórica de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Murcia desde su fundación*. Murcia. A. Arques, 1879. El Alcalde constitucional fue el encargado de pedirle a la cofradía que se franqueara el acceso a las imágenes a una comisión artística de la Económica para fotografiarlas, y remitir sus copias a S.M., dando de este modo más publicidad a la memoria del escultor.

72 AMUBAM ACPM. Actas del 20 de Junio de 1868.

73 AMUBAM ACM. Actas de 15 de diciembre de 1871.



La Oración en el huerto . Fondo Fotográfico de la Cofradía de Jesús. S. XIX.

La figura del fotógrafo Juan Almagro Roca obtuvo su mayor relevancia en Murcia entre las décadas de los años setenta y ochenta, llegando a ser nombrado fotógrafo de la Comisión Provincial de Monumentos en 1880⁷⁴. Muchas de sus

74 AMM. *Diario de Murcia*. 19/4/1888. p.3. Realiza fotografías de las obras de Salzillo, entre las que se encontró la de la Virgen del Carmen localizada en Beniaján. MUBAM, 10088/001,112. Juan Almagro solicitó ser nombrado fotógrafo de la Comisión en 1879.

fotografías tuvieron como tema las imágenes religiosas de la ciudad, deteniendo su objetivo especialmente en las obras de Francisco Salzillo, de manera que puede considerarse uno de los pioneros en la difusión y conocimiento de su escultura. Se encargó de realizar las fotografías de las obras expuestas en la Exposición Sagrada de 1877, otorgando a a las obras una gran difusión.

La fotografía adquiere una dimensión documental sobre el patrimonio, como fuente de datos que nos acerca al patrimonio de forma útil. Los miembros de la Comisión solicitaron la documentación gráfica de obras destacadas por su relevancia artística y en otras ocasiones, para documentar obras en riesgo de pérdida o deterioro, fue un medio para recoger información sobre su estado de conservación.

D. Ramón Sanz, Catedrático de Geografía e Historia del primer centro oficial de segunda enseñanza, propuso que se fotografiasen las dos puertas de la sacristía de la iglesia del Carmen por considerarlas dignas de formar parte del museo⁷⁵, de esta manera cuando los miembros de la Comisión pretendían conservar obras en riesgo o que deseaban adquirir para el museo, la fotografía se convertía en un medio que inmediatamente aportaba visibilidad al objeto, favoreciendo su difusión y conocimiento, un documento de su existencia que prevenía de malos usos o venta, y además, justificaba su conservación en el museo.

6.1.3.4.2. Las exposiciones temporales

Junto a las publicaciones y la fotografía, la participación de la colección en exposiciones temporales de ámbito local, nacional o internacional, formó parte de la política de difusión del Museo provincial, teniendo como principal objetivo acercar la institución a la sociedad. Coincidiendo con estos eventos, la institución no desaprovechó la ocasión de divulgar algunas restauraciones que fueron destacadas por su aportación y muestra de adelanto.

75 AMUBAM, ACM. Acta del 20 de Julio de 1867.

Exposición provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias en Murcia. 1868.

En 1868 el Museo del Contraste se convirtió en sede de acontecimientos artísticos, como la Exposición de Bellas Artes, realizada en sus salones⁷⁶, un acto promovido por Javier Fuentes y Ponte para conseguir los recursos que sufragasen el Monumento a los artistas murcianos célebres⁷⁷. La subcomisión dedicada a proyectar la Exposición en el primer momento pretendió realizarla en el local del Museo, pero al examinar el edificio, comprobaron que las obras estaban sin terminar⁷⁸.



Monumento a los artistas murcianos célebres. AGRMU. Fototipia Thomas. Principios S.XX.

76 AMUBAM. MUBAM 10088/001,03. 3d. La subcomisión encargada de proyectar la exposición y reunir fondos para el museo, deseaba realizarla en sus salones. Al examinar el edificio, Fuentes manda un oficio al vicepresidente de la comisión exponiéndole las muchas obras que había sin terminar.

77 El autor de la obra fue Luis Senac Huertas y representaba el Ángel de la fama (1868-1869). En el monumento se grabaron los nombres de los artistas más reconocidos de Murcia. Para su construcción, la Diputación cedió parte de la muralla de la ciudad para que se reutilizasen los materiales. AMM. Boletín oficial de la junta provincial revolucionaria de Murcia, nº.15. 13 de octubre de 1868. Se constituyó la Junta provincial. El día 14 se acordó oficiar al Alcalde 1º para la demolición de las murallas de la ciudad.

78 AMUBAM. MUBAM 10088/001,03d.

La convocatoria también buscaba entre otros resultados, alcanzar un conocimiento profundo de las obras de otras épocas, transmitir a los nuevos artistas la necesidad de profundizar en el conocimiento de la historia, la arqueología y la iconografía, así como, fomentar la *conservación oficial o particular* de los objetos, al tiempo que realizaba una reflexión sobre la desaparición de ejemplares debido al paso del tiempo, tratando que el público contemplara con respeto un legado olvidado e incluso despreciado en el pasado⁷⁹.



AMUBAM. *Catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias en Murcia*. 1868.

Tras una convocatoria inicial en la que la corporación pidió la ayuda del Gobernador para recoger objetos artísticos a través de ciudadanos ilustres, una comisión formada por Juan José Belmonte y José Pascual fue la encargada de organizar la exposición, recibir las obras seleccionadas y, a partir de ese momento, componer la exposición en el espacio destinado a la misma⁸⁰. Los individuos comisionados para la tarea fueron los encargados de establecer las medidas preventivas para asegurar

79 AMM. *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. 24/03/1868. p.3. La celebración de la exposición se programó entre el 1º de agosto y el 30 de septiembre.

80 AMUBAM. MUBAM 10088/01,02. 2a, 2b.

la conservación y cuidado de los objetos expuestos⁸¹, en cuya colocación se acompañaban de un número de orden, correspondiéndose con el del catálogo⁸². Como destacaba la prensa, la necesidad de *espacio y tranquilidad*⁸³ durante el montaje, hizo que se limitaran las visitas durante los trabajos, permitiendo el acceso únicamente a personalidades cuya influencia podía ser relevante para la exposición⁸⁴.

Una circular del Obispado de Cartagena explicaba cómo había sido designado un individuo de reconocida ilustración para seleccionar las obras que formarían el grupo especial sagrado, por lo que encargaba a los curas y encargados de las iglesias y las Superiores de los conventos para que condujeran la escultura, pintura y ropas seleccionadas por peritos a un local destinado para ese objeto, la iglesia de Santo Domingo, donde podrían ser examinados *sin tocarlos*, y colocados con la seguridad y decencia convenientes, además de estar custodiados por personas de confianza para que no fueran maltratados. Además aseguraba que serían devueltos a sus lugares de origen sin daño alguno.⁸⁵

A las obras de artistas reconocidos, se añadieron numerosos objetos de distinta naturaleza y uso⁸⁶, quedando organizados en grupos y secciones⁸⁷. Entre los grupos generales, en los denominados *Grupos Contemporáneos*, la denominada sección 12^ª *Pinturas en tabla ó lienzo, bocetos, dibujos, restauraciones*⁸⁸, confirma que la restauración estuvo presente en esta exposición, otorgándole un valor diferenciado al de otras técnicas de la pintura⁸⁹.

La muestra se compuso de obras de distintas procedencias, hubo numerosas aportaciones de colecciones particulares⁹⁰ y otras procedentes directamente de los estudios de los artistas, como los cuadros enviados por el pintor Germán Her-

81 Entre las pautas que se tomaron para asegurar la seguridad de las obras, el reglamento marcaba el orden del público en las salas.

82 AMM. *La Paz de Murcia*, 26/08/1868, p.1. El catálogo recogía el nombre y apellidos del expositor y su domicilio, también describía cada objeto, su uso y la época.

83 AMM. *La Paz de Murcia*, 18/08/1868. p.1.

84 AMM. *La Paz de Murcia*, 18/08/1868, p.1. El poeta D. Antonio Arnao y Espinosa de los Monteros fue una de estas excepciones, y tras su visita expresó la sorpresa que le había causado ver a Murcia dando un primer paso en este género de exposiciones. Fue la segunda exposición provincial que se realizó en España.

85 AMM. *La Paz de Murcia*. 23 de junio de 1868. Circular del Obispado de Cartagena.

86 AMM. *La Paz de Murcia*, 02/08/1868. p.2. Algunos objetos tan particulares como una papelera de ébano, concha y bronce, perteneciente a Juan Albacete.

87 AMM. *La Paz de Murcia*, 07/11/1868. p.2. Sección de pintura de la exposición.

88 AMM. *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. 24/03/1868. p.3.

89 La Comisión Provincial de Monumentos había depositado en el Museo Provincial los murales trasladados a lienzo del convento de la Trinidad, que le habían sido entregados por La Real Sociedad Económica de Amigos del País.

90 El origen de las obras fue muy diverso, instituciones vinculadas a la conservación del patrimonio y las artes, como la Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Murcia, y la Real Sociedad Económica de Amigos del País, con el gobierno y la administración pública, como la Diputación provincial y el Ayuntamiento, y principalmente procedentes de colecciones privadas.

AMM. *La Paz de Murcia*. 07/08/1868. p.2. Algunas obras pertenecían a la colección privada de la señora viuda de Estor.

nández Amores desde Madrid, *Jesús a la orilla del mar* y *La Magdalena a la puerta del sepulcro de Jesús* y un *Retrato*⁹¹, junto a otros artistas que se presentaron a concurso. El jurado encargado de designar los premios estuvo formado por miembros de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Real Sociedad Económica, presidido por el Gobernador de la provincia⁹².

El acto inaugural al que asistieron el Gobernador, el Alcalde, comisiones de las principales corporaciones, siendo la más numerosa la de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, senadores, diputados y funcionarios de la Administración, contó con la lectura del Señor Belmonte, en la que dio cuenta de las tareas que hasta ese momento había realizado la Comisión de Monumentos, destacando las obras realizadas para habilitar el local del Contraste, primero para asegurar su cubierta que amenazaba con terminar destruyendo el edificio, y después para mejorar las condiciones expositivas, perfeccionando la iluminación de las salas.⁹³

En el catálogo de la exposición, junto al nombre de las obras, en ocasiones se aportaban datos sobre su estado de conservación, o se indicaba que habían sido restauradas⁹⁴:



Carlos IV. A. Passaporte. 1930. LOTY-05609



Esposa de Carlos IV. A. Passaporte. 1930. LOTY-05610

91 AMM. *La Paz de Murcia*. 02/08/1868. p.2.

92 Juan Albacete y Long formó parte del jurado de la Exposición provincial de Bellas Artes de 1868, de la que Federico de Madrazo fue presidente honorario.

93 AMM. *La Paz de Murcia*. 04/08/1868. p.2. Entre las obras de adecuación del edificio a su función como museo, destacó la importancia de dotarlo de luz cenital que consideraban era la más adecuada para iluminar los objetos que debían contener los salones, frente a la luz oblicua que recibían a través de la fachada. Esta mejora la dejaron pendiente debido a la escasez de recursos que no permitió sustituir la armadura plana por otra de hierro de forma abovedada, que hubiera facilitado la luz cenital.

94 Este dato permitía contemplar la obra conociendo su vida material, incitando a una reflexión que era otra forma de fomentar su conservación.

“84 y 85. Dos restos muy mutilados de estatuas que representaron á los reyes D. Fernando VI y Doña Bárbara.”⁹⁵

“3. Una puerta, estilo del renacimiento, restaurada en la actualidad por el maestro carpintero Juan García. Esta puerta perteneció á la casa de la bruja Marichaves”.



Puerta de Marichaves. MUBAM. A. Muñoz, 2017.

95 MUÑOZ COSME, M^a A. Las esculturas de Fernando VI y Bárbara de Braganza, o la metamorfosis del retrato real. En: II Congreso Internacional de Jóvenes Historiadores del Arte. Conjunto Monumental San Juan de Dios, 24,25, 26,27º de febrero de 2015. Murcia: Universidad de Murcia. Manuel Bergaz y Jaime Campos fueron los autores de las esculturas de los monarcas, Fernando VI y Dña. Bárbara de Braganza. En 1788 se desmontaron las esculturas con el fin de reutilizarlas, y después de siete años se cambió el remate de Don Carlos IV con un nuevo busto. En 1795 volvieron a colocarse en la Alameda ya transformados. La modificación en el monarca pudo afectar a otras zonas aparte del rostro, como en la casaca y los calzones, con el fin de adaptarlos a los nuevos gustos de la época. A Dña. M^a Luisa se le incorporaron el abanico, el pañuelo sobre el escote y algún aderezo, en cuanto a la cabeza, parece que no se hizo una nueva factura sino que se modificó la ya existente. Las dos estatuas catalogadas para la exposición como “los restos mutilados de estatuas que representaron a los reyes D. Fernando VI y Doña Bárbara”, se corresponden con las dos estatuas de D. Carlos IV y Dña M^a Luisa de Parma, una tesis apoyada en el texto aparecido en el *Diario La Paz* de Murcia, el 13 de septiembre de 1868 (pp.2-3): “estuve en la Exposición y vi á las mutiladas estátuas de Cárlos IV y su esposa; buenas son como arte y al verlas se me entristeció el corazon recordando que han inutilizado los preciosos pedestales sobre que estaban! Qué lindos eran, señor director, en su género, y que feos han quedado después de la reforma! En cuanto á las estátuas poco han perdido, porteros eran y porteros son. ¡Pobre Cárlos IV, por cuantas porterías está pasando!”. Muñoz Cosme ve en la incorporación a la exposición del Contrate la intención de librarlas de posibles altercados durante las revueltas que poco después concluirían en la Gloriosa.

“102 al 104. Trece pinturas al fresco en el primer estado de reversión, trasladadas del muro á lienzos, por D. Juan Albacete, director de las clases de dibujo de la Real Sociedad Económica. Pertencen dichas pinturas al altar de S. Blas, en el convento de la trinidad de esta ciudad, obra del caballero Villacis, distinguido pintor murciano, del (siglo XVII).”

“146. Una cornucopia dorada, (siglo XVIII), restaurada por el dorador José Riera, residente en Murcia.”

“1528 y 1529. Dos ángeles con una sola ala cada uno ligeramente mutilados en una mano.”⁹⁶

También figuraron cuadros que ya formaban parte de la colección permanente del museo desde su formación, como el *San Jerónimo (1)* de Ribera, mientras otros habían sido cedidos en préstamo por la Diputación provincial, como el lienzo de *La muerte de San Pedro Arbúes (130)*. Algunos de los lienzos fueron restaurados con motivo de la exposición por encargo de la Comisión - no siempre quedaron recogidos esta clase de datos en el catálogo -, como el *San Jerónimo* de José de Ribera, que mostraba un aspecto oscurecido, y fue restaurado por Juan Albacete⁹⁷.



La muerte de San Pedro Arbúes. M. Gilarte. 2002. MUBAM 0/470, CE060090

⁹⁶ Catálogo de la *Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias en Murcia*. Catálogo.1868.

⁹⁷ AMM. *La Paz de Murcia*, 16 septiembre 1868. p.1. CRRM. En el informe de restauración del lienzo de *San Jerónimo* (RP 02/03) quedan recogidas varias intervenciones antiguas - después de la de Juan Albacete en 1868, una intervención de 1921 realizada por D. José de Ayala y otra de 1973 del Instituto Central de Restauración - que hacen imposible discernir los procesos realizados por Albacete en la primera restauración. A diferencia de la obra anterior, el informe de *La muerte de San Pedro Arbúes* (RP 66/93) recoge una única intervención antigua consistente en reintegraciones de color y la forración del soporte.

La exposición de Viena

EXPOSICION UNIVERSAL
DE
VIENA.
COMISION GENERAL ESPAÑOLA.

La Comisión había atravesado grandes dificultades en los dos años anteriores a 1874, a pesar de haber intentado despojarles del local cedido por el Ayuntamiento para el Museo, su interés por estimular la afición al estudio de las antigüedades había conseguido que sus salones fueran más visitados. Los miembros de la Comisión se enorgullecían de no haber perdido *ni aún el más pequeño cuadro*.

Las grandes exposiciones internacionales fueron una fórmula mediante la que las naciones dieron prueba de su desarrollo tecnológico, y buscaron atraer mayor número de visitantes mostrando obras de arte destacadas, favoreciendo que las artes y con ellas sus museos se convirtieran en símbolo de prestigio. La Comisión de Murcia formada para la ocasión estuvo compuesta por un elevado número de individuos, siendo el Presidente, el Sr. Gobernador, el Vice-presidente, el Conde del Villar, como presidente de la Diputación, y El segundo Vice-presidente, el D. Agustín Escribano, como Presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País⁹⁸.

El interés de la Comisión por dar a conocer una muestra de su colección y adelantos les llevó a plantearse participar en la exposición de Viena de 1873, pero el temor por la conservación de las obras les hizo desistir del proyecto en un primer momento, pues temían exponerlas a un traslado a tan larga distancia en circunstancias que no ofrecían una completa seguridad.

“[...]como corporación provincial no debe dejar pasar ocasión alguna en ql. probar al público su existencia. Así que se presentará en la exposición de Viena del mejor modo ql. pueda para corresponder a la cortes invitación que le ha hecho la autoridad superior de esta provincia”⁹⁹

98 AMM. *La Paz de Murcia*. 2/10/1872. p.1. Vocales: el Excmo. Sr. D. Gerónimo Torres, como rector de la universidad. D. Manuel Stárico y Ruiz, comisario regio de agricultura. D. Ángel Guirao, director del instituto. D. José Marín Baldo, arquitecto provincial.—Los comandantes de ingenieros, artillería y marina, el Sr. Bellon, ingeniero jefe de obras públicas, el Sr. Alcolado, ingeniero de minas, D. Eduardo Pardo, ingeniero de montes, jefe de la provincia, y el jefe de Fomento, Sr. Rozas. Además, y con el carácter de mayores contribuyentes, industriales y artistas, fueron nombrados para fomar parte de la comisión los señores Conde de Roche, D. Francisco Melgarejo y Flores, D. Andrés Almansa, D. Juan Mazon y Franco. D. Jose Moreno Rocafull, el Conde de San Julian, D. José Cayuela, D. Rufino Marín Baldo, Don Sebastian Meseguer, D. Evaristo Llanos, D. Juan Albacete, D. Antonio Lopez Almagro, D. Ricardo Lopez, Excelentísimo Sr D. Tomas Valarino, D. Eduardo Marín Baldo, D. Zacarías Acosta, D. Javier Fuentes Ponte, D. José Antonio Gi, D. Alejandro Martínez, director del gas.

99 ARABASF. Leg.5-51-2 (147). Oficio de 4 de febrero de 1873, dirigido al Secretario general de la Academia de las tres nobles artes de San Fernando. Otro de los proyectos de la Comisión provincial era la realización de una exposición local de nobles artes para septiembre de 1873.

Las noticias sobre lo que finalmente se remitió a la exposición son confusas. Por un lado un álbum fotográfico¹⁰⁰, según dijo la *Gazeta* en la relación publicada de los objetos presentados, por otro, las propias pinturas murales de Villacis, transportadas a lienzo por Juan Albacete¹⁰¹.

Núm.

EXPOSICION UNIVERSAL DE VIENA DE 1873

COMISION GENERAL ESPAÑOLA

CEDULA DE INSCRIPCION

GRUPO 12º LETRA §

1.º *De la imitación e documentos históricos
getulíticos e itálicos* Provincia
 Pueblo Murcia Calle No.º

2.º Profesion

3.º Antecedentes

4.º Nombre del producto *Restauración de papeles murales tra-
juntados al lienzo*

5.º Carácter

6.º Recomendación y circunstancias *Atención dada
al estudio, conservación y restauración de los papeles y murales
de la historia y de los artes*

7.º Sistema y gastos de producción

AMUBAM. MUBAM 10088 / 001,84

100 AMUBAM CPM. Acta de 29 de enero de 1873 (19). Se propuso que los objetos seleccionados -entre los que la comisión había incluido también los murales restaurados de Villacis- fueran llevados hasta Cartagena para ser enviados a la exposición. Acta de 21 de noviembre de 1873. Una vez finalizada la exposición, el Marqués del Duero, presidente de la Comisión General española de la Exposición universal de Viena, reclamó a la Provincial que indicase un destino para las obras, a lo que ésta pidió se le devolvieran para su conservación en el museo.

101 ARABASF. 5-51-2 (104). Oficio del 13 de abril de 1874, dirigido al Secretario general de la Academia de Bellas Artes, firmado por el Presidente de la Comisión, Gerónimo Ros, y el Secretario, Juan José Belmonte. La *Gazeta* había recogido que las obras enviadas a la exposición de Viena se trataban de copias de pinturas murales, pero en el oficio queda aclarado que eran los originales de Nicolás Villacis, salvados de desaparecer del edificio ruinoso de la Trinidad y transportados a lienzo, con todos los detalles del procedimiento empleado, donde realmente residía la innovación y dificultad.

D. Mariano Soriano Fuentes, individuo de la Comisión Regia, pidió una muestra de los frescos de Nicolás Villacis, al comprender la innovación que suponía el traslado de una pintura mural a lienzo, un procedimiento poco conocido que entendió debía divulgarse públicamente. Fue ésta una ocasión en la que la corporación buscó destacar una faceta dedicada al estudio, a la conservación y a la restauración de objetos y monumentos de la historia y de las artes¹⁰².

Juan Albacete fue nombrado Comisario estatal para la participación de España desde Murcia¹⁰³. Se nombraron corresponsales para la Exposición Universal de Viena de 1873, por el distrito de Cieza, la comisión propuso a D. Mariano Palarea Sánchez, cuyo padre había estado relacionado con el descubrimiento del yacimiento de La Alberca.

La exposición de Paris



La exposición de Paris que se preparaba en 1877 demostró cómo no siempre el museo se mostró igual de entusiasta y proclive a prestar sus obras para exposiciones, como deja entrever un oficio del Gobierno de la Provincia dirigido al vicepresidente de la Comisión provincial con ocasión de la exposición¹⁰⁴, en el que se reclamaba al museo provincial que mandaran las tablas pictóricas y el resto de objetos con urgencia¹⁰⁵. Un poco después, en enero de 1878, un oficio de la Presidencia de la Comisión General Española de la Exposición Universal de Paris al Gobernador Presidente de la Provincial mostraba su preocupación ante lo que

102 AMUBAM. MUBAM 10088/001,84b. Al finalizar la exposición el presidente de la Comisión española, Manuel de la Concha, ante la falta de noticias, preguntó a la Provincial sobre el destino de los objetos enviados, si deseaban que fueran devueltos, regalados a un establecimiento público de Austria, o si se autorizaba a la comisión Central para su venta. AMUBAM ACM, acta del 21 de noviembre de 1873 y acta de 26 de noviembre de 1873) Solo unos días después sorprende comprobar cómo los miembros de la Provincial dejaron en manos de la Central el destino de las obras de Villacis y otros objetos enviados a la exposición: *acordó manifestar a dicho Sr. que, haga de ello, y de los mismos el uso que estime mas conveniente*. Ante esta respuesta cabría preguntarse si la separación de la obra de su entorno original fue valorada como una pérdida de su valor artístico, llevando a la Comisión a reconsiderar la reclamación de los fragmentos una vez finalizada la exposición. ARSEAPMU. Acta del 7 de marzo de 1874. Recepción de unos cajones con objetos procedentes de la exposición de Viena.

103 AMM. *Cartagena Ilustrada*, 01/06/1873. P.1. La revista científico-literaria bimensual dedicó este número 29 a Nicolás Villacis y Cartagena en la exposición de Viena de 1873.

104 AMUBAM. MUBAM, 10088/001, 118e.

105 AMUBAM. MUBAM, 10088/001, 108d. En el oficio se aceptaban los objetos del Sr. Fuentes.

valoraba como *apatía* de la corporación murciana. La coincidencia con la gran exposición de esculturas sagradas que se preparaba en la ciudad, pudo ser uno de los motivos de esta falta de respuesta.

La exposición de esculturas sagradas de Salzillo

Anteriormente a la formación del Museo Provincial y a la exposición de 1877 hemos de destacar la exposición de 1862, celebrada en la Iglesia del ex - convento de San Agustín, actual San Andrés, organizada con motivo de la visita de la reina Isabel II a la ciudad en su viaje por Andalucía y Murcia. En la nave se expusieron las imágenes de Francisco Salzillo de la cercana ermita de Jesús, con el objeto de mostrar a los monarcas la obra del artista que enorgullecía a la ciudad¹⁰⁶.

Con motivo de la visita de Alfonso XII en 1877, se celebró la Exposición Sagrada en la misma ubicación de la anterior, la iglesia de San Agustín¹⁰⁷, sólo que en esta ocasión el número de obras de Salzillo fue mucho mayor y su procedencia muy diversa, iglesias, colecciones particulares y conventos. La memoria oficial artístico-descriptiva de la exposición, publicada en la prensa, recoge un total de 68 asuntos y 135 estatuas¹⁰⁸. En esta ocasión, aunque la Comisión provincial no tuvo responsabilidad alguna, sí estuvo representada por una comisión especial con algunos de sus miembros, siendo designados para esta ocasión D. Juan Albacete, el Conde de Roche¹⁰⁹, y D. Javier Fuentes y Ponte¹¹⁰.

Durante la exposición de 1868, había quedado demostrada la idoneidad del espacio para este tipo de muestras, pero en esta ocasión fue adaptado para facilitar la visita y contemplación de las obras, colocando gradas para proporcio-

106 COS-GAYON, F. *Crónica del Viaje de sus Majestades y Altezas Reales a Andalucía y Murcia en Septiembre y Octubre de 1862*. Madrid. Imprenta Nacional, 1863.

107 MARIN TORRES, M.T. Antecedentes para la creación del Museo Salzillo de Murcia. *Imafronte*, núm 10. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1994 (1996). pp. 61-68. La iglesia había sido expropiada a la orden Agustina tras la desamortización, y después de ser utilizada como polvorín y almacén público de leña, el obispo la adquirió en 1853, reparándola y blanqueando sus muros, medida que ocultó las pinturas murales de Pablo Sirtori que cubrían sus muros.

108 AMM. *La Paz de Murcia*, 17 de febrero de 1877. ARABASF. 5-51-2 (66). *La Paz de Murcia*. 20 de enero de 1877. La prensa fue utilizada para estimular la participación en la exposición, proponiendo a las corporaciones "se coleccionen y expongan durante algunos días en la iglesia de San Agustín todas cuantas obras del escultor Zarcillo existen en la ciudad, oratorios privados [...]".

109 AMUBAM. MUBAM 10088/001 (58). AMUBAM ACPM. Acta de la junta extraordinaria del 26 de enero de 1877 (31). Recoge el ingreso en la Comisión de Monumentos del Conde de Roche como académico de San Fernando y de Federico Atienza por la Academia de la Historia.

110 FUENTES Y PONTE, J. *Salzillo: su biografía, sus obras, sus lauros*. Lérida : Imprenta Mariana, 1900. P.37-38-Fuentes reconocería la importancia que tuvo esta exposición para el conocimiento de los méritos de Salzillo, viéndose favorecido por las fotografías realizadas por la casa Laurent de Madrid, entrando a formar parte de las colecciones de vistas de monumentos artísticos de España, que posteriormente fue ampliada por Almagro con otras obras que no habían estado expuestas por encontrarse en parroquias o casas particulares. De la Exposición Sagrada se escribió una memoria histórico - descriptiva que se dirigió, con fecha 28 de febrero de 1877, a la real Academia de San Fernando.

nar un punto de vista elevado de alguno de los pasos. El paso de la Oración fue colocado cerca del púlpito, para que pudiera ser contemplado desde la escalera, la Dolorosa y San Jerónimo, Santa Bárbara y San Andrés se dispusieron para recibir luz cenital de la cúpula, la misma que recibían aquellas que se colocaron en la capilla de la Arrixaca.

Durante la visita de Alfonso XII, dado el mayor número de piezas, se desarrolló una intensa labor organizativa, acrecentado por el deseo de presentar decorosamente un conjunto de obras que se encontraban disperso en distintos enclaves. La nave del templo se transformó temporalmente en museo, cumpliendo una función social, donde el objeto del visitante era principalmente la contemplación directa de las obras y el conocimiento.

“Los que gozaron, abarcando desde la puerta la perspectiva de aquellas dos filas paralelas de imágenes que tendían a juntarse hacia el altar mayor, y se vieron gustosamente sorprendidos al dar la vuelta a la derecha, y contemplar la capilla de la Arrixaca, repleta de pequeñas curiosidades, ignoradas de la mayor parte de los visitantes, ni han podido olvidar el placer de la visita, ni renunciar al deseo de repetirlo, en mayor escala, si cabe”¹¹¹.

Podríamos entrever en estas palabras el germen del que surgirá en 1919 la idea de crear un museo destinado a mostrar adecuadamente las obras de Francisco Salzillo:

“Justificó la necesidad de conservar las esculturas de Salzillo, destinándoles local adecuado para que se puedan exhibir como se requiere, produciendo todos los efectos su prodigioso arte.

Construyéndose el Museo Salzillo, podrían ir a él otras esculturas que se hallan fuera de Murcia y que casi no están destinadas al culto”¹¹²

6.1.4. Los conservadores del Museo provincial

El nombramiento de conservadores debía ajustarse a lo prevenido en los artículos 33 y 34 del Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos históricos

111 SANCHEZ MADRIGAL, R. <<El Museo Salzillo: Carta abierta>>. *La Verdad*, 22,24,26 de enero de 1919. cit. en: RUIZ ABELLÁN, C. El primer proyecto del Museo Salzillo en Murcia 1919. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol.38, 1979-80. pp.160-166; MARIN, *Antecedentes*, op. cit.. 1994, p.63.

112 AMM. *El liberal de Murcia*. 27 /01/ 1919, p.1.

y artísticos, aprobado por S. M. en 24 de noviembre de 1865.¹¹³

“Art. 33. Establecidos los Museos de Bellas Artes y Antigüedades, se pondrá cada cual al cuidado de un individuo de la Comisión provincial de Monumentos, quien se distinguirá con el título de *Conservador*.

Art. 34. El nombramiento de estos Conservadores se hará respectivamente por las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, á propuesta del Gobernador de la provincia, pero deberá recaer, el del Museo de Bellas Artes en un correspondiente de la primera Corporación, y el del Museo de Antigüedades en otro de la segunda.”¹¹⁴

La creación y expansión de la colección generada por la llegada de obras procedentes de enajenaciones, donaciones, y los descubrimientos arqueológicos, presenta una primera etapa del Museo Provincial dedicada principalmente a la recogida y almacenamiento de objetos de interés arqueológico, histórico, artístico y documental para su custodia, de la que carecemos de noticias sobre su manera de proceder a la hora de adoptar medidas preventivas para su conservación. Si valoramos que el Teatro de los Infantes era un espacio utilizado para otros usos, no concebido, ni adaptado, para albergar un museo, con espacios sin las condiciones adecuadas para conservar las obras, podemos imaginar las dificultades que se debieron plantear para asegurar en sus inicios la conservación de la primera colección. Una vez trasladado al Palacio del Contraste, comenzaron a tomarse las primeras medidas conservadoras, que partieron de los individuos correspondientes de las Academias, y principalmente por aquellos que fueron designados para ocupar la plaza de *conservador*. Entre sus obligaciones se encontraba (art. 35) la ordenación metódica y científica de los objetos del Museo, la formación de los catálogos razonados de los mismos, (art. 36) y la clasificación de los cuadros estatuas, relieves y demás objetos, sujetos a las disposiciones de la Real Academia de San Fernando y al *Reglamento general de Museos*.

Los primeros cuerpos especializados vinculados a instituciones de custo-

113 AMUBAM. MUBAM 10087/003. Acta de diciembre de 1866. “El Sr. Vice-presidente mando leer los arts.33 y 34 del Reglamento en los que se describe la manera de proceder al nombramiento de conservadores y entendiendo esta comisión que es conveniente haya quien cuide del Museo hace tiempo establecido, acordó en vista del último citado, que se envíe al sr. Gobernador de la provincia para que desde luego proponga a las reales Academias de Sn. Fernando y de la Historia las personas que juzgue dignas de esta distinción”.

114 *Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos históricos y artísticos, aprobado por S. M. en 24 de noviembre de 1865*. Madrid: Manuel Tello, 1866. p.19.

dia, como archivos y bibliotecas, habían surgido en 1857¹¹⁵. En el Museo de pintura y Escultura de Madrid se menciona por primera vez la figura del *conservador* en el Reglamento de 1860, para designar a la persona encargada de la conservación de las obras expuestas en las salas, así como de su seguridad durante los traslados. Habría que esperar hasta 1897 a que surja la figura del conservador de escultura quien, junto a las tareas de conservación, realiza propuestas para su exposición, supervisa los traslados y las tareas de limpieza en las salas.

El Real decreto de 20 de marzo de 1867 dio lugar a la fundación del Museo Arqueológico Nacional y a la propuesta de formación de museos similares en las provincias donde existieran importantes objetos arqueológicos, de forma que las Comisiones de Monumentos debían entregar a los museos provinciales los objetos arqueológicos en su posesión¹¹⁶. El Real Decreto de 12 de junio de 1867 incorporaba la sección de Anticuarios:

“No es aventurado predecir que llegará tiempo en que la Biblioteca, el Archivo y el Museo sean una necesidad para cada provincia, para cada Municipio, en que cada pueblo querrá tener, como por necesidad lo tienen las casas solariegas, un panteón de sus tradiciones locales de toda suerte, mirándolo con igual amor y respeto que el sepulcro de sus padres, y fiando orgulloso su guarda a conservadores peritos en el difícil arte de clasificar, interrogar e interpretar el testimonio mudo, pero tan luminoso como irrecusable, que prestan los documentos manuscritos, los códices, los libros, las monedas y medallas, los monumentos, y los objetos de la industria y del arte de los tiempos que pasaron”.¹¹⁷

La sección de arqueología del Museo provincial atravesó grandes dificultades en sus inicios debido a la falta de recursos para realizar adquisiciones,

115 La *Ley de instrucción pública de 9 de septiembre de 1857*, Título IV, De las Academias, Bibliotecas, Archivos y Museos, crea el servicio de archivos (Art. 165) y crea el Cuerpo de empleados en Archivos y Bibliotecas (Art.166), un cuerpo de especialistas. .

116 La Real Orden de 20 de marzo de 1867 contemplaba la clasificación de los nuevos empleados de los museos, que se haría con arreglo a la Real Orden de 12 de mayo de 1859, en la que se establecían las reglas para la formación del Cuerpo de Archiveros y bibliotecarios, que pasó a denominarse de Archiveros, bibliotecarios y anticuarios. Destinado al servicio de estos museos (art.9) quedaba recogida la formación de una sección especial en el escalafón general del cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, integrada por los individuos que fueran considerados por la Junta más aptos para este fin, y entre los que servían en los Museos provinciales en ese momento. La Orden establecía (art.10) un reglamento especial en cuanto a conservación.

117 *Gazeta de Madrid*, num.166. R.D. de 15 de junio de 1867. Tras el Decreto de 20 de marzo, fue inmediata la división del cuerpo de Archiveros-Bibliotecarios en tres secciones, entre las que se encontraba la nueva sección de Anticuarios.

AMUBAM CPM. Acta 9 de diciembre de 1898. El Sr. D. Jose Molina Andreu, como oficial del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y anticuarios en el Museo provincial, pasaba a estar al servicio del Museo arqueológico.

la Comisión se lamentaba viendo como los dueños de los objetos arqueológicos disponían de ellos a su voluntad¹¹⁸.

El nuevo reglamento de las Comisiones provinciales, aprobado el 24 de noviembre de 1865, dio lugar a la aparición de los primeros conservadores nombrados a propuesta del Gobernador. Aunque con el nuevo reglamento de 1865 la figura del conservador surge en asociada al Museo Provincial, su implantación definitiva fue el resultado de una evolución lenta, desde los trabajos iniciales formando catálogos razonados e índices, y realizando inventarios, fueron adquiriendo otras funciones. Mientras continuaban participando en la toma de decisiones de la Comisión, sus miembros asumieron tareas relacionadas con la conservación de las obras, evaluando las donaciones, proponiendo la adquisición de objetos artísticos para el museo, actuando como correos para recoger obras cedidas del Museo Nacional de Pintura y Escultura, participando en las decisiones relativas a la custodia, tutela y exposición de las obras. También asumieron funciones relativas a la documentación, registrando los ingresos en el museo, catalogando e inventariando los bienes de la colección, elaborando instrumentos de descripción y análisis científico por medio de los informes. Aunque no podemos hablar de una profesionalización, los correspondientes de las Reales Academias asumieron el papel de conservadores en el museo provincial, ejerciendo con fluidez esta función.

La normativa surgida en 1873 establecía que la conservación, además del inventario y clasificación de los monumentos, también implicaba el conocimiento de su estado de conservación, por ello no es de extrañar que encontremos pronto a artistas y artistas-restauradores ejerciendo como conservadores en el Museo provincial. Fue este un cambio importante que buscaba en el conservador un conocimiento de los materiales constitutivos de las obras.

El museo tenía claramente definidos dos patrones de obras, objetos arqueológicos y objetos artísticos, por tanto se hizo necesario la presencia de conservadores que se ocuparan de cada una de las secciones, elegidos en función de sus perfiles. El pintor Juan Albacete y Long, correspondiente de la Academia de San Fernando, respondía al prototipo del artista dedicado a las funciones de conservador de los objetos artísticos, pero añadió nuevas funciones a su figura, dedicándose

118 AMUBAM. MUBAM 19987/003. Acta del 20 de junio de 1868. La Comisión se lamentaba de la pérdida de este patrimonio, del "perjuicio de las glorias de nuestro país".

también a su conservación material, como demostró con sus restauraciones¹¹⁹. Había desempeñado tareas relacionadas con las funciones de un conservador desde muchos años antes de formarse el Museo provincial. La correspondencia general de la Económica del año 1856 recoge la entrega a la Real Sociedad de una serie de cuadros y retratos, así como la donación de libros, pero lo destacable es que fue Albacete el encargado de listar y recibir las obras, realizando ya labores propias de un conservador¹²⁰, incluso una vez creado el museo, antes de su nombramiento en 1871, ya recibía obras y las catalogaba¹²¹.

En cuanto a la investigación, existieron variadas iniciativas destinadas a promover los estudios y excavaciones de hallazgos arqueológicos¹²². Para la realización de funciones tan diversas se crearon subcomisiones, adecuando el perfil de sus componentes a las tareas¹²³. Los conservadores del museo fueron muy conscientes de la importancia de tener documentados gráficamente los fragmentos arqueológicos que eran depositados en el museo.

En 1882, Javier Fuentes y Ponte fue encargado por la alcaldía, de levantar y trasladar al museo las dos lápidas del antiguo pretil del Puente y un escudo real de piedra encontrado entre los restos de mampostería de un depósito municipal. Estas piezas fueron entregadas al Académico Conservador del Museo arqueológico, D. Carlos García Clemencín¹²⁴, de quien dependía la sección de arqueología, con la promesa de Fuentes de reflejar gráficamente la mutilación en los contornos de las lápidas¹²⁵.

“El estudio de las antigüedades honra a las naciones, esclarece la historia,

119 AMUBAM. MUBAM 10087/005, 24. Había sido propuesto a la Real Academia de Bellas Artes por la Comisión en diciembre de 1881, y ésta le nombró para el cargo de conservador en febrero de 1882.

MUBAM 10088/001, 89. Nota del 14 de julio de 1871.

120 ARSEAPMU. Correspondencia fechada el 21 de enero de 1856, 21 de febrero de 1856 y 7 de mayo de 1856.

121 AMUBAM. MUBAM 10088/001, 89. Nota del 14 de julio de 1871. Albacete envía una nota a Juan Belmonte relativa a unas medallas correspondientes a numismática que estaba clasificando y formando catálogo.

122 AMM. *Cartagena Ilustrada*. 01/09/1872. p.1. La prensa de la época colaboró en la difusión de los hallazgos, incorporando los dibujos de los objetos y lápidas encontradas en las excavaciones.

123 AMUBAM CPM. Libro de Actas de 1884 a 1971. La Junta Ordinaria de 1 de mayo 1875 recoge el nombramiento a Carlos García Clemencín como socio de la Comisión, individuo correspondiente de la Academia de la Historia, y su nombramiento como individuo de la subcomisión encargada de terminar los catálogos del Museo. AMUBAM CPM. Acta 10 de octubre de 1887. Mientras se llamó para cubrir vacantes a los Sres. Angel Guirao y Felix Martz Espinosa como correspondientes de la Real Academia de la Historia, se propuso a la Real Academia de la Historia que nombrase a su correspondiente en ésta al Sr. Francisco Cánovas, para sustituir al Sr. Clemencin en el cargo de Conservador del Museo Arqueológico.

124 AMUBAM. MUBAM 10087/005,17.

125 DE LA PEÑA VELASCO, C. *El Puente viejo* Murcia: Universidad de Murcia, 2001. p.374. Fragmento de la carta fechada el 14 de Febrero de 1882.

ilustra y robustece las bellas artes, enlazando la tradición de los pueblos.”¹²⁶

Federico Atienza y Palacios, corresponsal de la Real Academia de la Historia, al comentar algunos de los hallazgos encontrados en las ruinas romanas y medievales de Monteagudo, destacaba que D. Juan Albacete poseía una colección de antigüedades recogidas en Monteagudo, éstas se sumaron a las numerosas piezas que poseía, documentadas con dibujos y recogidas durante su recorrido por los pueblos de Murcia. Las actas de la Comisión de Monumentos de 1884, al recoger el fallecimiento de Albacete¹²⁷, exponen la necesidad de cubrir su vacante como *conservador del Museo Artístico*, para cuyo fin el Gobernador debía hacer una propuesta a la Real Academia de San Fernando y ser aceptada por ésta. El Conde de Roche, nombrado Vicepresidente de la Comisión al ser el académico más antiguo¹²⁸, propuso para cubrir su vacante a otro artista como conservador, el escultor Baglietto. Esta propuesta fue bien recibida por la Comisión, quedando el Gobernador a cargo de elevarla a la Real Academia de Bellas Artes¹²⁹.

6.1.5. Los restauradores del Museo provincial

La Academia de San Fernando, de acuerdo con el Reglamento de las Comisiones de Monumentos donde se preveía que el conservador del museo fuera un vocal de la Comisión, corresponsal de la Academia y nombrado a propuesta del Gobernador, consideraba conveniente que el restaurador – un facultativo que debía trabajar a las órdenes del conservador - fuese elegido por la Comisión de acuerdo con el conservador y con conocimiento de la Academia¹³⁰.

Cuando en 1873 se pretendió suprimir la plaza de restaurador en la galería de lienzos de la Academia de San Fernando, ocupada por Francisco García Ibáñez, el Académico Bibliotecario Sr. Madrazo hizo notar la necesidad de conservar este

126 AMM. *La Paz de Murcia*. 30 de octubre de 1862. Federico Atienza Palacios escribía sobre las antigüedades de Murcia, y entre los objetos encontrados en Monteagudo destacaba la rareza de una copa –opina que era digna de figurar en el primer gabinete de Europa- que se encontraba conservada junto a un monetario por D. Antonio Hernández Amores. Añade una indicación a la Junta de Monumentos sobre la conveniencia de declarar edificio monumental el castillo de Monteagudo, para evitar la destrucción a que ya se estaba viendo sometido el conjunto.

127 AMUBAM. MUBAM 10087/005,51. Después de su fallecimiento, se le reclamó a la viuda del Sr. Albacete distintos objetos pertenecientes al Museo y la Comisión.

128 AMUBAM. MUBAM 10087/055,54a, 55a. El Conde de Roche renunciaría a su cargo por ausencias de la ciudad en 1890.

129 AMUBAM. ACPM. Libro de Actas de 1884 a 1971. Acta de 22 de diciembre de 1884. Recoge la reorganización de la Comisión de Monumentos, que quedó compuesta por los siguientes señores: el jefe de Fomento, el Sr. Millán, arquitecto provincial, el Sr. Andreu, bibliotecario, ambos como vocales; Los Sres. Simón Gracia, Martínez Villa, García Clemencín, Fuentes y Rodríguez Gómez, como correspondientes de La Real Academia de la Historia; y los Sres. Conde de Roche, Francisco Sánchez, García López, Baglietto y Baquero Almansa, como correspondientes de la Real Academia de San Fernando.

130 ARABASF. Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1752-1984). Fol. 554-555. Sesión ordinaria 29 de septiembre de 1873.

cargo *tan importante para el cuidado y conservación de la colección de lienzos*, pidiendo el restablecimiento de la plaza.¹³¹

La restauración de las obras que se recibían para la sección de pintura y escultura del Museo Provincial estuvieron en manos de artistas – restauradores en quienes la Comisión tenía depositada su confianza por tratarse en muchos casos de personas pertenecientes a la misma institución, pero lo que realmente avaló sus intervenciones fue que eran profesores de la Academia de Bellas Artes murciana e individuos de la de San Fernando de Madrid. Las actas de la Comisión provincial recogen los escasos recursos con que contaba la corporación y las dificultades para costear las intervenciones¹³².

Durante los primeros años de formación del Museo provincial actuaron aplicando criterios que no estuvieron alejados de las premisas que recibían desde la Academia. Esta influencia se incrementó a partir de 1880, año en que la Academia de San Fernando, consciente de los irreparables perjuicios que estaba ocasionando la falta de control sobre estas operaciones, acordó la suspensión en todos los Museos provinciales de las restauraciones de cuadros y otras obras en proceso de restauración, pidiendo que se remitiera al centro una nota detallada de las que se encontraran en ese momento en esa situación, y que en lo sucesivo no se hiciera ninguna restauración sin consultar previamente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹³³.

A partir de esta fecha el control por parte de la Academia de San Fernando sobre los Museos Provinciales se acrecentó, enviándose cuestionarios para conocer los museos, incluyendo preguntas acerca del modo de gestionar las restauraciones y la conservación. Eso cuestionarios pedían conocer los siguientes puntos:

- 1ª ¿Existe Museo de bellas Artes o de Antigüedades en su Provincia?
- 2ª. ¿Desde cuándo?
- 3ª. ¿Cuál es su historia?
- 4ª. ¿Dónde está situado?
- 5ª. ¿Se ha formado inventario o catalogo? Remítase copia o ejemplar.
- 6ª. ¿No se ha formado? Redáctese con arreglo al adjunto modelo.
- 7ª. ¿Quién lo tiene a su cargo? ¿En virtud de qué nombramiento?

131 ARABASF. Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1752-1984). Actas del año 1873. Fol. 510-511. Sesión 21 abril 1873.

132 AMUBAM. ACM. Acta 15 de junio 1867. D. Manuel Starico era el depositario de los recursos de la Comisión, siendo el encargado de emprender los trabajos acordados por ella.

133 AMUBAM. MUBAM 10087/005, 3 (1- 6/003)

- 8ª. ¿Existe restaurador permanente? ¿Quién lo nombró? ¿con qué sueldo?
- 9ª. ¿Qué fondo goza el Museo para su conservación y custodia? Divídase el personal del material.
- 10ª. ¿Quién lo suministra?
- 11ª. ¿Está abierto al público? ¿Qué días? ¿Qué horas?
- 12ª. ¿Qué número de personas lo visitan anualmente?
- 13ª. ¿De qué mejoras sería susceptible?
- 14ª. ¿Existen objetos en poder de Corporaciones del Estado que pudieran reconcentrarse en el Museo? Enumérense los objetos en relación aparte con expresión de las corporaciones que los conservan.
- 15ª. ¿Existen objetos en poder de particulares que podrían ser adquiridos a título oneroso o mediante recompensas honoríficas? Díganse los nombres de los particulares, y enumérense los objetos en relación aparte.¹³⁴

Estado de conservacion
Mal estado, borrado en parte
Mutilado el brazo derecho.
Borrada en parte

Detalle de la tabla adjunta al cuestionario. MUBAM 1-6 /003 (27b)¹³⁵

134 AMUBAM. MUBAM, 1-6/003 (27). Cuestionario remitido al Museo Provincial desde la Comisión inspectora de Museos en 1882. 1ª.

135 AMUBAM. MUBAM, 1-6/003 (27b). En una tabla adjunta, se debía recoger el número de orden, la naturaleza del objeto, procedencia, descripción, dimensiones (alto y ancho), el estado de conservación, y observaciones sobre cada obra.

En el caso de las restauraciones, los trabajos se gratificaban directamente a los artistas – restauradores, ya que no existía un cargo permanente con este perfil, aunque la continuidad de alguno de ellos, como D. Juan Albacete, lo convirtió en el restaurador no oficial del Museo Provincial.

6.1.5.1. Juan Albacete y Long

Juan Albacete y Long representa la figura del restaurador de pintura de la segunda mitad de siglo XIX. Formado ampliamente como artista, estuvo dedicado a la enseñanza en la Academia de Bellas Artes dependiente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia. Su formación y profundo conocimiento de los artistas y sus obras le condujo a ser nombrado conservador del Museo provincial hasta su fallecimiento.

Nacido en Martinica (1827-1830/1883)¹³⁶, su primera formación como pintor la recibió en la Escuela patriótica de dibujo dependiente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia - en aquel momento el director era el escultor Santiago Baglietto - donde aparece matriculado por primera vez en 1847, asistiendo a la clase de *Modelo* junto a Domingo Valdivieso y Joaquín Baglietto. Todavía en 1852 aparece en los listados de alumnos de la Económica, recibiendo instrucción en la sección de arte¹³⁷. A lo largo de sus años de aprendizaje compartió las aulas con otros alumnos que llegarían a ser personajes relevantes en el círculo artístico de la ciudad, además de compañeros en la Comisión de Monumentos y en el Museo Provincial: en la clase de Modelo de 1849, compartió aula con Francisco Sánchez y nuevamente con Joaquín Baglietto; en 1850 comparte clase de Principios con Francisco Sánchez y Federico Atienza¹³⁸.

Cuando Santiago Baglietto marchó a Sevilla en 1853, Albacete le sustituyó como profesor¹³⁹, y todavía en 1882 dirigía la sala de Dibujo natural en figuras¹⁴⁰. Su vinculación con la Academia de Bellas Artes continuó prácticamente hasta su

136 AMM. *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. 14/05/1862. p.3. "Y resultando que tanto por la partida de confirmacion que se ha producido e informacion de testigos para suplir la de bautismo de D. Juan Albacete y Long, mediante la dificultad que ofrece su pronta presentacion por haber nacido en la colonia Francesa de la Martinica, se acredita ser este nieto de D. Gonzalo Ventura, como hijo de D. Gonzalo Juan Albacete (...)."

AMM. Padrón Municipal nº15, año 1879, folio 26, San Miguel y San Nicolás. Juan Albacete Long aparece en el padrón, en la C/Afligidos, con fecha de nacimiento 25 de abril de 1827, en Sn Pietro Martinica (Francia).

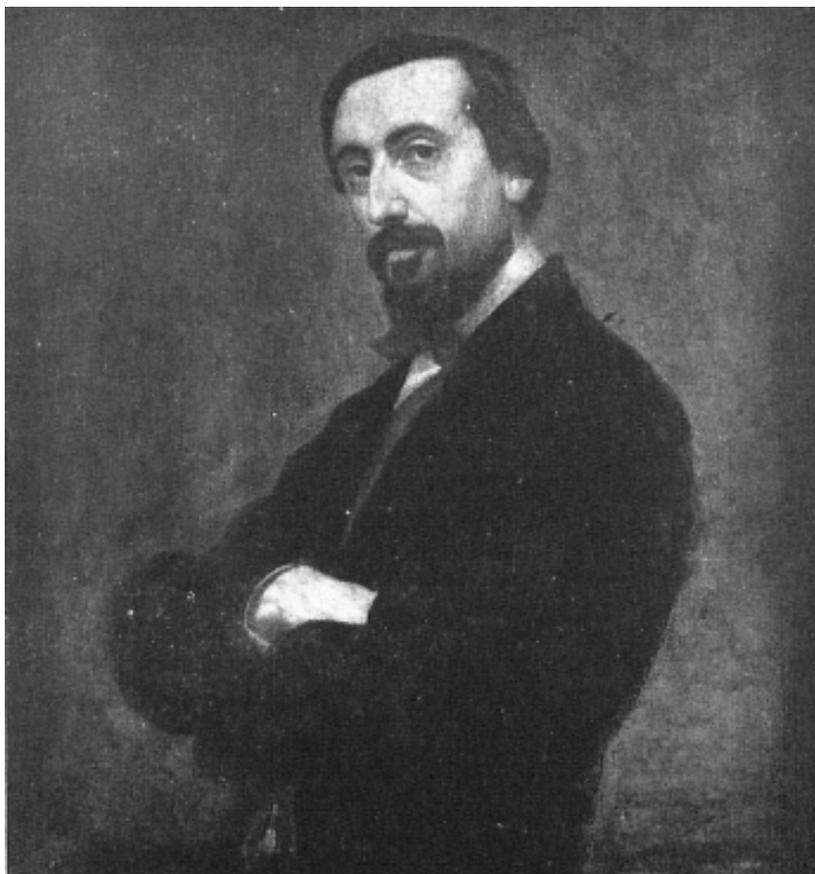
137 ARSEAPMU. Fondo Real Sociedad Económica. Localizador: L083C05 D01-06. Muchos de los listados de alumnos entre 1834 y 1850, son firmados por el primer director, como Santiago Balleto o Baglietto.

138 Aparece en los listados de alumnos desde 1849.

139 En 1857 aparece en la documentación de la Academia como profesor, a partir de 1865, firma los listados y notas de alumnos.

140 ARSEAPMU. Acta del 12 julio 1882. ARSEAP Acta 12 diciembre 1883. / Acta del 17 diciembre 1884. Nota de los haberes devengados por D. Juan Albacete.

fallecimiento en 1883, momento en que le sustituyó temporalmente el pintor Federico Mauricio, aunque quienes finalmente se presentaron para cubrir la vacante de Director de dibujo de figura, modelado y vaciado de adorno fueron Lorenzo Dubois y Jose M^a Sobejano. Como profesor de la Academia formó parte de gran número de jurados en exposiciones de Bellas Artes¹⁴¹ y Juegos florales¹⁴².



Retrato de D. Juan Albacete. José Pascual. Hacia 1863. Col. E. García Albacete, Murcia.¹⁴³

141 AMM. *La Paz de Murcia*. 13/10/1868. p.2. El jurado elegido para la adjudicación de premios, se compuso de las personas siguientes: D. Federico Madrazo, como Presidente honorario. D. Juan Albacete, D. José del Villar y Lozano, D. Juan José Belmonte, D. Francisco Bushell, D. Javier fuentes y Ponte, D. Antonio López Almagro y D. Gerónimo Ros y Giménez.

142 AMM. *El Obrero*. 3/04/1873. p.4. En los Juegos florales artístico-literarios en Murcia, formó parte del jurado de pintura junto a D. Federico de Madrazo, D. German Hernández, D. Eduardo Rosales. Excmo. Sr. D. Carlos Rivera, D. Antonio Gisbert, D. Francisco Sanz, D. Dióscoro Puebla y D. Vicente Palmaroli.

AMM. *La Paz de Murcia*. 02/04/1874. p.4. Candidatura para el juradode los juegos florales compuesta por: D Federico de Madrazo, D. Germán Hernández Amores. D. Fracisco Sans, D. Carlos Luis de Ribera, D. Joaquín Espalter, D. Ignacio Suarez Llanos, D. Francisco Domingo y Marqués, D. Manuel Dominguez y D. Juan Albacete. AMM. *La Paz de Murcia*. 15/01/1876.p.1. AMM. *La Paz de Murcia*, 16/01/1879, p. 1. La prensa recoge la participación de Albacete como jurado en los juegos florales desde 1873, figurando en repetidas ocasiones junto a Germán Hernández Amores, Federico de Madrazo, Joaquín Espalter, y Andrés Baquero, entre otros. AMM. *El Semanario Murciano*.03/03/1878. p.7. Juan Albacete también formó parte de la sección artística de la Junta del Liceo.

143 En: ARAGONESES, M.J. Tegeo, Pascual y el Neoclasicismo, *Murgetana*, 24, 1995. Fig.3. pp.71-85.

Fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando en Málaga, aceptando el nombramiento en el mismo año de 1866¹⁴⁴, una distinción otorgada por la Academia a personas destacadas por sus trabajos artísticos, o por sus aportaciones en el descubrimiento o la conservación de obras de arte. Belmonte afirmaba sobre Albacete que, como correspondiente de la Real Academia, contribuía a *propagar y difundir en nuestra hermosa patria los difíciles conocimientos de su noble profesión*¹⁴⁵.

6.1.5.1.1. Los Apuntes

Su interés por la restauración y la conservación quedó reflejado en sus *Apuntes*, donde recogió notas sobre los interiores de las iglesias de Murcia en las décadas posteriores a las Desamortizaciones eclesiásticas de 1836 y 1837¹⁴⁶. En este manuscrito Juan Albacete muestra su inquietud por la conservación del patrimonio, trata sobre el aspecto de la Catedral antes y después del incendio de 1854, el estado de las parroquias y los conventos después de la desamortización, sumando a los agentes causantes de su deterioro, la desidia generalizada. Para Juan Albacete la intervención y compromiso de algunas figuras con el patrimonio de iglesias y conventos ante determinados agentes de destrucción permitió su salvamento, así al señalar el derrumbamiento de la torre de San Miguel en 1864, destaca la figura del Gobernador civil de la provincia, D. José Gallostra, que aplicó medidas preventivas para evitar el pillaje. También destaca la labor realizada por el obispo Barrio, encargado de rehabilitar el templo de Agustinos, destinado a almacén de carbón desde 1837. De la misma manera no duda en criticar a aquellos que aprovecharon estos momentos de incertidumbre y confusión para adquirir obras producto de las desamortizaciones, o agredir al patrimonio llegando a destruirlo, como sucedió en el Convento del Carmen calzado derribado en mayo de 1837, o en el Convento de San Diego, cuyos materiales fueron reutilizados para levantar la muralla - posteriormente derribada en 1869 -, también en el Convento de San Francisco, cuya torre fue demolida en 1837. Su postura es crítica ante aquellos que dejaron de ejercer su responsabilidad con el patrimonio, como cuando realiza sus apuntes sobre el fue-

144 *Relación general de académicos (1752-2015)* . Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. p.29 (Fecha De Consulta: 25/02/2016). Disponible En: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/academicos/relacion_general_de_academicos.pdf

145 BELMONTE, *Murcia artística*, op.cit. p.28.

146 AGÜERA ROS, J.C. *Los Apuntes de D. Juan Albacete. Un manuscrito histórico-artístico del siglo XIX*. Murcia: Tabularium, 2003. Agüera Ros apunta que pese a estar fechados en 1876, sus anotaciones comenzaron en 1850, dilatándose hasta 1879.

go que acabó con la biblioteca y el Convento de Dominicos, en el que se perdieron libros y cuadros, y destaca que fue con consentimiento de la autoridad.

Mostró su malestar ante la destrucción del patrimonio mueble de los conventos suprimidos, entre cuyas obras muchas fueron robadas o vendidas en 1837. También se mostró crítico ante las restauraciones incontroladas que desfiguraban las obras, poniendo como ejemplo la intervención, otras veces criticada, realizada en las imágenes de San Jacinto de Polonia y San Gonzalo de Amaranto de Francisco Salzillo.



San Gonzalo de Amaranto. F. Salzillo. Iglesia de Santo Domingo. A. Muñoz 2017.

6.1.5.1.2. Restauración de pintura

Como conservador le correspondió realizar la selección de numerosos cuadros para el museo, su experiencia como restaurador le hizo seleccionar obras que a pesar de encontrarse en un pésimo estado de conservación, contenían cualidades que a su juicio las hacían dignas de conservarse y mostrarse en sus salones¹⁴⁷. Una

147 ARABASF. Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984). Actas de 1874. Fol. 25. Al igual que en otras Comisiones provinciales, como la de Valladolid, el cargo de conservador-restaurador podía recaer en una misma persona. Como conservador, Albacete trabajaba de manera indirecta sobre las obras cuidando de su documentación y catalogación, su correcta manipulación, almacenamiento y exposición, en cambio, como restaurador lo hacía de forma directa para preservar o recuperar su estado de conservación.

vez adquiridas las obras fueron restauradas, asumiendo él mismo estas intervenciones, cuya profundidad abarcaba desde un barnizado superficial para refrescar el colorido hasta la forración de un soporte. Por encargo de la Comisión de monumentos, en 1868 restauró el lienzo de San Jerónimo de Rivera¹⁴⁸.

En 1865 restauró el retrato de Carlos III pintado por Juan García de Miranda en 1746, un cuadro que el Ayuntamiento de Murcia había cedido a la Real Sociedad Económica en 1780 para la Academia de Bellas Artes¹⁴⁹.



J. García de Miranda. Carlos III. 1746. Real Sociedad Económica del Amigos del País de Murcia.

El 22 de abril de 1864, se desplomó la torre de la iglesia de San Miguel, quedando sepultado el presbiterio, el crucero y la sacristía. Las obras de recuperación se realizaron en tres fases, dando comienzo la última en 1876. Sucesivamente fueron interviniendo los distintos oficios y en 1879 todavía estaba sin concluir el pavimento y la recuperación de los retablos del crucero y las capillas. Los retablos habían quedado hacinados sin orden alguno, fue Antonio Celdrán y sus oficiales los encargados de restaurar el retablo del altar mayor, buscar y recolocar pieza a pieza, rehacer los volúmenes perdidos y reintegrar la talla destruida, para terminar dorando y policro-

148 AMM. *La Paz de Murcia*, 16 de septiembre de 1868. p.1. "Ribera tiene en el museo provincial de Murcia una de sus alhajas, S. Gerónimo, núm.1 del catálogo; este inapreciable lienzo estaba oscurecido en la sacristía del hospital de S. Juan de Dios, y obtenido que fue por la comisión de Monumentos ha sido restaurado por Albacete (D.J.); no hay concurrente que no quede sorprendido por el mérito de esta notable obra."

149 ARSEAPMU. Libro de actas 1864/1971 (91/376). cit. en: ROJO, J.L., PÁEZ BURRUEZO, M., VILLENA SEVILLA, C. *Catálogo de las obras de Arte de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia*. Murcia: Consejo Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 1985. En las actas consta que Juan Albacete realizó la restauración del cuadro de Carlos III sin coste alguno para la Sociedad.

mando hasta devolverlo a su estado primitivo. Joaquín Baglietto restauró los ángeles de Francisco Salzillo que ocupaban el retablo y, como fue destacado en la prensa, supo conservar las huellas trazadas por el autor. Mientras él se encargó de los daños estructurales, según la nota de prensa, Agustín González lo hizo *en el tocado de las ropas de dichas imágenes*. En cuanto a la pintura, Juan Albacete participó en el proyecto con la restauración de los cuadros que representaban los cuatro Doctores de la Iglesia¹⁵⁰, y José Miguel Pastor y Ortega restauró los cuadros del crucero¹⁵¹.



Los Doctores de la iglesia. Iglesia de San Miguel. A. Muñoz, 2017.

En la década de los años setenta, Albacete continuó colaborando con la Sociedad Económica, en cuya academia seguía impartiendo clases de dibujo, restaurando muchos de los cuadros que se encontraban expuestos en sus depen-

150 AMM. *La Paz de Murcia*, 07/06/1879, p.1. La noticia recogía la restauración *de limosna* de los lienzos de los cuatro evangelistas que se habían colocado en la media naranja, cuando en realidad se trataba de los lienzos con formato octogonal de los Doctores de la iglesia. AMM. *La Paz de Murcia*. 26/09/1879. p.1. El expediente de restauración del templo se formó a los pocos días del suceso y fue aprobado por R.O. de 3 de febrero de 1865.

151 José Miguel Pastor (1857-1902), pintor nacido en la Nora, se había formado junto a Albacete y fue aprendiz de Manuel Sanmiguel, lo que facilitó que se convirtiera en asistente del maestro.

dencias. Simultáneamente fue incrementando el número de las restauraciones en el museo provincial, quedando recogidos los pagos en las actas de la Comisión¹⁵².



Retrato de Francisco Salzillo. Museo Salzillo. A. Muñoz, 2017.

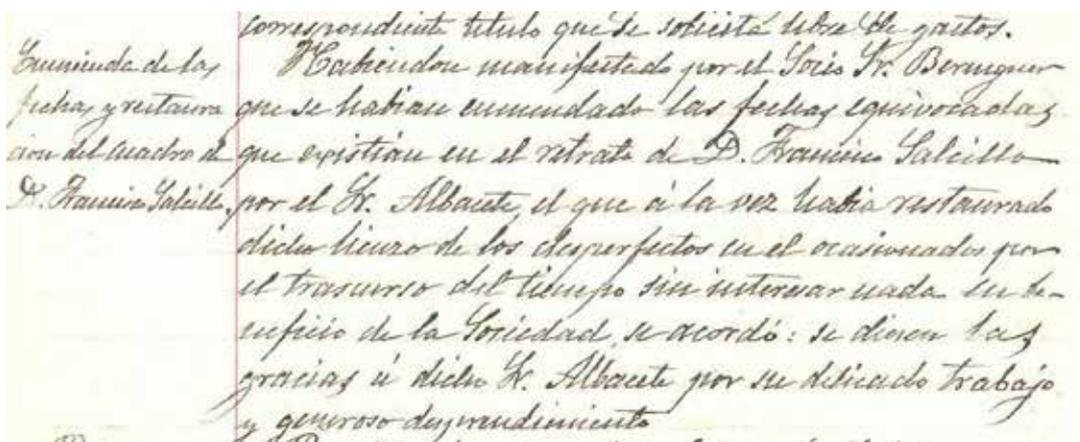
En 1881 restauró el retrato de Francisco Salzillo existente en la Real Sociedad Económica de los desperfectos ocasionados por el trascurso del tiempo, aprovechando para rectificar las fechas equivocadas que existían en el lienzo¹⁵³. Este detalle plantea la duda de que fuera el mismo retrato pintado por él y vendido a la Sociedad Económica para la galería de la Academia en 1849, cuando aún era

152 AMUBAM ACM. Acta del 21 de Noviembre de 1873 (21).

153 ARSEAPMU. Acta del 9 de marzo 1881.

En la actualidad el retrato de Francisco Salzillo que poseía la Academia se encuentra en el Museo Salzillo de Murcia. Durante su última restauración se constató la existencia de varias intervenciones anteriores, que prácticamente habían cubierto la capa pictórica original. La pintura subyacente había sufrido graves alteraciones, lo que había llevado a quien la restauró a tratar de hacerlas desaparecer repintando prácticamente la totalidad de la superficie.

discípulo de sus salas¹⁵⁴.



ARSEAPMU. Actas 9 de marzo de 1881. p.8r

Los trabajos de restauración de pintura fueron cada vez más numerosos¹⁵⁵, de manera que en ocasiones necesitó la colaboración de otros restauradores. Cuando se adquirió el cuadro del *Martirio de San Agapito* - un lienzo que a juicio de Albacete y el Sr. Lorenzale¹⁵⁶ era un cuadro de mérito que debía ser adquirido para conservarse en el museo - la Comisión dispuso que se fuera *aforrado* y barnizado por Albacete¹⁵⁷. Simultáneamente todavía estaba realizando la restauración de los frescos de Nicolás Villacis y se le había encomendado la restauración de otro cuadro, *las Bodas de Canaam* de Senen Vila, por lo que la Comisión acordó que fuera asistido en los trabajos por el pintor Juan Herrera¹⁵⁸.

154 ARSEAPMU. Acta Junta ordinaria del 24 de octubre 1849 /Acta de la Junta ordinaria del 7 noviembre 1849 .

155 AMUBAM CPM. Acta 21 del 21 de noviembre de 1873. No tenemos un número aproximado de los lienzos que pudo restaurar, ya que las actas de la Comisión de monumentos recogieron los pagos a Albacete por sus restauraciones pero en la mayoría de ocasiones no se especificó el tema o el autor.

156 Miguel Lorenzale, domiciliado en Murcia, aparece en el Catálogo de la exposición retrospectiva de 1868 como prestador de obra (p.67).

157 En el informe de restauración consultado en el Centro de restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia queda recogida una restauración antigua en la que se forró el soporte. Los estudios con luz ultravioleta, realizados previamente a su intervención, mostraron la presencia de numerosos retoques que en ocasiones cubrieron parcialmente el original, siendo indiscernibles del original. AMUBAM ACM. Acta del 17 de mayo de 1873. p.243. Se abonó a Albacete el importe de la restauración del cuadro de *El Martirio de San Agapito*.

158 AMUBAM ACM. Acta de 27 de febrero de 1872. Coincide con la presencia de Eduardo Rosales en la ciudad, (acta de 29 de enero de 1873) quien solicitó permiso a la Comisión para pintar los cuatro evangelistas asistido por dos ayudantes en los salones del Museo. Esta no sería la única vez que los salones del Contraste fueron utilizados por artistas para trabajar obras de gran formato. Según recoge Baquero en sus *Profesores*, el pintor D. José Pascual pintó el techo del teatro, que sería destruido en 1876, en un salón del Contraste cedido por el Ayuntamiento.

6.1.5.1.3. La traslación de los murales de Nicolás Villacis del convento de la Trinidad.

Nicolás Villacis realizó su aprendizaje como pintor en Madrid, en la escuela de D. Diego Velázquez y su perfeccionamiento en Roma, decidiendo instalarse en Murcia al regresar a España. A finales del siglo XVII se llevó a cabo la reforma de la capilla del Corpus en la Catedral, donde realizó la decoración mural sobre las puertas - los temas fueron *Sansón enguijarrando al león* y *el Sacrificio de Isaac* – desaparecida en el incendio de 1854. En dicho incendio también desaparecieron, según queda recogido en los *Apuntes* de Juan Albacete, los cuatro cuadros de los cuatro santos de Cartagena realizados por el artista.¹⁵⁹

Al describir los murales pintados por Nicolás de Villacis y Arias en la iglesia de la Trinidad en 1675, Antonio Palomino hablaba sobre una extensión de superficie mucho mayor de la que nos ha llegado hasta la actualidad. Los murales cubrían la capilla mayor a modo de retablo fingido y el costado entero de la iglesia del lado del evangelio del Real convento de la Santísima Trinidad de Calzados, donde pintó en cuatro estaciones la vida de San Blas, sobre las que había unos corredores fingidos con retratos de caballeros de la ciudad¹⁶⁰, mientras en la parte baja -sobre repisas- había varios reyes de España, y algunas virtudes entre las columnas¹⁶¹. Los caballeros representados en el grupo de Villacis – como Belmonte denomina a este lienzo - era el conde del Valle San Juan, D. Antonio de la Roda, protector de la iglesia, el mismo Villacis y su amigo, D. Juan Galtero¹⁶².

Villacis falleció cuando se encontraba realizando la decoración mural de la iglesia de la Trinidad, concluyendo únicamente el lado del evangelio. Ceán Bermúdez realizó una anotación muy esclarecedora en su *Diccionario* (1800) sobre el estado de conservación del mural a principios de siglo: *la lástima es que principia á deteriorarse con la humedad*¹⁶³, dando a entender que los problemas estructurales de la fábrica, ocasionaron filtraciones de agua que deterioraron las pinturas, siendo visible para quien las contemplaba desde abajo.

159 AGUERA, *Los Apuntes*, op. cit. p.24. BAQUERO, *Los Profesores*, op. cit. p.103. Antes del incendio de la Catedral, durante la excomunión, habían desaparecido del convento de Santo Domingo, dos grandes lienzos, *San Luis Beltran*, y *Santo Tomás y Alberto Magno*.

160 PALOMINO DE CASTRO Y VELÁSICO, A. *El museo pictórico y escala óptica: práctica de la pintura, en que se trata de el modo de Pintar a el Oleo, Temple y[...] El Parnaso español pintoresco laureado*. T.III. Madrid: Sancha, 1796-1797. p.637-639. MAYANS Y SISCAR, G. *Obras Completas*, vol. V. Ensayos - Arte de pintar. Cap. VIII. Último esfuerzo de la imitación, que llega a engañar a la vista (fecha de consulta: 10/04/2016). En: <http://bivaldi.gva.es/es/corpus/unidad.cmd?idUnidad=47684&idCorpus=20000&posicion=1> “[...] fingió un retablo con hermosa arquitectura i perspectiva, i sobre las cornisas un gran targetón, donde pintó la Santísima Trinidad; i la perspectiva se fingió con tal arte, que los pájaros que casualmente entraban por las ventanas, iban a ponerse sobre los buelos de la cornisa, i solían caer rebotando hasta las gradas del altar; cuyo engaño celebró D. Antonio Palomino, justo apreciador de tan grande habilidad.”

161 CEÁN, *Diccionario*, op.cit. p.244.

162 BELMONTE, *Murcia artística*, op. cit. p. 30.

163 CEÁN, *Diccionario*, op. cit. p.245.

El espacio: el convento de la Trinidad.

Se inició la edificación del convento en 1602, concluyéndose en 1623, su iglesia estuvo abierta al culto hasta 1836 y después estuvo dedicada a diversos usos hasta su parcial derrumbe en 1891. Pasó a manos del Ayuntamiento durante la desamortización de Mendizábal y tras la exclaustración de los Trinitarios en 1835. El convento fue transformado en cuartel de infantería en el año 1835 y consta en la relación de los edificios públicos que debían conservarse y repararse para evitar su total ruina (1844), quedando incluido entre los que habían sido cedidos al Ayuntamiento de la ciudad para Cuartel¹⁶⁴.

Con el objetivo de reutilizar o aprovechar tanto las pinturas como el muro donde se hallaban ejecutadas para el nuevo templo que estaban construyendo, los frailes habían tratado de proteger y conservar el paramento donde se hallaban las pinturas murales de las agresiones atmosféricas. Pero una vez ocupado el espacio, los soldados destruyeron las medidas preventivas y las pinturas quedaron expuestas, *a las injurias de las lluvias y granizadas, sino a las todavía mas temibles de la ignorancia*¹⁶⁵.

La pintura mural realizada al fresco en España solía estar realizada por pintores llegados de Italia y, aunque la técnica de las pinturas de la Trinidad se describe en todos los documentos como un *fresco*, era ésta una manera común de denominar a cualquier pintura mural independientemente de la técnica utilizada¹⁶⁶.



Pinturas de Villacis. MUBAM. A. Muñoz, 2017.

164 AMM. Leg. 316. Doc. 44, 45, 46, 49,51. A lo largo de 1847, el Conserje dió parte al Sr Alcalde 1º Constitucional de las compañías que se marchaban y las que llegaban al cuartel de la Trinidad.

165 AMUBAM. MUBAM, 10088/001,110.

166 *Memorias de Patrimonio: Intervenciones en el patrimonio histórico de la Región de Murcia. Inmuebles, muebles y etnografía. 1886-1991.* Murcia: Servicio Regional de Patrimonio Histórico, Editora Regional de Murcia. p. 152.

La necesidad del arranque mural quedaba claramente expuesta, tanto por el estado de abandono y deterioro de las pinturas, como por su inminente destino, lo que hizo de su transporte el único medio de asegurar su conservación¹⁶⁷. No se trataba de un cambio de ubicación caprichoso sino, como el mismo Baquero señaló, de un *salvamento artístico*¹⁶⁸. Ibañez reflexiona sobre la dificultad de salvarlas, *cosa imposible sin restaurar el templo*, y reconoce en el arranque y trasposición como el medio para conservar *una idea* de lo que fueron los frescos, admitiendo el vínculo indisoluble entre la pintura mural y el espacio que ocupa, así como la pérdida de sentido al separarla del mismo. Alabó el proceso de reversión, a pesar de unos resultados que él no valoró positivamente, estimando que la obra de Villacis había perecido junto al templo de los trinitarios¹⁶⁹.

Juan Albacete propuso en 1855 a la Sociedad Económica de Amigos del País – dos años después de su ingreso como profesor - trasladar a lienzo estos murales que se encontraban prácticamente en estado de ruina.

La propuesta

La Real Sociedad ejercía su autoridad manifestando su opinión sobre las restauraciones¹⁷⁰, pero su carencia de especialistas en esta materia la suplía gracias al conjunto de profesores existente en la Escuela de dibujo adjunta, entre los que se contaban reconocidos artistas que aportaron sus conocimientos, como Juan Albacete, quien colaboraría con Joaquín Rubio (1818-1866)¹⁷¹.

El 28 de enero de 1856, Gerónimo Ros Gimenez¹⁷² expuso, junto al presupuesto del andamio necesario para los trabajos, su parecer sobre el proyecto de Albacete:

“Correspondiendo a la confianza que mereciera a la Real Sociedad, en el cargo que tuvo a bien conferirme asociado con D. Juan Albacete, Director de Dibujo de las Escuelas que costea esta corporación, para formar un

167 RUIZ DE LACANAL *Conservadores y Restauradores*, op.cit. p.89. El término *traslado* de una pintura mural, desde la Antigüedad calificaba un arranque a *masello* del muro que contenía la pintura, aunque después designaría el arranque de la película pictórica en sí misma o *strappo*, sustituyéndolo el soporte original por uno nuevo.

168 BAQUERO, *Catálogo*, op. cit. p.27.

169 IBÁÑEZ, *Rebuscos*, op. cit. pp.317-318. El prólogo de esta edición presenta a Ibañez (1859- 1935) como erudito, investigador, historiador y bibliófilo, fue conservador de la Comisión de Monumentos, Delegado de Bellas Artes en la provincia de Murcia y Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia.

170 La Real Sociedad Económica donó las pinturas a la Comisión Provincial de Monumentos, depositándolas en el Museo Provincial donde participaron en la Exposición Provincial de 1868.

171 BAQUERO. *Catálogo*, op. cit.,1913. p.27. Joaquín Rubio también ayudó a Pascual en el techo del teatro, lo que demuestra que contaba con experiencia en los trabajos de pintura mural.

172 Gerónimo Ros fue Vicepresidente de la Comisión de históricos y artísticos de Murcia, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y director de la clase de dibujo lineal (arquitectónico y de adorno) en la Escuela de dibujo desde 1864. En 1859 había sucedido a Juan José Belmonte como Arquitecto municipal.

presupuesto que marcase el tanto á que podria ascender los gastos de los andamios necesarios para estraer los frescos del eminente profesor Dⁿ. Nicolas de Villacis, y que existen en el Conbento de la trinidad de esta Ciudad, me constitui varias veces en dicho punto y después de un prolijo reconocimiento y oído á especiado Sor. Albacete, formo el calculo que a continuacion se espresa:

Por sesenta colañas de veinte palmos cada una para la formación de los andamios, en el supuesto de ser estas de alquiler que cada una devenga cuatro marabedi por dia, y en el concepto de estar empleadas 68 dias, según dice necesitar el citado profesor Sor Albacete, importan R^s.von 480.

Por tres días de jornales por cinco hombres, al respeto de 31.S.17 m^s. von cada dia 94.

Por tres cargas de Yeso, al respeto de 2S. 8ms. Cada uno 6. 24.

Por el valor de las cuerdas para los andamios y conducir las madera de los mismo 18. ''

Por los demás gastos para y algunos formales según el mismo sor. Albacete 300 ''

Total 899.''

Importa como es visto el anterior presupuesto, la cantidad de R^{es} von, ochocientos noventa y nueve con siete maravedís, los mismos que variando de forma el anterior calculo, podrá la Real Sociedad hacerlo reproductivos para si, comprando al intento la madera que se indica anteriormente y cuyo total importe ascenderá a la cantidad de R^{es}von 540.

Al terminar este cometido, no puedo menos el que suscribe de llamar la atención á la Ylustre corporacion, haciéndola ver: Que si bien es verdad que con la estraccion de los frescos del inmortal Villacis, adquiriría un tesoro inapreciable de tan distinguido artista, honra y prez de este precioso suelo que le vio nacer, también lo es, que en la misma proporción del intrinseco merito de las referidas pinturas, está el recomendar eficazísimamente al ya citado Sor. Albacete (en la hipótesis de aprobar su pensamiento) desplegué todos sus conocimientos para el logro de tan laudable como beneficosa idea; teniendo tanta mas razón para consignar este asunto, en quanto que, la real Academia de Sⁿ. Fernando, tiene un conocimiento esacto de las obras que citadas quedan del memorable Sor. Villacis, además de hallarse

consignada su memoria en las eruditas obras de los Sres. Fran^{co}. Zea Bermudez y Dⁿ. Antonio Palomino y Velazco: el primero como cronista de las obras de Vellas Artes y hombre celebres que florecieron en ellas; y el segundo, como frescista de primer orden y pintor de Camara del Sor. Carlos Segundo. Por tales razones, y contando con la benevolencia de la Ylustre Sicidad y con el objeto de alejarla de la responsabilidad moral que llevada de un esquisito celo pudiera adquirir, y aun poner a cubierto la del mismo Sor. Albacete, se atreve á proponer: Que lo único que en su concepto pudiera tener la vondad de acordar seria el que por via de un ensayo, se estrajera una de las figuras u otro objeto de los que están á la intemperie y muy espuestos á desaparecer, para que, con pleno conocimiento de causa se pudiera proceder á la extraccion de las demás.

Por último, restame solo impetrar la consideración de la sociedad, no solo por haber abordado una cuestión ajena si se quiere á la Comision que se me confiriera, si también por el tiempo que ha transcurrido en desempeñarla, ya por efecto de las calamidades que hemos sufrido, y ya también por incidentes ajenos á un buen deseo y decidida voluntad.

Murcia 28 enero de 1856.

Geronimo Ros Gimenez¹⁷³

Mostrando cierta inquietud ante los resultados, recordó a la Sociedad que la Academia de San Fernando tenía un conocimiento exacto de los murales de Villacis, por lo que propuso que se realizara un ensayo previo de arranque en una zona que ya estuviera muy deteriorada y en riesgo de pérdida, evitando así adquirir la responsabilidad moral de posibles errores. Aunque el proyecto de Albacete le pareció digno de alabanza, sus palabras dejaron entrever otros intereses por parte de la Sociedad, lo que Ros describía como el deseo de adquirir un tesoro inapreciable del distinguido artista, ya que en principio se había pensado decorar la galería de la Academia con los cuadros resultantes de la extracción¹⁷⁴.

Las actas del 9 de Octubre de 1861 recogen cómo Albacete mostró el resultado del arranque de dos cuadros, dejando patente que su proyecto podía realizarse, este fue el momento en el que los miembros de la comisión formada al

173 ARSEAPMU. Correspondencia general. Varios informes evacuados, 1857.(fecha de consulta: 06/05/2016) Disponible en: . <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?METHOD=DETALLE&sit=c,373,m,139,serv,Carmesi&i-d=4133&d=a>

174 ARSEAPMU. Libro de actas, 1861-03-06/1864-01-27. P.65/394. Acta de 11 de septiembre de 1861.

objeto, intercambiaron opiniones con Albacete y tomaron la decisión de transmitir y proponer a la corporación los medios necesarios para acometer el proyecto¹⁷⁵. Considerando imposible su salvamento sin restaurar el templo, el arranque era contemplado como una manera de dejar a la posteridad una idea, una representación, una imagen de lo que fueron.

Los referentes. los arranques murales

El método de arranque de pinturas murales era un procedimiento conocido desde el siglo XVIII¹⁷⁶. El *Manual para la parte mecánica del restaurador de arte de pinturas* (Milán, 1866) del italiano Giovanni Secco Suardo, describía una innovadora técnica de transporte de pinturas murales que, junto a otras mejoras y novedades, acabarían transformando la restauración en una disciplina científica. El primer arranque de pintura mural realizado por Secco Suardo había sido en 1855, el mismo año en que Albacete hacía su propuesta a la Económica.

Por tanto, cuando Albacete y Rubio realizan el arranque mural, las publicaciones sobre este tipo de técnica eran prácticamente inexistentes. Sería muy difícil encontrar el origen de la propuesta de Juan Albacete, Gerónimo Ros se refiere a sus conocimientos sobre el tema, pero no nos indica donde los adquirió. Durante su estancia en Madrid pudo estar en contacto y tener noticias de otros trabajos similares, como el *arranque* de los frescos de Anibal Carracci de la Capilla de los Herrera en La iglesia de Santiago de los Españoles de Roma, que fue realizado por una familia de restauradores, los Succi, entre 1830 y 1835. Los Succi aportaron una técnica que consistía en arrancar la película pictórica junto a una parte del intonaquino o capa mural, de manera que no se perdía la información contenida en las capas subyacentes, y se evitaba el debilitamiento del color. Arrancadas con el fin de preservar las pinturas de una pérdida que se suponía inevitable por el derribo del edificio, las pinturas finalmente fueron trasladadas a España donde

175 ARSEAPMU. Libro de actas, 1861-03-06/1864-01-27. P.65/394. Acta de 9 de Octubre de 1861. (78/394)

176 El pintor italiano Antonio Contri ideó un sistema de arranque mural en torno a 1725, en el que sólo se arrancaba la película pictórica, que luego se trasportaba a lienzo. Este sistema posibilitó - frente a otro anterior consistente en arrancar parte de mortero y muro - extraer pinturas de gran formato con menos peso y mayor maniobrabilidad. La parte negativa era la pérdida de información, al quedar capas de color y dibujo preparatorio sobre el muro.

fueron restauradas¹⁷⁷.

Procesos: Arranque y trasposición a lienzo.

Después de algunos ensayos, los trabajos en la iglesia del convento de la Trinidad comenzaron en torno a 1861¹⁷⁸.

“(…), y mayor pena causaba verla desaparecer paulatinamente por la incuria del tiempo y de los hombres. Así hubiera sucedido si dos jóvenes celosos por la gloria del país e iniciados en los secretos del arte no hubieran acometido la atrevida empresa de conservar estos frescos trasportándolos al lienzo, pues que se consideraban como perdidos por el estado de inminente y mina abandono en que el edificio hacía muchos años se encontraba.”

En los trabajos de arranque de la pintura mural, Juan Albacete colaboró con Joaquín Rubio¹⁷⁹, pero el fallecimiento de éste hizo que la trasposición de los murales a quedara en manos del primero, siendo una tarea compleja para una única persona, lo que pudo dar lugar a la tardanza, quedando sin finalizar a la fecha de su fallecimiento (1883)¹⁸⁰.

En la primera fase, la relación de los gastos de materiales ocasionados en la

177 AMUBAM. MUBAM, 10088/001, 110. El documento de la Comisión fecha el arranque en 1854. UBEDA DE LOS COBOS, A. Annibale Carracci restaurado. La capilla Herrera de Santiago de los españoles de Roma. En: *Maestros en la sombra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013. pp. 207-223. La reforma de la Iglesia de Santiago de los españoles en Roma -desafectada en 1824, perdió el culto y se convirtió en almacén y garaje- obligó a realizar el arranque de las pinturas murales de Carracci entre 1830 y 1835, encargándose de la operación Pelegrino Succi, perteneciente a una familia de restauradores especializada en este tipo de trabajos. Se trató de una intervención muy correcta, aunque antes de ser llevadas a España, necesitó una primera intervención en Roma – consistente en cubrir los desperfectos del arranque y montar los fragmentos sobre nuevos soportes- realizada por el español Antonio Solá. Una vez arrancadas - previamente a su arranque existen dos restauraciones documentadas- las pinturas se montaron sobre bastidores de pino y lienzo, respetando su forma original. La última restauración fue realizada entre 2011 y 2014 por el restaurador, D. Ignacio Fernández González, quien aportó para este estudio sus conocimientos sobre la técnica de ejecución y las restauraciones antiguas desde su llegada al Museo del Prado, destacando que la primera fue en el siglo XVIII por Sebastiano Conca y Giovanni Odacci, la segunda fue realizada por Pellegrino Succi con el arranque de las pinturas, y la tercera fue realizada por Jesús Martín Benito en 1945, restaurador-forrador del Museo del Prado, valorando que en algunos fragmentos incluso había otras restauraciones posteriores.

178 El pintor - restaurador Salvador Martínez Cubells, vinculado al Museo del Prado en el último tercio del XIX, sería el responsable del traslado a lienzo de las *pinturas negras* de Francisco de Goya, realizado en 1873.

179 JORGE ARAGONESES, M. Pintura inédita del siglo XIX en Murcia. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1963. p.80. Descrito por Jorge Aragoneses como músico, escritor, pintor, y bohemio, Joaquín Rubio (1818-1866) hizo de los temas murcianos su especialidad. Había sido alumno de la Escuela de dibujo de la Económica en 1833 y 1834, siendo Director Santiago Baglietto, cursando la asignatura de *Cabezas*. Perteneció a un grupo de pintores que también incluyeron los temas murcianos en su obra, como Luis Ruipérez (1832-1867), Domingo Valdivieso (1830-1872), Adolfo Rubio y Sánchez (1841-1867), José María Sobejano (1852-1918), José Miguel Pastor (1857-1902), Antonio Gil Montejano (1850-1912), a los que siguieron en las últimas décadas y principios del siglo XX, Medina Vera (1876-1918) o Manuel Picólo (1851-1913).

180 Tras su fallecimiento los fragmentos que habían quedado en su estudio fueron reclamados a su esposa.

extracción durante el arranque, nos permiten conocer cual pudo ser el proceso seguido durante la intervención. El uso de cola piscis, cola piscis media y cola común, adhesivos de origen orgánico comúnmente utilizados para adherir los lienzos de protección – primero se pegaba el lienzo más fino sobre la superficie mural, superponiendo capas hasta llegar a la de lienzo más grueso, utilizando para su adhesión colas orgánicas con diferente poder adhesivo - proporcionó consistencia a la superficie mural, protegiéndola antes de proceder al arranque o extracción definitiva del muro.

Juan Albacete se comprometió a terminar la segunda fase de transporte a lienzo, asumiendo la Real Sociedad con los gatos ocasionados en la extracción de la pintura, así como el presupuesto de gastos para *el transporte de los lienzos de Villacis de lienzo a lienzo*, quedando explicado de esta manera cuál fue el nuevo soporte de los murales. Para el transporte emplearon los mismos ingredientes y en la misma cantidad que en la primera fase de protección y arranque, por lo que el presupuesto ascendía a dos mil reales que, unidos con los dos mil quinientos empleados, ascendieron a un total de cuatro mil quinientos reales de vellón, dejando a la generosidad de la Sociedad el premio por su trabajo¹⁸¹.

De esta primera fase de los trabajos, se obtuvieron 17 fragmentos:

1. San Blas predicando en el desierto
2. El grupo de Villacis
3. Niño dorado, coronando un romanato
4. Una cabeza de caballero con un chambergo
5. Un frailecito
- 6.7.8. Tres estancias de la vida de San Blas. La de la cárcel se hallaba dividida en dos lienzos.
9. Grupo de jesuitas
10. Un monaguillo
11. El fraile del rollo
12. El prior
13. Una matrona. La religión.
14. Una matrona. La Thermis.
15. Un gigante
16. Un gigante
17. Un grupo de niños¹⁸²

181 ARSEAPMU. Acta del 18 de diciembre de 1861. Citado en: Pina Pérez, A. Los frescos de Villacis en la iglesia del Convento de la Trinidad de Murcia: Historia de una tragedia. Verdolay, 4.

182 BELMONTE, J.J. *Murcia artística*. Murcia: Tip. La Paz, 1871. p.30..

bajo = Nota de los cuadros que devian entregarse
a la N. Sociedad hom^{ces} = Cuatro cuadros gran-
des que espusieron en los Cuatro Retablos del lado
del Evangelio a la Iglesia de padres, Himitarios
de esta Ciudad: Tres cuadros o un grupo de Niños
y dos atletas sobre los tres Cuadros que dividian
los Cuatro compartimientos anteriores y tres gru-
pos de las voluntades intermedias, dos Cuadros
que representan la una la Religion y la
otra una familia de los tres cuerpos avanza-
dos, y un medio cuerpo de otro Cuadro que por
estar destinado sus se sacó medio y varias piezas
que sirven al mismo fin que ya estan tras-
portadas por via de ensayo, total de cuadros,
doce, a saber, Cuatro grandes, un grupo de
Niños que forma un cuadro de casi igual ta-
maño, dos medianos, otros tres entre largos las
dos matronas y dos pequeños, incluyen unos
pequeños detalles de frutos y ramos de que-
rquimes en mal estado - Juan Alacete. //

ARSEAPMU. Acta del 18 de diciembre de 1861.

El arranque de pintura mural se trató de una operación mecánica que implicaba un enorme riesgo para la obra, el pésimo estado de los materiales originales y su vinculación a un inmueble en peligro, hicieron del arranque la única manera de preservar las pinturas que se hallaban en riesgo de desaparecer debido al derribo del edificio. Belmonte escribió en 1871 sobre el proceso que él mismo había seguido, destacando la falta de recursos para acometer una intervención de tan alto coste, de manera que tuvieron que recurrir al maestro carpintero y almacenista D. Andrés Callejas que les aportó las maderas para los andamios con promesa de *lejano cobro*.

“Causa admiración ver en un lienzo la misma pintura que antes adornara el muro, quedando éste completamente descubierto sin señal ninguna de aquella.”¹⁸³

En el momento de la donación de los fragmentos a la Comisión Provincial para ser depositados en el Museo, los trabajos quedaron bajo la tutela de la Provincial, “cuya restauración protege y costea la cⁿ. de m. consiguiendo así la conservación de tan importante monum^{to}”¹⁸⁴.

Como recoge Ibañez en uno de sus *Rebuscos*, la intervención mereció aplausos y reparos, añadiendo que los cuatro grandes cuadros, las historias, fueron conservadas en el estudio de D. Juan Albacete hasta su fallecimiento, momento en que fueron trasladadas al Museo, todavía establecido en el Teatro de la ciudad, donde no llegaron a ser expuestas¹⁸⁵. En la relación de gastos de restauración de los objetos de la colección consta un apunte, “Para restaurar la colección de frescos de Villacis propia del Museo, transportados al lienzo de los muros en que estaban pintados... 300 escudos.”, que no deja duda de que la restauración se encontraban inacabada.

La Comisión de Monumentos fue consciente de la innovación que suponía el sistema de traslación de los murales, por ello, con la finalidad de difundirlo, en 1866 encarga a Juan Albacete la redacción de una biografía de Villacis en la que además del juicio crítico de sus obras debía constar la descripción de los procesos seguidos en la intervención¹⁸⁶.

En la nota que remitieron junto a los fragmentos a la Exposición universal

183 BELMONTE, *Murcia*, op. cit. pp. 29-32. Belmonte reconoció desconocer el sistema empleado en la trasportación, pero aclamó su éxito.

184 AMUBAM. MUBAM, 10088/001,110.

185 IBÁÑEZ. *Rebuscos*, op. cit p.318.

186 AMUBAM MUBAM 10087/003.

de Viena, se expusieron algunas observaciones sobre los procesos seguidos en el arranque y su posterior traslación que nos han permitido conocer más en profundidad el procedimiento empleado:

(...) La operación se reduce a separar de la pared mediante un lienzo nº1. La cascarilla de la pintura y en la q queda pegada por su frente después se trasporta a otro lienzo quedando como en los nºs 2 y 3 lo mismo que estaba en el museo.

(...) En la prueba nº1. Se halla cosido al contrario el lienzo sobre el que se halla la pintura del revés, por ql siendo pa exponerlo, se halla asi mas resguardado de las rozaduras en el viaje a Viena, advirtiend q pa. la comodidad de la operación, debe comprenderse que se adapta mejor a otro lienzo a donde debe quedar trasportado estando en un plano que no estorben los lados del bastidor en q se halla cosido.¹⁸⁷

Estas anotaciones nos aportaron el estado de conservación en el que se encontraba la pintura mural antes de su arranque, al definirla como *cascarilla* está describiendo una capa pictórica inestable, posiblemente levantada o parcialmente desprendida del soporte mural. La protección se realizó mediante la adhesión de una tela y, una vez arrancada del muro, fue pegada por el reverso a un nuevo soporte, un lienzo sujeto a un bastidor. A la primera fase de transporte siguió la restauración de cada uno de los fragmentos. Según indica Baquero, En esta última fase de la intervención, se llegó a confundir la labor de Albacete con la de Villacis, llegando a preguntarse: *Y quien, en ellos, distingue con seguridad lo que conservan integro de Villacis, de lo que ha puesto la prolija labor de Albacete*¹⁸⁸. Cada vez más alejados de las restauraciones de estilo que procuraban que el original y las partes restauradas no se diferenciaban evitando disonancias, en las últimas décadas del S.XIX el criterio de restauración imperante para la pintura era de respeto al original. La imposibilidad de discernir entre el trabajo de Juan Albacete y el original de Nicolás Villacis, fruto de una intervención mimética, hacía imposible conocer hasta donde llegaba el trabajo de cada uno. Las palabras de Baquero Almansa mostraban el deseo de reconocer el original, de conservar integro a Villacis, sin que esto supusiera

187 AMUBAM. MUBAM 10088/001,110. Durante el viaje a Viena se adoptaron medidas preventivas para minimizar los riesgos.

188 BAQUERO. *Catálogo*, op. cit. p.101.

una merma en el reconocimiento al trabajo realizado por el restaurador.

Unos años después de la intervención de Albacete en la Trinidad, en torno a 1878 se concluyeron los arranques murales de las pinturas negras de Goya en la Quinta del Sordo. Los procesos de arranque ocasionaron deterioros en las pinturas, que también fueron transportadas a lienzo. La intervención tuvo gran repercusión mediática y les hizo llegar a plantearse en los *Apuntes*, “si las tales pinturas merecían el trabajo de hacerlas pasar a la posteridad”. Destaca la labor de documentación gráfica previa al traslado, realizada por el fotógrafo Laurent en 1874, para que el restaurador, Salvador Martínez Cubells - jefe del taller del Museo del Prado- pudiese guiarse en el proceso de arranque de la pintura mural y traslado a lienzo. Martínez Cubells fue alabado como restaurador de indisputable mérito, alcanzando menor reconocimiento como artista, *se ve en él mucho más la paleta que el artista*.¹⁸⁹

Albacete no transportó todos los fragmentos arrancados, sólo los del costado del evangelio: las cuatro historias de San Blas, varias cabezas de frailes, varias de caballeros, un grupo de jesuitas, otro grupo del propio Villacis con D. Juan Galtero y D. Antonio Roda (primer conde del Valle), dos virtudes (religión y justicia), dos gigantes, y algunos niños. De éstos, sólo los cinco fragmentos restaurados se conservaron en el museo, excepto el de *San Blas predicando á los animales del campo*, cuya restauración estaba realizando Albacete poco antes de fallecer. Por tanto, de los diecisiete fragmentos arrancados, en el museo figuraban cinco restaurados, encontrándose los demás en la primera fase de *reversión*.

Juan Albacete adquirió con esta intervención una jerarquía hasta ese momento nunca conseguida por otros restauradores en la provincia, aunque se encontraba lejos todavía del grado de profesionalización y reconocimiento alcanzado en los museos madrileños. La restauración en España estaba incorporando los nuevos procedimientos y materiales aportados por los avances científicos derivados de la revolución industrial, de ahí que el grado de innovación de los trabajos de Albacete tuviera una enorme repercusión mediática, otorgándole a una restauración una visibilidad, incluso internacional, hasta entonces desconocida en la ciudad.

189 La Exposición General de bellas Artes. *Apuntes. Revista contemporánea*, no. 13, 1/1878. Enero-febrero. Madrid: Imp. de M. G. Hernández, 1878. p. 227-228. (Fecha de consulta: 28/09/2016). Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002320869&search=&lang=en>

6.1.6. Los restauradores de pintura mural

En el último tercio de siglo surgen de la Escuela de Dibujo murciana un grupo significativo de pintores que en algún momento de sus carreras se dedicaron a la restauración mural o de grandes formatos – escenografías para teatro y monumentos de Semana Santa -, ejerciendo estos trabajos dentro y fuera de la ciudad. Mientras algunos adquirieron sus conocimientos durante sus estancias y becas en París y Roma, para la mayoría debió ser determinante la influencia que recibieron durante sus años de aprendizaje en la Escuela de Dibujo, como compañeros o discípulos de D. Juan Albacete¹⁹⁰.

6.1.6.1. German Hernández Amores (1823-1894) y el Casón del Buen Retiro

No sería Albacete el único pintor murciano dedicado a la restauración mural, German Hernández Amores (1823-1894) había recibido clases de dibujo en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia bajo la dirección de Santiago Baglietto y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con José y Federico de Madrazo¹⁹¹, y después de sus años de formación, una vez instalado en Madrid, realizó trabajos como restaurador, destacando su intervención en las pinturas murales del Casón del Buen Retiro en Madrid.

“resucitó aquel mundo, al conjuro de su sabia paleta, sustituyendo concienzuda y modestamente á su propia personalidad la del artista original, en términos de provocar la admiración de los inteligentes”¹⁹²

La decoración mural de Luca Giordano en el Casón fue restaurada en 1777 por José del Castillo debido al estado ruinoso ocasionado por las goteras y el abandono, en aquel momento el andamio fue aprovechado por aquellos que deseaban estudiar y contemplar las pinturas desde la cercanía, como D. Antonio Ponz y D. Andrés de la Calleja. En 1877 sus salones se dedicaron a Museo Helénico o de Reproducciones artísticas y cuando uno de los arquitectos que llevaron a cabo

190 Entre los discípulos de Juan Albacete en la Escuela de dibujo surgió un pequeño grupo que siguiendo los pasos de su maestro, practicaron tanto la pintura como la restauración, como Jose Miguel Pastor, quien tras estar becado en París (1894) donde profundizó en los estudios de restauración, regresó a Madrid y se dedicó a la restauración y las clases de dibujo. Baquero le atribuye la restauración de cuatro grandes lienzos de Gilarte que adornaban la capilla del Rosario, y otros lienzos localizados en la iglesia de la Merced de Murcia.

191 En su pintura estuvo interesado por los temas literarios y escenas de la Antigüedad. En 1851 marchó a París y posteriormente, en 1853, a Roma donde pudo ampliar sus conocimientos sobre técnicas de restauración.

192 BAQUERO, *Catálogo*, op. cit. pp. 403 -404 y 418. Baquero apunta que estuvo ayudado en la restauración por su hermano Víctor Hernández Amores - discípulo de la Academia de San Fernando en Madrid -, que en sus viajes por Italia adquirió cuadros antiguos que él mismo restauraba.

las reformas, D. Antonio Capo, consideró el fresco de Giordano como un elemento fundamental en la ordenación de las salas, eligió al pintor Germán Hernández Amores para su restauración.

Para preparar previamente la pintura, se construyeron andamios y levantaron castillejos, se reparó la bóveda y se cosieron grietas - los trabajos se realizaron en catorce meses, entre 1879 y 1880¹⁹³-. Con el fin de lograr unidad en la bóveda, el pintor-restaurador trabajó con retoques al temple con agua de cal, repintando donde hacía falta para adecuarse a la pintura de Luca Giordano Esta intervención fue del agrado de sus contemporáneos¹⁹⁴ que alabaron su capacidad para recuperar el conjunto, pero en realidad se trató de una restauración que en su afán de resucitar y reproducir los efectos y formas del napolitano, ocultó hasta un setenta por ciento del original¹⁹⁵.

Junto a esta restauración se le había encargado la reproducción de *los Trabajos* de Hércules – dañados en 1834 al tirar de las telas de seda que estaban pegadas a los muros- pero el elevado presupuesto de Hernández Amores hizo que finalmente no se restaurara.

6.1.6.2. La restauración de las pinturas murales de Pablo Sistori. Juan Marín, Mariano Ramón y Manuel Sanmiguel.

La decoración mural de la Ermita de Jesús, de acuerdo con la inscripción existente en el muro, fue sufragada por el mayordomo Francisco Avellaneda y Salad en 1792, y ejecutada por el muralista D. Pablo Sistori¹⁹⁶.

Juan Marín fue subdirector en la Escuela Patriótica de Dibujo y, entre otras restauraciones, su intervención más destacada fue la restauración de la perspectiva del Oratorio de Nuestro Padre Jesús en 1889¹⁹⁷. Pocos años después, en 1891 durante la visita a los Monumentos, la prensa recoge la noticia de la restaura-

193 Antes de la intervención del pintor-restaurador, los operarios, con la intención de tapar las grietas y fisuras estructurales, dejaron la pintura convertida en una superficie desigual, acrecentando la distorsión y la falta de unidad del conjunto.

194 AMM. *El Diario de Murcia*. 13/06/1895. pp. 1-2. AMM. *El Diario de Murcia*, 13/03/1889.

195 Después de la restauración las pinturas se vieron nuevamente afectadas por las humedades procedentes de las cubiertas en 1894, 1897, 1904, volviendo a restaurarse entre 1918 y 1827, véase ÚBEDA DE LOS COBOS, A. *Luca Giordano y el Casón del Buen retiro* (cat.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008. véase también AA.VV. *Luca Giordano y España* (cat. exp.). Madrid: Patrimonio Nacional, 2002. v. PÁEZ BURRUEZO, M. *El Clasicismo en la pintura del siglo XIX: Germán Hernández Amores*. Murcia: Universidad de Murcia, 1994.

196 MOYA GARCÍA, M.L. *Pablo Sistori*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1983. En el año 1792, la decoración se hizo por “necesidades imperiosas del tiempo destructor y acaso también por miras de un gusto más correcto”. El mantenimiento decoroso del espacio fue aprovechado para adaptar la decoración al gusto oficial.

197 AMM. *Diario de Murcia*. 13/03/1889. p.1. “D. JUAN MARIN. Ni este ni su hijo Carlos, pintores contemporáneos, figuran en el catálogo del Semanario. D. Juan hizo entre otras obras de restauracion, la de la perspectiva del Oratorio de Nuestro Padre Jesús.”

ción de la rotonda pintada por Sistori, al tiempo que alude al estado ruinoso de la iglesia de San Andrés, colindante con la de Jesús¹⁹⁸.



Detalles de la cúpula y paramentos verticales de la Iglesia de Jesús. AMM. Crespo García, J. Catálogo Monumental de Murcia y su término municipal.¹⁹⁹

En su detallado estudio sobre la obra de Pablo Sistori, Moya García describe la decoración original de la cúpula, que simulaba ocho gallones con roleos ovalados en su parte central, que en la original se encontraban resaltados de obra, dorados y totalmente diferentes. Además los roleos habían sido sustituidos por unos racimos de flores. En el punto de unión de los gallones se representaba con gran precisión una linternilla ficticia por la que se filtraban los rayos de luz, como elemento de dilatación espacial. Hoy día la convergencia se señala con una moldura circular en relieve de los gallones. El anillo de bóvedas también había sido modificado; su decoración representa unas molduras en forma de lunetos donde se cobijan unos templetos de estructura similar a los ya descritos en la cúpula, pero éstos sustituyen el ático por un pedestal con un característico jarrón decorativo. En el centro de este cuerpo superior se sitúa un óvalo con atributos simbólicos del paso que se coloca en cada capilla, guirnaldas de flores, etc. El punto de unión de las molduras está señalado por un roleo central. En la bóveda que da entrada a la capilla de Nuestro Padre Jesús, titular de la iglesia, se había fingido otra linterna en

198 AMM. *La Paz de Murcia*, 38 de abril de 1891. p.1. "La rotonda restaurada por el Bailío y pintada por Sistori, exponía a la adoración de los fieles y á la admiración de los inteligentes, el museo de efigies de la Pasión creado por el inmortal Salzillo".

FHCNPJ. Casas pertenecientes a la ILTre. Cofradía de Ntro. P. Jesús Nazareno. Cuentas de 1866. El recibo a nombre de Carlos Marín es una de las primeras noticias que tenemos de intervención de un pintor - *por pintar y dorar*- en la ermita de Jesús, aunque se desconoce si llegó a intervenir sobre los murales de Pablo Sistori.

199 Estas fotografías fueron realizadas antes de 1954.

el lugar del roleo central, aunque estaba muy desfigurada.²⁰⁰

Mariano Ramón²⁰¹, antiguo alumno de la Escuela de dibujo de la Sociedad Económica murciana y especialista en pintura mural al temple, restauró el interior de la ermita de Jesús y sus capillas, cuyas pinturas murales reflejaban el deterioro ocasionado por el paso del tiempo²⁰².

“Últimamente, contribuye á hacer destacable la hermosura de esta notable pieza escultural, el restaurado de la pintura de su capilla, que, como es sabido ejecutó á últimos del pasado siglo el célebre D. Pablo Sirtori, de quien tan pocas reliquias quedan ya en Murcia, merced á la destructora mano, no ya solo del tiempo, si que también de la barbarie ó de la ignorancia. La dicha pintura atravesaba ya por un estado bien lamentable entre desconchados, pegotes de yeso y mal dirigidas restauraciones: pero el joven D. Antonio Ramón, á quien ha estado encomendada ésta última, y que, según parece no ha perdido el tiempo durante su estancia en Barcelona, pues es sin duda alguna quien en Murcia sabe pintar mejor al temple, se ha tomado tal cuidado en el desempeño de su difícil cometido, y ha logrado ejecutarlo con tal esmero, que, bien podemos afirmar, sin temor de ser desmentidos, que la perspectiva de la referida capilla ha vuelto por sus manos, ó mejor, resucitado á su primitivo y genuino ser. Es, en fin, obra esta por la cual el Sr. Ramón merece muy de veras el parabién del público”.²⁰³

El artículo no perdía la oportunidad de criticar las malas restauraciones anteriores antes de destacar la hábil intervención de Mariano Ramón, una restauración realizada siguiendo las mismas líneas arquitectónicas trazadas por Pablo Sistori en sus arquitecturas fingidas, en una búsqueda por recuperar el original tal como fue, reconstruyendo en base a tramos originales²⁰⁴. Estas restauraciones

200 Sobre la decoración mural del interior de la iglesia de Jesús véase MOYA GARCÍA, M.L. *Pablo Sistori*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1983.

201 La documentación consultada nombra indistintamente a Mariano Ramón o Antonio Ramón como autor de la restauración de los murales de la ermita de Jesús. Mariano Ramón aparece registrado como alumno de la Escuela Patriótica de dibujo de la económica a partir de 1872.

202 AMM, *El Diario de Murcia*. 24 de marzo de 1896. p.1. En este momento se procedía a una reforma general de las capillas, en las cuales se colocaron cristales para proteger las imágenes. AMM. *El Diario de Murcia*, 25 de noviembre de 1899. p.3. La reedificación y ampliación de la capilla del paso de la Caída se realizó en 1899 con el fin de facilitar la salida a hombros de los estantes sin necesidad de maniobras que pusieran en peligro su conservación. Fue éste el momento en el que nuevamente Mariano Ramón restauró la perspectiva del interior de la capilla.

203 AMM. *Provincias de Levante*. 21/03/1896. p.1. AMM. *El Diario de Murcia*. 24/04/1896. Restauró la capilla del Prendimiento pintada con estilo Luis XV.

204 AMM. *El Diario de Murcia*. 18 de junio de 1899. p.1.

murales de perspectivas arquitectónicas fueron intervenciones excesivas que, en un deseo unificador, retocaron y ocultaron el original.

Gran número de las perspectivas arquitectónicas y retablos murales de Pablo Sistori, de las que se podía encontrar muestra en prácticamente todas las parroquias de la ciudad, sucumbieron ante reformas realizadas sin criterio, como es el caso de la perspectiva de la parroquial de Santa Catalina, desaparecida con las reformas en 1880²⁰⁵. También el retablo antiguo de la capilla de Santa Magdalena de Pazzis de la Catedral, fue sustituido por un sencillo retablo de carpintería.

En la capilla del Colegio de San Isidoro, Sistori había pintado de perspectiva todos sus retablos, al trasladar de sitio el altar mayor, fue nuevamente pintado al fresco otro retablo de perspectiva, *infame*, quedando del antiguo la mitad superior, por encima del coro.²⁰⁶

Presentes en toda la ciudad, los murales y monumentos de Semana Santa de Sistori sufrieron los efectos del abandono en muchas de las iglesias, quedando su recuperación en manos de la voluntad los parroquianos:

“Pobre País. San Lorenzo, doliéndose todos del estado en que este último, á fuerza de años, se halla, á pesar de lo cual demuestra ser una obra magnífica que tenían los P. Capuchinos, y producto del pincel de don Pablo Sistori; pero se espera de que los feligreses de San Lorenzo harán un esfuerzo y lo restaurarán para 1889”²⁰⁷.

Estos monumentos de Semana Santa terminaron perdiéndose, incluso aquellos que fueron restaurados, como el monumento de Sistori de la Catedral, restaurado por el pintor y escenógrafo Manuel Sanmiguel²⁰⁸.

6.1.6.3. Los restauradores de pintura decorativa y escenografías: el Teatro Romea. Los Monumentos de Semana Santa.

En el último tercio del siglo la ciudad recibía numerosos espectáculos en su teatro, nuevas fiestas como la Batalla de Flores o el Entierro de la Sardina recorrían sus calles, mostrando una ciudad despierta a la cultura y al ocio, donde encajaba el gusto por lo ornamental y en consecuencia se producía un auge de la pintura decorativa. Gran parte de estas obras han desaparecido, ya sea por los cambios en los gustos

205 IBAÑEZ, *Rebuscos*, op. cit. p. 82.

206 BAQUERO, *Los Profesores*, op. cit. p. 271.

207 AMM. *La Paz de Murcia*, 31 de marzo de 1888.p.1.

208 BAQUERO, *Los Profesores*, op. cit. p. 426.

estéticos, por el desarrollo urbano o por los incendios en los teatros (teatro Romea de Murcia y teatro Principal de Cartagena). Cuando las decoraciones se realizaron sobre lienzos pegados al muro, de manera que cuando éstos se deterioraban, terminaban sufriendo los problemas estructurales de los edificios.

Con ocasión de la visita de la reina Isabel II en 1862 se inauguró un nuevo teatro para la ciudad, el Teatro de los Infantes, un edificio que sufriría varios incendios - La escena de los teatros en el siglo XIX estaban iluminados por candiles de aceite, mecheros de gas y bombillas eléctricas - que hicieron necesarias la restauración de sus pinturas murales en repetidas ocasiones²⁰⁹.

El techo del teatro municipal - realizado por José Pascual Valls en 1862²¹⁰- fue destruido en el incendio de 1876. Tras ser reconstruido por el arquitecto Justo Millán²¹¹, algunos artistas como Mauricio, Arroyo y algunos otros que habían sido alumnos de Juan Albacete en la Academia de Bellas Artes de la Económica²¹², presentaron sus proyectos para el nuevo techo. La noticia del *Diario de Murcia* recogía la voz de D. Juan Albacete, profesor de la mayoría de los jóvenes artistas, “que es de justicia y hasta de formalidad legal, el que un alto cuerpo como la Academia de San Fernando, dé un dictamen, que al mismo tiempo que competente, sea oficial e irrevocable”, evitando de esta manera dar su parecer²¹³.

Siguiendo el criterio de la Real Academia de San Fernando, finalmente se elegiría el proyecto del pintor murciano Federico Mauricio Ramos, quien estu-

209 SANZ ROMERO DE CASTELLON, E. (1992-1993). Escenografía del Teatro Romea de Murcia de 1862 a 1877, *Imafronte* 8-9, pp. 379-387. Fechado el 19 de febrero de 1875, en el inventario de todos los efectos y útiles existentes en el edificio del Teatro, quedaban recogidas las decoraciones restauradas en 1874. Sobre los orígenes del teatro véase CÓS GAYÓN F. *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a Andalucía y Murcia en septiembre y Octubre de 1862*. Madrid: Imprenta Nacional, 1863. Véase también CRESPO GARCÍA, A. *El Teatro Romea de Murcia en el siglo XIX*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2001.

210 BARCELÓ JIMENEZ, J. El Teatro Romea y otros Teatros de Murcia. *Murgetana*, 19. 1962. pp. 28-30. José Pascual Valls ejecutó las pinturas del techo en los últimos años de su vida y estuvo ayudado por Joaquín Rubio. v. DE LA PEÑA VELASCO, C. Apuntes sobre el pintor José Pascual Valls. *Imafronte*, 2, 1986. José Pascual había nacido en Alcoy, se trasladó a vivir a Murcia donde asistió a la Escuela de dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Aconsejado por su amigo Hernández Amores viajó a Madrid para formarse con Madrazo, después obtuvo una beca de la Diputación provincial y viajó a Roma y París. A su regreso se estableció en Murcia, donde fue nombrado Socio de honor de la Sociedad Económica en 1856. Poco tiempo después ingresó como profesor auxiliar de Dibujo y Figura y, tras la renuncia de García Alix, ocupó su plaza como profesor de Geometría y Aritmética.

211 ARABASF. Libro registro de expedientes informados por la Comisión/Sección de Arquitectura (1867-1928). 1878, fol 20v, 21r. 278. El Gobernador remite a la Academia de San Fernando el Proyecto de reconstrucción del Teatro Romea.

212 Un grupo formado en la Real Sociedad Económica de Murcia, algunos de los cuales completó sus estudios en Madrid, fueron becados en París y en Roma. Federico Mauricio Ramos formó parte de este grupo de alumnos de la Academia murciana, también como profesor sin remuneración, al sustituir a Juan Albacete durante su enfermedad, ocupando la asignatura de Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación. Las plazas de profesor en la Academia fueron muy deseadas a pesar de su escasa dotación económica, por el prestigio social que aportaban a los artistas que las ocupaban.

213 AMM. *Diario de Murcia*. 24 de abril de 1880. p.2. v. RAMALLO ASENSIO, G. *Recuperación de un gran artista: Federico Mauricio, pintor de Murcia*. (Discurso de Ingreso en la Academia). Murcia: Academia Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca. 2001.

vo asistido por su amigo y compañero de estudios en Madrid, el pintor toledano Jorge Herencia. El nuevo proyecto fue realizado sobre lienzo, se colocó – mal pegado- en octubre de 1880 y tuvo que ser recolocado sólo un mes más tarde bajo la supervisión del propio artista²¹⁴. El teatro finalmente reabrió sus puertas el 11 de diciembre de 1880.



Boceto premiado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando para el techo del Teatro Romea. MUBAM. Murcia. (0,64x0,60).

Manuel Sanmiguel fue el escenógrafo del Teatro Romea desde 1868 hasta su muerte²¹⁵. Después del incendio de 8 de febrero de 1877 que consumió el telón de

214 ARAGONESES, M. J. *Pintura decorativa en Murcia siglos XIX y XX*. Murcia: Publicaciones de la Excma. Diputación provincial de Murcia, 1965. pp. 31-35. Llevaron a cabo la operación los oficiales de pintura industrial que habían participado en la reconstrucción del teatro: Domingo Marcos, Félix Noguera, José Riera, José Viñas, Ginés Madrid, Alfonso Pérez y José María López.

215 En 1878 ejecuta la dotación de decoraciones para el Teatro Maíquez de Cartagena, en 1883 la del Vico de Jumilla, en 1889 la del Teatro Circo de Cartagena, compartiendo estas tareas con la pintura de numerosos monumentos de Jueves Santo.

boca, los enseres y las decoraciones, había sido el encargado de pintar el nuevo telón de boca y algunas decoraciones. Su trabajo constante, unas veces por cuenta del arrendatario del teatro, otros por parte de las empresas o de los fondos municipales, hizo que en 1889 se comprometiera a restaurar, repintar o pintar cada año una nueva decoración gratuitamente – el Ayuntamiento debía correr con los gastos de los materiales - a cambio de que se le permitiera utilizar el taller del Romea para ejecutar encargos particulares para los templos u otra parte, de esta manera, sin grandes gastos se conservarían las decoraciones y se podrían adquirirían otras²¹⁶. La Comisión aconsejó al Ayuntamiento reformar el acuerdo que tenían con Sanmiguel, permitiéndole trabajar en el local bajo las condiciones de no utilizarlo para trabajos de carpintería ni encender lumbre, tratando de preservar el edificio de un nuevo incendio²¹⁷.

Durante la última década del siglo fueron continuas las cartas del conserje del teatro informando de las goteras y las roturas. El Alcalde ordenó una memoria y un presupuesto de intervención al arquitecto murciano D. Pedro Cerdán²¹⁸, el cual añadió a su respuesta la conveniencia de que fuera el mismo artista que había realizado el techo, Federico Mauricio Ramos, quien realizara la restauración.



Federico Mauricio Ramos (1846-1904) fue discípulo de la Real Academia de San Fernando y profesor de Dibujo del natural en la Escuela de dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País²¹⁹.

216 ARAGONESES, *Pintura*, op. cit. p.58. Se contemplan dos proyectos para decoraciones escénicas e interiores, obra de Manuel Sanmiguel, y dos proyectos de decoración para el salón de baile del Casino, que finalmente sería pintado por Domingo Valdivieso.

217 AMM. Leg. nº 587, fol. 227-229. La nota de 24 de enero de 1899 (doc. 21), redactada por la Comisión del Teatro, designó a Manuel Sanmiguel para que empezara la restauración de la llamada casa blanca mediante el abono de 7'50 pesetas diarias y el suministro de parte de los materiales que necesitara. AHM. Leg. nº 587. Expediente para restaurar varias decoraciones y ejecutar pequeñas obras en el teatro Romea. Año 1899. En la sesión del Ayuntamiento de 23 de Noviembre de 1898, a propuesta del alcalde Hernández Illán, se ordena a la comisión mixta de concejales y Accionistas encuentren la manera de reemplazar las deterioradas decoraciones del Romea por otras nuevas y para tal fin se designa a Sanmiguel. (doc.21) En 1899 la Comisión de Teatro le asignó la restauración de la llamada casa blanca.

AMM. *Diario de Murcia*, 8/11/1881. Fue designado para ejecutar cinco decoraciones nuevas para el teatro.

218 AMM. Leg. 587. Propios/Obras. Secretaría del Ayuntamiento, 1896 (16).

219 AMM. *La Enciclopedia*, 17/09/1888. p.8.

ARSEAPMU. Actas de 19 de septiembre de 1883. Propuesta para cubrir la vacante de profesor de dibujo del natural, modelo y vaciado.

El expediente abierto dos años después para restaurar varias decoraciones y ejecutar pequeñas obras en el teatro Romea, recoge la sesión del Ayuntamiento de 23 de Noviembre de 1898, en la que a propuesta del alcalde Hernández Illán, se ordena a la comisión mixta de concejales y accionistas, la manera de reemplazar las deterioradas decoraciones del Romea por otras nuevas, y como consecuencia se designa al pintor y escenógrafo Manuel Sanmiguel²²⁰.



Teatro Romea. MUBAM. Junta del Tesoro artístico. Placa de vidrio (21).

El incendio de 1899 destruyó el techo de Mauricio con el resto del edificio, siendo el arquitecto Justo Millán el encargado nuevamente de la reconstrucción. La comisión mixta de Teatro - formada por el Marqués de Villalba de los Llanos, José M^a Ibañez, José Illán- informó que había visitado el Teatro viendo la imprescindible necesidad de restaurar la decoración que por efecto del uso estaba inservible y quizá construir alguna que no pueda ser restaurada por su mal estado. Los trabajos se realizarían bajo la inspección constante de los individuos de la comisión, que aconsejó que ésta fuese realizada por D. Manuel Sanmiguel²²¹.

220 AMM. *Diario de Murcia*. 16/4/1879. p.3. Pinta el Salón regio para el Teatro Maiquez de Cartagena.

221 AMM. Legajo 587. Secretaría del Ayuntamiento de Murcia, Año 1899, (17).



Antonio Meseguer (1851-1914) fue alumno de Juan Albacete en la sala de *Principios* de la Academia de la Económica en los cursos 1865-1866, 1867-1868.

Antonio Latorre e Inocencio Medina Vera²²² fueron los autores del nuevo techo, reinaugurándose en febrero de 1901. No sería ésta la última ocasión en que el techo mural del teatro sufriera desperfectos, ya que en la mañana del 13 de abril de 1910, se desplomó parcialmente, siendo el pintor Antonio Meseguer el encargado de restaurar la pintura en esta ocasión.

La pintura decorativa de las escenografías y telones del teatro, por sus características funcionales, estaba sometida a un desgaste y deterioro que obligaba a un mantenimiento continuo, de igual modo sucedía con los Monumentos Semana Santa, que, a modo de escenografías, se colocaban en el interior de las iglesias, necesitando de reparaciones y mejoras de un año para otro.

El pintor, escenógrafo y restaurador, Manuel Sanmiguel, pintó monumentos para San Bartolomé²²³, San Pedro y la Merced, al tiempo que reformaba el de la parroquia de San Nicolás²²⁴ y restauraba el monumento de Pablo Sirtori de la Catedral. También trabajó fuera de Murcia, como en la iglesia parroquial de Fortuna pintó el monumento de semana Santa y realizó distintos arreglos²²⁵. Sus trabajos y reformas muestran que Sanmiguel llegó a estar especializado en grandes formatos, aunque desconocemos el alcance de sus restauraciones, así como los criterios y técnicas aplicadas.

222 Pintor nacido en Archena en 1876, asiste en la Económica a las clases de Mauricio Ramos y Francisco Sanchez Tapia, obtuvo una beca de la Diputación con la que estudió en la Real Academia de San Fernando, donde se inició en la pintura decorativa con Antonio de la Torre. A su regreso a Murcia en 1896, realizó numerosos trabajos de pintura decorativa y escenografías, como la ornamentación de techo del Teatro Romea en 1900.

223 AMM. *Diario de Murcia*. 03/03/1885. p.2. AMM. *Diario de Murcia*. 06/04/1887. p.2.

224 AMM. *Diario de Murcia*. 08/04/1886. p.3.

225 AMM. *Diario de Murcia*, 5/4/1885. pp-1-2.

Para la ciudad de Murcia, cuando Antonio Rebollo planteó la restauración del camarín de la Virgen de los Peligros, Sanmiguel se ofreció a restaurar el lienzo que cubría el camarín²²⁶.

Durante las visitas a los Monumentos, la prensa no solo evaluaba el adorno e iluminación, también recogió datos relativos a su estado de conservación:

“San Lorenzo, doliéndose todos del estado en que este último, á fuerza de años, se halla, á pesar de lo cual demuestra ser una obra magnífica que tenían los P. Capuchinos, y producto del pincel de don Pablo Sistori; pero se espera de que los feligreses de San Lorenzo harán un esfuerzo y lo restaurarán para 1889”.

(...) “Al Monumento de la Merced le ha faltado este año luz bien colocada para que luzca aquella magnífica pintura, pero este defecto no ocurrirá en 1889” .²²⁷



Monumento de la Iglesia de la Merced. AMUBAM. Junta del tesoro artístico. Placa de vidrio (26)

226 BAQUERO. *Catálogo*, op. cit. p.426. AMM. *La Paz de Murcia*, 28 /03/1891. p. 1

227 AMM. *La Paz de Murcia*, 31/03/1888. p.1.

La decisión de sustituir o pintar un nuevo monumento dependía de su grado de deterioro, su belleza y mérito reconocido los preservaron a pesar de su mal estado de conservación.

“Visitamos el templo de Sto. Domingo, donde lucía el Monumento antiguo que los PP. Jesuitas exponían años atrás en Ntra. Sra. de la Merced.

En Santa Ana, Santa Clara, Corpus Christi y San Esteban, los sencillos antiguos de graderío, en los que sobresalía el adorno de flores por ser estas iglesias de comunidades religiosas femeninas. [...]

En San Miguel lucía el mas antiguo de los modernos monumentos de perspectiva, pero cuyo mérito no lo hace viejo. [...]

En San Pedro se rendía culto á Dios Y se admiraba el arte, hijo suyo, pues la inspiración de los artistas proviene de quien todo lo creó: aquel monumento de perspectiva es uno de los que honran á nuestras iglesias y á nuestros artistas. [...]

En la Sta. Iglesia Catedral lució el severo monumento de costumbre [...]

En San Lorenzo lucía el nuevo, estrenado en el año anterior, obra, como otros muchos, de nuestro elogiado amigo D. Manuel Sanmiguel.

En Ntra. Sra. de la Merced se ha suprimido el colocar este año el grandioso monumento pintado en Madrid por notables artistas, [...]”²²⁸

En 1890, Sanmiguel fue el encargado de *pintar* el monumento de San Lorenzo²²⁹. En 1893 hizo un nuevo monumento para la iglesia de San Andrés²³⁰. La mayor parte de los antiguos monumentos de Jueves Santo que se instalaban en las parroquias de la ciudad se perdieron, Ibañez daba cuenta de algunos de ellos en sus *Rebuscos*, lamentándose de la desaparición de obras notables, como el monumento de la Iglesia de San Juan, una perspectiva en lienzo realizada por Nicolás Villacis, cuya calidad pudo haberse equiparado a las pinturas murales de la Trinidad. También Las pinturas murales de Pablo Sirtori que decoraban el testero de Santa Catalina se quitaron en 1880 por el mal estado en que se encontraban²³¹.

228 AMM. *La Paz de Murcia*. 28 /03/ 1891. p. 1

229 AMM. *La Paz de Murcia*. 28 /03/1891. p. 1

230 AMM. *Diario de Murcia*, 1/04/1893. pp. 1-3.

231 IBAÑEZ, *Rebuscos*, op.cit.,2004, pp.338, 343, 214-215.

6.2. El Museo provincial. 1884-1900.

6.2.1. La restauración institucional en las décadas finales de siglo. El control de las restauraciones.

En la primera mitad del siglo, los restauradores de los museos de Madrid habían separado la dimensión artística de sus tareas, acercándose a un perfil más técnico, llegando a crearse plazas específicas a las que se accedía mediante un concurso de méritos²³². En el Museo de la Trinidad (1838) y el Museo Real de Madrid existían equipos de restauración cuyos miembros tenían perfiles bien diferenciados, eran talleres donde a partir de los años sesenta, al restaurador se le exigía una correcta praxis en sus intervenciones.

En la segunda mitad del siglo XIX, los talleres de restauración reflejaron el contexto político, social y económico del país. El pronunciamiento que en 1868 terminó con el reinado de Isabel II, dio lugar a que el Museo Real de Pintura y Escultura pasase a denominarse Museo Nacional del Prado, y la Ley de 18 de diciembre de 1869 determinó que el patrimonio real pasase a manos del estado español²³³. En los talleres institucionales sufrieron la falta de medios y se produjeron despidos.

Entre 1872 y 1873, el Museo de la Trinidad y el Museo del Prado se fundieron en una sola institución.

La Orden Circular de 9 de julio de 1880 suspendió las restauraciones de las obras más relevantes en todos los museos provinciales y tuvo por objeto controlar las intervenciones de restauración que a partir de ese momento debían ser autorizadas por la Real Academia de San Fernando. Dos años después la R.O. de 8 de enero de 1882²³⁴ fue dictada por la Real Academia de San Fernando para que se observara el artículo 17 del reglamento de las Comisiones de Monumentos que ponía bajo su tutela los Museos provinciales.

Algunas de las Academias provinciales de Bellas Artes, junto con algunas Diputaciones y otras corporaciones científicas, literarias y artísticas solicitaron la derogación de esta Real Orden al Ministerio de Fomento en un intento de alejarse de

232 En estos concursos inicialmente se premiaba las aptitudes artísticas de los participantes, pero a partir de la segunda mitad del siglo, serán determinantes aptitudes más técnicas. Algunos restauradores destacados completaron su formación en otros talleres nacionales y extranjeros.

233 Tras el intervalo del reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873), la proclamación de la Primera República (1873-1874) dio lugar a que el patrimonio regresara a manos del Estado. Tras la instauración de la Restauración y la llegada al trono de Alfonso XII, se restableció nuevamente el patrimonio a la corona, excepto el Museo del Prado que quedó bajo la tutela del Estado (1875).

234 Real Orden del 24 de Abril de 1883 / Real Orden de 8 de Enero de 1882. (Fecha de consulta: 04/05/2017). Disponibles en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/cmn/1914056059.pdf>

la tutela de la Academia de San Fernando, que realizaba el control de las restauraciones más destacadas y con mayor repercusión mediante comisiones de expertos, pero obtuvo el efecto contrario, concluyendo con una disposición del 24 de abril de 1883²³⁵, en la que se recordaba el origen de la creación de los Museos, su fomento y conservación gracias a la Academia, y por tanto decidió que éstos continuarían bajo la dirección y custodia de las respectivas Comisiones provinciales de Monumentos allí donde no existieran las Academias. Donde sí funcionaban insistía en poner cuidado para que los individuos que se designasen por las Comisiones para esta intervención no pertenecieran a las academias provinciales, lo que suponía una medida de control ante posturas que pretendían una descentralización frente a la Real Academia. La academia murciana no aparece entre aquellas que se dirigieron al Ministerio de Fomento solicitando la derogación de la R. O. de 8 de Enero de 1882²³⁶. Algunos individuos eran miembros activos en ambas instituciones, la Escuela patriótica de Dibujo y la Comisión de monumentos, evitando de esta manera los conflictos de intereses que pudieron surgir en otras ciudades, en las que los cargos de ambas corporaciones estaban ocupados por grupos diferenciados, dependientes del gobierno local o de la influencia centralizada en San Fernando.

La Comisión de Monumentos de Murcia se reorganizó en 1884²³⁷, siendo propuestos como vicepresidente el Conde de Roche y como conservador Leoncio Baglietto²³⁸, continuando la pauta de que fuera un artista el que se encargara de la conservación de la sección de bellas artes del museo provincial. En el último tramo del XIX, las exposiciones conmemorativas entorno a la figura de Francisco Salzillo, así como el nombramiento de un escultor-restaurador como conservador de la sección de Bellas Artes del museo del Contraste, pudieron influir en una mayor presencia pública de restauradores con perfiles especializados en escultura, pero en ningún caso la presencia continuada de estos profesionales en la Comisión y el museo provincial se tradujo en la institucionalización de su figura.

La nueva Comisión estuvo compuesta por el Jefe de Fomento, el arquitecto provincial, Sr. Millán, y el bibliotecario, Molina Andreu, a la que también se sumaron los Sres. Simón García, Martínez Villa, García Clemencín, Fuentes

235 *Gazeta de Madrid*, nº129. 09/05/1883, p.366. Real Orden de 24 de Abril de 1883. p.366.

236 Entre las Academias provinciales de Bellas Artes que participaron de esta solicitud se encontraban la de Barcelona, Valladolid y Cádiz, y las Diputaciones provinciales de Barcelona y Valencia.

237 ARABASF. Leg 4-47-2. Carpeta nº2. (12). Oficio fechado el 22 de diciembre de 1884.

238 ARSEAPMU. Acta de 16 de febrero de 1887 / acta 14 abril de 1886 / acta del 3 de marzo de 1886. Leoncio Baglietto y González, escultor, antiguo profesor de la escuela de Bellas Artes de Sevilla, académico de número de la misma y correspondiente de San Fernando, fue admitido como socio residente en la Real Sociedad Económica de la ciudad.

y Rodríguez Gómez en su condición de Correspondientes de la Academia de la Historia; y los Sres. Conde de Roche, Francisco Sánchez, García López, Leoncio Baglietto y Baquero Almansa, a su vez miembros correspondientes de la Real de San Fernando²³⁹. El Conde de Roche, académico más antiguo entre los de San Fernando, fue nombrado vicepresidente y fue quien propuso a Baglietto para cubrir la plaza de conservador del museo²⁴⁰.

A esta reorganización de la Comisión Provincial asistieron tres de las figuras más representativas en la conservación del patrimonio en las décadas finales del siglo, el ingeniero e investigador, Javier Fuentes y Ponte, el aristócrata, humanista y promotor, Enrique Fuster, Conde de Roche, y el profesor, escritor e investigador de temas murcianos, Andrés Baquero Almansa²⁴¹.

Al fallecer García Clemencin, el Vicepresidente de la Provincial propuso a la Real Academia de la Historia a uno de sus correspondientes, D. Francisco Cánovas Cobeño, para el cargo de conservador del museo provincial arqueológico²⁴². El correo generado entre las Academias sobre este asunto – el Secretario de la Real Academia de la Historia redirigió los oficios al Presidente de la Comisión Mixta organizadora de las provinciales de monumentos, D. Pedro de Madrazo - puso en evidencia la importancia que se otorgaba al cumplimiento del reglamento establecido, recordando en varios de los oficios cómo la propuesta debía de partir del Gobernador de la provincia, según prescribía el artículo 34. Finalmente el gobernador interino de Murcia, con fecha 21 de agosto de 1888, mandó oficio al director de la Real Academia de la Historia, para satisfacer la prescripción reglamentaria que se había pedido²⁴³.

Desde su reorganización la Comisión sufriría una absoluta carencia de fondos, debido a las dificultades para obtener su consignación por parte de la Diputación, llegando a plantearse la renuncia de los cargos al no encontrar la manera de cubrir las necesidades de la corporación²⁴⁴. Estas penurias influyeron en la conservación del museo, que exigía *gastos constantes e imprescindibles*²⁴⁵.

En la última década de siglo la Comisión de monumentos fue perdiendo

239 AMUBAM ACM. Acta de 26 de enero de 1877. Recoge el ingreso en la Comisión del Conde de Roche y Federico Atienza.

AMUBAM ACM. Acta de 21 de mayo de 1879. Recoge el nombramiento en la Comisión de Francisco Sánchez.

240 AMUBAM ACM. Libro de actas de 1884 a 1971. Acta de 22 diciembre de 1884. La plaza de conservador debía ser propuesta por el Gobernador a la Real Academia de Bellas Artes.

241 D Andrés Baquero fue primer comisario regio de la Universidad de Murcia.

242 ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta nº2. (30). Fechada el 5 de noviembre de 1887.

243 ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta nº2. (31)(32)(33)(34)(35).

244 AMUBAM ACM. Acta de 14 de Noviembre de 1889.

245 AMUBAM ACM. Acta del 19 de diciembre de 1889.

el control sobre los fondos del museo, iniciándose una progresiva cesión de competencias a favor de la Administración.²⁴⁶

6.2.1.1. El taller de restauración del museo del Contraste

Desde el asentamiento del Museo en el edificio del Contraste existen noticias relativas a restauraciones, pero la falta de un registro y memorias de intervención impide conocer las obras intervenidas y los tratamientos aplicados. Las escasas anotaciones existentes raramente especifican los tratamientos efectuados, en algunos casos se anotaban las forraciones, una operación no exenta de riesgos que en los museos madrileños únicamente realizaban especialistas. Polero y Toledo aseguraba que esta intervención había alcanzado un alto grado de perfección, aconsejando con un entusiasmo excesivo que se aplicara prácticamente como medida preventiva:

“los lienzos, por muy deteriorados que se encuentren, por viciosa que sea la posición que hayan adquirido, bien á impulso de los años, bien á resultas de la mala fabricación de los antiguos bastidores, recobran su primitiva consistencia á favor de la nueva tela que se les adhiere; y asegurándose por este mismo medio el color ya levantado, quedan asentadas por un plazo indefinido las tintas que á falta de auxilio tan oportuno vendrian á desaparecer totalmente. Por eso-pues, haya ó no de restaurarse un lienzo, es forzoso á lo menos disponer su forracion, si se quiere evitar que sus desperfectos naturales, obrando sobre él de dia en dia con creciente influencia, le arrastren por último á una inmerecida ruina.”²⁴⁷

También es singular la intervención de las pinturas murales de Villacis, de las que excepcionalmente tenemos un conocimiento bastante detallado del sistema de arranque, traslación y restauración, gracias a la relevancia de su autor y a la difusión que le otorgó su participación en la exposición de Viena.

No se ha podido confirmar en la documentación consultada el establecimiento de un taller de restauración en el Museo provincial destinado a la recuperación de los fondos y donaciones, aunque si existen anotaciones de gastos y la confirmación de restauraciones realizadas en las dependencias del Contraste que

246 MARTINEZ PINO, J. Las Comisiones de Monumentos a partir del Reglamento de 1865. La provincial de Murcia. En: DEL CASTILLO OLIVARES A. (Dir.) *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2005-2006. p.228. El primer paso de este proceso se produjo cuando el Ministerio de Instrucción Pública destinó al Museo provincial, a D. José María Andreu, oficial 2º del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.

247 POLERO, *El Arte*, op. cit. p.16

podrían indicar la existencia de un espacio destinado a estas tareas.

En el primer semestre de 1886, algunos comprobantes reflejan pagos a Juan García por la transformación de tableros y cuatro banquillos, “dispuestos para la recomposición de cuadros”²⁴⁸, lo que indica sin duda alguna que existía una infraestructura destinada a la restauración, y que a pesar del fallecimiento de D. Juan Albacete, se continuaban realizando trabajos de restauración de lienzo en las dependencias del museo. Será a esta misma persona a la que se pagó por la “recomposición y restauración” de una caja mosaico de madera y tres escudos cedidos por el Ayuntamiento²⁴⁹. En esta segunda mitad de siglo, sería precipitado vincular el desempeño de la restauración en el museo únicamente al artista – restaurador de pintura y escultura, debemos considerar la presencia de otros profesionales especializados en el trabajo con madera, metal o piedra, a los que también se recurría.

Después de la figura de Albacete no encontramos a otro restaurador de pintura en el Museo provincial que desarrolle su trabajo con la misma continuidad. Tras su fallecimiento en 1883, su plaza de conservador fue ocupada por el escultor - restaurador, Leoncio Baglietto, circunstancia que coincidió con el I Centenario de la muerte de Francisco Salzillo, un momento adecuado para la celebración de actos y exposiciones que dirigieron la mirada del público hacia la obra del escultor.



Retrato de Francisco Salzillo (placa de vidrio) MUBAM, Junta el Tesoro Artístico.

A diferencia de otros Museos Provinciales españoles, cuyo impulso en estas últimas décadas dio lugar a la formación de museos de Bellas Artes - una

248 AMUBAM MUBAM 10087/005, 32 y 33. Pagos firmados por el Conde de Roche y el depositario en el primer semestre de 1886.

249 *Escultores y pintores de la Academia Alfonso X: exposición organizada con motivo del primer cincuentenario de la Academia Alfonso X El Sabio. Murcia: Centro de Arte Palacio Almudi, 1991.*

nueva situación que junto a la celebración de grandes exposiciones favoreció la profesionalización del restaurador -, el Museo del Contraste inició un período de decadencia similar a la padecida por el edificio, un espacio inadecuado para albergar exposiciones y prácticamente cerrado al público.

Algunas anotaciones nos han permitido conocer un poco mejor la infraestructura de la que dispusieron los restauradores en el museo. Por un lado, el pago a Enrique Joment, a quien se encargó un marco grande preparado con hierro para el arreglo y recomposición del cuadro de *la Anunciación*²⁵⁰, puede indicar la preparación de una estructura, un bastidor metálico, destinado a la forración de un lienzo de grandes dimensiones²⁵¹. Esta obra procedía de la Casa de la Misericordia, antes Colegio de los Jesuitas de Murcia. Aunque en el catálogo del museo de 1868 aparecía como copia de Giotto, el de 1910 valoraba que no podía llamarse propiamente copia. Con unas dimensiones de 312 x 258 cm, estaba colocado en un marco decorado en forma de retablo y a pesar de la restauración antigua, los datos del catálogo de 1910 reflejan su mal estado de conservación, con la tela *destrozada*, por lo que se planteaba si su restauración no se llegó a concluir, realizando únicamente los tratamientos imprescindibles para que el retablo apareciese completo.

En el catálogo también está presente el lienzo, la *Sagrada familia. Un episodio de su estancia en Egipto* de Lorenzo Vila, procedente de la Casa de la Misericordia, que también se encontraba en la primera etapa de la restauración. A una pregunta formulada por el Sr. Gámez ante la Comisión sobre estos dos trabajos de restauración, Baglietto recordaba que para emprender restauraciones de importancia en los museos provinciales estaba mandado que se formara expediente y lo aprobara la Real Academia de San Fernando, opinando que sin estas formalidades, la comisión debía considerar si se encontraba en la situación de afrontar la responsabilidad. El mismo Baglietto reconocía que ambos cuadros se encontraban casi perdidos, habían vuelto a ser cuadros, proponiendo que se dejaran en esa fase de su restauración hasta que la comisión tuviera recursos, adecuados a la intervención oficial de la Real Academia.²⁵²

Existe otra anotación en el catálogo por el arreglo y reparaciones de un arriadero antiguo donado por D. Javier Fuentes, a favor de D. José Miguel Pastor, antiguo alumno de Juan Albacete. José Miguel Pastor (1857-1902), pintor, restaura-

250 Museo de Murcia. Catálogo de su sección de Bellas Artes. Murcia: Sucesores de Nogués, 1910. p.14 y 46.

251 AMUBAM MUBAM 10087/005, 33.

252 AMUBAM MUBAM 10089/1. Acta del 20 de enero de 1887. p.44.

dor y escritor, se formó en la Academia de Bellas Artes de la Económica murciana con Juan Albacete y en el taller del escenógrafo Manuel Sanmiguel. Se le concedió una beca reducida con la que viajó a París donde, como indica Baquero Almansa “se perfeccionó también en la restauración que últimamente fue a lo que se dedicó con preferencia, como más propio de sus aptitudes”. El progresivo abandono de Roma por París en las preferencias de los artistas de finales de siglo²⁵³, estuvo motivado por encontrar en esta ciudad un lugar donde formarse, trabajar y exponer en los salones²⁵⁴. Pastor escribía el 30 de junio de 1891, “hoy es París el centro donde con más aprovechamiento se pueden seguir tales estudios”²⁵⁵. Mientras esperaba a que la Diputación resolviera su petición para cambiar el destino de su beca, realizó distintos trabajos de pintura²⁵⁶ y de restauración en la ciudad de Murcia, como la de dos cuadros actualmente colocados a los lados de la Virgen de las Mercedes en la Iglesia de la Merced, originariamente pertenecientes a su viejo retablo principal²⁵⁷. Antes de su marcha a París restauró los cuadros del crucero de la destruida iglesia de San Miguel²⁵⁸.

253 AMM. *La Paz de Murcia*. 03/08/1891. p.3. José Miguel Pastor Ortega solicitó a la Diputación trasladar la pensión concedida para seguir los estudios de pintura en París. AMM. *La Paz de Murcia*, 04/11/1891. p.2. Se autorizó a José Miguel Pastor para que realizase sus estudios de pintura en París, y no en Roma.

254 BAQUERO, op. cit. 1976, p.436. le atribuye la restauración de los cuatro lienzos de Gilarte de la Capilla del Rosario.

255 DUPLATRE-DEBES, B. El exilio artístico de los pintores españoles e hispanoamericanos en el París finisecular. cit. en: Actas XVI Congreso AIH, 2007. (Fecha de consulta:18/06/2016). Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_299.pdf

256 AMM. *Diario de Murcia*. 29/10/1891. p.3. Hemos tenido ocasión de ver dos cuadros muy importantes y muy bien ejecutados por nuestro amigo D. José Miguel Pastor, que representa el uno aquella escena en que Jesucristo dijo «Dejad sí los niños que se acerquen sí mí»; y el otro «El ciego de Jericó...». Para pintar dichos cuadros, cuyos asuntos necesitan muchos elementos artísticos, de que aquí carecemos, el jóven pensionado ha tenido que luchar con muchas dificultades, que ha vencido con gran ingenio. Los cuadros le fueron en cargados por nuestro amigo don José Maria Ibañez García. AMM. *Diario de Murcia*. 01/11/1891. p.4. “El Sr. Pastor que fué pensionado por la Diputacion para que hiciera en Roma los estudios de perfeccionamiento del arte á que se dedica no ha salido todavía para dicho punto, apesar de haber comenzado ya á disfrutar la pension, por estar esperando que la Diputacion resuelva sobre una solicitud que tiene presentada pidiendo se la conceda hacer dichos estudios en París”.

257 AMM. *La Paz de Murcia*. 25/09/1891. p. 2. Sánchez Aracil restauró la imagen de la Virgen que antes ocupaba el coro, “conservada en una urna que evita el que sea deteriorada casualmente, por los devotos y favorece su buena conservación”.

258 AMM. *La Paz de Murcia*. 26/09/1879.p. 1. Los dos cuadros que actualmente permanecen en el crucero son los arcángeles Miguel y Rafael.



Lienzos del crucero de la iglesia de San Miguel. A. Muñoz, 2017.

Después de su regreso continuó restaurando lienzos deteriorados, como el cuadro al óleo representando *La Aparición de la Virgen á San Fulgencio*, obra firmada por Acebedo, que estaba colocada en el altar de la Capilla del Seminario²⁵⁹.

“Se recibió como buena la restauración del “Arrimadero” hecha por el joven artista Sr. Pastor (D. José Miguel), acordando su pago, y que el mismo señor se encargase de la restauración de otros varios cuadros (el S. Francisco procedente de la Misericordia, el Calvario de Muñoz y la Anunciación copia de Giotto), ya que á ella se comprometía, digiriendo su cobro para cuando la Comisión se encontrase algo deshogada”.²⁶⁰

En la última década las actas de la Comisión de Monumentos, las actas recogen la actividad de artistas - restauradores que trabajaban con asiduidad para el Museo Provincial, como Antonio Meseguer²⁶¹, pero no podemos ver reflejado en ellos la figura del restaurador institucional, al contrario que en los taller madrileños, en el Museo provincial de Murcia pervivió la faceta del artista que simultaneaba la práctica artística con la restauración, respondiendo a patrones organizativos muy sencillos en los que la figura del restaurador no llegó a consolidarse.

259 AMM. *Las Provincias de Levante*. 19/09/1897. p.2. Según testimonio de D. Francisco Candel Crespo este cuadro desapareció durante la guerra civil.

260 AMUBAM MUBAM, 10089/1. Acta del 16 de abril de 1886. p.24.

261 AMUBAM CPM. Acta de la Junta de 22 de octubre de 1892.

6.2.1.2. La ruina del Contraste



Edificio del Contrate. AMM. Colección fotográfica municipal.

La Guía de *Murcia* de Martínez Tornel (1887) destacaba lo destartado y viejo del local del Museo Provincial, valorando su sección artística en unas 150 obras, y una sección arqueológica que consideraba aún más pobre, que reducía a un pequeño monetario, varias lápidas árabes, algunas esculturas romanas y bizantinas, restos arquitectónicos de diferentes épocas, ánforas, hachas célticas, escudos murales y unos pocos muebles antiguos. El mal estado del edificio no permitía que estuviese abierto al público, pudiendo ser visitado únicamente con un permiso especial de los miembros de la Comisión provincial²⁶².

No podemos dejar de comparar esta valoración del edificio y su contenido con la que realiza sobre la Ermita de Jesús:

(...)“un pequeño museo de escultura, bastante para hacer eternamente famoso al artista incomparable D. Francisco Salzillo. (...) Esta iglesia es visitada por cuantos forasteros amantes de lo bello, vienen a esta ciudad; y para visitarla, basta a ir a ella, pues la cofradía de Jesús, que la dirigen y representan personas de las más calificadas de esta población, tiene un verdadero placer en que se vean aquellas joyas del arte religioso”.

Al contrario que la Cofradía de Jesús, una corporación que cada vez se mostraba más dispuesta a abrir sus puertas al público que deseaba visitar su

262 MARTINEZ TORNEL, J. Guía de Murcia. Murcia: Imprenta del <<Diario de Murcia>>, 1887. p.12-16.

ermita, la Comisión parecía haber convertido el Museo Provincial en un espacio reservado a los miembros de la comisión de Monumentos, donde éstos se reunían y, de manera muy individualizada, realizaban tareas de investigación.

El celo de los miembros de la Comisión, excusándose en su preocupación por la conservación, dificultaba la salida y préstamo de sus obras a otras instituciones y exposiciones temporales. Cuando en 1882, por medio de la Sección de Fomento del Gobierno de la Provincia, la Junta Popular para la Exposición Agrícola Minera pide los cuadros del Museo Provincial para el certamen, la Comisión puso como excusa los riesgos que supondría el traslado:

(...)” A mas, la grave responsabilidad que esta circunstancia lleva consigo se aumenta con la imposibilidad de intentar traslaciones siempre arriesgadas, especialmente en los cuadros, sin desarmar sus marcos y hasta desclavar los lienzos de los bastidores a que se hallan sujetos dadas las condiciones del local en que se encuentran para poder sacarlos de él, siendo una de ellas la poca capacidad y singular disposición de la escalera para el caso: por otra parte tales operaciones fácilmente ocasionan la destrucción de una obra artística de esta clase, las más veces imposible de reponer.”²⁶³

La prioridad de la corporación siempre fue la conservación de la colección, negando el préstamo cuando lo consideraron necesario para salvaguardarla, grotesca actitud de los miembros de una comisión incapaces de ver que el peligro residía en el propio edificio que la albergaba. En octubre de 1884 el arquitecto municipal informaba del estado de ruina y descomposición del Contraste²⁶⁴ y aunque ese mismo mes se encargó al arquitecto que formase el presupuesto necesario para las reparaciones, éstas no debieron ser suficientes, ya que los problemas del edificio se fueron agravando alarmantemente:

“El Secretario, á invitación del Sr. G^a Clemencin, justificando el carácter extraordinario de esta junta, dio cuenta de que dos días antes el Conserje del Museo le había avisado que, á causa de las fuertes lluvias repetidas, la parte del Contraste que ocupa la Comisión de Monumentos se hallaba en un estado lastimoso. El Srio. alarmado, acudió enseguida á informarse por sus ojos. Afortunadamente, los objetos albergados en el salón principal,

263 AMUBAM MUBAM. 10087/005, 22.

264 AMUBAM. MUBAM 10087/005,34.

que son los más y de mayor valía, no habían sufrido deterioro; en la secretaría encontró todo el suelo inundado, si bien los cuadros y los libros de esta pieza no habían tampoco padecido; pero el zaguán y la escalera estaban completamente encharcados: calando el agua el mal seguro techo de la torreta, caía en hilos por toda la caja de la escalera, con no poco detrimento, como es natural, de los objetos agrupados en los descansos y en la entrada. La cubierta de la escalera hacía temer una desgracia”.²⁶⁵

La falta de aportaciones fue agravando la situación y meses después las actas dejaban constancia de la necesidad de una inversión para la conservación del Museo, sin pararse a atender otras necesidades²⁶⁶. En 1891, tras emitir un informe el arquitecto titular a la Alcaldía, se acordó el traslado inmediato del museo arqueológico a otro local ante el inminente peligro de ruina del edificio del Contraste²⁶⁷.



Edificio del Contraste. IPCE. Archivo Vernaci. LOTY 05633.

265 AMUBAM CPM. Acta 29 de septiembre de 1889.

AMUBAM CPM. Acta 13 de febrero de 1889. Como reflejan las actas, los problemas ocasionados por las goteras en el edificio habían sido habituales desde mucho antes.

AMUBAM CPM Acta del 19 de diciembre de 1889. “(...) cualquiera comprende que solo la conservación del Museo (sin hacer cuenta de las demás atenciones precisas) exige gastos constantes é imprescindibles”.

266 AMUBAM CPM. Acta del 19 de diciembre de 1889. La falta de aportaciones fue agravando la situación de la institución.

267 AMUBAM MUBAM 10087/100, 34d.

AMUBAM CPM. Acta del 14 de febrero de 1891. Al considerar el proyecto de demolición del Contraste, se trató de conciliar la seguridad del vecindario con el compromiso conservador del tesoro artístico y arqueológico.

Entre 1903 y 1905, dirigida por el arquitecto Pedro Cerdán, se construiría de nueva planta el nuevo Museo Provincial en el solar que había ocupado antiguamente el convento de la Trinidad, inaugurándose definitivamente en 1910. El Contraste continuó siendo el edificio destinado a Museo Provincial hasta 1910, siendo incoado su expediente de monumento arquitectónico histórico - artístico en 1923. Con posterioridad fue demolido en 1932, perdiendo todos, Murcia, la plaza de santa Catalina, incluso el viejo albergue del Museo Provincial, un capítulo de su historia tan poco valorado como para ignorar que, gracias a la edificación del Contraste, el espacio al que se abría había logrado una monumentalidad y una importancia en la jerarquía de espacios urbanos, desaparecidos para siempre²⁶⁸.

6.3. Francisco Javier Fuentes y Ponte

En las primeras décadas del siglo XIX, la relación entre los investigadores y la Real Academia de la Historia se había limitado a la puesta en conocimiento de los descubrimientos arqueológicos y a la recopilación de monedas, medallas, epígrafes, que corroboraran las historias locales. El interés de la Academia se centraba en recopilar documentación tanto de fuentes escritas como epigráficas, así como el reconocimiento directo de ruinas²⁶⁹.



270

Con la aparición de las Comisiones de monumentos históricos y artísticos la actividad investigadora de la Real Academia de la Historia fue en aumento, siendo una de sus mayores fuentes de información las memorias enviadas por

268 El Ayuntamiento de Murcia derribó en 1932 el edificio que había mandado construir en 1601 con diseños del maestro mayor catedralicio Pedro Monte de Isla. El día 30 de septiembre de 1954 los periódicos locales *Línea* y *La Verdad* publicaron sendos artículos sobre la falsa promesa municipal de reconstruir el edificio, incluso ofreciendo dibujos acerca de la manera con que se recuperaría la imagen del inmueble. Nada se llevó a cabo, solo se pudieron recuperar las portadas y los escudos de las dos fachadas del edificio, recompuestas en el Museo de la Trinidad o Museo de Bellas Artes. Sobre el edificio, véase BELDA NAVARRO, C. "El contraste de la Seda y las reformas urbanísticas de la plaza de santa Catalina (Murcia) en los comienzos del siglo XVII", *Anales de la Universidad de Murcia*, XXX, n^{os} 1 - 2, Murcia, 1971-1972.

269 La situación de la Academia de la Historia en torno a 1824 era de precariedad.

270 Membrete utilizado por la Academia de la Historia a partir de 1839.

los correspondientes de cada provincia, encargados de informar sobre los descubrimientos, los trabajos de conservación y las investigaciones que se estaban desarrollando.

Uno de los correspondientes más destacados de la Real Academia de la Historia fue Javier Fuentes y Ponte, ingeniero que se dedicó a la investigación en torno a la antigüedad en la región murciana. Fue correspondiente de la Real Academia de la Historia²⁷¹ y en 1877 también fue nombrado correspondiente de la Real Academia de San Fernando. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos aprobó su nombramiento como Individuo de la misma en la clase de los académicos corresponsales de la de Bellas Artes de San Fernando en 1879²⁷². La prensa local destacaba en su perfil su preocupación por la conservación del patrimonio:

“Don Javier Fuentes y Ponte es un hombre infatigable, que no cede á obstáculo ninguno y que á todas horas se halla dispuesto á sentir el entusiasmo de lo bello, de lo verdadero y de lo justo, sacrificando su reposo y sus obligaciones, ó deberes privados, en aras de la gloria, del arte y de la historia [...]”.²⁷³

Sus investigaciones se caracterizaron por una minuciosa recogida de datos, hasta los más pequeños detalles quedaban detallados en sus libros y artículos sobre temas culturales, religiosos, arqueológicos y artísticos, relacionados con el pasado y los personajes célebres nacidos en la ciudad de Murcia.

Desde su llegada a Murcia (1860), Fuentes comenzó una intensa labor de investigación en torno a temas arqueológicos²⁷⁴, interés que mantendrá a lo largo de su vida, encargándose también del catálogo de objetos arqueológicos del Museo provincial²⁷⁵. Propuso la recolección y conservación de los escudos de armas que adornaban algunas de las casas de Murcia²⁷⁶.

271 Las actas de 11 de febrero de 1870 dan cuenta de un oficio de Ramón Sans y Rives, correspondiente de Murcia, en el que recomienda a Javier Fuentes y Ponte, en cuyo nombre remitía una memoria y un plano de una casa que había descubierto en 1867 en el Collado de D. Juan (Cartagena), del que remitió distintos objetos. cit. en: MAIER, *Noticias de antigüedades*, op. cit. p.326.

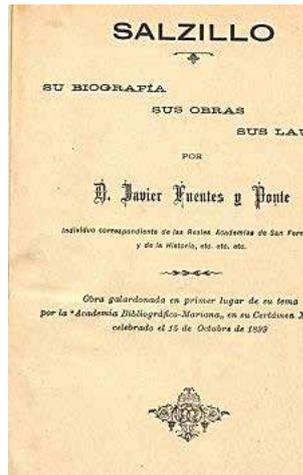
272 MUBAM 10088/001,113. En el mismo oficio se indica otro oficio igual para Dⁿ. Francisco Sanchez.

273 AMM. La Paz de Murcia, 16 de mayo de 1875. p.1. J.M. Tornel, <<la primera piedra al monumento a Saavedra Fajardo>>.

274 ARABASF. Legajo 4-47-2 (3) (4)(5). Informe de 1894 a la Academia de San Fernando sobre los descubrimientos de antigüedades de época romana de la Alberca, en el término municipal de Murcia.

275 AMUBAM ACM. Acta del 16 de abril de 1886. Se presentaron los catálogos de ambas secciones del museo: arqueología, y cuadros, grabados y dibujos.

276 PÉREZ SANCHEZ, A. Los blasones de la colección de arqueología del museo de Murcia. *Verdolay*, 4. Murcia: Museo de Murcia. 1991. pp. 193-202.

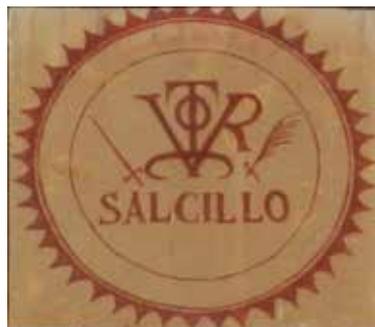


Un tema recurrente en sus investigaciones fue la obra de Francisco Salzillo, principalmente desde que estuviera involucrado en las celebraciones del I Centenario de la muerte del escultor y en las restauraciones de algunos de sus pasos de la Ermita de Jesús en la última década del siglo. Entre los escritos y artículos publicados en torno a este tema se encuentran, “los San José de Salzillo” (1895), “La colección Riquelme” (1897), y “Salzillo, su vida, sus obras, sus lauros” (1899). En 1877 formó parte de la comisión encargada de buscar y colocar las obras seleccionadas para la exposición de esculturas de Salzillo en la Iglesia de San Agustín, siendo el encargado de escribir la memoria oficial²⁷⁷. Después de la Exposición Sagrada, los miembros de la Comisión habían seguido reuniendo datos acerca de cuantas obras de Salzillo existían en otras localidades, investigando en su identificación, con la intención de formar un catálogo, dejando para después un opúsculo descriptivo donde quedaran recogidas las proporciones, actitudes, colorido y otros aspectos de sus esculturas que pudieran interesar a los artistas.

En 1883 fue el promotor del primer Centenario de la muerte de Francisco Salzillo²⁷⁸.

277 ARABASF. Leg. 5-51-2. Carpeta 4 (70). Carta fechada el 16 de febrero de 1877.

278 FUENTES, *Salzillo*, op. cit. p.42 y 61. Fuentes y Ponte fue el organizador de los actos en el primer centenario de la muerte del escultor, desarrollados durante los días 1 al 4 de marzo de 1883, en los que participaron las autoridades, cofradías y corporaciones de la provincia, destacaron entre otros actos: , veladas artístico-literarias, la visita a la exposición del belén de Salzillo en la casa de la Marquesa de Salinas, abierta al público murciano el 4 de marzo de 1883, la realización de un *Vitor* en la fachada de la ermita de Jesús, la exposición en el Casino de Murcia de una colección de pequeñas obras de Salzillo existentes en casas particulares. La Academia de San Fernando estuvo representada en los actos, junto al resto de autoridades y corporaciones murcianas, por el Marqués de Monistrol, su tesorero.



Vitor (detalle). Fachada Ermita de Jesús. A. Muñoz, 2017.

Sus buenas relaciones con el obispo de la Diócesis le facilitaron el acceso a la Catedral, iglesias y conventos, donde pudo completar investigaciones como la del Real Monasterio de religiosas de Santa Clara, donde además se encargó de explicar a las religiosas la importancia de los restos y decoraciones árabes para los estudios históricos y artísticos, asesorándolas para que no las cubriesen, como había sucedido con otras decoraciones del edificio. Su labor concluyó obteniendo del Obispo y las religiosas la seguridad sobre la conservación de los restos.



AMM. *Diario de Murcia*, 21/11/1897, p.1.

Independientemente de sus dictámenes históricos y artísticos, como veremos a continuación, su implicación en la conservación de los bienes históricos y artísticos de la ciudad no deja duda, y su personalidad, exhaustiva con los detalles, dibujaba en él un perfil idóneo para detectar antiguas intervenciones, alteraciones, cambios formales o estructurales en cualquier obra. Estos matices estaban presentes en su investigación sobre el retablo de la Claustro de la Catedral.

En 1877 dirigió una carta al Director de la Real Academia de San Fernando, un artículo y una monografía sobre un retablo existente en la Claustro de la Catedral de Murcia, con el que pretendía denunciar su existencia a fin de que la Academia lo tuviera en consideración, coincidiendo con la venida a la provincia de S.M. Se publicó el artículo sobre la Capilla de los Avileses o de Ntra. Sra. de la

Claustra, en el que describe el retablo, tríptico con tablas, en alguna de las cuales se representaban a los Reyes Católicos, y una imagen de piedra de la Virgen con niño, realizada en el siglo XIV. Según su criterio, en origen la imagen estuvo sin pintar o dorada, pero por la inscripción que el ángel tiene pintada en una banda, parece que la leyenda de carácter latino se habría puesto sobre otros caracteres góticos, añadiendo que se habrían borrado al pintarse “con mal colorido y gusto la estatua como hoy lo está”.²⁷⁹

Su iniciativa tuvo respuesta de la Academia, desde donde le pidieron los calcos y fotografías de los Reyes Católicos, a lo que Fuentes respondió lamentándose por la ausencia de luz en el espacio en el que se encontraba, que haría necesario arrancar el retablo para trasladarlo a lugar más luminoso donde realizar las fotografías, además de no creer que fuese posible contar con el permiso para llevar a cabo esta misión²⁸⁰. Esta circunstancia le condujo a proponer la realización de un croquis acotado, con la distribución de las tablas. En su carta de respuesta sobre el asunto de la Claustra, aprovechaba para informar sobre sus iniciativas y sus éxitos, como haber logrado que la exposición sacro escultórica de la obra de Salzillo se hubiese realizado en la Iglesia de San Agustín, contando con 68 asuntos y 135 estatuas²⁸¹.

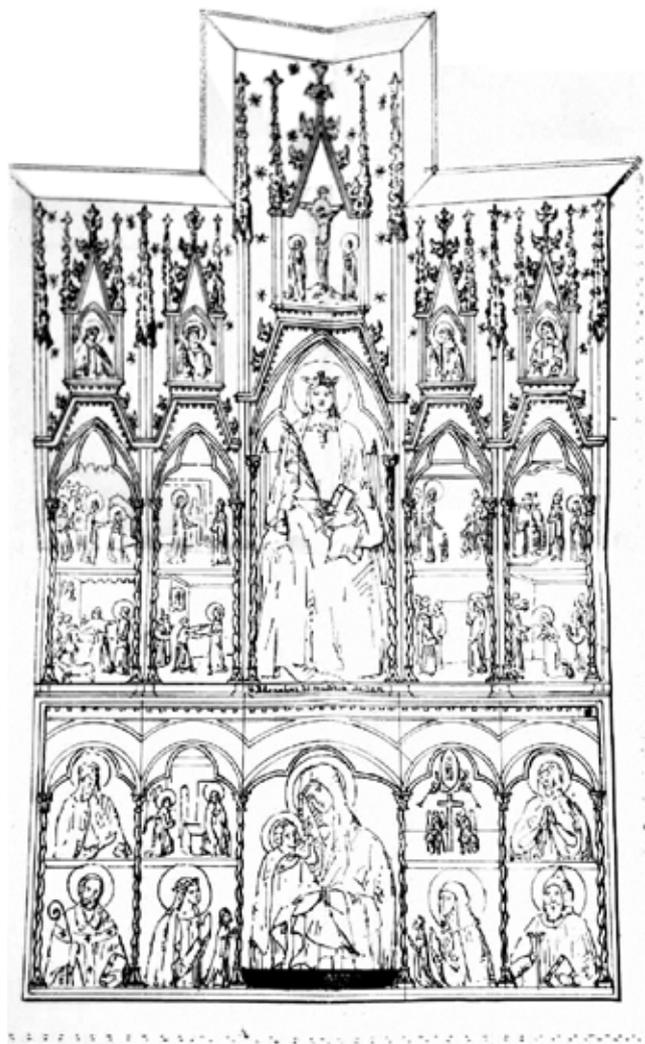
Estando próxima la visita del rey a Murcia el periódico publica un texto de Fuentes y Ponte en el que se describe la capilla de los Avilese o de Nuestra Sra. de la Claustra, y recoge el capítulo VI, del Discurso XII de Cascales, el momento de oración de los Reyes Católicos en este altar. Indica los usos que había tenido el retablo destacando que conservaba aún las bisagras que demostraban claramente que fue un tríptico. Finalmente proponía a autoridades y corporaciones que la Comisión provincial de monumentos que se hiciese una cuidadosa limpieza que precisaban las imágenes del retablo, “para su mejor conservación”.

279 ARABASF. 5-51-2. (65). Carta del 22 de enero de 1877. Fuentes da cuenta que ha sido un retablo “ignorado por la generalidad”, que su fin es que se conserve la capilla y el retablo, donde con frecuencia oraban los Reyes Católicos, quienes se habían hecho retratar en dos de sus tablas para memoria de su devoción por la imagen de Ntra. Sra. De la Claustra.

280 ARABASF. 5-51-2 (71). Indica que la falta de luz en la capilla le impediría hacer las fotos, “a duras penas se perciben ya algunas figuras de los asuntos, las coronaciones y pináculos están ya muy deteriorados”.

281 ARABASF. 5-51-2. (70). En su carta, dirigida a D Antonio Ruiz de Salces, destacaba cómo el Gobernador le había nombrado autor de la idea de la exposición, o cómo había realizado la mayor parte del trabajo de buscar la colección y colocar las obras en la Iglesia de San Agustín, además de estar encargado de la memoria oficial que prometía enviar copia a la Academia.

ARABASF. 5-51-2. (71). Fechado el 20 de febrero de 1877. En un oficio posterior dirigido a la Academia sobre el mismo asunto, Fuentes explicaba cómo había podido hacer un croquis general del retablo sobre apuntes anteriores “limpiando lo posible las pinturas”, auxiliado como mucha luz artificial, y un calco de las figuras de los reyes “sintiendo que el de D. Fernando no esté en estado de poder sacar de el detalle alguno de sus ropajes, ni aun de la mano”.



uiz del retablo. Ézriptico de cuerpos inamovibles,

Croquis del retablo de Ntra. Sra. de la Claustra. ARABASF. 5-51-2 (72).

Después del envío de los calcos y de unos fragmentos desprendidos de los pináculos del retablo “casi destruidos por la carcoma”²⁸², la Academia emitió su juicio sobre la obra, resolviendo que ni el retablo ni las figuras calcadas eran de la época que Fuentes suponía, sino de fines del S.XIII y por consiguiente muy anterior a los reyes Católicos, lo que definitivamente impedía que las figuras de los calcos correspondiesen a los Reyes, sugiriendo que más bien se tratarían de los donantes.

²⁸² ARABASF. 5-51-2 (74).

6.3.1. Murcia Mariana. La inquietud por conservar.

Entre sus escritos es de especial relevancia para nuestra investigación el estudio dedicado a las imágenes marianas, con el que aportó datos relevantes para el conocimiento de la vida material de las obras, sus transformaciones y adaptaciones al gusto de las diferentes épocas²⁸³. *Murcia Mariana* es una obra que aportó gran número de detalles sobre las obras contenidas en cada parroquia, dio testimonio de las intervenciones que se habían realizado o se estaban realizando en el campo de la restauración, el autor, el estado en que se hallaban los objetos y los criterios aplicados durante los trabajos. De la Peña Velasco considera que el valor de este corpus sistemático destacaba por su prolijidad para aportar datos y detalles, no por precisar posiciones teóricas²⁸⁴. Siendo así, hemos tratado de extraer algunos conceptos relacionados con la conservación y restauración que subyacen a sus palabras y comentarios, tratando de obtener los criterios e ideas sobre los que se asentaron sus opiniones.

En cada iglesia va distinguiendo los altares mejor conservados, sus comentarios descriptivos de las capillas e imágenes que contenían permiten conocer algunos de los sistemas y medidas preventivas dispuestos para su conservación y seguridad, como el uso de camarines, hornacinas y nichos acristalados, extendido en todas las iglesias parroquiales y conventos para mantenerlas protegidas de la acumulación de polvo y de actos vandálicos.

(...) llamaba la atención el cerramiento de cristales que defendía la imagen: se adaptaba a la planta de la repisa, y dichos cristales tenían la forma curvilínea que era necesario desarrollar para cada giro del adorno, cuyas condiciones de originalidad y belleza le hacían digno de la atención pública.²⁸⁵

283 DE LA PEÑA VELASCO, C. Fuentes y Ponte, memoria de un tiempo. En: FUENTES Y PONTE, J. *España Mariana. Provincia de Murcia*. Murcia: Fundación Centro de estudios Históricos e Investigaciones Locales de la región de Murcia, 2005. Otros autores visitaron las iglesias y altares dando cuenta de lo que había en sus guías, como Belmonte (1871) y Atienza (1872), o escritos como el del canónigo Félix Martínez de Espinosa, el padre Salazar o el padre Soler, además del fabricante de la Catedral, Valentín Leante - que hizo un inventario de los bienes que contenía -, sin olvidar a autores como Martínez Tornel, Díaz Cassou, Baquero, Ibañez o Pío Tejera entre otros.

284 DE LA PEÑA VELASCO, C. Javier Fuentes y Ponte: Contribución al conocimiento y conservación del patrimonio artístico. En: EGEA BRUNO, P. M^a.; GARCÍA HOURCADE, J.J. . *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la región de Murcia, 2004. p.159.

285 FUENTES Y PONTE, J. *España Mariana. Provincia de Murcia*. Murcia: Fundación Centro de estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2005 (1880) p.84-85. Descripción del Altar de Nuestro Padre Jesús de la parroquia de San Miguel.

Las urnas y vidrieras “guardaban” objetos de devoción²⁸⁶, “defendían” las imágenes, Fuentes las consideraba una medida de conservación muy acertada, elogiando el buen estado de las capillas cuando todos los nichos estaban acristalados. Algunos altares estaban protegidos por su bocaporte²⁸⁷, como el del altar mayor de la iglesia de San Nicolás de Bari, el del titular de la parroquia de San Pedro, el cuadro que cubría el camarín de San Lorenzo mártir en la iglesia de San Lorenzo, o el cubre-nicho del altar mayor de la iglesia de San Andrés, un lienzo de Campos que reservaba la imagen del titular, también de Salzillo.

Mencionaba los almacenamientos como una medida necesaria que no implicaba una mala conservación, al hacer referencia a dos niños ángeles que acompañaban la imagen de la Divina pastora de Salzillo de la parroquia de San Antolín, “mutilados intencionalmente”, dejaba claro que le importaban las obras almacenadas, ya fuera mutiladas o destruidas, pero siempre bien conservadas.

Los trabajos de restauración de la iglesia de San Miguel, tras su derrumbamiento en 1866, coincidieron con las visitas y redacción del libro, lo que permitió al autor valorar las obras de reparación y los cuidados que se tenían con los retablos y objetos que no habían sido trasladados a la Casa de la Misericordia o a la iglesia de Santo Domingo tras el hundimiento – la escultura de la Sagrada familia de Salzillo se trasladó al oratorio de la casa de los Marqueses de Ordoño -, destacando que los altares de la nave y las capillas quedaron bien, y estaban aún en su lugar, “bien tapados y conservados”. Ante el altar mayor, obra de Salzillo, admite quedarse absorto ante los fragmentos del retablo y sus estatuas, muy dañados por el hundimiento de la torre²⁸⁸ y la cúpula.

286 La existente en la segunda Capilla de la Cruz de Caravaca, en la iglesia parroquial de Santa Eulalia, contenía una Cruz de Caravaca de plata, guarnecida con piedras preciosas, que fue incautada por el Ministerio de Mendizabal en 1835, siendo sustituida por otra de madera, incrustada de espejos y pedrería falsa.

287 El bocaporte o lienzo que se localizaba en el frente de las hornacinas de los retablos centrales de las iglesias para ocultar las imágenes del altar mayor, utilizaba un sistema de guías y poleas para desplazarlo, dejándolas ocultas o descubriéndolas al espectador.

288 En la sacristía, que se encontraba bajo la torre, se deterioraron dos lienzos de gran formato, el Juicio final (2.08 x 2.36) y San Antonio predicando a los peces (1.57 x 1.32).



Detalle de los arcángeles. Iglesia de San Miguel. A. Muñoz, 2017.

La admiración que muestra ante el fragmento, nos remite a las investigaciones arqueológicas, en las que se encontraban fragmentos de la antigüedad incompletos y mutilados pero llenos de sentido, de manera que podía optarse por la integración o no integración del fragmento. Aunque en el caso de la escultura religiosa el criterio del decoro consideraba indispensable reintegrar la parte fragmentada, Fuentes reconoce la totalidad contenida en los fragmentos de la obra de Salzillo.

En la iglesia de Santiago y Pasos de San Diego recoge las intervenciones antiguas a que se había visto sometida la fábrica, como un refuerzo estructural realizado en 1542, o el enjalbegado de las paredes (1840)²⁸⁹, intervención esta última que critica por haberles quitado “el tinte y el carácter” que deberían haber conservado²⁹⁰. En este caso Fuentes se cuenta entre quienes eran partidarios de limitar las intervenciones para mantener la pátina y el carácter aportado por el paso del tiempo.

Ante la nuevas construcciones, retablos y altares en los que la mezcla de estilos podía resultar de “mal gusto y peor forma”, como señala Fuentes al detenerse en el altar de los Santos médicos localizado en la Iglesia de Santiago y Pasos de San Diego, formado por un intercolumnio salomónico recargado de adornos barrocos que después había sido completado con trozos irregulares de diferentes

289 La iglesia de San Esteban o de la Compañía de Jesús también había sufrido un blanqueamiento de sus paredes en 1856. (p.92) Fuentes destaca como autor de las modificaciones del altar mayor al hermano coadjutor de la Compañía de Jesús, Domingo Beltrán, arquitecto, pintor y escultor.

290 En la iglesia de San Agustín, los frescos de Pablo Sistori que cubrían las paredes desaparecieron con el blanqueado general de los muros. También la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol fue blanqueada y pintada con ocre en algunas zonas en 1877. Esta operación de blanqueamiento de los muros fue una práctica habitual que, en el mejor de los casos, ocultó la decoración mural de muchos interiores de las iglesias murcianas.

retablos, procedentes de la demolición de los conventos²⁹¹. La reutilización de los retablos los alejaba del espacio para el que fueron creados, descontextualizándolos, pero esta práctica debió muy habitual²⁹². La reutilización de los fragmentos de retablos para componer otros nuevos, en ocasiones no cumplió con la exigencia de respeto y conservación de la obra como valor formal e histórico, los fragmentos se incorporan a nuevas estructuras sin respetar el estilo, pero Fuentes no hace una condena radical a estas integraciones, siendo aceptada como el único destino que aseguraba la conservación material de los retablos, transformados en fragmentos y adaptados a nuevas estructuras.



Virgen del Rosario. Capilla del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. A. Muñoz, 2017.

291 Es muy posible que la recuperación estilística no siempre fuera posible, viéndose obligados a reutilizar tramos de diferentes estilos para completar los retablos. En arquitectura la restauración estilística que defendía Viollet le Duc concebía la reconstrucción en base a fragmentos originales, aunque su intención de recuperar el monumento hizo que, en ocasiones, sus detractores le acusaran de cometer falsos históricos.

292 El Altar de la Aurora de la Iglesia de Santiago y Pasos de San Diego estaba formado con fragmentos acoplados de otros altares.

Las transformaciones y adaptaciones de las obras en muchas ocasiones han estado sujetas al gusto de la época, cometiéndose arbitrariedades que produjeron pérdidas irreparables. Los comentarios sobre las transformaciones de las imágenes y lienzos nos permiten conocer cuáles eran según su criterio los principales motivos para realizarlas y a qué intereses respondieron. En la iglesia de Santo Domingo, en la capilla del Rosario, la imagen de talla de la titular fue transformada para que fuera de vestir, adaptándola a los gustos de la época. Cuando describe este tipo de imágenes, adaptadas al espacio o al gusto de personas concretas – los párrocos tomaban decisiones relativas a las restauraciones se realizaban en sus iglesias²⁹³ - se muestra crítico con la manera “ridícula” de vestir las imágenes²⁹⁴, como con el *San Joaquín*, localizado en la capilla de su mismo nombre, en la misma iglesia. Este tipo de intervenciones no se limitó únicamente a la escultura, los lienzos también sufrieron cambios – en ocasiones para adaptarlos a nuevos espacios -, en esta misma capilla de San Joaquín, el cuadro de *San Joaquín dando la lección a la Virgen mientras Santa Ana los contempla* de Villacis, fue recortado de uno de mayor tamaño, sin que conozcamos los motivos de esta transformación.

Su obra nos permite conocer las nuevas ubicaciones de muchas obras procedentes de los conventos demolidos, como sucedió con el lienzo de Santa Teresa y San Pedro Alcántara de Senén Vila procedente del convento de los teresos, colocado en el testero derecho de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari; o las imágenes colocadas en el Altar mayor de la iglesia de San Andrés, San Pedro Alcántara, San Diego de Alcalá, San Antonio de Padua, todas procedentes del convento de San Diego, de donde procedían muchas de las imágenes que daban nombre y ocupaban los altares del resto de capillas, como San Pascual, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís. Las comunidades de algunos conventos no demolidos se habían visto forzadas a abandonarlos con prisas, de manera que a su regreso años después resultó complejo recuperar la misma decoración original.

Aun siendo consciente de la necesidad de restaurar las obras que habían estado abandonadas, habían sido maltratadas o se encontraban mal conservadas, las restauraciones que observa durante sus visitas a las iglesias y conventos hizo que su opinión sobre las intervenciones fuese negativa, considerando a los

293 FUENTES, *España Mariana*, op. cit. p.135. En el colateral izquierdo de la Iglesia de San Juan Bautista había seis cuadros que el párroco hizo restaurar y colocó en 1870 para completar algunas decoraciones arquitectónicas que le faltaban o estaban deterioradas.

294 No fueron las obras del siglo anterior las únicas en sufrir estas transformaciones, véase DÍAZ, *Pasionaria*, op. cit. p.137. los cambios ocasionados por esta moda en el paso del *Tribunal de Herodes* (1864), obra de Sánchez Tapia y Pedro Franco, en el que todas las figuras eran de vestir, pero las de San Pedro y el Sayón habían sido enlienzadas “ciertamente muy mal”.

restauradores responsables de la desaparición de gran número de esculturas y pinturas. No cita el nombre de aquellos que poseen “manos poco hábiles”, pero sólo puntualmente destacó algún restaurador que según su criterio realizaba las intervenciones correctamente.

Muy vinculado a la ermita de Jesús, aportó datos reveladores sobre la historia material de las imágenes. Sus palabras sobre el Cristo de la Caída, “tiene tallada una buena cabellera, pero está cubierta por una peluca postiza, sobre la que se ciñe”²⁹⁵, nos permiten confirmar la existencia de una melena tallada antes de la transformación definitiva. Sus comentarios sobre las transformaciones en el paso del Prendimiento, se centran en las figuras de Jesús y Judas, cuyos trajes estaban ejecutados con lienzo policromado. El estofado de las policromías de sus trajes se fue deteriorando con el tiempo, recoge cómo en una primera intervención quisieron “limpiarla o restaurarla manos poco hábiles que la destruyeron”, después un segundo artista “de escasos conocimientos” estofó la túnica de Jesús con fondo rayado de oro, mientras la túnica de Judas quedó sin dibujo. Fuentes se muestra crítico con ambas intervenciones, culpando del desafortunado resultado en ambos casos, a la falta de habilidad y carencia de conocimientos del artista y el restaurador respectivamente.

La lista de obras estropeadas durante su restauración, algunas de manera irreparable, va creciendo a lo largo de sus visitas a las parroquias, e insiste en señalar a los restauradores como uno de los principales causantes del deterioro de esculturas y pinturas. En la iglesia parroquial del Carmen, la imagen titular, afectada por un rayo caído en 1818, fue restaurada, “pero no con el cuidado que se debiera”; recoge una situación similar en la iglesia del convento de la Purísima, con la imagen de talla del altar de San José, ejecutada por Roque López. En la portería del convento de Santa Clara la Real, un lienzo representando a tamaño natural la figura de un Nazareno con la cruz a cuestas, conservaba únicamente la cabeza, pues había sido restaurada, desapareciendo el dibujo de la primitiva forma, al que se suman otras malas restauraciones, como la del lienzo del *Calvario* situado en el pórtico de la parroquia de San Antolín, o la imagen de la Virgen de las Angustias que ocupaba el nicho²⁹⁶ de la casa que había junto a la Feligresía de San Andrés²⁹⁷.

295 FUENTES, *España Mariana*, op. cit. p.130.

296 El cuidado y mantenimiento de los numerosos nichos que había en las calles se realizaba a expensas de la feligresía.

297 En la iglesia de San Antón se encontraban los cuadros que ocuparon antes las dependencias de la Real Hospedería, vendida con motivo de la desamortización, y cuya iglesia pertenecía al Obispo de la Diócesis.

En la parroquia de San Pedro Apóstol²⁹⁸, en la Capilla de las Ntra. Sra. de las Maravillas y Santo Niño de la Salud, destaca la imagen del Niño, de la que cuenta el origen de su devoción en el siglo XVIII, rescatado de las aguas y restaurado por el mismo Salzillo²⁹⁹. Sus opiniones también abarcaron las restauraciones de pinturas murales, de la pintura mural al temple de la anterior capilla opinaba que estaba bien hecha representando el descubrimiento del Niño, pero había sido repintada encima “lastimosamente” en 1877³⁰⁰.

No todos los artistas-restauradores fueron valorados de manera tan negativa, en la Iglesia de Santa Eulalia, Fuentes destacaba la intervención del escultor D. Francisco Sánchez Araciel³⁰¹, que se encargó de la nueva encarnación la cabeza y manos de la imagen de vestir de San Blas obispo y mártir de Francisco Salzillo, que se encontraba situado en el crucero de la derecha³⁰². Como veremos más adelante, su relación con el taller de los Sánchez fue constante, tanto durante las restauraciones en la ermita de Jesús, en las que asesoró al Mayordomo presidente, el Conde de Roche, sobre los criterios de intervención de los pasos de Salzillo, como durante la restauración de la Virgen de la Arrixaca.

Las restauraciones de Sánchez Araciel también tuvieron sus detractores. En uno de sus *rebuscos* sobre la imagen titular de la parroquia de San Antolín, tallada por Antonio Caro y dorada por Manuel del Pino en 1708, Ibáñez consideraba que ésta había perdido su carácter primitivo al ser restaurada por Francisco Sánchez Araciel. Este juicio lo aplica también a su restauración de la imagen de Santa Margarita de Cortona que habilitó para representar a Santa Rita de Casia hacia 1883. Ibáñez se muestra crítico ante aquellas intervenciones que faltaban el respeto al original, sufriendo graves transformaciones, que llega a considerar *mutilaciones*, para adaptarlas a nuevas advocaciones³⁰³. Observamos un cambio respecto a opiniones precedentes, existe un rechazo a la intervención que se justifica en el deseo de conservar el original sin alteraciones, preservando su integridad.

La imagen de Ntra. Sra. de los Remedios en la iglesia del ex convento de la Merced es analizada bajo dos aspectos, el primero, una imagen vestida con

298 En la parroquia de San Pedro, la imagen de San Antonio fue restaurada en 1875.

299 Recolocó su brazo derecho en su posición original.

300 Fuentes arremetía contra el pintor, considerando que había ridiculizado la escena, considerando que debía borrarse y sustituirse.

301 IBÁÑEZ, *Rebuscos*, op. cit., p.120. En el convento de Nuestra Sra. de la Merced, la imagen de los Remedios es descrita vestida con *impropios atavíos*, su tez es morena como resultado de las numerosas restauraciones, al igual que el manto repintado de tonos rojos vivos, y según Ibáñez, la primitiva cabeza del Niño no parecía.

302 La imagen había sufrido un accidente, al haberse incendiado los vestidos se le oscureció la policromía por efecto del humo.

303 *Ibidem*, p. 192.

delantal y manto, ambas piezas armadas en “un artificio de cartón” que únicamente dejaban entrever la cabeza; un aspecto que valoraba como poco agradable artísticamente, demostrando de nuevo su desagrado por la moda de vestir las imágenes. En segundo lugar, sin vestir, libre de adornos y postizos que consideraba ridículos, quedando expuesta la estatua antigua de piedra de Ntra. Sra. del cuello tuerto. Ni la Virgen ni el niño continuaban teniendo la misma policromía clara en la encarnación debido a una intervención de 1852 que la oscureció³⁰⁴.

Registró el estado de los cuadros y, si el acceso lo permitía, también aportaba las medidas, junto a su historia material. De esta manera se ha podido conocer su procedencia y algunos de los avatares sufridos durante las desamortizaciones.

A diferencia de la pintura, la devoción a las imágenes favoreció su recuperación y mantenimiento, principalmente si estaban al cuidado de alguna cofradía, ya que éstas se ocupaban de su cuidado y mejora. En la iglesia de San José, que contenía numerosas obras procedentes del ex convento de San Felipe Neri, el lienzo de *la Cena* que perteneció al refectorio del convento se encontraba destruido y roto, mientras el titular de la iglesia, una imagen de San José cuidada por la cofradía de carpinteros, fue mejorada, colocándola en un trono restaurado en 1859 por el carpintero, ebanista y tallista, Pedro Martínez Sureda.

Si analizamos cuales fueron para Fuentes los principales agentes de deterioro del patrimonio mueble murciano contenido en las parroquias y conventos, considerando que las causas naturales podían haber tenido mayor relevancia, ya que la provincia sufrió graves terremotos e inundaciones, sorprende comprobar que son causas antrópicas: las transformaciones por adaptación al gusto de la época, la destrucción o desaparición durante guerras y revoluciones, el cambio de ubicación -descontextualización- y la reutilización derivada de las exclaustaciones y desamortizaciones, las adaptaciones a nuevos gustos estéticos y, finalmente, las restauraciones.

6.3.2. La imagen de Santa María de la Arrixaca. Criterios de restauración

Fuentes estuvo muy involucrado en la restauración de algunas imágenes de culto asesorando a los restauradores sobre criterios de intervención, entre los casos más conocidos se encuentran la Virgen de la Arrixaca,

304 En cuanto a los cuadros de la iglesia no se encontraban en buen estado de conservación, y algunos habían desaparecido durante la exclaustación.

localizada en la iglesia de San Agustín y los pasos de Francisco Salzillo de la Ermita de Jesús, asunto este último que trataremos un poco más adelante. En ambos casos se trataba de obras muy representativas del patrimonio de la ciudad que permanecían en la memoria colectiva, de ahí procedía el interés por mantener sus cualidades materiales y estéticas, así como recuperar sus significados originales.

En 1887 publica *Ligeros Apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*³⁰⁵, un texto que nos permite a lo largo de su exposición acercarnos al conocimiento de criterios divergentes de restauración, que identificaron las distintas escuelas de restauración arquitectónica, y cuyas propuestas influirían en los criterios de intervención sobre toda clase de bienes muebles.

En esta ocasión, al tratarse de una imagen de tanta trascendencia, un hito del pasado de la ciudad, – había sido la Patrona de la ciudad³⁰⁶- habría quedado justificada una no intervención si su factura original y sus cualidades estéticas originales se hubiesen conservado íntegramente, pero en este caso la decisión de restaurar la originó su abandono y la transformación estética que había sufrido, que alentó el deseo del investigador por recuperar sus valores originales, viendo justificada su intervención.

[...] la imagen, sacando esta, y poniéndola sobre la cajonera de la sacristía; estaba ya sin la corona de lata, la peana la formaban groseramente dos tablas y cuatro listones, á fin de suplir la altura necesaria para el manto, que, manchado, cubierto de polvo, y sumamente deslucido, no era otra cosa que un trapo de seda con galones; la armadura para la forma de aceitera ó devanaderas, consistía en varios alambres gruesos, sobre los que colgaba inmediatamente una tela blanca como enagua, igual cosa tenía el niño bajo su manto, y la estatua de este mutilada en su brazo izquierdo, aparecía en la mano izquierda de la Virgen, cuyas dos primitivas manos estaban fuera de su antiguo natural asiento, felizmente se conservaba

305 FUENTES y PONTE, J. *Ligeros Apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*. Lérida: Tipografía Mariana, 1887.

AMM. La Paz de Murcia. 30/10/1878. p.1 Fuentes escribió numerosos trabajos sobre temas marianos y su relación con las artes. Según *El Criterio de Lérida*, D. Javier Fuentes y Ponte obtuvo dos primeros premios en el certamen celebrado en dicha ciudad.

306 Se desconoce si la imagen - una talla de madera policromada del siglo XII - estaba ya en la ciudad a la llegada del infante don Alfonso en 1243, o si fue el futuro Alfonso X el Sabio quien la trajo a la ciudad tras el Tratado de Alcaraz, firmado entre la Corona de Castilla y el emirato hufí de Murcia. Don Alfonso nombra a la Arrixaca patrona del Reino de Murcia, título que en 1746 pasó a la Virgen de la Fuensanta.

aunque incompleta la izquierda; examinado el niño, demostraba ser el primitivo, que después de haber estado mucho tiempo sobre las rodillas de su madre según revela el perfil de su figura, y los paños de la falda de la Virgen, pasó á la mano izquierda de esta, cuando se la cubrió con el manto: la pequeña peana estaba rota, y sueltos sus trozos, faltando el correspondiente á el escaño en que aparece sentada la imagen, descubriéndose un hueco en la testa del dicho escaño. [...] ³⁰⁷

La imagen de Santa María de la Arrixaca había estado guardada dentro de un templete plateado ³⁰⁸, cubierta por “un viejo y poco decoroso trapo-manto de seda; mal tenía-se en su cabeza una oxidada corona de lata”, palabras que nos remiten a la opinión del autor de los *Apuntes* sobre la desvirtuación de las imágenes que cubrían inadecuadamente con telas:

[...] todo lo cual veíamos con profundo sentimiento, en razón á que hace años logramos contemplar la maltratada estatua, pues deseábamos para ella lo que para todas las imágenes antiguas hoy cubiertas; pretendíamos y pretendemos que se descubran, y restablezcan á su primitivo estado y actitudes [...].

A causa del hundimiento del camarín, la imagen se había guardado en un armario, “entre varios efectos de poco uso”. Aprovechando esta circunstancia, Fuentes propuso su restauración al presbítero D. Bartolomé Cánovas, sacristán encargado de la imagen, el cual aceptó e hizo entrega de la imagen “quedándose con los vestidos, los listones y los alambres”, siendo trasladada al taller del escultor Francisco Sánchez Araciel. Una vez en el taller, Fuentes y Sánchez realizaron un examen detallado de la imagen, comprobando que a nivel estructural no se observaban mutilaciones del soporte en la estatua de la Virgen, ni en sus manos, conservando íntegra la derecha – al sacar de su posición las manos se habían perdido trozos insignificantes-, los brazos del Niño estaban rotos pero no habían perdido su forma primitiva, y sobre sus rodillas se apreciaba la huella que antiguamente debía haber contenido un globo. En cuanto a las policromías, mientras la carnación de la Virgen se conservaba bien, la frente del Niño mos-

307 FUENTES y PONTE, J. *Ligeros Apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*. Lérida: Tipografía Mariana, 1887.

308 El templete estaba colocado en un gran camarín, aspecto en el que Fuentes cree ver un intento de anulación.

traba deterioros, las túnicas doradas de ambas imágenes mostraban arañazos e imperfecciones.

Fuentes no solo inspeccionó la obra con el escultor, como aclara a continuación, le dio concretas instrucciones para restablecer la estatua a su imagen primitiva, primero recolocando el Niño y las manos a su antiguo lugar, reintegrando las pérdidas de soporte, dándole a los dedos nuevos la proporción adecuada y el carácter o movimiento idóneo a su posición. En este primer momento especificó que las policromías de las caras no fuesen tocadas, aceptando su estado y grado de deterioro. Este criterio respetuoso, limitando las operaciones a lo indispensable, lo que Fuentes denominaba la “integridad arqueológica”, no encajaba en la mentalidad de aquellos que pretendían una recuperación decorosa para el culto, y exigieron que se dorase de nuevo la peana, el escaño y los ropajes. Fuentes se muestra en esta fase, en los que la restauración arqueológica implicaba una intervención mínima, cercano a la restauración científica de la escuela italiana a la que pertenecían Camilo Boito y Gustavo Giovannoni, una corriente menos radical que aceptaba la restauración pero con limitaciones.

[...] a no ser por Fuentes que, arqueólogo, la restableció a su primitivo estado [...] acaso nadie sabría hoy lo que fue para la Murcia del pasado la Virgen “de la Arrixaca”³⁰⁹.

Ante la presión de los devotos de la imagen, Fuentes vaciló ante el criterio que debía adoptar en la siguiente fase, no intervenir suponía el abandono de la obra, y hacerlo, una “penosa responsabilidad”. El importante valor simbólico de la imagen, su significación colectiva tanto por su valor religioso como por ser referente del pasado histórico de la ciudad, justificaba las dudas ante una posible alteración de su factura y aconsejaba una extrema prudencia, por ello decidió consultar a la Real Academia de San Fernando y a la Comisión Provincial de Monumentos.

En la Provincial obtuvo las opiniones de los escultores Leoncio Baglietto y Francisco Sánchez, personas de reconocido prestigio y conocimientos sobre restauración, quienes asesoraron y apoyaron el juicio histórico y artístico adoptado sobre la obra hasta ese momento³¹⁰, además de convenir en lo adecuado de

309 IBÁÑEZ, *Rebuscos*, op. cit, p.349-362.

310 La metodología adoptada por Fuentes recuerda de algún modo el funcionamiento en los talleres de restauración de la segunda mitad de siglo, en los que el sistema de trabajo comenzaba con el análisis de la obra y el trabajo en equipo, además del control público de las operaciones que él incorpora con las consultas.

las primeras intervenciones, recolocando el niño y las manos de la Virgen a su posición original. Finalmente se acordó aplicar un criterio arqueológico – mínima intervención- con cierta flexibilidad, que limitaba la restauración a un “resanamiento” puntual de los arañazos, desconchados y toques del dorado, y que incluía el estucado o “plastecido” de los deterioros o toques en las carnaciones de cara y manos, conservando de esta manera el original que una intervención más invasiva habría destruido.

“[...] mucho más costosa que la de haber dorado de nuevo la imagen pero que era arqueológicamente considerada, más directa y artística.”³¹¹

El criterio adoptado en relación a las reintegraciones constata un cambio respecto a las décadas anteriores, frente a reintegraciones que cubrían el original, los restauradores proponen la adaptación a los límites de las faltas y desgastes llamativos. Lo más destacado es que esta consigna parte de dos de los escultores-restauradores más destacados del siglo XIX en Murcia, Baglietto y Sánchez Tapia, ambos profesores de la Escuela patriótica de dibujo dependiente de la Económica, miembros de la Comisión de Monumentos y correspondientes de la de San Fernando, dándonos a conocer cuáles eran los criterios que se aplicaban, seguramente de manera extendida, en sus restauraciones.

A pesar de procurar preservar la mayor cantidad de superficie original con la limitación de las reintegraciones a las lagunas y faltas, en España todavía se continuaban haciendo una reintegración ilusionista en la mayoría de las intervenciones, estando lejos de reintegraciones discernibles del original, aún menos en la intervención de la Virgen de la Arrixaca debido a su carácter devocional.

311 FUENTES, *Ligeros apuntes*, op.cit. .



Virgen de la Arrixaca. AMUBAM. Junta del tesoro artístico.

En su deseo por revivir la escultura a su estado original, consciente de su peso histórico, colocó sobre las cabezas de la Virgen y el Niño nuevas coronas de plata, cuyo aspecto recordaba las de los monarcas castellanos de la Edad Media, cometiendo lo que algunos criticaron por considerar que se trataba de un falso histórico. Para otros la restauración posibilitó la recuperación del culto a la Arrixaca y supuso un renacer histórico, y motivo de reflexiones en torno a ella, fue la llave para el conocimiento ya que “al ser restaurada la efíe, se divulgó la cantiga del rey sabio”³¹².

Al restaurar Sánchez Araciel la arcaica imagen, previas las oportunas indicaciones de D. Javier Fuentes, se concretó a revelar en ella totalmente, su pristina forma medioeval; (...) ³¹³

José María Ibáñez escribió sobre el restablecimiento del culto a Ntra. Sra. de la Arrixaca (1886) y su restauración material, para la que consideraba había

312 IBAÑEZ, *Rebuscos*, op. cit., pp.226-228/349-362. Tras la restauración, Soler le hizo una estampa litográfica.

313 AMM. *La Verdad de Murcia*, 15/05/1932, p.3. José María Ibáñez escribió sobre el restablecimiento del culto a Ntra. Sra. de la Arrixaca en 1886 y su restauración material un año antes. El escritor, arqueólogo y epigrafista, D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe pudo comparar la imagen una vez restaurada con la de las Cantigas, pudiendo constatar la *propiedad arqueológica* de la restauración.

sido imprescindible que su director ideológico conociera la iconografía mariana medieval. El escritor, arqueólogo y epigrafista, D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1816-1894), miembro de la Real Academia de la Historia, pudo comparar la imagen una vez restaurada con la de las Cantigas, pudiendo constatar la *propiedad arqueológica* de la restauración³¹⁴.

Fuentes fue nombrado en 1885, año de la restauración de la imagen, Mayordomo Conservador perpetuo del culto de la efigie antigua de Santa María de la Arrixaca. En 1882 el Cabildo ya le había nombrado Cronista de la S.I. Catedral. Cuando años después se realizaron las restauraciones de los pasos en la ermita de Jesús bajo su asesoramiento, también fue nombrado Inspector especial artístico diocesano para la conservación e integridad de las obras escultóricas del egregio artista D. Francisco Salzillo y Alcaraz, por circular episcopal de 17 de mayo de 1900, publicada en el Boletín eclesiástico³¹⁵, perpetuándose como conservador.

6.3.3. Presencia de Javier Fuentes y Ponte en el Museo provincial

Los primeros contactos de Fuentes con la Comisión provincial de monumentos fueron controvertidos, como se deduce de una carta escrita por Javier Fuentes y Ponte fechada en noviembre de 1873 y dirigida a D. Jerónimo Ros y Jiménez, vicepresidente de la Comisión provincial, en la que se lamentaba de la custodia del Museo Provincial, ante la imposibilidad de tener respuesta sobre su ofrecimiento para entregar tres trozos de granadas ojivales, “como triste recuerdo histórico”, procedentes de las arrojadas por los cantonales desde los castillos y Plaza de Cartagena contra los sitiadores³¹⁶. Ese mismo año de 1873, hubo un conflicto entre Federico Atienza y Javier Fuentes con motivo de los informes enviados a la Real Academia de la Historia sobre las excavaciones de Tiñosa y la atribución de su descubrimiento³¹⁷. Superados estos episodios iniciales, como miembro de la Comisión provincial de Monumentos desde 1879, fue enviado a examinar piezas arqueológicas con el fin de valorar su importancia y valía, actuando llegado el caso como intermediario para su adquisición para el museo. Fue nombrado representante de

314 Fuentes y Guerra coincidieron como miembros de la Real Academia de la Historia.

315 VELA ÚRREA, J.M. El Murcianista y Muy Ilustre Señor Don Francisco Javier Fuentes y Ponte. En: EGEA BRUNO, P.; GARCÍA HOURCADE, J.J. *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia: Fundación centro de estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2004. p. 132.

316 AMUBAM MUBAM 10088/001, 103b.

317 AMUBAM ACM. Acta 21 de noviembre de 1873. Acta 24 de enero de 1874.

la Comisión en la junta Diocesana en 1897³¹⁸, e incluso actuó como vicepresidente ocasional.

En 1882 el Alcalde le encargó reconocer, levantar y trasladar al Museo Provincial dos mutiladas lápidas que procedían del antiguo pretil del Puente sobre el río Segura y que estaban colocadas tapando los recipientes de aguas pluviales al final de la calle del Príncipe Alfonso. Una vez levantadas, elevó una comunicación al Sr. Gobernador para que este dispusiera las medidas para que fueran recibidas por el Sr. Académico Conservador de Antigüedades del Museo, D. Carlos García Clemencin, junto a un escudo real procedente del *corralazo* municipal³¹⁹.

Se acordó restaurar un lindo “arrimadero”, pintado al óleo, con el gusto decorativo del siglo XVIII, que en vida del Sr. Berenguer había adquirido para el Museo el Sr. Fuentes, de la antigua casa de los Ibáñez (San Antolín).³²⁰

Su preocupación por la conservación de la colección fue incrementándose, implicándose en la mejora de los sistemas expositivos, llegando a diseñar junto a Baglietto, siendo éste conservador del museo, una mesa-escaparate para piezas arqueológicas delicadas³²¹.

Sus opiniones sobre las restauraciones quedaron reflejadas en las actas de las reuniones de la comisión, así como su preocupación por la conservación de la colección del Museo Provincial, proponiendo en las juntas la puesta en práctica de sistemas y métodos que aseguraran el correcto mantenimiento de las colecciones. Cuando se trató de cuadros de grandes dimensiones, además de realizar indicaciones sobre el mejor sistema expositivo, también participaba activamente dirigiendo los trabajos de limpieza.

(...) de la tierra que, desprendida del techo, se había ido poco á poco acumulando entre los lienzos y la parte inferior de los bastidores. Se

318 AMUBAM ACM. Acta de 18 de diciembre de 1897. El Sr. Cánovas se traslada de Murcia a Lorca y deja de ser representante en la Junta diocesana, cargo que pasa a ocupar, D. Javier Fuentes. AMUBAM 10087/005,70. Al fallecer en 1903, según lo previsto en el artículo 5º del R.D. de 13 de agosto de 1876, se pidió a la Comisión que nombrase a otro representante.

319 DE LA PEÑA, *El Puente*, op. cit. p.374. Carta de Javier Fuentes y Ponte al Alcalde 1º Constitucional de Murcia. 1882. Como las lápidas tenían una zona deteriorada, se comprometió a aportar un dibujo para que quedase constancia gráfica de su contorno, señalando también el texto completo de las inscripciones por si la Comisión Provincial de Monumentos acordase restaurarlas.

320 AMUBAM ACM. Acta de 16 de febrero de 1886. AMUBAM ACM. Acta de 2 de marzo de 1886 “Se acordó encomendar al pintor D. José Mig[...] con quien el Sr. Gámez había tratado, la restauración del arrimadero”.

321 AMUBAM ACM. Acta de 31 de diciembre de 1885. Otra parte de los pocos recursos existentes se destinaron a poner marcos a varios cuadros.

acordó hacer esta operación con el mayor cuidado, sacando los bastidores de sus marcos, é invirtiéndoles para que cayese la tierra, sin desclavar los lienzos. Quedó a el encargo de dirigirla el propio Sr. Fuentes.³²²

La década final del siglo coincide con la etapa de mayor decadencia del edificio, prácticamente en ruinas, por lo que se tuvieron que extremar los cuidados de la colección. Sorprende la presencia de agentes de deterioro que ponían de manera continuada en riesgo las obras y se podrían haber solucionado con facilidad, como la existencia de ventanas sin cristales que dejaban expuestos a la intemperie algunos cuadros³²³, de no ser por la continua falta de fondos de la corporación para acometer cualquier gasto.

Murcia

Carta de D. Javier Fuentes y Ponte. 13 Julio 97.

Cargos	Nombres y apellidos	Concepto	Observaciones
Pres. ^{te} pnte Presidente	D. D. Ceballos D. Conde de Roche D. Simon Garcia D. Javier Fuentes y Ponte D. Justo Millán D. Francisco Sainza D. Mariano Garcia D. Agustín Peres D. Joaquín Buzquia D. José M. ^{te} Molinera D. Andrés Buzquia	Comp. ^{te} D. Arnau Comp. ^{te} Histona Comp. ^{te} Andrés Alca Comp. ^{te} D. Francisco id id id id id id Comp. ^{te} Histona id id Substituto proo al Comp. ^{te} Andrés Alca	No ha asistido jamás Se trasladó a Huelva (Albarran)
Secretario			

ARABASF. Leg.4-47-2. Carpeta nº2 Murcia. 1882-1909 Personal. (15)

Javier Fuentes y Ponte le dirige una carta a D. Pedro de Madrazo en 1897, en la que, junto a la relación de individuos de la Comisión, le informa de la exigua asignación de la Diputación para un conserje del Museo, que hacía tiempo que no cobraba, sólo gracias a que el conde de Roche aportaba alguna cantidad. También le comunica que tanto él como el secretario se ocupan del Museo, *asiduos para todo*,

322 AMUBAM CPM. Acta de 2 de mayo de 1894.

323 AMUBAM CPM. Acta 8 de enero de 1889. "Con ocasión de las recientes lluvias se reconoció la urgencia de cerrar con vidrieras las ventanas de la escalera del Contrate á fin de proteger contra la intemperie los cuadros y demás objetos albergados en dicho local; quedando los Sres. Millán y Fuentes encargados de efectuarlo."

un comentario que nos advierte sobre su implicación en el mantenimiento de la colección. En cuanto al Contraste, se oponía la demolición del edificio histórico, que supondría la desaparición de la sala de armas de las guardias de Castilla en 1604, además del conflicto que ocasionaría la pérdida del edificio que contenía el museo provincial.

“Cuya demolición nos causara terrible conflicto el día que su propietario el Ayuntamiento nos arroje del edificio principal donde tenemos el bastante buen Museo declarado como tal por los visitantes”³²⁴.

Fuentes y Ponte renunció a su cargo en la Comisión en marzo de 1890, reiterando su renuncia en 1891³²⁵. Su labor investigadora relacionada con excavaciones y descubrimientos arqueológicos continuó hasta casi su fallecimiento en 1903, su informe sobre el descubrimiento de vestigios de un enterramiento árabe en las cimentaciones de la posada de San Antonio en Murcia estaba fechado en 1902³²⁶.

El museo del Contraste estaba finalizando su recorrido vital, planeaba su demolición, y la Administración daba los primeros pasos para asumir su gestión. Fuentes continuaría dedicado a sus investigaciones arqueológicas, y todavía tuvo tiempo de colaborar con el Conde de Roche impulsando la restauración de los pasos de Francisco Salzillo de la ermita de Jesús.

6.4. La Junta de Reparación de Templos

“Un buen trozo del cornison de la portada de la Catedral, cerca de la Calle de Salzillo, se ha desplomado con estrépito aunque con fortuna, pues no ha causado desgracia. Parece que mas elocuente que esto no puede haber nada para llamar la atención del Cabildo y del Sr. Obispo, del ayuntamiento y de todos los buenos murcianos é interesarles en el cuidado religioso que merece una obra de arte como el templo de que se trata. De la manera que á él le es dado, advierte lo necesitado que va estando de una restauración inteligente y cariñosa”³²⁷.

Así se expresaba el alarmado periodista que publicaba en el *Diario de Mur-*

324 ARABASF. Leg. 4-47-2. Carpeta nº2 Murcia. 1882-1909 Personal. (15)

325 AMUBAM. MUBAM 10087/005,55a.

326 AMUBAM. MUBAM 10087/005,110. Informe fechado en 1902. AMUBAM ACM. Acta de 24 de abril de 1903. Se da cuenta del fallecimiento del Sr. Fuentes y Ponte el 4 de febrero de 1903.

327 AMM. *Diario de Murcia*, 9/5/1890. p.3.

cia de 1890 el lamentable estado de la catedral. Y es que en la primera mitad de siglo XIX la iglesia se encontraba con escasos recursos para afrontar la destrucción de su patrimonio y para afrontar los producidos por los procesos desamortizadores.

La obligación de conservar las fábricas recaía en primera instancia en las parroquias, mientras las obras de magnitud quedaban en manos de instancias superiores³²⁸. El Real Decreto de 4 de diciembre de 1845, planteaba la intervención del Estado, acudiendo en ayuda de los gastos derivados de la reparación de iglesias parroquiales, estableciendo un procedimiento administrativo que sería el antecedente de las Juntas Diocesanas. La firma del Concordato entre el Estado y la iglesia en 1851 dio como resultado la creación de las Juntas Diocesanas de Reparación de Templos, que terminaron de concretarse con el Real Decreto de 4 de octubre de 1861 por el que se creaban las Juntas Diocesanas de Reparación y Edificación de Templos³²⁹.

Las actuaciones de algunos preladados de la Diócesis habían sido decisivas para la conservación del patrimonio en los años precedentes. El Obispo Mariano Barrio Fernández (1847 – 1861) fue el promotor de numerosas iniciativas destinadas a conservar los bienes y las fábricas de las iglesias. En los trece años de su episcopado tuvo que intervenir en la recuperación de la Catedral tras el incendio de 1854, la reedificación parcial de San Miguel tras el hundimiento, abrió de nuevo al culto Santo Domingo y la iglesia del exconvento de San Agustín, en la que costó las obras de reparación, el blanqueo de las paredes y la construcción de altares, e hizo traer del convento extinguido de la Ñora el órgano y algunas obras de arte, logrando abrirla al culto público³³⁰. Fue además impulsor de la restauración de la Catedral tras el incendio (1854) que destruyó el coro y el presbiterio, seguramente la obra de restauración más significativa del futuro cardenal, pues la recuperación de su fábrica y el encargo del nuevo órgano al conocido maestro belga Joseph Merklin, mostraron su extraordinaria formación intelectual comparable a la mag-

328 MARTÍN SÁNCHEZ, J. La tutela de la arquitectura religiosa y la supresión del diezmo. En: *Actas del Simposio La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España (6/9-IX-2007)*. coord. por Francisco JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA. pp. 57-76. [s.c] Ediciones Escorialenses. Durante el Concilio de Trento se habían definido diferentes vías para financiar las obras en los edificios de las diócesis, con cargo a los fondos de cada fábrica, con cargo a las rentas, o con cargo a la feligresía, por medio de una cuestación personal. Los obispos eran los encargados de gestionar el uso y aplicación de las rentas de las fábricas, sirviéndose de la visita eclesiástica para el reconocimiento de los edificios. En el marco de la conservación, de esta visita podía derivarse un reconocimiento más profundo de arquitectos o maestros. Las obras de reparación de templos dependían directamente de los órganos de gestión y administración de la renta decimal. Durante la regencia de María Cristina, la iglesia incluso perdió el derecho de posesión de bienes, excepto de las fábricas. Tras la abolición definitiva del diezmo (1841), la ley de dotación de culto y clero de 1841 presentó graves carencias, como la de no distinguir entre conceptos como mantenimiento e intervención arquitectónica.

329 El Concordato estableció reglas que unificaron la organización administrativa de la iglesia, pero también supuso para ésta la pérdida de su poder económico y la dependencia del Estado para hacer frente a sus gastos.

330 DIAZ CASSOU, P. *Serie de los Obispos de Cartagena : sus hechos y su tiempo*. Madrid : [s.n.], 1895 . pp. 235-236.

nanimidad de la reina Isabel II al ceder el coro del convento de san Martín de Valdeiglesias en las cercanías de Madrid³³¹.



Órgano y coro de la Catedral (placa de vidrio). MUBAM. Junta del tesoro artístico.

331 Sobre el órgano, véase. MÁXIMO GARCÍA, E. *El órgano Merklin Schütze de la catedral de Murcia*. Murcia: CajaMurcia, 1994. Sobre el antiguo retablo mayor, véase también BELDA NAVARRO, C. Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: el retablo mayor de la catedral, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1973-74. pp. 5-19.



Sillería del coro. A.Passaporte. LOTY-05557. S.XX.

Otra de sus actuaciones fue el traslado de las monjas del convento de Santa Isabel - habían sido expulsadas por el Jefe Político, el liberal Pedro Chacón, de su primitivo emplazamiento en la plaza de santa Isabel para después derribar el convento -, que instaló en el convento de la Purísima, una vez que consiguió recuperarlo, librándolo de la desamortización³³².

Cuando en 1855 se pretendió derribar la capilla mayor de la iglesia parroquial de Guadalupe - una arquitectura mozárabe del S.XV- con el pretexto de haberse destruido dos terceras partes del cuerpo, D. Enrique Ferrer escribió destacando su mérito artístico y, para evitarlo, pidió que la Comisión Central dirigiese cartas al Obispo, al Gobernador de Murcia y al Marqués de Corbera como patrono de la Capilla. El Obispo Barrio respondió al presidente de la Comisión Central de monumentos artísticos de Madrid comunicándole que se conservaba todo el pequeño crucero, y no debía temer por la capilla mayor, pues aunque se hallaba algo deteriorada, era la única que quedaba para la celebración de los sacramentos³³³. El uso del espacio y el mantenimiento de su función fue un factor determinante para asegurar su conservación.

332 En 1835, D. Pedro Chacón fue nombrado Jefe Político de Murcia por la reina María Cristina de Borbón. Un año después, el 3 de abril, expulsó a la comunidad franciscana de Santa Isabel y destruyó el convento y terminó dando su nombre la plaza que ocupó el solar. *Damnatio memoriae* espontánea de una sociedad, zarandeada por los acontecimientos políticos del convulso siglo XIX.

333 ARABASF. Leg.5-51-2. Carpeta nº4. Monumentos especiales (83-85).

Quienes con mayor detalle conocían las necesidades relativas a restauración y conservación de las iglesias y ermitas, los párrocos, podían proponer a la Junta la apertura de un expediente para su iglesia³³⁴. En algunos casos la intervención se hizo de manera integral, afectando a la fábrica y a los bienes muebles que contenía, así sucedió en la iglesia de Aljucer, en la que se realizaban obras en la iglesia de esta localidad desde 1868. Animado por S.M. el rey durante su visita a la ciudad, el párroco presentó el expediente de reparación del templo por mediación del Conde de Roche a la Junta Local, se nombró una comisión y se ejecutó la restauración de la iglesia, el camarín del altar mayor, además de otros bienes muebles: dos tronos, cuatro cuadros de cuya restauración se encargó D. Juan Albacete, mientras Sánchez Tapia e hijos se encargaron de la restauración de siete imágenes. También se restauraron y pintaron seis retablos del crucero y dos capillas, y las coronas de la imagen de la Virgen fueron restauradas por el platero Luis Senac.

Los daños causados por agentes naturales de gran impacto, como inundaciones y terremotos, fueron abundantes a lo largo del siglo XIX y ocasionaron graves deterioros en el patrimonio mueble e inmueble de la diócesis.

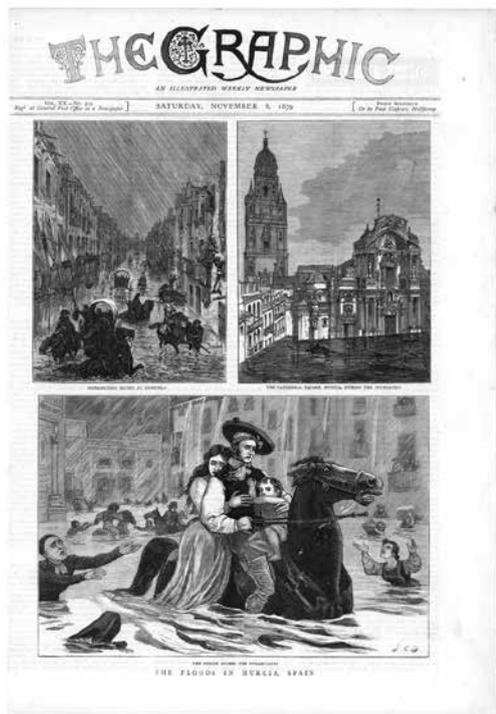
“En los arrabales de San Benito y San Lorenzo, cubrieron el agua los primeros pisos de las casas antes de dar tiempo á que la gente se levantara de las camas. Pronto cedieron las puertas de las iglesias al ímpetu de las aguas, que siguieron su marcha cargadas de ornamentos sagrados, vestiduras sacerdotales y encarnadas sotanas de acólitos. Invadió el torrente los conventos y las ermitas, sacando de los nichos las imágenes talladas”³³⁵.

Este breve fragmento aparecido en prensa sólo unos días después de la riada de Santa Teresa, sobrevenida el 15 de octubre de 1879, nos ofrece el relato los devastadores efectos de la inundación sobre el patrimonio de las iglesias de la ciudad. La repercusión del desastre natural en la prensa internacional, los grabados e imágenes de la Catedral parcialmente sumergida en las aguas, fueron suficientemente gráficas y sirvieron como reclamo para obtener numerosas ayudas³³⁶.

334 AMM. *La Paz de Murcia*, 16/12/1881.p.1. Desde 1868 se habían realizado obras en la iglesia de Aljucer.

335 AMM. *El Semanario Murciano*. 23-11-1879. p.6.

336 La riada de santa Teresa fue un cataclismo devastador de vidas y haciendas, que afectó gravemente al patrimonio histórico. La reacción de toda Europa, mediante la edición de periódicos, ilustrados para su venta por Meissonier o por Gustavo Doré, la celebración de óperas y exposiciones en París, recordadas por las cartas de Gustavo Flaubert a Tourgeniev, incluso las conferencias de Carl Justi sobre arte español, fueron una forma de solidaridad insólita y esperanzadora con una tierra secularmente anegada por un río que era, al mismo tiempo, su fuente de tragedia y de riqueza.



The Graphic. 8 de noviembre de 1879.³³⁷



Paris- Murcie. Diciembre, 1879.³³⁸

Mientras las Reales Academias extremaron el cumplimiento del Reglamento para asegurarse el control de las Comisiones provinciales, la corporación murciana trataba de ejercer el control de las restauraciones que se realizaban en la provincia obteniendo un resultado desigual, especialmente en todos los asuntos relacionados con el patrimonio eclesiástico³³⁹. En 1888 el Sr. Martínez Espinosa excusó al Cabildo catedralicio por su tardanza en contestar al oficio en que se le había pedido para el Museo una Virgen de mármol mutilada, manifestando que dicha corporación trataba de restaurar la imagen para ofrecerla al culto. En actas posteriores de la Comisión se daba cuenta de no haber tenido noticias sobre la intervención o la imagen, quedando claro que dependían de la voluntad del Cabildo para recibir información sobre estos asuntos.

Algunos miembros de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos fueron designados para representar a la comisión de Monumentos en otras

337 AGRMU. Planero 003-1_009.

338 AGRMU. Planero, 3/1,104.

339 La intervención del Estado sobre la propiedad privada estuvo delimitada en la Real Orden de 11 de enero de 1808, que limitaba la intervención de la Real Academia de San Fernando a la consulta sobre todas las obras de escultura, arquitectura y pintura que costeadas con fondos municipales o provinciales se pretendieran realizar en templos, plazas o parajes públicos, con el fin de evitar los abusos contra las reglas del buen gusto. La Real Orden de 1 de octubre de 1850 extendía su intervención a bienes históricos en manos particulares - fachadas, capillas y demás parajes abiertos al público-, y la Real Orden de junio de 1851, limitó la intervención de la Academia de San Fernando a los edificios de propiedad particular que estuvieran abiertos al público.

corporaciones como la Junta Diocesana de construcción y reparación de templos y edificios eclesiásticos, convirtiéndose esta vía en el sistema para hacer un control público de lo que acontecía con el patrimonio de la diócesis de Cartagena. Según lo prevenido en el artículo 5º del R.D. de 13 de agosto de 1876 debía haber un vocal de la Comisión en la Junta³⁴⁰, y entre los designados estuvieron, Clemencin, Leoncio Baglietto hasta 1892³⁴¹, Cánovas hasta 1897³⁴², y Javier Fuentes y Ponte hasta su fallecimiento en 1903³⁴³. Fuentes y Ponte también fue nombrado delegado artístico de la Junta Diocesana de Reparación de Templos de Murcia e Inspector especial artístico diocesano para la conservación e integridad de las obras escultóricas de Francisco Salzillo y Alcaraz, por la circular episcopal de 17 de mayo de 1900, publicada en el Boletín eclesiástico.³⁴⁴

La misión de la Comisión de Monumentos a través de su representante era asesorar sobre criterios de intervención y conservación, velando por la buena ejecución de cualquier restauración, para lo cual debía tener acceso a los templos. En ocasiones, la posición del Cabildo dificultó la tarea de alguno de los representantes de la Comisión en la Junta, al no ser invitado a las reuniones, por lo que la Comisión Provincial se vio obligada a mandar oficio recordándoles el objeto de su nombramiento³⁴⁵.

La Comisión de monumentos no siempre tenía pleno conocimiento de obras de reparación en los templos, ni de los criterios que se habían aplicado en las mismas, recibiendo esta información a posteriori, haciendo muy dificultosa la enmienda de actuaciones ya finalizadas. El Conde de Roche se lamentaba de esta situación:

“[...] que la junta diocesana de reparacion de templos pase meses y meses

340 *Gazeta de Madrid*, nº230. 17/08/1876. pp. 467-469. “Art. 5.º Para auxiliar al Gobierno en la instrucción de los expedientes de obras extraordinarias de construcción y reparación de templos y demás edificios destinados al servicio de la Iglesia, y para velar por su buena ejecución, habrá en la capital de cada diócesis una Corporación que se titulará Junta diocesana de construcción y reparación de templos y edificios eclesiásticos, compuesta del Prelado, y en Sede vacante ó impedida, del Gobernador de la diócesis, Presidente; del Dean; de un Canónigo, elegido por el Cabildo; de un Párroco con residencia en la población, designado por el Prelado; del Promotor fiscal, y donde hubiere más de uno, del más antiguo; del Síndico del Ayuntamiento, y de un individuo nombrado por la Comisión provincial de Monumentos.”

341 AMUBAM MUBAM 10087/005,81.

342 AMUBAM CPM. Acta de 18 de diciembre de 1897. El Sr. Cánovas se trasladó de Murcia a Lorca y dejó de ser representante en la Junta diocesana.

343 AMUBAM MUBAM 10087/005,70.

344 VELA, El Murcianista, op. cit. p.132.

345 AMUBAM ACM. Acta de 14 de Noviembre de 1889. “Preguntó el Sr. Vice-presidente al Sr. Clemencin, con motivo de haber sabido que se estaban haciendo algunas restauraciones de templos, si tenía noticia oficial de ellas como representante de la Comisión de la “Junta Diocesana”, y contestando el Sr. Clemencin que todavía no había recibido invitación alguna para asistir á reuniones de dicha Junta, acordóse oficiar al Sr. Presidente de ella, recordándole el nombramiento del Sr. G^a Clemencin, y su carácter y su objeto.”

sin celebrar sesión, ó si es que las celebra, lo haga sin citar al representante de la comisión de Monumentos, por lo que esta se encuentra incapacitada de cumplir una de las obligaciones mas delicadas de su instituto.- Hablóse, finalmente, algo del estado en que se halla la preciosa “capilla de los vélez”, recordándose que años atrás fue ya objeto de una inspección facultativa, cuyos resultados se ignoran. Para la próxima sesión dejése el pedir informe sobre esto al sr. Millán, digno individuo, nuevamente, de la Comisión, al par que arquitecto diocesano.”³⁴⁶

El Obispo Tomás Bryan y Livermore dirigió un oficio en 1895 al presidente de la Provincial, en respuesta al envío realizado por éste relativo a las obras de reparación de la Iglesia del Convento de religiosas de San Antonio, en el que se restauraron algunas capillas. El presidente de la Comisión de Monumentos le hizo la petición de que se restituyera a su lugar el retablo antiguo de la capilla de San Vicente Ferrer, en la que había sido sustituido el antiguo retablo *por otro de peor gusto*, poniendo en peligro la integridad física del original, así como la alteración primitiva del espacio. El prelado justificó su decisión en la falta de recursos, aunque destacaba cómo se habían tomado precauciones para conservarlo dentro del claustro en lugar preferente a la espera de la ocasión para restaurarlo *y restituirlo otra vez a la iglesia*³⁴⁷. Tratando de hacer ver el criterio conservacionista aplicado en la intervención, el prelado apoyó su argumentación destacando la conservación de las lápidas antiguas que se habían conservado bajo el nuevo pavimento.

6.3.1. La Capilla de los Vélez

La Comisión provincial manifestó su preocupación por las restauraciones que se estaban realizando sin permiso en la Capilla de los Vélez de la Catedral³⁴⁸, desconociendo de los criterios de intervención que se estaban aplicando. Ante las noticias aparecidas en los periódicos sobre el estado preocupante de la capilla de los Vélez, el 13 de febrero de 1882, la Comisión Provincial dirigió un oficio al Obispo con el fin de obtener la licencia episcopal³⁴⁹ para enviar una comisión, que finalmente

346 AMUBAM MUBAM 10089/1. p. 39.

347 AMUBAM MUBAM 10087/005,90 (MUBAM 007 d).

348 AMUBAM CPM. Acta de 6 de marzo de 1890 / Acta del 26 de marzo de 1890 / 29 de abril 1890. Años después, como recoge el acta de 7 de junio de 1911, las obras de restauración que se estaban realizando en el exterior de la capilla de los Vélez continuaran siendo consideradas *ilegales* por la Comisión.

349 AMUBAM CPM. Caja 2, doc. 18. El deán catedralicio conoció por medio del obispo el deseo de la Comisión de realizar un reconocimiento a la capilla, y accedió al mismo. La licencia episcopal debía facilitar el acceso a la misma.

estuvo compuesta por Jerónimo Ros y José Ramón Berenguer³⁵⁰.

“Para dar una prueba del abandono tan proverbial en este país, basto decir que hace dos días, al abrirse el magnífico panteón de la capilla del Marqués de los Vélez, se vio petrificado y en una respetable cantidad el lodo que dejó la célebre riada de S. Calixto. Todo el mundo sabe que, en aquella catástrofe, no estando la ciudad defendida del río, cual sucede ahora con el paseo del Malecón, el agua penetró en Murcia, alcanzando su nivel cerca de tres metros dentro de la Catedral”³⁵¹.



Capilla de los Vélez. Colecc. M^ª Dolores Palarea. S. XIX.

350 AMM. *La Paz de Murcia*. 20/02/1882. P1. La Visita de los arquitectos Ros y Berenguer dio un resultado satisfactorio, mostrando un estado sólido, “sólo las piedras que forman la coronación de los botareles, por no ser de buena calidad están bastantes corroídas por el tiempo; pero no por esto ofrecen peligro, aunque sería conveniente que fueran sustituidas por otras mejores”.

351 AMM. *La Paz de Murcia*. 18/02/1882. p.1. Recoge la noticia cómo se iba a empezar a construir un andamio para el reconocimiento de la capilla, bajo la dirección del arquitecto Sr. Berenguer.

La polémica sobre las obras en la Catedral continuó en el tiempo, hasta llegar a producirse una denuncia al Gobernador Civil de la provincia relacionada con las obras que se estaban ejecutando en la Capilla de Santa María. El Obispo desmintió los hechos expuestos por la Comisión sobre la capilla parroquial, afirmando que todo se había hecho cumpliendo los requisitos legales y afirmando que en adelante la Junta de Reparación de templos tendría en cuenta los Reales Decretos vigentes, en especial el de 15 de agosto de 1876 y la instrucción dada para su ejecución el 28 de mayo de 1887³⁵².

El heredero del título de marqués de los Vélez, el Duque de Medina Sidonia, fue informado del estado ruinoso de la capilla de San Lucas de la que era patrono. En su respuesta al Cabildo de la Catedral de 14 de febrero de 1887 exponía las causas de su interés por la conservación de la capilla:

(...) Mi religiosidad por un lado, y el celo por las glorias y blasones de mi familia, además de mi conocida afición a los Monumentos Históricos y Artísticos, serían causas suficientes para que yo mirara con interés todo cuanto se relacionase con la conservación en el mejor estado posible de la mencionada capilla de los Vélez. (...) ³⁵³

Al mismo tiempo reclamaba un informe detallado y un presupuesto de las obras que debían ejecutarse. En 1887 el arquitecto provincial, D. Justo Millán, recogía en el presupuesto para la reparación de la capilla las distintas intervenciones que debían realizarse, pudiendo deducirse de las mismas, la existencia de problemas originados por filtraciones de humedad que obligaron a reparar tejados y bóveda, a canalizar las salidas de agua, a construir dos ventanas de ventilación y a reparar los muros³⁵⁴. En el presupuesto las obras se clasificaron en tres grupos: obras urgentes para evitar la ruina, obras urgentes de conservación, obras urgentes de restauración exterior.³⁵⁵

Ante la actitud de la Junta Diocesana que había mantenido a la Comisión de monumentos ignorante de los trabajos de restauración que estaba realizando en algunos templos, la Comisión interrogó a su representante en la misma, el Sr.

352 AMUBAM. CPM. Caja 2, nº 62. 28 mayo 1887. A pesar de esas sentidas palabras, el Duque de Medina Sidonia no tenía idea de ser el heredero del recinto.

353 AMUBAM CPM. Caja 2, nº 47. Carta dirigida al arcediano de la Catedral, D. Félix Martínez Espinosa.

354 AMUBAM CPM. Acta de 25 de Noviembre de 1886. En la inspección del Sr. Millán, se había constatado el mal estado de algunos sillares, causado por la diferencia de los materiales, la presencia de grietas estructurales, y daños en la cubierta que dejaban penetrar el agua. En la cripta se encontró gran cantidad de fango acumulado.

355 AMUBAM CPM. Caja 2, nº47. Presupuesto de D. Justo Millán, fechado el 4 de abril de 1887.

Clemencín, quien manifestó no haber recibido invitación alguna para asistir a las reuniones de la Junta³⁵⁶. En 1886, tras conocerse un informe inicial del arquitecto diocesano, el Sr. Millán, la Comisión acordó enviar una comunicación, firmada por el Sr. Gobernador para darle mayor autoridad y eficacia, al Sr. Dean como Presidente del Cabildo de la catedral invitándole a tomar las medidas para remediar los deterioros. Las actas sucesivas de la Comisión reflejaron su pesimismo ante una situación que sentían incapaces de controlar e imponer un criterio de respeto a la integridad artística del monumento, contemplado por la Junta diocesana como un exceso, lejanos a una realidad que en muchas ocasiones valoraba la restauración de los templos como meras reparaciones y arreglos, como reconocía el mismo Sr. Millán en su informe:

(...) cierto que el singular mérito de tan primoroso monumento podría exigir hasta para esos desperfectos, menos esenciales á su seguridad que á su integridad artística, una delicada restauración que le devolviese su prístina frescura; pero aquí quién sueña tales lujos?³⁵⁷

La Comisión no abandonó su empeño por recuperar el control de las intervenciones y, como respuesta a la protesta de la Comisión Provincial al Gobierno al considerar que las obras de la capilla entraban dentro del artículo 21 del reglamento que regulaba las competencias de las comisiones provinciales, Fomento dirigió un oficio, fechado el 6 de marzo de 1890, al Obispo de la Diócesis prohibiendo toda restauración que no respetara los requisitos legales y decretando la prohibición de seguir con los trabajos iniciados. De esta manera pretendía evitar las quejas de la Comisión, que consideraba que sus competencias estaban siendo ignoradas, y que el Gobierno adoptara medidas de rigor³⁵⁸. El oficio recordaba que no se podía hacer ninguna clase de obras por insignificantes que fueran sin estar dirigidas por un arquitecto competente. A partir de este momento se sucedieron numerosos oficios entre el Gobernador eclesiástico y la Comisión en las que el

356 AMUBAM CPM. Acta del 26 de febrero de 1887. La Junta diocesana de construcción y reparación de Templos solo entendía de las obras que se hacían con los fondos de Gracia y Justicia, y no en los que costeaban piadosamente los particulares, así se explicaba que de estos no recibiera noticia oficial el representante de la Comisión de Monumentos en dicha Junta.

AMUBAM CPM. Acta de 14 de Noviembre de 1889. El vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos ofició al Presidente de la junta de Reparación de Templos recordándole el objeto del nombramiento del Sr. García Clemencín.

357 AMUBAM CPM. Acta de 25 de Noviembre de 1886.

358 AMUBAM, CM. Caja 2, nº 47. Oficio de la Sección de Fomento, negociado de Bellas Artes, con fecha 14 de mayo 1890. Recibido por el Vicepresidente de la Comisión de Monumentos.

primero hacía notar que las obras no afectaban a la parte artística, negando que se hicieran sin la dirección de un arquitecto competente³⁵⁹. En respuesta a las continuas quejas de la Comisión, el Obispo recordó a la autoridad ministerial que el 10 de marzo el gobernador del obispado había declarado lo que se estaba haciendo en la capilla - un retejado -, ratificando lo dicho, incluso ampliado a otras actuaciones que por lo visto estaban proyectadas. Todo esto se transcribió de nuevo y se remitió desde Fomento a la Comisión Provincial que según se excusó, no había recibido las comunicaciones. El continuo intercambio de oficios demostró los pocos deseos de entendimiento entre ambas instituciones, deseosas de mantener el control sobre las restauraciones del patrimonio de la Diócesis.

La breve reseña histórica enviada por el vicepresidente de la Provincial a la Real Academia de San Fernando en 1911 recoge una nota en la que recuerda que fueron las gestiones de la Comisión las que trataron de afrontar la restauración de la capilla de los Vélez, encargando un informe al arquitecto provincial Justo Millán, también arquitecto diocesano³⁶⁰. Al no obtener respuesta de los patronos a quienes se había remitido el informe, el Cabildo inició la restauración - “está sustituyendo sillar por sillar con piedra franca de Abanilla todo el primer cuerpo de la parte exterior desde el suelo hasta la primera imposta, o sea, un fajón de unos 5 metros de altura” -. Los canónigos del Cabildo encomendaron la dirección de la obra al Sr. Jefe de Ingenieros de Caminos D. Ricardo Egea, pero la reclamación del arquitecto provincial y diocesano, D. Pedro Cerdán, hizo que aquel se apartara de la dirección de las obras. En el momento del informe a la Real Academia eran comisarios de la restauración dos canónigos, “asesorados particularmente de alguna persona facultativa, pues no habrán de llevarse sólo del parecer de los canteros”. Ante esta circunstancia la Academia pidió al Secretario general, D. Enrique Serrano Fatigati, un informe detallado de la intervención³⁶¹.

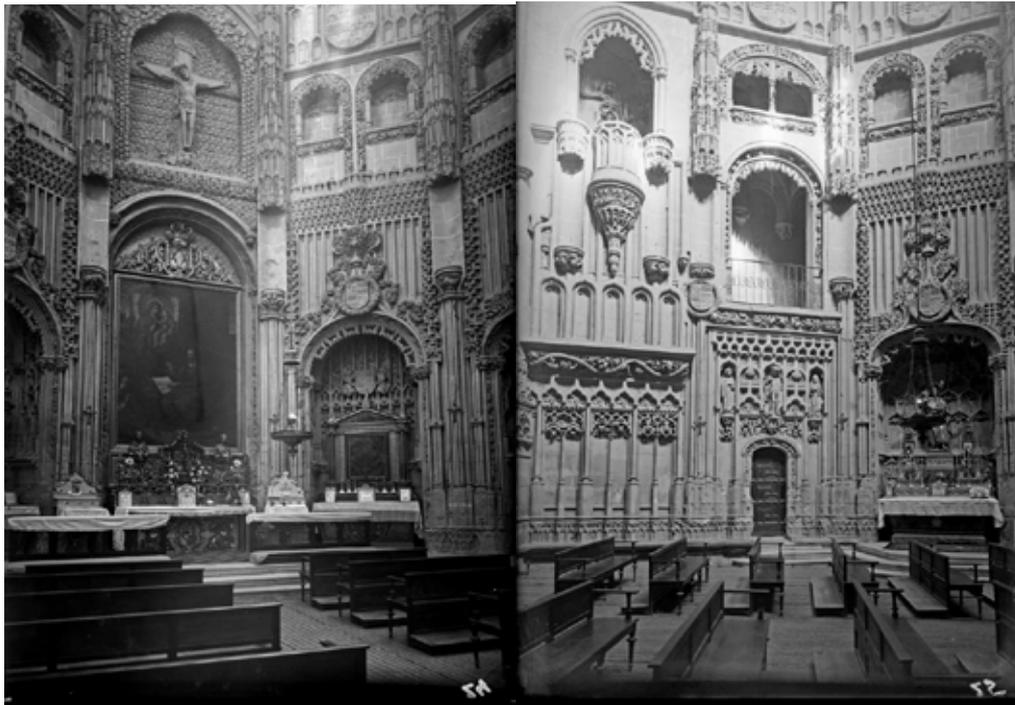
359 AMUBAM, CM. Caja 2, nº 47. En el oficio de 10 de marzo, el obispado se excusaba ante la Comisión al indicar que las obras eran un simple retejado; el 27 de marzo la Comisión daba cuenta de la continuación de las obras, por lo que el 31 del mismo mes volvieron a enviar una comunicación al Obispo, a la que éste contestó dos días después.

360 AMUBAM ACP. Acta del 25 de noviembre de 1886. p.42.

361 Fue Secretario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1904 hasta 1918.

AMUBAM CPM. Caja 2., nº47. Oficio de la real Academia de San Fernando del 29 de mayo de 1911.

AMUBAM CPM. Acta de 7 de junio de 1911. A pesar del paso de los años, las actas de la Comisión continuaron reflejando obras de restauración *ilegales* en el exterior la capilla de los Vélez.



Capilla de los Vélez. LOTY-05560

Capilla de los Vélez. LOTY-05561

En el Boletín de la Real Academia de la Historia, Elías Tormo expuso un estudio histórico artístico sobre la Capilla de los Vélez, exigiendo la atención del Estado para que en las obras de consolidación o conservación y restauración que se hicieran, no se alterara su singularidad. Su apoyo iba más allá de los criterios conservadores, pues en los rasgos de comprensión de las regulaciones legales que garantizaran la solvencia de su restauración estaría también su propuesta al Ministerio de Instrucción Pública para su declaración de Monumento Nacional, de esta manera se garantizaba su integridad material y estética, la conservación de todos sus elementos y el mantenimiento de su singularidad.³⁶²

La Comisión continuó realizando una labor de control que se extendería hasta la obtención de la declaración de Monumento nacional a la Capilla de los Vélez en 1928³⁶³. La propuesta del presidente de la Comisión, el Marqués de Villa-

362 AMUBAM CPM. Caja 2. nº73 .El marqués de Villamantilla de Perales en carta fechada en Madrid el 22 de marzo de 1926, dirigida al Secretario de la Comisión de monumentos, D. Andrés Sobejano, además de felicitar a la comisión por la declaración de la Capilla de los Vélez, otorga el mérito de su obtención a Ibáñez García y Elías Tormo.

363 AMUBAM CPM. Caja 2, nº25. El Deán de la Catedral, D. julio López Maymón, dio las gracias a la Comisión de monumentos por este logro. (nº37) La declaración de Monumento Nacional comportaba la adscripción automática de la Capilla al Tesoro Artístico Nacional, quedando desde tal momento bajo la tutela del Estado y la inmediata inspección de la Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de Murcia.

mantilla de Perales³⁶⁴ para obtener la declaración fue apoyada por Ayuntamiento de Murcia por medio de su alcalde D. Francisco Martínez, quien agradeció públicamente la iniciativa de la Provincial. El 20 de marzo, en sesión extraordinaria del cabildo catedralicio, se daba cuenta de la comunicación de la Comisión provincial de monumentos de la declaración de la capilla de los Vélez como Monumento Nacional y de la colocación del rótulo en la puerta de la capilla³⁶⁵.

364 AMUBAM CPM. Caja 2. nº73 .El marqués de Villamantilla de Perales - senador por la provincia de Murcia 1893, 1894 y 1895 - en carta fechada en Madrid el 22 de marzo de 1926, dirigida al Secretario de la Comisión de monumentos, D. Andrés Sobejano, además de felicitar a la Comisión por la declaración de la Capilla de los Vélez, otorga el mérito de su obtención a Ibáñez García y Elías Tormo.

365 AMUBAM CPM. Caja 2. nº73.

Gaceta de Madrid, núm. 90, de 30/03/1928, página 2017. Una vez pasado el expediente a informe de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, ambas entidades propusieron en sus dictámenes la declaración solicitada por la Comisión Provincial de Monumentos, de modo que de acuerdo con lo propuesto por la Junta de Patronato para la conservación de la riqueza artística nacional, S. M. el Rey declaró Monumento Nacional, adscrito al Tesoro artístico de la Nación, la Capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia.

Capítulo VII

Conservación y restauración en la Ermita de Jesús

7.1. La Ermita de Jesús

Con el Museo Provincial la Comisión de Monumentos había desarrollado un mecanismo de tutela que incluyó la gestión de la conservación, así como el control de las restauraciones de las obras de la colección. Aunque dividida en dos secciones, Arqueología y Bellas Artes, en la segunda se dedicó especial atención a la restauración de pintura, y dichas intervenciones alcanzaron mayor difusión pública. Mientras en el museo del Contraste la Comisión no consiguió plenamente sus objetivos, aplicando medidas de conservación sin no pocos obstáculos, observamos que algunos de sus miembros, inmersos en otras instituciones, estaban aplicando en éstas algunos de los modelos de gestión, patrones de conservación y criterios de restauración que habían intentado desarrollar sin éxito en el Contraste. Este fue el caso de la Ermita de Jesús, donde se custodiaban los pasos de Semana Santa de Francisco Salzillo.



Ermita de Jesús. IPCE. LOTY 05595.

Quienes habían escrito las primeras biografías de Salzillo en el siglo XVIII, siempre hicieron referencia a las obras conservadas en la ermita de Jesús. Luis Santiago Bado, Diego Antonio Rejón de Silva y Juan Antonio Ceán Bermúdez, registraron datos biográficos del artista pocos años después de su fallecimiento, transmitiendo una información veraz por su cercanía al artista, alejada de los sucesos deformados por la fantasía que acompañarían algunas biografías del escultor en el siglo XIX¹.

Tras una breve biografía, Diego Rejón de Silva recogía en su catálogo las obras de Salzillo existentes en Murcia y otras localidades, señalando su ubicación, destacando en esta relación que sea la ermita de Jesús el único espacio al que asigna la función de *conservar*, otorgándole una función diferencial con el resto de iglesias.

En la ciudad de Murcia y Ermita de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús se conserva hoy la obra mayor que puede ofrecerse a un artífice para manifestar su mucho dibujo y habilidad, (...)²

Ceán Bermúdez enumeraba en su *Diccionario* los pasos existentes en la ermita de Jesús y añadía un comentario relativo a la *composición* que realizó el escultor en la imagen de la Verónica, siendo revelador que en uno de los primeros catálogos que se hicieron de su obra, también quedara recogida esta faceta del artista, considerando el autor que merecía ocupar un espacio junto al relato sobre sus imágenes.

(...): la estatua de la Verónica que forma un paso, y aunque no es de Zarcillo compuso y reparó sus formas; (...)³

A diferencia de los anteriores, los autores del siglo XIX que escribieron páginas sobre Salzillo, la ermita de Jesús y sus imágenes, como Fuentes y Ponte, Baquero Almansa o Díaz Cassou⁴, también lo hicieron sobre sus restauraciones y las medidas que se adoptaron para su conservación, influyendo con sus opiniones en aquellos que estaban a su cuidado.

1 GARCÍA, "Era para todos", op. cit. pp.103-164. Formaron una de las primeras generaciones de autores que aun no siendo profesionales artísticos, se sintieron plenamente legitimados para escribir textos teóricos sobre las Bellas Artes.

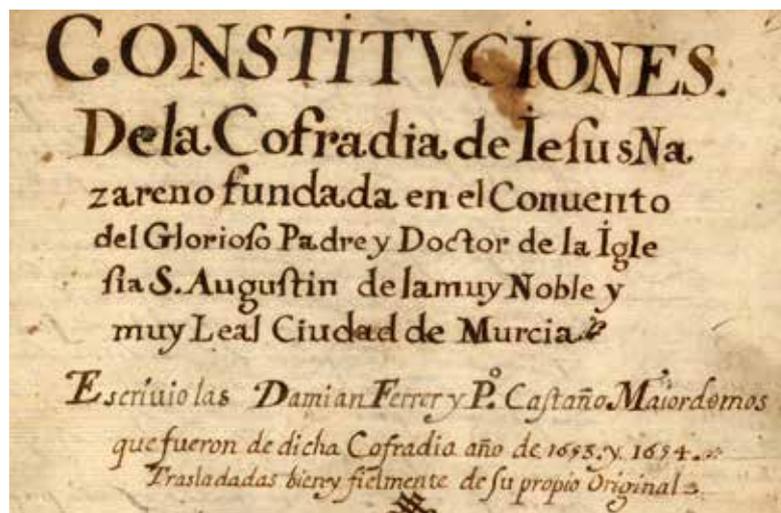
2 REJÓN DE SILVA, D. A. "Don Francisco Salzillo y Alcaraz", cit. en: GARCÍA LÓPEZ, D. "Era para todos": La construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII. *Imafronte* nº24. Universidad de Murcia: servicio de publicaciones, 2015. pp.141, Anexo nº1.

3 CEÁN, *Diccionario*, op.cit. p.30.

4 Baquero Almansa criticó los malos usos a los que eran sometidas algunas de las imágenes, como el de sacar a San Juan con una palma - sus mayordomos tuvieron que taladrar su mano para sujetarla -, consiguiendo con sus comentarios que se abandonara esta práctica tan perjudicial. La existencia de personalidades que, como Baquero, estimularon la conciencia relacionada con la conservación del patrimonio, fue determinante para que se adoptasen mejores soluciones por encima de tradiciones y modas perjudiciales para las obras.

7.1.1. Los primeros mecenas

El mecenazgo fue un sistema de perpetuación social y cultural en la ciudad, pero también fue un instrumento de conservación al servicio del patrimonio religioso de las cofradías pasionarias al promover la recuperación de su legado en el siglo XVIII, y al responsabilizarse y hacerse cargo de las necesidades derivadas de la conservación y restauración un siglo después.



Constituciones (fragmento). FHCNPJ. cpj 09-07.

Las Constituciones de la cofradía pasionaria de Nuestro Padre Jesús Nazareno, recibieron su aprobación en 1600, siendo uno de sus principales objetivos la procesión de sus imágenes. La ermita de Jesús tuvo sus antecedentes históricos bajo la protección de la orden agustina, e inicialmente la cofradía tuvo una modesta capilla dentro del convento de San Agustín. Aprovechando las obras iniciadas por el convento en su entorno hacia 1670, la cofradía promovió la ampliación del espacio que tenían asignado, convirtiéndose en el germen que daría lugar a la construcción de un nuevo templo que a partir de 1765 fue completamente independiente de los religiosos⁵.

Las catástrofes naturales asolaron el Reino de Murcia - Riada de San Calixto (1651) -, y ocasionaron la destrucción de sus imágenes, salvándose úni-

⁵ El año de entrega y terminación de los muros de la ermita a la cofradía (1679) todavía faltaba la portada, que finalmente sería bendecida el 26 de agosto de 1696, año en el que se colocó la imagen de Nuestro Padre Jesús en la iglesia, véase TORRES FONTES, J. La portada de la Iglesia de Jesús, *Murgetana*, nº1. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1960. p.31. El nuevo templo de planta octogonal fue ideado como espacio teatralizado en el que se custodiaban las nuevas esculturas del cortejo encargadas a Francisco Salzillo. Bajo cada arco una capilla guardaba un paso - Prendimiento, Nazareno, Última Cena, Dolorosa, Oración en el Huerto, Flagelación y Caída - a modo de *escenarios simultáneos*, véase BELDA NAVARRO, C. *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. 2015. p.101-103.

camente la imagen titular de Nuestro Padre Jesús Nazareno. La recuperación de su patrimonio artístico se inició gracias a mayordomos, como D. Juan Antonio de Sierra⁶, que costeó el paso de un primer *Prendimiento* (1734) realizado por el escultor Francisco Salzillo (1707- 1783)⁷. La Cofradía recibió otras dos imágenes entre 1744 y 1752, una Verónica y un *San Juan* de vestir que años después serían sustituidas por el mismo escultor.

D. Joaquín Riquelme y Togores⁸, Mayordomo de Jesús, fue quien inició la renovación del conjunto artístico de la Cofradía de Jesús con el encargo de *la Caída* (1752), lo que se tradujo no solo en la sustitución de las imágenes, también en el incremento de su calidad.



La Caída. Almagro. S.XIX. FO/16. Fondo fotográfico del Museo Salzillo.

El vínculo creado entre D. Joaquín Riquelme y Togores y el artista continuó dentro de la cofradía de Jesús, y de la mano de su mentor encontró un círculo

6 Receptor del Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de Murcia

7 AHRMU. (Archivo Histórico de la Región de Murcia). NOT, 2501/616r. Fechado el siete de agosto de 1735, el recibo del cobro de parte de la hechura del paso del *Prendimiento* de Nuestro Padre Jesús Nazareno fue otorgado por Francisco Salzillo a la viuda de D. Juan Antonio de Sierra. BELDA, *Estudios*, op. cit. pp.131-132. El primer *Prendimiento* (1736) que Salzillo realizó para la Cofradía fue vendido a Orihuela, sustituyéndolo por un nuevo paso en 1763 que resolvió con una composición abierta en la que el espectador podía realizar un recorrido visual deteniéndose en la narración y los sentimientos de las dos escenas representadas.

8 Quienes componían las cofradías murcianas en los siglos XVII y XVIII eran principalmente abogados, escribanos, procuradores o presbíteros, hasta que en la segunda mitad del siglo XVIII empezó a estar presente la nobleza local.

protector donde asentó su prestigio. Le encargó el paso de la Caída a Francisco Salzillo, creando un vínculo con el artista que se mantuvo posteriormente con sus descendientes⁹. A partir de este momento hasta 1777, Salzillo sustituyó todos los pasos antiguos de la cofradía, permaneciendo inalterable la imagen titular del Nazareno. Al paso de *La Caída* (1752) le siguieron los pasos de *La Oración en el huerto* (1754), *La Dolorosa* (1755), imagen de vestir, *La Verónica* (1856), *San Juan* (1856), *La Última Cena* (1761), el *Prendimiento* (1763), y *los Azotes* (1777). Las imágenes propias de una advocación, de la gubia de Salzillo se transformaron en señal honrosa que destacaba a sus propietarios y eran mostradas al público con orgullo.



Nuestro Padre Jesús. Almagro y Torreta. S.XIX. Fondo fotográfico Cofradía de Nuestro Padre Jesús.

⁹ Entre 1776 y 1783, D. Jesualdo Riquelme y Fontes, hijo de D. Joaquín Riquelme y Togores, encargó un Belén a Salzillo, que finalizaría Roque López en 1800, bajo el patrocinio de D. Antonio Riquelme Fontes, hijo de Jesualdo. GOMEZ DE RUEDA, I. *El Belén de Salzillo. Capricho de un mecenas*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2013. p.98. Se establece la relación entre mecenas y artista, de manera que D. Joaquín Riquelme necesitó de Francisco Salzillo para dar forma a su proyecto de renovación iconográfica, y Salzillo encontró en Riquelme la protección de un noble, con el que conquistó su fama como escultor.

En la segunda mitad del siglo XVIII, un pequeño grupo de mayordomos gestionaron la institución, dando cuenta de sus iniciativas en los Cabildos. Estos mayordomos llegaron a convertirse en el apoyo económico de la cofradía en momentos de grandes penurias, pero un segundo momento de esplendor fue posible, a finales del siglo XVIII, por la generosidad y mecenazgo de D. Francisco González de Avellaneda, Bailío de Lora de la Orden de Malta, promotor del encargo a Salzillo del último paso, *los Azotes* (1777). Costeó algunas intervenciones en la iglesia (1792) y encargó la decoración mural de Pablo Sistori. Para la imagen titular de la cofradía encargó la conocida como Túnica del Bailío y una hermosa cruz de madera cubierta de carey y nácar que trajeron desde Yucatán en 1800.



La Caída. Colección M^º Dolores Palarea. Siglo XIX-XX.

Después del fallecimiento del Bailío de Lora (1802), la cofradía de Jesús experimentó dificultades económicas, que se verían acrecentadas por los conflic-

tos bélicos durante casi dos décadas¹⁰, aunque gracias a las rentas de una propiedad donada a la cofradía, ésta pudo sacar la procesión en los primeros años de la Guerra de la Independencia¹¹. En los años posteriores a la finalización de la guerra, el empobrecimiento dio lugar a que algunos mayordomos no pudieran responder de sus cuotas, viéndose obligados a dimitir. A pesar de las dificultades, existió un espíritu en los mayordomos y parroquianos por devolverle su esplendor a su ermita.

A la decisión adoptada por la cofradía al elegir a Salzillo para promover la renovación artística de su patrimonio, se sumó el creciente interés por su obra dentro y fuera de la ciudad. Consciente de ello, la cofradía adoptó mayores cuidados preventivos en la *carrera*, viéndose obligados en ocasiones a adoptar medidas y corregir malos hábitos, y en el interior de su ermita.

7.1.2. La conservación de la ermita de Jesús

7.1.2.1. Conservación, resguardo y cómoda manera de contemplar

La Ermita de Jesús, bendecida e inaugurada en 1696, alcanzó su independencia de los religiosos agustinos en 1765, solo unos años más tarde la fábrica material comenzó a necesitar reparaciones¹².

En 1802, el Marqués de Campillo comunicó a la Junta la entrega de cuarenta mil reales procedentes de limosnas para emplearlos en obras de la ermita, retablo y camarín de N. P. Jesús Nazareno, y los tejados de la capilla, cantidad que se encontraba en poder del Bailío de Lorca, en aquellos días en franco peligro de muerte. En esa misma reunión se dio comisión a otro Mayordomo para que formase uno o más proyectos para el camarín para N.P. Jesús

10 Mecenaz artístico de la Cofradía de Jesús en el último tercio del S.XVIII, el bailío de Lora puso como condición para recibir las rentas de las propiedades donadas, que la procesión de Viernes Santo se celebrase. Cuando en 1809 la Junta Superior de la Provincia ordenó su suspensión, los mayordomos pidieron no verse afectados por esta decisión, quedando finalmente reducido el número de pasos en la procesión de 1810, véase MONTOJO MONTOJO, V. la Cofradía de Jesús: nobleza y clero de Murcia en la guerra de la independencia. *Historia y sociabilidad: homenaje a la profesora María del Carmen Melendreras Gimeno* / coord. por Juan Bautista Vilar Ramírez, Antonio Peñafiel Ramón, Antonio Irigoyen López. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007. pp. 409-422.

11 AMM. RAMOS ROCAMORA, J. (manuscrito) *Noticias de Varios Casos que han acontecido en diversos pueblos y en particular en esta Ciudad y Reyno de Murcia*, 1804. T.II, pp.153-156.

FHCNPJ. cpi. 04-08. Acta de la Junta extraordinaria de junio de 1802. El Sr. Marqués de Campillo presentó a la Junta como el Sr. Bailío de Lora, hallándose en peligro de muerte, le entregó cuarenta mil reales procedentes de limosnas para emplearlos en obras de la ermita y retablo y camarín de N.P. Jesús Nazareno, y también para reparar los tejados de la capilla. Un año después, como quedó reflejado en la Junta extraordinaria de 29 de febrero de 1803, se presentó un plan para el camarín de Jesús Nazareno, quedando aprobado, a la espera de que los comisionados establecieran el contacto con los tallistas.

12 FHCNPJ. Acta del Cabildo de 21 de mayo de 1783.

“El Sor. Marq. del Campillo hizo presente qe. El Sor. Bailio de Lora hallandose en peligro de muerte, le entrego quarentamil r. procedidos de limosnas qe. tenia recojidos de N.P.Jesus pa emplearlos en lo qe. Se ofreciese en dcha cofradia, obras de la ermita y retablo y camarin de N.P.Jesus Nazareno, y tambien la necesidad qe. habia en reparar los tejados de la capilla; y oydo por otra junta se dio comision a otro Sor. Antiguo forme uno o mas planes del Camarin que se haya de construir para colocar a N. P. Jesus Nazareno, y se traiga, para conferir sobre ello”¹³

En esta primera mitad de siglo, son las intervenciones en la fábrica de la ermita la preocupación esencial de los miembros de la cofradía, reflejando tales inquietudes los comunicados y acuerdos de las actas, aunque tuvieron que afrontar obras de escaso impacto en el edificio como consecuencia de las lluvias, realizar reformas para mejorar las medidas de seguridad o reparaciones en la media naranja.

Entre 1824 y 1826 le encargaron al maestro Andújar diversas obras debido al estado ruinoso de la ermita¹⁴, que incluso les hizo plantearse una reedificación. La amenaza de ruina en la ermita obligó a realizar obras, quedando encargado de las mismas el maestro Andújar¹⁵. En 1824 fue el encargado de realizar el reconocimiento de los deterioros en la capilla de Nuestro Padre Jesús¹⁶.

En estos primeros años, la intervención de arquitectos en el edificio pareció limitarse a trabajos de revisión y pequeñas mejoras de la fábrica. Coincidiendo con las contiendas ocasionadas por la invasión francesa y los posteriores conflictos armados, la cofradía de Jesús sufrió las consecuencias de saqueos y contrabandos, por esta causa, en el año 1818, se había encargado al arquitecto Carlos Cayetano Ballester el examen y verificación de la elevación de la tapia con el fin de incremen-

13 FHCNPJ. Acta de la Junta extraordinaria [...] de junio de 1802 (cpj 04 – 08). Meses después, en la Junta extraordinaria 29 de febrero 1803, se aprobó un plan para el camarín y se encargó a los mismos señores, de ver a tallistas y conocer el último precio de la madera.

14 FHCNPJ. Acta del 2 de mayo de 1824 (cpj.04-34). Se proyectan arreglos en la deteriorada capilla del Titular. FHCNPJ. Acta del 29 de febrero de 1826 (cpj.04-55- 56).

FHCNPJ. Acta de 23 marzo 1827(cpj 04-60). Se repara la media naranja y la capilla de Nuestro Padre Jesús.

15 FHCNPJ. Acta de la Junta de 23 marzo 1827. Las obras indispensables y de urgencia que se habían efectuado en la media naranja y la capilla de N.P. Jesús, obligó a la Cofradía a buscar todos los medios económicos para sufragarlas, tomando medidas como limitar uno de sus mayores gastos, el de la cera.

16 FHCNPJ. Acta del 2 de mayo de 1824. Se expuso que la capilla de Nuestro Padre Jesús estaba deteriorada y se acordó que fuera revisada por el maestro Andújar.

tar la seguridad de la Capilla¹⁷. Sin embargo no pasaron muchos años hasta que las actas volvieron a recoger el estado alarmante del edificio¹⁸, y posteriormente se encontraron nuevas disposiciones en este sentido¹⁹.

La pérdida patrimonial que sufrió la cofradía durante el periodo desamortizador quedó reflejada en las actas de las Juntas. Los lamentos de los miembros de la cofradía relativos a su penuria, la necesidad de arbitrar socorros económicos que no podían llegar por otro lado más que vendiendo determinados bienes (lámparas, coronas y cruces de altar) trataron igualmente de ser paliados mediante la aportación colectiva de los mayordomos, siempre dispuestos a socorrer la carencia de medios como a acudir con prontitud a otros desastres, como los ocasionados por la conservación de su ermita, muy dañada tras los terremotos de 1829 y 1864²⁰.



Grabado del Terremoto de 1829 ²¹

17 FHCNPJ. Acta de la Junta extraordinaria de 19 de septiembre de 1818 (cpj: 04-28bis). Ante los sucesos del 9 de septiembre, cuando había estado próxima de ser asaltada por la tapia ruinoso la capilla de N.P. Jesús, considerándose los daños incalculables que podían considerarse en tiempos de epidemias o tomando por sorpresa al sacristán para contrabandos, se acordó "pasase el Arquitecto Ballester a su reconocimiento verificando la elevación de la referida tapia hasta la altura suficiente para la seguridad de la Capilla". Carlos Cayetano Ballester y Ordaz nació en Murcia en 1769, realizó sus estudios de arquitectura en la Academia de San Carlos de Valencia y fue Arquitecto titular del Ayuntamiento de Murcia desde 1810 hasta que dimitió del cargo en 1814. Véase NICOLÁS GÓMEZ, D. *Arquitectura y Arquitectos*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Ayuntamiento de Murcia, 1993. Ballester y Bolarín fueron los únicos arquitectos que figuran en el censo de Maestros de obras y Arquitectos de Murcia en 1823. Se tiene constancia de numerosas intervenciones de estos arquitectos, algunas de importancia como el edificio para Casa de la Misericordia (1816), revisiones para valorar los daños ocasionados por el terremoto de 1829 en la Torre de la Catedral, incluso obras menores, como derribos y reconstrucciones de paredes y muros en estado de ruina.

18 FCNPJN. Acta del 29 de febrero de 1826.

19 FCNPJN. Acta de la Junta de 4 de marzo de 1842. Se dispuso que pase un arquitecto por la ermita de Jesús a comprobar su estado interno y externo.

20 El terremoto de 1864 resistió la estructura de la cúpula y las bóvedas de la ermita.

21 [fecha de consulta: 09/05/2017] Disponible en:

<http://fotosantiguasguardamar.blogspot.com.es/2011/03/182-aniversario-de-terremoto-que.html>

La creación de las Comisiones Provinciales en 1844 y las Reales Ordenes que a partir de 1850 establecieron la aparición de sistemas de control en las intervenciones de los edificios históricos, impusieron el deber de conservar los monumentos, indicando los criterios a seguir en el caso de que fuera necesario restaurarlos, señalaron el inicio de una nueva etapa en la que la conservación y el respeto por las formas y el pensamiento primitivo de las fábricas, hizo que se vigilaran las obras, siempre auxiliadas por un arquitecto²². En 1858 se creó el cargo de Arquitecto Provincial, entre cuyas misiones estaban las de inspección, protección y conservación de los bienes inmuebles del Estado en las provincias.

El formidable legado recibido por los miembros de la cofradía de Jesús siempre fue objeto de atención y de esa forma era reconocido por la Comisión Provincial en los términos elogiosos y confiados con que se dirigía a ella, pocos años después de ser creada por el gobierno, no dudando exaltar el celo de los hermanos en la conservación de su patrimonio a pesar de las dificultades por las que atravesaron las principales ciudades de la provincia de Murcia desde 1840. Decretada la mayoría de edad de Isabel II en 1843 e implantada una política moderada por González Bravo, la suspensión de las cortes y la promulgación de la ley de ayuntamientos de 1840 hicieron el resto. Los levantamientos de Murcia, Cartagena y Alicante no se hicieron esperar²³, fue un período convulso en el que la cofradía tuvo dificultades, incluso, para sacar la procesión de Viernes Santo.

“El culto y beneracion de N.P.Jesus Nazareno, conserbacion de los preciosos Pasos que forman los Misterios de su Sma Pasion; reparacion de la Hermita donde se custodian, y demas urgentes necesidades que reclaman su pronta ejecucion; son otros tantos motibos que tienen puesto en movimiento a la Ilustre Cofradia a la que V.S. Pertenece como uno de sus cavalleros mayordomos. Cuydadosos desbelos y agitaciones no pocas, se han sufrido en el presente año para conseguir el que se efectue la Procesión de Viernes Santo (...)”²⁴.

Las necesidades de reparación en la ermita de Jesús se hacen evidentes

22 *Compilación Legislativa del Tesoro Artístico Nacional, 1930, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Sección de Publicaciones, Estadística e informaciones de enseñanza.* Madrid: Imprenta de <<La Enseñanza>>, 1931.

23 El movimiento revolucionario llegó a su cumbre en el levantamiento de Cartagena en 1844, la ciudad había encabezado otros levantamientos en 1820, 1840 y 1843. véase. EGEA BRUNO, P. Los motines cartageneros de febrero-marzo de 1844., *Murgetana*, 91. Murcia, 1995, pp. 57 – 67.

24 FHCNPJ. Acta Extraordinaria de Junta de 8 de abril de 1849.

en las actas de 1844, destacando los problemas de la bóveda en la capilla del paso de la Santa Cena²⁵. En 1849, la preocupación por mantener y reparar la ermita obligó a la Cofradía a vender algunas de las mejores casitas que poseía, incluso se vio en la necesidad de pedir a sus mayordomos aportaciones extraordinarias. Los continuos trabajos de mantenimiento en los tejados y bóvedas no cesaron, ni pudieron evitar las filtraciones de agua que, en algunas ocasiones, debieron tener pésimas consecuencias para los bienes muebles que permanecían en su interior²⁶.

En 1862 según el Libro de Cuentas de la Cofradía, se pagaron trescientos veinte reales a Don Francisco Bolarín por la restauración de la Fachada de la ermita²⁷. Veintitrés años después, en 1885, gracias a los fondos aportados por un devoto, se restauró nuevamente la fachada y la puerta de la iglesia²⁸.

Inesperados agentes naturales, como el terremoto que asoló la provincia el 11 de enero de 1864, hicieron necesaria la presencia de un perito para revisar la media naranja y las bóvedas que se habían resentido. Años después, en 1869 el maestro D. Manuel Iginio estará encargado de realizar obras urgentes en el arco del camarín de la Santa Cena y de reforzar las paredes que dividen la capilla del patio de la Iglesia de San Agustín, en donde se depositaban las aguas de lluvia²⁹. Los arreglos y reparaciones de la ermita continuaron corriendo por cuenta de la cofradía y las aportaciones de sus mayordomos.

Con la llegada de Alfonso XII al trono (1874) se inició a una etapa de calma, que permitió prosperar a las artes. En la ermita se tradujo en una serie de cambios progresivos: planes de acción, medidas de cuidado, mantenimiento y prevención. Esta nueva conciencia sobre el patrimonio hizo que los responsables asumieran la

25 FHCNPJ. Acta de Junta de 10 junio de 1844. D. Manuel Barnuevo Arcayna dio cuenta a la Junta del reconocimiento que había practicado en la Bóveda de la Capilla del Paso de la Cena, presentando un presupuesto de ciento siete reales para su composición o reparación.

26 FHCNPJ. Acta del 12 de febrero de 1864. El terremoto del 11 de enero había resentido la media naranja de la ermita y algunas de sus bóvedas. Se acordó dar comisión al Sr. Decano y a Don Luis Sandobal para que buscaran un perito para hacer un reconocimiento detallado de toda la ermita, entregando un presupuesto de los costes de su "composición".

FHCNPJ. Acta de la Junta de 22 de abril de 1859. El pie de la veleta de la media naranja de la Ermita presentaba un agujero por el que se introducía el agua cuando llovía, cayendo por el cordón que sostenía la araña del centro.

FHCNPJ. Acta de la Junta de 24 de febrero de 1860. La comisión trató el asunto para la composición de la media naranja de la iglesia.

FHCNPJ. Acta de la Junta de 7 de marzo de 1862. El sacristán comunicó a la Junta, que a pesar de las reparaciones hechas el año anterior en el tejado de la ermita, seguía filtrándose el agua por el pie de la veleta; que también se hallaba destrozado el tejado de la media naranja por haberse desconchado un umbral de una de sus ventanas. También expuso que había una puerta tan estropeada que no ofrecía seguridad para custodiar las alhajas del paso de la Cena. Se acordó que bajo la dirección del Sr. Decano, se hiciera dicha puerta y las obras que fuera necesarias en los tejados.

27 FHCNPJ. Casas pertenecientes a la Cofradía de Jesús (desde el año 1812). Censos y cuentas de 1862.

28 FHCNPJ. Acta de la Junta de 1 de abril de 1885.

29 FHCNPJ. Acta de la Junta de 14 de septiembre de 1869.

idea de que para transmitir su legado era necesario conservar.

La Comisión de Monumentos aceptaba a los arquitectos provinciales como individuos natos de la misma, su presencia en las actuaciones de la Cofradía de Jesús no se limitó al asesoramiento y control sobre las obras en el edificio, sino que intervinieron en el diseño y mejora de los sistemas expositivos³⁰. En 1869, el arquitecto D. José Ramón Berenguer, presentaba los planos del nicho donde estaba colocado San Juan, con el fin de mejorar su colocación³¹.

“Por hoy podemos asegurar que nos da lástima ver como se encuentra aquel templo, porque como iglesia es de todos, y como joya las obras de Salzillo interesan a todos los murcianos. Eso lo decimos por haber llegado a nuestro conocimiento ciertos rumores que no podemos menos de lamentar profundamente”.³²

En las décadas finales de siglo las noticias sobre el estado del templo recogidas en la prensa local muestran una gran preocupación, lo que explicará la presencia de los arquitectos Sr. Abellán y Sr. Millán durante las obras de reedificación de la ermita en 1883, bajo la atenta mirada del entonces Comisario de Pasos, el Conde de Roche, miembro de la Comisión de Monumentos y académico correspondiente de la Academia de San Fernando.³³

30 AMUBAM ACM. Acta de la Junta ordinaria de 1 de mayo de 1875. “El infrascripto secretario hizo notar que, designándose el Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos como individuos natos de ellas a los Ss. Jefes de las Secciones de Fomento y Arquitectos provinciales, lo exponía para que se autorizase la citación correspondiente, que ignorándose la causa, no se verificaba hacía ya tiempo. Expuestas algunas consideraciones acerca de las atribuciones menos extensas que hoy tienen los arquitectos provinciales, por no participar del carácter de funcionarios del Gobierno supremo que disfrutaban en la época en que se decretó dicho Reglamento, se resolvió, conceptuando interpretar rectamente el espíritu de ésta, se cite en lo sucesivo al mencionado funcionario provincial y al Sr. Jefe de Fomento, respecto de quien nunca sufrió modificación el derecho de asistencia.”

31 José Ramón Berenguer Ballester (1816-1884) aparece en el registro de los maestros arquitectos aprobados por la Real Academia de San Fernando en 1846. Pocos años después entró a formar parte del profesorado de la Escuela de la Sociedad Económica, donde impartió Dibujo lineal y topográfico desde 1848. Fue nombrado Arquitecto titular del Ayuntamiento de Murcia en 1854 y en 1863 consiguió la plaza de Arquitecto titular de Albacete y poco después, la de Arquitecto provincial de Cuenca. Fue cesado por la Junta Revolucionaria, el 9 de octubre de 1868, cargo al que fue restituido un breve periodo de tiempo, hasta que es cesado nuevamente en octubre de 1869, año que fue nombrado Académico corresponsal de las Bellas Artes de San Fernando. A partir de 1870 aparece en la lista de arquitectos murcianos y en 1872 fue nombrado vocal Secretario de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos. Para la Cofradía de Jesús, según consta en el Acta de la Junta del 16 de junio 1869, presentó los planos realizados para mejorar la colocación de la Efigie de San Juan, y también estuvo encargado de realizar un reconocimiento de las obras que necesitaba la ermita, dando comisión para controlar estos trabajos al mayordomo Sr. D. Luis Sandoval.

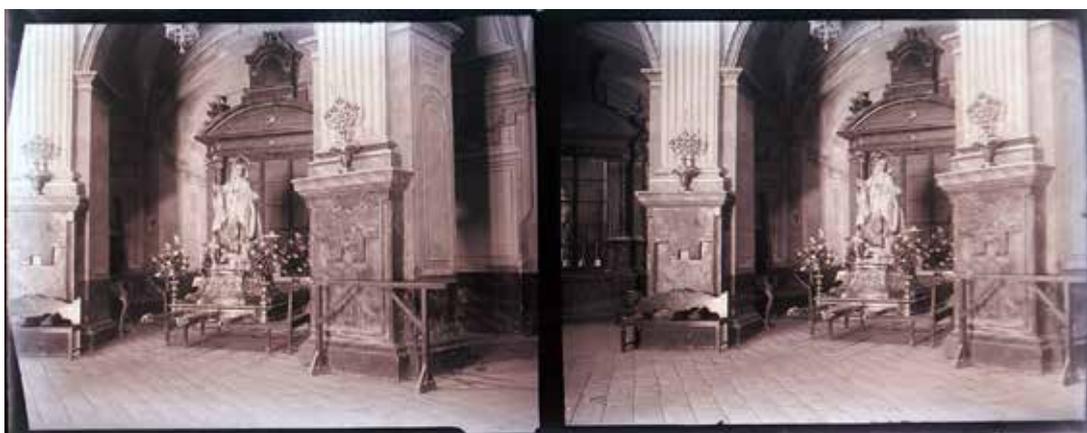
32 AMM. *La Paz de Murcia*, 12 de Febrero de 1884. p.1.

33 FHCNPJ. Acta del 26 de febrero de 1883. Queda recogido como se comisionó para inspeccionar las obras de reedificación al Sr. Conde de Roche bajo la dirección del Arquitecto Sr. Abellán. Y en las del 20 de septiembre de 1883, se acordó así mismo que el Sr. Presidente, puesto de acuerdo con el Arquitecto Sr. Millán, se enterase del estado de los planos de las obras ofrecidas por el Sr. Elgueta. Justo Millán Espinosa obtuvo la titularidad de la plaza de Arquitecto Provincial en 1891. Realizó numerosas intervenciones en el Contraste y otros edificios de la ciudad. Fue nombrado arquitecto de la Diócesis de Cartagena el 18 de septiembre de 1877, donde desarrolló importantes reparaciones y mejoras en numerosos conventos y templos.

La cautelosa advertencia de la prensa local sobre el alcance de las intervenciones quedaba explícitamente expresada en los términos siguientes:

“Pero ni él, ni nosotros, hablando en serio, deseamos que se toque á la ermita de Jesús, mas que para conservarla cuidadosamente, como el mejor y más valioso relicario que tiene Murcia, por las joyas de arte religioso que contiene”.³⁴

En 1880, Javier Fuentes y Ponte, en su *España Mariana*, describió el interior de la iglesia de Jesús, como una rotonda con claustro concéntrico, y las capillas, donde “perfectamente colocados en las cámaras especiales se conservan los Pasos”. Aportó datos sobre los sistemas expositivos de las imágenes: San Juan Evangelista descansaba sobre un trono apoyado en dos varas, colocado en un nicho cubierto. La Dolorosa estaba sobre un trono de tres cuerpos, en un espacio descrito como un altar con “mesa de celebración, una grada y un pórtico de orden dórico”, formando en medio un arco que corresponde a un nicho. Las fotos siguientes, duplicadas para obtener una visión para estereoscopio aceptable, son un documento gráfico excepcional para comprender el aspecto interior de la Ermita.



Interior de la ermita de Jesús. S. XIX-XX. Colección M^a Dolores Palarea Atienzar.

El paso de Los Azotes estaba dispuesto sobre una mesa de altar y una grada, colocado casi en la mitad de la nave circular, en el interior de un pórtico con pilastras de orden jónico.

³⁴ AMM. *El Diario de Murcia*, 26 de Marzo de 1891. p.2.



Los Azotes. Leroy et Filles. Universite de Louvain. Fotografía estereoscópica.



Capilla de la Cena del Señor

La Verónica estaba colocada en un nicho como el de San Juan. La Oración del Huerto descansaba sobre una grada, detrás de una mesa de altar, dentro de un pórtico apilastrado de orden compuesto. El paso de la Cena estaba colocada en un gran camarín, un espacio que contaba con mesa de altar, bocaporte arquitectónico y una lámpara o araña de cristal de Bohemia.

Ante la capilla de Nuestro Padre Jesús, existía una parte de claustro ante el altar que se hallaba cerrada por una verja.



Capilla de la imagen titular. S.XIX. FHCNPJ.

Las obras de remodelación no debieron interrumpirse en ningún momento pero, coincidiendo con la presencia del Conde de Roche como Comisario de Pasos asistimos a la transformación de varias capillas³⁵. Esta iniciativa respondió a su propósito de llevar a cabo las restauraciones de los Pasos, para lo que también consideraba que había que atender *a su conservación, resguardo y cómoda manera de contemplar*³⁶. Para ello propuso al Mayordomo Sr. Vergara lo conveniente que sería solicitase de la autoridad eclesiástica, la cesión de la parte del patio de la Arrixaca que lindaba con la Oración del Huerto, con el fin de ampliar la capilla.

Según consta en el acta de la Junta ordinaria del 14 de Mayo de 1897, el Excmo. Sr. Obispo autorizó al párroco de Sn. Andrés, D. José Vivancos Clares, para que en su nombre otorgase escritura pública de dicha cesión. En los trabajos de reforma y ampliación se siguieron los planos de D. Antonio Carrión Abellán³⁷.

La ausencia de estos planos en los fondos documentales de la Cofradía de Jesús, convierten dos artículos aparecidos en el *Diario de Murcia*, en una valiosa fuente que completa el vacío existente en los archivos de la corporación. En el primero de 1897, se describe la antigua capilla de la Oración como un lugar estrecho y lóbrego que, gracias a la ampliación, duplica su espacio realzándolo y mejorando la conservación del paso. Se pintan y decoran las capillas, se colocan tribunas para que los espectadores puedan contemplar los detalles, bajo una nueva luz cenital, y su techo se termina con seis lunetos y un remate o cupulita acristalada³⁸.

35 En 1893, Mariano Vergara pedirá autorización para reformar el nicho del Paso de la Oración, al igual que se había hecho antes en Los Azotes.

36 FHCNPJ. Junta ordinaria del 14 de Mayo de 1897. (cpj 08-087).

37 FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 2 de abril de 1893. Mariano Vergara rogó a la Cofradía que le autorizase la reforma, a su costa, del nicho del Paso de la Oración del Huerto, igualándole al Paso de los Azotes porque en el nicho actual no cabía el nuevo trono.

38 AMM. *El Diario de Murcia*.a. 27 de noviembre de 1897. p.1“CAPILLA DE LA ORACIÓN DEL HUERTO. Ayer tuvimos el gusto de visitar la iglesia de Jesús, con el objeto de ver la nueva capilla recientemente construida para el Paso de la Oración del Huerto. [...] La capilla ha ganado más que suficiente para que el ensanche sobre la antigua por demás estrecha y lóbrega que antes había, 16 metros y 73 centímetros cuadrados, midiendo ahora toda ella, incluso el grueso de su arco, la más que regular extensión de 33 metros y 73 centímetros cuadrados. Es, pues, todo lo capaz y anchurosa que era de desear para el mayor realce y la mejor conservación del admirable y preciosísimo Paso á que está destinada; de construcción al par que sencilla, sólida y bella; y dotada de esplendorosa luz cenital muy a propósito y más que suficiente para que el espectador curioso, desde las tribunas, allí al efecto colocadas, pueda á su placer y al detalle apreciar las incomparables bellezas de esta obra magna de nuestro insigne Salzillo. En fin, contribuye á hermosear esta capilla, despues de su lindo decorado de pintura, que representa una bonita perspectiva arquitectónica en tondo de color rosado del mejor gusto, su coronación de seis elegantes lunetos, á los que sirven de remate una bella cupulita ó zenit convenientemente acristalado.”

FHCNPJ. Cabildo general de 14 de septiembre de 1897. “El Sr. Presidente dio cuenta de la obra de albañilería y carpintería llevada a cabo en la Capilla de la Oración del Huerto, próxima a terminar; lo que se hubiera ya verificado, si no fuese por el tiempo que se ha creído necesario tenerla parada para su completa sequedad ; refiriendo dicho Sr. minuciosamente los detalles de la obra de referencia; los cuales fueron escuchados con gran júbilo por todos los Sres. Mayordomos presentes, rogando al mismo, continuase en su acertado plan de restauracion del paso ya citado, y ensanche de su capilla; así como de su pintura y decorado, pues que todo era del agrado y beneplacito de la ILTre. Corporacion.”

Las primeras intervenciones en la Ermita respondieron a la necesidad de mantenimiento del edificio, pero con el paso del tiempo, se aprecia una transformación en la valoración del espacio, que se traduce en la búsqueda de asesores cualificados, los arquitectos y eruditos locales. Esta nueva percepción convive con el deseo de los propietarios de mostrar sus obras en un marco adecuado, por lo que apoyaron económicamente la adaptación del espacio para conseguir una mejor contemplación de la obra de Salzillo. Se estaba produciendo un cambio cualitativo importante en la forma de contemplar las obras de Salzillo, el viejo recinto de culto ofrecía unas posibilidades de recorrido y contemplación que los regidores de la cofradía pronto comprendieron. De imágenes de devoción las obras iban a convertirse en objetos de contemplación³⁹, y en las dos últimas décadas de siglo la prensa lo designaba como el museo artístico de la cofradía de Jesús⁴⁰.

“Damos, pues, nuestra mas cumplida enhorabuena á los señores Mayordomos que han tomado la iniciativa en esta obras, y nos congratulamos muy de veras de la buena inversión que se está dando á los fondos del legado del difunto Sr. Elgueta, quien seguramente al querer que se restaurasen las imágenes de nuestro inmortal escultor, quiso también que se procurase porque en breves días no se destruyese otra vez lo restaurado, esto es que se atendiese á su mejor y más perpetua conservación”.⁴¹

Solo dos años después, en 1899, se reformará la capilla de *la Caída* que, de ser un espacio reducido, se amplía, aumenta su iluminación y, al igual que con la Oración, coloca una tribuna para la mejor contemplación de las imágenes. Se estaba diseñando un nuevo espacio para la presentación de los pasos, teniendo en cuenta los elementos estructurales característicos de la iglesia y sus posibilidades de intervención. Se diseñaron nuevos sistemas expositivos, valorando la importancia de una iluminación adecuada a la contemplación de los pasos, tuvieron en cuenta la incidencia de las visitas sobre las obras, estableciendo cómo se iba a desarrollar la visita sobre las tribunas, estaban diseñando un nuevo espacio expositivo. La ermita

39 Sobre los aspectos visuales y museográficos de la ermita ver. BELDA NAVARRO, C. Francisco Salzillo. La pasión escenificada. *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, Nº. 13, 2000, pp. 73-79.

40 AMM. *Diario de Murcia*, 31 de marzo de 1888. p.1.

41 AMM. *El Diario de Murcia*, 27 de noviembre de 1897. p.1

se transformó en un espacio visitable, adquiriendo las singularidades de los museos públicos, aunque a diferencia del museo provincial, los mayordomos responsables del patrimonio contaron con los medios necesarios para realizar las reformas.

En relación a la exposición de los pasos, las reformas que se realizaron en las capillas a finales de siglo incluyeron su decoración mural, la instalación de nuevos sistemas expositivos y de iluminación, pero también se tuvo en cuenta la función temporal de las piezas, los movimientos a los estaban sometidas durante su manipulación en Semana Santa, por lo que se aseguraron las esculturas a las bases, al tiempo que se dejaban descansar sobre cuatro sólidos pilares, de manera que pudiera subirse a los hombros de los nazarenos sin grandes dificultades y maniobras arriesgadas. Los retablos se transformaron, de manera que pudieran abrirse, evitando los riesgos de movimientos bruscos para las imágenes.⁴²

7.1.2.2. Condiciones medioambientales

7.1.2.2.1. Luz, humedad y temperatura

Murcia fue consciente del valor adquirido por la Ermita de Jesús, continuamente destacado por la prensa y llevado hasta el último rincón de la geografía local. Por ello no extraña que siendo "el mejor y mas valioso relicario que tiene Murcia, por las joyas de arte religioso que contiene" se alzarán voces para proclamar su defensa⁴³.

No existen noticias sobre incidencias relacionadas directamente con las condiciones medioambientales en el interior de la ermita, en cualquier caso el grosor de los muros evitó fluctuaciones aceleradas de humedad y temperatura, reduciendo los efectos adversos sobre los materiales constitutivos de las imágenes. A pesar de ello, la falta de control de la humedad y la temperatura, la ausencia de luz y la acumulación de polvo, fueron habituales las plagas de roedores, pájaros e insectos xilófagos. La prensa de la época se hizo eco de los efectos destructores de la carcoma en repetidas ocasiones, recordando con estas palabras:

"El tiempo, que eleva unas cosas y destruye otras, ha consagrado el hecho

42 AMM. *El Diario de Murcia*. 25 de noviembre de 1899, p.3. "En Jesús. Ayer visitamos la iglesia de Jesús y fuimos agradablemente sorprendidos, viendo la magnífica y esmerada obra de ampliación y reedificación hecha recientemente en la capilla del paso de la Caída, [...]" Mariano Ramón pintó la perspectiva del interior de la capilla. AMM. *Heraldo de Murcia*, 24 de noviembre de 1899, p.2. En la capilla de la Caída "La primera reforma ha consistido en avanzar el retablo y el altar que cierra dicha capilla haciéndolo practicable y giratorio como los de la cena y la Oración del huerto; con esto se ha conseguido dos grandes ventajas, cuales son, aumentar, en cuanto cabe, las dimensiones del recinto dejando espacio bastante para que el Paso descansa sobre cuatro pilares de sillería; y en segundo término que pueda entrar y salir en hombros de los mismos nazarenos que los conducen en la procesión de Viernes Santo. Se ha rasgado más la ventana que da á la plaza de San Agustín, aumentando de este modo la luz y merced á ello, y á una amplia tribuna construida de nuevo, puede el visitante contemplar con mayor comodidad y detenimiento este magnífico grupo escultórico.

43 AMM. *El Diario de Murcia*, 26 de marzo de 1891. p.2.

de que sean los mayordomos de la Cofradía de Jesús, los encargados únicos de la guardia y custodia de las incomparables esculturas de Salzillo; y, precisamente, ha venido á confiarles esas joyas, cuando el mismo tiempo se ceba con su carcoma".⁴⁴

En relación con la humedad por filtraciones desde la cúpula, no podemos olvidar que su presencia en la iglesia era constante y se produjeron graves episodios que ocasionaron deterioros en las pinturas murales de Pablo Sirtori.

La ermita se mantenía iluminada con la luz natural que procedía de los ventanales del tambor, variable a lo largo del día, mientras las capillas permanecían en penumbra la mayor parte del tiempo, a excepción de la del Titular, dotada de lucernario propio⁴⁵. En 1829, con el objeto de matizar la entrada de luz, se instalaron cortinas en las ventanas altas de la capilla⁴⁶, la segunda fuente de luz irradiaba de las lámparas de aceite y las velas⁴⁷, que a lo largo de los años produjeron alteraciones tanto en las policromías de las imágenes como en la capa superficial de las pinturas murales, oscurecidas por la exposición al humo graso⁴⁸. Los problemas que produjo esta iluminación fueron comunes a todas las iglesias de Murcia, también fueron habituales las quejas por tratarse de una iluminación insuficiente para contemplar las pinturas murales y monumentos de Semana Santa, además de plantear un elevado riesgo de incendio y quemaduras.

“Este es una verdadera obra de arte; aquí ha dejado ver el artista sus grandes facultades, pues la mayor dificultad en las pinturas de esta clase, para iglesia, está en saber darles la luz suficiente, sin haber para ello otros aparatos que velas de cera”⁴⁹

44 AMM. *Diario de Murcia*, 22 de abril de 1886. p.1.

45 FHCNPJ. Acta de la Junta de 20 de marzo de 1829. En 1829, con el objeto de matizar la entrada de luz, se instalan cortinas en las ventanas altas de la capilla.

46 FHCNPJ. Acta de la Junta de 20 de marzo de 1829.

47 FHCNPJ. Acta de la Junta de 10 de marzo de 1826, “Acordaron: que el día de Jueves Santo se iluminen las arañas de la iglesia, como lo estaran las capillas según costumbre”.

FHCNPJ. Acta del Cabildo de 9 de febrero de 1831. “El S. Decano propuso que podría haver en la capilla los quatro primeros viernes de la cuaresma, vela y alumbrado”.

FHCNPJ. Acta de la Junta de 8 de febrero de 1858.

FHCNPJ. *Libro de Casas pertenecientes a la ILTe Cofradía de Ntro P. Jesus Nazareno*. En las cuentas de 1863, se recogen pagos al sacristán por el aceite para varias lámparas de aceite, una de ellas alumbraba el Sr. de la columna.

48 FHCNPJ. Acta de la Junta de 10 de marzo de 1826. “Acordaron: que el día de Jueves Santo se iluminen las arañas de la iglesia, como lo estaran las capillas según costumbre”. FHCNPJ. Acta del Cabildo de 9 de febrero de 1831. “El S. Decano propuso que podría haver en la capilla los quatro primeros viernes de la cuaresma, vela y alumbrado”. FHCNPJ. *Libro de Casas pertenecientes a la ILTe Cofradía de Ntro P. Jesus Nazareno*. En las cuentas de 1863, se recogen pagos por el aceite para las lámparas, “treinta reales al sacristan por media arroba de aceite para la lámpara, correspondiente al mes de enero”.

49 AMM. *La Paz de Murcia*. 10 de Abril de 1887. p.1. En las últimas décadas de siglo se continuaba utilizando la iluminación con velas, como en el monumento de Sanmiguel para la parroquia de San Pedro.

Debido a los problemas para conseguir una iluminación suficiente, las pinturas murales y las imágenes de las iglesias se iluminaban con velas de cera o de sebo⁵⁰.

Con el paso del tiempo el edificio se renovaría, adaptando en algunas capillas la luz cenital, síntoma de que existía un interés por mejorar la percepción de los detalles, y esto sólo se podía conseguir haciendo visible lo que permanecía invisible con niveles de iluminación tan bajos como podía ser la luz de una lámpara de aceite y unas velas. No es de extrañar que durante la primera mitad del siglo XIX la procesión fuese considerada como el único momento en el que los pasos podían contemplarse adecuadamente, ya que durante el resto del año permanecían ocultos en la penumbra de sus capillas⁵¹.



F.H.C.N.P.J. *Los Azotes*. S.XIX.

50 AMM. *La Paz de Murcia*. 10 de Abril de 1887. p.1.

51 Emilia Pardo Bazán ya destacó como signo negativo el ocultamiento de las imágenes. Su texto sobre la Dolorosa no puede ser más expresivo de lo que consideró un arte escondido: "...no pude sino adivinarla. Apenas la divisé fue como si por un mirador morisco entre apareciese una cara descolorida, de soberana hermosura, húmeda de llanto, desencajada de angustia, helada de horror. Stabart Mater". Véase TORRES FONTES, J y TORRES - FONTES SUÁREZ, C. *Francisco Salzillo o el pensamiento firmado*, en: BELDA NAVARRO, C. (comisario). *Salzillo. Testigo de un siglo*, Catálogo de la exposición conmemorativa del III centenario del nacimiento del escultor, Murcia, 2007, p. 355.

Los pasos disponían de distintos elementos portantes para las velas dispuestos sobre las tarimas, como puede observarse gracias a la fotografía de Almagro, en el de *los Azotes*.

7.1.2.2.2. Catástrofes naturales

Ante causas de alteración derivadas de catástrofes naturales, imprevistas y de consecuencias imprevisibles, las condiciones físicas de un edificio eran determinantes para la conservación de las obras que contenía. El siglo XIX fue un periodo de grandes catástrofes ambientales, como los terremotos que asolaron la ciudad de Murcia y la de Orihuela durante 1829. Aunque desconocemos con exactitud cuáles fueron los efectos que pudieron tener sobre la fábrica de la ermita, queda recogido en las actas que obligaron a la Junta a trasladar sus reuniones a los jardines de la casa del Sr. Decano en los Pasos de Santiago. Un nuevo terremoto, el 11 de enero de 1864, produjo el derrumbe de muchos edificios en la ciudad, en el caso de la estructura de la Ermita de Jesús quedó resentida en su media naranja y en algunas de sus bóvedas⁵².

Las inundaciones y riadas del 15 de octubre de 1879, la famosa riada de Santa Teresa de 1883 y la del 22 de mayo de 1884, produjeron cuantiosos daños en la ciudad, coincidiendo con estas catástrofes naturales era común pedir al Decano de la cofradía de Jesús que se pusiesen en rogativa a Nuestro Padre Jesús y a la Dolorosa⁵³.

“La conservación de los monumentos históricos y artísticos que dependen del ministerio de Fomento no debe limitarse a meras restauraciones y á las obras que exijan los desperfectos del tiempo ó los ocasionados por mano del hombre ó por los fenómenos de la naturaleza, sino que debe también prevenir estos daños en cuanto se posible y poner tan preciosas reliquias á cubierto de todo peligro. Y uno de los mayores que amenaza constantemente en nuestro país los edificios monumentales es la chispa eléctrica, [...]”⁵⁴

El Real decreto de 30 de septiembre de 1887 incluía no solo a los monumentos históricos y artísticos, también a edificios que contuvieran colecciones

52 En estos casos la Junta se ayudaba de un perito para hacer una evaluación de daños y presentar una propuesta de intervención para solucionarlos.

53 AMM. *La Paz de Murcia*, 17 de junio de 1885. p.2. Los murcianos se vieron expuestos a epidemias de cólera o contagio asiático en 1854, 1859 y 1865, por lo que muchos habitantes, decidieron salir de la ciudad.

54 *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*. 5 de octubre de 1887. Exposición previa al Real Decreto de 30 de septiembre de 1887.

cuyo mérito y valor aconsejaron la instalación de un pararrayos⁵⁵. En 1900, la cofradía de Jesús, a propuesta del Sr. Clemencin Vergara, decidió la colocación de un pararrayos en la ermita⁵⁶.

7.1.2.2.3. Seguridad y afluencia de público

La cofradía tenía medidas para evitar robos y actos vandálicos, cuando se consideró necesario se elevaron las tapias que rodeaban la ermita, siendo el sacristán la persona encargada de estos asuntos. En 1818, tras un asalto a la capilla de Nuestro Padre Jesús, de acuerdo con el prior de San Agustín, se decidió tapar la comunicación con el convento para evitar robos⁵⁷.

La Junta se encargó de controlar algunos usos irregulares del edificio, como la utilización de dependencias de la Capilla y la sacristía como taller de carpintería que además de la acumulación de polvo y serrín, podía provocar incendios⁵⁸. No podemos olvidar que estaba muy presente el incendio del Teatro de los Infantes en febrero de 1877.

En la procesión, el control de los riesgos que la afluencia de público podía ocasionar, quedaba en manos de la autoridad pública, mientras en la iglesia la encargada de controlar el acceso y de velar por los pasos y ornamentos era la Cofradía. Durante el Jueves Santo se abrían las puertas de la Ermita para que todo el mundo pudiera contemplar los pasos adornados para el día siguiente, era la tarde de mayor afluencia de público. A este momento se refiere la nota de prensa que dice:

“A las cuatro de esta tarde ya se puede ir á Jesús á ver detenidamente las imágenes de la procesión del Viernes. Allí va muchísima gente

55 AMUBAM ACPM, Caja 2, nº52. En el oficio fechado el 6 de octubre de 1887. Se pedía a la Comisión provincial un listado de monumentos que no tuvieran pararrayos. AMUBAM. MUBAM, 10089/1. Acta de la Comisión del 10 octubre de 1887. p.54. Se acordó contestar al oficio del Gobernador, que no existía en Murcia ningún Monumento declarado histórico; y que solo estaba contemplado dentro del Real Decreto el Contrate por el museo que albergaba.

56 FHCNPJ. Acta de la Junta de 19 de mayo de 1900. A mediados de los años ochenta comenzaron a colocarse pararrayos en numerosos monumentos con el fin de prevenir los daños que podían ocasionar. FHCNPJ. Acta de la Junta del Cabildo ordinario de 14 de septiembre de 1900. El Sr. Palarea en colaboración con el técnico electricista colocaron un pararrayos.

57 El sacristán era la persona encargada de la seguridad del edificio. Notificaba el resultado de las reparaciones en 1861 comunicó a la Junta que a pesar de las reparaciones hechas el año anterior en el tejado de la ermita, seguían filtrándose el agua por el pie de la veleta- ,y controlaba el estado siempre problemático, de la media naranja. En las actas queda recogida su preocupación por el estado de algunas puertas estropeadas que no ofrecían seguridad para custodiar las imágenes de los pasos. Otro de los momentos en que debía extremar la seguridad era durante las funciones de toros en la plaza inmediata, ya que los jóvenes pasaban a la ermita desde los tejados de la iglesia colindante de San Agustín, provocando deterioros.

58 FHCNPJ. Acta de la junta de 8 de octubre de 1877. El Sr. D. Luis Fontes hace presente las repetidas amonestaciones y prohibiciones hechas al sacristán que, haciendo caso omiso, ocupaba la Sacristía y otras dependencias de la Capilla como carpintería.

después de andar las estaciones. Nadie quiere quedarse sin verlas, y ante la eventualidad de que no salga á la calle al siguiente día, vamos allí a refrescar nuestra admiración, á repetir nuevamente los elogios que nos inspiran nuestra fe y nuestro amor al insigne, al inmortal Salzillo”.⁵⁹

En momentos determinados del año, cuando la concurrencia a los cultos incrementaba el número de personas en el interior de San Agustín, se preparaban preventivamente medidas de escape para evitar aglomeraciones, abriendo el paso desde San Agustín a la Iglesia de Jesús⁶⁰. *El Criterio Murciano* de 25 de Marzo de 1886, recogió la gran afluencia de público que el Jueves Santo invadía los templos para visitar los monumentos, y destacó el *gran gentío* que en la tarde había asistido a la iglesia de San Agustín, donde estaban expuestos los tronos de la procesión del viernes Santo. Este y otros artículos calificaban de *incontrolable* la asistencia de público, como una *invasión* de los templos.

Después de conocer los perjuicios causados por la concurrencia en otros años, en 1829, la Junta decidió limitar el acceso a los camarines desde la víspera de la procesión, evitando entorpecer los trabajos de quienes preparaban los tronos⁶¹.

Otras actividades se realizaban con un público mucho más restringido, como las visitas extraordinarias para visitar la iglesia, que siempre debían estar guiadas por mayordomos⁶².

Los permisos concedidos a artistas y fotógrafos dentro de la iglesia fueron incrementándose durante la segunda mitad de siglo con la cautela de adoptar medidas preventivas para evitar daños. En 1859, el Mayordomo D. Eladio Mendoza solicitó permiso para sacar copia por fotografía de los pasos, quedando a su cargo los gastos para sacarlos y volver a colocarlos en las capillas, la Junta accedió, pero durante su manipulación debía de estar bajo la inspección de un mayordomo delegado que controlara posibles deterioros en las imágenes⁶³. El Alcalde Constitucional solicitó en 1861, que se franquease el acceso a una comisión artística nombrada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País para fotografiar los

59 AMM. *El Diario de Murcia*, 26 de marzo de 1891. pp.1 y 2.

60 Esta puerta o paso se abría cada vez que lo necesitaba la cofradía o el convento de San Agustín para sus actos. En 1865, la Real Congregación de vela y alumbrado y la Asociación de Nuestra Señora del Amor Hermoso manifestaron a la Junta su preocupación por el peligro existente en la iglesia inmediata de San Agustín al no tener más que una puerta, lo que en días de concurrencia podía ocasionar incidentes, por lo que solicitaron permiso para utilizar el callejón intermedio con la ermita de Jesús hasta la Plaza de San Agustín.

61 FHCNPJ. Acta de la Junta de 15 de abril de 1829.

62 FHCNPJ. Acta de la Junta extraordinaria de 29 de marzo de 1895. Según fueron aumentando de número, bastaba con presentar una papeleta sellada por la cofradía para acceder.

63 FHCNPJ. Acta de la Junta de 12 de junio de 1859.

pasos y remitir sus copias a Su Majestad, como obras selectas mandadas a recopilar en las provincias⁶⁴. La publicidad que aportarían a la memoria de Francisco Salzillo, decidió a la Junta permitir el acceso bajo condición de no ser sacados de la iglesia, bajándolos de sus camarines y colocándolos en la mejor posición posible para ser fotografiados. Para evitar cualquier deterioro en su salida y regreso a los camarines, debía realizar esta operación sólo personal competente, aquéllos que conocían los tronos y estaban habituados a moverlos, el estandarte Mayor Bartolomé Martínez y todos los subalternos que fueran necesarios.

Cuando en 1871 se sacaron los pasos a la calle para fotografiarlos, se formó tal muchedumbre que, ante el riesgo que podían sufrir las imágenes, la Junta decidió que no se volviera a conceder permiso para realizar estos trabajos en la calle⁶⁵. Se estableció como norma que durante la realización de estos trabajos, debían de estar acompañados por un Mayordomo en todo momento, con el fin de controlar que las esculturas no sufrieran ningún daño⁶⁶.

En las últimas décadas del siglo, la obra de Francisco Salzillo alcanzó mayor difusión, gracias a la aparición de fotografías de las imágenes en la prensa nacional. El *Diario de Murcia* de 12 de Abril de 1898 recoge la aparición de las fotografías de Almagro en *La Ilustración Española y Americana*, gracias a uno de los más activos propagandistas y más admiradores de Salzillo, el Conde de Roche. El entonces Mayordomo presidente de la cofradía había enviado una reseña y las fotos con objeto de dar publicidad a la obra de Salzillo, y a la procesión⁶⁷.

64 FHCNPJ. Acta de la Junta de 11 de junio de 1861.

65 FHCNPJ. Acta de la Junta de 24 de marzo de 1871.

66 Esta prohibición muestra la falta de iluminación adecuada, pues las largas exposiciones de luz necesarias para la impresión en la placa de cristal de la fotografía del momento, no garantizaba la luz necesaria para ver con calidad el detalle de las esculturas. Estas limitaciones influyeron en la decisión de Almagro para fotografiar los pasos fuera de la Ermita.

67 FHCNPJ. Junta ordinaria de la Cofradía de Jesús de 11 de Marzo de 1898. "El Sr. Presidente manifestó: que conforme á la invitación que desde el año pasado tenía hecha el Director de la Ilustración Española y Americana el pasado día 8 había mandado con una reseña de nuestras preciosidades esculturales y de la procesión, la colección completa de las fotografías de las mismas hecha por el Sr. Almagro, á aquella redacción, con objeto de dar publicidad digna á los méritos de nuestro insigne Salcillo y á nuestra procesión; como se logrará, pues, que había recibido contestación del citado Director D. Abelardo . de Carlos, ofreciéndole publicar con mucho gusto en su periódico, este trabajo. Tan bien hizo presente: que concluida la restauración del paso de la Oración del Huerto, se proponía después de las procesiones, continuar empleando lo que resta del legado del difunto Mayordomo Sr. Elgueta, en lo que ofreciere mayor necesidad."



La Ilustración Española y Americana, 8 de Abril de 1898. p. 208.

Los gabinetes fotográficos de la ciudad anunciaban la venta de fotografías de las obras de Francisco Salzillo en la prensa local, la difusión comercial de las imágenes debió de ser suficientemente lucrativa para acrecentar el interés de los fotógrafos por acceder a la ermita.⁶⁸

Entre 1877 y 1878, el fotógrafo D. Juan Almagro pidió permiso en varias ocasiones para realizar fotografías, la primera vez con motivo de la Exposición de París, a la que deseaba llevar las fotografías. La fotografía se convirtió en un documento donde quedó reflejada parte de la historia material de los pasos en las últimas décadas del siglo XIX⁶⁹.

En 1903, D. Enrique Villar solicitó permiso para realizar unas fotografías artísticas de las imágenes. Se concedió autorización, siempre que se realizaran bajo la dirección del Mayordomo Don Antonio María Palarea. A partir de este momento

68 AMM. *La Paz de Murcia*, 13 de octubre de 1883. p.4.

AMM *Diario de Murcia*, 30 de junio de 1886. Gabinete fotográfico D. Ricardo F. Rivera. p.1.

AMM *Diario de Murcia*, 19 de abril de 1888. p.3. Fotografías de Almagro.

69 AMM. *Diario de Murcia*. 1 de Abril de 1893. p.1. "El Sr. Almagro va a sacar fotografías del paso de la Oración del Huerto con las artísticas reformas que ha lucido este año".

comenzaron a pedir a los fotógrafos que entregasen a la cofradía un ejemplar de las fotografías obtenidas. De esta manera dio comienzo el valioso archivo fotográfico.

Consciente de su deber de dar a conocer la obra de Salzillo, la cofradía promovió la creación de un álbum donde se colocasen las mejores imágenes de las efigies, no solo las de su propiedad, sino de todas aquellas que lo merecieran⁷⁰.

7.1.2.3. Reglas de previsión y cuidado

La implantación de nuevas medidas preventivas, las reglas de *previsión y cuidado*, en muchas ocasiones iban precedidas de la denuncia del Mayordomo de pasos, encargado de cualquier asunto relacionado con su conservación. En 1877, el Sr. Fontes informó a la Junta del abandono en que la Cofradía tenía sus pasos, las capillas y dependencias, las túnicas y cuanto se sacaba en procesión. Él había sido autorizado con anterioridad para realizar las reparaciones necesarias, pero la falta de fondos lo había impedido. Entre las acciones que tuvo que realizar, destacó su preocupación por evitar abusos, como los vaciados en yeso de la cara de la Virgen y otras imágenes⁷¹. Este asunto de las reproducciones debió de ser bastante recurrente, dado que volvemos a encontrar en las actas otras noticias referentes a copias⁷². La respuesta de la Corporación siempre fue la misma, que no debería en modo alguno permitirse dicha reproducción directa, conscientes del peligro de realizar cualquier vaciado o reproducción directa de todo o parte de cualquier estatua⁷³. En cambio sí lo permitieron cuando se trataba de escultores que buscaban copiar de manera indirecta. En 1907 Manuel Sánchez Araciel solicitó permiso para visitar la iglesia con el fin de utilizar de modelo el paso del Prendimiento para

70 FHCNPJ. Acta de la Junta de 19 de mayo de 1900. En dicho álbum se debían colocar junto a las fotografías actuales, todas aquellas que se hagan en un futuro, "para cuyo fin, á todo permiso que se otorgue para ejecutarlas debiera preceder la condicion de regalar un buen ejemplar con destino al álbum".

71 FHCNPJ. Acta de la Junta de 8 de octubre de 1877. Los vaciados de yeso eran una práctica habitual en el siglo XIX, pero ejecutados directamente sobre las policromías de Salzillo, eran un procedimiento extremadamente peligroso que pudo dañarlas.

72 FHCNPJ. Acta de la Junta de 19 de mayo de 1900. La reproducción de escultura mediante los vaciados o moldes tenía como fin la reproducción de volúmenes originales y de sus características superficiales. Fueron motivo de polémica debido a su uso como falsificación y su posible reproducción incontrolada. El problema que se produce es que la técnica del vaciado requiere que la obra original se encuentre en perfecto estado de conservación y posea unas características que permitan su manipulación sin sufrir daños, que su superficie cromática no pueda ser alterada con el uso de materiales desmoldeantes, y que la ejecución del molde sea realizada por manos hábiles y expertas. Estos procesos, repetidos en muchas ocasiones, pudieron causar graves deterioros sobre los rostros de las imágenes. Estas reproducciones y copias, realizadas en las décadas finales del siglo XIX, dieron lugar a la existencia de obras atribuidas erróneamente a Salzillo.

73 *Reseña Histórica de la Real Sociedad económica de Amigos del País desde su fundación hasta fin de 1877*. Murcia: Establecimiento tipográfico de A. Arques, 1879. p.138. El Gobierno de S. M. concedió al escultor D. Francisco Sánchez Tapia, privilegio exclusivo por sus vaciados de yeso. El semanario *Polytechnicum*, de 1 de Julio de 1918, recogió como Francisco Sánchez Araciel obtuvo alguna mascarilla del Cristo de Salzillo, para sacar vaciados de yeso que luego colgaba en su estudio. Esta costumbre llegaría a ser denunciada y prohibida en la Cofradía de Jesús, debido al abuso y uso incontrolado que se hacía de la misma.

terminar una obra escultórica⁷⁴. El Cabildo le concedió el permiso a condición de que no obrara ningún contacto con las imágenes copiadas, sujetándose a todas las *reglas de previsión y cuidado* que le fueran impuestas por el Mayordomo de Pasos. A finales de siglo, las prácticas de conservación preventiva se había asentado definitivamente en los hábitos de la corporación.



Maqueta del Prendimiento. Sánchez Araciel. Museo Salzillo. A, Muñoz, 2004.

7.1.2.4. Sistemas expositivos. Elementos sustentantes.

Tarimas, tarimones, andas y tronos son elementos externos, sistemas capaces de soportar el peso de las imágenes, los movimientos durante su composición, y los vaivenes durante la procesión. En principio, las tarimas fueron consideradas como estructuras efímeras, cuando no podían arreglarse o reutilizarse, fueron sustituidas por otras nuevas, pero con la aparición de los tronos con una decoración más rica, entraron a formar parte del patrimonio que debía conservarse. La única imagen que contó con dos tronos desde el S. XVIII fue la del Titular⁷⁵.

⁷⁴ Actualmente el modelo o maqueta se encuentra expuesta en las dependencias del Museo Salzillo.

⁷⁵ En los inventarios de la Cofradía anteriores a 1748 queda recogida la existencia de un trono con cuatro gradas doradas para la imagen del titular en su camarín. En 1749 eran dos los tronos del Titular, uno adornado de ángeles con las insignias de la pasión y cornucopias para llevar la cera, y otro trono hecho con los fondos de las limosnas. Ese mismo año, las andas de N. P. Jesús se reutilizaron para la imagen de Ntra. Sra. de la Soledad, que por entonces era propiedad de la Cofradía, pintándolas de negro y oro, con cabecitas de serafines y golpes de talla doradas. En el mismo inventario, describe gran número de túnicas, ornamentos de sacristía, objetos de plata y alhajas.



N.P. Jesús Nazareno FHCNPJN. S.XIX-XX.

Díaz Cassou describía la tarima de la Santa Cena del color de maderas finas y con ligeras molduras, una sencillez que evitaba distraer la mirada, *que lo accesorio no mate lo principal*, centrándola en las trece imágenes de la composición y su contenido narrativo⁷⁶.

Debido a su uso continuado, las sencillas tarimas de madera sobre las que descansaban las escenas de Francisco Salzillo precisaban continuamente de arreglos. Las dificultosas salidas de los camarines, los golpes en los pasos estrechos durante la procesión debieron ser habituales, y ocasionaron su deterioro. Los mayordomos encargados del cuidado de cada `paso, ante el riesgo a que se veían expuestos, tomaron la decisión de realizar el estrechamiento de algunas tarimas o ensanchamiento de los accesos.

⁷⁶ DÍAZ, *Pasionaria*, op.cit, p.161-167. Javier Fuentes y Ponte hizo pesar el paso y cada uno de los elementos de la Santa Cena.



La Cena. Almagro y Torreta. FO/5. S. XIX. Fondo fotográfico del Museo Salzillo.

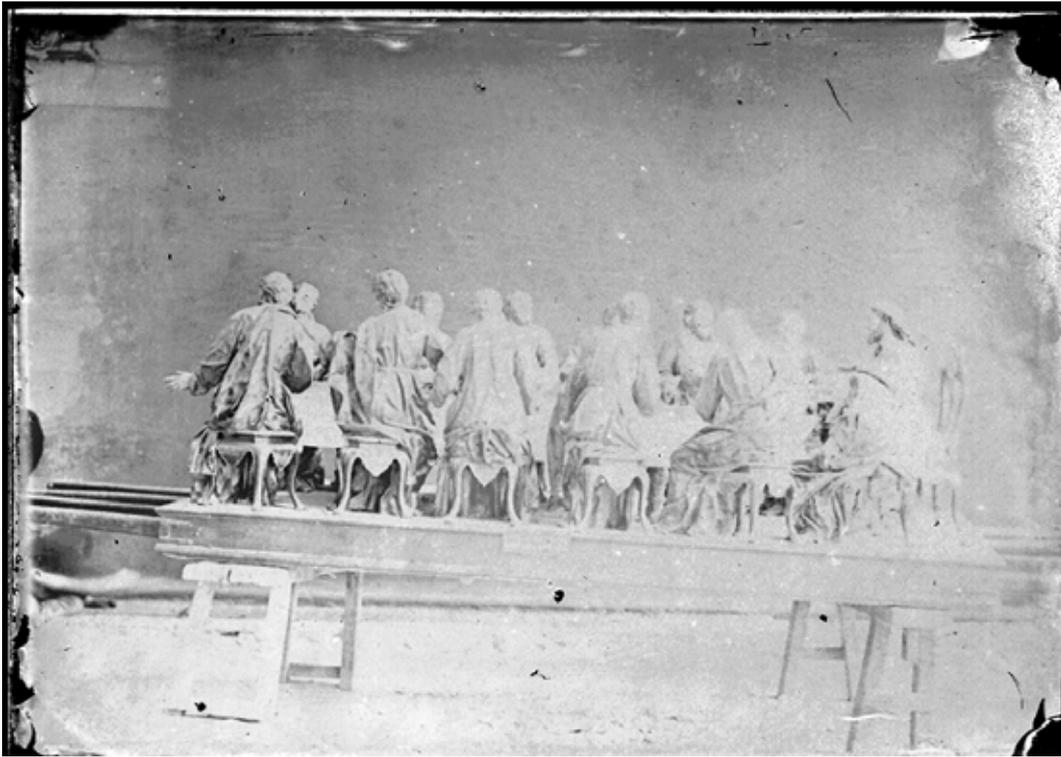
Deseando evitar el peligro a que se exponían los estantes del paso de la Santa Cena a la entrada y salida de la ermita, se añade una vara más en 1856. Ese mismo año se ensanchó la puerta del cuarto donde se conservaban los tronos de la Cofradía, localizada en el convento de las MM. Agustinas, evitándose de esta forma que se rozasen al ir demasiado justos a su tránsito⁷⁷.

Las tarimas eran sistemas de sustentación que debían ser suficientemente sólidos y resistentes para soportar el peso de las imágenes y para ser manipulados por manos no expertas. Distintas personas fueron las encargadas de repasar y cuidar de que tarimas y tarimones estuvieran en perfecto estado para su uso, renovándolos cuando era necesario. Las tarimas carecieron de decoración, eran sencillas molduras pintadas⁷⁸, que se intercambiaban y reutilizaban si era necesario⁷⁹.

77 FHCNPJ. Acta de la Junta del 5 de Mayo de 1856.

78 FHCNPJ. Acta de la Junta de 9 de marzo de 1890. El Sr. Mayordomo D. Francisco Melgarejo pidió permiso para pintar el tarimón del Paso de la Columna.

79 FHCNPJ. Acta de la Junta de 29 de febrero de 1856. "Tambien se acordó le compongan el altar de la Oración del huerto y que la tarima de Nuestra Sra de los Dolores se aproveche para San Juan".



La Santa Cena. AMUBAM. Neg. 359. S.XIX.

Aunque en el ánimo de los Mayordomos siempre existió la intención de ir sustituyendo estas sencillas tarimas por tronos, cuando esto sucedía, suponía un incremento considerable en el peso del paso, por lo que fue necesario ir aumentando el número de estantes⁸⁰.

En el paso de la Oración del Huerto se sustituyó la antigua tarima de las andas, por otra a la que ya denominan trono, con una rica decoración, realizada por el Sr. Chacón⁸¹. El borde superior no tenía ningún adorno para no privar la vista del menor detalle, sin ninguna moldura de hojarasca, solo cuatro pomos de flores en los ángulos. El nuevo trono y una peana fueron regalados por D. Mariano Vergara⁸².

80 En el acta de la Junta de la Cofradía de 14 de septiembre de 1849, queda reflejada la necesidad que había de que se construyese un trono para mayor ornato de la imagen Titular, quedando encargados para tal efecto D. Jose Elgueta y D. Diego Pareja. En la Junta del 6 de abril de 1890 se vuelve a tratar el tema de los fondos para el trono, pero desconocemos si éste sustituía al de 1849, o si aquél se mantuvo en uso hasta esta fecha.

81 AMM. *El Diario de Murcia*, 1 de abril de 1893, p.1.

82 FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 5 de febrero de 1893.



La Oración del Huerto. Ermita de Jesús. Archivo Vernaci. VN -04269



La Oración del huerto. Fototipia Hauser y Menet. S. XIX.



Trono de la Oración en el huerto. AMUBAM Junta Tesoro artístico. Neg. 046-013.

Los tarimones que se ponían en la puerta “de en medio” de la Catedral, permitían el acceso de la procesión para acceder a su recinto. Distintas personas se encargaban de poner y quitar estas tarimas, así como de mantenerlas en perfecto estado⁸³.

El Diario de Murcia del 20 de marzo de 1890 incluyó una nota sobre el acuerdo de los mayordomos de Jesús de restaurar las andas de los pasos, y de la construcción de un mecanismo para sacarlos sin peligro por la estrecha puerta de la Ermita. En esta última década, la construcción de un catafalco, el arreglo y reparaciones de los retablos y la mejora en tronos y tarimas, fueron el signo de una renovación que había comenzado unos años antes cuando la Ermita comenzó a valorarse como marco expositivo⁸⁴.

7.2. La procesión

Los estatutos primitivos ordenaban la procesión mediante reglas, que con el paso de tiempo fueron adaptándose a las necesidades hasta adquirir la imagen que hoy conocemos de ella, con pocas variaciones desde 1690⁸⁵. Su salida era en la noche de Jueves Santo, hasta que en el Cabildo celebrado por la cofradía el 2 de marzo de 1798, se decide que la convocatoria pase a la madrugada del viernes, por lo inconvenientes que podía ocasionar en la noche de Jueves Santo⁸⁶. En el difícil periplo que suponía una procesión, la conservación de los pasos se mantenía gracias a las reglas y el orden impuesto por las Constituciones, las costumbres afianzadas por la experiencia, y las medidas dispuestas durante la carrera, apoyadas en la presencia del comisario de procesión y el comisario de pasos.

7.2.1. Elementos ornamentales

7.2.1.1. El adorno de la imagen. Textiles.

Minuciosas anotaciones en las actas describen los ornamentos guardados en las dependencias de la ermita, algunos de los cuales habían sido diseñados por el

83 FHCNPJ. *Casas pertenecientes a la Cofradía de Jesús*. Cuentas 19 de marzo de 1852. “[...] doce r^o. a Fernando Pares por quitar y poner las tarimas en la puerta en medio de la Catedral en virtud del precio N^o8...12.”

FHCNPJ. Cuentas del año 1863. “...y reclavar las molduras y chapas de los tarimones...”.

84 FHCNPJ. Acta del Cabildo general de 14 de septiembre de 1895. Diseño y ejecución de catafalco por el carpintero Antonio López Chacón. En las actas de la Junta del 19 de marzo de 1892 trata la reparación del retablo de la Dolorosa, quedando a cargo el Marqués de Corvera. El uso de los retablos de las capillas provocó un desgaste y deterioro que hizo necesaria su intervención e incluso su completa renovación. En el acta del Cabildo general del 14 de septiembre de 1895: “4^o También, se hizo presente: que era indispensable hacer un retablo nuevo para la imagen de Ntra Señora de los Dolores, por el mal estado en que se encuentra el actual; y se acordó se construya desde luego bajo la dirección del Señor Riquelme, quien aceptó este encargo”.

85 Díaz Cassou indica que la procesión solo dejó de salir, mediando una prohibición gubernamental, en 1809.

86 AMM. *Las Provincias de Levante*, 2 de abril de 1896. p.4.

mismo Francisco Salzillo⁸⁷.

En los altares de la ermita existían una serie de objetos que no siempre pudieron ser bien conservados por falta de medios, a pesar de que eran muy valorados, como las arañas de cristal de la capilla de Nuestro Padre Jesús⁸⁸. En 1833, con motivo de la visita de la Princesa de Asturias a la ciudad, se pidieron las lámparas en préstamo y, como quedó reflejado en las actas de 1834, fueron devueltas en muy mal estado, por lo que la Cofradía reclamó su importe o que fueran sustituidas por otras lámparas⁸⁹. Como consecuencia de este episodio la cofradía adoptó nuevas medidas sobre el préstamo de su patrimonio en un futuro, acordando no hacerlos a persona o corporación alguna sin que procediese un acuerdo previo, convirtiéndose en un precedente de los compromisos previos que hoy día son necesarios para ejecutar un préstamo temporal⁹⁰. Posteriormente con motivo de catástrofes naturales se pidieron en préstamo algunas imágenes para el culto, pero la Cofradía no siempre concedió el permiso de salida.

“Tambien pidió se le diese conocim^{to}. de si los apoderados ó encargados de los S^{tes}. Mayordomos ausentes, estaban prevenidos de hacer por sus prales quantos a estos correspondían p. poner al corriente todos los pasos a fin de q^e. estén dispuestos p^a. la procesion del viernes S^{to}. por la mañana, y se acordó que todos están avenidos, pero sin perjuicio al Sacristan le de nuevo aviso p^a. q^e. no se descuiden.”⁹¹

Espadas y lanzas, túnicas y mantos, faroles, coronas y cálices, ramas de olivera y palma, comida, vajilla, azotes de espino, constituyen los innumerables adornos vestían las escenas de Francisco Salzillo para el cortejo⁹².

87 BELDA NAVARRO, C.; MOISÉS GARCÍA, C. *Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*. Murcia: Darana, 2006. “En la imagen de vestir era tan importante el vestido como la capacidad de síntesis expresiva propia del escultor. Por eso, en determinados casos el valor concedido al mismo entraba en parangón con el de la policromía, porque de él dependía el efecto final y el éxito o aceptación de su obra. [...] Salzillo se sintió preocupado por todos los accesorios hasta el punto de proporcionar los patrones para su vestido.”

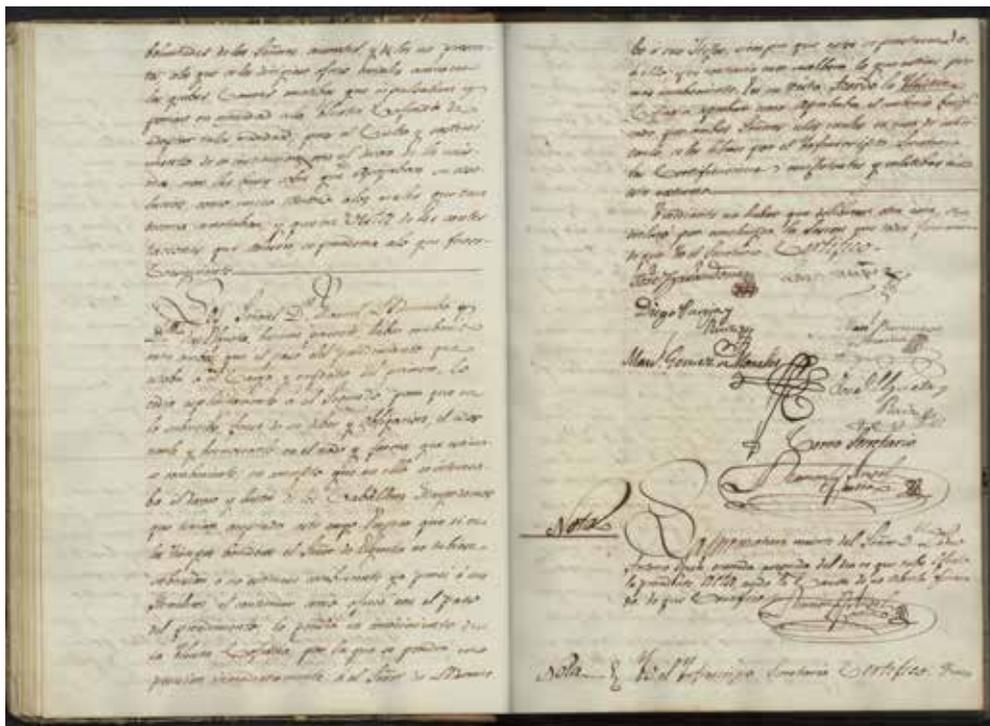
88 FHCNPJ. Acta del Cabildo del 24 de marzo de 1828. Se propone que se doraran las cantoneras de la Santa Cruz que lleva la imagen titular, guardando simetría con la túnica y demás adornos, pero la falta de medios no lo permitió.

89 FHCNPJ. Libro de acuerdos del año 1831 (nº 44). Acta de la Junta del 18 de junio del año 1833. El Ayuntamiento pidió que se facilitasen las arañas de la cofradía para adornar en los festejos que preparaba la ciudad para la jura de la infanta como Princesa de Asturias. A pesar de existir un acuerdo previo prohibiendo que se sacasen las arañas, por tratarse de una circunstancia extraordinaria, se concedió el préstamo a los comisarios encargados del festejo, siendo a su cargo las reparaciones que precisaran a la entrega, o tras su devolución.

90 FHCNPJ. Acta de la Junta del 23 de enero de 1834.

91 FHCNPJ. Acta del Cabildo de 25 de marzo del año 1836. Los gastos de preparación de los Pasos recaían principalmente en los mayordomos y, en ocasiones, también debían hacerse aportaciones extraordinarias de fondos para cubrir otras necesidades.

92 FHCNPJ. Acta de la Junta de 2 de abril de 1893. D. Mariano Vergara regala una corona y una espada romana.



FHCNPJ. Convenio y cesión del adorno del *Prendimiento*. 1849.⁹³

Los mayordomos eran los encargados de preparar los pasos para la procesión y si se encontraban ausentes, delegaban esta responsabilidad en personas de su confianza. El adorno de cada paso presentaba dificultades distintas: esculturas como la de la Verónica o San Juan no ofrecían la peligrosidad de La Santa Cena o La Oración del Huerto, donde la colocación de tal cantidad de elementos ornamentales suponía un elevado riesgo durante su manipulación.

En 1894, durante la colocación de la olivera y la palmera en el paso de la Oración en el Huerto, se fracturó el pie del apóstol Santiago, a consecuencia de lo cual el Conde de Roche, comisario de pasos, para evitar en lo sucesivo incidentes tan desagradables, pasa una circular a los Mayordomos que cuidan las imágenes para que no se haga nada en ellas sin previo acuerdo y beneplácito del comisario habilitado para ello⁹⁴. Éstos le rogaron que no permita ningún acto, aunque naciera de la devoción, que pudiera redundar en perjuicio de las efigies, apreciándose señales de una nueva actitud frente a tradiciones tan arraigadas como perjudiciales.

93 El convenio establecido entre D. Manuel Barnuevo y D. José Elgueta establecía la cesión del primero al segundo del deber y obligación de adornar y hermosear el paso del *Prendimiento*, una responsabilidad que recaía en algunos Mayordomos que habían aceptado ese cargo.

94 FHCNPJ. Acta de la Junta de 1 de abril de 1894.



La Oración del huerto. Colección M^a Dolores Palarea. Siglo XIX.

Una vez preparados, los pasos se exponían para la contemplación de los fieles, y *admiración de los inteligentes* una doble mirada que necesitaba de una nueva actitud en el espectador, una toma de conciencia de la obra de arte, que transformaba la ermita en un museo en ciernes de efigies de la Pasión⁹⁵.



S. Juan Evangelista. Fototipia de Hauser Menet. S.XIX



San Juan evangelista. FHCNPJ. S. XIX.

⁹⁵ AMM. *La Paz de Murcia*, 28 de abril de 1891.p.1.

La correcta lectura estética de San Juan evangelista se podía ver interrumpida por cualquier alteración visual o elemento ajeno que se interpusiera en *el envolvente giro corporal que inspira su apariencia dinámica* perdiendo el sentido unitario de la obra.⁹⁶ Adornada con una *postiza* palma durante algunos años, siendo así por el gusto de su mayordomo, lejos de obtener la aprobación de quienes la contemplaban, recibió duras críticas de un elemento extraño que no concibió su autor⁹⁷. Cubriendo detalles de la escultura, la palma actuaba como barrera visual que impedía ver la pierna y estorbaba la mirada, además de aparecer pegada, clavada o atada, perjudicando a la imagen⁹⁸.

En *la Oración en el Huerto* encontramos una situación similar a la anterior. Para el adorno y composición del paso se empleaba una rama de olivo de grandes dimensiones y una palmera, que en este caso no pueden ser considerados como elementos ajenos, ya que Salzillo utilizó los utilizó como parte de la composición narrativa del paso⁹⁹.



Santa Cena. FHCNPJ. Almagro.

96 BELDA, MOISÉS, *La Plenitud*, op. cit. p.147."La talla modela unas formas corporales bellas y un delicado ademán solo conseguido por ese trabajo minucioso que combina el plano amplio del manto y zonas de la túnica con la delgada textura de los pliegues, la inflada ampulosidad de que descubre la pierna del santo y la sutil talla del cabello acabado a punta de pincel."

97 AMM. *La Paz de Murcia*, 28 de abril de 1891. p.1. En el diario de *La Paz de Murcia*, el autor del artículo utiliza el concepto de *respeto* por la obra original que, al colocarle el adorno, no se había tenido en consideración. Cuando finalmente se decidió no volver a colocar la palma, esta decisión contó con el beneplácito del público y los mayordomos.

98 AMM. *La Paz de Murcia*. 31 de marzo de 1888. p.1

99 La olivera se encaja tras la figura del ángel, y la palmera se convierte en el eje central, que sustenta el cáliz hacia el que se dirigen las miradas del ángel y N. P. Jesús.

La mesa del paso de *la Cena del Señor* se cubría con mantel, vajilla y frágil cristal, y alimentos durante la procesión, un conjunto de materiales susceptibles de transformarse en agentes de deterioro, ya sea a causa de su rotura en fragmentos o por la descomposición de la materia orgánica. Si la limpieza de los restos utilizados en su adorno no se realizaba con gran cuidado y celo, podían transformarse en focos de crecimiento de microorganismo y ataque de insectos xilófagos¹⁰⁰.

La Dolorosa, Nuestro Padre Jesús, N. P. Jesús de la Caída y N. P. Jesús de la Oración en el Huerto son imágenes de vestir, cuyas túnicas y mantos, algunos de gran riqueza, se encargaban de cuidar y renovar sus mayordomos cuando era necesario. Existían cuidados especiales durante la procesión, seleccionándose una u otra túnica en función de la previsión del tiempo, ya que si amenazaba lluvia, procuraban poner los tejidos menos valiosos o los más resistentes.

Con Nuestro Padre Jesús la costumbre era la de acompañar la túnica de tisú de gala con la cruz de concha y otra cruz más sencilla con la túnica morada, decidiéndose que para su conservación en el caso de tiempo lluvioso, debían de sacarse las segundas¹⁰¹. Estas medidas preventivas demostraban un conocimiento previo de las alteraciones que la humedad producía en la concha de tortuga carey - pérdida de transparencia-, y en los tejidos delicados como era un tisú de plata - ennegrecimiento de la plata por oxidación-.

100 FHCNPJ. Acta de la Junta de 26 de marzo de 1825. Algunas anotaciones nos indican que estos alimentos eran aprovechados en ocasiones por los estantes, en especial el cabrito, por lo que, durante algunos años, hubo de sustituirse por uno de imitación en madera para evitar abusos. AMM. *Diario de Murcia*. 16 de abril de 1892. p.2. Destacaba la fruta natural, melocotones, que adornaba el paso de la Cena, un regalo del Sr. Museros, fabricante de conservas.

101 FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 28 de marzo de 1873. En este año se reforma una de las cruces de N. P. Jesús, quedando *muy decente*. La cruz de concha realizada en Mérida de Yucatán, había sido donada a la Cofradía en 1800.



La Dolorosa con los ángeles. FHCNPJ. Almagro. S.XIX



Nuestro Padre Jesús Nazareno. AMUBAM. Junta Tesoro Artístico. S.XX.



Dolorosa. IPCE. Archivo Vernaci. Laurent. S. XIX. VN 02796

El mantenimiento de estos ornamentos se hacía de manera periódica siempre que los fondos lo permitiesen¹⁰². Apuntes sobre inspecciones realizadas por los Mayordomos para comprobar las reparaciones necesarias en el ropero de la imagen titular, donaciones de ornamentos o cambio de las borlas de seda del almohadón para los pies de Nuestro Padre Jesús, demuestran que la imagen del Titular, además de ser muy reverenciada, recibía una atención especial en su mantenimiento y mejora¹⁰³.

102 Las alhajas y ornamentos quedaban depositados en el convento de las MM. Agustinas.

FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 6 de febrero de 1818. El Sr. Dean y Cabildo de la Santa Iglesia donan una corona de oro para "nuestro P. Jesús el grande", que quedó depositada en el Convento de MM. Agustinas.

103 FHCNPJ. Acta de la Junta de 4 de abril de 1849. Del mantenimiento de la imagen titular se encargaba el Marqués de Ordoño. FHCNPJ. *Casa pertenecientes a la ILTre. Cofradía de Ntro. P. Jesús Nazareno*. Libro de cuentas. Año 1863. Se pagan cuarenta y cuatro reales a Pascual Alonso por cuatro borlas de seda (recibo 19).

7.2.1.2. El adorno de los pasos

“La cofradía dispuso hacer la traslación de su titular nuestro Padre Jesús a la Iglesia de religiosas Agustinas como es de costumbre para su adorno el Viernes proximo veintiocho del actual a las cuatro y media de su tarde”.¹⁰⁴

El adorno del paso de Nuestro Padre Jesús – como queda reflejado por la prensa - era realizado tradicionalmente por las Madres Agustinas, cuya vecindad con la Ermita facilitaba el traslado de la imagen. Con el tiempo se fueron sumando el resto de los pasos para su adorno con ramos florales fabricados en el convento que se sujetaban a las bases en las esquinas de los tronos¹⁰⁵.



Trono de N.P. Jesús. S.XIX. Colección M^a Dolores Palarea.

En 1857 se acordó que sólo se llevase al convento para su adorno, en procesión diurna, la imagen de N. P. Jesús, la de la Dolorosa y la de la Verónica, y los demás pasos debían ser conducidos durante la noche, para evitar la concurrencia y el disgusto de las religiosas¹⁰⁶. En años posteriores algunos de los Mayordomos

104 FHCNPJ. Acta de la Junta de 8 de marzo de 1884. *El Diario de Murcia*, 24 de marzo de 1885. p.3. “En la tarde del viernes fueron trasladadas al Convento de Monjas Agustinas, algunas imágenes de Salzillo que saldrán en procesión de la ermita de Jesús, el próximo Viernes Santo.”

105 FHCNPJ. Actas de la Junta de 31 de marzo de 1858. Se da comisión a D. Joaquín Fontes y a D. Antonio Riquelme para que varíen las bases para los ramos. DIAZ CASSOU, *Pasionaria*, op. cit. p. 193. Díaz describía con admiración el trono de la Caída circundado de ramos de flor que hacían las Madres Agustinas

AMM. *El Diario de Murcia*, 10 de abril de 1884. p.1. “En los conventos de monjas, hay preciosidades en escultura y en flores artificiales”. AMM. *El Diario de Murcia*, 31 de marzo de 1888. p.2. “[...] pero en los hermosos Pasos, se nota mas esmerado y bien entendido arreglo que otras veces, y el afán de conservarlos de la mano destructora del tiempo, que es empeño del que no deben desistir.”

106 FHCNPJ. Acta de la Junta de 13 de marzo de 1857. Lo comunica a la Junta el sacristán, que también lo era de la Iglesia de San Agustín.

decidieron realizar el adorno de sus pasos en la ermita, dando lugar a situaciones de riesgo, teniendo que intervenir el comisario de pasos¹⁰⁷. Algunos continuaron pidiendo permiso a la Junta para trasladar los tronos a los conventos para su adorno, una decisión personal que los ponía en grave riesgo cuando se trataba de conventos muy alejados. En 1891 se produjo una situación peculiar cuando, en nombre del Sr. Elgueta, el Sr. Barnuevo pidió a la Junta el permiso de trasladar el paso del Prendimiento a las religiosas dominicas de Santa Ana. La cofradía accedió, insistiendo en que este traslado debía hacerse al convento indicado y nunca a una casa particular, y haciendo responsable a dicho Sr. Elgueta de cualquier daño que pudiera sufrir¹⁰⁸. La misma petición hicieron los Sr. Melgarejo y Flores para el paso de los Azotes¹⁰⁹.

7.2.2. Los traslados

Los Mayordomos con el paso del tiempo y tras evaluar los riesgos, adoptaron medidas que, una vez comprobada su utilidad, se constituían como norma. Tras algunas situaciones en las que la afluencia de público había puesto en riesgo las imágenes, los miembros de la Junta actuaron con mayor prudencia y decidieron limitar su préstamo. Cuando el párroco de San Andrés pidió la imagen de N. P. Jesús y la Dolorosa para una función de gracias por una pasada epidemia de cólera, la Junta negó el préstamo, pues preferían que los actos de devoción o acción de gracias se realizaran en la Ermita¹¹⁰.

107 FHCNPJ. Acta de la Junta de 4 de abril de 1877. El Mayordomo Sr. Fontes puso en conocimiento de la Junta diversos abusos en el adorno de carros e imágenes en las capillas, por lo que la Junta decide no volver a conceder permiso, acordando que es obligación del Sacristán todo cuanto sea en servicio de la Capilla, como preparar los pasos. Los traslados de los pasos o una manipulación inadecuada durante su adorno podía ocasionar numerosos deterioros, golpes, arañazos y erosiones, incluso daños estructurales.

108 FHCNPJ. Acta de la Junta de 28 de marzo de 1891.

109 FHCNPJ. Acta de la Junta de 1 de abril de 1863. Las madres agustinas, mediante una comunicación, indicaron a la Junta que las puertas seglares de las habitaciones donde introducían los pasos para su adorno no eran lo suficientemente grandes, estando las efigies expuestas a ser destrozadas, si no se ensanchan. La junta decidió que solo se meterían en los mismos los pasos con una sola efigie.

110 FHCNPJ. Acta de la Junta de 21 de noviembre de 1885. AMM. *La Paz de Murcia*, 17 de Junio de 1885. "Esto ha dado lugar a que muchos vecinos inmediatos a la iglesia de Nuestro Padre Jesús, y otros que con sus veneradas imágenes tienen fe, hayan solicitado del decano de la ilustre cofradía se pongan en rogativa las del Titular y la gran obra de Salzillo, la Dolorosa."



FHCNPJ. Traslado desde el Convento de San Agustín. S.XX.

Los traslados para el adorno de los pasos habitualmente se hacía en días distintos, sin acompañamiento, aunque en momentos de conflicto e inestabilidad, la Junta creyó que el riesgo era mucho mayor al hacerlo por separado, razón por lo que decidió llevarlos juntos en procesión al convento de las MM. Agustinas para su adorno¹¹¹.

“El S. Mayordomo Decano leyo un oficio del S. Alcalde Constitucional de esta capital en el que manifiesta que estando próxima la venida á esta capital de S.M. La Reina D^a. Isabel Segunda con su R^l familia la comision de festejos habia determinado poner de manifiesto las celebres Insignias que posehe esta Ilte Cofradía; trasladandolas á la inmediata iglesia de S. Agustin adornadas como salen en la Procesion de Viernes Santo; y despues de haberse conferenciado detenidamen^{te} sobre el asunto se acordó acceder á dcha peticion, comisionando á los SS. Ortega y Elgueta para que se pongan de acuerdo con las autoridades y personas designadas para dchos festejos, con el fin de que se guarde la reverencia debida y que puedan proveher y resolver cualquier cosa que ocurra, cuyos señores aceptaron dcho encargo”.¹¹²

111 FHCNPJ. Acta de la Junta del 27 de marzo de 1868.

112 FHCNPJ. Junta extraordinaria de 12 de septiembre de 1862.

Además de los traslados y actos religiosos puntuales, los préstamos temporales de los pasos fueron excepcionales. Durante la visita de SS.MM. en 1862, los pasos fueron trasladados al convento de San Agustín, vecino a la Ermita, donde quedaron expuestos sobre tarimas cubiertas con frontales ricamente adornados, colocando tarimas a los lados para que pudieran ser mejor contemplados¹¹³. La cofradía cedió la responsabilidad de la conservación de los pasos a la comisión organizadora de la exposición.

7.2.3. La carrera. El Comisario de procesión.

Las casas que conformaban la morfología de la ciudad de Murcia en el siglo XIX eran en su mayoría viviendas de una planta, con los bajos dedicados a establecimientos y almacenes, casas o *chiqueros* de escaso valor, junto a viviendas colectivas donde convivían muchas familias. Junto a estas viviendas sencillas que conformaban un trazado tortuoso, había otras casas con fachadas de mayor riqueza y algunos palacios. Las viviendas se agrupaban en núcleos en torno a edificios públicos, como el Palacio Episcopal, la Catedral enlazada por la Calle Trapería con la Plaza de Santo Domingo, La Casa de la Misericordia y San Miguel, el Contraste en Santa Catalina, y San Pedro, conectado con los conventos del Plano de San Francisco - Santa Teresa, Verónicas y Santa Isabel-. Otros muchos edificios públicos, parroquias, fábricas, estación de ferrocarril, aparecían diseminados por la ciudad.

A partir de 1840, muchas de las casas y edificios ruinosos comenzaron a ser demolidos, iniciándose una lenta transformación en el trazado urbano, que dio lugar a la urbanización de la plaza de Santa Isabel, el Malecón, la Glorieta y el Paseo de Garay, la Plaza de Camachos o el Jardín de Floridablanca. A partir de mitad de siglo comienzan a arreglarse las plazas y calles principales, plantándose árboles y mejorando el alumbrado público. Pocas calles poseían aceras -Frenería, San Nicolás, Santa Teresa, la de las Pilas, y la de Platería que se encontraba enlosada-, el resto eran calles mal niveladas, llenas de polvo, con escombros, y en muchos casos abandonadas¹¹⁴. Si consideramos que el ancho de las sinuosas calles debía de tener

113 ARRONIZ, M R. (1862); *Crónica oficial de los festejos celebrados en la ciudad de Murcia en los días 24, 25, 26, y 27 de Octubre de 1862, con motivo de la visita de SS.MM. Y AA. a dicha población*. Murcia: Imprenta de Anselmo Arques. p.49. FHCNPJ. *Libro de las casas pertenecientes a la cofradía de Nuestro P. Jesús Nazareno*. Cuentas del año 1862. "ciento sesenta y seis r^s. al Sacristán por los gastos de traslación de las Efigies á S. Agustín como dice el R^o. N^o25 (...) cuarenta r^s. a Rita Moz. Por coser los frontales para los Pasos q^e. se colocaron en S. Agustín para Visita de SS.MM. como acredita el...R^oN^o27...40."

114 FHCNPJ. Acta de la Junta del 3 de mayo de 1958. La red de alcantarillado era defectuosa, muchas de las casas contaban con un sumidero cerca de la letrina, lo que ocasionaba graves problemas de salubridad por las filtraciones.

entre seis y diez metros como máximo, el desplazamiento de los pasos durante la procesión se convertía en una situación de riesgo muy elevado.

En este entramado de casas se encontraba la Ermita de Jesús¹¹⁵, en el poniente de la ciudad, desde donde comenzaba la carrera de la procesión en Viernes Santo. Entre 1852 y 1872 la plaza de toros estuvo localizada en los terrenos del ex convento de San Agustín, en la Calle San Andrés, donde existía una zona ajardinada que servía para el entretenimiento en lo que en aquel momento se consideraba la periferia de la ciudad.



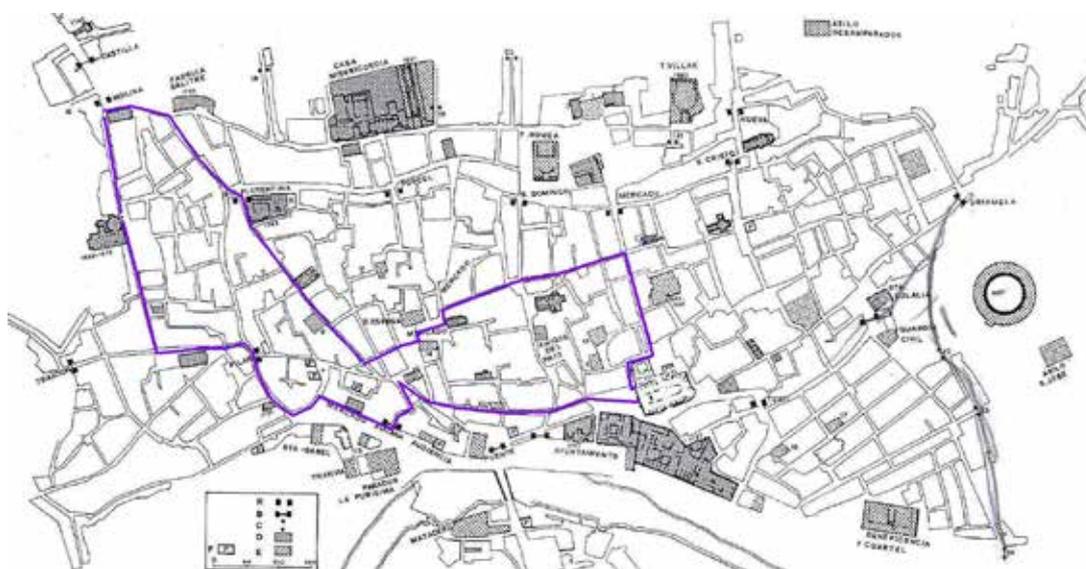
AMM. Plano Topográfico de Murcia. 1821. (las *estaciones* aparecen numeradas)

Como quedaba registrado en las Constituciones de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, el recorrido de la procesión de Viernes Santo desde el punto de partida quedaban establecidas estaciones, paradas que fueron variando con el paso de los años¹¹⁶. En sus primeros momentos, la procesión daba una vuelta completa a la ciudad, de ahí el origen de la temprana hora de su salida. Según las Constituciones de 1694, la primera de sus estaciones era San Francisco, después la iglesia mayor, Santa Olalla, La Merced, el Rosario, y

115 FHCNPJ Acta de la Junta de 29 de febrero de 1826. Su fábrica en ruinas obligó a la recogida de dinero en 1826 con el fin de reedificarla.

116 Las Constituciones han sufrido reformas desde la primeras de 1694. En 1881 se revisan las anteriores, aparecen nuevos estatutos y el 27 de febrero de 1882 se firmaron las nuevas constituciones.

de allí por la calle Trapería a San Nicolás y Santa Florentina, regresando al mismo convento de donde salió. A finales de siglo se habían suprimido o cambiado algunas estaciones¹¹⁷.



Edificios públicos y puertas del recinto en los siglos XVIII y XIX (Roselló, V.M.; y Cano, G.M.).
(Superposición de la *carrera* durante el S.XIX)

Las calles por las que transitaba la procesión presentaban desperfectos que podían ocasionar una caída de los estantes y producir graves daños en las imágenes, por lo que la Junta acordó que uno de los mayordomos se encargase de las recomposiciones que fueran necesarias en la *carrera*, disponiendo de carretas con arena para cubrir los desniveles y hoyos¹¹⁸. Años después las instituciones públicas se hicieron cargo de preparar las calles, pero no siempre con igual resultado y acierto que cuando lo hacían los mayordomos¹¹⁹. En ocasiones, los deterioros eran tan cuantiosos, que

117 DÍAZ, *Pasionaria*, op.cit. p.159. El recorrido era el siguiente: plaza de D. Pedro Pou, plaza de San Antolín, calle de las Pilas, plaza Nueva, frente al Convento de Verónicas, Arco del mismo nombre, calle de la Aduana, plaza de San Pedro, plaza del poeta Zorrilla, calle de la Frenería, plaza del Cardenal Belluga, entrada en la Catedral por la puerta llamada del Ayuntamiento y salida por la del Obispo - ambas en la fachada principal -, calle de Salzillo, plaza de la Cruz, calle de Trapería, Cuatro Esquinas, calle de la Platería, plaza de Santa Catalina, calle de la Lencería, calle de San Nicolás, plaza de Santa Teresa, calle de las Cadenas, plaza de las monjas agustinas y por la calle de San Andrés, hasta llegar a su iglesia.

118 FHCNPJ. Acta de la Junta del 11 de abril de 1827. El Sr. Melgarejo fue el encargado de dar solución a los desperfectos en la *carrera*.

119 AMM. *El Diario de Murcia*, 16 de Abril de 1892. Pp.1-3. "los encargados de cumplir la orden del alcalde sobre el arreglo de la calle de agustinas hasta Jesús, no han tenido en cuenta que casi todos los nazarenos van á pie descalzo, pues han dejado en dicha calle una grava tan gruesa, y con tantos penetrantes ángulos y filos, que ayer mañana daba compasión verlos pisar sobre ella".

ante la imposibilidad de corregirlos se decidió cambiar el recorrido.¹²⁰

Ajenos al orden establecido en las Constituciones, durante años se consintieron actitudes relajadas en la procesión que ponían en grave riesgo los pasos. Los miembros de la Cofradía fueron tomando medidas contra estos actos y abusos¹²¹.

“Para este nombre, y para tal devota costumbre, no ha habido nunca en Murcia, incrédulos ni indiferentes. En tiempo de revoluciones é inseguridades nacidas de una política trastornadora, y cuando más era de temer algún desenfreno o demasía irreverente, los hombres mas caracterizados por su audacia, han sido precisamente los mismos que, al frente de la procesión y en ostensible ademán de tener resuelto llevar á cabo sus propósitos, han tomado á su cargo el conservar el orden y compostura en toda la carrera”.¹²²

Una de estas costumbres era la de detener los pasos delante de las autoridades, *en ademán de jactanciosa vanidad*, un gesto que fue prohibido por la Junta y desaparecería con el tiempo¹²³.

Los diarios de la época describían una asistencia multitudinaria que dificultaba la carrera en la mayoría de las calles de la ciudad, llegando incluso aludían ser necesaria la intervención de la autoridad en algunas ocasiones para evitar desórdenes¹²⁴.

120 FHCNPJ. Acta de la Junta de 19 de abril de 1840. En 1840, después de hacer la comprobación pertinente, se observó que el piso de lo que se llamaba porche de Verónicas estaba en tan mal estado que podía provocar la caída de uno de los Pasos mayores, decidiéndose que desde el convento de Santa Teresa alterara su recorrido, torciendo a la izquierda, entrando en la plaza nueva, y bajando a la plaza de San Pedro, para continuar la carrera acostumbrada. FHCNPJ. Acta de la Junta de 2 de marzo de 1866. Varios vecinos de la parroquia de San Pedro solicitaron a la Cofradía que se cambiara la carrera por motivo del piso en el porche de Verónicas, por lo que se envía a un Estante Mayor a reconocer los daños y a considerar las calles por donde se pudiera variar la carrera, reconociendo las barreras que pudieran hallarse en su trazado.

121 FHCNPJ. Junta ordinaria de 5 de febrero de 1893. El cabo mayor de estantes presentó ante la junta una queja sobre cuatro estantes de la Cena por faltas en el servicio durante la procesión, proponiendo que fueran expulsados, siendo aceptada esta decisión por la Junta.

122 AMM. *Las Provincias de Levante*, 2 de abril de 1896. p.4.

123 AMM. *Las Provincias de Levante*, 2 de abril de 1896. p.4.

FHCNPJ. Acta del Cabildo ordinario de 26 de marzo de 1899.

124 AMM. *El Diario de Murcia*, 22 de abril de 1886. p.3. Disposición de D. Rufino Marín-Baldo y Fullea, Alcalde constitucional de la capital, para facilitar el buen discurrir de las procesiones de Semana Santa. “En la carrera designada para las procesiones no podrán colocarse sillas sobre las aceras ni otra cosa que impida el libre tránsito.”



La procesión de N. P. Jesús. Paso de San Juan Evangelista. S.XIX. Colección M[®] Dolores Palarea.

Cuando las condiciones meteorológicas amenazaban lluvia y la procesión había salido a las calles, los pasos quedaban expuestos a situaciones arriesgadas, como la formación de barro, que podía provocar las caídas de los estantes, o los deterioros que se podían ocasionar en la precipitación por proteger las imágenes y los tejidos. Cuando en 1827 la procesión sufrió estas circunstancias, dañándose las vestiduras del Titular, la Junta decidió que las imágenes debían de conservarse por encima de cualquier contingencia, prohibiendo la salida ante riesgo de lluvia.

“Salga la procesion si el tiempo lo permite, esto es, que no llueva, haya llovido o amenacen lluvias para no exponer la Sta Imagen, sus preciosas bestiduras, y los Pasos; pues es muy contingente que los estantes caigan ya haviendo barros en las calles, o ya deshazen los pies en ellas estando recién llovidas, (...). Por la caída de estantes, el romperse las efigies de los pasos; obra digna de conservarse a toda costa”¹²⁵.

Si las calles se encontraban en mal estado pero había cesado la lluvia, el cabildo debatía la oportunidad de sacar únicamente los pasos menos pesados - Nuestro Padre Jesús, la Dolorosa y San Juan - para el vecindario, en una procesión muy breve¹²⁶. La decisión de sacar o no la procesión en caso de amenaza de lluvia

125 FHCNPJ. (cpj 04-67) (cpj. 04-68).

126 FHCNPJ. Acta del 1 de abril del año 1831.

descansaba en el Cabildo¹²⁷. Cuando la tormenta sorprendía a los pasos en plena carrera, éstos se refugiaban en las iglesias de la ciudad pero, en ocasiones las imágenes ya habían sufrido desperfectos¹²⁸.

El interés por conservar, evitar que el *arte padeciera*, hizo que se mejoraran las medidas preventivas existentes y fueran incorporándose otras nuevas, hasta llegar a su normalización.

“El Tiempo, que eleva unas cosas y destruye otras, ha consagrado el hecho de que sean los mayordomos de la Cofradía de Jesús, los encargados únicos de la guarda y custodia de las incomparables esculturas de Salzillo”.¹²⁹

Las mejoras y cambios que paulatinamente se fueron produciendo en la trama urbana incorporaron nuevos obstáculos a la carrera, como el adoquinado y las cartelas para el nuevo alumbrado de gas, presentes en las calles más comerciales -Platería y Frenería-, que obligaron a la Cofradía a pedir que se removieran o quitaran al menos donde impedían el tránsito de los pasos mayores, para no tener que variar la carrera de las calles principales del recorrido¹³⁰. Con el paso del tiempo, el número de obstáculos en las calles fue creciendo, pasando a depender de la pericia y cuidado de los estantes que no sucedieran incidentes, como el ocurrido en 1886, con la rotura de las alas del Ángel de la Oración del Huerto, al engancharse en una cartela.

Una de las ceremonias asociadas al paso de la procesión por la Catedral ponía en grave peligro la seguridad de los pasos y estantes¹³¹. Esta costumbre hacía necesaria la colocación de tarimas para evitar desniveles y facilitar la entrada y

127 La salida de la procesión durante muchos años dependió de la presencia o amenaza de lluvia, como quedó reflejado en las actas. FHCNPJ. Acta del día 19 de abril de 1840. Al cesar la lluvia durante la noche, las calles se secaron por la brisa, y se decidió sacar la procesión a las nueve y media de la mañana.

AMM. *La Paz de Murcia*, 19 de Abril de 1865. p.2. Suspensión de la procesión por el mal estado de las calles debido a la lluvia.

FHCNPJ. Acta del Cabildo de la noche de Jueves Santo de 24 de marzo de 1880. La lluvia desde el Martes Santo hasta la noche de Jueves Santo en que se celebraba este Cabildo, aconsejaba suspender la salida de la procesión para evitar desgracias con el peso de los Pasos. FHCNPJ. Acta de la Junta de 18 de abril de 1890.

128 FHCNPJ. Junta extraordinaria de 9 de abril de 1892. En este año el refugio en las iglesias no se hizo con suficiente celeridad, los tronos se mojaron y los Mayordomos se reunieron en la Sacristía de la Catedral para hablar de pérdidas y desarreglos.

129 AMM. *El Diario de Murcia*, 22 de abril de 1886. p.1.

130 FHCNPJ. Acta de la Junta de 20 de marzo de 1968. FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 18 de marzo de 1894. El camarero del paso de la Caída, notificó que con motivo de la reforma del paso, y recordando las dificultades que planteaban las dimensiones de La Oración y la Santa Cena para girar en algunas calles, propuso hacer una pequeña variación en la carrera, para evitar el riesgo que suponían algunos trayectos.

131 FHCNPJ. Acta del cabildo de 18 de febrero de 1842/ Acta de Cabildo del día 28 de marzo de 1884. La formación de comisiones, para acompañar la petición de permisos para que la procesión saliera o pasase por dentro de la Catedral, era un proceso que se repetía cada año.

salida de los mismos¹³². Ante el peligro que suponían el gesto de los estantes al arrodillarse ante el Monumento, la Junta prohibió a los cabos de vara que consintieran ese gesto¹³³.

En los estatutos primitivos se ordenaba la procesión mediante reglas que sufrieron pocas variaciones desde 1690, su salida era en la noche de Jueves Santo, hasta que el Cabildo celebrado el 2 de marzo de 1798, decidió que la convocatoria pasase a la madrugada del viernes por lo inconvenientes que ocasionaba¹³⁴. En cuanto al orden y disposición observados en la procesión, no fueron siempre los mismos, se suprimieron los misterios dramáticos, los autos sacramentales, comparsas y alegorías, y los armados. Las cualidades teatrales de los grupos de Salzillo, fueron desplazando en la procesión a las antiguas escenificaciones¹³⁵.



La Oración. Siglo XIX. Colección M^o Dolores Palarea.

Los traslados, las entradas y salidas de la Ermita, la carrera de la procesión, eran situaciones de riesgo, en las que el control del orden impuesto por las Constituciones, quedaba depositado en la figura del Comisario de procesión, como máximo responsable de su cumplimiento durante la carrera. Llegado el caso, sus opiniones y peticiones fueron escuchadas en las Juntas, introduciéndose nuevas medidas de previsión y cuidado.

132 FHCNPJ. Acta del Cabildo ordinario de 19 de febrero de 1815. En las cuentas anuales aparecían pagos por poner y quitar los tarimones que facilitaban el acceso por la puerta de la Catedral, por pintarlos y mantenerlos en buen estado. En las Cuentas de 1864 se siguen recogiendo la reparación de los tarimones: "Id. diez rs. A Ildefonso Perez, por pintar parte del tarimon de la Caida...n^o 7".

133 FHCNPJ. Acta de la Junta de 28 de marzo del año 1838. Esta medida preventiva, no fue bien recibida, por lo que en las actas de 21 de marzo de 1844, encontramos nuevamente la prohibición a los estantes de que se arrodillasen delante del Monumento.

134 AMM. *Las Provincias de Levante*, 2 de abril de 1896. pp.3-4.

135 BELDA. *La Plenitud.*, op.cit., pp.127-132.

7.3. Presencia de la Comisión Provincial de Monumentos en la Ermita de Jesús

Para encontrar la primera referencia a la Cofradía de Jesús en las actas de la Comisión Provincial de monumentos históricos y artísticos debemos regresar prácticamente a la fecha del 20 de agosto de 1844, cuando se creó la Comisión. En la sesión del 24 de Abril de 1845, a la que asistieron los miembros primeros Rafael Espada, el Jefe político, Rafael Mancha, Baquero y Vergara, quedó reflejado recogido en el acta la preocupación de la Cofradía por guardar sus pasos “en un local acomodado y en el mejor estado posible”¹³⁶.

La Ley de instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 suprimió la Comisión Central de Monumentos, dejando a las Comisiones Provinciales bajo la dirección de la Real Academia de San Fernando¹³⁷. Como delegadas de la Academia, las Comisiones Provinciales aumentaron sus atribuciones, encargándose de la conservación y restauración de los monumentos históricos y artísticos que eran propiedad del Estado (art.17, 1º), evitando que se realizaran restauraciones *impropias de su carácter* y que pudieran menoscabara su mérito artístico (art. 17, 8º). Se creó un clima propicio para que cualquier intervención pudiera ser tutelada por la Comisión Provincial o directamente por la Real Academia de San Fernando.

Entre 1860 y 1865 la legislación desamortizadora contemplaba la permanencia de las obras de culto en aquellas iglesias que estaban destinadas a parroquias, siempre que aseguraran su conservación. Aunque coincide con este periodo un buen número de obras y reparaciones en la cúpula o media naranja de la Iglesia¹³⁸, no creemos que los cuidados de la iglesia de Jesús dependiesen de esta normativa, sino que estaban motivados por el deseo de sus mayordomos de mantener y cuidar las imágenes que contenía.

Algunos de los miembros más activos de la Comisión Provincial estuvieron vinculados directa o indirectamente a la Cofradía de Jesús, ya fuese como mayordo-

136 AMUBAM CPM. Acta de la sesión del 24 de abril de 1845: “Se acordó se oficie al sr. Jefe Político para que éste lo haga a la Comisión Central y Gobierno de S.M., manifestándole que, ya por los conocimientos que tienen del país los individuos de esta Comisión, ya por las noticias y antecedentes que han procurado adquirir resulta: (...) 2º Que tampoco han existido en esta provincia obras notables de escultura, si se exceptúan las construidas por el célebre Salzillo, las que están bajo el cuidado de la Cofradía de Jesús, a quien pertenecen en su mayor parte, y en virtud de su celo y piedad religiosa, las conserva en un local acomodado, para el mejor estado posible”.

137 *Ley de instrucción pública de 1857*. Artículo 161. “Se pondrá al cuidado de la Real Academia de San Fernando, la conservación de los monumentos artísticos del reino y la inspección superior del Museo nacional de Pintura y Escultura, así como las de los que debe haber en las provincias; para lo cual estarán bajo su dependencia, las Comisiones provinciales de Monumentos, suprimiéndose la Central.”.

138 FHCNPJ. Acta de la Junta de 24 febrero de 1860 / Acta de la Junta de 7 de marzo de 1862 / Acta de la Junta 12 de febrero de 1864.

mos o como asesores. Baglietto, Javier Fuentes y Ponte, el Conde de Roche, Carlos García Clemencin o Francisco Sánchez Tapia, formaron parte de la Comisión en las últimas décadas de siglo y también tuvieron un papel determinante en algunas de las decisiones que tomaría la Cofradía de Jesús respecto de su patrimonio. Como Señala García Pérez “a través de sus miembros, tanto dentro de la ciudad como fuera de ella, por medio de sus corresponsales, se cuidaban de vigilar el patrimonio, denunciar el estado de algunas obras y controlar la situación en Murcia”¹³⁹.

Tras la reorganización de la Comisión en 1884, el vínculo entre la Provincial y la Cofradía de Jesús se incrementó gracias a la presencia del Conde de Roche en ambas corporaciones. Como académico más antiguo de San Fernando, fue nombrado vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos y, con el fin de cubrir la plaza de conservador que había quedado vacante tras el fallecimiento de D. Juan Albacete, el mismo Conde de Roche propuso para ocuparla al escultor Santiago Baglietto, ex-profesor de la Academia de Sevilla. En 1893, la Cofradía de Jesús le encargaría al conservador del Museo artístico una revisión de las imágenes de los pasos con el fin de determinar su estado de conservación.

“Se comisiono tambien Sor. D. Antonio Riquelme para que abistandose con el escultor D. Santiago Balleto, este viese lo que hubiere de reparar en las efigies, dando el Sor. de Riquelme cuenta de su resultado en la primera junta sigte”¹⁴⁰.

Estas revisiones de los pasos se venían produciendo desde años antes, pero coinciden en el tiempo con la presencia del Conde de Roche como Comisario de pasos, un cargo que le hizo responsable del patrimonio de la cofradía, haciendo las funciones que hubiesen correspondido a un conservador en un museo provincial.

El escultor Francisco Sánchez Tapia y Javier Fuentes y Ponte fueron correspondientes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y miembros de la Provincial de monumentos¹⁴¹. De las actuaciones de Sánchez Tapia en la Cofradía, destacaremos que fue llamado como experto restaurador de escultura

139 GARCÍA PÉREZ, N. la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y artístico de Murcia. *Imafronte*, núm. 15. 2000. pp.71-84.

140 FHCNPJ. Acta de la Junta de 7 de marzo de 1893.

141 AMUBAM CPM. Acta de la Junta Ordinaria de 21 de mayo de 1875. “se manifestó que nombrados individuos corresponsales de la R. A. de Bellas Artes de S. Fernando el Sr. D. Javier Fuentes y Ponte y el escultor establecido en esta ciudad, D. Francisco Sanchez Tapia, y habiendo dos plazas vacantes en la Comisión, correspondiente a la clase de académicos a que pertenecen dichos Ss., se estaba en el caso de deliberar si las habían de ocupar, por ser los inmediatos en orden de fechas de nombramiento, al mas moderno de la misma clase en la comisión.”

para realizar el examen de las imágenes de Salzillo en 1877, entonces tuvo evaluar su estado de conservación y reflejar sus conclusiones en una memoria que finalmente dirigió al Conde de Roche. Actualmente se desconoce el contenido de aquella memoria, pero la documentación existente nos permite conocer que la cofradía pidió una segunda opinión al investigador Fuentes y Ponte. La Junta estaba considerando la restauración de los pasos, la relevancia de las obras y el temor a ver desaparecer la obra de Salzillo por una mala restauración, les hacía dudar sobre los criterios de intervención más adecuados y se mostraron en desacuerdo con algunos de los puntos de la memoria¹⁴².

“El Señor. Conde de Roche, presentó a la Junta, la memoria, qe. aquella, le habia encomendado, echa por él Escultor Dn. Francisco Sanchez del estado en qe. se hallaban los Pasos y Efigies de la Cofradia, con un examen minucioso y detallado presupuesto del valor de su restauración, acompañando una carta particular dirigida á el Sr. Conde de Roche y digna en todos conceptos de tenerse en su consideración, la junta despues de oir con gusto á el Sor. Conde sobre este asunto. (...)

Dicho Sor. Conde manifestó algunos particulares sobre los qe. no se hallaba, en conformidad, con la memoria y si con la carta del Sor. Fuentes, y dijo tambien, que sería necesario castigar los presupuestos, pues qe. el objeto pral de la cofradia, es sacar la procesión el Viernes Santo y reduciendo los gastos se obtendrían fondos pa. con ello atender la restauración y la Junta.”¹⁴³

Enrique Fulgencio Fuster y López, Conde de Roche, promovió numerosas actuaciones siendo Comisario de Pasos de la Cofradía, se encargó del seguimiento de las obras que se estaban realizando en la Iglesia de Jesús en 1883. Obras que primero estuvieron bajo la dirección del arquitecto Sr. Abellán, para meses después encargarse al también arquitecto Justo Millán. Este último era vocal de la Comisión de Monumentos, además de ser el arquitecto del Teatro, y encargado de la ejecución del proyecto de reparación del edificio del Contraste, y el encargado

142 También se tuvo en cuenta la carta de Javier Fuentes y Ponte en la que opinaba sobre las restauraciones.

143 FHCNPJ. Acta de la Junta de 4 de abril de 1877. El Sr. Melgarejo expresó que puesto que no había fondos, daría de su bolsillo particular lo que fuera necesario para la restauración de su paso, y lo mismo dijo el Sr. Conde de Roche y la Junta.

de revisar los planos de la Iglesia de Jesús¹⁴⁴.

El mayordomo de Jesús, Sr. Clemencín, era miembro de la Comisión Provincial y su representante en la Junta Diocesana. Miembro de una conocida familia murciana de gran prestigio intelectual, propuso a la cofradía la difusión de los trabajos de restauración cuando todavía no habían concluido.

(...) se diese la mayor publicidad á todos estos trabajos artísticos, tan luego como estuvieren terminados; con el fin, pues que tan dignos son de aplauso, de que todos los amantes del arte, puedan ver palmariamente como esta ILTre. Corporación cuida con devoción y amor, las obras del inmortal Salcillo; lo que fue aceptado por unanimidad.¹⁴⁵

Esta difusión pública de los trabajos otorgaba un espacio propio a la restauración, encajaba dentro de un creciente interés por una materia hasta entonces desconocida por la mayoría del público. Además suponía la posibilidad de dejar constancia documental de los tratamientos, un hecho que hasta ese momento solo se había producido cuando las obras eran muy relevantes. A finales de siglo quienes conservaban deseaban que fuera reconocido su trabajo, conservar se había convertido en sinónimo de responsabilidad. En este sentido, en el año 1896, D. Javier Fuentes y Ponte escribió una memoria sobre la restauración de algunos de los pasos de Salzillo, que fue entregada a la Cofradía y enviada a la Real Academia de San Fernando, además de publicarse en la prensa local, en su interés por acercar este tipo de trabajos a toda clase de público. El día 24 de abril de 1896, *El Diario de Murcia*, con el título "A la Real Academia de San Fernando: dos pasos de procesión", publicó íntegro el informe de Javier Fuentes y Ponte tras la restauración de los Pasos de la Cena y el Prendimiento¹⁴⁶.

La publicación del artículo de Fuentes en el Boletín de la Academia otorgaba públicamente el beneplácito a los trabajos realizados, animando a los miembros de la Junta a exponerlos a la mirada crítica del público¹⁴⁷.

144 FHCNPJ. Acta de 26 de febrero de 1883.

145 FHCNPJ. Acta de 6 de Marzo de 1896.

146 ARABASF. Acta de la sesión ordinaria del lunes 30 de marzo de 1896. Fuentes y Ponte remitió su artículo a la Academia de San Fernando y éste fue insertado en el Boletín de la Corporación.

147 FHCNPJ. Acta de la Junta extraordinaria de 15 de Abril de 1896. "Dada cuenta de la comunicación del Sr. D. Javier Fuentes y Ponte, en la que traslada la de la Real Academia de Bellas Artes de Sn. Fernando como contestación á dicho Sr. al artículo publicado en el N^o6.931 de "El Diario de Murcia" sobre la delicada labor de restauracion llevada á acabo en la efigies del inmortal Salcillo, acordó: que el citado oficio, sea transcrito en el acta y se adquieran dos numeros del Boletín de tan respetable Corpo-ración en que manifiesta se ha de publicar lo dicho en el citado periódico de esta localidad, y que tanto honra a esta ILTre. Cofradia. Como tambien, se participe este acuerdo de la manera más espresiva, al Sr. D. Javier Fuentes y Ponte. "

La Junta se enteró con gusto de las restauraciones hechas en algunas efigies de los pasos de Jesús, del gran Salcillo, encontrando motivos de alabanza por la delicadeza y piadoso esmero con que procura la celosa Cofradía conservar tales joyas.¹⁴⁸

En el Cabildo General del 29 de Marzo de 1896, el Señor Conde del Valle de San Juan, como Mayordomo Decano de la Cofradía, agradeció a Javier Fuentes y Ponte sus consejos en la restauración de los pasos.

(...) para dar y darse el parabién mas cumplido por las obras de restauración que está llevando á cabo la Cofradía, con el aplauso general de todos, y, al mismo tiempo aprovechando esta oportunidad , para proponer un voto de gracias para todos los que han contribuido á esta meritoria labor, y muy particularmente, al Sr. Fuentes y Ponte, que ageno por completo á los intereses de nuestra religiosa Corporación , tanto cuidado y solicitud ha puesto, con sus dictámenes y consejos en la ejecución de la loable empresa de que se va tratando.¹⁴⁹

La Cofradía valoró la intervención de 1896 de forma muy diferente a otras restauraciones antiguas. En esta ocasión las acciones emprendidas habían contado con dos personas externas a la institución, con un escultor de reconocido prestigio por sus trabajos de restauración, Sánchez Tapia, y con un investigador y asesor en criterios de restauración, Fuentes y Ponte. Ambos habían emitido sus opiniones sobre el estado de los pasos en 1877 y veinte años después colaboraron en los trabajos.

Don Mariano Vergara, Marqués de Aledo, Inspector de antigüedades de Murcia y Albacete por Real Orden de 25 de mayo de 1875, como Mayordomo de Jesús manifestaba: *Somos depositarios de un tesoro artístico, el cual debemos transmitir integro a los venideros*¹⁵⁰. Con estas palabras destacaba el factor *artístico* como valor determinante del mérito de las imágenes, sobre el criterio cronológico que había primado hasta entonces, y por otro, la obligación de traspasarlo intacto a las

148 AMUBAM APM. Acta del 18 de diciembre de 1897.

149 FHCNPJ. Acta del GeneralCabildo del 29 de Marzo de 1896.

150 véase MAIER ALLENDE, J. y SALAS AÁVAREZ, J. *Los inspectores de antigüedades de la Real Academia de la Historia en Andalucía*. Real Academia de Historia y Universidad de Sevilla. 2000. p.179. véase también MAIER ALLENDE, J. *La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Los inspectores de antigüedades fueron nombrados por el Gobierno, a propuesta de la Academia. Ejercieron de intermediarios entre la Academia y las autoridades provinciales, ocupándose de que se velara por la conservación de los monumentos y se comunicaran los descubrimientos.

generaciones futuras, suponía una señal de identidad que pertenecía a todos los murcianos.

La gestión que los mayordomos de Jesús realizaron de su patrimonio fue evolucionando desde un hermetismo favorecido por el complicado periodo de la primera mitad de siglo¹⁵¹, hasta llegar al préstamo temporal de sus obras con motivo de exposiciones, como en la *Exposición Sagrada* de 1877 en la Iglesia de San Agustín¹⁵².

7.4. Mecenazgo y conservación

A partir de los años sesenta se observa una recuperación económica en la cofradía que revierte en su patrimonio mueble e inmueble. Los protagonistas de esta recuperación fueron los mayordomos, quienes sustentaron económicamente a la cofradía y decidieron sobre las mejoras en su iglesia¹⁵³. Estos cambios reflejaban una nueva sociedad, en la que el poder económico comienza a tomar las decisiones¹⁵⁴.

151 En este periodo la cofradía no se olvidó de llevar un exhaustivo inventario de bienes y de las personas responsables de los mismos, lo que implicaba un control permanente de su patrimonio. Estos inventarios eran bastante descriptivos, aportando características de algunas imágenes y ornamentos desaparecidos en la actualidad.

152 En 1919 Sánchez Madrigal, al recordar esta exposición, la consideraba como ejemplo a seguir a la hora de una posible construcción de un Museo dedicado al escultor, véase MARÍN TORRES, M^a. (1998). *El Museo Salzillo en Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio. En 1919 Sánchez Madrigal, al recordar esta exposición, la consideraría como ejemplo a seguir a la hora de una posible construcción de un Museo dedicado al escultor.

153 *Diccionario de Autoridades*, Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Francisco del Hierro, 1726-1737. Madrid: Gredos, 1990. Las insignias de Francisco Salzillo, no eran solo imágenes propias de la advocación, los Mayordomos de Jesús, concientes de poseer joyas dignas de estimación, mostraban al público sus pasos como "señal definitiva o divisa honrosa, por la cual se distinguen unas cosas de otras, o absolutamente, o por ser señal de algún honor especial". La imagen, convertida en insignia, señalaba y distinguía con honra a sus propietarios.

154 En algunos momentos más del 50% de la Junta estuvo compuesta por nobles y sus familias. Esta proporción no es un reflejo de los grupos de población - la sociedad murciana no tenía gran número de familias nobles -, más bien se trataba de un reducto donde prevalecieron los privilegios, a través del poder económico heredado o adquirido.



Imagen de la Verónica. FHCNPJ.

El mecenazgo ejercido por la cofradía Jesús con Francisco Salzillo, no se limitó a encargos particulares de algunos mayordomos, le eligió para llevar a cabo la renovación artística de todos sus pasos. El interés por la obra del artista creció dentro y fuera de la ciudad, por lo que sus orgullosos propietarios trataron de mostrarlas decorosamente en la procesión, adoptaron cuidados preventivos en la *carrera*, y trataron de conservarlas y exhibirlas decorosamente en el interior de su ermita.

A partir de 1824, las actas recogen los deterioros y el estado casi ruinoso de su fábrica, llegando a verse obligados a recoger dinero para su reedificación en 1826, año en el que se manifestaba igualmente la necesidad de hacer composiciones y repastos en algunos pasos. En la mayoría de ocasiones fueron reparaciones o *repastos*, las imprescindibles para que el paso pudiese salir en la procesión, a la espera de fondos con los que poder realizar restauraciones de mayor profundidad.

“El manifestado sacristan hace presente ciertos repasos que son indispensables hacer en el paso de Sor. De la columna; y hecho le cargo de que proceden y cuales son; manifesto que desde el año pasado al tiempo de colocar el paso, sin saber como ni porque. personas se hicieron; y reconocidos los mas pequeños: Acordaron; que por los medios posibles, se reparen los que sean de reparar para que el paso pueda salir en la procesion; y despues se determinara quando hayga fondos”.¹⁵⁵

La pérdida patrimonial sufrida durante el periodo desamortizador de la primera mitad de siglo, quedó recogida en las actas de las Juntas, donde existen numerosas referencias a los años difíciles vividos y a la venta de elementos ornamentales, como coronas, cruces de altar, lámparas, o, llegado el caso, a pedir a los mayordomos aportaciones extraordinarias para solucionar los problemas de la ermita, muy dañada tras los terremotos de 1829 y 1864¹⁵⁶.

A pesar de los escasos fondos que obligaron a la cofradía a pedir ayudas (1849), incluso a verse en la necesidad de vender algunas de sus casas, los miembros de la Juntas solicitaron las visitas de arquitectos para comprobar su estado interno y externo (1842), y para reconocer y valorar la composición de la bóveda del paso de *la Cena* (1844).



La Santa Cena. AMUBAM. . Junta Tesoro artístico. S. XX.

En cuanto a la conservación de los grupos escultóricos, su progresivo desgaste era evidente y la prensa local se hizo eco de su estado, acusando al temible efecto del tiempo como principal agente destructor de éstas.

¹⁵⁵ FHCNPJ. (cpj. 04-61). Acta del 23 de marzo de 1827.

¹⁵⁶ El terremoto de 1864 resintió la estructura de la cúpula y las bóvedas de la ermita.

“El tiempo que eleva unas cosas y destruye otras, ha consagrado el hecho que sean los mayordomos de la Cofradía de Jesús, los encargados únicos de la guardia y custodia de las incomparables esculturas de Salzillo; y, precisamente, ha venido a confiarles esas joyas, cuando el mismo tiempo se ceba con su carcoma.”¹⁵⁷

Con anterioridad a la fecha de la noticia, el Conde de Roche ya había tratado de restaurar los pasos en 1877, pero la carencia de recursos lo hizo imposible. Este aristócrata formó parte de la subcomisión nombrada para atender los asuntos de la Exposición Sagrada en honor al Rey Alfonso XII, que se iba a celebrar en la Iglesia de San Agustín de Murcia, en la que participarían las insignias de la Ermita de Jesús. La necesidad de restauración de los pasos debió hacerse dolorosamente patente ante la inminente exposición pública, acontecimiento que contaría con la presencia de la familia real.

Esta difícil subsistencia pudo ser mantenida gracias a los desembolsos de los mayordomos, además de una renta del Bailío de Lora¹⁵⁸.

Los acontecimientos políticos y la grave situación económica del país hicieron imposible la creación de una estructura pública destinada a la conservación del patrimonio. Cuando en 1844 las primeras Comisiones de Monumentos comenzaron a poner solución, se encontraron un patrimonio local muy destruido, en particular el patrimonio mueble existente en los edificios religiosos que aún se mantenían en pie. A diferencia de esta situación, la sólida estructura que le proporcionaron sus Constituciones, y la independencia que le otorgaba la dimensión privada de la cofradía, facilitó las gestiones de su Junta. A partir de la segunda mitad de siglo, las decisiones relativas a la restauración de los pasos y la ermita, se apoyaron en los juicios y criterios de sus mayordomos que, al formar parte de instituciones públicas relacionadas con la protección del patrimonio artístico y monumental, como las Reales Academias, la Comisión Provincial de Monumentos, o el Museo del Contraste, tuvieron conocimiento de los nuevos métodos y criterios de conservación y restauración que se estaban aplicando en dichas instituciones, haciéndose eco de ellos en su entorno cofrade.

157 AMM. *Diario de Murcia*, 22 de abril de 1886. p.1. La falta de conservación debió hacer proliferar las plagas de roedores e insectos xilófagos.

AMM. *Diario de Murcia*, 31 de marzo de 1888. p.1. Independientemente de la envergadura de las intervenciones, la prensa local se hizo eco de ellas inmediatamente, animando a sus mayordomos y cofrades a continuar con perseverancia, “[...] pero en los hermosos Pasos, se nota más esmerado y bien entendido arreglo que otras veces, y el afán de conservarlos de la mano destructora del tiempo, que es empeño del que no deben desistir.”

158 FHCNPJ. Acta de la Junta extraordinaria de 8 de abril de 1849.

El compromiso con la conservación del patrimonio de D. José Elgueta y Ruiz de Asín, Mayordomo Decano de la cofradía hasta 1887, había comenzado años antes, cuando la Junta le encomendó la construcción de un nuevo trono para N.P. Jesús¹⁵⁹. Después fueron muchas las reuniones en las que se comentaban temas relativos a las costosas restauraciones y reparaciones en los pasos. No es extraño que en sus últimas voluntades, su legado diera prioridad a estos temas a los que tanto tiempo habían dedicado, especificando la aplicación de los intereses y ventas de un tercio de los bienes de su testamentaría, en los que destacó como primera inversión:

“1º Se facilitará al Sr. Conde de Roche, que es el Mayordomo nombrado para la restauración de las imágenes y figuras de los Pasos, o al que esté encargado de ello, las cantidades necesarias para la expresada restauración, procurando se verifique por Artistas que lo merezcan.”¹⁶⁰

A pesar de percibir con retraso la venta del legado¹⁶¹, el Conde de Roche, comisionado por la cofradía para encargarse de la restauración de los pasos, dispuso que se iniciaran los trabajos de restauración de las imágenes, “tan necesarias para su conservación”¹⁶². Para este fin buscó a escultores locales de mostrada experiencia en esta clase de tareas, de manera que se fueron cumpliendo los deseos expresados por D. José Elgueta en su testamento sobre quienes debían ejecutar las restauraciones *Artistas que lo merezcan* – ordenaba - cuidándose de que sus intervenciones estuvieran a la altura del maestro. Elgueta, traspasando los límites de su propia experiencia, consiguió trascender la figura de Francisco Salzillo, extendiendo su gloria mediante la restauración de sus obras.

159 FHCNPJ. Junta del 14 de septiembre de 1849 (cpj.06-42). D. José Elgueta fue comisionado junto a D. Diego Pareja, para realizar la construcción de un nuevo trono para la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno. En esta misma reunión, el Señor Mayordomo D. Manuel Barnuevo expuso la indispensable necesidad de hacer algunos repastos en los pasos. En adelante fueron muchas las Juntas en las que se debatió sobre la conservación de las imágenes, los riesgos y deterioros que podían sufrir durante la procesión, las medidas que se podían adoptar y las costosas restauraciones para las que no había fondos suficientes.

160 AHRM. NOT.1097. Sus últimas voluntades muestran el fuerte vínculo existente entre D. José Elgueta y la Cofradía de Jesús, a cuya ermita fue trasladado pasados los cinco años que obligaban las leyes vigentes, para ser enterrado en un panteón delante de la capilla del *Prendimiento*. Junto a la construcción de un Catafalco para la corporación, a cargo de la inversión de su legado, preparó la compra de una custodia y tabernáculo en obsequio del culto de la imagen titular de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

161 FHCNPJ. Acta del Cabildo General de 14 de septiembre de 1895.

162 FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 6 de marzo de 1896. “En la Junta celebrada por la Ilustre Cofradía de N.P. Jesús el día 28 del pasado Junio di cuenta de las gestiones practicadas por mí, cerca de V. para la ejecución de la última voluntad del difunto Decano D. José Elgueta y Ruiz de Asin (L.E.D.), había dispuesto desde primero de año, se diese principio a las restauraciones de las imágenes, tan necesarias para su conservación, según voluntad especial y expresa del referido Sr. Mayordomo Legatario: fondos de cuya inversión se propone dicho Sr. Conde encargado de la Dirección de estos artísticos trabajos, dar detallado informe”.

En enero de 1896 dieron comienzo los trabajos de restauración del primero de los pasos, el Prendimiento, cuyas figuras, tarima y capilla, a pesar de haber estado bajo la guarda especial del legatario, se encontraban en avanzado estado de deterioro, llenas “de rozaduras, puntos blancos, manchas y otros desperfectos”¹⁶³. La intervención fue realizada por el escultor Francisco Sánchez en un plazo de dos meses, completándose con la construcción de una nueva tarima, que aportaba mayor seguridad para las cinco figuras del paso. Aunque indudablemente las intervenciones tuvieron la finalidad expresa de perpetuar los pasos de Salzillo mediante su conservación material, sin la intervención del espacio expositivo y de los sistemas que facilitaban la manejabilidad de las obras en las capillas, con el paso de tiempo se hubieran vuelto a deteriorar con rapidez. Esta intervención global del espacio, incluyendo a la obra mueble, fue indicativa de una nueva manera de actuar consistente en la actuación sobre el entorno de los pasos para evitar en la medida de lo posible su deterioro. La restauración de la pintura mural de Pablo Sistori, en la capilla donde se encontraba el Prendimiento - presentaba un estado lamentable, “entre desconchados, pegotes de yeso y mal dirigidas restauraciones”-, fue un claro ejemplo de esta preocupación por el conjunto.



Capilla del Prendimiento. S. XIX.

163 AMM. *Las Provincias de Levante*, 21 de Mayo de 1896.



Capilla del Prendimiento (detalle). Sebastián Servet. S.XIX.

La segunda de las capillas que pretendían intervenir gracias al legado de Elgueta fue la de la *Santa Cena*, restaurando las imágenes y su inestable tarima, y mejorando la accesibilidad de la capilla para que los estantes cargasen el trono desde el interior. La capilla sufrió importantes cambios, fue enlucida y pintada de nuevo, haciendo desaparecer cualquier resto de decoración mural que hubiera existido anteriormente. Se añadió un óvalo para incrementar la iluminación de las imágenes en el interior de la ermita, y finalmente se elevó la tarima sobre pilares, facilitando la carga de los estantes y la salida desde el interior de la capilla. La colocación de tarimas se hizo para posibilitar al público una contemplación elevada sobre una nueva tribuna desde donde admirar la escena.



Oración en el huerto. Almagro. Siglo XIX. Fondo fotográfico del Museo Salzillo.

A continuación se intervino de urgencia en la Oración del huerto, cuyo estado de conservación llegó a ser calificado de *ruina* por los deterioros que presentaba, producidos por los efectos del paso del tiempo y los accidentes sufridos durante la procesión a los largo de los años¹⁶⁴.

Si durante el siglo XVIII el mecenazgo de algunos de los mayordomos había impulsado la formación del conjunto pasional, será en estas últimas décadas del siglo XIX cuando sus aportaciones fueron imprescindibles para garantizar su perdurabilidad en el tiempo, tomando la iniciativa de su recuperación material.

7.5. Restauración

7.5.1. Primeras intervenciones

Los deterioros en la ermita fueron tema recurrente en las actas del siglo XIX, mostrando desde 1824 los regidores de Jesús su preocupación por el estado casi ruinoso del edificio y la necesidad de recabar fondos para su reedificación. Fue en ese 1826, cuando iglesia y pasos acapararon el interés e inquietud de los cofrades, aconsejando la intervención en la imágenes, mediante composiciones y retoques, habida

¹⁶⁴ AMM. *Diario de Murcia*. 14 de marzo de 1886. P.2. La imagen del Ángel presentaba un estado lastimoso, “sus alas estaban completamente desprendidas de sus hombros”.

cuenta del tiempo transcurrido entre la entrega del primer paso, *la Caída* (1752) y los cuarenta y nueve años desde el último (*Los Azotes*, 1777), tiempo más que suficiente en estas condiciones del edificio para que las imágenes reflejaran las primeras alteraciones. En la mayoría de las ocasiones debieron de limitarse a sencillas reparaciones, retoques miméticos que trataron de ocultar pequeños desperfectos, y que la junta consideraba imprescindibles para que el paso pudiera salir en procesión, a la espera de fondos con los que poder realizar restauraciones de mayor profundidad.

En los términos y expresiones recogidos en las actas en las primeras décadas de siglo – “composiciones, repasos, mejorarlo o ponerlo en mejor y mas seguro estado”¹⁶⁵-, observamos el celo por proteger y mantener que animó las actuaciones de la cofradía. Desconocemos los nombres de quienes realizaron los trabajos antes de 1826¹⁶⁶, momento en el que se valoró la conveniencia de hacer unas *composiciones* en uno o dos pasos, acordándose que las realizase el Sr. Zaranda, del que no volvemos a tener noticia alguna. Un año más tarde, el sacristán comunicó la necesidad de realizar nuevos *repasos* en el Paso del *Señor en la Columna*, quedando claro que el origen de los daños se debía a manipulaciones inadecuadas, por lo que finalmente se acordó que se reparasen¹⁶⁷.

Quedó constancia en las actas de ese delicado momento y de la rápida respuesta del Deán catedralicio para afrontar los problemas existentes. Claramente quedó reflejado por el secretario de la cofradía al dar cuenta a los restantes miembros de que “el sr. Dean se havia presentado en la mañana de este dia en esta capilla con una persona que según lo q^e. comprendio era facultativo, con designio a la composicion de las Sagradas Imagenes del paso del prendimiento pidiendo las llaves del camarín.”¹⁶⁸

Cuando en 1830 se reclama la presencia del Sr. Deán para que, acompañado

165 FHCNPJ. Acta de la Junta de 24 de febrero de 1826. “Se hizo presente la necesidad de hacer algunas ligeras composiciones en uno o dos de los pasos; y se acordo que el S^r. de Harand^a. se encargue de hacerlo a la menor posible brevedad”. Esta breve anotación no explica en qué consistieron las intervenciones, la extensión de los daños, ni cuáles eran los pasos.

FHCNPJ. Acta del Cabildo del día 10 de febrero de 1830. “q^e. el paso del Prendim^{to}. padecio quebranto en el año anterior, y era necesario mejorarlo ó ponerlo en mejor y mas seguro estado, y Acordaron: Que se oficie al Sr. Dean, a cuyo cargo está para que se imponga que daño tiene y trate de su reparacion; y en vista de su resultado determinara la ILT^e. Cofradia, si es necesario”.

166 Se debe tener en cuenta la presencia en la cofradía de Patricio Salzillo como Comisario de cruces. Ya que como escultor y colaborador de su hermano Francisco conocía todos los aspectos relativos a la factura de las efigies y, aunque no queda constancia documental, pudo actuar y dar respuesta ante cualquier imprevisto o deterioro de las mismas. En cualquier caso una hipotética intervención de Patricio sería anterior a 1800, año de su muerte.

167 FHCNPJ. Acta de la Junta de 23 marzo 1827. “El manifestado sacristan hace presente ciertos repasos q^e. son indispensables hacer en el paso de s^r. de la columna; y [...] le cargo de que proceden y cuales son; manifesto que desde el año pasado al tiempo de colocar el paso, sin saber como ni por q^e. personas se hicieron; y reconocidos los mas presisos: Acordaron; que por los medios posibles, se reparen los que sean de reparar para que el paso pueda salir en la procesion; y despues se determinara quando hayga fondos”.

168 FHCNPJ. Acta de la Junta de 5 de marzo de 1830.

de un especialista, se identificasen los problemas en las imágenes, nos encontramos ante la primera visita de un facultativo designado para la evaluación y restauración de las esculturas. Posiblemente, se trata del primer restaurador que tiene acceso e interviene en el patrimonio de la cofradía, aunque tendremos que esperar hasta 1866 para encontrar el término *restauración* en las actas, mientras los términos tradicionales de *composición* o *recomposición*, con todas sus imprecisiones conceptuales, son los manejados en aquellos momentos.¹⁶⁹ No podía ser de otra manera cuando las demandas se resolvían en la más pura imitación de lo existente, en intervenciones miméticas con resultados poco respetuosos con el original, criterio adoptado por la mayoría de “restauradores”, algunos con resultados poco aceptables, motivo por el cual se generó desconfianza y acusaciones de mala praxis:

“¡Lástima que en tiempos modernos se hayan embadurnado á pretexto de restauración las artísticas figuras de los sayones, que rodean al Cristo!”¹⁷⁰

A finales de siglo existía una opinión sobre los valores que debían rodear la figura del restaurador, y ante todo, se demandaba que fuera un artista con una sólida experiencia. De los pequeños retoques realizados por razones iconográficas, se fue incorporando una percepción de la obra como documento que, por su valor estético e histórico, debía ser respetada. A lo largo del siglo XIX la restauración fue evolucionando desde el enmascaramiento al descubrimiento del original. En las décadas finales las acciones de los restauradores de escultura, sin olvidar su finalidad y uso religioso, tuvieron como objetivo facilitar la apreciación estética y comprensión artística de las obras.

7.5.2. El decoro

La ideología del Concilio de Trento tuvo una influencia definitiva en las intervenciones hasta bien entrado el siglo XIX. Los retoques o restauraciones pretendían dignificar las efigies con el fin de acrecentar la devoción por ellas, de forma que se trataba de una actualización estética e iconográfica que carecía en la mayoría de las ocasiones de criterio. El problema surgió cuando, en nombre del decoro, las obras eran intervenidas por manos inexpertas, censurando y alterando gravemente la

169 FHCNPJ. Acta del Cabildo del 12 de marzo de 1830. “Se leyó el oficio que ha remitido a la ILT^e. Cofradia el S^r. Dean; y en su consecuencia: Acordaron que el S^r. Arcediano y S^r. de Fontes quienes nombran, se avisten con el Sr. Dean y transijan el medio y modo de la recomposicion del paso del Prendim^{to}.”

170 AMM. *La Voz de Mula*, 19 de Mayo de 1889. pp.1-2. En la Ermita del Carmen de Mula se encontraba el paso del Prendimiento de Salzillo.

obra original.

A diferencia de los otros bienes custodiados en la iglesia de Jesús, los pasos cumplían una función religiosa, estética, y a finales de siglo, museística. Su destino devocional y contenido iconográfico los convertía en vehículos transmisores, cuya lectura debía ser correcta en todo momento, lo que justificaba su reparación y mantenimiento.

En 1830, D. Juan Marín pintó el nicho y la túnica de la imagen del Cristo de piedra colocada en la fachada de la iglesia, con la única finalidad de embellecerlo¹⁷¹. El artista solo pretendía adecentar el nicho, una operación de mantenimiento que podía repetirse cada vez que era necesario.

En las décadas iniciales de siglo el criterio del decoro, lejos de adaptaciones al gusto de la época, se concentraba principalmente al arreglo y mantenimiento periódico, basado en arreglos puntuales. Más adelante los Mayordomos no se mostraron contrarios a las restauraciones, pero fueron conscientes de la entidad alcanzada por las imágenes que custodiaban, y exigieron a todos aquellos que las restauraron respeto por los valores de la obra original de Salzillo, cuidando incluso por la conservación de las pátinas.

Al igual que las acciones anteriores, una anotación en las actas de 1849 recogía la necesidad de hacer algunos *repasos* en los pasos¹⁷², una demanda constante en las actas hasta finales de siglo. La falta de fondos a menudo obligó a la Junta a conseguir fondos con la venta de elementos ornamentales – coronas y lámparas¹⁷³- con cuyo valor pretendían abordar la complicada subsistencia a la que estaban abocados a causa de las exiguas rentas provenientes del Bailío de Lora¹⁷⁴

171 FHCNPJ. Aumentos en la capilla y sacristía desde el inventario que se hizo en 1749. En 1754, entre los aumentos u objetos adquiridos se encuentra una imagen de Jesús para la portada que es de piedra.

FHCNPJ. Acta del 9 de febrero de 1831. "El Sr. Decano manifestó que D. Juan Marín ofrecía pintar a nro. P.º. Jesús colocado en su nicho sobre la portada, haciéndolo a su costa, con tal de que se le dencincuenta r.º. para cal y otros artículos p.º. dar una mano al adorno del nicho con objeto de ermosearlo;"

FHCNPJ. Acta del 18 de febrero de 1831. "y pintaría a su costa la túnica del Sr."

172 FHCNPJ. Acta de la Junta de 14 de septiembre de 1849. "Se hizo presente por el Señor Mayordomo D. Manuel Barnuevo ser de indispensable necesidad el hacer algunos repasos en los Pasos que posee esta Cofradía, siendo autorizado el Señor Barnuevo para que se hiciesen."

173 FHCNPJ. Acta de la Junta del día 9 de junio de 1849 / Acta de la Junta del día 27 de junio de 1849 / Acta de la Junta del día 9 de junio de 1849.

174 FHCNPJ. Acta de la Junta extraordinaria del mes de junio de 1802. "El S.º. Marq. del Campillo hizo presente q.º. el S.º. Bailío de Lora hallándose en peligro de muerte, le entrego quarentamil r. procedidos de limosnas q.º. tenía recogidos de N.º.º. Jesús p.º. emplearlos en lo q.º. Se ofreciese en dicha cofradía, obras de la ermita y retablo y camarín de N.º.º. Jesús Nazareno, y también la necesidad q.º. había en reparar los tejados de la capilla; y oydo por otra junta se dio comisión a otro S.º. Antiguamente uno o más planes del Camarín que se haya de construir para colocar/a N.º.º. Jesús Nazareno, y se traiga, para conferir sobre ello".

y de los desembolsos de los mayordomos¹⁷⁵. Gran parte de los antiguos caudales habían dejado de producir rentas suficientes por haberse incorporado a los bienes nacionales las casitas propiedad de la cofradía y haberse vendido otras¹⁷⁶. Los trece señores mayordomos se vieron obligados a realizar una aportación de fondos, mil reales de vellón cada uno, para afrontar los gastos anuales, esfuerzo que no pudo bastar para el adecuado mantenimiento de las imágenes, ni evitar, por ello, su progresiva degradación.

La venta de los objetos ornamentales de la Cofradía, se repitió en otras ocasiones a lo largo de este siglo, perdiendo parte de un rico patrimonio donado a lo largo de siglos de existencia. En la Junta del 27 de Junio de 1845 se decidió la venta de una cruz con su peana de plata que estaba sin uso - pretendían sustituirla por otra de madera plateada-, junto a una lámpara de plata, para atender a otras necesidades urgentes de la cofradía. En cierto sentido la venta o pérdida de valores litúrgicos y de lujo - distinguiendo entre lo necesario y los suntuoso - era usual, ya que los poderes públicos siempre, en los momentos de mayor crisis económica, bien por los efectos de la Guerra de la Independencia o por las políticas fiscales del siglo, solicitaron de la iglesia aportaciones en forma de objetos suntuarios. En esta ocasión fue la necesidad de autofinanciación la que se impuso, aunque entraran en conflicto los intereses particulares de la corporación y las normativas de la primera mitad del siglo que defendían la conservación del patrimonio.

En 1866 para afrontar la restauración de la Santa Cruz de diario que llevaba al hombro la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, fue necesario vender la filigrana de plata de la cruz ¹⁷⁷. Se sacrificó la guarnición de filigrana de plata a la que ya faltaban algunos trozos con el fin de dejarla con la decencia debida, es decir, con el adorno, recato y compostura correspondiente a su condición, aunque supuso la modificación del aspecto de la cruz. Ésta es una de las primeras ocasiones en que las actas utilizan el término restaurar.

¿Donde esta el antiguo entusiasmo dé aquellos fervientes mayordomos

175 FHCNPJ. Acta Extraordinaria de Junta 8 de abril de 1849. "El culto y beneracion de N. P. Jesus Nazareno, conserbacion de los Preciosos Pasos que forman los Misterios de su Sma Pasion; reparacion de la Hermita donde se custodian, y demas urgentes necesidades que reclaman su pronta ejecucion; son otros tantos motivos que tienen puesto en movimiento a la Ilustre Cofradia a la que V.S. pertenece como uno de sus cavalleros Mayordomos. Cuydadosos Debelos y Agitaciones no pocas, se han sufrido en el presente año para conseguir el que se efectue la Procesion de Viernes Santo".

176 FHCNPJ. Actas de la Junta del 28 de mayo de 1844. D. José Elgueta y Ruiz fue admitido como mayordomo en 1844.

177 FHCNPJ. Acta de la Junta de 16 de marzo de 1866.

que tanto hacían por engrandecer las esculturas de Salcillo?¹⁷⁸

La prensa destacaba el descuido y pobreza con la que salió la procesión de Jesús en 1866, pese al *valor inmenso de las efigies que son honra de Murcia*. Públicamente se denunciaba que algunas estaban hechas *una desdicha*, por lo que demandaban su restauración. Diez años después la falta de fondos continuó obligando a los mayordomos a desprenderse de su patrimonio, hasta el punto de vender en 1877 lámparas de plata de gran valor, y unos candeleros, un graderío y un frente de altar que ya no estaban en uso¹⁷⁹.

7.5.3. El Comisario de Pasos

En 1881 el Conde de Roche recibió el encargo de realizar la reforma de los estatutos de la Cofradía, conforme a las tradiciones y costumbres de la institución, pero con la innovación de antiguas prácticas en desuso sin introducir alteraciones esenciales que hicieran decaer su espíritu católico. Finalmente se aprobaron el 27 de febrero de 1882, y tuvieron repercusiones, como la dimisión de algunos de sus mayordomos¹⁸⁰.

La normativa de las nuevas Constituciones depositaba en la figura del Comisario de pasos una gran responsabilidad, según quedaba recogido en la disposición 4ª del artículo 27, En su figura descansaba la misión de la conservar el patrimonio de la cofradía¹⁸¹. En esta labor podía nombrar interinamente a cualquier mayordomo que, bajo su vigilancia, colaborase o se encargase de solucionar cualquier dificultad que pudiera presentarse. La responsabilidad del comisario de pasos tuvo, entre otras funciones, primero, la de subsanar incidencias y prever daños en el patrimonio, especialmente en los pasos, ya fuera dentro de la ermita o durante la procesión; en segundo lugar, solucionar los graves problemas de la ermita, un contenedor que había agravado el mal estado de conservación de los fondos.

“El Señor Conde de Roche hizo presente: haber visto fracturado un pié del apostol Santiago del Paso de la Oración del Huerto; cuyo deterioro seguramente hubo de tener lugar en el arreglo de dicho paso; siempre

178 AMM. *El Criterio Murciano*, 25 de Abril de 1886. p.3.

179 FHCNPJ. Actas de la Junta de 13 de julio de 1877 / Acta de la Junta 12 de marzo de 1887.

180 FHCNPJ. Acta de la Junta de 22 de marzo de 1882.

181 FHCNPJ. Acta de la Junta de 10 marzo 1882. Siendo Presidente D. José Elgueta, junto a otros cargos, el Conde de Roche es nombrado Comisario de Pasos, D. Enrique Barnuevo como Comisario de estantes, D. Manuel Fontes, Comisario de cruces y túnicas, y, de forma interina, el Conde de Roche como Comisario de Armados y de Convocatorias.

peligroso, mientras se ponga una palmera y una olivera de tanto peso y difícil manejo: en vista de lo cual y, para evitar en lo sucesivo incidentes tan desagradables como este, la Cofradía Acordó: que se pase una circular á todos los Sres. Mayordomos que cuidan efigies, para que no se haga nada en ellas, sin previo acuerdo y beneplácito del Sr. Mayordomo Comisario de pasos; al cual, rogaron encarecidamente los Sres. Mayordomos presentes, que no permitiera ningun acto aunque naciere de devoción que pudiera redundar en perjuicio de las hermosas y veneradas efigies propiedad de la ILTre. Cofradía ; facultandole para que de acuerdo con el escultor Sr. Sanchez, procedan a la reparación de que se trata; puesto que dicho artista, tan hábilmente lo ha ejecutado otras veces.”¹⁸²

El adorno y montaje de los pasos era una de las situaciones de mayor riesgo para las imágenes y tronos, por las manipulaciones inadecuadas y actuaciones incontroladas relacionadas con actos de devoción. En el fragmento anterior, de 1894, destacó la exposición del comisario de pasos a la Junta en relación a los daños ocasionados en el pie del apóstol Santiago en el paso de la *Oración en el Huerto*. La alarma ante este suceso, hizo tomar la decisión a la cofradía para que en el comisario de pasos recayera la responsabilidad de decidir sobre los montajes, una obligación que tradicionalmente recaía en los mayordomos responsables de cada uno de ellos. Con esta decisión la toma de decisiones relativa a la conservación y restauración del patrimonio de la cofradía quedó depositada en una sola persona y un único criterio, evitando actuaciones incontroladas de los mayordomos encargados de la custodia de cada paso.

La custodia y cuidado de las obras también se extendía al desarrollo de la procesión, por lo que a veces tuvo que imponer severas sanciones motivadas por actuaciones irreverentes o descuidos que ocasionaron daños a las imágenes. El 23 de abril de 1886, el Conde de Roche expuso al Presidente el descuido tenido por el cabo de andas del paso de la *Oración en el Huerto*, por no haber advertido a sus estantes del peligro de unas cartelas en la calle Platería, donde se engancharon y rompieron las alas del Ángel. A consecuencia de este suceso se despidió a todos los responsables del paso¹⁸³.

182 FHCNPJ. Acta de la Junta de 1 de abril de 1894.

183 FHCNPJ. Acta de la Junta de 3 de Mayo de 1886. Se daba cuenta por el Sr. Presidente del oficio recibido del Sr. Comisario de Pasos de esta Cofradía, el Sr. Conde de Roche.

FHCNPJ. Acta de la Junta de 12 de Marzo de 1887. Se nombró Cabo de estantes del Paso de la Oración del Huerto a José Zamora Carrión.



La Oración del huerto. Fotograbado de Hauser y Menet. S.XIX.¹⁸⁴

El comisario de pasos se asistió de profesionales y consultó con especialistas para determinadas tareas, como idear nuevos mecanismos para minimizar el impacto y los golpes en las tarimas al dar señales a los estantes menores durante la procesión, o para proyectar restauraciones. Aunque en 1877 todavía no había sido nombrado comisario de pasos (1882), momento en que su figura asimiló plenamente las funciones de un conservador, el Conde de Roche fue el encargado de exponer ante la Junta una memoria descriptiva del estado de conservación de los pasos y una propuesta de restauración, una necesidad que no había pasado desapercibida para los Sres. Antiguos, pero cuya dimensión necesitaba de un plan director y la persona adecuado para realizarlo. El Conde de Roche fue el designado para encargar a especialistas las memorias de restauración y arquitectura¹⁸⁵.

Una vez que el Conde de Roche tuvo los informes, los asuntos relativos a las restauraciones se decidieron en las Juntas de la cofradía. Este fue el caso de la memoria que el Conde de Roche le había encargado al escultor Francisco Sánchez, sobre el estado en que se hallaban los pasos y las efigies de la cofradía, con un examen minucioso y presupuesto detallado del coste de su restauración. Por primera vez encontramos una petición de un informe de estado de conservación

184 DÍAZ, *Pasionaria*, op. cit. p.168. La imagen de la izquierda utilizó el fotograbado de Hauser y Menet que muestra una imagen del ángel con una de sus alas rotas. A la derecha, la fototipia de Hauser y Menet, tuvo gran difusión a principios de siglo XX, en colecciones temáticas, como la de <<Esculturas existentes en Murcia. Procesión del Viernes Santo>>.

185 FHCNPJ. Acta de la Junta de 4 de abril de 1877. Finalmente la Junta acordó que se llevase a efecto la restauración de los pasos. Ante la falta de fondos de la corporación para acometer los gastos de la procesión, de la Junta y las restauraciones, algunos mayordomos se comprometieron a dar de su bolsillo lo necesario para restaurar sus pasos, como el D. Francisco Melgarejo, sumándose a esta iniciativa el Conde de Roche y la Junta.

de los pasos, que primero fue valorado por el conde de Roche como comisario, asistido por Javier Fuentes y Ponte, que aportó por escrito su opinión y criterio sobre la valoración y propuesta de intervención de los pasos del escultor Francisco Sánchez, con la que no se encontró plenamente de acuerdo, para después ser presentada ante la Junta. Finalmente el Conde de Roche realizó una exposición ante la Junta en la que mostró su acuerdo con diferentes partes de ambas propuestas, quedando claro que su criterio sería el que finalmente inclinara la opinión del resto de Mayordomos y les decidiría a iniciar las restauraciones¹⁸⁶. Finalmente la Junta acordó en 1877 que se llevase a efecto la restauración de los pasos, pero ante la falta de fondos de la corporación para acometer los gastos de la procesión, de la Junta y las restauraciones, algunos mayordomos se comprometieron a dar de su bolsillo lo necesario para restaurar su patrimonio, como D. Francisco Melgarejo, sumándose a esta iniciativa el Conde de Roche y los miembros de la Junta, mostrando un compromiso definitivo con la renovación de sus pasos.

La Cofradía de Jesús inició una etapa muy dinámica y fructífera en el último cuarto del siglo, siendo el autentico promotor de esta recuperación el Conde de Roche, mayordomo de Jesús desde 1867. Utilizando los fondos obtenidos gracias al legado de D. José Elgueta, en 1896 inició una etapa de intervenciones en su patrimonio artístico, pasos y capillas. La figura del Comisario de pasos, llegó a quedar empujada por las actuaciones del Conde de Roche, cuya personalidad y empeño fue reconocida por la corporación en innumerables ocasiones¹⁸⁷. En 1902, cuatro años antes de su fallecimiento en 1906, fue nombrado para sustituirle como Mayordomo de Pasos, D. Fulgencio Fuster y Fontes¹⁸⁸.

7.5.4. El Conde de Roche y el destino del legado Elgueta

A handwritten signature in black ink, reading "D. Ponte de Roche". The signature is written in a cursive style with a large, decorative flourish at the end.

186 FHCNPJ. Acta de la Junta de 4 de abril de 1877. El Conde de Roche expuso ante la junta que había recibido una carta particular de Fuentes y Ponte expresando su criterio, con alguna de cuyas partes se encontraba de acuerdo, estando en disconformidad con la memoria de Sánchez. Lamentablemente, en la actualidad, ambos documentos han desaparecido del Fondo Histórico de la Cofradía de Jesús.

187 FHCNPJ. Acta de la Junta de 9 de abril de 1886. Se da un voto de gracias por unanimidad al Conde de Roche por su cooperación y celo en la composición del paso de la Oración del huerto.

188 FHCNPJ. Acta del Cabildo ordinario de 14 de septiembre de 1902. También quedó encargado del arreglo del paso de la Virgen de los Dolores.

La intensa vida política y empresarial de D. Enrique Fuster, Conde de Roche, le condujo a implicarse en numerosos proyectos, reflejando una personalidad muy activa que no le impidió ocuparse de su faceta como investigador y escritor¹⁸⁹. Muchas de sus investigaciones – reunió un importante número de documentos - versaron sobre la historia de Murcia, personajes locales, artistas¹⁹⁰ y la Cofradía de Jesús.

Esta tarde se reúne la comisión provincial de Monumentos, y es probable que á esta sesión asista el gobernador de la provincia, y que el sr. Conde de Roche lea una lista completa que ha adquirido de las esculturas que hizo D. Roque López, el discípulo distinguido de Salzillo; cuya lista estamos imprimiendo y regalaremos a nuestros lectores.¹⁹¹



Enrique Fuster, Conde de Roche.¹⁹²

189 Andrés Baquero Almansa recogía en sus *Rebuscos de Documentos sobre la historia de Cartagena, Cehegin, Mula y Murcia* (p.129) las palabras de Díaz Cassou sobre el Conde de Roche, “el único que comunica sus papeles y apuntes en Murcia”.

190 AMUBAM. ACM. Acta 8 de enero de 1889 El Conde de Roche dió a conocer una relación de las obras del escultor Roque López.

191 AMM. Diario de Murcia, 8/1/1889. p.3.

192 DIEZ DE REVENGA, F.J. (2012). Enrique Fuster, Conde de Roche: aristocracia y cultura. *Tonos Revista de Estudios Filológicos*, nº23 [Fecha de consulta: 11/05/2017]. Disponible En: http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/perfiles-2-perfil_reche.htm Hijo único del IV conde de Roche Fulgencio Fuster y López de Oliver y de Isabel López Sussías, quedó huérfano de padre a los siete años, heredando el título de V conde de Roche. Su madre contrajo segundas nupcias con Lope Gisbert, político, diplomático y poeta. Estudió Humanidades y latín en Murcia y Madrid, completando sus estudios en Londres y París.

Como impulsor de las artes formó parte de la comisión para la visita de Alfonso XII que en 1877 reunió en San Andrés un conjunto de las obras de Salzillo¹⁹³ - la necesidad de restauración de los pasos debió quedar dolorosamente patente ante la inminente exposición -, y en 1888 fue nombrado presidente de la sección de Bellas Artes y vocal de la junta ejecutiva provincial dedicada a promover la participación en la Exposición Universal de Barcelona. A través de su posición en las distintas instituciones que gestionaban el patrimonio histórico y artístico de la ciudad – fue miembro de la Real Sociedad Económica de amigos del País y de la Comisión provincial de Monumentos - este aristócrata dedicó gran parte de su vida a la conservación del patrimonio murciano.

Junto a otros personajes de la época, participó de forma muy activa en la difusión de la figura de Francisco Salzillo y las imágenes de sus obras en publicaciones nacionales. El Conde de Roche gestionó que los periódicos de Madrid se ocuparan de las procesiones con artículos de propaganda, para dar a conocer las solemnidades religiosas. También sus esfuerzos se canalizaron a sensibilizar a varios escritores con el mismo objeto. Gracias a su gestión¹⁹⁴, el periódico *La Ilustración Española*, publicó en 1897, “El Ángel de la Oración del Huerto”, un texto de Sánchez Madrigal¹⁹⁵. Un año después, en 1898, se publicó un artículo descriptivo del resto de los pasos en el suplemento de *Nuestro Tiempo*, acompañado de fotografías de Almagro; el autor se lamentaba del desconocimiento de la obra de Salzillo, “Pues ni siquiera poseemos un estudio completo del insigne escultor, su obra sólo se conoce fragmentariamente. Pocos artistas tenemos más grandes que él, y de ninguno, sin embargo, se ha hablado menos”¹⁹⁶.

Para entender la dimensión de la personalidad que hizo posible la regeneración del patrimonio de la cofradía de Jesús y la transformación de la ermita, hay que tener en cuenta que simultáneamente desarrollaba su función como vicepresidente para la Comisión de Monumentos. En el acta de 22 de diciembre de 1884 quedó recogida la reorganización la Comisión y como académico más antiguo,

193 la Comisión constituida para preparar la visita de Alfonso XII, estuvo formada por los correspondientes de ambas Academias, por la de San Fernando, Juan Albacete, Berenguer y el Conde de Roche, y por la de la Historia, Fuentes y Ponte.

194 FHCNPJ. Actas del Cabildo Extraordinario de 3 de Marzo de 1899. De todos los artículos que salieran en alabanza de la procesión o de Salzillo, el vicesecretario Sr. Gallego debía adquirir ejemplares para el archivo de la cofradía.

195 SÁNCHEZ MADRIGAL, R. “El Ángel de la Oración del Huerto”. *La Ilustración española y americana*, suplemento ilustrado *Nuevo Mundo*, 1899.

196 AMM. *El Diario de Murcia*, 12 de abril de 1898. p.2 El Conde de Roche había logrado que se publicara en *La Ilustración Española*, un artículo descriptivo de D. José Pío tejera, “Los Pasos de Salzillo”, acompañado de las imágenes de los pasos. En 1987 ya se había publicado “el Ángel de la Oración del Huerto”.

el Conde Roche fue nombrado vicepresidente, al tiempo que Fuentes era correspondiente de la Academia de la Historia, por lo que no es de extrañar que contase con sus conocimientos sobre criterios de restauración para formarse una opinión sobre la manera de abordar una empresa tan comprometida como era el plan de restauración de las imágenes de Francisco Salzillo.¹⁹⁷

La carencia de fondos en la Comisión de monumentos y los retrasos continuos en percibir su dotación de 900 pesetas, obligaron al Conde de Roche y a Andrés Baquero Almansa a dirigirse al Gobernador de la provincia para informarle sobre la absoluta carencia de fondos de la corporación desde su reorganización. Siendo el Gobernador de la provincia el presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, su falta de información e interés por la corporación puso en evidencia que la apatía, denunciada antes de la reorganización de 1884, continuaba existiendo en algunos miembros, y que si continuaron con su labor fue gracias al entusiasmo de personalidades como la del Conde de Roche y Andrés Baquero¹⁹⁸. Los investigadores continuaron presentando y leyendo sus memorias en la Comisión, pero el vicepresidente se vio en la situación de informar a la Academia de San Fernando de su imposibilidad de enviar una copia formal por la carencia de medios, como sucedió con el informe de Javier Fuentes y Ponte sobre los descubrimientos de antigüedades Romanas en la Alberca (Murcia)¹⁹⁹. A pesar de la precaria situación financiera y el mal estado del inmueble, el vicepresidente continuó gestionando cuando fue posible la adquisición de nuevas obras para el museo, como sucedió en 1894, cuando el vicepresidente organizó la compra de un cuadro de Senen Vila, preocupándose de que fuera previamente restaurado²⁰⁰.

197 AMUBAM ACM. Acta de 22 de Diciembre de 1884. La nueva Comisión estuvo compuesta por los Sres. Jefe de Fomento, Millan (Arquitecto provincial) y Moina Andreu (Bibliotecario), como vocales natos; los Sres. Gracia (D Simon), Martínez Villa, García Clemencin, Fuentes y Rodríguez Gomez, como Correspondientes de la R. Academia de la Historia; y los Sres. Conde de Roche, Sanchez (D. Franco.), García Lopez, Baglietto y Baquero Almansa, como Correspondientes de la Academia de Bellas Artes.

A pesar de las dificultades que suponían las continuas ausencias del Conde de Roche de la ciudad, motivo por el que llegarían a presentar su renuncia a la vicepresidencia de la Comisión en 1890, continuó ejerciendo su cargo como demuestra la abundante documentación relativa a los descubrimientos arqueológicos de la Alberca, firmada por él en 1893 y 1894. Permaneció en la Cofradía de Jesús desde 1867 hasta 1906, año en el que dejó la presidencia por motivos de salud.

198 AMUBAM. ACM. Acta de 14 de Noviembre de 1889.

AMUBAM.ACM. Caja 2 (59). Tras su renuncia, el Conde de Roche remitió a Andrés Baquero el libro de actas, el reglamento y la correspondencia oficial.

199 ARABASF. Leg. 4-47-2. (1) (4) (5). Al tener noticias del descubrimiento de unos mosaicos en el yacimiento de la Alberca, la Academia pidió unos dibujos del yacimiento a la Provincial. La abundancia de objetos que se fueron descubriendo entre 1892 y 1894, obligó a una ampliación del informe inicial con nuevos dibujos.

200 AMUBAM. ACM. Acta del 31 de mayo de 1892. A pesar de su mal estado de conservación, el museo compró el cuadro de Senen Vila, que previamente había sido forrado por encargo del vicepresidente, posiblemente con la finalidad de mejorar su aspecto antes de su presentación a la corporación. En la misma documentación se comunicaba el fallecimiento de Baglietto, escultor y conservador del museo.

A diferencia de la situación en la Comisión de Monumentos, la sólida estructura que le proporcionaron sus Constituciones y la independencia existente en la dimensión privada de la cofradía facilitó las gestiones de su Junta, donde el Conde de Roche encontró el apoyo unánime de la junta a sus iniciativas, principalmente desde que fue nombrado comisario de pasos. Hasta esa fecha le encontramos realizando distintos cometidos, siempre relacionados con el patrimonio o el archivo, como la venta de lámparas para conseguir medios para la restauración de los pasos en 1877, o la reorganización del archivo de la cofradía entre 1880-1883. Al igual que los conservadores de la Comisión de Monumentos, entre cuyas tareas estuvo durante años la de inventariar todo tipo de objetos, se encargaron de la clasificación de los documentos de la cofradía. En 1883 estuvo comisionado para inspeccionar las obras de reedificación que se estaban realizando bajo la dirección del arquitecto D. Justo Millán²⁰¹.

“El tiempo que eleva unas cosas y destruye otras, ha consagrado el hecho que sean los mayordomos de la Cofradía de Jesús, los encargados únicos de la guardia y custodia de las incomparables esculturas de Salzillo; y, precisamente, ha venido a confiarles esas joyas, cuando el mismo tiempo se ceba con su carcoma.”²⁰²

Hasta este momento la complicada tarea de la conservación se mantuvo gracias a las aportaciones de los mayordomos, además de una pequeña renta del Bailío de Lora²⁰³.

La necesidad de encontrar fondos con los que afrontar los gastos de conservación y restauración, con el tiempo hizo plantearse a D. Mariano Vergara la necesidad de aumentar el número de mayordomos, un cambio que no afectaría a su estructura tradicional.

“[...] han de permitirme recordarles que somos depositarios de un tesoro artístico, el cual debemos transmitir íntegro a los venideros; que nuestra hermosa Murcia tiene derecho incontrovertible, como toda madre, a que nos sacrifiquemos por ella, aun devolviendo bien por mal, si alguna

201 FHCNPJ. Acta de la Junta del día 26 de Febrero de 1883.

202 AMM. *Diario de Murcia*, 31 de marzo de 1888. p.1. Independientemente de la envergadura de las intervenciones, la prensa local se hizo eco de ellas inmediatamente, animando a sus mayordomos y cofrades a continuar con perseverancia: “...pero en los hermosos Pasos, se nota más esmerado y bien entendido arreglo que otras veces, y el afán de conservarlos de la mano destructora del tiempo, que es empeño del que no deben desistir.”

203 FHCNPJ. Acta de la Junta extraordinaria de 8 de abril de 1849.

queja tuviéramos. Creo que, sin orgullo, puedo decir que mis obras son conforme á mis palabras.

La Cofradía de Jesús ¿por qué no decirlo? Necesita salir de su apatía, no transitoria y si permanentemente. Como? debe resolverlo la superior ilustración de V.; pero, como no me duelen prendas y tengo buena memoria recordaré que dije, mas de una vez, en esas Juntas que, ó pagar más y trabajar más los pocos Mayordomos que componen la Corporacion, ó aumentar el número, y esto segundo, ó llevando cada cual por lo menos uno nuevo, ó democratizando francamente la cofradía.”²⁰⁴

7.5.4.1. La renovación de las capillas y la restauración de los pasos

Su plan de renovación tuvo en cuenta el marco expositivo de cada uno de los pasos, las capillas, así como la necesidad de mejorar preventivamente la funcionalidad de los elementos sustentantes de los pasos y su movilidad, sin olvidar un criterio expositivo mejor adaptado a la contemplación.

La documentación existente relativa a las cuentas de la cofradía, recoge a partir de 1892 numerosos gastos relacionados con la intervención de las capillas y la restauración de los pasos. Entre 1893 y 1894 se realizó una intervención integral de la capilla de la Caída, comenzando con una nueva peana para el paso, realizada por José Giménez Arroniz, que obligó a quitar el retablo (1894), dándole 160 cms. con el fin de facilitar su salida.

El trono de la Caída está colocado en el Paso y todo en el centro de la Iglesia de Jesús; porq. no podrá entrar en su hornacina sin hacerle una via apropósito y sacar el altar, como en la Oración.- Además habrá que barnizar el monte y darle algunos toques á sus desconchados, como se hizo en aquel Paso.-²⁰⁵

El trono nuevo de la *Oración del Huerto*, añadió una vara más, quedando con cuatro en 1893. En cuanto a la capilla, se pintaron los dos lados del retablo, se restauró el frente, y el interior se pintó de azul, siendo Antonio Brocal quien

204 FHCNPJ. Carta de D. Mariano Vergara al Conde del Valle San Juan, fechada en Madrid el 30 de enero de 1893.

205 FHCNPJ. Carta de Ramón Molina y Serrano dirigida al Conde del Valle, fechada desde Calasparra el 15 de enero de 1894. Ramón Molina, Mayordomo del paso de la Caída, encargó a José Gimenez la construcción, tallado y dorado a corla de la nueva tarima del paso.

firmó el recibo de pago en 1894²⁰⁶. A causa de estas reformas, los pasos aumentaron considerablemente su peso, lo que obligó a buscar nuevos sistemas para facilitar su carga y descarga. Al igual que los anteriores, en 1894 se reformó el camarín del paso de *la Cena*.

Aunque las intervenciones tuvieron la finalidad de perpetuar los pasos de Salzillo mediante su conservación material y la intervención de las capillas²⁰⁷, la mejora de los sistemas expositivos indicaron un interés por mejorar y adaptar un espacio que empezaba a ser valorado como marco expositivo. Muestra de esta preocupación fue la restauración de la pintura mural de Pablo Sistori que cubría la capilla donde descansaba el *Prendimiento* - presentaba un estado lamentable, *entre desconchados, pegotes de yeso y mal dirigidas restauraciones*-. En esta ocasión fue restaurada por D. Antonio Ramón, quien recibió grandes elogios por una intervención que devolvió las escenas murales a su estado primitivo. Este fue el común de las restauraciones que se realizaron en la decoración mural de la ermita, intervenciones miméticas que en el mejor de los casos trataron de ocultar los desperfectos, pero que en otras ocasiones aplicaron criterios poco respetuosos, como en las capillas de la Caída y la Oración en el huerto, donde las intervenciones ocultaron parcial o totalmente la obra original de Pablo Sistori.

“La capilla ha ganado de ensanche sobre la antigua por demás estrecha y lóbrega que antes había, 16 metros y 73 centímetros cuadrados, midiendo ahora toda ella, incluso el grueso de su arco, la más que regular extensión de 33 metros y 73 centímetros cuadrados. Es, pues, todo lo capaz y anchurosa que era de desear para el mayor realce y la mejor conservación del admirable y preciosísimo Paso á que está destinada; de construcción al par que sencilla, sólida y bella; y dotada de esplendorosa luz cenital muy apropiado y más que suficiente para que el expectador curioso, desde las tribunas, allí al efecto colocadas, pueda á su placer y al detalle apreciar las incomparables bellezas de esta obra magna de nuestro insigne Salzillo. En fin, contribuye a hermohear esta capilla, después de

206 FHCNPJ. Recibo de un pago a Antonio Brocal, firmado por D. José Rosique, y fechado el 10 de febrero de 1894. Se realiza “por pintar los dos lados del retablo de la capilla de la Caída y el interior de azul y restaurar el frente del retablo”. En la nota del 2 de abril de 1893, el Sr. Molina y Serrano recogió la proposición de D. Mariano Vergara para que se le autorizara para reformar a su costa el nicho de la Oración del huerto, igualándolo al del paso de los Azotes, ya que en el nicho no cabía el nuevo trono.

207 AMM. *El Diario de Murcia*. 27 de noviembre de 1897. p.1. Se ambientaron las capillas con elementos decorativos que envolvían y realzaban la belleza de las imágenes. La capilla de la Oración del huerto fue decorada con una perspectiva arquitectónica en fondo rosado.

su lindo decorado de pintura, que representa una bonita perspectiva arquitectónica en fondo color rosado del mejor gusto, su coronación de seis elegantes lunetos, á los que sirven de remate una bella cupulita ó zénit convenientemente acristalado. [...]"²⁰⁸

Las capillas de la rotonda en esta década final sufrieron la pérdida de la decoración mural de Pablo Sirtori, en la capilla de la Oración fueron sustituidas por una perspectiva arquitectónica de color rosado, desaparecida también en la actualidad.

En enero de 1896 dio comienzo la restauración de las imágenes que componen el *Prendimiento*, cuyas figuras, tarima y capilla, también se presentaban muchos deterioros, llenas de rozaduras, puntos blancos, manchas y otros desperfectos, a pesar de haber estado bajo el cuidado del legatario²⁰⁹. La intervención de las insignias fue realizada por el escultor Francisco Sánchez en un plazo de dos meses, completándose con la construcción de una nueva tarima, que aportaba mayor seguridad para las cinco figuras del paso.



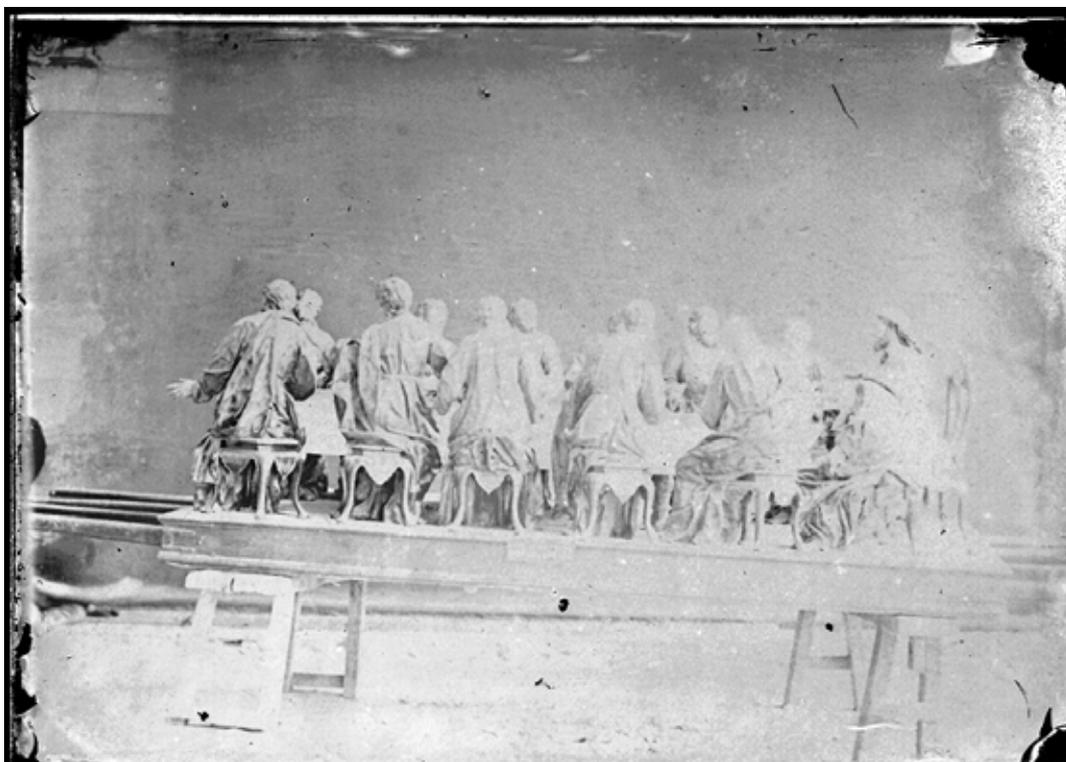
El Prendimiento. Almagro. S.XIX. Fondo fotográfico del Museo Salzillo. FO/11.

208 AMM. *El Diario de Murcia*. 27 de noviembre de 1897. p.1.

209 AMM. *Las Provincias de Levante*, 21 de Marzo de 1896. p.1.

El segundo de los pasos que pretendían restaurar gracias al legado de D. Joaquín Elgueta, fue el apostolado de *La Cena* y su tarima (1894), además de mejorar la accesibilidad de la capilla, de modo que los estantes pudieran cargar el paso desde el interior de la misma. Para este fin se elevó la tarima sobre pilares, facilitando tanto la salida del paso como la posibilidad de situar al público sobre una nueva tribuna desde donde admirar la escena.

La capilla sufrió importantes cambios, fue enlucida y pintada de nuevo en 1896, momento en el que posiblemente desapareció cualquier resto de decoración mural que hubiera existido anteriormente. También se añadió un óvalo desde donde recibía un nuevo foco de luz que mejoraba la contemplación del paso en el interior de la ermita.



Santa Cena. AMUBAM. Neg. 359. S. XIX.

Se intervino de urgencia en *la Oración del Huerto*, donde los accidentes sufridos durante la procesión a los largo de los años – las alas del ángel se encontraban desprendidas de los hombros- , los efectos del paso del tiempo y una mal entendida devoción, dieron lugar a que su estado llegase a ser calificado de ruina. El Conde de Roche fue el encargado de conseguir

de la autoridad eclesiástica, la cesión de la parte del patio de la Arrixaca que lindaba con la capilla de la Oración para así poder ensancharla. Una vez conseguido, planteó y llevó a término el ensanche²¹⁰.

“Damos, pues nuestra mas cumplida enhorabuena á los señores Mayordomos que han tomado la iniciativa en estas obras, y nos congratulamos muy de verás de la buena inversión que se está dando á los fondos del legado del difunto Sr. Elgueta, quien seguramente al querer que se restaurasen las imágenes de nuestro inmortal escultor, quiso también que se procurase por que en breves dias no se destruyese otra vez lo restaurado, esto és que se atendiese á su mejor y más perpétua conservación.”²¹¹

A la inestabilidad política de la primera mitad del siglo XIX, que había obligado a los mayordomos a limitar sus intervenciones al mantenimiento de la ermita, en los años cuarenta le sucedió una legislación que protegía los monumentos históricos y artísticos, que generó a una creciente sensibilización social en relación a su conservación. El reflejo más nítido de esta nueva conciencia en la cofradía lo encontramos en las últimas décadas del siglo XIX, cuando las aportaciones y legados de los mayordomos propiciaron y tomaron la iniciativa de la recuperación material de los pasos y capillas, garantizando la conservación de su patrimonio y su perdurabilidad en el tiempo.

7.5.5. Los restauradores de los Pasos de Francisco Salzillo

En la segunda mitad de siglo se produjo el mayor número de intervenciones en los pasos de la ermita, observándose una evolución tanto en el perfil de los restauradores, como en los criterios aplicados en sus trabajos. La difusión de las restauraciones que se estaban realizando bajo el control de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, llegaron a conocimiento de la ermita a través de algunos de sus mayordomos, correspondientes de las Academias y miembros de la oligarquía cultural de Murcia, que actuaron como puente con el ideario de estas instituciones. Las noticias sobre restauraciones ocuparon los debates locales en la prensa, donde además de hacer partícipe a la sociedad murciana, orientaban su opinión sobre criterios de restauración y conceptos de conservación preventiva

210 FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 14 de mayo de 1897.

211 AMM. *Diario de Murcia*. 27 de noviembre de 1897. p.1.

que alcanzarían su desarrollo en el siglo XX, tales como la necesidad de actuar preventivamente para no tener que restaurar:

“Por amor al arte y al buen nombre de Murcia, debieran restaurarse las esculturas de Salzillo que lucen en la procesión de Viernes Santo. Algunas estan hechas una desdicha, y hoy con poco pudiera contenerse un mal que mas tarde habrá de costar mucho dinero.”²¹²

De manera parecida se manifestaba el desagrado por el resultado de las restauraciones en el paso del *Prendimiento* de Salzillo localizado en la ermita del Carmen de Mula:

“La ermita del Carmen, cuyo edificio pueden envidiar muchas parroquias, contiene entre los Pasos de Semana Santa, el magnífico grupo del Prendimiento, que costó tres mil reales, y cuyo recibo autógrafo de Salcillo se conserva entre las cuentas de la antigua e ilustre hermandad, ¡Lástima que en tiempos modernos se hayan embadurnado á pretexto de restauración las artísticas figuras de los sayones, que rodean al Cristo!”²¹³

La escasa documentación - memorias e informes - de las restauraciones de bienes muebles pertenecientes a la Cofradía de Jesús, convierten las noticias de prensa en una fuente de gran valor para esta investigación, dando cuenta detallada de las procesiones, de las mejoras y novedades en el patrimonio de las cofradías, del estado de conservación de los pasos, del acierto o desacierto de las restauraciones, de manera que nos ha permitido conocer la historia material de la imágenes. En los artículos de finales de siglo observamos una predisposición a elogiar al autor de los trabajos por ceñirse en las intervenciones a lo estrictamente necesario, dando relevancia a las prácticas respetuosas con el original frente a los habituales retoques ilusionistas que llegaban a ocultarlo.

La huella de Francisco Salzillo era reciente y su presencia en cada iglesia de la ciudad permitió la comparación inmediata entre las obras restauradas y otras imágenes del maestro. No todos los escultores que trabajaban en Murcia estuvieron capacitados para convertirse en restauradores, y de éstos sólo unos pocos alcanzaron el beneplácito de la sociedad para convertirse en restauradores

212 AMM. *El Criterio Murciano*, 25 de Abril de 1886. p.3.

213 AMM. *La Voz de Mula*, 19 de mayo de 1889. p.1.

de Salzillo. La restauración de las esculturas estuvo directamente relacionada con su trascendencia social, ya que la dimensión de la figura del escultor condicionó el alcance y repercusión de las intervenciones.

Aunque los pasos pertenecían a una institución privada, la cofradía de Jesús, su dimensión pública les equiparó a los bienes bajo control estatal a la hora de ser intervenidos. Las actividades de los restauradores, especialmente las de aquéllos que los restauraron en las décadas finales de siglo, estuvieron tuteladas por personajes de prestigio dentro del ámbito cultural de la ciudad, como Javier Fuentes y Ponte y el ya mencionado Conde de Roche.²¹⁴

La restauración escultórica en el siglo XIX en Murcia estuvo asociada a dos talleres familiares, los Baglietto y los Sánchez, en los que la figura paterna impuso unos gustos estéticos, unos criterios de actuación y una disciplina de trabajo.

7.5.5.1. Santiago Baglietto Gierra

El escultor de origen italiano fue la personalidad más destacada en el grupo de escultores asentados en Murcia que, a principios de siglo, incorporaron la restauración como una extensión de su trabajo²¹⁵.

Después de años de formación como escultor en la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando²¹⁶, las necesidades ocasionadas por la guerra le llevaron a viajar hacia Cartagena al encuentro con su hermano Bernardo. A su paso por Hellín decidió quedarse en esta provincia, restaurando las imágenes deterioradas durante la guerra de Independencia por las tropas francesas. Entre los años 1811 y 1813 se dedicó a restaurar en las poblaciones de Mula, Caravaca y Cehegín. Finalmente se instaló en la ciudad de Murcia a partir de 1813, donde el 16 de octubre de 1816 ganó la plaza de Director de las salas de Principios y Modelo de la Academia de las Bellas Artes de la Real Sociedad Económica de Amigos del

214 AMM. *Diario de Murcia*. 22/02/1886, p.1. Fuentes y Ponte asistió a los mayordomos y al tallista Antonio López Chacón, que hizo los tronos de San Juan y La Samaritana para la Cofradía de la Sangre de Murcia. Fuentes hizo el modelo de los armados y los dirigió también en este tema.

215 Nació en Cellai (Génova) en 1781.

216 AMM. *La Enciclopedia*. 24/09/1888. p. 58. Discípulo del escultor D. Salvador de Mena, Santiago Baglietto asistió a la Real Academia de San Fernando, donde fue distinguido en 1796 con la medalla de oro de 3ª clase, con el que alcanzó honor y "el de considerarlo como ciudadano español con todas las preeminencias que disfrutaban los Hijosdalgo". ARABASF. Sig.2-57-3. Inventario 1804. p.57. "Modelos de madera, barro, yeso, cera, corcho. 11.- Copia en barro del Fauno del cabrito, por don Santiago Balletto, que obtuvo el segundo premio de tercera clase en 1796, alto tres cuartos y media". (p.8) Obtuvo premio en 1805 con el bajorrelieve, *El Cid Campeador sale de Valencia acompañado de sus vasallos moros y de los hijosdalgo de su mesnada, y se encuentra a sus hijas doña Elvira y doña Sol que venían heridas y maltratadas, habiéndolas abandonado sus maridos los infantes de Carrión (200)*. En los listados de alumnos de la Academia, entre 1806 y 1812, aparece matriculado también en la Sala del Natural. En 1806, ya había ganado el certamen convocado por la hermandad de carpinteros de Madrid para ejecutar un Smo. Cristo en el sepulcro, venerado en la Iglesia de la Merced de la calle Atocha hasta su traslado a San Isidro el Real.

País, consiguiendo tanto el apoyo de la institución como del obispo de la Diócesis²¹⁷, lo que facilitó su asentamiento en la ciudad y la integración en sus círculos artísticos²¹⁸.

“Finalmente deseando la Comision cooperar por todos los medios posibles á que se consolide este Ramo de enseñanza tan util é interesante, bajo la Dirección de este havil profesor, de que tanta necesidad había desde el fallecimiento del inmortal Salcillo y su escuela que acabó en sus dos discípulos no puede desentenderse del medio que para conseguirlo propuso el Sor. Morata en el Ynforme que se le pidió, y pasó á esta comisión, [...] , se suplicase al Sor. Obispo, como digno y celoso individuo de este R^l. Cuerpo, tuviese á bien mandar que por su Sria. se noticiase á los curas de la Diocesis el establecimiento de este diestro profesor en esta capital bajo los auspicios de esta R^l. Sociedad, para que aquellas imágenes que ocurriese ejecutar para el fomento del culto, se hiciesen con aquel Decoro y Magestad que exige la grandeza de nuestra Santa religión, al mismo tiempo que con economía de los fondos piadosos que se destinasen á tan digno fin.”²¹⁹

Una vez instalado en Murcia recibió encargos para que realizase esculturas públicas, como el bajorrelieve *Riego en el acto de obligar al Rey á jurar la Constitución del año 1812* (1821), para la fachada de la Casa consistorial. Esta obra fue destruida por la reacción absolutista de 1823²²⁰. En 1849 también recibió el encargo del Monumento a Floridablanca²²¹.

En 1831 fue elegido académico de mérito de la Real Academia de San Fernando²²². Después de treinta y cinco años como profesor en Murcia, la falta de

217 ARSEAPMU. Acta del 6 de marzo de 1816. p.576. Siendo casi un recién llegado a la ciudad solicitó la plaza de Director principal de la sala de Principios de la Escuela patriótica de Dibujo.

218 BNE. *EL Correo Nacional*, 18 /10/1838, p.3.

219 ARSEAPMU. Acta de 16 de Octubre de 1816.

220 BAQUERO. *Los Profesores*. op. cit. 1913. p. 347. v. DIAZ, *Pasionaria*, op. cit. p.248. La escultura pública sufrió los vaivenes políticos, al bajorrelieve le sucedió la estatua de Fernando VII, encargada en 1823 por el corregidor Garfías, y tuvo un fin parecido, dejando su pedestal para que lo ocupara el monumento al Conde de Floridablanca (1849).

221 AMM. *La Palma*, 10 de junio de 1849. p.11. Producía obras de toda clase de temáticas, entre las que encontramos la estatua de *Jason*, para la proa de un barco español del mismo nombre, y la de *Jesucristo en el sepulcro*, que se venera en la iglesia de Sto. Tomás de Madrid.

222 ARABASF. Relación general de Académicos. Fue nombrado académico de mérito (escultura) el 30 de enero de 1831. Véase *Academia*, núm. 104-105. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007. *Santiago Balleto (Baglietto)* aparece matriculado en la Sala de Natural de la Academia de San Fernando en los cursos 1807 - 1808 y 1811 - 1812. Años después, desde 1831 a 1835, apareció matriculado su hijo *Santiago Baglietto*, en la Salas de Natural, la Sala yesos y la Sala de colorido.

reconocimiento, *no haber recibido honor y dinero de la Sociedad*²²³, le decidió a aceptar en 1851 la cátedra de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde falleció en 1853²²⁴. Fue valorado en su época como *digno aunque ignorado artista*, muchos de sus encargos de trabajo se vieron condicionados por la admiración pública que despertaba la obra de Salzillo, circunstancia que le obligaba a reproducir sus imágenes y pasos. Esta fue la situación cuando la Villa de Mula le encargó un paso de *la Oración en el Huerto*, y Baglietto se vio obligado a repetir las actitudes del Señor y el ángel del paso de la ermita de Jesús²²⁵. Aunque recibió encargos para realizar *copias* de Salzillo, su producción artística fue extensa: en 1825 realizó una imagen de Santo Domingo para la Iglesia de Santo Domingo de Murcia, en torno a 1828 realizó una Santa Juana de Aza, y un Santo Domingo de Guzmán para la iglesia de Santo Domingo y para la iglesia del Monasterio Dominicano de Santa Ana. En 1829 el pueblo de Almoradí le encargó una imagen de San Emigdio Obispo, año en el que también realizó un San Vicente mártir para el convento de monjas de San Antonio de Murcia. En 1830 talla un Santísimo Cristo en la Cruz para el seminario de San Miguel de Orihuela, donde también ejecutó en piedra cuatro estatuas para la fachada de las Salesas: San Francisco de Sales, Santa Teresa de Jesús, San Francisco de Asís y San Carlos Borromeo (1831). Para el intercolumnio en el retablo de la misma iglesia, realizó dos imágenes talladas en madera de San Miguel y San Rafael (1830).

223 AMM. *La Enciclopedia*. 1 de octubre de 1888. <<Apuntes para una monografía de el escultor Don Santiago Baglietto>>. ARSEAPMU. Correspondencia. Carta del 30 de septiembre de 1851, dirigida al secretario de la Sociedad, D. Diego Osorio. Carta de dimisión de Santiago Baglietto como director de la Escuela de Dibujo para marchar a Sevilla.

224 AMM. *El Tiempo*, 5 de Abril de 1909. P.1. "En 1816 hizo para Mula un paso de la «Oración del Huerto», que era una buena copia del de Salzillo; en 1844, y para Hellín, otra «Oración», una Caída», copiada también de Salzillo, y una «Samaritanana», que copió de don Roque".

225 AMM. *La Enciclopedia*. 1/10/1888. P.67. AMM. *La Voz de Mula*, 19 de mayo de 1889. P.1. Para la ermita del Carmen de Mula ejecuta el paso de la Oración del Huerto, "copiando al incomparable de Salzillo de Murcia, de cuya belleza peregrina reproduce mucho esta copia."



Grabado de la Virgen de las Angustias. Grabada por T. Rocafort y López en Valencia, 1831²²⁶.

226 [Fecha de consulta: 14/11/2017] Disponible en: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/25903>. El grabado fue realizado solo un año después de la restauración, dando a conocer la imagen nueva del paso. El grabado fue un importante medio gráfico de divulgación y promoción de los trabajos de restauración en la primera mitad del siglo XIX, siendo progresivamente sustituido en esta función por la fotografía.

Paralelamente a su trabajo como escultor, su posición en la academia de dibujo y su prestigio artístico le otorgó la licencia para restaurar las imágenes de Salzillo. En 1830 llevó a cabo una restauración *ligera* en la imagen de la Virgen de las Angustias para la congregación de Servitas, cuyo coste ascendió a 200 reales. Ya en 1829, las cuentas había anotada una partida por la restauración del monte y varias figuras, entre las que se encontraban los tres angelitos, aunque se desconocía la autoría de la restauración²²⁷.

Es sabido que todos los artistas que vivían al amparo de los conventos quedaron tan mal parados como los regulares, así es que, hasta que el cambio de dominio de la propiedad no produjo sus efectos, cambiando también las costumbres, los sacerdotes del culto de lo Bello sufrieron un eclipse económico, de duración -como ya hemos dicho - no menos que de una década²²⁸.

La Enciclopedia recoge los Apuntes (1888) en los que se hace mención a los años difíciles que comenzaron tras 1834, coincidiendo con la extinción de las comunidades religiosas y la venta de sus bienes, momentos que repercutieron gravemente sobre los artistas cuyo trabajo dependía directamente de estas instituciones. Baglietto tuvo que vivir esa década de dificultades, hasta que en 1844 realizó tres pasos para Hellín, *la Samaritana, la Oración y la Caída*, un encargo cuyas condiciones recordaban a las de la villa de Mula con el paso de la Oración.

227 IBAÑEZ, *Rebuscos*, op. cit. 2004, pp. 147-149. Años después, en 1865, la cruz de leño realizada por Francisco Salzillo fue sustituida por otra tallada y dorada a corla.

228 AMM. *La Enciclopedia*, 8 de octubre de 1888, p.3 (75). *La Enciclopedia* fue una publicación que contó con la colaboración de numerosos escritores murcianos, entre otros, Díaz Cassou escribía leyendas históricas, Baguena escritos científicos, y Leoncio Baglietto colaboraba con textos de temática artística.



San Juan, Baglietto. AHCS. Procesión 1892-1902.



Las hijas de Jerusalem. Baglietto. AHCS. Procesión 1892-1902.

Entre las obras de temática religiosa que realiza para Murcia antes de su marcha a Sevilla encontramos el paso del *Lavatorio* (1840-1846), el de *Las Hijas de Jerusalén* (1845-1848) y el de *San Juan Evangelista*, para la Cofradía de la Preciosísima Sangre. Durante esta década en la que realizó numerosos trabajos en la ciudad de Orihuela, para cuya procesión de Viernes Santo realizó una copia del paso de la *Oración en el Huerto* de Francisco Salzillo, reformando también la antigua efigie de la *Verónica*²²⁹.

Se comisionó también Sor D. Antonio Riquelme para que abistandose con el Escultor D. Santiago Balleto, este viese lo que hubiere de reparar en las Efigies, dando el Sor de Riquelme cuenta de su resultado en la primera junta sigte.²³⁰

En este apunte de las actas de la Cofradía de Jesús de 1851, se le pidió su intervención facultativa mediante la redacción de un informe sobre el estado de conservación de las imágenes para su *reparación*. No se han encontrado anotaciones posteriores relativas a un posible encargo, por lo que parece razonable pensar que al estar relativamente cerca la fecha de su partida para Sevilla, perdió con ella su oportunidad de restaurar los pasos de la ermita de Jesús. Por primera vez aparece destacado en las actas de la cofradía el oficio de escultor junto al nombre propuesto para restaurar las imágenes de Salzillo. Hasta entonces las composiciones y arreglos habían quedado recogidas en las actas de las primeras décadas de siglo como breves anotaciones, sin nombrar al artífice²³¹, y en el caso de hacerlo, sin indicar su oficio:

Se hizo presente la necesidad de hacer algunas ligeras composiciones en uno o dos de los pasos; y se acordó que el Sr. de Zaranda. se encargue de hacerlo a la menor posible brevedad.²³²

229 AMM. *El Eco de Orihuela*. 23 de marzo de 1910. pp.3 y 4. La efigie de la Verónica se compró en el año 1735. Para la procesión de miércoles Santo, Baglietto ejecuta en 1841 las imágenes de la Dolorosa y San Juan Bautista. AMM. *La Enciclopedia*, 15 de octubre de 1888, p.3 (83).

230 FHCNPJN. Acta de 7 de marzo de 1851.

231 La coincidencia temporal con otras restauraciones de Santiago Baglietto en la ciudad – en 1830 interviene puntualmente en la Virgen de las Angustias de Salzillo-, y el momento de *ausencia* de otros escultores que también practicaran la restauración, nos conduce a considerar que pudo ser el facultativo al que se realiza esta consulta.

232 FHCNPJ. cpj 04/51. Acta del 14 de febrero de 1826 El Señor de Zarandona fue el Mayordomo comisionado para resolver este encargo.

El manifestado sacristan hace presente ciertos repasos que son indispensables hacer en el paso de Sor. de la columna; y hecho le cargo de que proceden y cuales son; manifesto que desde el año pasado al tiempo de colocar el paso, sin saber como ni porque. personas se hicieron; y reconocidos los mas pequeños: Acordaron; que por los medios posibles, se reparen los que sean de reparar para que el paso pueda salir en la procesion; y despues se determinara quando hayga fondos.²³³

(...) el paso del Prendimto. padecio quebranto en el año anterior, y era necesario mejorarlo y ponerlo en mejor y mas seguro estado, y Acordaron: Que se oficie al Sr. Dean, a cuyo cargo está para que se imponga que daño tiene y trate de su reparación; y en vista de su resultado determinara la ILTe. Cofradia, si es necesario.²³⁴

La persona comisionada por la cofradía para el arreglo del *Prendimiento*, se presentó con un *facultativo, con designio a la composición de las Sagradas Imagenes*²³⁵, una persona experta, competente para realizar este tipo de trabajos especializados, un perfil que pocos escultores poseían en la ciudad en estos momentos a excepción de Santiago Baglietto.

Se hizo presente por el Señor Mayordomo D. Manuel Barnuevo ser de indispensable necesidad el hacer algunos repasos en los Pasos que posee esta Cofradía, siendo autorizado el Señor Barnuevo para que se hiciesen.²³⁶

Por primera vez, en 1851, aparecía recogido en las actas el nombre del escultor a quien se le confiaba esta tarea, *Santiago Balleto*, demostrando el reconocimiento social de la figura del facultativo encargado de valorar el estado de conservación de las imágenes²³⁷.

Se comisiono tambien Sor. D. Antonio Riquelme para que abistandose con el Escultor D. Santiago Balleto, este biese lo que hubiere de reparar en las Efigies, dando el Sor de Riquelme cuenta de su resultado en la primera junta sigte.²³⁸

233 FHCNPJ. cpj 04-61. Acta del 23 marzo de 1827.

234 FHCNPJ. cpj 04/85. Acta del Cabildo del 10 de febrero de 1830.

235 FHCNPJ. cpj 04/88. Acta del Cabildo del 5 de marzo de 1830.

236 FHCNPJ. cpj 06-42. Acta del 14 de septiembre de 1849.

237 FHCNPJ. cpj06-46. Acta del 7 de marzo de 1851.

238 FHCNPJ. cpj 06-46. Acta de 7 de marzo de 1851.

El escultor Leoncio Baglietto, hijo de Santiago, escribió en 1888 una monografía sobre su padre en la *Enciclopedia*²³⁹, donde aportaba una visión del escultor restaurador de la que él y sus hermanos serían herederos. Santiago Baglietto y Guiera representó el modelo de artista restaurador formado en la Academia de San Fernando, dotado de conocimientos y méritos suficientes para restaurar. Tuvo tres hijos escultores, Santiago, Joaquín y Leoncio, el primero formado como su padre en la Real de San Fernando, donde adquirió su título como arquitecto en 1838²⁴⁰, mientras Joaquín²⁴¹ y Leoncio²⁴² fueron discípulos del taller paterno y de las clases de la Escuela patriótica de dibujo, donde compartieron aula con Francisco Sánchez. En este caso no podemos hablar de un taller familiar como el que formaron los Sánchez, ya que el fallecimiento del padre y la dispersión de los hermanos no posibilitaron su colaboración en los trabajos de taller.

7.5.4.2. Joaquín Eusebio Baglietto González

Aunque no tenemos certeza de una intervención suya en la ermita de Jesús, el entorno de trabajo de Joaquín Eusebio²⁴³ se encontraba cercano a ella. A su regreso de Cuba en 1869, insertó un anuncio en la prensa local avisando de su retorno a la ciudad, y de la apertura de su taller en la Plaza de San Agustín, frente a la ermita de Jesús. Fue ésta la primera ocasión en la que aparece anunciándose un restaurador en la prensa local.

(...) Restaura toda clase de estatuas en piedra y madera y les da colorido con la mayor perfección y economía como lo tiene acreditado.²⁴⁴

239 BAGLIETTO GONZÁLEZ, L. <<Apuntes para una monografía del escultor Don Santiago Baglietto>>. *La Enciclopedia*, lunes 1 de octubre de 1888. "D Santiago Baglietto, dejó algunos discípulos escultores: sus tres hijos Santiago, Leoncio y Joaquín, y de fuera de la familia D. Francisco Sánchez".

240 ARABASF. Secretaría. Catálogo de las obras de profesores de arquitectura aprobados de maestros de obras por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1793-1855. fol. 45v-46r. Aparece matriculado en la escuela de arquitectura en los años 1831 y 1835. El asunto con el que obtuvo el título en 1838 fue un museo.

241 Joaquín asistió a la Sala de Modelo junto a Juan Albacete y Domingo Valdivieso en 1847, un curso en el que Federizo Atienza asistía a la Sala de cabezas, y Francisco Sánchez y Juan Meseguer lo hacían a la de Principios. En 1848 Joaquín Baglietto aparece en los listados en la Sala de Barro.

242 AHRM. Registros parroquiales de la Región de Murcia. Parroquia de San Pedro. 1820. *Leoncio: hijo de D. Santiago Balleto y D. Carlota Gonzalez*. Falleció en 1892. CANDEL CRESPO, F. *Don Joaquín Eusebio Baglietto y Goonzalez (1829-1882). Un escultor del barrio de San Antolín*. p.12. Murcia: Parroquia de San Antolín, 1998. Fue bautizado José Leoncio Diego Baglietto y Gonzalez.

243 Nació en 1829, viajó en 1867 a Cuba y América donde permaneció tres años y acabó su formación. Realizó varias esculturas en la Habana: una Purísima, un San Blas y dos ángeles.

244 CANDEL CRESPO, F. *Don Joaquín Eusebio Baglietto y Gonzalez (1829-1882). Un escultor del barrio de San Antolín*. Murcia: Parroquia de San Antolín, 1998. p.24.



Detalle del Retablo de San Miguel. A. Muñoz, 2017.

Joaquín Eusebio fue el encargado de restaurar los ángeles del retablo de San Miguel, destruido durante el hundimiento de la torre. En 1878 restauró la imagen de la Virgen de Rosario de Santomera (Murcia).

Por la restauración de una imagen de la virgen del Rosario, de una vara de altura, para el pueblo de Santomera, mandada hacer por el Sacristán Don Francisco Martínez y el Mayordomo Don José Guillén, he llevado por ella 700 reales, habiéndole puesto ojos y dado movimiento a la cabeza, sus ropajes dorados imitando tisú de oro, habiéndole hecho el Niño que lo tenía pegado a la imagen, la entregó el 22 de Mayo de 1879. 700 reales.²⁴⁵

El recibo revelaba una intervención profunda, en la que se ignoró el pensamiento primitivo del autor. Joaquín Baglietto recreó una nueva imagen sobre la original, dando un nuevo movimiento a la cabeza, separando y rehaciendo el niño, estofando de nuevo la policromía de los ropajes, y colocando nuevos ojos, de manera que la imagen original quedó irreversiblemente transformada.

245 CANDEL. *Don Joaquín*, op. cit. p.32.



Virgen del Rosario de Santomera (Murcia)²⁴⁶

Durante esta segunda mitad de siglo coexistieron criterios de intervención antagónicos, frente a restauraciones dirigidas a satisfacer el gusto de párrocos y mayordomos, no siempre dotados de los conocimientos adecuados para valorar los resultados, otras mostraron criterios respetuosos con la obra original. Sólo seis años después de la intervención de Baglietto, Francisco Sánchez Tapia y Javier Fuentes y Ponte, como artista restaurador y director facultativo respectivamente, restaurarían la Virgen de la Arrixaca, abogando por criterios respetuosos con el original, circunscribiendo la intervención a lo estrictamente necesario, considerando la función social de la obra y su relevancia histórico-artística.

Los restauradores de escultura religiosa actuaron en cierto modo al margen del control e inspección de la administración pública, dependiendo tanto los encargos como el juicio sobre su trabajo, de los párrocos y mayordomos de las cofradías.

246 [Fecha de consulta: 3 abril de 2017]. Disponible en: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo%3AVirgen_Del_Rosario_de_Santomera.jpg

La presencia de personas en las que recaía la dirección de los trabajos, su inspección y vigilancia, fue determinante en las últimas décadas de siglo, momento en el que las restauraciones llevadas a cabo en la ermita de Jesús señalaron el asentamiento de un criterio unánime de respeto a la obra original, reforzado por tratarse de una obra de prestigio, en torno a la cual se había generado una enorme atención e interés más allá de los mayordomos de la cofradía, implicando a otros sectores de la sociedad.

En el libro de encargos de Baglietto quedaron recogidas junto a sus obras - las primeras de 1856 -, las restauraciones que realizó en la Diócesis de Cartagena. En 1864 recibió 2000 reales de vellón por la restauración de paso de *la Caída* de Nuestro Señor Jesucristo en Hellín²⁴⁷. A finales de 1870 se trasladó durante unos meses a Caravaca de la Cruz, donde se dedicó a la restauración de varias imágenes de la ermita de Santa Elena, *Jesús Nazareno*, *San Juan Evangelista* y la *Dolorosa*. Por el primero recibió una elevada suma, seiscientos sesenta reales de vellón, necesitando treinta y cinco días para ejecutar los trabajos, mientras el *San Juan* precisó de veintiún días para su restauración²⁴⁸. En ambos casos quedó sin detallar en qué consistieron las intervenciones de las imágenes, por el contrario, sí conocemos que construyó unos medios pies, colocó pestañas y lágrimas en *la Dolorosa*, tres elementos que suelen deteriorarse con mayor rapidez debido a los actos de devoción, en el caso de los pies, y la fragilidad de lágrimas y pestañas ante la manipulación, especialmente si se trata de imágenes de vestir.

El Libro recoge otros apuntes de restauraciones realizadas en otras ubicaciones, como Caravaca donde también restauró durante su estancia, el *Anima Pobre* para la Iglesia Mayor, así como otras obras de pequeña dimensión - Cristos y Niños - pertenecientes a particulares²⁴⁹. En 1882, año de su fallecimiento, realizó la restauración de un *Cristo* en Elche de la Sierra, por el que recibió 200 reales de vellón. Este mismo año, restauró en Jumilla la *Santa Fe*, a la que puso las manos y el brazo derecho, el cáliz y la cruz, el ropaje estofado y dorado en oro fino²⁵⁰. Aunque la mayoría de las imágenes restauradas por él desaparecieron en 1936, las breves anotaciones que nos han llegado revelan prácticas que no respetaron el original, propensas a las adaptaciones y transformaciones.

247 El pago también incluía la construcción de una nueva imagen de la Virgen de vestir. En éste, como en otros trabajos para Hellín, contó con la mediación del Canónigo Ruiz.

248 El importe de los trabajos fue asumido por dos presbíteros, D. José Marín López y D. Francisco Rosillo.

249 AMM. *El Diario de Murcia*. 23/02/1886. p.3. En 1886 abrió un taller en Caravaca el escultor López Asensio, que había trabajado en Madrid bajo la dirección de varios profesores, dedicándose tanto a la escultura como a la restauración de imágenes.

250 Los datos de sus restauraciones han sido obtenidos del libro *de encargos*, analizado detalladamente por D. Francisco Candel Crespo.

7.5.5.3. Leoncio Baglietto González

El traslado de Santiago Baglietto y su familia hasta Sevilla, hizo que Leoncio recibiera en esta ciudad su formación como escultor²⁵¹, donde llegó a ser académico de Santa Isabel, ejerciendo primero como ayudante y después como profesor de modelado y adorno²⁵². Pocos años después, la remodelación de las escuelas de Bellas Artes, auspiciada por el gobierno en 1882, le dejó sin la plaza de profesor en Sevilla, lo que le obligaría a regresar a Murcia, ciudad en la que impartió de forma simultánea clases en los locales de la Escuela de la Real Sociedad Económica y en su domicilio²⁵³.

Una vez reabierto su taller en la ciudad de Murcia realizó obras de carácter público, entre las que destacaron los siete medallones que se colocaron en la fachada del Teatro Romea²⁵⁴. Sin embargo el número de obras de temática religiosa para parroquias²⁵⁵, cofradías y conventos fue mucho mayor, entre estas podemos destacar el *Cristo Yacente* para la procesión del Santo Entierro de Sucina²⁵⁶, la *Virgen del Amor Hermoso*, y un buen número de imágenes del *Sagrado Corazón*, como el de la Iglesia de Santa Catalina²⁵⁷. Una producción artística que se vio ralentizada al final de su vida²⁵⁸.

Ocasionalmente, en los años 1866 y 1867, residió en Murcia, donde trabajó como escultor en el nuevo retablo de la Catedral. Su regreso definitivo en 1882, coincidiendo con el fallecimiento de su hermano Joaquín, pudo dar lugar a que

251 BNE. *Semanario Pintoresco español*, nº15, 15/04/1855. pp.116-118. D. Javier de Urrutia, alcalde constitucional de Cádiz, promovió una suscripción para un monumento al difunto Obispo de Cádiz, invitando a varios escultores para que presentasen un boceto que finalmente debía ser aprobado por la Academia de Cádiz, siendo elegido un joven Leoncio Baglietto. La estatua fue fundida en bronce en el arsenal de Carraca por el maestro fundidor inglés Pedro Cauley, autor de los bajos relieves de la batalla de Trafalgar en Londres. Su obra se levantó frente a la fachada de la Catedral de Cádiz, elevada sobre un pedestal.

252 BAQUERO. *Los profesores*. op. cit. 1980. p.389.

ARABASF. Relación general de académicos. Leoncio Baglietto fue nombrado académico correspondiente en Sevilla el 12 de diciembre de 1879.

253 AMM. *El Diario de Murcia*, Murcia, 22 de octubre de 1891. p.4. Anuncia enseñanzas de dibujo de modelado de estatuaria y de ornamentación, de grabado en madera, de moldeado y vaciado en Val. de San Antolín 82.

254 AMM. *El Diario de Murcia*, Murcia, 26 de febrero de 1887. p.3. En los siete medallones de la fachada del Romea estaban representados los autores y actores murcianos: Romea, Maiquez, Calvo (D. José), Selgas, Claramonte, Dávila y Salustio del Poyo.

255 AMM. *La Paz de Murcia*. 10 de abril de 1884. p.1. En esta fecha, las procesiones de Orihuela ya contaban con un elevadísimo número de obras de Baglietto.

256 AMM. *El Diario de Murcia*, Murcia, 26 de febrero de 1887.

257 AMM. *El Diario de Murcia*, 8 de junio de 1890. p.1.

258 BAQUERO. *Los profesores*. op. cit. 1980. pp. 389-390. "Su poco trabajo escultórico de esta última época, hecho *pane lucrando*, no merece especial mención".

AMM. *La Paz de Murcia*, 27 de abril de 1889. p.1.

AMM. *La Paz de Murcia*, 8 de marzo de 1890. p.1.

AMM. *El Diario de Murcia*, 21 de diciembre de 1890. p.3. Sobre la nueva talla de madera de la Virgen de la Aurora, destacaba la novedad en el *recamado de su elegante ropaje*, apoyando posibles influencias en el artista de lo que se hacía en otros centros artísticos de Europa. En la misma noticia se le atribuía una Virgen del Carmen con su niño para el convento de Agustinas.

ocupara el espacio que el primero había ocupado como restaurador. Aunque su figura no era conocida hasta ese momento, a diferencia del primero, fue su formación y condición de académico la que le otorgó una mayor relevancia, avalándole para intervenir en la obra de Francisco Salzillo.

En 1886, aprobada la reorganización de la Comisión de Monumentos, pasó a formar parte de la misma junto al Conde de Roche, Javier Fuentes y Ponte y el escultor restaurador, Francisco Sánchez, tres figuras en las que se manifestó una nueva forma de percibir la restauración.

Debido a la coincidencia de los tres hermanos Baglietto durante algunos años en la diócesis, resulta imposible determinar la autoría de algunas restauraciones. La fecha de su regreso definitivo nos lleva a considerar que la aparición del apellido Baglietto entre unas escuetas anotaciones de gastos, producidas durante la restauración de la iglesia de las M.M. Carmelitas de Murcia en 1876, sin dar cuenta de los trabajos realizados, únicamente pudieron referirse a Leoncio²⁵⁹.

Ha salido para Cartagena, con objeto de retocar algunos pasos de la procesión de los Californios, nuestro amigo el distinguido escultor D. Leoncio Baglietto.²⁶⁰

No fue Joaquín el único hermano que se desplazó por distintas localidades de la diócesis para realizar campañas de restauración, una práctica común para facilitar el aprovechamiento del tiempo. En 1891, dentro una campaña o encargo específico para restaurar, Leoncio restauró algunos pasos de la procesión de los Californios en Cartagena:

La restauración de *la Oración en el huerto* y *el Prendimiento*

Su especialización en tareas de restauración fue el motivo principal por el cual, bajo la presidencia de D. Francisco Melgarejo, se le confió la restauración de dos pasos de Salzillo pertenecientes a la cofradía de Jesús, el *Prendimiento* y *la Oración en el Huerto*, intervenciones que Baquero Almansa destacó “por lo discretas y respetuosas”²⁶¹.

259 AMUBAM. Cuentas de los gastos ocurridos en la restauración de la Iglesia de M.M. Carmelitas. Murcia á 19 de Octubre de 1876. “9. A el escultor Baglietto....1,460”. Esta breve anotación no nos permite concluir en qué consistieron los trabajos.

260 AMM. *Las Provincias de Levante*, 28 de febrero de 1891. p.4.

261 BAQUERO. *Los Profesores*, op. cit. p. 389. v. DÍAZ, *Pasionaria*, op, cit.p.248.Le atribuye únicamente la restauración del paso de la Oración.

AMM. *El Diario de Murcia*, 14 de marzo de 1886. p.2. La noticia recogía el desconocimiento de la figura de Baglietto, llegado de Sevilla donde había desempeñado una cátedra en la Academia, destacando su talento e instrucción.

El *Diario de Murcia*, del día 14 de marzo de 1886²⁶², publicaba el artículo “Una restauración y un artista”, un texto de gran interés documental que, por un lado recogía datos del estado de conservación previo a la intervención, reflejando los daños y alteraciones más destacadas, y por otro, planteaba los principales agentes que los ocasionaron²⁶³. Según dicho informe, la *Oración en el Huerto* mostraba un estado de deterioro lamentable, presentaba huellas sobre los corchos ocasionadas por un mal uso y una ausencia de control durante las manipulaciones, dando a entender que se había permitido el acceso de manera incontrolada.

“[...] los paños de los apóstoles rasgados á trechos y llenos de surcos, como ropas de mendigos; sus pies y manos agrietadas y sus cabezas laceradas; todo muy sucio; [...]”²⁶⁴

De manera figurada recogió los deterioros que se observaron en las imágenes: fracturas y grietas estructurales en el soporte de madera, en cuanto a la capa de policromía debía presentar numerosos craquelados en pies y manos, y en las cabezas, erosiones y pérdidas. La falta de mantenimiento había dado lugar al abandono de los pasos, mostrando gran acumulación de polvo y suciedad superficial, que habría ocasionado un ennegrecimiento de la superficie.

El Cristo parecía encontrarse en mejores condiciones de conservación, quizá por tratarse de una imagen de vestir, protegida bajo la túnica. En cuanto al Ángel, presentaba graves problemas estructurales en sus alas, que se encontraban desprendidas de los hombros, atribuyendo el origen de su mala conservación a *una mal entendida devoción*. El autor del artículo indicaba que solo una rápida intervención de quienes custodiaban las imágenes podía preservarlas de su *ruina* antes de que la degradación existente fuera irreversible.

262 El artículo recoge la rotura del ala del ángel, después de haber sido restaurada por Baglietto. Una circunstancia que tuvo como consecuencia la destitución de aquellos que portaban el paso y por descuido ocasionaron el deterioro. Recoge cómo con anterioridad había sucedido un accidente similar con el paso de los Azotes.

263 AMM. *Diario de Murcia*, 14 de marzo de 1886. p.1-2. Durante los meses posteriores a la finalización de la restauración se sucedieron las noticias destacándola.

AMM. *Diario de Murcia*, 24 de abril de 1886.

264 AMM. *Diario de Murcia*. 14 de marzo de 1886. p.1 y 2.



La Oración en el huerto. Archivo Ruiz Vernacci. VN-06775. Laurent, J. (1816-1886).

A Leoncio Baglietto, un *entendido escultor* en quien se valoró entre otros méritos su experiencia fuera de Murcia²⁶⁵, se encargaron los trabajos de restauración de ambas escenas, para lo que se buscó a un restaurador más experimentado en el ámbito de la restauración, que hubiera dado pruebas anteriormente de sus conocimientos, dada la responsabilidad que tenía que asumir. Baglietto había demostrado repetidamente su admiración por el escultor y su conocimiento de las técnicas empleadas por el artista. Esta era una de las características que definía al restaurador institucional, su actitud ante la obra de arte, el *reconocimiento* de la misma, contemplada con el respeto que inspira su instancia estética e histórica.

265 Hasta 1882 ocupó plaza en la escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde pudo conocer de primera mano las restauraciones que se habían realizado de obras destacadas de Murillo, para las que se crearon comisiones de académicos de pintura que, desde Madrid, se trasladaron a Sevilla para dirigir los trabajos, incluso para intervenir en algunos de los procesos más dificultosos que necesitaban de especialistas.

AMM. *Diario de Murcia*. 25 de Febrero de 1887. p.1. En la Real Sociedad Económica de Amigos del País se valoró la posibilidad de establecer una escuela de Artes e Industrias, un proyecto cuyas bases y utilidad presentó Leoncio Baglietto ante la Sociedad, apoyado por su larga práctica sobre esta materia.

AMM. *Las Provincias de Levante*, 16 de octubre de 1891. p.1. Cuatro años después terminaría instalando en su estudio, un centro de enseñanza general del dibujo, de modelado de estatuaria, de grabado en madera, de moldeado y vaciado, donde preparaba a sus alumnos para carreras oficiales de arte o de industria.

AMM. *La Paz de Murcia*, 16 de Noviembre de 1891. P.2. Como socio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, fue nombrado Presidente de las artes para el trienio 1892 – 1894, unos días antes de su fallecimiento.



Detalle de la Oración en el huerto (placa de vidrio). AMUBAM. Junta del Tesoro Artístico.

(...) parécenos, sin embargo, y debe parecerle a cualquiera, que en él no han tocado otras manos que las de su primitivo autor²⁶⁶.

Aunque otros coetáneos ya denunciaban la restauración mimética, refiriéndose a la inconveniencia de igualar completamente con el original, estas voces no eran tenidas en cuenta en las intervenciones de escultura religiosa, y a la vista del paso restaurado, quienes lo contemplaron, destacaron la prudencia con que se había desarrollado la intervención - a pesar de que fue mimética e integradora -, considerándola fruto del virtuosismo de Leoncio Baglietto.

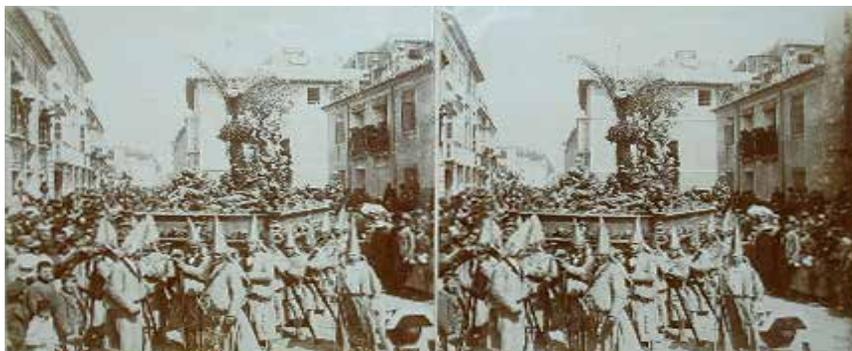
(...) y el paso ahí se ostenta otra vez hermosísimo y gallardo como desde un principio, sin haber perdido, por esto, el sello de venerable antigüedad que tanto quilata y avalora el mérito de las obras maestras²⁶⁷.

En este texto se recuperaba nuevamente el tema de la conservación de la pátina, la permanencia de la huella del paso del tiempo como testigo de la venerable antigüedad de la obra. Como se vio anteriormente, a partir de la segunda mi-

266 AMM. *El Diario de Murcia*, 14 de marzo de 1886. p.2.

267 AMM. *El Diario de Murcia*, 14/03/1886. p.2.

tad del S.XVIII se desarrolló una corriente partidaria de respetar la pátina natural producida por la acción del tiempo, generadora de armonía sobre los volúmenes, y sus efectos de claroscuro una vez retirada la opacidad producida por la suciedad y el humo de las velas.



La Oración en el huerto. Colección Dolores Palarea Atienzar. S. XIX.

Sólo unos días después de publicar la noticia de la restauración, *el Diario de Murcia* recogió la noticia de la rotura del ala del Ángel durante la procesión de Viernes Santo tras sufrir el enganche en un farol por descuido de los nazarenos²⁶⁸. Durante varios días la prensa se hizo eco de este suceso, lamentando que una obra tan hábilmente retocada por Baglietto hubiera sufrido ese percance. Otros periódicos, como el *Criterio Murciano*, de 25 de abril de 1886, criticó el descuido en el resto de los pasos de Jesús²⁶⁹, convirtiéndose en un lamento popular²⁷⁰ que reclamaba a los Mayordomos más entusiasmo y decisión para hacer por ellas todo cuanto se pudiera²⁷¹, continuando con la recuperación del resto de los pasos.

El tiempo, que eleva unas cosas y destruye otras, ha consagrado el hecho de que sean los mayordomos de la Cofradía de Jesús, los encargados únicos

268 AMM. *El Diario de Murcia*, 24 de abril de 1886. P.1. "Ayer mañana, cuando vimos rota el ala restaurada del Ángel de la Oración del huerto, lo sentimos tanto como si se nos hubiera á nosotros perdido una cosa buena. ¡Mire Vd. Que es triste cosa, que fuese á sufrir el enganche de un farol, ó de lo que fuese, precisamente la mejor figura de la procesión, en la que Salzillo vació su genio, en la que Baglietto, al restaurarle, ha puesto el cuidado que una madre cuando cura una herida dolorosa de un hijo; figura, en fin, que en absoluto, es la mejor obra de arte que hay dentro de Murcia!."

269 AMM. *El Criterio Murciano*, 25 de Abril de 1886. p.3. "Las procesiones han sido brillantes, excepto la de Jesús que debiera ser la mejor por el valor inmenso de las efigies que son honra de Murcia, y que año por año va saliendo más pobre y descuidada. [...] ¿Dónde está el antiguo entusiasmo de aquellos fervientes mayordomos que tanto hacían por engrandecer las esculturas de Salcillo? [...]".

270 AMM. *Diario de Murcia*, 22 de abril de 1886 "Ya saben, por tanto, cual es su misión principal, los señores mayordomos: luchar con el tiempo para defender ese tesoro de belleza, haciendo con todas las efigies los que han hecho con el Paso de la oración del huerto, en el que la mano hábil del Sr. Baglietto, ha sido tan respetuosa y tan certera, que habiendo hecho cuanto había que hacer, con el Ángel, con el Señor postrado y con los apóstoles dormidos, parece que no se ha hecho nada con ellos, que no les ha tocado mano".

271 AMM. *El Diario de Murcia*, 24 de abril de 1886. p.4

de la guarda y custodia de las incomparables esculturas de Salzillo; y, precisamente, ha venido á confiarles esas joyas, cuando el mismo tiempo se ceba en ellas con su carcoma.²⁷²

A la vista de este dato aportado por la prensa, se conoce la difícil situación en que se encontraban los pasos restantes, un pésimo estado de conservación agravado por el ataque de insectos xilófagos.



El Prendimiento. FHCNPJ. S.XIX.²⁷³

Desconocemos la dimensión de los trabajos realizados por Baglietto en el paso del Prendimiento. Unos años antes de esta intervención, Fuentes y Ponte había criticado en su *España Mariana*, las restauraciones antiguas del paso del *Prendimiento*, realizadas por artistas de escasos conocimientos que terminaron por destruir la estofa de las túnicas. Fuentes y Ponte consideraba que el motivo de haber utilizado el procedimiento del enlizado en las túnicas de Jesús y Judas fue el de aligerar el peso del paso²⁷⁴.

(...) la estofa de sus trajes llegó a estropearse y parece que quisieron limpiarla o restaurarla manos poco hábiles que la destruyeron. Entonces

272 AMM. *El Diario de Murcia*. 22 de abril de 1886. p.1.

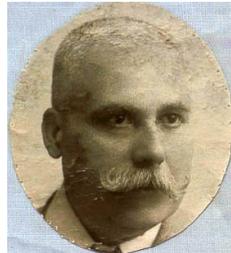
273 En esta imagen se pueden observar el dibujo rayado en la túnica de Jesús, además de las pérdidas de la capa de policromía en el manto de Judas, por lo que puede situarse antes de la intervención de Baglietto, con la que estos deterioros debieron quedar corregidos.

274 En el Prendimiento, a diferencia de otros pasos donde la figura de Jesús se cubrió con ricos tejidos, Salzillo recurrió a un enlizado del que por ahora se desconoce el diseño del estofado original.

otro artista de escasos conocimientos estofó como fondo rayado de oro la túnica de Jesús que es de color aplomado con ceñidor de oro.²⁷⁵

Después de una o varias intervenciones que pretendieron limpiar las túnicas, dejando arrasada la estofa original, su estado obligó a una intervención posterior – un estofado de fondo rayado – realizado para subsanar los deterioros producidos en las restauraciones antiguas. A pesar de habersele atribuido a Leoncio Baglietto algún tipo de intervención en el Prendimiento, su dilatada experiencia y el reconocimiento de los criterios seguidos en otras intervenciones, como en el paso de la Oración, hacen que sea difícil considerarle como autor de esta desafortunada intervención²⁷⁶.

7.5.4.4. Francisco Sánchez Tapia



Francisco Sánchez Tapia. S. XIX. Colección Dña. Concepción Meseguer Hilla.

Francisco Sánchez Tapia fue profesor de la Escuela patriótica de dibujo desde 1866, donde primero había sido alumno de Santiago Baglietto, y posteriormente impartió clases de dibujo de figura, modelado y vaciado de adorno. En febrero de 1866, Francisco Sánchez Tapia, escultor y restaurador, se ofreció como auxiliar en las clases de dibujo debido a la enfermedad del pintor y profesor de dibujo, D. José Pascual Valls. Juan Albacete fue quien apoyó la propuesta para aceptarle como profesor, recordando que había sido su auxiliar en las clases de Principios. Fue vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Artísticos e Históricos y, en 1878, nombrado correspondiente de la Real Academia de San Fernando.

Sánchez es correcto, dibuja y coloca bien sus figuras, y las encarna como su maestro. Es el mejor restaurador de Salzillo, y ha sido el más fecundo de los escultores murcianos, desde don Roque inclusive; y tanta labor,

²⁷⁵ FUENTES, *España Marina*. op. cit.

²⁷⁶ AMM. *La Paz de Murcia*, 20 de diciembre de 1890. p.1. La noticia destaca una nueva imagen de Ntra. Sra. de la Aurora, realizada por Baglietto, en especial el recamo de los ropajes por su diseño innovador.

necesaria para mantener una familia numerosa, no ha permitido que la obra sea siempre excelente. [...]

El viejo Sánchez tiene tres hijos, más y menos escultores todos, y una hija que le auxilia eficazmente en sus trabajos.”²⁷⁷

Mientras a su maestro, Santiago Baglietto, correspondió vivir en una época en la que la reputación artística prevalecía y era condición obligada para restaurar obras de mérito, Díaz Cassou destacó a Sánchez Tapia en su faceta de restaurador sobre la de escultor, especializado en la obra de Salzillo, y por tanto valorado más por su habilidad técnica que por sus dotes artísticas. Esta actitud ya es reveladora de un importante cambio en la apreciación de la figura del restaurador.

Una vez que Santiago Baglietto marchó a Sevilla en compañía de sus hijos, Sánchez Tapia ocupó el lugar hasta entonces ocupado por el maestro, en la doble condición de restaurador y escultor con dedicación a la escultura civil²⁷⁸ o religiosa, dejando muestra de sus imágenes en toda la diócesis²⁷⁹.

Por encargo de su camarero, en 1883 restauró la imagen de *Nuestra Sra. de las Mercedes* de La Puebla de Soto, consistente en una limpieza del rostro y las manos²⁸⁰, en 1892 intervino en las imágenes del *Sagrado Corazón* de la Iglesia de Aljucer²⁸¹ y en *La Virgen de las Angustias* de Salzillo de la Iglesia de San Bartolomé en Murcia. Esta última intervención consistió en una limpieza que según aquéllos que la conocieron en la época, le devolvió su aspecto original²⁸².

Fuentes y Ponte le atribuyó la restauración, pintura y *estofamiento* de la *Virgen de las Mercedes* que presidía el coro de la Merced de Murcia, diferenciando entre los procesos de restauración y otras prácticas identificadas con la tarea de un escultor. En este caso pudo tratarse de una repolicromía parcial realizada para su adecentamiento, un procedimiento que en ocasiones cubría en su totalidad la

277 DÍAZ, *Pasionaria*, op.cit. p.249.

AMM. *El Diario de Murcia*. 02/11/1902, p. 1. Recoge el fallecimiento de Francisco Sánchez Tapia en 1902.

278 AMM. *El Diario de Murcia*, 27 de abril de 1893. p.3.

279 En 1864 realizó las imágenes del paso *Tribunal de Herodes*, realizado con Pedro Franco para la Archicofradía de la Sangre en Murcia

AMM. *La Paz de Murcia*, 23 de marzo de 1888. p.1. AMM. *Diario de Murcia*, 7 de abril de 1887. p.3. Esculpió la imagen de *Nuestra Señora de la Amargura* para Lorca.

280 AMM. *El Diario de Murcia*, 10 de noviembre de 1883. p.2. “Mañana domingo, de una á dos de la tarde, serán llevadas á La Puebla, procesionalmente, dos imágenes, una restaurada, de Nuestra Señora de las Mercedes, y otra nueva de San Juan Evangelista, hecha por el conocido escultor, D. Francisco Sanchez.”

281 AMM. *El Diario de Murcia*, 22 de octubre de 1892. p.3. Se depositó en la iglesia de San Bartolomé la imagen del Corazón de Jesús restaurada por el escultor Sánchez Tapia, puesta en el nuevo trono construido por D. Antonio Medina”.

282 AMM. *La Paz de Murcia*, 20 de marzo de 1894. p.1. “La Imagen ha sido limpiada con religioso esmero, pues parece salida de manos de su creador, trabajo que ensalza á los señores Sánchez Araciel y Sánchez Tapia”.

policromía original y en el peor de los casos, podía suponer la eliminación de la policromía existente hasta la madera.

La colaboración con sus hijos fue muy estrecha durante los años finales de siglo, actuando como un taller familiar consolidado, especialmente cuando se hizo indispensable un trabajo de equipo, como en la restauración de siete imágenes para la iglesia de Aljucer²⁸³. Para la procesión de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón de San Antolín en Murcia, restauraron y enlienzaron la antigua imagen del Señor²⁸⁴.

En 1877 la cofradía de Jesús pidió un informe a Francisco Sánchez Tapia del estado de conservación de sus pasos. El Conde de Roche presentó a la Junta de la corporación la memoria encargada al escultor²⁸⁵, si bien el aristócrata introducía matices y opiniones con las que mostraba su desacuerdo, mostraba su conformidad con el contenido de una carta remitida por D. Javier Fuentes y Ponte, individuo de la Real Academia de San Fernando sobre el asunto de la restauración. Frente a la opinión del artista restaurador se impuso el criterio del experto. En su exposición también se hizo una valoración detallada de los costes, considerando que sería necesario *castigar* los presupuestos y reducir gastos para poder atender a la restauración²⁸⁶.

Profesor y artista de mérito, Sánchez Tapia fue requerido con frecuencia para examinar y emitir su juicio sobre el estado de conservación de otras efigies. La rotura del pie del apóstol Santiago del paso de la *Oración en el Huerto* en 1894, producido durante los arreglos previos a la procesión, *siempre peligroso, mientras se ponga una palmera y una olivera de tanto peso y difícil manejo*, hizo que nuevamente se avisara al escultor para que procediera a su reparación, *puesto que dicho artista, tan hábilmente lo ha ejecutado otras veces*. Estas palabras sugieren una relación de confianza existente entre el artista restaurador y la corporación que perduraría en el tiempo²⁸⁷. Finalmente, gracias a los fondos del legado Elgueta fue posible la

283 AMM. *La Paz de Murcia*, 16 de diciembre de 1881.p.1.

284 AMM. *Heraldo de Murcia*, 26 de marzo de 1899. p.3. "Restauración de la antigua imagen del Señor, perteneciente al paso del Prendimiento que labró D. Nicolas de Bussi en los primeros años del pasado siglo". Dicha estatua había sido restaurada y enlienzada por D. Francisco Sanchez Tapia.

285 FHCNPJ. Acta de la Junta del 4 de abril de 1877.

286 FHCNPJ. Acta de la Junta de 4 de abril de 1877. "[...] pues q^e el objeto final de la cofradia, es sacar la procesión el Viernes Santo y reduciendo los gastos se obtendrían fondos p^a. con ello atender la restauración y la Junta".

287 FHCNPJ. Cuenta particular y del dinero adelantado por el Sr. Conde del Valle para gastos de la Archicofradía de Ntro. Padre Jesús de Murcia.- 1892 y 1893. Julio de 1893 "A los escultores Sres. Sánchez por restaurar las efigies de Jesús (200 pesetas)"

intervención en 1898²⁸⁸.

En el *Diario de Murcia* del día 24 de Marzo de 1896, se hizo eco del estado de conservación de *El Prendimiento* con estas palabras: “grande era el deterioro de sus cinco estatuas á causa de las venteaduras de sus maderas, y de las lesiones, los arañazos y barridos de las túnicas y mantos, cuanto de la armadura y casco del soldado”. Tanto las grietas estructurales en el soporte de madera, como los desgastes, erosiones y arañazos de las policromías²⁸⁹, avivaron la preocupación del Conde de Roche y el Mayordomo Decano, D. José Elgueta y Ruiz, por su conservación, decidiendo encargar su restauración a Sánchez Tapia, que acometería el trabajo acompañado de su hija Cecilia²⁹⁰. El Conde de Roche, que realizó un seguimiento de los trabajos de los restauradores durante la ejecución, expresó su deseo de una vuelta al estado original mediante una restauración respetuosa que se limitase a las zonas alteradas, evitando una intervención invasiva.

Un año después, en 1896, Sánchez Tapia finalizó la restauración de *la Cena del Señor*, actuación merecedora de la satisfacción de los mayordomos de Jesús por la destreza mostrada por el escultor²⁹¹. El paso de la Cena era el más grande y costoso, el que más había preocupado a la corporación, preocupados por seleccionar al restaurador más apropiado, y ese temor se vio superado cuando los trabajos llegaron a su fin y fueron alabados por Diaz Cassou, quien diría de Sánchez Tapia que era *el mejor restaurador de Salzillo*²⁹². Se consolidó como restaurador especializado en la obra de Salzillo y, en 1899, cuando el legado Elgueta permitió la ampliación y reedificación de la capilla del paso de la *Caída*, nuevamente encargaron la restauración del paso a Sánchez Tapia²⁹³.

A través de una breve nota de prensa, Sánchez Tapia reclamó la autoría de la restauración del paso del *San Juan* de la ermita de Jesús, realizada en 1899 junto

288 FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 11 de marzo de 1998. “Tan bien hizo presente: que concluida la restauración del paso de la Oración del Huerto, se proponía después de las procesiones continuar empleando lo que resta del legado del difunto Mayordomo Sr. Elgueta, en lo que ofreciere mayor necesidad.”

289 Cuando acometieron el paso del Prendimiento se observó que sus cinco imágenes presentaban numerosos deterioros tanto a nivel estructural como en la capa de policromía, principalmente en el manto de San Pedro y la túnica de Judas en los que se apreciaban numerosas pérdidas de color.

290 En 1896, año de esta intervención, Francisco Sánchez Tapia contaba sesenta y cinco años y estuvo asistido durante los trabajos por su hija Cecilia, que contaba veinticinco años de edad.

291 FHCNPJ. Acta de la Junta extraordinaria 12 de febrero de 1897.

292 DÍAZ, *Pasionaria*, op. cit. pp.147-197.

293 Simultáneamente, en la iglesia se producía la intervención de las pinturas murales, de la mano de D. Mariano Ramón.

a su hija Cecilia²⁹⁴. El prestigio que rodeaba la obra de Salzillo, la honorabilidad que aportaba restaurar una de sus imágenes, justificaba por si sola aquella demanda. Por otro lado, Sánchez Tapia perteneció al reducido grupo de restauradores - escultores locales, cuya especialización se produjo gracias a la mayor demanda de restauraciones de finales de siglo, y en su caso particular, representó un avance hacia un nuevo perfil, mostrando rasgos que definieron posteriormente al nuevo profesional, con una nueva conciencia por la obra original, aunque para ello contó con el privilegio de restaurar la obra de Salzillo.



San Juan Evangelista. Archivo Ruiz Vernacci, VN-02798. Laurent, J. (1816-1886).

294 AMM. *El Diario de Murcia*, 8 de febrero de 1899. p.3. "Escultores. Nuestro amigo el escultor Sanchez Tapia nos suplica aclaremos San Juan, de Jesús, ha sido hecha por él, como asimismo las que van hechas de las demás imágenes. Así es la verdad, pero si nosotros dijimos por <<los Sanchez Aracil>> fue por comprender también á la delicada artista, hija suya, que con tanto primor ha ayudado á algunas restauraciones".

Entre 1877 y 1899, Francisco Sánchez Tapia estuvo vinculado a la cofradía de Jesús y había restaurado de manera integral o parcial los pasos de la *Oración en el Huerto*, la *Cena del Señor*, *San Juan*²⁹⁵, el *Prendimiento* y la *Caída*, en algunos de los cuales trabajó junto a sus hijos, Cecilia y Francisco²⁹⁶.

7.5.4.5. Francisco Sánchez Araciel

Francisco Sánchez Araciel - Murcia, 1851- ingresó en las clases de la Sociedad Económica de Amigos del País, donde fue discípulo de Juan de Albacete²⁹⁷. En Madrid fue alumno oficial de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando hasta finalizar sus estudios en 1878. Aunque en un primer momento abrió un estudio de escultura con su hermano Manuel, finalmente decidió asentarse nuevamente en Murcia, donde durante los primeros años colaboro con su padre y compartió taller²⁹⁸.

A partir de 1880 comenzó una etapa en la que produjo un gran número de obras: *Cristo muerto* destinado a la Iglesia de Callosa²⁹⁹, una *Santa Rita de Casia* para la iglesia de San Lorenzo³⁰⁰, el *Sagrado Corazón de María Santísima*³⁰¹, el *Corazón de Jesús y Ángel de la Guarda* para la ermita de Zarandona³⁰², el *Niño Jesús* para la iglesia de la Merced³⁰³, dos figuras de *huertanos* para la Infanta Isabel³⁰⁴, un *Corazón de Jesús* para la iglesia de Aledo³⁰⁵, el *Corazón de Jesús* para el eremitorio de la Luz³⁰⁶, el *busto en piedra de Salzillo* para la fuente de la Plaza de Santa Eulalia³⁰⁷, un *Corazón*

295 AMM. *El Diario de Murcia*. 5 de febrero de 1899. p.1.

296 FHCNPJ. Acta de la Junta ordinaria de 5 de febrero de 1893. "Autorizar el abono, a su presentación, de la cuenta de la restauración hecha en las imágenes por los escultores Sres. Sanchez."

297 AGRM. Proyecto Carmesí. Docencia. Listado de alumnos para los cursos 1865-1866, 1867-1868, 1871-1872. Los hermanos Sánchez Araciel, Manuel y Francisco, fueron alumnos de la Academia de Bellas Artes. Francisco aparece matriculado en el curso 1865-1866, en la clase de Principios que impartía Juan Albacete; en el curso 1867-1868 aparecen matriculados los dos hermanos, Francisco en Figuras y Manuel en Dibujo de Principios; en 1872 ambos estaban matriculados en la clase Dibujo del Natural, en la de Modelado y vaciado de adorno, Manuel además asistía a la sala de Modelo de figura..

298 AGRM. Proyecto Carmesí. Censo de 1893. En el Distrito de la Catedral aparecen censados Francisco Sánchez Araciel y Mariano Sánchez Aracil (entendemos que se trata de un error al transcribir los apellidos), censados como escultores en la Calle Santa Teresa, contando 41 y 38 años respectivamente Entre los años 1880 y 1902 su taller estuvo localizado en la Calle Santa Teresa.

299 AMM. *El Diario de Murcia*, 31 de Marzo de 1885. P.3.

300 AMM. *La Paz de Murcia*, 1 de marzo de 1887. p.4.

301 AMM. *El Diario de Murcia*, 27 de octubre de 1889. p.3.

302 AMM. *El Diario de Murcia*, 14 de julio de 1897. p.3.

AMM. *El Diario de Murcia*, 2 de diciembre de 1894. p.3.

303 AMM. *El Diario de Murcia*, 22 de septiembre de 1895. p.4.

304 AMM. *El Diario de Murcia*, 28 de agosto de 1896.p.1.

305 AMM. *El Diario de Murcia*, 22 de julio de 1897. p.1.

306 AMM. *El Diario de Murcia*, 9 de junio de 1899. p.2.

307 AMM. *El Diario de Murcia*, 3 de marzo de 1899.p.3.

AMM. *El Diario de Murcia*, 4 de abril de 1899. p.2.

de Jesús para la parroquia de San Juan³⁰⁸, la imagen de la *Purísima* para Archena³⁰⁹, entre muchas otras. Aunque la mayor parte de sus esculturas fueron de talla completa en madera, también utilizó la técnica del *enlizado*.

En 1876, siendo todavía un joven escultor, restauró la efigie de San Blas de Francisco Salzillo, una imagen de vestir o devanaderas expuesta en la iglesia de Santa Eulalia de Murcia. Su intervención fue una repolicromía en las carnaciones de manos y rostro, ahumadas como consecuencia de haberse incendiado los ornamentos pontificales³¹⁰.



San Blas. Centro de Conservación y restauración de la Región de Murcia³¹¹.

“En aquella sumaria no se incluyen los Pasos procesionales, ni la porción considerable de restauraciones y enlizados de estatuas que varios imagineros hicieron para vestir. Con todo, la cuenta resulta más incompleta, me lo confirma el recuerdo de las muchas obras que le vi labrar o restaurar (transformándolas totalmente) de las cuales no aparece una línea en sus registros.”³¹²

308 AMM. *El Liberal de Murcia*, 22 de junio de 1904. p.3.

309 AMM. *El Liberal de Murcia*, 11 de diciembre de 1905. p.1.

310 AMM. *El Diario de Murcia*, 3 de febrero de 1888.p.1.

311 [Fecha de consulta: 21 05/2017] Disponible en: <http://www.centrorestauracionmurcia.es>

312 AMM. *Polytechnicum*, 1 de julio de 1918. p.9.

Aunque los años de aprendizaje en el taller familiar podrían hacer pensar que siguió y dio continuidad a los criterios observados en el padre, el texto no deja duda sobre sus prácticas, en las que no siempre respetó la integridad de la obra original que no dudaba en retallar o transformar. A pesar de ser una práctica prohibida en la Cofradía de Jesús, durante los trabajos de restauración en la ermita obtuvo alguna mascarilla de las imágenes, para después sacar vaciados de yeso, una costumbre que pudo ocasionar graves deterioros en las policromías.

En 1899, siendo presidente de la Cofradía el Conde de Roche, el Heraldo de Murcia recogía las obras de remodelación de la capilla de la Caída y la restauración del paso. Calificaba la restauración de discreta, a pesar de haberse limpiado las figuras y arreglado desperfectos. Las imágenes se habían afirmado y asegurado sobre la tarima o trono, aportándole la estabilidad y firmeza de la que carecía “no por incuria, sino por estrago del tiempo y destrucción natural de las cosas”. Junto al “escultor y restaurador”, Francisco Sánchez, el artículo destacaba también al tallista López Chacón y al pintor Ramón.³¹³



La Caída de Nuestro Señor. Archivo Ruiz Vernacci. VN 02770. Laurent, J. (1816-1886).

En las últimas décadas de siglo los procedimientos aplicados por los restauradores de escultura religiosa presentaron muchos contrastes, su evolución fue muy desigual, incluso convivieron en un mismo profesional intervenciones más o

313 AMM. *Heraldo de Murcia*, 24 de noviembre de 1899, p.2.

menos respetuosas con el original, dependiendo sin lugar a dudas del autor de la obra y su repercusión mediática. Esto explicaría la restauración arqueológica que, siguiendo las indicaciones de Javier Fuentes y Ponte, Sánchez Araciel llevó a cabo en *Ntra. Sra. de la Arrixaca* en 1885³¹⁴. La restauración de imaginería que se estaban realizando en Murcia a finales de siglo, a pesar de contar en ocasiones con direcciones técnicas de expertos, todavía se encontraba afianzada en el hermetismo de los talleres privados, alejada de los planteamientos institucionales de los talleres madrileños, en los que además de diversificar las funciones, se había comenzado a establecer un intercambio interdisciplinar que se vio favorecido por los avances científicos³¹⁵.

[...] Restaurada pues como se ha dicho, salió en su nueva procesión, formando un paso ella sola, la piadosa imagen del Jesús del Prendimiento. Por enriquecerla después se le <<estofó>> la túnica. Pero siempre resultaba un paso pobre, y de no clara significación. Había que completar la escena, siquiera con las figuras mas indispensables. Eso se ha hecho ahora, encomendando este trabajo á la habilidad artística del Sr. Sánchez Araciel, quien ha salido de su empeño airosamente, no obstante los pies forzados de una obra de tal índole y el poco tiempo que ha dispuesto para la atropellada ejecución. Ahora las figuras son cuatro: el Jesús, un escriba, el fariseo y un soldado romano. El Jesús es de Bussi; el soldado es obra del escultor valenciano D. Damián Pastor [...] Las otras dos figuras son totalmente nuevas.³¹⁶

El reaprovechamiento de una imagen para componer parcial o íntegra-

314 AMM. *La Verdad de Murcia*, 15 de mayo de 1932. "hecha por Sánchez Araciel con verdadero acierto. A la vista de un dibujo de Fuentes, D. Aureliano Fernández Guerra pudo compararlo con el de la viñeta policromada de una de las cantigas, y apreciar así la propiedad arqueológica de la feliz restauración. La cual se hizo en los últimos meses de 1885, [...]"

315 Los avances científicos también estimularon la puesta en común de los nuevos conocimientos, siendo éste el primer paso para un intercambio interdisciplinar que aún tardaría en llegar. Los ensayos sobre química aplicada a la restauración se produjeron en la primera mitad de siglo, aunque será en la segunda mitad cuando se publiquen los tratados de restauración más destacados, como el de Vicente Poleró y Toledo o el de Mariano de la Roca Delgado. véase DE LA ROCA DELGADO, M. *Tratado de la limpieza, forración y restauración de las pinturas al óleo*. Madrid: M.A. Gil. 1872.

316 AMM. *El Diario de Murcia*, 23 de marzo de 1902. p.1. "Al organizarse ésta, del paso antiguo sólo se conservaba en regular estado la efigie de Jesús; de los sayones, los restos que aún andaban rodando por las tribunas de la iglesia, no merecían aprovecharse. El Jesús, que era <<de vestir>>, aunque bastante deteriorado, estaba entero, y se le reconocía notable mérito: tanto, que el Sr. Díaz Cassou en su <<Pasionaria>> lo atribuye a Salzillo. Por iniciativa y á expensas del Sr. Cura de San Antolín, lo restauró y enlencó, en 1899, el modesto y concienzudo escultor Sánchez Tapia. Entonces se descubrió en una oquedad de la cabeza de la efigie una cedulilla que decía: <<Dulcísimo Jesús-hijo del eterno Padre- hijo de María Virgen-perdonad a este humilde esclavo-Nicolás por vuestra-Santísima Pasión. Amen.-Domine, Misere mei>>

AMM. *El Diario de Murcia*, 19 de marzo de 1902.p.2.

mente una nueva advocación o formar parte de una escena nueva, el enriquecimiento con nuevos diseños en los estofados de las túnicas y mantos enlizados, el repolicromado, fueron operaciones irreversibles comunes en la escultura devocional de finales del siglo XIX.

“muchas obras que le vi labrar o restaurar (transformándolas totalmente)”³¹⁷

Para la recién creada cofradía del *Cristo del Perdón* de San Antolín, esculpió una *Magdalena* y dos imágenes, un escriba y un fariseo destinados al nuevo paso del *Prendimiento*³¹⁸, al tiempo que colaboraba con el resto de miembros del taller familiar en las restauraciones para aquella cofradía, como la del nuevo titular, el *Santísimo Cristo del Perdón* destinado a presidir el paso del Calvario³¹⁹.



Ntra. Sra. del Amor hermoso. Iglesia de San Andrés.³²⁰

En el *Diario de Murcia* del 28 de Abril de 1903, quedó recogida la restauración de la *Virgen del Amor Hermoso* de San Andrés, una imagen de vestir que se encontraba muy deteriorada con manchas y desconchados en las carnaciones. El párroco había manifestado su deseo de que en la restauración se conservase el primitivo colorido, por lo que Sánchez Aracié realizó una limpieza de suciedad que puso

317 AMM. *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918. t.XI, núm. 127. p.107.

318 *Ibidem*. p.109. El Cristo había sido restaurado y enlizado por Sánchez Tapia y, en 1902, Sánchez Aracié estofó ese mismo enlizado. Le atribuyen también las restauraciones para la Cofradía de la Sangre, del Cristo de Bussi, el paso del Pretorio, e incluso, la figura del Berrugo.

319 AMM. *El Tiempo* (Ed. Mañana). 5 de abril de 1909. p.1.

320 [Fecha de consulta: 21/05/2017] Disponible en: <http://www.sanandresarrixaca.es/historia.html>

al descubierto los colores originales y retocó las pérdidas ocasionadas por el roce de la corona en la frente y las erosiones de los pendientes en la carnación del cuello.

“Aquella roña, permítaseme la frase, que tenía en las sienas efecto de la cabellera había desaparecido, siendo sustituida por su color natural; los desconchados de la frente, producidos por la corona habían sido encarnados lo mismo que los del cuello producidos por los pendientes y todos los desperfectos habían sido retocados; pero con tanto acierto, con tan buena maña, con tal habilidad, que conservando la pureza de las líneas y colorido de las obras de Salzillo parece se ha conservado intacto desde que salió de las manos del autor.”³²¹

Para aquéllos que habían conocido la obra antes de su restauración, esta intervención puso de manifiesto que era una obra de mérito, y como señala el texto, que acreditaba “á un artista de buen restaurador”, de manera que el respeto a la obra de otro artista se había convertido en la cualidad que identificaba al buen restaurador. El conocimiento y comprensión de las características materiales de las obras que intervenían fue lo que diferenció al restaurador del siglo XIX de los de épocas anteriores, junto a la aplicación de criterios de intervención cuyos límites no fueron respetados sistemáticamente en todos sus trabajos ni por todos los restauradores.

En los primeros años del siglo XX continuó simultaneando la escultura y la restauración, entre sus encargos fueron destacadas las restauraciones de la *Virgen del Carmen* de Salzillo para la iglesia de Beniaján³²², el paso del *Pretorio* de la Cofradía de la Preciosísima Sangre de la Iglesia del Carmen, y la imagen de *San Luis Gonzaga* de la iglesia parroquial de San Antolín³²³. Poco antes de fallecer, en 1918, también restauró la imagen del *Niño Jesús* de Mula.

7.5.5.6. Cecilia Sánchez Araciél

Cecilia Sánchez Araciél³²⁴ encarnó, por un lado, el modelo conservador de mujer conocido en la prensa y literatura del siglo XIX, como el “ángel del hogar”, necesitada de la protección del esposo, padre o hermanos, y, por otro, representó a una

321 AMM. *El Diario de Murcia*, 28 de abril de 1903. p.2.

322 AMM. *El Liberal de Murcia*, 15 de enero de 1907. *Virgen del Carmen*.p.1.

323 AMM. *El Tiempo* (Ed. Mañana), 16 de junio de 1917. *San Luis Gonzaga*.

324 Archivo General de la Región de Murcia (AGRM). Parroquia de Santa Catalina de Murcia. Libro de Bautismos, 1862-1874, p.138. Cecilia Sánchez nació el 22 de noviembre de 1871. Hija de D. Francisco Sánchez, escultor, y Dña. M^ª del Carmen Araciél, fueron sus padrinos de bautismo, D. Miguel Herrera Martínez, Notario del Colegio de la Audiencia Territorial de Albacete, y Dña. Juliana Sánchez Araciél, su hermana mayor.

mujer dotada de gran talento para la escultura, cualidad que la haría acreedora de halagos y algunas reticencias en el círculo artístico de la ciudad de Murcia. Sus actuaciones como restauradora, ocultas tras la figura de su padre, hicieron de ella una figura insólita en el siglo XIX.

La organización del taller de Sánchez Tapia implicaba la participación de todos los miembros de la familia y, por tanto, no sería extraño que una hija desempeñase algunos trabajos mientras aprendía los principios de la escultura. Gracias a las palabras que dirige Javier Fuentes y Ponte a la Real Academia de San Fernando, conocemos las tareas que tenía asignada Cecilia en el taller familiar, donde se encargaba de policromar, dorar, estofar y dibujar los motivos de recamo sobre el temple. Como otras mujeres artistas, la pertenencia a un entorno propicio a las artes fue decisiva, permitiéndole el acceso a una formación artística, y encontrando un espacio protector donde adquirió sus señas de identidad.



Cecilia Sánchez Araciel. Colección Concepción Meseguer Hilla. S. XIX.

Aunque en algunas publicaciones de la época la presentaron como una escultora de gran capacidad³²⁵, su obra escultórica fue prácticamente desconocida, tanto por la dinámica interna del taller, como por las pautas sociales que marcaban una situación subalterna para la artista.

325 AMM. *Diario de Murcia*, 21 de octubre de 1897. p.2. Su segunda obra, un busto de una Virgen de los Dolores que realiza para su propio hogar, fue muy elogiada por su correcta ejecución. "Al que ante dicha imagen se presenta, le pasa lo que con las efigies del inmortal Salcillo. Allí se siente el agudísimo dolor que la madre se halla penetrada, y las lágrimas que brotan de aquellos expresivos ojos, hacen acudan á los de quien la contempla, y que prosternado la adore y le pida aquello que le hace falta. Es tal el estudio de cada una de las partes de la cara, que si las examina detenidamente uno, la cree hecha por un hábil y antiguo escultor, acostumbrado a estos trabajos. Y es que el artista como el poeta, nace y no se hace; únicamente así puede explicarse que este trabajo sea el segundo que ha hecho la bella y simpática señorita D^a Cecilia Sanchez Araciel ya que este es el nombre de la nueva artista." AMM. *El Diario de Murcia*, 26 de octubre de 1897. p.3.

La admiración de todos los miembros del taller de los Sánchez por la obra de Francisco Salzillo les llevó a recrear los gestos de sus imágenes, pero los modelos del taller presentaron algunas diferencias tanto en las policromías, como en las estofas para las que utilizaron por primera vez plantillas³²⁶, atribuyéndosele a Cecilia Sánchez la creación de este nuevo sistema³²⁷.

Como restauradora colaboró con su padre en la restauración de la *Virgen de las Angustias* de Salzillo de la iglesia de San Bartolomé. En los datos destacados del archivo histórico de la cofradía del Perdón de Murcia - constituida en 1896 -, se le atribuye a Sánchez Tapia y su hija Cecilia la restauración del Cristo del Calvario de la iglesia de San Antolín³²⁸.



Calvario. Iglesia de San Antolín de Murcia. A. Muñoz, 2016.

326 El uso de plantillas permitió simplificar y agilizar el dibujo y ejecución de los estofados.

327 LABAÑA FREITAS, M. Patrones de estofas en el taller de los Araciel. *Imafronte*, 19. 2008. pp.185-195. Francisco Salzillo utilizó la técnica del estofado en sus policromías, "Los ropajes se cubrieron de delicadas flores doradas, mezcladas con coloridas rosas y lilas, grutescos finamente rayados con puntas de buriles e infinitas formas que decoraban los mantos y vestidos de cada imagen".

328 AMM. *La Verdad de Murcia*, 22 de marzo de 1921. p.4.

En su *Pasionaria Murciana*, Diaz Cassou describen la presencia de la joven Cecilia asistiendo a su padre durante la restauración del *Prendimiento*. Durante estos años finales de siglo en el que siguieron actuando como un taller familiar, alguno de sus hijos ya realizaba sus propios encargos, e incluso habían constituido su propio taller, pero Cecilia en cambio, permaneció vinculada a la figura paterna. A pesar de su labor, su reconocimiento como restauradora fue muy escaso y, en la mayoría de ocasiones, sólo se la distinguió como eficiente auxiliar de su progenitor³²⁹.

Javier Fuentes y Ponte fue quien, además de asistir al Mayordomo presidente, el Conde de Roche, cuando se inició el ciclo de restauraciones en la ermita de Jesús, estuvo encargado de remitir un informe a la Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la restauración de las capillas y los pasos de *la Cena* y el *Prendimiento*, y fue precisamente en éste en el que se destacó la capacidad de Cecilia Sánchez en la resolución de los problemas de la restauración, dotada de la destreza y precisión requeridas para realizar una limpieza de las carnaciones conservando la pátina.

“[...] este escultor emprendió desde luego el trabajo de acompañar en la hábil tarea a su hija Cecilia, resultando providencialmente que si al ejecutarse las admirables esculturas, una mujer primorosa labrara las estofas, hoy ha surgido otra artista que ha reparado los desperfectos en el fingido tisú y en los brocados de oro de los ropajes de Jesús y del valiente San Pedro.

Esta señorita ha resuelto el tan temido problema de la restauración [...]”³³⁰

La intervención en el paso del *Prendimiento* consistió en la consolidación de zonas de policromía inestables, el tratamiento de las graves pérdidas de policromía y, finalmente, el restablecimiento del dorado en las orlas de la túnica de Jesús y del manto de Judas. La manifiesta preocupación por su restauración, pudo provenir de las restauraciones anteriores, en las que se había dañado gravemente las policromías, de ahí que el Conde de Roche mostrara su interés en que no se per-

329 AMM. *El Diario de Murcia*. 2 de Noviembre de 1902.

330 FUENTES y PONTE, J. “A la Real Academia de San Fernando. Dos pasos de procesión”. *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 1896, p.55- 62.

mitiese la utilización del repinte como técnica de restauración. Cecilia Sánchez fue la encargada de realizar una limpieza suave sobre la policromía de las carnaciones.

“(...) el mejor elogio que se puede hacer del padre y de la hija, es decir que cuantos examinan la obra de reparación no pueden distinguir dónde estaban los desperfectos y dónde se halla lo libre de ellos.”³³¹



La Cena. Almagro y Torreta. FO/5. Fondo fotográfico del Museo Salzillo.

Un año después, en 1897, acometieron la restauración de las trece imágenes que componían la *Santa Cena*, aplicando los mismos criterios durante la limpieza de las cabezas y las manos, también trataron los roces y desperfectos de mantos y ropajes, evitando cualquier modificación estética en la obra original³³².

331 AMM. *El Diario de Murcia*, 24 de Marzo de 1896. “A la Real Academia de San Fernando: dos pasos de procesión”. p.1.

332 AMM. *Las provincias de Levante*. 15/04/1897. pp. 2 y 3.

Capítulo VIII

Conclusiones

Las principales conclusiones alcanzadas del estudio realizado sobre la conservación de bienes culturales en el siglo XIX en Murcia son las siguientes:

1. El desarrollo de los estados nacionales en el siglo XVIII despertó la búsqueda de una identidad cultural fundada en un pasado común y el interés por el monumento de la antigüedad como documento que debía conservarse. Este deseo dio lugar a la aparición de organismos encargados de su protección y tutela, como las Reales Academias, desde donde se dictaron los valores que determinaban qué bienes debían ser conservados. A lo largo del siglo XIX el valor de la antigüedad fue sustituido progresivamente por lo histórico y lo artístico. Al carecer la ciudad de Murcia de Academia, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia se convirtió en la principal vía de penetración de la doctrina de la conservación de las Academias.
A pesar de las medidas legislativas adoptadas a principios del siglo XIX, promovidas por las reales Academias para proteger y fomentar la conservación de los monumentos de la antigüedad de los perjuicios y deterioros derivados de los sucesos violentos que atravesaba el país, se continuaron produciendo transacciones comerciales con los objetos de la antigüedad. La creación de nuevas figuras encargadas de su conservación y protección, se mostraron ineficaces debido a la escasa formación de las personas designadas para esta tarea. En Murcia, la gran cantidad de yacimientos y la falta de control sobre los mismos, favoreció la venta de objetos dentro y fuera del país, así como el desarrollo del coleccionismo privado. En cuanto a la tutela de los monumentos públicos, religiosos o conmemorativos que adornaban la ciudad de Murcia, aunque el Gobierno de la ciudad era el responsable de su conservación, finalmente también quedaron a merced de los vaivenes sociales y políticos.
2. Las instituciones administrativas que se hicieron cargo de la tutela del patrimonio local tuvieron resultados desiguales. En las primeras décadas, la Junta de incautación de los conventos suprimidos y el gobierno político de la provincia buscaron el asesoramiento de los socios y miembros de la Real

Sociedad Económica de Amigos del País sobre los conventos y sus posibles destinos, una labor que contribuyó con un mayor conocimiento del patrimonio arquitectónico murciano y de su estado de conservación. El Real Decreto de 19 de febrero de 1836 declaró en venta todos los bienes de las comunidades suprimidas, menos los edificios destinados para conservar monumentos de las artes. Junto al valor de lo antiguo, esta medida abrió un camino para asegurar la conservación de algunos monumentos destacados por su valor histórico – artístico, un argumento que fue utilizado por la Comisión murciana para tratar de defender y proteger el patrimonio de la ciudad. Otra medida para evitar la destrucción de los monumentos fue su reutilización, destinándolos a nuevos usos, pero no fue suficientemente efectiva, pues aceleró su deterioro e incluso, dio lugar a su venta o derribo.

Las medidas desamortizadoras dieron lugar a la salida de los bienes muebles de su ubicación habitual, se convirtieron en un mecanismo que aceleró deterioro y su descontextualización. La falta de planes de la Administración murciana para conservar los efectos de los conventos suprimidos tuvo fatales consecuencias para su conservación. La única medida eficaz fue la formación de breves inventarios - en los que también faltaban datos imprescindibles para conocer su procedencia, sus medidas o su estado-. Los primeros índices y catálogos fueron en realidad un instrumento que en lugar de asegurar su conservación, convirtiéndolos en objetos de interés y aportándoles protección ante los que pretendían comerciar con ellos, facilitaron aún más su pérdida, tras ser trasladados y almacenados en edificios no adaptados para su mantenimiento.

3. En cuanto al patrimonio religioso existieron otros agentes que favorecieron la conservación de sus bienes, como la devoción de los vecinos por algunas imágenes, la relevancia social de artistas destacados, como Francisco Salzillo, y las gestiones del Obispado, en particular del obispo Barrio . A fines del siglo XVIII la conservación de obras religiosas dependió no solo de aspectos relacionados con el acto creativo y la evolución de los materiales constitutivos, también estuvo supeditado al cuidado decoroso del mensaje iconográfico y religioso que contenían, cuyo mantenimiento obligó a realizar composiciones cuando presentaban un aspecto impropio. El cumplimiento de los preceptos del decoro y de la dignidad en las obras de temática religiosa fue un medio que garantizó su conservación. Las composiciones realizadas por distintos maestros en la Catedral de Santa María de Murcia, dedicadas al mantenimiento y

adecentamiento de los bienes muebles, han permitido determinar que durante este periodo el término “componer” abarcó cualquier arreglo o reparación, independientemente de que se tratase de una obra artística o no, sin embargo no fueron denominadas composiciones cuando se trató de incorporar a los bienes muebles – especialmente a la escultura- partes faltantes de nueva factura, o de la adaptación a nuevos gustos de una obra ya existente, entonces era entendido como una “renovación” total o parcial. En todos los casos se pretendió una restitución a un estado original, determinado por su valor iconográfico y religioso, pero todavía no se tenía en cuenta su valor histórico, formal o estético.

4. A pesar de que el debate importado desde Francia e Italia favoreció la introducción de nuevas técnicas y el replanteamiento de los criterios de restauración, en muchos talleres las prácticas continuaron siendo las habituales, especialmente en ciudades alejadas de la Corte madrileña, como Murcia. La presencia de los artistas españoles en Francia e Italia los convirtió en un medio de penetración de las ideas y criterios de conservación y restauración a su regreso a España. Los resultados obtenidos en restauraciones relevantes generaron un diálogo sobre aspectos tan diferentes como los peligros y deterioros que podía ocasionar una mala intervención, el grado o profundidad de las restauraciones, la pátina, o la necesidad de conservar preventivamente, y fueron estos debates los que darían sus frutos a lo largo del siglo XIX.

El fomento de la conservación de los monumentos, promovido por las Academias, por los libros de viaje, por la historiografía sobre las obras y los artistas locales, convirtieron al patrimonio histórico y artístico en objeto de estudio, dando lugar a una reflexión en torno a las modificaciones que los bienes habían sufrido en el pasado. Fueron una importante vía de difusión de las nuevas ideas sobre la conservación del patrimonio a principios del siglo XIX, pero el acceso estaba limitado a una minoría, por ello fue tan decisiva la prensa nacional y la recién nacida prensa murciana, encargadas de acercar a toda la sociedad los progresos, la cultura, las nuevas ideas que defendían el valor del patrimonio como testimonio de la ciudad.

5. La evolución de la figura del restaurador en el siglo XIX se desarrolló de manera descompasada en Madrid y en Murcia. Mientras en la Corte el incendio del Alcázar de Madrid había dado lugar a la formación de un taller de restauración donde progresivamente se estableció una categorización del trabajo, en

Murcia a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el perfil tradicional de los maestros que realizaban composiciones era el del artista formado en el taller tradicional y con una dilatada experiencia que restauraba. A pesar de las diferencias que existieron, en ambos casos comenzó a considerarse imprescindible la formación intelectual de los artistas para restaurar. Roque López representa al escultor-restaurador local de principios de siglo, una figura en la que el peso del artista apenas dejó espacio al restaurador, pero que comenzó a adquirir cierta visibilidad social por esta especialización. En cuanto a los criterios de intervención, en este momento el restaurador necesitaba de su capacidad como artista para imitar e integrar su intervención de manera que fuera indiscernible del original.

6. El contexto de inestabilidad política que acompañó las primeras décadas del siglo XIX, los conflictos armados sufridos durante de la Guerra de la Independencia y los procesos desamortizadores, afectaron gravemente a los bienes muebles. Esta situación motivó la especialización de algunos artistas que, como el escultor Santiago Baglietto, se dedicaron a restaurar las obras dañadas durante la contienda. En este caso Baglietto señala una nueva fase en la evolución del restaurador en Murcia, representa a un artista procedente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde había recibido una completa formación, y que a su llegada a la ciudad se incorpora a la Escuela Patriótica de dibujo de Murcia como docente, desde donde transmitió sus conocimientos de escultura y restauración.
7. La formación de los museos madrileños, el Museo Real y el Museo de la Trinidad, favoreció la sistematización de sus colecciones, lo que dio lugar a la presencia de conservadores y restauradores que las mantenían. A diferencia de lo sucedido en Madrid, donde las figuras del artista y el restaurador se desvincularon progresivamente desde finales del siglo XVIII, a nivel local no comenzaron a emerger socialmente hasta la tardía aparición del Museo provincial en 1864, lo que retardó la definición de un perfil más profesionalizado hasta el siglo XX. En el siglo XIX el reconocimiento de la figura del restaurador en Murcia coincidió con dos factores, el primero cuando las intervenciones comenzaron a ser destacadas, no tanto por quienes las realizaron, sino por las obras de reconocido prestigio que fueron intervenidas, como las esculturas de Francisco Salzillo; y el segundo coincidió con intervenciones innovadoras que despertaron el interés de la sociedad, como los tarranques y traslados de los murales de Nicolás Villacis de

la Iglesia de la Trinidad. Comienzan a interesar los criterios de restauración, los avances de la técnica aplicados a la conservación, y en consecuencia, interesaron aquellos que realizaron las restauraciones. A partir de mitad de siglo los restauradores adquirieron protagonismo social, fueron objeto de atención -lo que pudo compensar la falta de regularidad de los trabajos,- y su labor estuvo sometida al juicio de personalidades en las que estaba depositada la protección y conservación de los bienes culturales.

8. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos nació en 1844 con un sentido práctico, evaluar y dar cuenta de los edificios religiosos que por estar sujetos a la reducción de comunidades religiosas o las desamortizaciones se encontraban en peligro de ser demolidos o enajenados y merecían conservarse por su valor histórico y artístico, por otro, reclamar, reunir, evaluar e inventariar el patrimonio mueble procedente de los conventos suprimidos. A lo largo de la segunda mitad de siglo serían los encargados de rehabilitarlo, mantenerlo y conservarlo. En los primeros momentos de formación de la Comisión provincial de Murcia, ante la falta de capacidad para hacerse cargo del enorme volumen de asuntos, sumado a la inestabilidad política, la ineficacia de jefes políticos y autoridades locales, y la incapacidad de los comisionados para comprender la importancia de la tarea que les habían asignado, se mostró ineficaz y llegó a paralizarse.

La transformación de la Comisión Central de Monumentos en un cuerpo auxiliar de la administración pública en 1854, centró los trabajos de las Comisiones Provinciales en el reconocimiento del estado de conservación de los monumentos y la reparación de las fábricas monumentales, simultaneando estas nuevas funciones con su dedicación a tareas facultativas, a las que se sumó la búsqueda de efectos de las casas suprimidas que se habían extraviado, y a dar cuenta de los descubrimientos y adquisición de nuevos objetos arqueológicos. En este periodo la Comisión provincial demostró su falta de celo en sus funciones, al no conservar los objetos de antigüedad que se habían encontrado en las minas de la provincia, permitiendo que pasaran al extranjero y fueran adquiridas por viajeros de otras naciones, en cuanto a los efectos de los conventos, pinturas, esculturas y bibliotecas que había en la provincia, desaparecieron en su mayor parte. Este cambio coincidió en Murcia con el triunfo de la revolución, con el relevo de autoridades, y el incendio en la Catedral, que tuvo gravísimas consecuencias para el patrimonio que contenía.

La posición social y su reconocida ilustración no convirtió a los individuos de la Comisión provincial en las personas idóneas para abordar trabajos tan complejos y, en consecuencia, fueron elegidos por el Gobernador nuevos miembros con un perfil más idóneo. En los años siguientes aunque la configuración de grupos mejor preparados generó una continuidad que favoreció el ritmo de los trabajos de la Comisión, la falta de interés de los vocales continuó siendo una constante que retrasó los objetivos planteados inicialmente por la Central.

9. La supresión de la Comisión Central en 1857 depositó en manos de la Real Academia de San Fernando la conservación de monumentos y la inspección de los Museos Provinciales de Pintura y Escultura, de manera que la Comisión Provincial pasó a depender directamente del control de la Academia. Adquirió mayor poder ejecutivo, pudiendo reclamar contra la destrucción de los edificios protegidos o suspender las obras en el caso de restauraciones que alterasen su valor histórico-artístico, por ello incrementó sus trabajos de inspección, vigilancia y cuidado de los monumentos expuestos a ser enajenados, tratando de prevenir los ataques contra el patrimonio monumental, aunque no siempre se escucharon sus reclamaciones contra las demoliciones.
10. A partir del Reglamento de las Comisiones Provinciales aprobado en 1865, la Comisión provincial pasó a estar compuestas por individuos correspondientes de las Academias, un personal más especializado capaz de asesorar a la Comisión y aplicar una metodología adecuada a las nuevas tareas de catalogación, conservación y restauración de los monumentos artísticos. Los esfuerzos de la Comisión provincial se repartieron entre dos objetivos, la vigilancia sobre el patrimonio y su conservación, y la creación y enriquecimiento del nuevo Museo de Antigüedades, pero esta etapa no fue todo lo efectiva que se pudiera esperar debido a la actitud indolente de algunos miembros de la Comisión provincial.

Junto a los corresponsales de las Academias se fueron sumando a la Comisión provincial los Inspectores de Antigüedades - en el caso de Murcia su nombramiento e incorporación se retrasó durante años -, el Arquitecto provincial y el Jefe de sección de Fomento, apreciándose con esta medida una especialización que garantizaba una mejor disposición para proyectar acciones relacionadas con la conservación y restauración del patrimonio.

11. En el último tercio de siglo la Comisión Provincial dedicó gran parte de sus trabajos al reconocimiento de la historia de Murcia, por lo que tomaron especial

interés en la realización de informes arqueológicos, la catalogación y el estudio sistematizado de los objetos del pasado que contenían el valor de lo histórico. En la década de los años setenta, a pesar de la formación del Museo provincial, la venta y especulación con objetos procedentes de las excavaciones arqueológicas fue habitual. La ineficacia de los sistemas de protección se vio acrecentada por un número insuficiente de correspondientes de la Academia de la Historia en la Comisión provincial, que fueron incapaces de acometer el control de las excavaciones debido al gran número de hallazgos. De los conflictos ocasionados durante el cantón murciano también se derivó la venta de restos arqueológicos procedentes de Cartagena, una especulación que la Comisión no pudo evitar, debido a unos fondos prácticamente inexistentes. Las iniciativas protagonizadas por personas ilustradas y pertenecientes a la nobleza local demostraron su compromiso con la conservación de los restos de la antigüedad, que les condujo a invertir importantes sumas en la excavación y conservación de los yacimientos localizados en sus propiedades, cediendo incluso los hallazgos para el museo.

12. A pesar de que la Comisión provincial de monumentos obtuvo cada vez un mayor poder ejecutivo y reclamó el control sobre la conservación y la restauración de la provincia, su desvitalización prosiguió hasta su reorganización de 1884, momento en el que la presencia de algunas personalidades como Fuentes y Ponte, el Conde de Roche y Baquero Almansa, supuso una reactivación de los estudios históricos y las excavaciones arqueológicas. A pesar de sus esfuerzos, en la última década de siglo la labor de tutela de la Comisión fue insuficiente para responder a las nuevas demandas que surgieron en torno a la conservación del patrimonio debido a la falta de medios, iniciándose un progresivo traspaso de competencias a favor de la Administración.

La Comisión provincial de monumentos, a pesar de haber ampliado progresivamente sus funciones administrativas y ejecutivas, no ejerció con plena eficacia sus tareas de tutela, protección y reparación de las fábricas monumentales, inspección y control de las excavaciones arqueológicas, ni sus tareas facultativas. La inoperancia de la corporación para hacer frente a las demandas que surgieron en torno al patrimonio estuvo determinada, tanto por la escasez continuada de fondos para desarrollar los trabajos, como por la escasa formación de algunos de sus miembros.

12. La formación de museos de antigüedades cristianas fueron una buena ocasión

de dar un nuevo uso a los edificios abandonados y asegurar la conservación de los bienes muebles. La pérdida de obras durante las demoliciones, la desaparición de cuadros e imágenes de las parroquias, favorecida por la desamortización sostenida, el abandono y el almacenamiento inadecuado en capillas utilizadas como trasteros, fueron sólo algunos de los motivos que justificaban su formación. Pero cuando en 1867 se propone formar un Museo de antigüedades cristianas en la ciudad de Murcia, la diócesis argumentó en contra considerando templo y museo como dos realidades incompatibles, perdiendo una oportunidad para asegurar la recuperación y conservación de sus bienes.

13. La inauguración del Museo provincial se realizó con mucho retraso respecto a los de otras capitales al carecer de espacio propio, hasta que se trasladó en 1866 al Palacio del contraste de la Seda, iniciándose un constante acondicionamiento de un edificio que no presentó nunca las condiciones adecuadas para la conservación de la creciente colección. La formación de la colección se realizó principalmente con los efectos de los conventos suprimidos - su restauración fue una de las motivaciones para su depósito-, y los numerosos objetos de la antigüedad procedentes de las excavaciones. La Comisión de Monumentos también reclamó para el museo, obras de autores destacados a las que se les estaba dando un uso inadecuado o estaban conservadas en espacios que no reunían las condiciones idóneas para su conservación, argumentando a favor del museo como espacio garante de su conservación. Aunque la finalidad principal del museo había sido la conservación de la colección, los primeros años demostraron que el objetivo prioritario se había transformado, dedicándose a acumular objetos sin control, generando graves problemas de almacenamiento, postergando la conservación a un segundo plano. Sin horario de visitas para el público, se convirtió en un espacio restringido a un grupo limitado de personas pertenecientes a la aristocracia y a la burguesía local. Una década después de su formación el museo permanecía cerrado, la falta de fondos para restaurar y clasificar la colección, limitaron la posibilidad de hacer nuevas adquisiciones.
15. Junto a los cuadros de los pensionados en Roma y París cedidos por la Diputación, se hizo un llamamiento a los ayuntamientos y sus alcaldes para conseguir donaciones. La Comisión de Monumentos también promovió la cesión de cuadros de pintores locales en calidad de depósito, solicitados al Museo del Prado. La llegada del ferrocarril a Murcia supuso un impulso

para su economía y como quedó patente durante el traslado de los grandes cajones que contenían los cuadros procedentes del museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid, participó en el progreso y fomento de las Bellas Artes en la ciudad.

13. La fotografía había adquirido, incluso antes de la formación del museo, una dimensión documental sobre el patrimonio, acercándose al mismo para documentar obras en riesgo de pérdida o deterioro. La fotografía pasó a utilizarse como medio de estudio de las obras que deseaban adquirir para el museo, un medio que inmediatamente aportó visibilidad al objeto favoreciendo su difusión y conocimiento, un documento de su existencia que previno de malos usos o incluso de su venta, justificando su conservación en el museo.

Junto a las publicaciones de los catálogos y la fotografía, la participación del museo y su colección en exposiciones temporales de ámbito local e internacional, formó parte de la política de difusión del Museo provincial, teniendo como principal objetivo acercar la institución a la sociedad. Coincidiendo con estos eventos, la institución no desaprovechó la ocasión de divulgar algunas restauraciones fomentando de esta manera la conservación oficial de los bienes. La corporación buscó destacar su faceta facultativa en ellas, al comprender la innovación de algunos procedimientos técnicos que entendió debían divulgarse públicamente.

14. La formación del Museo provincial hizo necesaria la presencia de conservadores y restauradores que se encargaran del cuidado y mantenimiento de su colección. Tras una primera etapa dedicada principalmente a la recogida y almacenamiento de objetos de interés arqueológico, histórico, artístico y documental para su custodia, la incorporación a la Comisión provincial de los individuos correspondientes de las Academias y la designación de dos de ellos para ocupar las plazas de conservador de obras artísticas y de antigüedades, dieron lugar a la adopción de un mayor número de medidas de conservación, como la evaluación de las donaciones y adquisiciones, la ordenación metódica y científica de los objetos del museo, la formación de los catálogos razonados, la conservación de las obras expuestas en las salas, así como de su seguridad durante los traslados.

La normativa surgida en 1873 estableció que la conservación también implicaba el conocimiento del estado de conservación de las obras, justificando que fueran artistas-restauradores quienes fueron elegidos como conservadores

para el Museo provincial, al ser imprescindible que contaran con un profundo conocimiento de los materiales constitutivos de las obras. Aunque no se puede hablar de una profesionalización, si lo haremos de especialización, ya que los correspondientes de cada una de las Reales Academias que asumieron el papel de conservadores en el museo provincial, fueron elegidos en función de sus perfiles. En este momento surgieron figuras en el museo como el pintor Juan Albacete y Long, que actuó simultáneamente como conservador y como restaurador. A partir de este momento coincide este doble perfil en el conservador de los objetos artísticos, sucediéndole en 1883 otro artista, el escultor Baglietto. En cuanto al conservador encargado de la sección de antigüedades, también se buscó su idoneidad, eligiendo a un correspondiente de Real Academia de la Historia.

15. A pesar de los escasos recursos con que contaba la corporación y las dificultades para costear las intervenciones, la restauración de las obras que se recibían para la sección de pintura y escultura del Museo provincial estuvieron en manos de artistas – restauradores en quienes la Comisión de monumentos tenía depositada su confianza, por ser profesores de la Escuela patriótica de Dibujo de la económica e individuos correspondientes de la Academia de San Fernando de Madrid. Los restauradores del museo provincial actuaron aplicando criterios no alejados de las premisas que recibían desde la Academia de San Fernando, una influencia que aumentó a partir de 1880, año en que se incrementó su intervención sobre los museos provinciales, al ser consciente de los irreparables perjuicios que estaba ocasionando la falta de control sobre las restauraciones.
19. El Museo provincial permitió al restaurador emerger socialmente, pero a diferencia de lo sucedido en los museos madrileños, la tardía instalación del museo en Murcia (1864) retardó el desarrollo y la especialización de la figura del restaurador, y no llegó a profesionalizarse como en otras capitales. Los trabajos se gratificaban directamente a los artistas – restauradores, ya que no existía un cargo permanente con este perfil, aunque la continuidad de alguno de ellos, como Juan Albacete, lo convirtió en el restaurador no oficial del Museo Provincial.
20. Juan Albacete y Long representa al pintor-restaurador local de la segunda mitad de siglo, formado en la escuela de dibujo murciana, donde después compartió sus conocimientos como docente. Dejó reflejada su inquietud por

la conservación del patrimonio murciano en sus *Apuntes*, en los que destacó el compromiso de algunas personalidades de la ciudad por su salvamento, adoptando una postura crítica ante aquellos que dejaron de ejercer su responsabilidad con la conservación del patrimonio murciano. En sus escritos también relató los progresos e innovaciones que supuso el sistema de traslación de los murales de Villacis, describiendo los procesos. La restauración en España estaba incorporando los nuevos procedimientos y materiales aportados por los avances científicos derivados de la revolución industrial, de ahí que el grado de innovación de los trabajos de Albacete tuviera una enorme repercusión mediática, otorgándole a una restauración una visibilidad, incluso internacional, hasta entonces desconocida en la ciudad. Su intervención de los murales de la Trinidad suscitó la reflexión de los eruditos murcianos sobre el procedimiento aplicado y sobre la importancia de conservar íntegramente el original. Con esta intervención, Albacete adquirió una jerarquía hasta ese momento nunca conseguida por otros restauradores en la provincia, aunque se encontraba lejos todavía del grado de reconocimiento alcanzado por los restauradores en otros museos nacionales.

21. Su influencia como restaurador se dejó notar en las últimas décadas del siglo, cuando surgieron de la Escuela de Dibujo murciana un grupo significativo de pintores que en algún momento de sus carreras se dedicaron a la restauración mural o de grandes formatos, como German Hernández Amores, Juan Marín, Mariano Ramón, Manuel Sanmiguel, Federico Mauricio Ramos y Antonio Meseguer. El criterio seguido en sus restauraciones fue la recuperación del conjunto mediante el ocultamiento de los daños con retoques miméticos que buscaban reproducir los efectos originales. Las intervenciones fueron excesivas y, en un deseo unificador, llegaron a ocultar gran número de las perspectivas arquitectónicas de Pablo Sirtori, aunque en el caso los Monumentos Semana Santa, de las escenografías y telones del teatro, por sus características funcionales necesitaban de reparaciones y mejoras de un año para otro, siendo obligado su mantenimiento continuo.
22. En el último tramo del XIX, las exposiciones conmemorativas entorno a la figura de Francisco Salzillo, así como el nombramiento de un escultor-restaurador como conservador de la sección de Bellas Artes del museo provincial, Leoncio Baglietto, pudieron influir en una mayor presencia pública de restauradores con perfiles especializados en escultura, pero en ningún caso se tradujo en

la institucionalización de su figura. Tampoco se ha podido confirmar en la documentación consultada el establecimiento de un taller oficial de restauración en el Museo provincial destinado a la recuperación de los fondos y donaciones, aunque si existen anotaciones de gastos y la confirmación de restauraciones realizadas en las dependencias del Contraste que indican la existencia de un espacio destinado a estas tareas.

23. A diferencia de otros Museos Provinciales españoles, cuyo impulso en estas últimas décadas dio lugar a la formación de museos de Bellas Artes - una nueva situación que junto a la celebración de grandes exposiciones favoreció la profesionalización del restaurador -, el Museo del Contraste inició un período de decadencia similar a la padecida por el edificio, un espacio inadecuado para albergar exposiciones y prácticamente cerrado al público.

En la última década de siglo, las actas de la Comisión de Monumentos recogieron la actividad de artistas - restauradores que trabajaron con asiduidad para el Museo Provincial, como Antonio Meseguer, pero no podemos ver reflejado en ellos la figura del restaurador institucional, al contrario que en los taller madrileños, en el Museo provincial de Murcia pervivió la faceta del artista que simultaneaba la práctica artística con la restauración, respondiendo a patrones organizativos muy sencillos en los que la figura del restaurador no llegó a consolidarse.

24. Javier Fuentes y Ponte, correspondiente de la Academia de la Historia, y miembro de la Comisión provincial de monumentos, fue una de las personalidades más destacadas de las conservación y restauración local en la segunda mitad del siglo XIX. Destacó por sus trabajos de investigación tanto en temas arqueológicos como artísticos, en los que se detuvo a valorar sistemas preventivos de conservación y los criterios de intervención aplicados en obras restauradas. Algunas de sus opiniones fueron aparentemente contradictorias, por un lado defendía el respeto a la pátina, por el carácter que aportaba a las obras el paso del tiempo, y por otro aceptaba la reutilización de los fragmentos de retablos procedentes de la demolición de los conventos, aceptando estas integraciones como el único destino que aseguraba su conservación material, adaptándolos a nuevas estructuras. En general su opinión sobre los restauradores fue negativa, considerándolos responsables de la desaparición de gran número de esculturas y pinturas. Fuentes asesoró a los restauradores en la restauración de algunas de las imágenes de culto más destacadas de Murcia, la Virgen de la

Arrixaca - en la que animó la recuperación de sus valores originales, evitando una intervención invasiva-, y los pasos de Francisco Salzillo de la Ermita de Jesús. El criterio adoptado en relación a las reintegraciones constataron un cambio respecto a las décadas anteriores, frente a intervenciones que invadían y ocultaban el original, los restauradores de escultura de las décadas finales de siglo propusieron la limitación de las reintegraciones a los límites de la falta. A pesar de procurar preservar la policromía original, todavía se continuaba haciendo una reintegración mimética, aún más en la intervención de imágenes religiosas, como sucedió en la Virgen de la Arrixaca.

25. la Comisión provincial de Monumentos designó a algunos de sus miembros para representarla en otras corporaciones, como la Junta Diocesana de construcción y reparación de templos y edificios eclesiásticos, convirtiéndose esta vía en el medio para hacer un control público de la conservación del patrimonio de la diócesis de Cartagena, al tiempo que controlaban cualquier restauración que se hiciera en los templos. En la mayoría de los casos los representantes de la Comisión provincial se encontraron con dificultades para realizar estas tareas debido a la actitud de la Junta Diocesana que la mantuvo ignorante de los trabajos que estaba realizando. En muchas ocasiones las competencias de la Comisión provincial de monumentos se vieron ignoradas, por lo que se mostró incapaz de controlar e imponer un criterio de respeto a la integridad artística del monumento, frente a una Junta diocesana que en muchas ocasiones valoró la restauración de los templos como simples reparaciones y arreglos.
26. En la Cofradía de Jesús de Murcia, asentada en la sólida estructura que le proporcionaron sus Constituciones y en la independencia que le otorgaba la dimensión privada de la institución, se produjo una profunda transformación en la valoración del espacio de su ermita lo largo del siglo XIX que tuvo su origen en una nueva percepción de la obra de Salzillo. Las imágenes de devoción se convirtieron en objetos de contemplación, lo que movió el deseo de los mayordomos de mostrarlas en un marco adecuado. Si durante el siglo XVIII el mecenazgo de algunos de los mayordomos impulsó la formación del conjunto pasional, en las últimas décadas del siglo XIX tomaron la iniciativa de su recuperación material, garantizando su perdurabilidad en el tiempo.
La gestión que los mayordomos realizaron de sus bienes fue evolucionando desde un hermetismo favorecido por el complicado periodo de la primera mitad de siglo, en el que la Junta se mostró más comprometida con la

conservación de la ermita, a una segunda mitad de siglo, en la que asumieron importantes decisiones relativas a la restauración de las imágenes, apoyándose en los juicios y criterios de algunos de sus miembros, que trasladaron los nuevos métodos de conservación y el debate sobre criterios de restauración a su entorno patrimonial. Esta transmisión estuvo facilitada por la presencia de sus mayordomos más destacados en algunas de las instituciones vinculadas a las artes y a la protección del patrimonio artístico y monumental, como las Reales Academias y la Comisión Provincial de Monumentos, o la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia.

27. La fama y reconocimiento social de los pasos de Francisco Salzillo favoreció su conservación y promovió que la cofradía adoptara progresivamente procedimientos habituales en entornos museísticos para asegurar la conservación de los pasos de Salzillo, tomando en consideración el contenedor, al controlar las condiciones medioambientales, mejorar los elementos expositivos, establecer reglas de previsión y cuidando, realizar revisiones del estado de conservación de las obras dejándolas en manos de especialistas - en ocasiones se llegó a buscar el consejo facultativo del conservador del Museo provincial-, e incluso se creó una nueva figura, el Comisario de pasos, dedicada específicamente a la conservación del patrimonio de la cofradía.
28. A la reorganización de la Comisión de monumentos de Murcia en 1884, asistieron tres de las figuras más destacadas en la conservación del patrimonio murciano en el último tercio de siglo, en especial de los pasos de Francisco Salzillo: el aristócrata, humanista y promotor, Enrique Fuster, Conde de Roche, presidente de la cofradía de Jesús, que fue quien promovió las restauraciones en las décadas finales de siglo; el ingeniero e investigador, Javier Fuentes y Ponte, que actuó como asesor de la cofradía y de los restauradores de los pasos sobre criterios de intervención; y el profesor, escritor e investigador de temas murcianos, Andrés Baquero Almansa, destacado tanto por su labor investigadora sobre Francisco Salzillo, como por su actitud crítica ante las restauraciones de los Pasos. La convergencia de estas tres personalidades en torno a la obra de Salzillo dio cuenta de la transformación que se estaba produciendo en la percepción de la ermita a finales de siglo, de hermoso contenedor a entorno expositivo de la obra de Salzillo.
29. Las intervenciones de los Pasos que quedaron reflejadas en la documentación existente actualmente en el Fondo histórico de la Cofradía de Jesús, estuvieron

determinadas por el carácter religioso de las imágenes y la fama de Francisco Salzillo. Aunque se desconoce a los autores de las primeras composiciones de los pasos, a partir de 1830 se designó para llevarlas a cabo a “facultativos” en estas tareas. En la primera mitad de siglo algunos artistas – restauradores actuaron como especialistas, redactando informes sobre el estado de conservación de las imágenes pero sin llegar a intervenir directamente sobre ellas, como el escultor y restaurador Santiago Baglietto y Guiera. Su presencia demuestra el reconocimiento de la figura del restaurador especializado, acreditado por su dilatada experiencia y, en este caso, respaldado por pertenecer al cuerpo de profesores de las Escuelas patrióticas de dibujo.

Habría que esperar hasta mediados de siglo, cuando la figura del restaurador comenzó a obtener mayor reconocimiento social, para que aparezcan reflejados en las actas de la Cofradía de Jesús los nombres de algunos de los restauradores de escultura más destacados de la ciudad, Leoncio Baglietto, Francisco Sánchez Tapia y sus hijos, Francisco Sánchez Araciel y Cecilia Sánchez Araciel. Simultáneamente se observa la presencia en la ermita de expertos en los que recayó la dirección de las restauraciones, su inspección y vigilancia, coincidiendo con el asentamiento de un criterio unánime de respeto a la obra original, especialmente cuando se trataba de conservar la obra de un artista destacado. A finales del siglo XIX las actuaciones de estos restauradores mostraron un mejor conocimiento y comprensión de las características materiales de las obras, y la aplicación de procedimientos que trataron de preservar el original, limitando sus intervenciones a las zonas dañadas.

BIBLIOGRAFÍA

- *A la gloria del insigne escultor murciano D. Francisco Salzillo y Alcaráz y en recuerdo del primer centenario de su muerte dedica el Ayuntamiento de Murcia este libro formado con las composiciones leídas en la velada literaria celebrada en el casino la noche del 3 de marzo de 1883.* Murcia: Imp. de El Diario, 1883.
- AA.VV. *Actas del I Congreso de Conservación del patrimonio: evolución y nuevas perspectivas.* Valencia: Grupo Español IIC, 2002.
- AA.VV. *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación MAPFRE, 2013. ISBN: 9788496406285
- AA.VV. *Fotografía en la Región de Murcia.* Murcia: Murcia Cultural, 2003. ISBN: 8460633810.
- AA.VV. *La ciudad en lo Alto.* Murcia: Fundación Cajamurcia, 2003. ISBN: 8495726211.
- AA.VV. *Obras maestras de la Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia.* Madrid: Real Academia de San Fernando, 1994. ISBN: 84871818.
- AGÜERA ROS, J. C. Un San Bartolomé del pintor valenciano Juan Cochillos Falcó (1641-1711) en Murcia. En: Universidad de Murcia y Academia Alfonso X El Sabio (Ed.), *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, vol. 1, pp. 41-16. Murcia: Nogués, 1987. ISBN: 8476840535.
- AGÜERA ROS, J.C. La erudición decimonónica sobre calidad artística y estado de conservación de la pintura en la Catedral de Murcia, Catedrales en España. En AA.VV. *I Jornadas Técnicas de los Conservadores de Catedrales.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1997. ISBN: 9788481382242.
- AGÜERA ROS, J.C. El Monasterio de San Pedro de la Ñora, sus pinturas y librerías (siglos XVIII-XX). En *La orden de San Jerónimo y sus monasterios: actas del simposium (II)*, vol. I, pp. 547-572. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1999. ISBN: 8489942188
- AGÜERA ROS, J.C. *Los apuntes de Don Juan Albacete: un manuscrito histórico-artístico del siglo X.* Murcia: Tabularium, 2003. ISBN: 8495815222.
- AGÜERA ROS, J.C. *Pintores y pintura del Barroco en Murcia.* Murcia: Tabularium, 2003. ISBN: 9788495815101.
- ALBERO MUÑOZ, M. M. y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (Eds.). *Territorio de la memoria: Arte y patrimonio en el Sureste español.* Fundación Universitaria Española, 2014. ISBN: 9788469718032.
- ALEGRE ÁVILA, J.M. *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.
- ALMAGRO-GORBEA, M.; ÁLVAREZ SANCHÍS, J. *Archivo del Gabinete de Antigüedades. Catálogo e Índices.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.

- ALMAGRO GORBEA, A. (comis.). *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* (catálogo). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, 2015.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. L. *Sociedad, estado y patrimonio cultural*. Madrid: Espasa Calpe, 1992. ISBN: 9788423965717.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. L. La defensa del Patrimonio Cultural y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Patrimonio cultural y derecho*, nº 2. Hispania Nostra y Fundación ANENA, 1998. pp. 165-170. ISSN: 11383704.
- ARAGONESES, M. J. *Pintura decorativa en Murcia siglos XIX y XX*. Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1965.
- ARAGONESES, M. J. Tegeo, Pascual y el neoclasicismo. *Murgetana*, nº 24. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1965. ISSN: 02130939.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, I. Las sociedades económicas de Amigos del País: proyecto y realidad en la España de la Ilustración. *Obradoiro de Historia Moderna*, nº21. Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 219-245. ISSN: 11330481.[fecha de consulta: 24/08/2017] Disponible en <http://www.usc.es/revistas/index.php/ohm/article/viewFile/689/678>
- ARRÓNIZ, M. R. *Crónica oficial de los festejos celebrados en la ciudad de Murcia en los días 24, 25, 26, y 27 de Octubre de 1862, con motivo de la visita de SS.MM. Y AA. a dicha población*. Murcia: Imprenta de Anselmo Arques, 1862.
- ATIENZA PALACIOS, F. *Guía del forastero de Murcia*. Murcia: Francisco Bernabeu, 1872.
- BAGLIETTO GONZÁLEZ, L. Apuntes para una Monografía del escultor Don Santiago Baglietto. *Enciclopedia*, nº 8. Murcia: Imprenta La Paz, 1888.
- BALDINI, U. *Teoría del restauro y Unidad de metodología*. Florencia: Nerea/Nardini, 1978.
- BALDINUCCI, F. *Vocabolario toscano alledell'arte del disegno*. Florencia [s.e], 1681.
- BAQUERO ALMANSA, A. *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos* Murcia: Sucesores de Nogués, 1913 (1980).
- BAQUERO ALMANSA, A. *Hijos ilustres de la provincia de Albacete. Estudio bio-bibliográfico premiado en público certamen con una «Corona de oro y plata.» Prólogo del Excmo. Sr. Marqués de Molins*. Madrid: Pérez Dubrull, 1884.
- BAQUERO ALMANSA, A. *La Virgen de la Fuensanta, Patrona de Murcia*. Murcia: Tip. Sánchez, 1927.
- BAQUERO ALMANSA, A. *Nuestra Señora de la Arrixaca. Antigua Patrona de Murcia*. Impr. Sucesores de Nogués, 1915.
- BAQUERO ALMANSA, A. *Rebuscos y documentos sobre la historia de Cartagena, Cehegin, Mula, y Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1982. ISBN: 9788400051372

- BARCELÓ JIMENEZ, J. El Teatro Romea y otros Teatros de Murcia. *Murgetana*, nº 19, pp. 5-58. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1962. ISSN: 02130939.
- BARRERO SEVILLANO, M. L. La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el S. XVIII. *Archivo Español de Arte*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980, nº 212. pp. 467-490. ISSN: 00040428.
- BARROS, J.M. La imagen transfigurada. En: BENITO GOERLICH, D., PIQUERAS SÁNCHEZ, N. y BLATA ESTRADA, N. (coords.). *Espills de Justicia*. Valencia: Universitat de Valencia, 1998. ISBN 8437034914.
- BASSEGODA I HUGAS, B. *El Arte de la pintura de Francisco Pacheco: estudio de sus fuentes teóricas e iconográficas y edición crítica* [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 1989. ISBN: 8474884594.
- BAZIN, G. *El tiempo de los Museos*. Barcelona: Daimon. 1969. ISBN: 9788423106813.
- BEDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989. ISBN: 9788473923194.
- BELDA NAVARRO, C. Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: el retablo mayor de la catedral, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXII, 1973-74. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1972. ISSN: 04639863.
- BELDA NAVARRO, C. Arte y fiesta en Murcia con motivo de la beatificación de de Andrés Hibernon (1791-1793). *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol. 2, núm.2, 1986. pp.279-302. ISSN 02134381.
- BELDA NAVARRO, C. *Escultura y Teoría de las Artes*. Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2015. ISBN: 9788416038886.
- BELDA NAVARRO, C. (coord.). *Huellas. Catedral de Murcia. Exposición 2002*. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002. ISBN: 8495726084.
- BELDA NAVARRO, C. (coord.). *Floridablanca (1728-1808). La utopía reformadora*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Murcia, Fundación Cajamurcia. 2008. ISBN: 9788495726780.
- BELDA NAVARRO, C. (Coord.). *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007. ISBN: 9788460641865.
- BELDA NAVARRO, C. El contraste de la seda y las reformas urbanísticas de la plaza de Sta. Catalina (Murcia en los comienzos del siglo XVII). *Anales Universidad de Murcia*, vol. 30, nº 1-2. pp. 115-139. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1972. ISSN: 04639863.
- BELDA NAVARRO, C. *Estudios sobre Francisco Salzillo*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015. ISBN: 9788416038909
- BELDA NAVARRO, C. Francisco Salzillo. La pasión escenificada. *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, 2000, nº 13, pp. 73-79.. ISSN: 11365234.

- BELDA NAVARRO, C. Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo. *Imafronte*, 1986, nº 2, pp. 101-131. ISSN: 0213392X.
- BELDA NAVARRO, C. *La ingenuidad de las artes en la España del siglo XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1993. ISBN: 8487408575.
- BELDA NAVARRO, C. Los bocetos de Salzillo y su significación en la escultura barroca. *Goya*, 1977, nº 136, pp. 226-233. ISSN : 00172715.
- BELDA NAVARRO, C. Patronos y mentores del arte pasionario español. Un fenómeno singular en la Murcia del siglo XVIII. *Ephialte*, 1991, T. III, pp.125 - 138. ISSN: 02146444.
- BELDA NAVARRO, C. *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2012. ISBN: 8495726963.
- BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 2006. ISBN: 8475643531.
- BELDA NAVARRO, C. y MOISÉS GARCÍA, C. *Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*. Aljucer (Murcia): Darana, 2006. ISBN: 8493304654.
- BELDA NAVARRO, C. y POZO MARTÍNEZ, I. *Francisco Salzillo y la Escuela de escultura de Caravaca*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2006. ISBN: 9788416551293.
- BELDA NAVARRO, C.; POZO MARTÍNEZ, I. y PUENTE APARICIO, P. *Paraísos perdidos. Patios y Claustros*. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 1999. ISBN: 8493084336.
- BELMONTE RUBIO, J. *De la salida del sol hasta su ocaso. El Convento de Corpus Christi de Agustinas Descalzas de Murcia*. Murcia: Agustinas Descalzas de Murcia, 2011.
- BELMONTE, J. J. *Murcia artística: (apunte literario)*. Murcia: Tipografía de la Paz, 1871. [fecha de consulta: 05/9/2016] Disponible en: <http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/2034>.
- BOSCHINI, M. *La carta del navegar pitoresco pitoresco: Dialogo tra un Senator venetian delectante e un profesor de Pintura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare*. Venecia [s.e], 1660. [fecha de consulta: 31/08/2017] Disponible en: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boschini1660/0001>
- BONET CORREA, A. Arquitectura y Arquitectos en la Real Academia. XLVII. En AZCÁRATE RISCORI, J.M. (coord.) *Obras Maestras de la Real Academia de San Fernando*. [Fecha de consulta: 05/09/2016] Disponible en: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/obras_maestras_rabaf/Arquitectura_y_arquitectos.pdf
- BOSARTE, I. M^a. *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*. Madrid: Imprenta Real, 1804.
- BRANDI, C. *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Forma, 2002. ISBN: 8420670723.

- BRUQUETAS GALÁN, R. Los gremios, las ordenanzas, los obradores. En: Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos. Grupo español de IIC, 2006. ISBN 84-61126335. [Fecha de consulta: 05/03/2015] Disponible en: https://ge-iic.com/files/RetablosValencia/R_Bruquetas.pdf
- CALDERÓN QUINDÓS, F. La mujer en la obra de Jean Jacques Rousseau. *Revista de Filosofía*, 30 (1), 165-177. Madrid: Ediciones Complutense, 2005. [fecha de consulta: 21/01/2016] Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RES-F0505120165A/9577>
- CALVO MANUEL, A. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z*. Barcelona: El Serbal, 1997. ISBN 8476281943.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J. (coord.) Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados. En: *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*. Madrid: Estudios Superiores del Escorial, 2007, pp. 5-30. ISBN 978-84-89788-64-0
- CANDEL CRESPO, F. Catolicismo y prensa en el primer liberalismo murciano. Puntualizaciones en torno a don Luis Santiago Vado y Rosso, sacerdote y periodista (1751-1833). *Anales de Historia Contemporánea*, 1996, nº 12, pp. 385-393. ISSN: 02126559.
- CANDEL CRESPO, F. *Don Joaquín Eusebio Baglietto y González (1829-1882). Un escultor del Barrio de San Antolín*. Murcia: Parroquia de San Antolín, 1998.
- CANDEL CRESPO, F. La interesante familia murciana de los Clemencines. En: AA.VV. *Homenaje al Profesor Juan García Abellán*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1991. ISBN: 9788487408335.
- CANDEL CRESPO, F. Los Senac. Una estirpe de plateros en la Murcia del XIX. *Imafronte*, nº 14. Universidad de Murcia: Servicio de publicaciones, 1998-1999. pp. 17-24. ISSN: 0213392X.
- CANELLAS LOPEZ, A. (ed.). *Francisco de Goya. Diplomatario*. Zaragoza: IFC y Diputación provincial de Zaragoza, 1981. ISBN: 8400049096.
- CÁNOVAS BOTÍA, A. *Auge y decadencia de una institución eclesial: El cabildo catedral de Murcia en el S.XVIII, Iglesia y Sociedad*. Murcia: Universidad de Murcia, 1994. ISBN: 9788476845189.
- CANTERO PAÑOS, M. P. y RAMÓN SANZ, J. Valentín Carderera y la Fundación del Museo de Huesca. *Argensola*, 2010, nº 120, pp. 65-120. [fecha consulta: 01/02/2016]. Disponible en: revistas.iea.es/index.php/ARG/article/download/584/582. ISSN: 24450561.
- CAPITEL, A. *Metamorfosis de documentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1988. ISBN: 9788420670751.
- CARRASCO MARQUES, M. *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*. Madrid: Casa Postal, 1992.

- CARRETERO MARCO, C. La restauración de pintura en el Museo del Prado en el S. XIX. Vicente Poleró y el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial. En *Actas del I Congreso del GE-IIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. Valencia: Grupo Español del IIC, 2002. ISBN: 8460761452.
- CARRETERO MARCO, C. Restauración en el S.XIX. Materiales, técnicas y criterios. En *Actas del II Congreso del GE-IIC. Investigación en Conservación y Restauración*. Barcelona: Grupo Español del IIC, 2005. [Fecha de consulta:19/05/2015] Disponible en: http://ge-iic.com/files/2congresoGE/Restauracion_siglo_XXI.pdf
- Cartagena (Diócesis). Junta Diocesana. *La Junta Diocesana de Cartagena sita en Murcia a V.M. ... expone que dirigida siempre en sus operaciones y conducta por las leyes ... prescritas confiaba ... no desmerecer un buen concepto público en el desempeño del molesto encargo que le está confiado, quando ha visto ... vulnerada su reputación ante el ... Congreso Nacional ... en la sesión de Cortes que extracta El Universal del lunes 21 del corriente*. Murcia : [s.n., s.a.] Imp. de Mariano Bellido, 1822.
- *Catálogo de la exposición de bellas artes y retrospectiva de las artes suntuarias*. Murcia: Imprenta F. Bernabeu. 1868. [fecha de consulta: 07/03/2014] Disponible en https://ddd.uab.cat/pub/llobres/1868/116485/catespbelart_a1868.pdf
- *Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes, Comisión Provincial de Monumentos*. Murcia, 1910.
- *Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*. Murcia, 1927.
- *Catálogo de los señores que componen la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia y de las Señoras que forman la junta de Damas de la misma Corporación*. Murcia: Establecimiento tipográfico de A. Arques, 1879.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. I y VI. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- CESCHI, C. *Teoría e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970.
- CHAVARRI CARO, M. T. *la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la protección del patrimonio desamortizado*. Tesis doctoral [en línea]. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2012. [Fecha de consulta: 14/11/2016] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10115/12291>
- *Colección de Reales ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos, desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Valencia: Imprenta de D. Benito Monfort, 1828.
- *Colección General de Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el extrañamiento y ocupación de temporalidades de los regulares de la Compañía, que existían en los Dominios de S.M. de España, Indias, e Islas Filipinas, a consecuencia del Real Decreto de 27 de febrero, y Pragmática-Sanción de 2 de abril de este año*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1767.
- *Concordato entre su Santidad el Sumo Pontífice Pío IX y S. M. Católica Doña Isabel II Reina de las Españas, Madrid, 16 de Marzo de 1851*. *Gazeta de Madrid*, núm. 6146. 12/05/1851. pp.1-4.

- CONDE DE TORENO. *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. libro XI. Madrid: Centro de estudios Políticos y Constitucionales, 2008. pp. 696-697.
- CONDE GUERRI, E., GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R., EGEA VIVANCOS, A. (coord.) Espacio y tiempo en la percepción de la antigüedad tardía: homenaje al profesor Antonino González Blanco, in *maturitate aetatis ad prudentiam*. En: *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, 23. Murcia: EDITUM, 2006. ISBN: 8483716674.
- CONTI, A. *Restauro*. Milano: Jaca Book, 1992. ISBN: 881643032X, CONTI, A. *Storia del restauro y della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Electa, 2002. ISBN: 9788843524976.
- COS-GAYON, F. *Crónica del Viaje de sus Majestades y Altezas Reales a Andalucía y Murcia en Septiembre y Octubre de 1862*. Madrid: Imprenta Nacional, 1863.
- CRESPO DELGADO, D. Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística. *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, 2007, pp. 31-60. ISSN: 0214-4018
- CRESPO DELGADO, D. *Un viaje para la ilustración. El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Madrid: Marcial Pons, 2012. ISBN: 9788492820580.
- CRESPO GARCÍA, A. *El Teatro Romea de Murcia en el siglo XIX*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2001.
- CRESPO PÉREZ, A. Dos siglos y medio de prensa en la ciudad de Murcia (1706-1939). En: González Castaño, J. (coord.). *La prensa local en la Región de Murcia (1706-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996. ISBN 8476847556.
- CRESPO PÉREZ, A. *El cantón murciano*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1990. ISBN 8487408206.
- CRESPO, F. La mujer en la prensa católica de Murcia a principios del siglo XX 1900-1930. *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 2012, tomo 37, 1, pp. 88-116. [Fecha de consulta: 26/02/2016], Disponible en: <http://digitalcommons.asphs.net/cgi/viewcontent.cgi?article=1057&context=bsphs>.
- CUESTA MAÑAS, J. La Dolorosa de Jesús, interior y exterior. En: *El 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Jesús, 2006. pp. 165-171.
- DAVILLIER, J.; DORÉ, G. *Viaje por España*. Madrid: Editorial Miraguano, 1998. ISBN: 9788478131778.
- DE ARFE Y VILLAFANE, J. Y ENGUERA, P. *De varia commensuración para la Escultura y Architectura*. Madrid: Por Don Plácido Barco López, 1795 (1585).
- DE LACANAL RUIZ MATEOS, M. D. *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla: Gráficas Olimpia, 1995. ISBN: 8489235007.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1785)*. Murcia: Asamblea Regional, 1992. ISBN: 8460610969.

- DE LA PEÑA VELASCO, C. (coord.). *En torno al Barroco: Miradas Múltiples*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2006. ISBN 9788483716526.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1985. ISBN: 8460041697.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. *El Puente Viejo de Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001. ISBN: 9788483712702.
- DE LA PEÑA VELASCO, C. Fuentes y Ponte, memoria de un tiempo. En: FUENTES Y PONTE, J. *España Mariana. Provincia de Murcia*. Murcia: Fundación Centro de estudios Históricos e Investigaciones Locales de la región de Murcia, 2005.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. Fatigas y desvelos de la pintura. *Tonos*, 2003, nº VI. [Fecha de consulta: 6/08/2016] Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum6/peri/peri.htm>. ISSN: 15776921.
- DE LA PEÑA VELASCO, C. Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española. *Atrio: Revista de Historia del Arte*, núm.19. 2013.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993. ISBN: 8487408567.
- DE LA PEÑA VELASCO, M.C. Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David. *Anuario del departamento de Historia y teoría del Arte*, vol.4, 1992, pp. 245-254. ISSN 1130-5517.
- DE LA PEÑA VELASCO, M.C. Francisco Salzillo, primer director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1779-1783). En: *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia: Editora Regional de Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1984. ISBN: 8475640060.
- DE LA ROCA DELGADO, M. *Tratado de la limpieza, forración y restauración de las pinturas al óleo*. Madrid: M.A. Gil. 1872.
- DE LOS REYES, A. La Catedral de Murcia (incendio y restauración). *Murgetana*, núm.34, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1970. ISSN: 02130939
- DE MIRANDA, F. *Diario de viajes*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2016. ISBN: 9789800120491.
- DE PARRONDO ACERO, C. (Dir.). *Inventario del Patrimonio Artístico y Arqueológico de España. Declaraciones de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos, Parajes Pintorescos y Jardines Artísticos*. Madrid: Ministerio de educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes y Comisaría General del Patrimonio, 1973. ISBN: 8436903064.
- DE ROSSI, G. Lettera sopra il restauro di un antica statua di Antinoo, e sopra il restauro degli antichi marmi ne' tre secoli precedenti al nostro. *Nuovo giornale de' letterati*, t. XII. Pisa: Sebastiano Nistri, 1826.

- DEZZI BARDESCHI, M. Conservar, no restaurar. Hugo, Ruskin, Boito, Dehio et al. Breve historia y sugerencias para la conservación en este milenio. *Loggia*, 17, 2005. pp. 16-35. ISSN-e 1136-758X.
- DIAZ BURGOS, J.M.; TEJEDA MARTÍN, I. *Fotografía en la Región de Murcia*. Murcia: Murcia cultural, 2003.
- DÍAZ CASSOU, P. *Pasionaria murciana: la cuaresma y la semana santa en Murcia : costumbres, romancero, procesiones, esculturas y escultores, cantos populares, folklore*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1897.
- DIAZ CASSOU, P. *Serie de los Obispos de Cartagena : sus hechos y su tiempo*. Madrid : [s.n.], 1895
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, P. *Un poema de Larra relacionado con Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, Cátedra Saavedra Fajardo de literatura, 1982. [Fecha de consulta: 16/03/2017] Disponible en: <https://digitum.es/jspui/bitstream/10201/15279/1/02>.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. Enrique Fuster, Conde de Roche: aristocracia y cultura. *Tonos Revista de Estudios Filológicos*, 2012, nº 23. Disponible en: http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/perfiles-2-perfil_reche.htm. ISSN: 15776921.
- DÍEZ Y LOZANO, B. La Ciudad de Murcia en la Guerra de la Independencia. *Murgetana*, 1954, núm. 6, p. 102-172. ISSN: 02130939.
- DUPLATRE-DEBES, B. El exilio artístico de los pintores españoles e hispanoamericanos en el París finisecular. En: Civil P.; Crémoux, F. (ed.). *Actas XVI Congreso AIH, 2007*. ISBN: 9788484895398. [Fecha de consulta: 18/06/2016]. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_299.pdf .
- EDWARDS, P. *Piano práctico per la generale custodia delle pubbliche pitture compitato da Pietro Edwards*, Biblioteca del seminario patriacale di Venezia, 1785. ms 787. En: PANZA , P. *Antichità e restauro nell'Italia del settecento. Dal ripristino a la conservazione delle opere d arte'*. Milano: Franco Angeli, 2005. ISBN: 9788820431488
- EGEA BRUNO, P. M^a.; GARCÍA HOURCADE, J.J. *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2004.
- EGEA MARCOS, M.D. Valeriano Salvatierra; vida, obra y documentos. *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XLI, núm. 3-4, 1982-1983. pp. 189-267.
- *El legado de la pintura: Murcia, 1516-1811: Centro de Arte Palacio Almudí, Ayuntamiento de Murcia* [Monografía]. Murcia: Ayuntamiento de Murcia 1999. ISBN: 8489279276.
- *Ensayos políticos, económicos y filosóficos del Conde de Rumford. Traducidos de Orden de la Real Sociedad Económica de esta Corte por, Don Agüero y Neira*. t.1. Madrid: Imprenta Real, 1800.
- España. *Cedula de S.M. y señores del Consejo, por la qual se declara que la profesión de las nobles artes de dibuxo, pintura, escultura y arquitectura queda enteramente libre para que todo sugeto nacional ó extranjero la exercite sin estorvo ni contribución alguna, en la conformidad que se expresa*. Madrid: Pedro Marin, 1785.

- España. *Real provision de los Señores del Consejo por la qual se manda guardar los dispuesto en la Reales Ordenes que se refieren sobre los requisitos que han de concurrir en los Arquitectos y Maestros de obras, y los que han de preceder á la aprobación de los diseños ó planos para obras públicas, en la forma que se expresa.* Madrid: Imprenta Real, 1801.
- *Escultores y pintores de la Academia Alfonso X.* Murcia: Centro de Arte Palacio Almudi, 1991. ISBN: 8487230164.
- ESPÍN RAEL, J. *Artistas y Artífices levantinos.* Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1980.
- ESPINÓS DÍAZ, A.; ORIHUELA MAESO, M.; ROYO VILLANOVA, M. y SABÁN, G. El Prado disperso. Cuadros depositados en Murcia y Albacete. *Boletín del Museo del Prado*, 1985, t. 6, pp. 165-178. ISSN: 02108143.
- *Federico Mauricio Ramos (1846-1904) [Monografía].* Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2004. ISBN: 8496005534.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana. El periodo de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas.* [Tesis doctoral]. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia, 2014.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. El trono procesional y la Semana Santa en Murcia. *Imafronte*, 2003, nº 117, pp. 33-51. ISSN: 0213392X.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. Roque López en la invención del eterno murciano: La consumación iconográfica del barroco como lenguaje autóctono. *Imafronte*, 2007-2008, nº 19-20, pp. 25-49. ISSN: 0213392X.
- FERNÁNDEZ, C. *Sermón que, en la solemnísima fiesta de Acción de Gracias, por la recuperación de la imagen y restauración del famoso cuadro de S. Antonio de Murillo.* Sevilla: A. Izquierdo y Sobrino, 1875. [Fecha de consulta: 20/02/2017]. Disponible en: <http://www.bib.uab.cat/human/bdhah/planes/pub/bdhahebase.asp?ahmateria=82&menuidioma=esp>
- FORD, R. *Handbook for travellers in Spain and readers at home.* London: J. Murray, 1855.
- FORNI, U. *Manuale del pittore restauratore.* Firenze: Successori le Monnier, 1866. [Fecha de consulta: 27/08/2017] Disponible en: <https://archive.org/details/manualedepitto01forngoog>
- FRANCO MATA, M. A. Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad. *Alcanate*, 2010, nº 7, pp. 103-146. Fecha de consulta: 27/09/2015] Disponible en http://institucional.us.es/revistas/alcanate/7/art_3.pdf. ISSN: 15790576.
- FREY SANCHEZ, A.V. La implantación conventual en Murcia. Una historia de los conventos en la prensa del siglo XIX. *Murgetana*, nº 125, 2011. pp. 145-158. ISSN: 02130939. Fecha de consulta: 21/08/2016] Disponible en: http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=1493
- FRUTOS BAEZA, J. *Obra póstuma.* Murcia: La Verdad, 1934.

- FRUTOS BAEZA *Bosquejo Histórico de Murcia y su Concejo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1934.
- FUENTES Y PONTE, J. *La colección Riquelme. Catálogo de los modelos de edificios, accesorios, estatuas*. . . Murcia: Imp. El Diario de Murcia, 1897.
- FUENTES Y PONTE, J. Catálogo razonado de la exposición de obras religiosas de Salzillo en San Agustín con motivo de la visita de D. Alfonso XII. Murcia: *El Diario de Murcia*, 1877.
- FUENTES Y PONTE, J. *España Mariana. Provincia de Murcia*. Murcia: Fundación centro de estudios históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia, 2005. ISBN: 9798624220706.
- FUENTES Y PONTE, J. *Fechas Murcianas*. Murcia: Imprenta La Paz. 1882. Fecha de consulta: 27/02/2015] Disponible en: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=441651>
- FUENTES Y PONTE, J. *Ligeros apuntes relativos á una imagen antigua de la Santísima Virgen*. Lérida: Tipografía Mariana. 1887.
- FUENTES Y PONTE, *Salzillo: su biografía, sus obras, sus lauros*. Lérida: Imprenta Mariana, 1900.
- FUENTES Y PONTE, J. A la Real Academia de San Fernando. Dos pasos de procesión. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Año XVI.- 1896.- Febrero. Madrid. pp.55-62
- GALLEGO J. *El pintor: de artesano a artista*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1996. ISBN: 8478071512, 9788478071517.
- GÁLLEGO, J. *Una carta inédita de Goya sobre la Restauración de Pinturas*. Boletín de la Real Academia de San Fernando, 1993, nº 76, pp.169-178. ISSN : 0567560X.
- GALLO, D. Per una storia degli antiquari romani nel Settecento. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 111, núm.2, 1999. pp. 827-845. DOI: 10.3406/mefr.1999.4671 [fecha de consulta: 10/01/2017] Disponible en: http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1999_num_111_2_4671.
- GAÑÁN MEDINA, C. *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de publicaciones, 1999. ISBN 10: 8447205312.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. M. Historia de la conservación preventiva. *Ge-conservación*, 2014, nº 6, pp. 5-18. ISSN 19898568.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. *Legislación sobre Patrimonio Histórico*. Madrid: Tecnos, 1987. ISBN: 8430915052.
- GARCÍA LÓPEZ, D. "Era todo para todos": la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII. *Imafronte*, 2015, nº 24, pp. 103-164. ISSN: 0213392X.
- GARCÍA PÉREZ, N. La comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia (1890- 1900), *Imafronte*, 2000, nº 15, pp. 71-84. ISSN: 0213392X.

- GARCÍA SÁNCHEZ, J. Manuel Napoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte. *Reales Sitios*, núm. 172, 2007, pp. 28-49.
- GARCÍA ZAPATA, I.J. El incendio de la Catedral de Murcia de 1845, y la posterior restauración del templo. Una visión a través de la prensa periódica nacional y local. En: Albero Muñoz, M. M. y Pérez Sánchez, M. (eds.). *Territorio de la memoria: Arte y patrimonio en el Sureste español*. Fundación Universitaria Española, 2014. ISBN: 9788469718032.
- GAUTIER, T. *Viaje por España*. Madrid: Cátedra, 1998. ISBN: 9788437616612.
- GAYA NUÑO, J. A. *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- GIANNINI, C. y ROANI, R. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. San Sebastian: Nerea, 2008. ISBN: 9788496431010.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- GÓMEZ DE RUEDA, I. *El Belén de Salzillo. Capricho de un mecenas*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2013. ISBN 9788416038114.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. y GÓMEZ ESPINOSA, T. Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. *Arbor*, 2001, CLXIX, pp. 613-644. ISSN: 02101963.
- GÓMEZ ORTÍN, F. Cruzada Murciana (Murcia en la guerra de la Independencia). *Murgetana*, 2007, nº 117, pp. 72-82. ISSN: 02130939.
- GÓMEZ ORTÍN, F. Francisco Salzillo, tasador de imágenes. *Murgetana*, 2007, nº 116, pp. 65-70. ISSN 02130939.
- GÓMEZ RODENAS, M. A. (Comis.). *Catálogo 150 años museo arqueológico de Murcia*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Educación, Cultura y Universidades Dirección General de Bienes Culturales y Enseñanzas Artísticas Ediciones Tres Fronteras, 2014.
- GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, A. M. Joaquina García Balmaseda y su contribución periodística al universo femenino decimonónico. *Arbor*, 2014, 190 (767). ISSN: 02101963.
- GONZALEZ AMIGO, P. Nuevas técnicas constructivas aplicadas a la Restauración de Patrimonio Arquitectónico durante el siglo XIX. El respeto por el monumento. En: MORA ALONSO-MUÑOYERRO, S.; RUEDA MÁRQUEZ DE LA PLATA, A. y CRUZ FRANCO, P. (Eds.). *Actas del Congreso internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico*. Valencia: 2013, vol. III. pp. 131-137. ISBN: 9788415321767.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Catálogo monumental de España: provincia de Murcia, 1905-1907*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1997.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999. ISBN: 8437617219.
- GUARDIOLA VICENTE, C. *Justo Millán y Espinosa, arquitecto, (1843-1928)*. [Tesis de Licenciatura]. Murcia: Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 1986.

- *Guía del Museo de la Catedral de Murcia*. Murcia: Museo Catedralicio de la Santa Iglesia Catedral de Murcia. ISBN: 9788461274284.
- GUICHOT-REINA, V. La educación de la mujer de fines del siglo XIX a través de la prensa femenina. La Madre de Familia. En: ESPIGADO TOCINO, V. (dir. congr.), *La Constitución de Cádiz. Genealogía y desarrollo del sistema educativo liberal / XVII Coloquio Nacional de Historia de la Educación, Cádiz, 9-11 de Julio de 2013*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2013. pp. 647-656. ISBN: 9788498284379.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, J. *Regidores de la ciudad de Murcia (1750-1836)*. Murcia: Universidad de Murcia y Academia Alfonso X El Sabio, 1989. ISBN: 8487408036.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, F.J. "Floridablanca entre dos siglos: 1789-1808". En BELDA NAVARRO, C. (coord.) *Floridablanca 1728-1808. La Utopía Reformadora*. Murcia: CARM, Ayuntamiento de Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008. pp. 157- 173.
- GUIRAO GARCÍA, J, José Musso Valiente: Retazos de una vida. En: MOLINA MARTÍNEZ, J.L. (coord.). *Musso Valiente (1785-1838)*. Murcia: Fundación Centro de estudios Históricos e investigaciones locales de la región de Murcia, 1998.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M. A. *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*. Murcia: Dirección General de Cultura de la CARM., Tabularium, 2006. ISBN: 8460637409.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena durante el siglo XVI*. [tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 1983.
- HEREDIA MORENO, C. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla: Diputación Provincial, 1974. ISBN: 845001171X.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *El imafrente nuevo de la Catedral de Murcia*. [tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 1990.
- HERNÁNDEZ PINA, F. *El primer centro oficial de segunda enseñanza en Murcia: monografía*. Universidad de Murcia, Facultad de Educación, 1983. [Fecha de consulta: 07/04/2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=3058279>. ISBN: 8486031427.
- HERRERO PASCUAL, A. M. (coord.). *Francisco Salzilla. Vida y obra a través de sus documentos*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006. ISBN: 8461140273.
- HIDALGO, D. *Diccionario General de Bibliografía Española*. t. III. Madrid: J.Limia y G. Urosa, 1868.
- IRIGOYEN LÓPEZ, A. La iglesia ante el enemigo. En: AA. VV. *La Guerra de la Independencia en la Región de Murcia*. Murcia: Tres fronteras. 2009.
- IBÁÑEZ GARCÍA J. M. *Andrés Baquero: estudio de su obra literaria*. Cartagena: Imp. de M. Carreño, 1922.
- IBÁÑEZ GARCÍA, J. M. La oración fúnebre del Contraste. *Boletín de la Junta del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, 1933, años IX, X, núm. 9 y 19.

- IBÁÑEZ GARCÍA, J.M.. *Rebuscos y otros artículos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 2004.
- JIMÉNEZ, M. T. Nicolás Lameya. *Espacio, Tiempo y Forma*, 1993, Serie VII, Hª del Arte, nº 6, pp.311-324. [fecha de consulta: 18/06/2015] Disponible en: revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/download/2231/2104. eISSN: 23401478.
- JORGE ARAGONESES, M. Tegeo, Pascual y el Neoclasicismo, *Murgetana*, 1965, nº 24, pp. 71-78. ISSN: 02130939.
- JORGE ARAGONESES, M. Pintura inédita del siglo XIX en Murcia. *Murgetana*, 1963, nº 20, pp. 71-86. ISSN: 02130939.
- *La inundación de Murcia, ruina de sus edificios y pérdida de sus hacendados* [Ms]. 24 de octubre de 1651. 1700? [Fecha de consulta: 27/06/2017] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10645/1174>.
- *La Junta Diocesana de Cartagena sita en Murcia a V.M. ... expone que dirigida siempre en sus operaciones y conducta por las leyes ... prescritas confiaba ... no desmerecer un buen concepto público en el desempeño del molesto encargo que le está confiado, quando ha visto ... vulnerada su reputación ante el ... Congreso Nacional ... en la sesión de Cortes que extracta El Universal del lunes 21 del corriente ..* Murcia: Imprenta de Mariano Bellido, 1822. [fecha de consulta: 06/09/2015] Disponible en: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=BVPB20110052812>
- LA RIVA, DOCTORAL J.A. *Apuntamientos* (ms.). Murcia, 1834. [Fecha de consulta: 09/03/2017] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10645/1168>
- LABAÑA FREITAS, M. Patronos de estofas en el taller de los Araciel. *Imafronte*, 2008, nº 19-20, pp. 185-195. [Fecha de consulta: 21/03/2016]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3768805.pdf>. ISSN: 0213392X.
- LASHERAS PEÑA, A. B. *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales. 1855-1900* [Tesis]. Santander: Universidad de Cantabria. Dpto. Historia moderna y contemporánea. 2009. [Fecha de consulta: 30/03/2011]. Disponible en: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10660/1de1.ABLPtomoII.pdf?sequence=2>.
- LOPEZ DELGADO, J. A. *Eduardo Rosales en Murcia*. Murcia: Museo Ramón Gaya, 1999. ISBN: 8488131119.
- LOZANO SANTA, J. *Bastitania yyContestania del Reino de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1980.
- MACARRÓN MIGUEL, A. M. *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normativas*. Madrid: Síntesis, 2008. ISBN: 9788497565585.
- MACARRÓN MIGUEL, A. M. *Historia de la Conservación y la Restauración: desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX*. Madrid: Tecnos, 1995. ISBN: 9788430953578.
- MACARRÓN MIGUEL, A. M. y GONZÁLEZ MOZO, A. *La Conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 2004, ISBN: 9788430941360.
- MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1846-1850) 1806-1870*. Madrid: [s.n.], 1845.

- MAIER ALLENDE, J. II Centenario de la Real Cédula de 1803. La Real Academia de la Historia y el inicio de la legislación sobre el Patrimonio Arqueológico y Monumental en España. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 2003, nº 200, cuaderno 3, pp. 439-473. ISSN: 00340626.
- MAIER ALLENDE, J. *Noticias de Antigüedades de las Actas de Sesiones de la Real Academia de la Historia (1834-1874)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2008. ISBN: 8495983923, .
- MAIER ALLENDE, J. y SALAS ÁLVAREZ, J. *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía: catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000. ISBN: 848951271X
- MAIER ALLENDE, J.; KUNZE. M. (reds). *El legado de Winckelmann en España*. Otto Harrassowitz Verlag, 2014. ISBN: 3447101040.
- MARÍN TORRES, M. T. Antecedentes para la creación del Museo Salzillo de Murcia. *Imafronte*, 1994, nº 10, pp. 61-68. ISSN: 0213392X.
- MARÍN TORRES, M. T. *El Museo Salzillo en Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1998. ISBN 8488996292.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984. ISBN 84-376-0491-5.
- MARTÍN GONZALEZ, J.J. Comentarios sobre la aplicación de las Reales Ordenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 58. Universidad de Valladolid: Servicio de Publicaciones, 1992. pp. 489-496. ISSN 02109573.
- MARTÍN SÁNCHEZ, J. La tutela de la arquitectura religiosa y la supresión del diezmo. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord). *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España. Actas del Simposium (6/9-IX-2007)*. Madrid: Estudios Superiores de El Escorial, 2007, pp. 57-76. ISBN: 9788489788640.
- MARTÍNEZ CALVO, J. *Catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1987. ISBN: 8475640656.
- MARTINEZ CARRIÓN, J. M. *Historia Económica de la Región de Murcia. Siglos XIX y XX*. Colección Monografías Regionales. Núm. 4. Murcia: Editora Regional de Murcia, 2002. ISBN: 847564242X.
- MARTÍNEZ CERESO, A. ¿Qué fue de la biografía de Salzillo escrita por Ramón Baquero López hacia 1840? *Imafronte*, núm.17. 2013-2014. pp. 113-125.
- MARTINEZ JODAR, A. La prensa como fuente para el estudio de la historia de la fotografía en Murcia durante el siglo XIX, *Imafronte*, 2014, nº 23, pp. 137-164. ISSN: 0213392X.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. y SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos. 2000. ISBN: 9788430947775.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. *Antología de textos sobre restauración*. Jaén: Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996. ISBN: 9788488942593.

- MARTÍNEZ LEIVA, G. La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura. Del final de la monarquía de Carlos III y el comienzo del gobierno de Carlos IV. En RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (coord.) y RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (coord.). *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado*, pp. 335-366. Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía “Marqués de Lozoya”, 2011. ISBN: 9788473927789.
- MARTÍNEZ-OJINAGA MARTÍNEZ, R. *Historia de la Conservación y Restauración de la pintura al óleo del Monasterio de San Lorenzo del Escorial hasta el año 1.936*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- MARTINEZ-OTERO PÉREZ, V. La educación popular en el Discurso de Campomanes. *Revista iberoamericana de educación*, 68 (1). 2005-2006. pp. 141-164. [Fecha de consulta: 27/01/2017] Disponible en <http://www.rieoei.org/deloslectores/6974.pdf>
- MARTINEZ PÉREZ, A. *Notas sobre el concepto de imitación. la enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la academia de Luis Paret y Alcázar*. En: ARCE, E.; CASTÁN, LOMBA, C. y LOZANO, J.C. (eds.) *Simposio «Reflexiones sobre el gusto»*. Zaragoza: Univ. de Zaragoza, 2010 (4 al 6 de noviembre), pp.:235-242. ISBN: 9788499112107.
- MARTÍNEZ PINO, J. La comisión provincial de los monumentos de Murcia. Precedentes y actuaciones (1835-1865). *Espacio, Tiempo y Forma*, 2005-2006, Serie VII, Hª del Arte, nº 18-19, pp. 135-162. ISSN: 11304715.
- MARTÍNEZ PINO, J. Las Comisiones de monumentos a partir del reglamento de 1865. En ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D. (coord.) y ALZAGA RUIZ, A. (coord.). *Jornadas de investigación Colecciones, expolio, Museos y mercado artístico en España en los Siglos XVII y XIX*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2011. ISBN: 8499610315.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. *Catálogo de las pinturas de la antigua colección d’Estoup de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1981. ISBN: 8460023931.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado, en MONTOJO MONTOJO, V. (coord.). *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús: en el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*. Murcia, 2006, pp. 27-55. ISBN 8461142608.
- MARTÍNEZ TORNEL, J. *Guía de Murcia*. Murcia: Imprenta del Diario de Murcia, 1887.
- MARTINEZ Y LURBEZ, J.N. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artistas ilustres*. con notas de D. Valentin Carderera y Solano. Zaragoza: M. Peiro, 1853.
- MARTÍNEZ-MENA GARCÍA, A. La destrucción del patrimonio arquitectónico y su reflejo en la ciudad de Murcia. *Imafronte*, 2003, nº 17, pp. 127-146. ISSN: 0213392X.
- MÁXIMO GARCÍA, E. *El órgano Merklin Schütze de la catedral de Murcia*. Murcia: CajaMurcia, 1994. ISBN: 8488627068.

- MEDINA RUIZ A. J. Excavación arqueológica de un ámbito urbano de época romana, la plaza de la iglesia de Monteagudo (Murcia). *Memorias de Arqueología de la Región de Murcia*, 2000-2003, t.15, pp. 191-216. ISBN: 9788475644714.
- MELENDRERAS GIMENO, J. L. *Escultores Murcianos del Siglo XIX*. Murcia: Cajamurcia, Obra Cultural y Ayuntamiento de Murcia, 1996. ISBN: 8460558037.
- MELENDRERAS GIMENO, J. L. Monumentos murcianos del Siglo XIX. *Estudios románicos*, 1989, vol. 6, pp. 1697-1712. ISSN: 02104911.
- MELENDRERAS GIMENO, J.L. la obra del escultor Roque López para la Catedral de Murcia. En: MARSILLA DE PASCUAL, F. (coord.) *Littera Scripta*, tom.2. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- MELGARES GUERRERO, J. A.; COLLADO ESPEJO, P.E. y BASCUÑANA COLL, J. A. (coords.). *XXII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*. Murcia: Tres Fronteras, Consejería de Cultura y Turismo, 2011. ISBN: 9788475645957.
- *Memorias de Patrimonio: Intervenciones en el patrimonio histórico de la Región de Murcia. Inmuebles, muebles y etnografía. 1886-1991*, núm.2. Murcia: Servicio Regional de Patrimonio Histórico, Editora Regional de Murcia, 1992. ISSN: 1887-8334
- MILIZIA, F. *Opere complete di Francesco Milizia. Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica*, t. II. Bassano, 1797.
- MINISTERIO DE GRACIA Y JUSTICIA. *Reparación de templos: Real Decreto de 13 de agosto de 1879: instrucción y modelos para su ejecución de 28 de mayo de 1877: circular de 31 de julio de 1877: nueva circular aclaratoria de 13 de diciembre de 1880*. Madrid: Imprenta del Ministerio de Gracia y Justicia, 1881.
- MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. *Compilación Legislativa del Tesoro Artístico Nacional*. Madrid: Imprenta de La Enseñanza, 1931.
- MOLINA MARTÍNEZ, J.L. (coord.). *Musso Valiente (1785-1838)*. Murcia: Fundación Centro de estudios Históricos e investigaciones locales de la región de Murcia, 1998.
- MONTOJO MONTOJO, V. Anotaciones de la reseña histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (siglo XVII). *Murgetana*, 2013, nº 128, Año LXIV, pp. 47-70. ISSN: 02130939.
- MONTOJO MONTOJO, V. La Cofradía de Jesús de Murcia bajo el episcopado de Belluga. *Murgetana*, 2005, nº113, pp. 47-75. ISSN: 02130939.
- MONTOJO MONTOJO, V. La Cofradía de Jesús y el conde de Roche en el último cuarto del siglo XIX, *Murgetana*, 2011, nº 125, pp. 189-250. ISSN: 02130939.
- MONTOJO MONTOJO, V. La Cofradía de Jesús: nobleza y clero de Murcia en la guerra de la independencia. En: *Historia y sociabilidad: homenaje a la profesora María del Carmen Melendreras Gimeno / coord. por Juan Bautista Vilar Ramírez, Antonio Peñafiel Ramón, Antonio Irigoyen López*, 2007, pp. 409-422, ISBN 978-84-8371-659-5.

- MORA, G., TORTOSA, T. y GÓMEZ, M.A. *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Valencia. Murcia. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001. ISBN: 9788489512863.
- MORALES Y MARIN, J. L. Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la corte. *Murgetana*, nº50, 1978, pp. 47- 112. ISSN: 02130939.
- MORALES, A. J. *Patrimonio Histórico – Artístico*. Historia 16. Madrid, 1996. ISBN: 8476793146.
- MOYA GARCÍA, M. L. *Pablo Sístori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVII*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1983.
- MULA GÓMEZ, A.J. Aproximación a la Guerra de la Independencia en Lorca y su distrito. *Anales de historia Contemporánea*, vol. 1. Murcia: Universidad de Murcia, 1982. pp.47-70.
- MUÑOZ COSME, M^a A. Las esculturas de Fernando VI y Bárbara de Braganza, o la metamorfosis del retrato real. En: *II Congreso Internacional de Jóvenes Historiadores del Arte. Conjunto Monumental San Juan de Dios, 24-27 de febrero de 2015*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- MUÑOZ COSME, A. (Pról.). En: CASES FUENTES DE OLMEDO, S. *Fuentes documentales para el estudio de la Restauración de Monumentos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura. 1988. ISBN: 8474835747.
- *Museo de Murcia. Catálogo de su sección de Bellas Artes*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1910.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. Alumnos de las Salas del Yeso, del Natural y del Colorido de la Real Academia de San Fernando (1800-1844). *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 106-107, 2008. pp. 159-238. ISSN 0567-560X.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999. ISBN: 8473924320.
- NAVARRETE NAVARRO, E. La «Comisión Central de Monumentos» y la «Comisión de Monumentos» de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En PONS, LL. Y SANGENIS, C. (eds.). *Bibliotecas del arte, arquitectura y diseño: perspectivas actuales*. Actas del Congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de arte de la IFLA, el Grup de Bibliotecaris d' Art de Catalunya y el Museo nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 18-21 de agosto de 1993. München: K.G. Saur, 1995. pp. 285-296 ISBN: 359821801X.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando Goya era profesor (1785-1797). En: *Goya y su contexto: Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, 2013*, págs. 317-341. ISBN 9788499112527. [Fecha de consulta: 28/04/2017] Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/35/18navarrete.pdf>.

- NAVARRO MELENCHÓN, J. *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2004. ISBN: 9788483714676.
- NICOLÁS GÓMEZ, D. *Arquitectura y Arquitectos del Siglo XIX en Murcia*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Ayuntamiento de Murcia, 1993. ISBN: 9788487230332.
- NICOLÁS GÓMEZ, D. *Arquitectura y urbanismo en los inicios de la Murcia contemporánea*. *Murgetana*, 2003, nº 109, pp. 91-110. ISSN: 02130939.
- NICOLÁS GÓMEZ, D. *Pedro Cerdán Martínez*. Madrid: Centro de Publicaciones. Ministerio de Fomento, 1988. ISBN: 8474335272.
- NIETO FERNÁNDEZ, A., FRESNEDA COLLADO, R. y RIQUELME OLIVA, P. (ed.). *Los franciscanos en Murcia, San Francisco, Colegio de la Purísima y Santa Catalina del Monte (Siglos XIV-XX)*. Murcia: Espigas, 1996. ISBN: 8486042186.
- NIETO GALLO, G. *Consideraciones en torno a la conservación de bienes culturales. Aplicaciones prácticas en la provincia de Murcia*. *Murgetana*, núm. 35, 1971. pp. 63-137. ISSN: 02130939.
- *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*. Madrid: Imprenta Real, 1797.
- *Obras de Arte de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia 1985.
- ORDIERES DIEZ, I. *Historia de la Conservación del Patrimonio Cultural de Cantabria (1835-1936)*. s.l.: Fundación Marcelino Botín. 1993. ISBN 8487678114.
- OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*. Madrid: Imprenta Ramón Moreno, 1868.
- PACHECO, F. *El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990.
- PÁEZ BURRUEZO, M. *El Clasicismo en la pintura Española del Siglo XIX: Germán Hernández Amores*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Cultura, 1995. ISBN: 8475641695.
- PÁEZ BURRUEZO, M. *Un ciclo pictórico regional. Murcia 1800-1930*. Murcia: Pictografía, 2012. ISBN: 8415107366.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El museo pictórico y escala óptica: práctica de la pintura, en que se trata de el modo de Pintar a el Oleo, Temple y[...]. t. II*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797. [Fecha de consulta: 30-03-2016]. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7373>
- PANZA, P. *Antichità e restauro nell'Italia del settecento. Dal ripristino a la conservazione delle opere d'arte*. Milano: Franco Angeli, 2005. ISBN: 9788820431488

- PARDO CANALIS, E. Salzillo ante la posteridad. *Revista de Estudios Turísticos*, 1974, nº 41, pp. 97-114. [Fecha de consulta: 06/09/2016]. Disponible en: <http://estadisticas.tourspain.es/img-iet/Revistas/RET-41-1974-pag97-114-42013.pdf>. ISSN: 04235037.
- PARREÑO ARENAS, E. Mujer y educación. Una mirada sobre la educación emenina durante el siglo XIX". En CABRERA ESPINOSA, M. y LÓPEZ CORDERO, J. A. (Eds.). *III Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2011. [Fecha de consulta: 21/03/2016]. Disponible en http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iii_congreso_mujeres/comunicaciones/Educacion_y_mujer.pdf.
- PEÑAFIEL RAMÓN, A. Panorama de la vida murciana en la Edad Moderna. *Militaria, Revista de Cultura Militar*, 2002, Vol. 16, pp. 47-63. ISSN: 02148765.
- PEREA SÁNCHEZ, A. *Historia de Nuestra Señora de las Maravillas (Cehegín)*. Barcelona: Tip. Católica, 1878.
- PÉREZ CRESPO, A. Villalba y Córcoles y el Doctor la Riva. Dos visiones sobre la devoción a la Virgen de la Fuensanta. En DE LA PEÑA VELASCO, C. (coord.). *En torno al Barroco. Miradas múltiples*, pp. 305-319. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006. ISBN: 9788483716526.
- PÉREZ GARCÍA, M. Estrategias, alianzas y redes sociales: la familia Riquelme en el s. XVIII. *Murgetana*, 2005, nº 113, pp. 77-98. ISSN: 02130939.
- PÉREZ PICAZO, M. T. Algunos problemas en torno a la desamortización de Madoz en Murcia. *Murgetana*, 1978, nº 52, pp. 33-45. ISSN: 02130939.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. Arquitectura civil en Murcia bajo la ilustración: el parador del Rey. *Murgetana*, 1993, núm. 86. ISSN: 02130939.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. La Capilla de Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de Murcia. *Imafronte*, N.º 6-7. Murcia: Universidad de Murcia, 1990-1991. pp.123-131.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El retablo y el mueble litúrgico bajo la ilustración*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1995. ISBN 8487408974.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos. *Verdolay*, 1994, nº 6, pp. 153-159. ISSN: 11309776.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. Los blasones de la colección de arqueología del Museo de Murcia. *Verdolay*, 1992, núm. 4, pp. 123-201. ISSN: 11309776.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807. En: RIVAS CARMONA, J. (coord.) *Estudios de Platería: San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- PÉREZ Y GÓMEZ, A. Segundo centenario del nacimiento de Don Diego Clemencin Viñas 1765-1834. *Murgetana*, 1965, núm.25, p. 13-22. ISSN : 0213-0939.

- PINA PÉREZ, A. Los frescos de Villacis en la iglesia del convento de la Trinidad: historia de una tragedia. *Verdolay*, 1992, nº 4, pp. 203-210. ISSN: 11309776.
- PIVA, G. *L'Arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno. Secondo le opere de Secco Suardo e del Prof.R. Mancina*. Milano: Ulrico Hoepli, 1966.
- POLERÓ Y TOLEDO, V. *El Arte de la restauración*. Madrid: M. A. Gil, 1853. Fecha de consulta: 27/11/2015] Disponible en <http://www.bib.uab.cat/human/bdhah/planes/pub/bd-hahespbase.asp?ahmateria=82&menuidioma=esp>
- POLERÓ Y TOLEDO, V. *Tratado de la pintura en general*. Madrid: Estab. Tip. de E. Cuesta, 1886.
- PONZ, A. *Viaje de España, en que se da noticia, de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: M Aguilar, 1947.
- PRATS CANALS, LI. *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997. ISBN: 9788434422117.
- QUIROSA GARCÍA, M.V. El nacimiento de la conciencia tutelar. Origen y desarrollo durante el siglo XVIII. *E-rph* (Revista electrónica de Patrimonio Histórico), OPHE núm. 2, junio 2008. RAMALLO ASENSIO, G. A. (coord.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010. ISBN: 9788483719251.
- RAMALLO ASENSIO, G. A. *Federico Mauricio Ramos, 1846-1904*, Murcia: Museo de la Ciudad, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2004.
- RAMALLO ASENSIO, G. A. *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*. Madrid: Arco Libros, 2007. ISBN: 8476356852.
- RAMALLO ASENSIO, G. A. Nuevas obras del pintor Federico Mauricio Ramos, *Ima frente*, 1992-1993, nº 8-9, pp. 343- 357. ISSN: 0213392X
- RAMALLO ASENSIO, G. A. *Recuperación de un gran artista: Federico Mauricio, pintor de Murcia*. Discurso de Ingreso del autor en la Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008. [Fecha de consulta: 12/06/2016]. Disponible en: <http://www.academiabellasartemurcia.com/publicaciones/images/discursogerman.htm>
- RAMOS ROCAMORA, J. *Noticias de varios casos que han acontecido en diversos pueblos y en particular en esta ciudad y Reino de Murcia : escrito por curiosidad / Jph Ramos Rocamora vecino de la ciudad*. [Manuscrito]. 1804?. [Fecha de consulta: 13/03/2017] Disponible en: <http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1142>
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. *Colección de Reales ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos, desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Valencia: Imprenta de D. Benito Monfort, 1828.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*, Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Francisco del Hierro, 1726-1737. Madrid: Gredos, 1990. ISBN: 8424913345.

- REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE MURCIA. *Reseña histórica de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Murcia desde el año de 1878 a fines de 1925*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1927.
- REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE MURCIA. *Reseña Histórica de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Murcia desde su fundación hasta fin de 1877*. Murcia: Establecimiento tipográfico de A. Arques, 1879.
- *Real Cedula de S.M. y Señores del Consejo en que se aprueban los estatutos de la Sociedad Económica de los Amigos del País de la ciudad de Murcia*. Murcia: Imprenta de Felipe Teruel, 1778.
- *Reglamento establecido por la real Sociedad de Murcia, para sus escuelas patrióticas de dibujo, arithmetica y geometría*. Murcia: Viuda de Felipe Teruel, 1783.
- *Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos históricos y artísticos, aprobado por S. M. en 24 de noviembre de 1865*. Madrid: Manuel Tello, 1866
- REJON DE SILVA, D. Breve discurso, Que para abrir la Junta general que celebró la Real Sociedad económica en el día de SAN CARLOS de este año, dixo su Censor Don Diego Rejon de Silva, Caballero de la orden de San Juan, y Secretario que fue de S.M. y Oficial de la primera Secretaria de Estado. *Correo de Murcia*, 16 de diciembre de 1794.
- REJÓN DE SILVA, D. A. *La pintura: poema didáctico en tres cantos*. Segovia: Antonio Espinosa de los Monteros, 1786.
- REJÓN DE SILVA, D.A. "Don Francisco Salzillo y Alcaraz". Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sig. 356/3.
- REJÓN DE SILVA, D. A. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Segovia: Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788. [Fecha de consulta: 23/06/2017] Disponible en: http://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=17030&posicion=1
- RINCÓN GARCÍA, W. *El escultor Antonio Palao*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1984. ISBN: 840005671X.
- RIQUELME OLIVA, P. y VERA BOTÍA, A. *El convento de San Francisco de Murcia*. Murcia: Instituto Teológico de Murcia, 2014. ISBN: 848588826X.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. La reconstrucción de la iglesia parroquial de Diezma (1862-1880). *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez"*, 2000, nº 13, pp. 191-219.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto. *Espacio, Tiempo y Forma*. Historia del Arte. t. 3, 1990. pp. 225-257. ISSN: 11304715.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. *La memoria frágil. José de Herosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992
- ROIG I TORRENTÓ, M. A. Los frescos de la capilla Herrera de Annibale Carracci y colaboradores (conf.). 1993. [Fecha de consulta: 03/02/2017] Disponible en <http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/1332/Capilla%20Herrera.pdf?sequence=1>.

- ROMERO SÁNCHEZ, G. Francisco Cánovas Cobeño (1820-1904): Aportaciones a la enseñanza e investigación de la geología y paleontología en Murcia. *Alberca*, 2005, nº 3, pp. 11-24. ISSN: 16972708.
- ROMERO TOVAR, L. Antonio Ponz fuera de España: su visión del París Prerrevolucionario. Imágenes de Francia en las letras hispánicas: [Coloquio celebrado en la Universidad de Barcelona, 15 a 18 de noviembre de 1988] / coord. por Francisco Lafarga Maduell, 1989, pp. 437-450. ISBN 8476655002
- ROMERO, G. Ensayo histórico sobre el acontecimiento religioso de la Vera Cruz de Caravaca y su santuario. *Murgetana*, 2001, nº 104, p. 84. ISSN: 02130939.
- ROSSELLO VERGER, M., CANO GARCÍA, M. *Evolución urbana de Murcia (1831-1973)*. Murcia, 1973. [s. l.][s.e.].
- RUBIO ARRÓNIZ, M. *Crónica Oficial de los Festejos celebrados en la Ciudad de Murcia en los días 24, 25, 26 y 27 de Octubre de 1862, con motivo de la Visita de SS. MM. y AA. a dicha población*. Murcia: Imprenta de Anselmo Árcues, 1862. Disponible en <http://bibliotecadigital.carm.es/opac/ficha.php?informatico=00000133>
- RUIZ ABELLÁN, C. El primer proyecto del Museo Salzillo en Murcia 1919. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol.38, 1979-80. [Fecha de consulta: 06/07/29017] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/22012>
- RUIZ DE LACANAL RUIZ MATEOS, M. D. *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla: Gráficas Olimpia, 1995.
- RUIZ DE LACANAL RUIZ MATEOS, M. D. *El Conservador-Restaurador de Bienes Culturales: Historia de la Profesión*. Morón de la Frontera (Sevilla): Síntesis, 1999. ISBN: 8477387052.
- RUIZ DE LACANAL RUIZ MATEOS, M. D. Francisco Pacheco y la restauración. *Laboratorio del Arte*, 1994, nº 7, pp. 319-325. Disponible en <http://institucional.us.es/revistas/arte/07/ruiz%20lacanal.pdf>. e-ISSN: 22538305.
- RUMFORD, B., Conde de. *Ensayos políticos, económicos y filosóficos del Conde de Rumford. Traducidos de Orden de la Real Sociedad Económica de esta Corte por su individuo Don Domingo Agüero y Neira*. T.1. Madrid: Imprenta Real, 1800.
- RUSKIN, J. *Las siete lámparas de la Arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 2000. ISBN: 9788479001223.
- SALMERÓN GIMÉNEZ, F. J. *El Trienio Liberal en la provincia de Murcia (1820-1823): primera experiencia de libertad*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014. ISBN: 9788416038435.
- SAN ANDRÉS MOYA, M. y DE LA VIÑA FERRER, S. *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración*. Madrid: Síntesis, 2004. ISBN: 9788497561624.
- SÁNCHEZ BAEZA, E. *Catálogo de religiosos exclaustrados y secularizados en la Provincia de Murcia durante el siglo XIX*. Murcia: Aracena Ediciones, 1990. ISBN: 8440473753.

- SÁNCHEZ MADRIGAL, R. El Museo Salzillo. Carta Abierta. Murcia: *La Verdad*, 22-24-26 de enero de 1919. En: RUIZ ABELLÁN, C. El primer proyecto del Museo Salzillo en Murcia (1919). pp. 160-166. [fecha de consulta: 06/07/29017] Disponible en: <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/22012/1/07%20El%20primer%20proyecto%20de%20Museo%20Salzillo%20en%20Murcia%201919.pdf>
- SÁNCHEZ MADRIGAL, R. "El Ángel de la Oración del Huerto". *La Ilustración española y americana*, suplemento ilustrado *Nuevo Mundo*, 1899.
- SÁNCHEZ MORENO, J. *Nuevos estudios sobre escultura murciana*. Murcia: Fondo editorial de la Excm. Diputación de Murcia, Imprenta provincial, 1964.
- SÁNCHEZ MORENO, J. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1983. ISBN: 84500859.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. Noticias sobre artistas murcianos del S. XVIII (Años de 1700-1730). *Murgetana*, núm. 71. 1987, pp. 91-125. ISSN: 02130939.
- SÁNCHEZ ROMERO, G. Ensayo histórico sobre el acontecimiento religioso de la Vera Cruz de Caravaca y su santuario. *Murgetana*, 104. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2001.
- SANTOS TORROELLA, R. *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R.S.T.* Barcelona: Universidad de Barcelona, 1993. ISBN: 8447503321.
- SANZ ROMERO DE CASTELLÓN, E. Escenografía del Teatro Romea de Murcia de 1862 a 1877, *Imafronte*, 1992-1993, nº 8-9, pp. 379-387. ISSN: 0213392X.
- SANZ SERRANO, M. J. El Barón Davillier viajero y coleccionista. *Laboratorio del Arte: Revista del departamento de historia del Arte*, 2000, nº 13, pp. 223-240. ISSN: 11305762.
- SANZIO, R. *Tutti gli scritti* (edición electrónica) [fecha de consulta: 25/7/2017] Disponible en: http://www.classicistranieri.com/liberliber/Raffaello%20Sanzio/tutti__p.pdf
- SECCO SUARDO, G. *Il restauratore dei dipinti*. Milán: Hoepli, 2010. ISBN: 8820344890.
- SECCO SUARDO, G. *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*. Milano: tip. P. Agnelli, 1866. Disponible en: <https://archive.org/details/manuale-ragionato00secc>
- SENDER, R. J. *Mister Witt en el Cantón*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
- SPON J. *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant : fait aux année ...1675 & 1676*. Amsterdam: Henry & Theodore Boom, 1679. [Fecha de consulta: 05/01/2016]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85322z>
- THOMSON, G. *El Museo y su entorno*. Madrid: Akal, 1998. ISBN: 9788446006220.
- TORMO, E. La Capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t.90. 1927. pp. 263-278.

- TORMO, E. Villacis: una incógnita. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, nº 18 (4), pp. 225-265.
- TORRES FONTES, J. La Cofradía de Jesús y su autonomía. *Murgetana*, 2003, nº 108, pp. 119-123. ISSN: 02130939.
- TORRES FONTES, J. *Museo Salzillo de Murcia. Guía de los Museos de España*. Murcia: Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1959.
- TORRES FONTES, J.: La portada de la Iglesia de Jesús. *Murgetana*, 1960, nº13. ISSN: 02130939.
- TRASFORINI, M. A. *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: UPV, 2009. ISBN: 8437073219.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. Annibale Carracci restaurado. La capilla Herrera de Santiago de los españoles de Roma. En AA.VV. *Maestros en la sombra* Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013. pp. 207-223. ISBN: 9788415863441.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*. Madrid: Editorial Museo Nacional del Prado, 2008. ISBN: 9788496209978.
- VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002. ISBN: 8437619742.
- VELAZQUEZ MARTÍNEZ, M. Las primeras gestiones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en aras de la regeneración económica del reino de Murcia (1777-1786). *Contrastes*, 1986, nº 2, pp. 141-156. ISSN: 19898339.
- VERA BOTÍ, A. *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia: Colegio Oficial de arquitectos de Murcia, 1994
- VICENTE JARA, F. *La enseñanza primaria en Murcia en el Siglo XIX (1800-1857)*. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y Turismo y Editora Regional, 1989. ISBN: 8475640818.
- VICENTE RABANAQUE, M. T.; SANTAMARINA CAMPOS, B. y SANTAMARINA CAMPOS, V. De cortesanos y burgueses. Los nacionalismos como motor de la conservación y restauración, *GE - Conservación*, 2011, nº 2, pp. 99-111. ISSN-e 1989-8568.
- VICENTE RABANAQUE, T. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, Editorial UPV, 2012. ISBN: 9788483639658.
- VICENTE RABANAQUE, T. El restaurador de obras de arte en España: los primeros concursos por oposición en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. *e-rph*, 2012, nº 11. Disponible en: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero11/gestion/estudios/articulo.php>
- VIGUERA RUIZ, R. Real Sociedad Económica de La Rioja Castellana. Una apuesta por el progreso. *Berceo*, 2007, nº 152. Instituto de estudios Riojanos, 2007. pp. 79-122. ISSN: 02108550.

- VILAR J. B.; PEÑAFIEL RAMÓN, B. e IRIGOYEN LÓPEZ, A. (Coords.). *Historia y Sociabilidad: homenaje a la profesora M^a Carmen Melendreras*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007. ISBN: 9788483716595.
- VILAR, M. J. Jurisdicción directa y actuación de los obispos en los conventos de monjas no suprimidos tras la exclaustación. El caso de Santa Clara la Real de Murcia (1836-1878). *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 2012, nº 24, pp. 291-308. eISSN: 23401478.
- VILLABONA BLANCO, M. P. *La Desamortización eclesiástica en la Provincia de Murcia (1835-1855)*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1993. ISBN: 8487408664.
- VIÑAO FRAGO, A. (ed.). *Historia y educación en Murcia*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1983. ISBN 8460029913.
- WINCKELMANN, J.J. *Historia del Arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal, 2011. ISBN 9788446030614.

Hemeroteca

La Ilustración Española. Madrid. (1869 – 1921)

El Correo Nacional. Madrid. (1838 – 1842)

Semanario Pintoresco Español. Madrid. (1836 – 1857)

La Época. Madrid. (1849 – 1936)

La Palma. Murcia. (1849 – 1849)

El Diario de Murcia. Murcia. (1847 – 1847)(1879 – 1903)

La Paz de Murcia. Murcia. (1858 - 1895)

El Obrero. Murcia. (1870 – 1873)

Cartagena Ilustrada. Cartagena. (1872 – 1874)

El Semanario Murciano. Murcia. (1878 – 1882)

El Criterio murciano. Murcia. (1885 – 1890)

Las Provincias de Levante. Murcia (1885 – 1902)

La Enciclopedia. Murcia. (1888 – 1889)

La Voz de Mula. Mula. (1889 – 1889)

El Liberal de Murcia. Murcia. (1902 – 1939)

La Verdad de Murcia. Murcia. (1903 – 1936)

El Tiempo (Ed. Mañana). Murcia. (1908 © 1937)

Polytechnicum. Murcia. (1916 – 1922)

Anexos

ANEXO 1

ARSEAPMU. Proyecto Carmesí. Memoriales. Informe de la Real Sociedad Económica de Amigos del País sobre el destino de los conventos suprimidos. 1837.

ANEXO 2

ARSEAPMU. Memoriales. Informe de la Comisión de la Sociedad para recoger las pinturas de los conventos suprimidos. 1837. Nota de los cuadros recogidos.

ANEXO 3

Boletín Oficial de la Provincia de Murcia. Martes 3 de septiembre de 1844. Instrucciones que deben observarse por las Comisiones provinciales de Monumentos históricos y artísticos.

ANEXO 4

ARSEAPMU. Correspondencia General. Informe del 13 de Junio de 1845 sobre la aplicación que pudiera darse a los Conventos que se hallaban sin enajenar en la Provincia.

ANEXO 5

AMUBAM MUBAM 006,11ñ. Nota con los artistas más distinguidos de la provincia.

ANEXO 6

ARESEAP. Correspondencia General. Oficio del Sr. Gobernador de Provincia dando cuenta de la Real Orden expedida por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas acerca de las circunstancias y requisitos que deben reunir las obras artísticas. 1850.

ANEXO 7

MUBAM 10088/001,59 Oficio de la Sección de fomento del Gobierno de la provincia de Murcia al Señor presidente del Museo Provincial, sobre los objetos de arte incautados en la Catedral y en las iglesias y ermitas.

ANEXO 8

AMUBAM MUBAM 10088/001, 21c, 21d. Presupuestos y cuenta justificada de restauración. 1866.

ANEXO 9

AMUBAM 10088 001, 15 b. c. g. h. i. Inventarios de los cuadros que quedaron en depósito después de ser extraídos de los conventos suprimidos, a su entrega al Museo provincial. 1870.

ANEXO 10

ARABASF 51-2 / 5 (78). Informe de Javier Fuentes y Ponte al Director-Presidente y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Murcia, 25 de Enero de 1879.

ANEXO 11

MUBAM 10087/005, 10d. Carta de Marquesa de Salinas al Presidente de la comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos. 1886.

ANEXO 12

AMUBAM MUBAM 10087/005,3. Oficio de la dirección General al presidente de la Comisión de monumentos suspendiendo las restauraciones.

ANEXO 13

AMUBAM CPM. Acta del 25 de noviembre de 1886. Informe de D. Justo Millán sobre el estado de conservación de la Capilla de los Vélez.

ANEXO 14

“Una restauración y un artista”. *El Diario de Murcia*, 14 de Marzo de 1886, pp.1-2.

ANEXO 15

FUENTES Y PONTE, J. “A la Real Academia de San Fernando. Dos pasos de procesión”, *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 1896, pp.55-62.

ANEXO 16

FHCNPJ. Carta de D. Mariano Vergara al conde del Valle San Juan. 1893.

ANEXO 17

FHCNPJ. Notas y cuentas relativas a las restauraciones de las imágenes, composiciones en las tarimas, arreglo de los camarines y nuevos tronos. 1893-1894.

1. Presupuesto por la obra del camarín del paso de la Cena.
2. Gastos en reparar las Efigies y efectos de la cofradía de Ntro. Padre Jesús.
3. Petición del Sr. Mayordomo Molina y Serrano para reformar el nicho del paso de la Oración del Huerto.
4. Presupuesto, notas sueltas y recibos del Paso de la Caída.
 - 4.1. Nota
 - 4.2 Precio de la tarima del paso de la Caída
 - 4.3 Notas sueltas y recibos de la tarima y el nicho de la Caída
5. Pasos de Jesús. Dimensiones.

ANEXO 1

ARSEAPMU. Proyecto Carmesí. Memoriales. Informe de la Real Sociedad Económica de Amigos del País sobre el destino de los conventos suprimidos. 1837.

Evacuando esta Sociedad el Informe que VS. la pide en sus comunicaciones de 17 de junio último y 8 del corriente, sin embargo de lo delicado que es el negocio que en ellos se trata y habiendo oído el parecer de algunos facultativos y personas inteligentes es de sentir que el convento de San Francisco por la bella arquitectura de su obra nueva magnífica escalera de dos ramales colocadas en medio de dos patios decorada hasta su altura, iluminada por la parte superior con mucha [...] y otras preciosidades de su orden arquitectónico que puede servir como de escuela a los jóvenes que se dediquen a este estudio; debe conservarse determinándolo para oficinas provinciales.

Santo Domingo por sus grandiosos salones, bellissimo patio y bóvedas, extensa capacidad y fortaleza de su obra puede destinarse para casa coliseo.

La Merced, aunque su orden arquitectónico de su patio pudiera servir de modelo y de estudio para los que se dedican a la arquitectura, careciendo lo demás de él de objeto alguno que recomiende su conservación y por otra parte no siendo susceptible para ninguna clase de establecimiento pudiera habilitarse en él casas particulares y en beneficio del Erario, reservando su magnífica Iglesia, que tanto por su hermosura como por su localidad puede servir en ayuda de Parroquia dando culto a la Imagen de Ntra. Sra. de los Remedios, a quien los Murcianos profesan una antigua devoción.

Sn. Agustín. Este edificio no es de los más aventajados por su arquitectura, pero si por su mucha localidad, están en un extremo de la ciudad, muy ventilado tanto por la espalda que cae a la huerta como por su fachada que da a una anchísima plaza, quizá puede la mayor de esta capital puede destinarse con bastante proporción para un cuartel, y su iglesia que junta de la Catedral a la más capaz y que su espaciosa nave y grande altura la dan un aspecto majestuoso, debe destinarse a la reunión del público en actos civiles o religiosos en que no pueda estarse a la intemperie.

La Trinidad: este convento que se halla en el extremo de levante de la ciudad no tiene otra particularidad que patio adornado de columnas de mármol, su templo está a medio construir y todo ello no puede ser apreciable más que para cuartel, por estar muy ventilado con una gran plaza a su frente y casi en la misma huerta o para formar casas particulares en beneficio y del erario del vecindario.

Colegio de la Purísima: este pertenecía a los regulares franciscanos, aunque de solidez no es tan capaz como los conventos, disfruta de buenas vistas al paseo del Malecón y orillas del Segura por la parte de mediodía, y por la del norte a lo más público de la ciudad. En 1822 fue concedido por S.M a esta Sociedad Económica para establecer en él sus enseñanzas, y lo ha sido nuevamente en el año último, aunque pagando por él un módico alquiler.

San Juan de Dios: este convento tiene bastante solidez, mucha capacidad, buena ventilación y propio paso el destino que tiene de hospital general; sus grandes y magníficos salones conservados para el objeto, sus altas bóvedas la -- a los edificios destinados para la cura del venéreo y convalecencia, con habitaciones adecuadas para los asistentes, una capilla muy proporcionada, que es una graciosa rotunda, su magnífica escalera, grande patio y demás que le adornan no dejan que -- para el objeto a que está destinado.

Santa Teresa: este convento en nada es ventajoso, sin capacidad ni proporción para

establecimiento público y de consiguiente solo puede ser aplicable para casas particulares.

San Felipe: este edificio es bueno en cuanto a solidez, pero no presenta cosa interesante a las artes, su capilla seria utilísima si se agregase a la iglesia parroquial de santa Eulalia, de quien solo la divide una pared. Y lo demás convertirlo en casas particulares.

Con lo que cree esta Comisión haber llevado el cometido que VS. le hace en la suya citada. ---Dios S^a. M^a. 15 de julio de 1837.

Sr. Gobernador Superior Politico en la Provincia.

ANEXO 2

ARSEAPMU. Memoriales. Informe de la Comisión de la Sociedad para recoger las pinturas de los conventos suprimidos.

Comisión de la Sociedad para recoger las pinturas de los conv^{tos}. suprimidos de esta capital. Adjunta a V.S. la nota de las pinturas q^e. en sentir de la comisión, y de otras personas inteligentes merecen alguna atención, aun quando ninguna de ellas sea orig^l. y si solo copias ejecutadas por autores de poco merito.

Dios gue.á V.S. m^s. a^s. Murcia 26 de Abril de 1837.

En Srio de la comisión

Francisco Vallespinosa

Sr. Secretario de la Sociedad Economica de esta cap^l.

Nota de los cuadros recogidos en los conventos suprimidos de esta cap^l. Por la comisión de la sociedad económica nombrada al efecto.

Asuntos	Dimensiones	
	Palm ^s . de alto	Yd. de ancho
Nacimiento de Santo Domingo. apaisado	13	18.
Una cena, lienzo sobre tabla. Apaisado	9	10 ½
Un crucifixo, sobre tabla	6 ½	4 ½
Quatro retratos de santos escritores del ord ⁿ de S ⁿ Geronimo, iguales todos en dimensiones	2 ½	1 ½
La Virgen y el Niño con S.ta Ana y dos religiosos del orden de S. ⁿ Fran ^o	9 ½	41/2
S ⁿ . Vicente Ferrer defendiendo el misterio de la concepción	10	8
El Benerable Guillermo del orden de S ⁿ . Fran ^{co}	10	8
S ⁿ . Vicente Ferrer predicando en la Plaza de S ^{to} . Domingo de esta ciudad, apaisado	9	12
Una Santa mártir del orden de S ⁿ . Fran ^{co}	9 ½	8
Una Asuncion coronada por la Trinidad		
La Virgen con Magdalena Marta presentando un lienzo con un Retrato de un religioso de S ^{to} . Domingo a otro de la misma orden	10	8
(Scoto) Defendiendo el misterio de la concepción, apaisado	6 ½	9
Una santa en prisión acompañada de Christo y Angeles	10 ½	6 ½
Sto Tomas de Villanueva dando limosna á los pobres	7 ½	5 ½
Un obispo del orden de S ⁿ . Agustin	8	5
El V. [...] escribiendo de la pureza de la Virgen, ap ^{do}	7	9 ½
Sn. Agustin	9	4 ½
Un S ^{to} Obispo de la misma orden	9	4 ½
Una lid de un guerrero español con u moro, ap ^{do}	4	6
El V. Raimundo Lulio	10	8.
Una Purisima	12	9 ½

Otra id.	10 ½	8
Otra id.	14	12
El Sr. concluido el ayuno, y asistido de Angeles, ap ^{do}	12	18
Una Ascension	15	11
Retrato del obispo D ⁿ . Antonio Salinas	10	6
S ⁿ . Jayme	10	6
S ⁿ . Buenabentura	10	8
Retrato del patrono del colegio de la purisima	8	6
Yd... del fundador del dho colegio	8	6
El Sr. en el Sepulcro, ap ^{do}	4	5.
La Virgen con el Niño	7.	5 ½
El triunfo de la Eucaristia ap ^{do}	5 ½	8
Una santa del orden de S ⁿ Agustin dando limosna á los pobres	9	7
La muerte de S ⁿ Diego de Alcalá	8	7
La Virgen y S ⁿ Bernardo	13 ½	10
La ultima Cena del Señor. ap ^{do}	14	21

Estas son las únicas pinturas de las que, en sentir de la comisión y de otras personas inteligentes merece hacerse alguna mención. Ninguna de ellas es original y si solo copias, pero ejecutadas p^r. autores, unos de ellos desconocidos, y otros aunque conocidos todas de inferior merito. De las demás nada se dize tanto p^r. su deterioro quanto por su ningún merito. Murcia 26 de Abril de 1837.

El Srio de la Comision
Francisco Vallespinosa

ANEXO 3

Boletín Oficial de la Provincia de Murcia. Martes 3 de septiembre de 1844.

GOBIERNO POLITICO

Núm. 481. El Excmo. Sr. Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación dé la Península con fecha 24 de Julio me comunica la Real orden siguiente.

La Reina, a propuesta de la Comisión central de Monumentos históricos y artísticos, ha tenido a bien aprobar las siguientes instrucciones que deben observarse por las Comisiones provinciales de los mismos monumentos.

CAPITULO 1º

De la organización de las Comisiones

Artículo 1º Establecidas las comisiones en todas las provincias, como se manda por la Real orden de 15 de Junio último, su primera atención será la de dividirse en Secciones con el objeto de simplificar los trabajos.

Art. 2º Las secciones serán tres y abrazarán los ramos siguientes.

1º Bibliotecas— Archivos.

2º Esculturas— Pinturas.

3º Arqueología -Arquitectura.

Art. 3º La sección primera entenderá en la formación de los Archivos y de las Bibliotecas, cuidando de aumentarlos con los manuscritos y obras que vayan adquiriéndose.

Art. 4º La sección segunda tendrá a su cargo la inspección de Museos de pintura y escultura, siendo de su incumbencia el proponer las mejoras que deban introducirse en dichos establecimientos.

Art. 5º La sección tercera cuidará de promover excavaciones en los sitios en donde hayan existido famosas poblaciones de la antigüedad, encintando el celo y patriotismo de los eruditos y anticuarios; recogerá cuantas monedas, medallas, noticias y otros objetos antiguos puedan encontrarse, los clasificará oportunamente, y atenderá, en fin, á su conservación de aquellos edificios, cuyo mérito los haga acreedores a semejante distinción.

Art. 6º A pesar de ser privativo de cada sección el ocuparse en estos ramos separadamente, para que todos los pasos dados por las comisiones lleven el sello de, la madurez, no podrá ninguna sección proceder por si en ningún asunto, sin anuencia ó acuerdo de la comisión.

CAPÍTULO 2º

De los trabajos de las secciones.

SECCION 1ª

Artículo 7º Las principales obligaciones de esta sección son las prevenidas en la Real orden del 15 de Junio en las atribuciones 4ª y 5ª del artículo 3º exceptuando la parte que tiene relación con los Museos.

Art. 8º Para logra este objeto cumplidamente, se pondrán las comisiones de acuerdo con los encargados de Amortización, procurando reunir todos los códices, manuscritos y demás documentos, que tengan relación con las ciencias, la historia y la literatura.

Art. 9º. Cuando en un archivo o biblioteca exista «un índice o catálogo de los manuscritos o libros que en él se conservaron hasta la exclaustación de los reculares, se examinará detenidamente, se anotará la diferencia que se encontrare y se dará parte de ello al Gobierno.

Art. 10 En caso de adquirirse alguna noticia del paradero de los documentos que se

hayan extraviado, se procederá, con la mayor reserva y solicitud a recuperarlos como se previene en la disposición 2ª del artículo 3º de la Real orden arriba mencionada, poniendo en conocimiento del Gobierno las circunstancias que hayan concurrido a la usurpación ó extravío de cualquier otro género.

Art. 11. Recogidos y clasificados por épocas y materias los documentos, manuscritos, y códices, de que se habla en el artículo 10 se formarán memorias en que se dé noticia del nombre y vida de los autores, se califique el mérito de cada cual y se señalen las relaciones que puedan tener con la historia de los hechos y de las letras. Estos trabajos se remitirán directamente a la comisión central para que pueda utilizarlos como mejor convenga.

Art. 12. Siendo una de las principales atenciones del Gobierno crear bibliotecas que puedan dar impulso a la ilustración del país, cuidarán las comisiones de reunir en un solo local cuantos libros pertenezcan a la Nación, separándolos por materias y formando con arreglo a esta clasificación los correspondientes Índices.

SECCION 2ª

Art.13. tendrá esta sección como uno de sus más importantes deberes el evitar que se prolongue por más tiempo el abandono en que ha estado este género de preciosidades artísticas por espacio de algunos años.

Art. 14. Estará a su cargo el dar cumplimiento a las disposiciones 1ª, 2ª, 3ª y 6ª del artículo 3º de la real orden de 13 de Junio, en cuanto tenga relación con el ramo que se pone á su cuidado.

Art. 15. Pedirá para ello á los encargados de Amortización los inventarios que se extendieron al encargarse de los bienes nacionales y practicará las mismas diligencias que respecto a los códices &c, se previenen en los artículos 9 y 10 de estas instrucciones, apelando a la autoridad de los tribunales en caso de poner resistencia a sus invitaciones los que tuvieren algún objeto usurpado.

Art. 16. Recogerá cuantas noticias tengan en relación con los monumentos que por su antigüedad o mérito artístico deban conservarse; y la comisión en vista de ellas propondrá al Jefe político cuanto juzgare oportuno, elevándolo este al Gobierno de S . M., siempre que no sea de grande urgencia el salvar de la ruina algún objeto importante. Cuando esto aconteciere, deberá ejecutarse lo que la comisión juzgare más conveniente.

Art. 17. En los puntos en donde no hubiere Museos, reunirán las comisiones en un local seguro cuantos lienzos, estatuas relieves y demás obras de talla recojan hasta que el gobierno de S . M. disponga lo más conveniente.

Art. 18. Para evitar que los usurpadores de cuadros u otros objetos puedan enajenarlos llevándolos al extranjero cuidarán las comisiones por medio de la sección 2 de que no se despache guía alguna de este género de mercadería por los administradores de aduanas sin que antes haya sido reconocida por tres profesores y sin que se presenten testimonios, en que se acredite su procedencia.

Art. 19. Cuando esta fuere incierta ó sospechosa, quedarán los cuadros en poder de las comisiones, hasta que los interesados prueben su derecho, lo cual habrá de verificarse en el espacio de treinta días

Art. 20. Todos los cuadros que se recojan y que ahora existen en los Museos serán sellados por el reverso por las comisiones con esta inscripción <<Comisión de monumentos artísticos de la provincia de ...>> cuidando que este sello no perjudique en nada a la pintura. Y en el catálogo que haya de formarse" según se manda por la disposición 4ª del artículo 3º de la

Real orden mencionada, se expresará la procedencia de cada producción, con nota del día en que fue adquirida. Esta disposición será extensiva a la sección primera.

Art. 21. Los catálogos serán metódicos y razonados, esto es: separando los cuadros por escuelas y poniendo un breve juicio sobre cada uno.

Art. 22. Remitirán las comisiones estos catálogos a la central, así como también una nota de los objetos recogidos anualmente, además del resumen que expresa el artículo de la real orden citada.

SECCION 3ª

Art. 25. Para llevar a cabo las disposiciones contenidas en el artículo 5º de estas instrucciones, observará la sección tercera las siguientes.

1ª Corresponderá con las Academia» y particulares que entiendan ó hayan entendido en trabajos de excavaciones, estimulándolos a continuarlos.

2ª Nombrará personas, si ya no las tuviere en su seno, que puedan encargarse de la dirección de dichas excavaciones, e intervengan todos los objetos descubiertos poniéndolos en poder de la Comisión.

3ª Recogerá por cuantos medios le sean posibles las lápidas, vasos, vasijas, monedas, medallas y otros objetos de antigüedad, reuniéndolos en el mismo local donde esté establecido el Museo y clasificándolos por épocas. Las épocas principales serán: época fenicia, época céltica, época griega, romana, púnica, época bárbara, época arabe y época del renacimiento.

4ª Clasificados en esta forma los objetos de arqueología, formará el correspondiente catálogo de ellos.

5ª Se informará detenidamente de los monetarios y demás gabinetes arqueológicos que existieren en cada provincia y notará el número de monedas y objetos que encierren, dando parte de ello al gobierno de S. M. para que este tenga presentes estos datos en la formación de Estadísticas.

Art. 24 Cumplirá esta sección exactamente con la primera cláusula de la disposición primera del artículo 3º de la Real Orden de Junio , y tendrá a su cargo el desempeñar los trabajos que señalan las atribuciones 3ª y 6ª del mismo artículo, en cuanto tenga relación con la parte arquitectónica.

Art. 25 Siempre que algún edificio se halle en mal estado é interese a las artes y a la historia el conservarlo, propondrán las comisiones oyendo a la sección 3ª los medios de repararlo, para que sean elevados al conocimiento del gobierno por el jefe político.

Art. 26 Estas reparaciones se harán bajo la dirección de la sección 3ª que deberá contar en su seno algún profesor de arquitectura, pero sin apartarse del dictamen de la comisión.

Ar. 27 Las descripciones y dibujos que se hicieren de los monumentos que no sean susceptibles de traslación, serán remitidos a la comisión central, que procurará darles publicidad oportunamente.

Art. 28 Podrán reunirse las secciones siempre que lo exija el buen desempeño de los trabajos que se ponen a su cuidado.

Art. 29 Las comisiones celebrarán sesión semanalmente, siendo presidida, en caso de faltar el jefe político por la persona que este haya designado anticipadamente y en los casos que alguna sección lo reclame para hacer alguna consulta extraordinaria.

Art. 30. Harán las comisiones por medio de un individuo de su seno una visita anual a todos los pueblos de sus provincias respectivas para vigilar sobre la conservación de todos

los monumentos que no puedan trasladarse y proveer lo más conveniente a este objeto. Las comisiones señalarán los honorarios, que deberán satisfacerse a dicho individuo, durante el tiempo de su permanencia fuera de la capital.

Art.31. Como el Gobierno de S. M. se propone estimular por todos conceptos el patriotismo de los amantes de las letras y de las artes, se hará una mención honorífica en la memoria anual, que escribirá la comisión central, de aquellos sujetos, cuyo celo los haya hecho distinguirse en los trabajos de las comisiones.

Art. 32. Cuando los servicios prestados sean de tal consideración que merezcan ser premiados de otro modo, el gobierno de S . M. se propone también hacerlo dignamente.

CAPITULO 3º

De las obligaciones de los alcaldes de los pueblos respectos a las comisiones de monumentos históricos y artísticos.

Art. 33. Para que no sean infructuosos los trabajos de las comisiones quedan los alcaldes de los pueblos obligados a observar las disposiciones siguientes.

1ª. Suministrar cuantas noticias les sean pedidas por la comisión, respecto a cualquiera de los ramos de su instituto, asociándose para desempeñar este cometido, a los curas párrocos (de cuyo celo espera mucho el gobierno de S. M.) así como para cumplir con las demás obligaciones que expresa el presente capitulo.

2ª Coadyuvar por cuantos medios a su alcance al logro de lo dispuesto en los artículos 9, 10 y 15 de estas instrucciones, bajo su responsabilidad más estrecha.

3ª Auxiliar a los encargados de las comisiones en cualquiera obra de traslación u otra semejante.

4ª Retener los lienzos, códices, escrituras, estatuas y otros objetos de artes de sospechosa procedencia que se encuentren en su jurisdicción, dando parte a las comisiones para que estas acuerden lo más conveniente con arreglo a los artículos 18 y 19 del capítulo anterior.

5ª Recoger todos los fragmentos de lápidas, estatuas columnas, medallas, vasos y otros objetos de antigüedad que se descubrieren en su término y remitirlos a las comisiones, expresando el lugar en donde fueron hallados. Cuando el objeto encontrado esté fijo en el suelo o sea de tal magnitud que pueda peligrar removiéndolo, no se procederá a tomar medida alguna sin anuencia de la comisión provincial, que determinará lo más conveniente.

6ª Vigilar por la conservación de aquellos edificios, cuadros y esculturas que existen aún en las Iglesias de los conventos habilitadas para parroquias o ayudas de tales, poniendo en conocimiento de las comisiones cualquiera novedad que en esta parte ocurra.

7º Estimular a los hombres estudiosos que residen en los pueblos de su jurisdicción para que se dediquen a estos trabajos

Art. 34. Los Alcaldes y curas párrocos que llevados de un verdadero patriotismo se distinguieren en el cumplimiento de estas disposiciones, contribuyendo así a ilustrar las glorias de su patria, serán acreedores a las recompensas honoríficas que se indican en los artículos 51 y 52. »

Y la traslado a VV. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a VV. muchos años. Murcia 20 de Agosto de 1844. — Mariano Muñoz y López. —Señores Alcaldes Constitucionales de los pueblos do esta Provincia.

ANEXO 4

ARSEAPMU. Correspondencia General. Informe del 13 de Junio de 1845 sobre la aplicación que pudiera darse a los Conventos que se hallaban sin enajenar en la Provincia.

Los que suscriben, comisionados por la sociedad para informarla sobre la aplicación que pudiera darse a los Edificios Conventos que se hallan sin enajenar en esta Provincia; tienen el honor de evacuar tan delicado encargo, después de haber examinado en espíritu, objeto, y disposición del Real Decreto de 11 de Abril último; la Real Orden circulada en 22 del mismo mes por la Junta Superior de venta de Bienes Nacionales; Y las varias órdenes así Generales como Especiales que se ha expedido con el mismo intento antes de la suspensión de las ventas. También ha tenido presente esta comisión el informe dado por la Sociedad en el año anterior sobre un objeto análogo: y la lista nominal que con sus correspondientes observaciones han formado las oficinas de Bienes Nacionales de esta Provincia, con arreglo al traslado que el Sr. Intendente acompaña a su oficio fecha 4 del corriente.

Es innegable que la venta de los Edificios Conventos tal como se ha verificado hasta el día, no ha podido producir al Estado las ventajas que debió prometerse de unas fincas de tal cuantía, y en lo general de tan exquisito mérito Artístico. También lo es la considerable pérdida que deplora las artes por la desaparición y destrucción que han experimentado los más bellos y arrogantes monumentos, y jefes de obra de nuestros primeros Maestros; pero como tales desgracias, ocasionadas por circunstancias conocidas de todos, no prueba nada contra la necesidad y urgencia de dar a los referidos edificios una aplicación útil, que cediendo en beneficio público, contribuya a la vez a conservar los pocos y mutilados restos que se han salvado de la Catástrofe; de aquí la conveniencia de fijar de una vez para siempre, el destino irrevocable de cada uno.

La comisión quisiera poder proponer y colocar en cada edificio un Establecimiento público comunal, que en unos recibiese consuelo, alivio y protección la humanidad doliente, la orfandad y la desgracia; en otros progresos, y adelantos las Ciencias, las Artes, y la Industria; y en todos se fomentase la moralidad, la virtud y el amor al trabajo; pero desgraciadamente, ni el Estado y situación que ocupan los Edificios Conventos que constan en la relación de las Oficinas, es apropiado para aquella clase de Establecimientos en su mayor parte, ni los medios y recursos con que pudieran promoverse por parte de las Corporaciones populares, ascienden ni con mucho a cubrir las necesidades más perentorias y urgentes, ni hay motivo para esperar que por ahora diesen resultado alguno beneficioso ciertos Establecimientos, propios para sociedades más adelantadas que la nuestra en la Ciencia Económica.

Estas consideraciones ponen a la Comisión en el desagradable caso de renunciar a sus bellos pensamientos, circunscribiendo su parecer sobre un círculo de ideas más exacto y positivo, y de más fácil y natural aplicación; y como del Examen que ha hecho, partiendo de aquellos principios, solo puede dársele destinación para el Público, y para el Estado, a los Conventos que quedan sin vender en la Capital; para que los restantes produzcan también alguna cosa en beneficio del Tesoro con utilidad de la industria, se atreve a proponer su venta o enajenación a censo a favor de los particulares, precaviendo los abusos conocidos, y previo reconocimiento e informe de la Comisión de Monumentos Artísticos, con el objeto de conservar, o segregar los que a su juicio lo merezcan.

La comisión cree innecesario ayudar a la ilustración de V.S. sobre la multitud de

razones, que militan a favor de la enajenación que propone en beneficio de la industria, limitándose únicamente a conculcar la urgencia que reclama la pronta aplicación de dichos edificios, si no se quiere verlos reducidos a escombros dentro de poco tiempo; y sentados estos antecedentes pasa a ocuparse de cada uno en particular.

El convento de Santo Domingo de esta Capital, es el que en primer término llama la atención de la Comisión: una ventajosa posición en el centro de la mejor Plaza de ella con comunicaciones a la del Esparto, no menos espaciosa y regular, están convidando hace tiempo para la construcción de un Teatro, cómodo y elegante, que tanta falta nos está haciendo, respecto a que el que existe sobre los inconvenientes de un antigua e irregular construcción, ofrece infinitos obstáculos al buen orden y comodidad interior y exterior de los espectadores, ya en sus localidades tránsitos y pasillos, cuya imperfecta planta altera necesariamente toda regla de Policía y buen régimen, ya en sus entradas y salidas, que por su angostura exponen a cada momento la seguridad y aun la marcha de los concurrentes; ya en fin en su reducido y mezquino Escenario, incapaz de mejora, y mucho mas de corresponder ni remotamente a la Exposición y ornato que requiere y exige la composición y buen gusto del Teatro moderno. El pequeño y antiguo Teatro de que vamos hablando se halla además en un estado completo de deterioro, y con síntomas evidentes de una ruina o hundimiento que puede llenar de luto y de dolor a esta población en el día que menos se espere; por más que se entretenga y alague la confianza con reparaciones momentáneas, y aun seductoras, que absorbiendo todos los productos de aquel propio; no pueden salvarle la fatal sentencia que le prepara su carcomida obra: y siendo incontestable la necesidad de los Teatros, mayormente en las grandes poblaciones donde sirven de Escuela practica de ilustración, cultura y civilidad; y a la vez de honesto entretenimiento, que todo buen gobierno debe promover entre sus súbditos, como uno de los más eficaces medios de prevención contra los males que suelen acarrear las pasiones, cuando se hallan estimuladas por el ocio; ninguna población está más en el caso de mejorar, tan útil Establecimiento como esta Ciudad, que tanto se resiente de su falta: por consiguiente la Comisión opina que el convento de Santo Domingo debe cederse por el gobierno al Ayuntamiento de esta Capital, para que por los medios que su buen celo y circunstancias le aconsejen, procedan desde luego a acomodarle para un teatro, aprovechando del antiguo cuanto pudiera utilizarse para el moderno, ya en efectos o en maravedíes: sin que obste el proyecto que en otro tiempo se concibiera para la centralización de todas las oficinas de esta Provincia, cuyo expediente que se haya todavía sin resolver por el Gobierno, revela las grandes dificultades y absoluta imposibilidad que se toca en llevarlo a cabo, porque los extraordinarios gastos que se requieren para ponerlo en el estado que exige aquel servicio, prorrogarían indefiniblemente su ejecución, y absorberían sumas considerables, cuyo capital representaría un redito mayor que el que actualmente se paga por las Casas que las referidas oficinas ocupan en sitio mucho más céntrico de la Ciudad, y con mayor comodidad para las mismas. Tampoco debe servir de obstáculo la reclamación de la archicofradía del rosario solicitando unir la Iglesia a su Capilla; porque esta no solo es bastante capaz como Templo de una Hermandad, sino que todavía es mayor quizá que algunos de los que existen en esta ciudad y están sirviendo para el culto parroquial: por consiguiente la mejor, la más útil, la más conveniente y más beneficiosa aplicación que puede darse al referido Convento es la que queda demostrada.

El Edificio e Iglesia de Monjas Verónicas que en el día se hallan ocupados por gente

pobre y artesanos, parece destinado por su situación, proporciones y demás circunstancias a un Establecimiento Científico y Literario que aprovechando la comodidad de sus localidades pueda dar a la Enseñanza toda la extensión y ensanche que reclama este país.

Cualquiera corporación cuyos trabajos se dediquen a la propagación de tan útiles y privilegiados objetos debe ser protegida y favorecida por el Gobierno facilitándole los medios de llevar tan filantrópicas intenciones; y ninguno puede ser tan eficaz y estimulante en concepto de la Comisión, como la concesión de un Edificio donde con la oportuna amplitud reparación y conveniencia puedan establecerse las oficinas, Cátedras, Laboratorios, Talleres y Salones de Exposición que proporcionando enseñanza y ocupación, atraigan la concurrencia y despierten el estímulo tan necesario para el adelanto de la juventud y la propagación de los conocimientos humanos.

Sin menoscabar en lo más mínimo la justa reputación que también merecida tienen otras Corporaciones Literarias no puede negarse que la única, y acaso la exclusivamente llamada a fomentar tan interesantes objetos por su carácter constitutivo, por su privilegiado deber, y por las relaciones que la enlazan con el supremo gobierno, es la Sociedad Económica, y nadie en concepto de la Comisión podría utilizar con menos gasto y mayor ventajas un Edificio, pues no puede ofrecer el abandono en que se encuentra otra esperanza, que la de su progresiva destrucción y aniquilamiento. La Sociedad Económica a la vez que la conservaría con las mejoras y composiciones que en el hiciera, embellecería sus departamentos con los productos y adelantos de las artes y la industria, animándolos con la escogida juventud de este país, ocupada de un lado en el estudio de los severos principios de la Ciencia, y de otros de la risueña y agradable práctica de sus reglas. La Comisión pues entiende que ninguna ampliación puede darse al referido Edificio Convento tan útil y beneficiosa como la de su concesión a la Sociedad Económica de Amigos del País, la cual podrá invertir los gastos de la Casa que actualmente ocupa, en otros objetos de su atención.

No puede dudarse que el convento de Gerónimos, situado a una legua de esta Capital, es uno de los Edificios más suntuosos y remarcables del siglo 16: su voluptuosa posición, la Elegancia de sus contornos, la solidez de su obra, y el variado y caprichoso gusto de su construcción, lo hacen digno de todo respeto y de que continúe embelleciendo el pintoresco cuadro de la hermosa vega que preside: pero la Comisión vacila al proponer la aplicación que pudiere darse a este Edificio, cuya conservación reclama un poderoso medio de producción que no comprende como pudiera atraerse sobre aquel Establecimiento: solo un Cuartel de Caballería y Artillería que sirviese de Depósito de organización e instrucción de ambas armas, es la única cosa a que convendrá destinar este grande Edificio por su extensión y capacidad y por su proximidad a los grandes y anchurosos campamentos de Guadalupe, propios para los ejercicios y maniobras de las referidas armas; teniendo además la ventaja, por lo respectivo a la segunda, de hallarse a media hora de una de las mejores y más abundantes fábricas de Pólvora de Reino, en la cual reside constantemente una Sección del Cuerpo con sus oficiales y tropa, y un Jefe Director a su cabeza, y a la de una Oficina perteneciente al Ministerio del Ramo. La Comisión entiende que la aplicación propuesta sería la única posible y ventajosa que podría darse al expresado Edificio Convento, con lo cual se conciliaría la justa conservación que reclama tan hermoso Monumento, con utilidad y provecho del Estado pudiendo servir su Iglesia al propio tiempo para la celebración de los Divinos oficios como Capilla

del mismo Cuartel.

A la falda del Monte de la Fuensanta, una legua al S. de esta Capital, existe otro Convento que fue de Religiosos Franciscos bajo la advocación de Santa Catalina del Monte: en posición aislada y excéntrica de población, las buenas aguas potables que nacen en su propio terreno, el fresco y delicioso paraje en que residen, con otras favorables circunstancias que lo rodean, lo recomiendan eficazmente para un Lazareto en tiempo de Epidemias, y aun para Hospital de convalecientes en tiempos ordinarios: cualquiera otro destino que se le diera no podría producir utilidad alguna para el público ni para el Gobierno; pues aun en el caso de que se vendiese (que sería difícil conseguir) su producto no podría jamás compensar la utilidad y beneficio que reportarían la humanidad, y la población entera destinándosele a los objetos propuestos.

Los demás Edificios-conventos que restan, como son el de Carmelitas y Franciscos de Caravaca, el de San Francisco de Cehegin, el de San Francisco y la Merced de Moratalla, el de Santa Ana del Monte de Jumilla, y el San Diego de Mazarrón, entiende la Comisión que deberían venderse por el Gobierno a las empresas o personas que los pidiesen.

Ninguno de los referidos edificios puede ser aplicado a los Establecimientos públicos que el Gobierno desea; y por consiguiente, continuando abandonados cual se encuentran o entregados acaso en manos, que lejos de mirar por su conservación, están negociando con cuanto pueden arrancar de sus obras, vendrán a desaparecer y arruinarse dentro de poco tiempo; y he aquí la necesidad y conveniencia de pasarlos a poder de los particulares, que haciendo suya la propiedad o dominio útil de unos Establecimientos en que deben librar la conservación y adelanto de los Capitales que inviertan, procuren fomentarlos y entretenerlos con su industria contribuyendo por este medio a aumentar la riqueza del país, el progreso de las Artes, y dando ocupación a muchos brazos con beneficio a la vez de los valores de las rentas públicas.

Para probar la exactitud de este pensamiento, pudiera la Comisión extenderse sobre las probables aplicaciones que por el medio indicado vendrían a tener los ya expresados edificios: pero no considerándolo preciso, para convencer a la Sociedad sobre un punto que esta tan al alcance de su exquisita penetración, se limitara a citar alguno para mayor comprobación de sus asertos.

El de Carmelitas de Caravaca colocado a la orilla S.O. de aquel pueblo, y en una línea extensa y considerable, sobre un hermoso y abundante caudal de agua cristalina, potable, que riega la mayor parte de la Huerta de dicha villa, se halla rodeado por todos sus costados de artefactos y fábricas que apoyan sus máquinas casi en sus propias paredes: lavaderos de lanas, batanes, fábricas de paños y otros Establecimientos, se agitan de continuo a su alrededor, y de la misma manera podrían establecerse dentro de él si se diese participación a aquellos industriosos habitantes en el referido Edificio por el propuesto medio. En el mismo o casi igual y semejante caso se encuentran los restantes con pocas excepciones; por consiguiente todo lo que sea separarse de este pensamiento lo cree la Comisión impracticable e ilusorio.

Todavía podrían añadirse algunas observaciones y apuntarse algunas ideas que en concepto de la Comisión deberían tenerse presentes para evitar, en el caso de que se adoptase su indicada medida, los fraudes y abusos que se han cometido en las ventas hechas hasta el día, proponiendo algunos medios para que el verdadero valor de tales Edificios no sufriese la considerable baja, ni diese el mezquino resultado que han producido los

ya vendidos; pero se abstiene de hacerlo porque está persuadida de que el Gobierno que los conoce con más exactitud, sabría precaverlos y corregirlos con su sabias disposiciones; concretándose a repetir que aun en el caso que por cualquier evento no diese dicha venta el resultado correspondiente al justo aprecio de los Edificios de que vamos hablando, siempre sería beneficioso al país la enajenación, y mayor para las ventas del Estado, que la que producirían en Activos. Lográndose hacer de ellos otros tantos Establecimientos, donde librase su subsistencia considerable número de familias con todas las ventajas que son consiguientes al progreso y adelantos de la riqueza del País.

Es cuanto la Comisión puede manifestar a V.S evacuando el informe que se ha servido pedirle sobre este asunto. Murcia 13 de Junio de 1845.

Tomas Albaladejo Salv. Marin Baldo

ANEXO 5

AMUBAM MUBAM 006,11ñ. Nota con los artistas mas distinguidos de la provincia. 1845.

Los que suscriben encargados por V.S. de proponer los nombres de los artistas mas distinguidos que existen en la Provincia á fin de llenar el objeto que se propone el Sor Gefé político en su comunicación fha 29 del pp^a. no pueden decir otra cosa sino que á excepción de los arquitectos ~~de la Capital~~ cuyos nombres y circunstancias son harto conocidos de V.S. ~~solo~~ conceptúan acreedores á ser considerados como tales ~~en aquel~~ concepto á D. Santiago Baglieto padre Escultor y Director de la Academia del cargo de V.S. á D. Santiago Baglieto hijo, también como Escultor y D. Santiago ~~Baglieto~~ Arroyo de quien se comenta tiene entendido tiene bastante afición – e inteligencia- a la pintura-

En cuanto a la provincia ignora absolutam^{te}. Los nombre de los que puedan hallarse en el caso de ser considerados en el sentido que se reclama.

ANEXO 6

ARESEAP. Correspondencia General. Oficio del Sr. Gobernador de Provincia dando cuenta de la Real Orden expedida por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas acerca de las circunstancias y requisitos que deben reunir las obras artísticas. 1850.

El Exmo. Sor. Ministro de Comercio Instruccion y Obras publicas me comunica con fha. 1º. del actual la siguiente R^l. Orden.

“He dado cuenta á la Reina /p. D. g./ de una instancia que ha elevado Dⁿ José Bover, escultor de Camara residente en Barcelona, en solicitud de que se exija el cumplimiento de la real orden de 11 de enero de 1808 por la cual está permitido que antes de ejecutar una obra, ya sea de arquitectura, pintura ó escultura de las que se costean de fondos municipales en los templos, plazas y parages públicos, se obtenga la aprobación de la real Academia de S. Fernando de las demás de bellas Artes del Reino en sus respectivos distritos, previa presentacion de los modelos ó proyectos correspondientes. Enterada S.M. y persuadida de los abusos que en esta parte se cometen, se ha dignado resolver, de conformidad con el dictamen de la enunciada real Academia, que no tan solo se lleve á exacto y debido efecto lo prevenido en aquella soberana resolución, sino que se haga estensiva a todas las obras del arte, incluso las de los particulares; pues si bien tienen estos derecho á ejecutar cuantos les parezca conveniente en sus respectivas propiedades, debe entenderse tal facultad dentro de ellas, y de ningún modo en las fachadas, capillas y demás parages abiertos al público, en los cuales los abusos contra las reglas de buen gusto redundan, mas que en perjuicio de sus autores, en descredito de la Nacion que los consiente.”

La que comunico á esa Corporacion para su conocimiento y efectos correspondientes.

Dios gue. a V. S. ms. as. Murcia 31 de Obre. de 1850.

[Rafl Garcia Espada]

A la Sociedad Economica de esta Capital.

ANEXO 7

MUBAM 10088/001,59 Oficio de la Sección de fomento del Gobierno de la provincia de Murcia al Señor presidente del Museo Provincial, sobre los objetos de arte incautados en la Catedral y en las iglesias y ermitas.

El Exmo. Sr. Ministro de fomento con fecha 20 del corriente mes me dice entre otras cosas lo siguiente: "Que los objetos de arte incautados en la Catedral y en las Yglesias y Ermitas, cuyo catalogo se remitió por ese Gobierno de provincia á este Ministerio pasen á ser propiedad del Museo provincial siendo de cuenta de la misma provincia los gastos de traslación y haciéndose la entrega con todas las formalidades y precauciones que V.S. vea convenientes"

Y para que tenga cumplido efecto lo que se previene por el Exmo Sor Ministro en lo anteriormente inserto, espero que los Sres. Socios del Museo de esta provincia nombre una comisión para que se incaute de los objetos que se mencionan; proponga en su vista el coste que puede ocasionarse con su traslación, así mismo el de su colocación en el local al efecto destinado. Dandome conocimiento de las personas que formen la comisión para este objeto con quien la sección de Fomento ha de entenderse.

Que a V.S. M^s. A^s. Murcia 30 Agosto de 1867

Juan [...]

Sor. Presidente del museo provincial

ANEXO 8

Presupuestos y cuenta justificada de restauración. 1866.

AMUBAM MUBAM 10088/001, 21c.

Presupuesto

De los gastos mas indispensables para la colocación y restauración de los objetos históricos y artísticos que existen en el Museo Provincial establecido en uno de los salones del Teatro de esta ciudad.

	Escudos
Para restaurar la colección de frescos de Villacis propia del Museo, trasportados al lienzo de los muros en que estaban pintados	300,000
Para la construcción de dos armarios de madera para guardar y conservar los objetos de pequeño tamaño	80,000
Por el importe de varias repisas para la colección de lapidas y restauración de las mismas	60,000
Total	440,000

Asciende este presupuesto á la cantidad de cuatrocientos noventa escudos.

Murcia 1º Mayo de 1866

Man^l. Stárico y Ruiz

AMUBAM MUBAM 10088/001, 21d

Cuenta justificada que yo D. Manuel Starico y Ruiz vice-presidente de la C. de M.H. y A. de esta capital rindo de la inversión dada á los 440. escudos librados á mi favor en virtud de acuerdo de la Diputacion de los objetos históricos que se hayan en el Museo Prov^l. a saber

Cargos	Escudos
Son cargo de 440 escu recibidos de fondos Prov ^{les} en virtud del libto espedido á mi favor con el numo 370	440
Total	440

Data

Por todos conceptos

Resumen

Cargo	440,..
Data	440,..
Saldo	000...

De forma que importando el cargo 440 escu y la data igual una resulta saldada la presente cuenta.

Murcia.- 30 de Junio 1866.

ANEXO 9

Inventarios de los cuadros que quedaron en depósito después de ser extraídos de los conventos suprimidos, a su entrega al Museo Provincial. 1870.

AMUBAM 10088 001, 15 b

He recibido del Sr. Srio. de la Diputación Provincial en virtud del acuerdo contenido en la comunicación que el Sr. Gobernador de esta Prov^a. transcribe en 31 de Dbre. ult^o. al Sr. Presidente de la comisión Provincial de monumentos históricos y artísticos los cuatro cuadros siguientes:

- 1^o La rendición de Boadil ult^o. Rey moro de Granada por el pintor D. Jose Pascual.
- 2^o. La Andromeda, copia en lienzo de Ticiano, por el pensionado Dⁿ. Juan Man. Pozo.
- 3^o los mosqueteros de Luis XIII, en talla, por D. Adolfo Rubio.
- 4^o. Un cuadro de costumbre del País con tres huertanos jugando á la baraja, en tabla del mismo artista.

Estos cuadros se custodiaran en el salón del museo á cargo de la espresada comisión en calidad de depósito. Murcia 13 de Enero de 1868.

Por [...] de la comision

MUBAM 10088 001, 15 c

En virtud de acuerdo de la Exma. Diputación Prov^l. Fha 20 de Dbre. de 1867, antes transcrito, quedan en la sala de este Museo en calidad de deposito los siguientes cuadros al oleo que existian en el salón pral. del Gobierno civil, de la Provincia y pertenecian, á aquella corporación.

De [...] desconocidos

Un cuadro asunto mistico de la orden de la trinidad

Otro id. la muerte de san Pedro Albues.

Otro id. representando á San Fran^{co}.

Otro id. representando á San Geronimo

Obras de los pensionados

por la Exma. Dipⁿ. Prov^l.

Ruiperez Un cuadro la entrevista del Duque de guisa con el Rey.

MUBAM 10088 001, 15 g

Ynventario de los cuadros y demás objetos pertenecientes á la Casa de la Misericordia los cuales en el dia de hoy entrega el Director de dicha Casa al Vicepresidente de la Comisión de monumentos artísticos é históricos del Museo provincial de esta ciudad para su conservación en el mismo y en calidad de depósito; según lo dispuesto por la Ilma. Diputación provincial en dos del actual.

1^o Un lienzo sin marco, de forma apaisada y de grandes dimensiones que se halla en el coro bajo de la Yglesia, en muy mal estado y que representa las Bodas de Canaán, debido al pincel de D. Lorenzo Vila.

2^o Un cuadro con su decoración de madera que le sirve de marco, que igualmente se halla en el indicado coro bajo y representa La Anunciación, copia de Giotto.

3^o Dos cuadros laterales al [...] que representa el uno El Buen Pastor, y el ambos á la otro á la Virgen ambos á la escuela de Orrente.

4º Cuatro floreros pequeños con marcos de forma exagonal, de la escuela de Viani.

5º Dos sillones del siglo 16, deteriorados.

Y hallándolo conforme lo firmamos á los efectos esperados. Murcia de junio de 1870.

Recibí	El Vice Presid ^{te} . [...]	Entregan
J ⁿ . Jose Belmonte Srio.	Geronimo Ros Gimenez	Ant ^o . Egea

MUBAM 10088 001, 15 h

Inventario de los cuadros de propiedad de este Hospital que por orden de la Excma Diputación Provincial de esta Capital en comunicación fecha 17 de Junio del corriente año, entrega á el Director del Museo Provincial de Monumentos artísticos é históricos de esta Capital, en clase de deposito, haciéndose de este inventario tres Ejemplares, conservando uno la Excma Diputacion otro el Sr. Director del Museo y el otro en esta Oficina Direccion del Hospital.

1º. Dos cuadros de iguales dimensiones que existen en la Sala Oficina del Sr. Director, que representa el uno la desaparición de Cristo del Castillo de [...] y el otro de la entrega de las llaves á S. Pedro. Escuela Italiana.

2º. Otro cuadro de la Anunciacion del Angel pintado por Senen Vila.

3º. Un cuadro que representa la moneda del César. Escuela de [...].

4º. Un cuadro de pequeñas dimensiones que representa la Calle de la Amargura, pintado sobre una tabla de roble. Escuela flamenca, y autor desconocido.

5º. Otro cuadro que existe en la enfermería de hombres y Sala de Santiago que representa el Calvario, pintado por Muñoz, distinguido artista Murciano.

Murcia ocho de julio de mil ochocientos setenta.

El Director

Eladio [...]

Recivi

Vice-presidente int^o. de la Comision

Geronimo Ros Gimenez

MUBAM 10088 001, 15 i

Reunidos bajo la presidencia del Sr. D. Martin Fontana, vicepresidente de la Exma. Diputación de esta Provincia los que suscriben individuos de la comisión de monumentos históricos y artísticos de la misma, con el fin de elegir los cuadros y demás objetos pertenecientes á los establecim^{tos}. de Beneficencia de esta capital que deben custodiarse, procurando su conservación, en el Museo, según el acuerdo de aquella superior corporación de 1º. del corriente Abril comunicado á esta comisión por el Sr. Gobernador en 11 del propio mes, nos constituimos todos en el Hospital y Casa de Misericordia y [...], eligiendo después de la mas detenida inspección los siguientes.

Hospital

1º. Dos cuadros de iguales dimensiones que existen en la sala oficina del Sr. Director que representa el uno la Trasfiguracion de Jesucristo y el otro los Apostoles en Maus, ambos de escuela Italiana.

2º. Otro cuadro esistente también en la propia oficina que representa la Anunciacion del Angel, de Senen Vila.

3º- Un cuadro que se encuentra en la enfermería de mujeres que representa La Moneda del

Cesar, escuela de Lucas Jordan.

4º- Otro cuadro de pequeñas dimensiones q^e. se halla en la sacristía y representa la Casa de la Amargura, de escuela flamenca y autor desconocido.

5º. Otro cuadro que existe en la enfermería de Hombres y sala de Santiago que representa El Calvario, pintado por Muñoz, distinguido pintor murciano.

Casa de Misericordia

1º Un lienzo sin marco, de forma apaisada y de grandes dimensiones que se halla en el coro-vajo de la Yg^a., en muy mal estado, y que representa Las Bodas de Canaan, debido al pincel de d. Lorenzo Vila.

2º Un cuadro con su decoración de madera q^e. le sirve de marco que igualm^{te}. Se halla en el indicado coro bajo y representa La Anunciación: copia Giotto.

3º. Dos cuadros laterales al 1º que representa el uno, El Buen Pastor y el otro á la virgen: ambos pertenecen á la escuela de Orrente.

4º. Cuatro floreros pequeños con marco en forma exagonal, de la escuela de Niani.

5º. Dos sillones del siglo 16º, deteriorados.

Todos los objetos indicados necesitan alguna restauración, debiendo ser completa la del cuadro de Lorenzo Vila, Las Bodas de Canaan y de los indicados sillones.

Murcia 28 de Abril 1870.

G.Ros. – Juan Albacete – Belmonte.

ANEXO 10

ARABASF 51-2 / 5 (78). Informe de Javier Fuentes y Ponte al Director-Presidente y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Murcia, 25 de Enero de 1879.

Habiendo obtenido de la fina amistad del Ex^{mo}. e Ill^{mo}. Sr. Obispo de esta Diócesis, permiso canonico para entrar en el R^l. Monasterio de religiosas de S^{ta} Clara de esta ciudad, á fin de investigar lo conveniente á la mayor ilustración de la obra que desde hace tres años viene ocupándome con el titulo de Murcia Mariana; ya en clausura y después de hacer los croquis del claustro, la Rev. Señora Prelada me indicó que en los paramentos de dos paredes quedaban unas cosas como letras mal ejecutadas, de que no habian jamas hecho aprecio, y me condujo á los respectivos sitios, encontrandome con las tres inscripciones árabes cuya reducción ya en dibujo acotado elevo á V. E. á cuyo fin me hice traer sin demora papel á propósito y obtuve sus improntas, las cuales no remito á causa del mal estado de rotura en que se hallan, puesto que la austeridad de la orden de Sⁿ. Francisco y el poco tiempo de que dispuse en la mañana del dia de mi visita, me hicieron abandonar pronto la clausura para no ser molesto á dichas S^{ras}. Religiosas.

Al acompañar adjuntos los tres pliegos de croquis del claustro, é inscripciones, debo manifestar que en la época de la conquista y a poco de ella fue fundado este R^l. Monasterio por el mismo Rey D. Alfonso X. y D^a Violante en 1272, en los jardines de la casa R^l. y Palacio del rey Moro „Alcacer Seguir,, ocupándolos las religiosas 93 años, hasta que en 30 de junio de 1365, estando en Murcia el rey D. Pedro, les cedió completamente la parte del Alcazar que los reyes sus antecesores habían reservado para su morada, después y durante la edad media, se han hecho las obras de los claustros como podría darse cuenta V.E. al ver los croquis, y en el siglo XVIII se ha reconstruido todo el convento y edificado la actual iglesia.

Por tanto; y a fin de que puedan ser estudiadas por V. E. tengo el honor de elevar á ese alto cuerpo los adjuntos tres documentos, asegurando que examinado lo principal del Monasterio no aparece por hoy otra cosa notables.

Por ultimo ruego á V.E. se digne contestar con el resultado del juicio que tal descubrimiento le merezca a fin de corresponder por mi parte á las finas atenciones del Exc^{mo}. É Ill^{mo} Sr Obispo y de las S^{ras} religiosas: de cuya digna autoridad eclesiástica, y Madres Franciscanas ya dicha, he obtenido la seguridad de la conservación de los citados restos arquitectónicos, á fin de que no sufran la suerte de otras decoraciones árabes del mismo edificio que han sido destruidas y cubiertas, ignorando aquellas S^{ras}. aa importancia que dic[...] restos tienen para el estudio histórico artístico.

Dios g^{de}. a V.E. ms. as.

Murcia 25 de Enero de 1879

Javier Fuentes y Ponte

Exc^{mo}. é Ill^{mo}. Sr Director-Presidente y Real Academia de Bellas Artes de S Fernando.

ANEXO 11

MUBAM 10087/005, 10d. Carta de Marquesa de Salinas al Presidente de la comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos.

He recibido la atenta comunicación de VS. de 29 de Octubre y su contestación le debo manifestar, que deseando seguir en todo las aspiraciones de mi querida Madre (q.e.p.d.) respecto á las indagaciones y conservación de las antigüedades romanas que puedan existir en mi hacienda titulada de los Cantos, termino de Bullas, estoy dispuesta á hacer lo que prometió en el oficio que pasó á esa Presidencia en 4 de Junio de 1869 y que decía así: "He recibido el atento oficio de Vs. fecha 15 de Mayo ultimo en que me manifiesta el propósito de esa corporación iniciado por la Academia de la historia y autorizado por el Gobierno provisional de hacer ciertas obras para la conservación de las antigüedades romanas existentes en mi hacienda de los Cantos, termino de Bullas. Aunque sin los especiales conocimientos de esa Comisión y de la Academia de la historia, llamaron mi atención las indicadas antigüedades que por haber aparecido en una hacienda de mi propiedad, me inspiran un particular interés, movida del cual y del que siempre tiene á mis ojos cuanto se relaciona con la historia de mi patria y con el estudio de las artes y de las civilizaciones que nos precedieron, proponiame yo hacer nuevas investigaciones y atender á la conservación y custodia de lo que hay descubierto, desde que en otoño del año ultimo tuve ocasión de visitar aquellas ruinas y de estimar lo que en ellas se encuentra en cuanto puede hacerlo una persona agena, como yo, á la ciencia arqueológica y á profundos estudios históricos.

La importancia que á aquellos restos, veo que atribuyen corporaciones tan ilustradas como esa Comisión y la Academia de la historia, acrece como es natural, la que yo le dí desde luego y el interés que en mi despertaron, confirmándome en mi propósito de procurar allí nuevos descubrimientos y evitar la desaparición y destrucción de los ya hechos y de los que pudiere lograr; y, aunque comprendiendo que las indicadas corporaciones científicas por el saber de los individuos que las componen y la cooperación que su justo prestigio les asegura de todos los hombres de ciencia, dispondrían con mayor acierto y mas seguro tino semejantes trabajos de investigación, reparación y custodia, no puedo resolverme a dejar de intentarlos por mi, cumpliendo con lo que hasta cierto punto creo un deber de mi posición y cediendo al natural deseo de aprovechar esta oportunidad de ofrecer algo digno al estudio de los doctos ya que he tenido la suerte de que se halle en una propiedad mia.

Confirma mi propósito la doble esperanza de que la mayor ilustración y distinguidos conocimientos de esa corporación podrán auxiliarme á realizarlo si, como deseo y le ruego por conducto de Vs. se sirve favorecerme con sus indicaciones respecto á la dirección y forma que deba darse á los trabajos que voy á disponer, y la de que no por ser resultado del celo de un particular han de ser menos fructuosos y útiles á inteligentes y aficionados los objetos arqueológicos descubiertos y los que tenga la fortuna de descubrir, dejándolos, como es mi propósito, fácilmente asequibles á cuantos deseen verlos y estudiarlos, sin perjuicio de precaver su desaparicion y preservarlos de la destrucción que pudiera causar la intemperie ó la curiosidad ó codicia de los indoctos.

No puedo desechar, sin embargo, cierta desconfianza de que mi buen deseo y celo y el particular interés que me inspiran las antigüedades de los Cantos, no basten á conseguir el éxito que de un modo mas seguro alcanzaría la gestión directa de las corporaciones

oficiales; pero me alienta la esperanza de que estas no me han de negar el benevoló auxilio de sus ilustradas indicaciones y solo en esta confianza me resuelvo á tomar sobre mi la realización de mi propósito.

Restame rogar a Vs. y por su conducto á la Comision de su digna presidencia y á la Academia de la historia que me dispensen la justicia de creer que nada hay mas lejos de mi animo que desairarlas de modo ninguno al declinar que recaiga directamente en las mismas la ejecución de los trabajos de investigación y conservación de que se trata, decidiéndome únicamente á hacerlo las consideraciones indicadas y en particular el deber en que en cierto modo me creo de no desentenderme de hacer algo por mi misma en este caso, ya que afortunadamente me lo permite mi posición.

La falta de las indicaciones que para la direccion y forma de los trabajos se esperaban de esa ilustre Comisión (a quien tal vez impidieron darlas las graves acontecimientos que inmediatamente después agitaron nuestro país y la penosa y larga enfermedad de mi amada Madre que la llevó al sepulcro, la impidieron realizar sus nobles propósitos, pero enterada como estoy de ellos los llevaré á efecto en cuanto mis circunstancias me lo permitan.

No puedo terminar sin dar las gracias á esa Comisión por las frases benévolas que dirige á mi familia con que se sirve honrarme, asi como por los ilustrados consejos que espero con confianza de sus dignos individuos para que me sirvan de guía en la realización de nuestro común propósito.

Dios gue a VS. MS. As. Murcia 15 de Noviembre de 1881.

A. La Marquesa de Salinas y de Beniel

Presidente de la Comision provincial de Monumentos historicos artísticos de Murcia

ANEXO 12

AMUBAM MUBAM 10087/005,3. Oficio de la dirección General al presidente de la Comisión de monumentos suspendiendo las restauraciones.

Al Sr Presidente de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de Murcia. Ministerio de Fomento. Dirección General de Instrucción Pública, Agricultura e Industria, Bellas Artes.

“Esta Dirección general de conformidad con lo manifestado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a fin de que en lo sucesivo se proceda a las difíciles y delicadas operaciones de restauración de las obras importantes de arte con todas las seguridades de buen éxito evitando de tal modo los irreparables perjuicios que pueden seguirse, ha acordado: 1º.- Que se suspendan en todos los Museos provinciales las restauraciones de cuadros y demás obras de arte ya comenzadas. 2º.- Que se remita a este Centro una nota detallada de las que se encuentren actualmente en esta situación y 3º.- Que en lo sucesivo no haga ninguna restauración sin consultar previamente a la citada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Lo digo a V.S. para conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.S. muchos años.

Madrid 9 de Julio de 1880.-

El Director general

D. Jose de Cardenas“

ANEXO 13

AMUBAM CPM. Acta del 25 de noviembre de 1886. Informe de D. Justo Millán sobre el estado de conservación de la Capilla de los Vélez.

El Sr. Millán informó acerca de la Capilla de los Vélez. Dijo que su estado general no es alarmante; que las grietas que por la parte de afuera se descubren aun mas que por el interior de la capilla, no se deben á sentimiento que hayan hecho los muros en su base, no siendo, por lo tanto, de temer que paulatinamente vayan agrandándose hasta amenazar la solidez del precioso edificio. Este por varios sitios muestra sillares desgastados; tiene la culpa la desigual calidad de la piedra; cierto que el singular mérito de tan primoroso monumento podría exigir hasta para esos desperfectos, menos esenciales á su seguridad que a su integridad artística, una delicada restauración, que le devolviese su pristina frescura; pero quién sueña tales lujos? . Lo que sí pide un pronto reparo es la cubierta; las tejas están en su inmensa mayoría rajadas, y como el declive del tejado es muy poco, el agua penetra por mil rajas fácilmente y se rezuma por la bóveda. El daño todavía no es de grande importancia, pero llegará á serlo pronto como la causa no se corrija luego y bien. Lo radical sería elevar la cubierta, dándole mayor inclinación. Además las canaletas de desagüe que corren por encima de los contrafuertes exteriores, gastado su cauce á fuerza de años, se desbordan, y el agua cae derramada por los muros; había que restablecerlas en sus necesarias condiciones. Finalmente, la cripta ó carnero de la capilla parece ser (el bajar á examinarlo es obra difícil) parece ser que tiene vara y media de fango, de cuando las dos famosas riadas del S. XVIII, que inundaron la Catedral: ningún bien ha hecho no hace á los cimientos; debe sacarse y sanear con cuidado la cripta.- Esto y lo de la cubierta es lo preciso.-

ANEXO 14

“Una restauración y un artista”. *El Diario de Murcia*, 14 de Marzo de 1886.pp.1-2.

Una restauración y un artista

Agradablemente sorprendidos y en sumo grado satisfechos, salimos ayer de la iglesia de Jesús, donde tuvimos el gusto de admirar, como siempre, el magnífico paso de la Oración del huerto, ahora recientemente restaurado por un docto y distinguido artista de esta ciudad.

Hallábase, hace unos días, esta joya de Salzillo, sobre toda ponderación preciosa, en un estado lamentable de deterioro; el monte salpicado de huellas, claro indicio de no haber estado vedado a profanas plantas; los paños de los apóstoles rasgados á trechos y llenos de surcos, como ropas de mendigos; sus pies y manos agrietadas y sus cabezas laceradas; todo muy sucio; y el Cristo, en cambio, casi limpio de los rasgos con que el pincel del inmortal artista quiso indicar en su rostro aquel sudor famoso, precursor de la preciosa sangre que había de ser en breve, sobre la cima del calvario, derramada para lavar al hombre de su primera culpa, y despojar á la humanidad de la cadena de su esclavitud. Ni era menos lastimoso el estado á que la acción del tiempo y los abusos también de una mal entendida devoción, habían conducido a la hermosa efigie del ángel: no sabemos si de pena de contemplar el cuadro que ante su vista se ofrecía, ó si, fatigado acaso de no haber podido en tanto tiempo servirse de ellas para volar á la mansión que su belleza celestial reclama; ello es que sus alas estaban ya completamente desprendidas de sus hombros. El paso, en fin, exigía un pronto y eficaz remedio si había de ser preservado de una total ruina; pero la ruina se ha evitado, y el paso ahí se ostenta otra vez hermosísimo y gallardo como desde el principio, sin haber perdido, por esto, el sello de venerable antigüedad que tanto quilata y avalora el mérito de las obras maestras.

Alabemos, pues, por haber atendido a ésta necesidad, al Sr. don Francisco Melgarejo, actual presidente de la cofradía á quien está encomendada la custodia de tantas preciosidades artísticas, y alabémosle principalmente por haber tenido el acierto de encargar la ejecución de aquel trabajo al muy diestro y entendido escultor D. Leoncio Baglietto, sujeto harto conocido ya en varias capitales de España por su indisputable talento y méritos relevantes. La obra de restauración que acaba de realizar en la Oración del Huerto está tan hábilmente ejecutada, que no obstante aparecer ahora aquel hermoso cuadro á nuestra vista completamente exento de cuantos desperfectos, que no eran pocos, le afeaban, parécenos, sin embargo, y debe parecerle a cualquiera, que en él no han tocado otras manos que las de su primitivo autor.

Doloroso, á la verdad, es que el Sr. Baglietto, ya sea por natural retraimiento suyo, que no nos explicamos, ó ya en virtud de la inveterada apatía y superfluidad nuestra, que tantas veces nos ha llevado á mirar con indiferencia el valimiento de muchos paisanos, doloroso es, decimos, que el Sr. Baglietto haga en Murcia la vida que hace de ociosidad y de pecaminoso quietismo. En cuantas partes ha residido ha conquistado siempre aplausos como artista y reputación y respeto como hombre docto, llegando a Sevilla á desempeñar una cátedra de la Academia de Buenas Letras á que le hicieron acreedor sus talentos é instrucción no comunes. Pero vino a Murcia, y nadie hasta ahora hemos sabido siquiera que entre nosotros residía este notable artista que tanta honra y provecho puede darnos.

Llamamos, pues, la atención de la Ilustre Cofradía de Jesús, sobre punto tan importante, y, si pueden serle de alguna monta nuestras indicaciones, abrevémonos á

rogarle, que secundando la iniciativa de su digno Presidente, haga que para el año que viene desaparezcan de todos los demás pasos, á su cuidado confiados, los desperfectos y deterioros de que están llenos, y puedan al fin ostentarse, como se ostenta ya el de la Oración en el Huerto, en el feliz estado, en que , al contemplarla, hemos tenido placer tan señalado y satisfacción tan singular.

Creemos que para el Sr. Baglietto deberá ser un galardón, ya que no tan encumbrado como sin duda alguna él se lo merece, el que la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno, lo conceptúe digno sucesor del inmortal é inspirado autor del *Beso de Judas, Señor de la Caída y Oración del Huerto*.

ANEXO 15

FUENTES Y PONTE, J. "A la Real Academia de San Fernando. Dos pasos de procesión", *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 1896, pp.55-62.

A LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO DOS PASOS DE PROCESIÓN

Son ciertamente meritorias para con las artes murcianas, la guarda y la conservación de las famosas estatuas, obra del escultor Salcillo, que se estentan en Murcia en la procesión del Viernes Santo, las cuales posee la Ilma. Cofradía de N.P. Jesús, como capilla propia de dicha Corporación, sita en la Plaza de San Agustín. Así lo comprendió el Mayordomo Decano Sr. D. José Elgueta y Ruiz (q.s.g.h.), cuando en su testamento dejara un legado con tal objeto, no pudiendo venir á mejor poder que el Ilmo. Sr. Conde de Roche, actual Mayordomo Presidente, el que con extraordinario celo está llevando á efecto el piadoso encargo, cuyo señor, individuo de nuestra Real Academia, me distinguió en Septiembre último con la comisión de examinar dos pasos y de formular un informe sobre lo que necesitasen, así como del medio de hacer las restauraciones: vistos los grupos y presentado mi humilde dictamen, le sometió á la Ilma. Cofradía, que en virtud de la propuesta presidencial le aprobó, autorizando incondicionalmente á dicho ilustrísimo Sr. Conde, quien me invitó á estar á su lado en el curso de ejecución de lo proyectado, consistiendo las reparaciones en lo siguiente:

LA CENA

El difunto Estante mayor de ella, el entusiasta Bartolomé Martínez, que, aun en las noches de verano, formaba en el Huerto de Cadenas su tertulia cotidiana, compuesta de los nazarenos del Paso, para tratar únicamente de éste y sus circunstancias, decía que la peligrosa salida del mismo por la boca de su camarín <<era un mata hombres, y que así no podía hacerse>>., Con efecto, era de las cosas que creí de mayor preferencia el derribar los muros, meseta y sistema de ruedas que sostenían el Paso, que se han sustituido con ocho sillares de piedra del Puerto, de 1,26 de altura, espaciados y colocados de modo que su paramento exterior queda retirado 0,20 de la arista lateral de la tarima; así es que tomándola en el sitio de su asiento, pueden caber los hombros de los nazarenos de los costados para salir el paso directamente a la rotonda, pues al apeaar con una viga el arco de entrada y el cornisamento del retablo, haciendo portátil la mesa de altar y giratorios los intercolumnios, queda un grandioso hueco.

En el camarín, enlucido de nuevo y pavimentado con cemento, se ha colocado una ancha nueva puerta al jardín; mas como en el testero principal había solo dos ojivas pequeñas, entre ellas se ha abierto un arco circular por medio de cuya vidriera esmerilada tiene ya mucha luz la estancia; para que el Paso sea examinado por los curiosos en cualquier tiempo ordinario, se ha hecho una plataforma desde la cual se pueda ver cómodamente.

La antes difícil operación de sacar y entrar el Paso, ha destrozado dos tarimas, y la última tenía ya una flexión peligrosa que hacía temer un percance, acaso durante la procesión: al efecto, se ha hecho una tarima nueva, pero con el acuerdo de que sea más alta, para proporcionar mayor sección á las traviesas de ella, dándola así más resistencia al aligerar los espesores, y que su perfil sea severo, sin resaltos abultados, pues con los ensayos hechos en otros Pasos, enriqueciendo las peanas con fastuosas tallas doradas, éstas distraen la atención de lo principal, que son los grupos, á costa del efecto de la obra de arte: la nueva

tarima está imitada á maderas finas en labra mate, á saber: morera, caoba y palo santo, con ligeras molduras, tiene 4,00 de longitud, 2,30 de ancho y 0,33 de altura.

No se ha tocado á ninguno de los desperfectos que tienen las 13 efigies, cuya discreta reparación ha de hacerse á seguido; á propósito de ella, creo que, cuando suceda, se modificará o se suprimirá la disposición decorativa que deja hoy tapadas las estatuas, particularmente la de Jesús, cuya actitud y ropajes son altamente recomendables: creo también que el tiempo y el buen gusto nos permitirán algún día ver la mística escena sin objetos extraños que la desnaturalizan y la desvirtúan, haciéndola perder su debida propiedad.

Al hacerse la reforma reciente se ha verificado el peso de tan grandioso grupo, y según la nota estampada en los libros de la Ilma. Cofradía por su Mayordomo Vicesecretario D. Alfredo Gallego, resulta el siguiente:

Estatuas	Kilogramos
Jesús	58
San Pedro	46
San Simón	46
San Felipe	43
San Andrés	46
San Judas Tadeo	46
San Juan	45
Santiago el Menor	51
Santiago el Mayor	42
Santo Tomás	42
San Mateo	47
San Bartolomé	45
Judas Iscariote	48
Accesorios.	
Mesa	44
Respaldo de Jesús	19
Cuatro pilastras grandes	32
Dos macetones	24
Seis pilastras pequeñas	12
Cuatro varas	184
Tarima	392

Total, 1.312 kilogramos ó 114 arrobas y una libra

Hay en el interior del templo, relegadas á unos nichos sin condiciones de guarda ni de exposición, dos bellas estatuas que salen también en la procesión del Viernes Santo: estas son San Juan y la Verónica; necesitan estar en puntos donde haya luz, y de común acuerdo con el Ilmo. Sr. Mayordomo Presidente, hemos pensado en buscarlas ventajosos emplazamientos, como quizá serían unas capillas que se construyeran á consecuencia de un posible ensanche de este camarín de la Cena, en lo cual convienen otras doctas personas. Había de ser costoso relativamente; pero como estoy por completo á disposición de la Ilustrísima Cofradía, cuando llegue el caso de tomar una resolución, me ocuparé del

estudio que sea necesario para este asunto.

En el interior de este camarín se ha colocado un marco que, tras de su cristal, tiene la siguiente inscripción: JHS. Cena.

Se concluyó este paso por el insigne D. Francisco Salcillo en el año 1763, y fue pagado por la Ilma. Cofradía de N. P. Jesús Nazareno en 24 de Abril en la cantidad de 27.749 reales, incluyendo en dicho precio los taburetes, silla de Jesús, tornillos, potencias de plata y porte de las tres varas de haya desde Cartagena, de donde las remitieron de regalo.

Sustituyó este Paso el de la Mesa de los Apóstoles, obra de D. Nicolás Salcillo.

Lo conducen en la procesión 26 nazarenos, que llevan de peso 1.312 kilogramos, equivalente á 114 arrobas y una libra, según se comprobó el día 4 de Marzo de 1896.

EL PRENDIMIENTO

Este notabilísimo Paso, llamado vulgarmente <<El Beso>>, tiénese entre los artistas por uno de los de más estudiada composición: grande era el deterioro de sus cinco estatuas á causa de las venteaduras de sus maderas, y de las lesiones, los arañazos y barridos de las túnicas y mantos, cuanto de la armadura y casco del soldado; corrió á cargo del difunto donante de la manda, Mayordomo Decano d. José Elgueta y Ruiz, y el IL. Señor Conde de Roche tenía justo interés en que se restableciese cuanto fuera posible á su primitivo estado: se indicaba en el Informe que no se permitiese de modo alguno la restauración por medio del repintado, cosa censurable ocurrida lastimosamente antes en algun otro, y se prescribió que solo se tocase el punto preciso de cada cual de las erosiones y de los desconchados, al encargar esta minuciosa obra al reputado artista D. Francisco Sanchez Tapia, compañero nuestro, Correspondiente de esta Real Academia de San Fernando, y muy digno profesor en las enseñanzas de dibujo de la Sociedad Económica, este escultor emprendió desde luego el trabajo de acompañar en la hábil tarea á su hija Cecilia, resultando providencialmente que si al ejecutarse las admirables esculturas, una mujer primorosa labrara las estofas, hoy ha surgido otra artista que ha reparado los desperfectos en el ingido tisú y en los brocados de oro, de los ropajes de Jesús y del valiente San Pedro.

Esta señorita há resuelto el tan <<Temido>> problema de la restauración: Cecilia es la hija menor de dicho D. Francisco Sanchez Tapia y D^a. Carmen Araciel Gonzalez: dibuj y; modela regularmente; es joven y agraciada, rubia pequeña y fina, viva y comunicativa: y con aquellas manos delicadas, pinta y anima la escultura; dora y contornea los complicados motivos del recamo; ha restablecido á su primitivo grabado las orlas de la túnica de Jesús y del manto de Judas, y ha limpiado suavemente las carnes de las figuras, dejándolas sin suciedad, con la pátina que primitivamente tuvieran: el mejor elogio que se puede hacer del padre y de la hija, es decir que cuantos examinan la obra de reparación no pueden distinguir donde estaban los desperfectos y donde se halla lo libre de ellos. La ILL. Cofradía está de enhorabuena, pues há obtenido un triunfo, devolviendo al goce del arte el hasta ahora deteriorado paso que es digno de los por su hoy plausible integridad.

Carcomida y rota se hallaba ya su antigua, recompuesta, endeble tarima y con análoga forma que la hecha para el Paso de la Cena, se ha construido una nueva más ancha que la inútil á fin de que alguna de las figuras, como la de Malco, no tuviese una de sus extremidades fuera del campo de acción; así es que ahora sus dimensiones son de 3,10 de longitud, 2,10 de ancho y 0,33 de altura: la imitación á maderas finas, labra mate, en su platabanda resulta simulando roble, nogal obscuro y palo santo, con ligeras molduras, debiendo manifestar que hoy parece más grandiosa la agrupación de este Paso interesante.

Verificando su peso, se ha obtenido el siguiente:

Estatua	Kilogramos	
Grupo de Jesús y Judas	119	
San Pedro	112	338
Soldado	59	
Malco	48	

Accesorios.

Cuatro varas y cuatro macetas	93	
Tarina	264	357

Total, 695,000 kilogramos, ó 60 arrobas y 10 libras

Antes era conducido por 20 nazarenos en tres varas; ahora se ha añadido una más y, por tanto, serán 24.

La ordinaria colocación era teniendo su costado frente á la rotonda; para hacerle salir y entrar había dos maderos que, empotrados en la pared del fondo, impedían á los visitantes rodear el grupo, y hoy serrada una buena parte de dichos maderos, descansando sus testas en dos sillares nuevos, permíten pasar á una cómoda tribuna situada bajo la grande nueva vidriera elíptica, ante la cual, cambiando de situación, está el frente del episodio pasionario, cuya peana entra y sale por medio de rotación ordinaria de cilindros de madera sujetos á la plataforma fija, hasta que se estudie para ella y las de la Oración en el Huerto y de La Caída, la aplicación del medio empleado para la Cena.

El distinguido pintor fresquista D. Pablo Sirtori decoró la rotonda y sus capillas; la correspondiente al prendimiento tiene pintados sus muros con estilo Luis XV; pero el entendido joven pintor, perfeccionado en Barcelona, D. Antonio Ramón, ha restaurado acertadamente los muchos deterioros causados por el tiempo, asimismo ha sido el que ha pintado y dorado las dos tarimas nuevas, esto es, de este Paso y el de La Cena.

En el interior de este camarín se ha colocado un marco que, tras de su cristal, tiene la siguiente inscripción: JHS. Prendimiento.

Concluyóse este Paso ejecutado por el insigne Salcillo, en el año de 1763 y fue pagado por la Ilma. Cofradía de N. P. Jesús Nazareno en 24 de Abril, en la cantidad de 8.602 reales.

Lo conducen en la procesión 24 nazarenos, que llevan de peso 695 kilogramos, equivalente á 60 arrobas y 10 libras, según se comprobó el día 4 de Marzo de 1896.

Especial recuerdo se debe al maestro carpintero y tallista D. Antonio López Chacón, ventajosamente conocido en Murcia por sus obras, como son varios tronos de imágenes, y durante muchos años, el arreglo del Sepulcro en la procesión del Santo Entierro; á su cargo han estado las de carpintería y acople de los grupos, y merece un justo pláceme por el mérito que ha contraído, como asimismo el maestro albañil D. Antonio Abellán.

Con las mejoras llevadas á cabo bajo la iniciativa y la actividad del actual Mayordomo Presidente Ilmo. Sr. Conde de Roche, se cumplirá el objeto de mi informe, además de las separaciones, el cual consiste en que conservando siempre la rotonda el aspecto piadoso y devoto que forzosamente debe tener, sin perjuicio del mismo, vaya adquiriendo las condiciones de Museo religioso, donde con las progresivas variantes para su mejor

conservación, puedan ser estudiadas por propios y extraños las inimitables creaciones del primer escultor murciano.

Al dar cuenta de lo ejecutado, he de añadir que la Ilma. Cofradía de N.P. Jesús Nazareno, establecida en Murcia, se ha hecho digna del aplauso y del aprecio de los amantes del arte en España.

Murcia 23 de Marzo de 1896.

Javier Fuentes y Ponte.

ANEXO 16

FHCNPJ. Carta de D. Mariano Vergara al conde del Valle San Juan. 1893.

Madrid 30 enero 93

Exmo. Sr. Conde del Valle de San Juan

Mi querido amigo: no pudiendo asistir á la Junta que nuestra cofradía debe celebrar el del próximo febrero, para la cual usted tiene la bondad de citarme, le ruego que me excuse con nuestros compañeros, como yo lo hago con V., y que, si lo tiene á bien, renueve en dicha reunión el parecer mío, ya de antiguo expuesto por mi verbalmente en otras reuniones acerca de la urgente necesidad de ocurrir á las necesidades nuevas que tenemos, indudables e ineludibles y de diversas órdenes, entre las cuales el religioso, el artístico y el patriótico parecen que descuellan.

Nada diré del primero porque, dirigiéndome á V. y á los demás mayordomos de Jesús, pudiera aparecer ofensivo, contra mi voluntad, mi lenguaje, extemporáneo, por avisar, mis razones, pues todos V^s. son, mas que yo, piadosos; pero, con todas las salvedades previas imaginables, ha, y han, de permitirme recordarles que somos depositarios de un tesoro artístico, el cual debemos transmitir íntegro á los venideros; que nuestra hermosa Murcia tiene derecho incontrovertible, como toda madre, á que nos sacrifiquemos por ella, aun devolviendo bien por mal, si alguna queja tuviéramos. Creo que, sin orgullo, puedo decir que mis obras son conforme á mis palabras.

La Cofradía de Jesús ¿por qué no decirlo? Necesita salir de su apatía, no transitoria y si permanentemente. Cómo? debe resolverlo la superior ilustración de V.; pero, como no me duelen prendas y tengo buena memoria recordaré que dije, mas de una vez, e esas Juntas que, ó pagar más los pocos mayordomos, ó aumentar el número, y esto segundo, ó llevando cada cual por lo menos uno nuevo, ó democratizando francamente la cofradía. Si nada de eso se hace concluirá sin gloria, pero con grave responsabilidad moral la Cofradía de Jesús.

De V. afmo amigo

M. Vergara

ANEXO 17

FHCNPJ. Notas y cuentas relativas a las restauraciones de las imágenes, composiciones en las tarimas, arreglo de los camarines y nuevos tronos. 1893-1894.

1. Presupuesto por la obra del camarín del paso de la Cena.

Presupuesto que hace el que suscribe por la obra del camaril del paso de la Cena que a continuación se expresan

	Pesetas	Centim
Por veinte y dos metros cuadrados de entarimado para el piso de dicho camaril madera pino rojo siendo la tablazón de una purgada de grueso.		88.
Por diez metro cuadrado de id para la meseta de la salida del camaril madera pino Canadá.		39.
Por el andel, baranda y caballetes madera del Canadá.		107.
Por la escalera de ascensión a la meseta		29.
Por diez y seis metros de rail de yerro herido		
La plantilla de ocho centímetros de ancho y dos		
Los [...] pues que yebo de [...] a seis Pesetas el metro		96.
Por quitar el rail viejo colocación del nuevo y los delabones de enganche necesario		40.
Por enlucir el zocalo del mismo y el biombo el centro de color de piedra negra		30.
Por jornales y materiales de albañiles para coger los durmientes y caballetes del andel		29.
	Suma	446.

Murcia 17 Julio 1894.

Nota. Si las correderas donde van los raíles de yerro estuvieran en buen estado de servicio podran serbir y a no estarlo y[...] las nuevas se recargaran al presupuesto

Ramon [...]

2. Gastos en reparar las Efigies y efectos de la cofradía de Ntro. Padre Jesús.

	Ptas
1893.- Febr.11.- A los escult ^s . Sres. Sanch ^z .	200
Jun. 11.- Por 3 cortinas p ^a . Los nichos de S. Juan y la verónica y p ^a . la Oración del huerto.	9-50
1894.- Febr. 9.- Composit ^o . del armónium.	12-50
Abr. 3.-Por varas y estantes p ^a . el paso de Ntro P. Jesús.	39-50
Id.- Por teñir 6 cortinas de las hornacinas de los Pasos.	22-50
Id.- Pintura del monte estant ^s . Y varas nuevas del paso de la Caída.	46
	330-00

3. Petición del Sr. Mayordomo Molina y Serrano para reformar el nicho del paso de la Oración del Huerto. 1893

Nota Facilitada a Don Mariano Vergara

Cofradía de N. P. Jesús

Junta de 2 de Abril 1893

El Sr. Vergara presentó la proposición siguiente:

“El Mayordomo que suscribe ruega a la Cofradía que tenga la bondad de autorizarle para reformar el nicho del paso de la Oración del Huerto, igualándose al del paso de los Azotes, porque en el nicho actual no cabe el nuevo trono, obligándome a hacer la obra á mi exclusiva costa.- Murcia 2 Abril 1893.- Mariano Vergara”.

Sin discusión alguna se aprobó por todos la autorización, autorizándole al efecto como pide y dándole las gracias por hacer á su costa la obra necesaria.-

Así consta en el acta de la citada fecha.

El Srio accidental

Seños Molina y Serrano

4. Presupuesto, notas sueltas, recibos del Paso de la Caída.

4.1. Nota

Señor Don Agustín por la indicación que me hizo le mando dos proyectos marcados con el uno y el dos el número uno con herraje aprovechando las varas que hoy tiene y dorado como está la tarima del paso de la Caída y colocación del apostolado teniendo en cuenta que hay que hacer una armadura interior de aya (sic) para la solidez de la tarima y colocación de dicho apostolado [...] le presenta por abreviar el tiempo. El precio de este número uno dispuesto en marcha. 2290.

Y en iguales circunstancias que el numero uno se construirá el número dos el precio de dicho número dos es de 1979.

Tenga presente que tengo el sumo interés por esta obra pues si se [efectua] el dorador y tallista que fueron de la Caída se esmeraran todo lo posible que sea superior a la citada y en la ensambladura de la tarima también se hará lo propio.

Sr. Conde Del Valle

Murcia 15 enero 1894

4.2 Precio de la tarima del paso de la Caída

Precio de la tarima de la Caída según el dibujo que acompaña, dorada a corla, colocada en su capilla según está y en el deseo de hacer una cosa buena que sirva de muestra de nuestro trabajo y a la vez económico, vale pesetas 875

José Gimenez

S/C. Sⁿ Antolín 20.- 2º

4.3 Notas sueltas y recibos de la tarima y el nicho de la Caída

La tarima para la Caída según diseño y dorada á corla, empezando a trabajar en 1º de julio, estará terminada a fin de Noviembre, como plazo maxime, si puede estar antes mejor, pero nunca después;

El peso que se le calcula tendrá de aumento, será de 10- á- 12 arrobas.

S/C. Sⁿ Antolín Nº 20 = José Gimenez Arroniz

El taller; Sacristía de Sⁿ. Pedro.

--

He recibido de D. Ramón Molina, Mayordomo del “paso” de la Caída y a cuenta de mayor suma la cantidad de doscientas pesetas, por la construcción, tallado y dorado a corla, de la tarima que para dicho “paso” me ha sido encargado por dicho señor, y para que conste, doy el presente en Murcia á 2 de Septiembre de 1893

José Gimenez

Son 200 ptas

--

He recibido de D. Ramón Molina, Mayordomo del paso de la Caída de la Iglesia de Jesús, y por igual concepto que en el anterior recibo, declara, la cantidad de cincuenta pesetas, y para que conste doy el presente.

Murcia á 16 de Setbre de 1893

José Gimenez

Son ptas 50

--

He recibido de D. Ramón Molina como Mayordomo del paso de la Caída de Jesús, la cantidad de trescientas cincuenta pesetas a cuenta de la tarima construida para dicho paso y para que conste firmo el presente.

Murcia 24 de (...bre) de 1894

José Gimenez

Son 350 ptas

--

He recibido de D. Ramón Molina, Mayordomo del paso de la Caída, la cantidad de veinte y cinco pesetas como resto del total importe de la tarima que para dicho paso me fue encargada por dicho señor y para que conste doy el presente en

Murcia á 18 Mayo de 1894

José Gimenez Arroniz

Son 25 ptas

--

Recibo de pago de la peana del paso de la Caída)

Pagado a cuenta de la peana hecha para el paso de la Caída perteneciente a la Cofradía de Jesús

		Ptas
1893 Septiembre	2.- Acta -	200
	16.- Id. (recibo) -	50
Octubre	2.- Id. (recibo) -	250
1894 Febrero	24.- Id (recibo) -	350

	Dado acta -	850
Mayo	18.- Sin cuenta anterior	29

	Precio de la peana	879

--

He recibido de D. Jose Rosique la cantidad de veintitrés pesetas por dieciséis cristales puestos en el nicho del paso de la caída y uno en el de la Dolorosa.

Murcia 10 Febrero 1894

Jose Antº Valcarcel

--

He recibido de D. José Rosique la cantidad de cuarenta y cinco pesetas por pintar los dos lados del retablo de la capilla de la Caída y el interior de azul y restaurar el frente del retablo

Murcia 10 febrero 1894

Antonio Brocal

--

Muy Sr. mío y de mi consideración más distinguida: El trono de la Caída está colocado en el Paso y todo en el centro de la Iglesia de Jesús; porque no podrá entrar en su hornacina sin hacerle una vía apropósito y sacar el altar, como en la Oración.- Además habrá que barnizar el monte y darle algunos toques á sus desconchados, como se hizo en aquel paso.- Incluyo á Usted el presupuesto de carpintería para lo anterior, que original conservo en mi poder, formado por el carpintero que ha hecho el trono en unión del tallista.- Si le parece a usted excesivo consultaré a otros carpinteros.

Espera sus órdenes, porque el tiempo apremia, su atento S.S.

Ramón Molina y Serrano

Calasparra 16/1/89

--

Presupuesto pº. sacar el altar de la Caída, ponerle vía y herrages.	Ptas
Por sacar el altar, ponerle costado y techo, continuar las molduras y zócalo de la mesa de altar y elevar 25 centímetros de bocaporte.	258
Por 14 metros de vigueta pa. los carriles, herrage y poleas de yerro fundido.	60
Por 4 días de un tajo de albañiles á 8,90 ptas. Por día.	34
Un carro de yeso	6
Pintura (de la hornacina)	40
Total	398
Jesus Coll.-	

--

5. Pasos de Jesús. Dimensiones. 1893.

	Largo.	Ancho	Ancho	Todos sin varas
Cena.	4 ^m , 04	2 ^m , 32	1 ^m ,61	
Oración.	Trono	Trono	Trono	
Prendimto.	2 ^m ,86	1 ^m ,60	2 ^m ,53	
Azotes.	2 ^m .15	2 ^m , 01	2 ^m ,22	
Caida.	3 ^m ,20	1 ^m ,68	2 ^m ,47	
Verónica.	Trono	Trono	1 ^m ,71 +Trono	Agustín
Jesus.	Trono	Trono	2 ^m ,15 + Trono	Agustín
S. Juan.	1 ^m ,23	1 ^m ,61	0 ^m ,45 + 2m,0	
Virgen.	Trono	Trono	1 ^m ,73 +Trono	M. Villalba