



VIDA Y OBRA DE FRANCISCO SALZILLO

(UNA ESCUELA DE ESCULTURA EN MURCIA)

PREMIO "BIOGRAFIAS DE MURCIANOS ILUSTRES"
DE LA EXCELENTISIMA DIPUTACIÓN DE MURCIA - 1944

Por el Dr. JOSÉ SÁNCHEZ MORENO
Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras

La personalidad artística de Francisco Salzillo y Alcaraz, último representante de la escultura imaginera religiosa de España, no ha sido todavía estudiada con el detenimiento que merece. Mucho menos, se han dado a conocer la formación e inspiración estéticas que le sitúan entre los grandes maestros de la gubia, y tampoco existe una obra en la que de una manera documental quede constancia de su producción, con arreglo a un criterio científico.

Su figura no trascendió, en realidad, más allá de los límites geográficos en que se conservan sus imágenes, y solamente es conocido su nombre por la importancia de la Semana Santa murciana; una de sus procesiones—la de Viernes Santo—bastó para colocar su fama de imaginero en el primer plano de las admiraciones y, a veces, de los tópicos. Venir a contemplar en Murcia la obra pasionaria de Salzillo, en la cual para muchos comienza y acaba toda la suya, ha sido más bien móvil turístico que voluntad de conocimiento de sus valores escultóricos. Hay, por tanto, que hacer al escultor barroco la justicia que exige su producción, afirmando y describiendo sus aspectos desconocidos, tanto geniales como defectuosos.



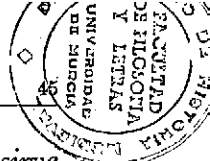
La bibliografía sobre Salzillo no es muy numerosa, y tampoco puede decirse en general que sea estimable. Casi toda se dedica a enumerar y describir esculturas o a efusiones líricas que pintan el fondo de impresiones puramente personales; en algunos casos son como saldos de deudas de gratitud a la exquisita hospitalidad murciana, a la cual se halaga y corresponde elogiando lo que más vale de la ciudad en el orden artístico, como podría hacerse cortesía con los hijos del que convida; en otros, ciertamente, prevalece el entusiasmo despertado por los "pasos" de la iglesia de Jesús, y un derrame de religiosidad literaria exalta la gubia del extraordinario artista con artículos emotivos y versos de mejor o peor construcción.

A esto se reduce el conocimiento de Salzillo. En los tratados de Historia del Arte, breves referencias y fotografías con harta frecuencia equivocadas, se nombra al imaginero calificándole siempre del último realizador de nuestra clásica, valga la palabra en un sentido vulgar, escultura nacional. Algún libro hace alusiones de cierta extensión y parciales de su obra, diluyendo en figuras retóricas juicios estéticos apenas apuntados; y hasta la imaginación—esta prodigiosa y rápida ayudante del ingenio español—ha creado leyendas en torno a sus imágenes. Un gran escritor, el sensual levantino Gabriel Miró, feliz intérprete de los paisajes mediterráneos, ha llegado incluso a hacer del Ángel de "La Oración" héroe sentimental e irreverente de una de sus más famosas novelas, tema aprovechado también en otra más breve de las que produjo su mágica pluma.

Esta es, a grandes rasgos, la situación actual de Salzillo ante la crítica y la Historia del Arte. Su obra, numerosa, está repartida por cuatro provincias españolas del Sureste: Murcia, Alicante, Albacete y Almería, por este orden cuantitativo, guardan el tesoro inapreciable de sus tallas. Sobre todo, la ciudad en donde nació y trabajó hasta descansar en su suelo es un gran museo de aquéllas, distribuidas en iglesias y conventos. Algunas ya han desaparecido, condenadas inflexiblemente a la llama prendida por manos sacrílegas, y otras perecieron entre las de restauradores inhábiles, consentidos por indoctos que fían la belleza a la novedad. Las menos se perdieron en próximas convulsiones revolucionarias, y algunas, bocetos sobre todo, permanecen en un museo o en la propiedad particular de herederos de familias que encaminaron su devoción hacia el taller de Francisco Salzillo. Afortunadamente, y en esto se consagra el buen nombre de Murcia, la casi totalidad de las imágenes se conserva en los lugares para que se hicieron y en el Museo Provincial de Bellas Artes, como ocurre con la graciosa colección del "Belén".

No permite la propia estimación considerar el trabajo presente como el mejor ni el definitivo sobre la personalidad humana y artística de Sal-





zillo. Sólo tiene la pretensión de exponer lo que documentalmente sirve de base para una modesta labor de crítica y catalogación tras la búsqueda en archivos durante más de dos años.

Por creerlo necesario, incluyo los inéditos antecedentes justificativos de la existencia de una escuela local de escultura a partir de mediados del siglo XVII, en que aparece la primera referencia a un "escultor único" existente por entonces en Murcia.

He utilizado como parte de la bibliografía artículos de revistas y periódicos, excluyendo todos los que no tienen, a mi juicio, interés crítico ni científico: unos van citados en cada caso, y éstos y otros, que sólo pueden ser tenidos como aportación literaria al tema, los incluyo en el correspondiente índice bibliográfico puesto al final.

Conste, eso sí, el interés apasionado sobre el artista que desde muy joven he sentido, acaso por el paisanaje, y que ahora toma ser, si no con el acierto que merece, al menos con la más fervorosa voluntad de que no quedara en simple deseo.



PRELUDIO DE LA ESCULTURA BARROCA

Los procedimientos escultóricos propios del barroco aparecen en las obras de artistas alejados aún, cronológicamente, de los años en que pueden incluirse de manera definitiva las producciones de aquel estilo. Antes del primer tercio del siglo XVII no es posible ver en nuestros escultores sino atisbos de movimiento en las figuras y de plegados en los paños que anuncian la próxima revolución artística, culminada en la última década del siglo citado y en la primera mitad del siguiente.

El vizcaíno Juan de Ancheta apunta vigorosamente en sus retablos de Tafalla y Briviesca una inclinación al barroquismo que no hay más remedio que calificar tanto de extemporánea como de precursora. La morbidez de las figuras humanas hace que sus producciones estén lejos de la concepción escueta que distingue la escultura de su tiempo y, sobre todo, de la castellana en boga; prodigan los paños pliegues y volúmenes, y la misma composición tiende a llenar los huecos libres de sus tallas con elementos adjetivos sin más finalidad que la decorativa. La tendencia seiscentista al naturalismo se manifiesta frecuentemente en figuraciones no muy alejadas del barroco del próximo siglo; una inclinación muy notable se opera en éste: la que mueve la inspiración de los artistas en direcciones de expresionismo, que, en la mayoría de los casos, raya el límite de lo dramático. Granada representa el crisol en donde se transforman los estilos sin violencias ni alteraciones que marquen una diferencia profunda entre los ejecutores o las escuelas. Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria preparan esta transición que aleja a nuestros escultores de las últimas influencias renacentes y les encamina por nuevos derroteros que desembocan en una técnica propia y sustancialmente nacional. Las correctísimas y bellas producciones de la gubia y los cinceles van siendo sustituidas por obras emocionales profundamente religiosas; se está operando en España un retorno al espíritu, y la primacía de la desnuda belleza cede ante el fervor que preparó la literatura mística y ascética. El



imperio de las proporciones renacentistas va sepultándose bajo una cálida disposición popular que exalta los temas religiosos y los funde ardientemente con todas las manifestaciones de la vida externa. Quizás no responda este aparato exterior a un sentimiento hondo, pero es lo cierto que sí expresa un sentido íntimo, aunque muchas veces no se manifieste en todas las determinaciones humanas de la época.

La piedad no será siempre entre nuestra sociedad del seiscientos la realización del axioma paulino, porque las verdades no se realizaban caritativamente, pero fluye desbordada, aun sin haber empapado a cada hombre hasta la medula; se siente en español y en español hay que expresarse. Por eso irrumpe una nueva técnica en el arte escultórico, despojándole de capas extrañas para mostrarlo desnudo y en armonía con la aspiración española de aquellos tiempos. El realismo naturalista—que es un arte de naturalidad respecto a los afectos interiores de la sociedad que lo admite en sus comienzos—se muestra a los ojos de los humanos con sencilla originalidad. Mas las disposiciones espirituales son distintas en España: mientras el austero castellanismo gusta de gestos desmesurados e irreales, llevados al último extremo de la expresión trágica, el Sur y el Levante españoles prefieren mantener un equilibrio plástico que aproxime las imágenes a la realidad de los sentimientos.

El champañés Juan de Juni ya había sentado el precedente—opuesto a Berruguete, genio máximo de la escultura castellana—de sus aparatosas figuras, que más hablan por las manos que por las facciones; sus conocidos «Entierros», el del Museo de Valladolid y el de la Catedral de Segovia, asemejan un turbulento mar de cabelleras y ropajes que embarcan la contemplación, impidiendo estimar la fuerza dramática de cada personaje de los que componen el grupo. Es una manera atormentada de concebir el dolor: parece que sobre sus figuras sopla un viento huracanado y variable que no permite el mínimo reposo a los paños, los cuales están como sorprendidos bajo aquel efecto en una rapidísima instantánea fotográfica. Juni comienza a preludiar, remotamente en el tiempo pero muy cercano en la técnica, el movimiento barroco característico del XVIII; mas el barroco no llegaría jamás en la escultura española a realizar esta tempestuosa sinfonía escultórica del artista francés acogido a Castilla.

Después de él, Gregorio Fernández—del cual dice Gallego Burín que fué probablemente discípulo de Pablo de Rojas, maestro de Montañés, en Granada—representa la cabeza de esa rama escultórica nacional que se asienta en Valladolid y se extiende por el centro de la Península. En él se da como nota distintiva la impronta de honda religiosidad que comunica a sus estatuas, sin violentar las expresiones ni desencajar los rostros. Ningún contacto espiritual ni técnico hay entre las obras de uno y otro, ni el castellano inicia actitudes que pudieran traerse como precur-

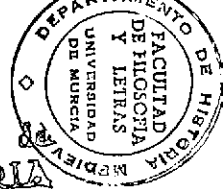
sores del arte salzillesco. La seriedad y el aplomo presiden en sus tallas, sin efectismo ni artificios.

Después de Gregorio Fernández, muerto en la ciudad que guarda la mayor parte de su obra, en 1636, puede decirse que el ciclo escultórico castellano fenece con él. Su gran personalidad oscureció la de sus seguidores, y sólo los discípulos directamente educados en su taller continúan mientras viven la técnica del maestro; cuando ellos desaparecen, se llevan consigo el secreto a voces de aquella magnífica realización del arte, sin que nadie recoja y prolongue las enseñanzas del castellano por el corazón. De Castilla, se desplaza hacia el Sur la tradición escultórica para adquirir carta de naturaleza en Andalucía, sin más descanso ni escala que los del naturalista portugués Manuel Pereyra, que deja en Madrid sus producciones y retrata en el «San Bruno» de la Cartuja de Miraflores el tipo clásico y expresivo de un maduro habitante de los burgos de Castilla; sus esculturas, airoosas, son el epílogo de la imaginería que se desarrolló entre las cuencas del Duero y el Tajo, límites épicos de la historia del medievo español en el centro de la Península.

La primera razón de existencia de la escuela andaluza viene de Castilla, pues Burgos y Avila prestan a la arábica región meridional sus artistas. Diego de Siloee, Villoldo, Bautista Vázquez, Jerónimo Hernández y Gaspar del Aguila, entre otros, llenan la época renacentista de Granada y Sevilla. Más tarde, Núñez Delgado y Andrés de Ocampo, y sobre todos Juan Martínez Montañés, son los maestros indiscutibles de la escultura andaluza. El último, con sus tallas clásicas y sentimentales, reclama la atención admirativa de cuantos aman el arte escultórico; con él se inicia el definitivo tránsito al barroco, y Felipe de Rivas y José de Arce dejan constancia de este cambio en los retablos de Santa Paula de Sevilla, del primero, y en los que de manos del segundo quedan en Jerez (Colegiata y San Miguel). Con Pedro de Mena se acentúa, finalmente, el proceso barroco.

Pedro Roldán y su hija Luisa, Duque Cornejo y José de Mora, sobre todo; Risueño y Ruiz del Peral, ponen con sus nombres punto final a la gran escuela andaluza. Con Mora puede decirse que termina el gran período de la imaginería nacional española, y después de él, muerto cuando Salzillo aún conservaba el fuego de la vocación religiosa en el convento de Dominicos de su ciudad natal, sólo la figura del genial murciano, descentrada de la cronología artística, puede incluirse con mérito indiscutible en la historia del arte escultórico español.





Seminario de
HISTORIA

Universidad de Murcia
U.
M.
F.
E.

EPOCA, ANTECEDENTES ARTISTICOS Y VIDA DE SALZILLO



ESPAÑA Y EL IDEAL BARROCO

Con el siglo acaba para España el reinado de los Austrias y nos llega en forma descarada la influencia francesa, que ya tenía bien trabajados los espíritus y no había descuidado a los hombres. Una gloriosa tradición, tanto como la positiva realidad material, no bastaron para detener la vertiginosa caída de cuanto constituyó el soporte de la grandeza hispánica. De esta manera, Carlos II pudo acabar sus días entre el escarnio de las supuestas excentricidades de hechizado y las violencias de embajadores que conocieron propicio para sus planes el cuerpo ya medio podrido de la nación.

Ha podido decir certeramente el padre Crisógono de Jesús que aquella ruina española fué un colapso en todos los órdenes: *«La raza llegó a punto de desnaturalizarse. Nuestro espíritu aventurero se trocó, al deformarse, en un afán de novedades que puso en peligro la continuidad histórica. Nuestro carácter ardiente y combativo se convirtió en indolencia. Nuestra religiosidad degeneró en una especie de fanatismo, primero, y en una devoción superficial, sentimentalista y formularia, al fin...»* (1).

En esta época se produce la más violenta lucha de ideas que había de reflejarse consiguientemente en el arte; no hay más contraste que el que pudiéramos calificar de biológico: a la nueva forma de concebir la vida solamente se opone, desmedrado y cobarde, el afán estéril de querer conservar algo de lo que existía, sin advertir que, puesto que había sido inútil años antes para frenar la turbación que nos había llegado, no valía la pena defenderlo por su manifiesta infecundidad. Los apasionados y vigorosos espectáculos que ofrecieron los siglos anteriores ya tenían límites en las conciencias y en las mismas ambiciones: la insaciable ansia de conquistas y de renombre se había arrinconado para transigir y contemporizar con las modernas energías; el soplo urente que animó al genio español apenas si era ya una helada brisa sobre los corazones y

(1) «Grandeza, ruina y resurgimiento de España».—San Sebastián, 1941; pág. 115.



las almas. Un orden administrativo, especulativo y mecánico, cegaba para cientos de años la inagotable fuente de nuestro sentimiento nacional... España había pasado de soberana del espíritu a colonia de la razón.

El mundo del arte, y hasta el mismo de las ideas, vive inexorablemente un estado que se determina según el alma de cada pueblo. En definitiva, ésta es invariable en el tiempo, aunque en muchas ocasiones parezcan muertas las vivencias que la hacen distinta de los demás. Los sistemas ideológicos y estéticos, al pasar en su desarrollo por los pueblos, se nacionalizan, por decirlo así, subsistiendo de ellos solamente el armazón, que después se ocultará bajo las peculiares adiciones de los diversos modos de concebir el mundo y la vida.

Así, en España, sucede al imperio renacentista importado un arte más acorde con la inquietud nacional y con sus constantes espirituales, conservadas intactas a lo largo de nuestra Historia. El Escorial fué más bien expresión de un siglo—y más de un hombre—que símbolo artístico de un pueblo; el frío estilo de Herrera, que acaso produjo la obra mundial de más dignidad arquitectónica después de los templos dóricos, no logró encubrir la afición española a los detalles ornamentales tratados en grande y con profusión. Por eso, al aparecer el arte barroco, comienza la crisis del Renacimiento, aunque en el fondo aquél no sea una reacción contra éste, sino un medio de exagerar sus elementos para ponerlos acordados con el sentimiento hispánico. Se opera, pues, una sustitución categórica de los términos formales, pasando a la consideración de sustantivos los que el arte renaciente incluía en su expresión como adjetivos; de este modo, la profusa fuerza expresiva del nuevo estilo ahoga bajo su fronda al otro, que, sin perderse, desaparece entre los tentáculos figurativos del barroquismo. En una palabra, es cierta la afirmación de Werner Weisbach de que *«al barroco le interesa menos la existencia que la apariencia, y de aquí sus inclinaciones óptico-impresionistas»* (2).

La tendencia del Renacimiento a expresar la verdad de las cosas hace que se descuide la intención; con el barroco se modifica este criterio, y con la adulteración de lo escueto para transformarlo en sinuoso e intencionado se consigue la identidad entre el espíritu popular español y el arte que se desarrolla en los siglos XVII y XVIII. Así, podríamos afirmar la existencia de un paralelismo entre las generaciones artísticas que se producen en España, situando la barroca en relación con los cánones renacentistas como puede decirse del orden compuesto respecto de los puros helénicos y como podría deducirse del gótico oceánico al compararlo con la sencillez superior del arte del Císter.

A pesar de este profundo cambio en el arte nacional, el mundo for-

(2) «Historia del Arte» (Labor). Volumen sobre el barroco; pág. 21.

mal del romano continúa sosteniendo el proceso de evolución, hasta que la técnica del rococo da al traste—bellamente por cierto—con el típico sentimiento estético español. Mientras que esto no acontece, el barroco de la Península es su más genuino arte, aunque se aprecien en él influencias italianas: éstas buscan, igual que en España, expresar la vida y el movimiento con vehemencia, según un criterio naturalista cercano que produzca la emoción aunque admita el énfasis. No ocurrirá así con el barroco francés, cuya existencia depende de Italia, lo mismo que asimila la influencia holandesa, por lo cual no es muy acertado hablar de lo francés en nuestro arte, en absoluto, si no es a partir de la mitad del siglo XVIII. De tal modo, si es grandioso el barroco español bajo su forma clásica, no es cierta la afirmación de Louis Bertrand al decir que «*se aprecia fácilmente la influencia italiana y sobre todo francesa*» (3), pues, en realidad, prevalece el genio vernáculo, como poco después reconoce el objetivo historiador francés.

Ciertamente, ha de considerarse el barroco con un sentido total de su significado, pues no es sólo un cometido estético ni una técnica de realizaciones artísticas: constituye un verdadero estado espiritual, que domina fecundamente durante toda la centuria décimoséptima, y entra con vigor en la siguiente, hasta que el cansancio de lo grave y de lo impetuoso hace que sea entronizado en su lugar el arte de la Francia de los Luises. Toda obra barroca está empapada por las condiciones ambientales que han definido y determinado su aparición—extremo que en España tiene mayor efectividad en el arte plástico que la idéntica afirmación sobre otra cualquiera—, por lo que consideramos falsa la idea de Karl Gebhardt cuando afirma que «*es el arte de lo pasajero*». Su dilatada existencia como mandato estético; la definitiva trascendencia de sus obras y el arraigo de sus cánones en España, son argumentos vivos y eternos contra aquel aserto. No es verdad que el espectador no se halle ante un hecho consumado y tome parte, en cambio, y como por acaso, en un acontecimiento: en primer lugar, el acontecer no es otra cosa que el primer estadio de los hechos; en segundo, por ser lo barroco un auténtico y enorme repertorio de sensaciones, se convierte en un concepto ideal que, al tomar forma, coincide con la representación íntima y consciente formada por el pueblo que lo ve desarrollarse: en este caso, España.

El genio artístico nacional, educado con nobleza en el fecundo y reposado Renacimiento, postula, al tener noción de su categoría independiente de pueblo rector, una forma propia que exprese su estado espiritual; de este modo, al ingenio inagotable y peculiar de España, hubo de corresponder el arte irrumpiendo con lo ingenioso, es decir, con el

(3) «Historia de España».—Barcelona, 1933; pág. 394.

barroco. De él nace la teatralidad, que no es nihilismo encubierto por la exuberante capa de escenografías cromáticas, retóricas o monumentales, sino la comprensión de las dos grandes preocupaciones que hacen posible el siglo áureo español. En este sentido, no yerra Jakob Burckhardt al emplear la denominación de «barroco» como la adjetiva de un estilo determinado, ni al escribir hace más de sesenta y cinco años que dicho arte «no sólo dispone de recursos para todo lo que sirve a su objeto, sino incluso para las bellas apariencias».

Barrocas son las creaciones españolas artísticas del XVII: la pintura, con sus grandes maestros únicos en el mundo, al representar la verdad de las cosas; la arquitectura, con las grandes masas, agraciadas sin traspasar la severidad; la literatura, planteando conflictos enormes como los de Lope de Vega en «El castigo sin venganza»:

En fin, señora, me veo
perdido a Dios el temor
y al Duque, en tan triste estado...
.....
.....
Sin mí porque no os poseo...
.....
Sin Dios por lo que os deseo...

o el del Paulo creado por Tirso de Molina, en fatal combate con la Gracia. Y la escultura, pugnando por escalar los arrobos sobrenaturales, no podía sustraerse a este estado general de los espíritus, nacido del contraste violento que en el alma española produjeron—y siempre perdurarán—los dos términos opuestos, aceptados con igual ardor por los hombres hispanos: el idealismo y el realismo, entre los cuales, como dice Ludwig Pfandl, «no existe lazo de unión, punto intermedio de contacto; falta el sentido de la justa medida, de la armonía clásica, de la *sophrosyne*» (4).

En efecto, parece el pueblo español como dominado, en lo que atañe a sus movimientos espirituales, por dos fuerzas actuantes en sentido circular, inverso e invariable, que imprimen un impulso de rotación orientado también en una dirección que no se modifica; si se quiere, algo así como el principio físico-mecánico de los sistemas de fuerzas paralelas iguales y de sentido contrario actuantes sobre un sólido fijo, cuyo punto de aplicación está en el infinito.

Son, sin duda, el idealismo y el realismo los conceptos determinantes del carácter español; las caras opuestas y los puntos extremos de esa oposición entre la cual se sitúa el espíritu nacional. Por el primero, se conforman los profundos sentimientos que constituyen las notas dife-

(4) «Introducción al Siglo de Oro».—Barcelona, 1929; pág. 288.

renciales hispánicas: religiosidad, patriotismo, honor. Por el segundo, que es voz de la sangre, sentimental y apasionada, se expresa la vida cotidiana con el caudaloso ritmo de su energía vital, y desenfrenada en muchos casos. Todas las obras españolas de cualquier índole que sean, comienzan idealmente porque son concebidas según un sentido generoso e ineludible que se mueve por el atavismo soñador y desinteresado que señala todas nuestras empresas; mas, después, aparece la impulsiva acción generada por la realidad imperiosa de la inquietud de la sangre, y, sin desaparecer realismo ni idealismo, conviven en un ininterrumpido altibajo o preponderancia de cada uno, contrastando según prevalezcan la pasión o la consideración despegada del tangible mundo de las imperfecciones; gaudio y tristeza baten al alma española, tanto cuando ésta se halla cercana a lo ideal como cuando se aferra al imperio de las cosas reales en torno de las cuales vive y se desenvuelve.

Cuando mayor era esta agonía conceptual, hace su aparición el barroco; es decir, en el momento en que *«la psiquis hispánica va a parar a cierta exageración de sus propios contrastes»* (5). Entonces, en virtud de la estrecha relación entre vida y cultura, espíritu y época, se produce la gran actividad estética de este arte potente y sustancial, que habría de ser más tarde informe, tan pronto como dejó de mantener su seriedad característica y española.

Aquel sentimiento primitivo de dicho arte se pierde cuando el siglo XVII va a terminar de contar sus años; como en todo fenómeno evolutivo, persisten islas de pureza estilística o retoñan brevemente formas desusadas. El proceso de expansión barroca considerado como estilo universal—puesto que Europa y América lo aceptaron y muestran—hubo de ser en la Historia del Arte otro de los grandes momentos delimitativos de una época floreciente y con vida propia. No es, pues, raro, que fuese aceptado con entusiasmo y difundido con rapidez extraordinaria por todos los países, según afirma K. D. Hartmann (6), y que en él se determinen aspectos distintos de la sociedad que lo vió imperar como norma de belleza. No rompe con el Renacimiento, sino que lo modifica, puesto que se había modificado la actitud despreocupada de aquél para que se entronizara en su lugar un concepto hondo, humanamente doloroso y anímicamente trágico, de todos los aspectos sociales.

No es extraño que tal grave reverso ocupe su cara correspondiente en la moneda española con tanta frecuencia arrojada al aire para someterse al azar de este juego trascendente por su resultado: así, de la su-

(5) «Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro», por Ludwig Pfandl.—Barcelona, 1932; pág. 239.

(6) «Historia de los estilos artísticos» (Labor).—Barcelona, 1932 (3.ª edición); págs. 247-48.

blime y noble voluntad nacional, generosa y sin freno, se desprende la astilla punzante de los contrastes y los despropósitos, que, en el terreno artístico da ocasión a que avance sobre terreno preparado la sublevarción churriguereña.

El arte barroco es un arte triunfal; al aclimatarse en Francia, siguiendo una pauta nada distinta a la berninesca, no adquiere caracteres nacionales como ocurre en España, en donde al alcanzar su apogeo se ha desligado ya de toda traba exterior; aquí, al acabar el siglo XVII, la audacia de los movimientos, sin contención en muchísimas ocasiones, llega a ser nota específica del barroquismo, cuyo apasionamiento teatral apareja la desnaturalización de las formas cuando comenzaron a dispersarse sus posibilidades estéticas en la pendiente de exageraciones que recorrió, para quedar agotadas entre el confuso afán decorativo que encubrió la estructura tradicional. La fantasía e interpretación de los artistas *«son netamente españolas y arrancan de la tradición renacentista plateresca, que en el barroco parece continuarse y exaltarse»* (7).

La escultura española del siglo XVII comienza a expresar el dinamismo que culminará en el siguiente, si bien, más que desnaturalizando, con la tendencia a definir plásticamente una supernaturalización que se manifiesta, sobre todo, en el arte típicamente español de la talla en madera, policromada después. Las formas, modificadas en su función lógica, según indica Hartmann (8), llegan a extremos insospechados. Bajo el pleno mandato del barroco, la escultura, *«que produjo ahora más obras que nunca, se hace cada vez más decorativa y más efectista, aspirando con un virtuosismo técnico infinito a ser considerada al servicio de la arquitectura o en relación con el paisaje en su más amplio sentido. El anhelo por representar lo real y el esfuerzo por reproducir la figura aislada en el momento de la interpretación eran ya en sí de naturaleza antiescolástica. El mismo deseo de ofrecernos la agitación interior con medios externos, tenía que conducir necesariamente a la exageración de las formas... Frente al pomposo aspecto externo el contenido espiritual de todas estas obras, por otra parte, como el de la época en general, resulta mezquino, no obstante el lujo del material y las grandes habilidades técnicas con que se trataban de suplir estas deficiencias»* (9). El juicio anterior, demasiado rígido, encierra la gran verdad de la decadencia iniciada a principios del XVIII, aunque es inexacta la afirmación de que el esfuerzo por representar lo real sea de naturaleza antiescolástica; lo que

(7) «Resumen de la Historia General del Arte», por Joaquín Folch y Torres (tomo II).—Barcelona, 1929; pág. 561.

(8) Op. cit.

(9) «La escultura en Occidente», por Hans Slegmann (Labor).—Barcelona, 1936 (2.ª edición); páginas 228-24.



ocurre es que la grandilocuencia barroca agita patéticamente las representaciones estatuarias hasta intensificar la vida espiritual de las imágenes, como con más exactitud afirma Hartmann (10).

Cuando Salzillo se encuentra iniciándose en el ejercicio de la escultura, ya como maestro, el siglo XVIII está bien entrado (1727 a 1735) y se han operado las reacciones hacia los modelos clásicos para que, sin que de momento prosperase el sueño del antibarroquista Winckelmann, se iniciara un nuevo modo de realizar las figuraciones artísticas en forma naturalista; es la reacción que luego degenerará en el rococo en España por aquella «*nostalgia de lo gracioso, de lo agradable, de lo fácil*» de que habla Woermann (11) al asignar al comienzo de la centuria décimoctava un perfume de flor, arrebol de nube, y espuma de olas como ensueño artístico de una época expresado poéticamente por el historiador alemán del arte (12).

La preocupación barroca por humanizar lo sobrenatural se hace vicio en la decadencia de aquel arte, y en ello es el imaginero murciano excepción notable, por sus creaciones con predominio de lo espiritual. En él no tiene aplicación el concepto que asigna al barroco la consideración de «*un error, una degeneración, una aberración incalificable*» (13), porque representa una manera muy española, aunque no sea genuina en su totalidad, de tratar en la escultura los asuntos relacionados con lo divino y con lo santo. Será, puede decirse, un afán de predominio expresivo de la forma, un exceso de acumulación de planos y movimientos; pero en todo ello aparece el rigor de la idea sin prescindir de lo racional, acomodado, eso sí, a las exigencias de un tiempo sumergido en los contrastes y en la inquietud espirituales de manera tan violenta, al menos en lo exterior, como había ocurrido en la Edad Media. El barroco encuentra su mejor acomodo en el arte escultórico, y no es infortunado admitir que sea un arte que casi puede comprenderse en la sola escultura, cosa que no ocurre con los otros estilos que le precedieron ni en los académicos que sustitúan su vigencia estética.

Por eso, al considerar el barroco, hemos insistido en el alcance de su sentido artístico y en la interpretación de sus sentimientos, no tanto por ser una de las épocas de la Historia del Arte «*más necesitadas de los trabajos y rectificaciones de la crítica*» (14), sino porque es imprescindible referirse a él al hablar de Salzillo, último genio de nuestra escultura nacional y realizador excepcional suyo, cuando ya iniciaba aquél la curva de su oscurecimiento como estilo imperante.

(10) Op. cit.; págs. 274-75.

(11) «Historia del Arte» (tomo V); pág. 725.

(12) Op. cit.; ídem.

(13) «Historia del Arte», de Pijoán (tomo III).—Barcelona, 1916; pág. 379.

(14) Ídem; pág. 339.

EL SIGLO XVIII EN MURCIA

No estaba Murcia retrasada en orden al desarrollo cultural y artístico de la Península al comenzar el siglo XVIII. En su historia anterior existen pruebas que permiten incluirla sin desdoro entre las ciudades españolas que florecían en la nación; dió a ésta hombres prestigiosos y jugó no escaso papel en múltiples episodios relacionados con la Historia de España. Prescindiendo de referencias históricas sobre la ciudad, ya conocidas y divulgadas, en aquel siglo refulgen sobre todo figuras como las de Diego Clemencín, el conde de Floridablanca, el cardenal Belluga y Francisco Salzillo, por no citar sino los que más popularmente son conocidos.

Puede suponerse que no se sustrajo Murcia al decaimiento nacional que ya se sentía con agobio; pero es lo cierto que la centuria a que nos referimos es la de mayor esplendor externo en este rincón de la Patria, y cuando adquiere la capital del antiguo reino su mayor auge. Morote, en «Antigüedades y blasones de Lorca» (15), nos da idea de lo que era la ciudad en el tiempo a que nos referimos: «...contaba en los primeros años del siglo XVIII más de 8.000 vecinos, insignes caballeros, títulos, nobleza y más de 600 mayorazgos; 11 parroquias, 10 conventos de religiosos y tres colegios notables: San Fulgencio, el de la Anunciata y el de la Purísima Concepción. La Catedral son su grandeza barroca; la Casa de Comedias, contigua a la llamada Puerta del Toro (16), suntuosa y sin igual en España, superior a la de Valladolid y ovalada como un anfiteatro romano; el Matadero, donde se corrían las vacas bravas antes de matarlas «para que quedasen tiernas»; la Lonja, donde se administraba justicia; la Carnecería y el gran edificio del Contraste de la Seda y Sala de Armas (17). Era el centro la plaza de Santa Catalina, donde acudían por seda forasteros de Granada, Sevilla, Córdoba, Toledo, Pastrana...»

Esta era la Murcia del XVIII. Nobles, caballeros y familias pudien-

(15) Murcia, 1741; págs. 72-73.

(16) Este teatro fué acabado en 1612, costó más de 40.000 ducados y fué demolido en 1857.

(17) Demolido en 1932.



tes pugnan por edificar las mejores mansiones, de amplias portaladas y suntuosa arquitectura. El Concejo también labora sin tregua en este embellecimiento, y los viajeros que llegaban por el camino real de Espinardo, «*el más principal para el comercio de las dos Castillas*», pueden apreciar cómo en el lugar de las viejas murallas se asientan los futuros edificios. Sobre las aguas del Segura se construye un puente de piedra, y surgen los paseos del Arenal y las Alamedas del Carmen Calzado, naciendo en torno de estas últimas una nueva y casi media ciudad al «*otro lado*» del río.

Pérez Villamil (18) nos da también idea de la importancia de Murcia en la etapa a que nos referimos. Dice así: «*La época de mayor esplendor y fecundidad de las artes murcianas empieza a fines del siglo XVII y se desarrolla en el XVIII, que es el siglo de oro de la cultura murciana; en el cual surgen de su suelo las grandes instituciones de enseñanza y de beneficencia (19); se restauran sus principales monumentos; se abren sus mejores vías de comunicación; se aumentan los regadíos de su huerta y se pueblan como antesalas del cielo sus templos grandiosos con los ángeles y santos de Salzillo.*»

Es verdad; se acaban las obras del primer templo diocesano—iniciadas varios siglos antes—, y en torno a él se alzan iglesias y conventos en número considerable o se amplían otros, renovándolos. Un fervor religioso extraordinario se apodera de los espíritus de los pobladores de Murcia, y compiten gremios y particulares en dar pública manifestación de su piedad o, al menos, de su munificencia. Se establecen patronatos de capilla y abundan las mandas y legados de fin religioso (20) que enriquecen con retablos, imágenes y objetos de culto los inventarios nada mezquinos de sus fondos.

Este movimiento trae consigo el artístico: hacían falta realizadores de cuadros y tallas; eran necesarios orfebres y tejedores, arquitectos, artífices que labraran las piedras; todo el elemento humano necesario para dar abasto al trabajo que ocasionaba la esplendidez e incrementaba, sobre todo, la devoción de los habitantes de la ciudad. De esta forma vinieron a establecerse en ella artistas de otras regiones, y los que aquí existían se esforzaron en adiestrarse de forma que la competencia no les hiciese muy notable mella y supliera la ejecución habilidosa a la inevitable novedad de otros nombres que llegaban con ánimo de adquirir carta de naturaleza. Competían los recién llegados con maestros murcianos, y unos y otros,

(18) Discurso de apertura en el Círculo Católico de Obreros de Murcia, pronunciado el 26 de setiembre de 1909 con el título. «*La antigua industria murciana*».

(19) Se refiere a la generosa obra del Obispo-Cardenal Belluga.

(20) En el Archivo de Protocolos he podido ver testamentos que reflejan la largueza de los otorgantes.

en definitiva, enriquecieron templos y mansiones con el arte que cada cual ejercía (21).

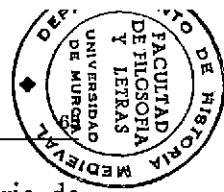
Fué convirtiéndose la vieja ciudad en una de señorial aspecto, hasta lujosa y espléndida. Sus calles estrechas se poblaban de palacios y conventos; las iglesias se restauraban en su beneficio y nuevos retablos eran colocados en los recintos religiosos; apenas si se respetaron algunos anteriores, de indudable mérito artístico, pues hasta que durante el dominio marxista fueron destrozados casi todos ellos, predominaban los construídos en los siglos XVII y XVIII. Se afina y extrema el sentimiento popular religioso, instalándose hornacinas callejeras, retablos de ánimas y capillas con imágenes expuestas a la veneración pública; pero cuando aquél adquiere caracteres excepcionales es durante los días en que se celebra la Semana Santa. El erudito murciano Ibáñez García describe este aspecto en la siguiente forma: «*El siglo XVIII en Murcia, con sus expansiones de piedad, acentuadas en la Cuaresma y Semana Santa; la suspensión de las diversiones públicas y aun familiares; la triste canturía, a prima noche, de los "romances" de pasión que modulan a dúo los ciegos...; las "saetas" disparadas por los hermanos "del santo Cristo de la Esperanza" (entre los que se congregó Salzillo como uno de los que implantaron aquí la Congregación sevillana del "Pecado Mortal"); las penitencias públicas de la Hermandad de "la Victoria", que desde la Ermita de S. Ginés recorría calles y plazas portando pesadas cruces y entonando, patética, el Misere...*» (22).

Tal cúmulo de prácticas y manifestaciones era causa de la floración artística religiosa—más o menos correcta y aceptada—que caracterizó al que se ha llamado siglo de oro de la Historia de Murcia. Ello tuvo su traducción plástica en la numerosa imaginería y en los múltiples lienzos que llenaron las iglesias. Entre todos los artistas, tanto pintores como escultores, es Francisco Salzillo el más apreciado por clérigos y devotos de su tiempo. Su imaginación, siempre renovada, y el taller que dirigió con ejemplar constancia, trabajaron sin tregua para atender las incesantes peticiones que le llegaban; se estaba operando en la escultura nacional española la melodía polícroma y barroca a cargo de un murciano ilustre, y ella fué la que sirvió de responso al arte imaginero, que murió en el Levante hispano bajo los cielos de Murcia, cerca de las aguas mediterráneas que en su otro extremo besaban la tierra que dió ser y realidad a la grácil escultura de la Hélade eterna.

Aun dentro de las exigencias que el siglo entraña en Murcia—con-

(21) V. catálogos de artistas murcianos o que trabajan en Murcia, de Baquero, Espín y Díaz Cassou, especialmente.

(22) «Estudios bio-bibliográficos» (el referido a Díaz Cassou).—Murcia, 1928; pág. 412.



cretamente a las de carácter religioso—, revivió el aspecto pasionario de arraigada tradición nacional por efecto de la disposición e inclinación ascética peculiares de la ciudad. Salzillo es el gran continuador de Gregorio Fernández y de Montañés en aquel sentido, pero les supera indudablemente en cuanto a valor interpretativo del sentimiento popular. En efecto, sus interpretaciones sacras para los humanos se aproximan más al modo vulgar de entender las cosas del mundo superior que otras escuelas nacionales: el sentimiento religioso popular español ha exigido siempre que su concepción ideal tomase forma humanizada en el ambiente y momento que vivían los hombres destinados a gustar de la visión terrena de las verdades divinas. Salzillo hizo, como ningún otro escultor, esta exacta adaptación de la fe a la vida, según era tradicional en las artes, pero extremando hasta el detalle actual cuantas creaciones salían de su taller: así se explican los frecuentes anacronismos de vestuario, que él, sin duda, aplicaba a sabiendas de la inexactitud histórica en aras de la mayor aceptación del pueblo. Realmente, absorto en el siglo XVIII, tomaba de él cuanto su inspiración necesitaba para todo aquello que no era esencial en su manera de realizar las figuras celestiales.

Los años del siglo XVIII son, pues, los mejores de la Historia de Murcia; la mayor parte de su tesoro artístico es hijo de esta centuria maleada, que en la ciudad del Segura representa la época de mayor bienestar económico y más extraña fecundidad. Y, si así no hubiera sido, Salzillo justificaría al siglo con su sola presencia de artista en cuanto a la ciudad se refiere, la cual, desde entonces, entra a ser hito trascendental en la Historia del Arte.



LA ESCUELA MURCIANA DE ESCULTURA Y LOS MAESTROS ANTERIORES A SALZILLO

Para comprender y puntualizar la formación artística de Francisco Salzillo, es imprescindible dedicar especial atención a los antecedentes escultóricos en Murcia hasta que él se erige en centro y cabeza de la imaginación de la región. No se ha aludido hasta ahora a la existencia de un numeroso y fecundo plantel de artistas, cuyos nombres han permanecido desconocidos o, si alguno de ellos se conocía, quedaron por registrar ciertas actividades muy dignas de tenerse en cuenta.

Conste, en primer término, la influencia que Orihuela, con sus artistas, ejerce en Murcia, además de la que en algún modo—siquiera en el orden de técnica del oficio—representan De Bussy y Nicolás Salzillo. Como en otro lugar se demuestra, Salzillo, que no salió nunca de su tierra natal, tuvo en ella elementos suficientes para asimilar enseñanzas, entre las cuales han de contarse las de los maestros retablistas, escultores a la vez, que dejaron abundante muestra de una acción artística fomentada y protegida por la piedad local de la última mitad del siglo XVII y el primer tercio de la centuria siguiente.

Por estas razones, es forzoso ofrecer aquí noticias desconocidas, de las cuales las más numerosas han de referirse a Nicolás Salzillo, padre del escultor que consagró universalmente el apellido. También son interesantes, por la novedad que suponen, las relativas a Nicolás de Bussy, pero por haberlas publicado recientemente (Murcia, 1943-44) remito a ellas en gracia a la brevedad.

Quede, pues, constancia de la existencia de una escuela local de escultura en la que figuran numerosos artistas de los que jamás se han conocido noticias hasta el presente, y en la cual se produjeron muchas obras, la mayor parte ahora documentadas.

Si seguimos la referencia dada por Baquero en sus «Profesores» (23)

(23) Pág. 85.



sobre el escultor Juan Sánchez, que en este caso se halla documentada cumplidamente, coloco a este artista como punto de partida de la escuela murciana, pues en 1664 se califica en una petición dirigida al Concejo de la ciudad como escultor *único*. Antes existieron Cristóbal de Salazar y Juan de Rigustera, muertos o ausentes por aquella fecha.

Salvo los datos insignificantes consignados por el erudito murciano, ninguna obra de aquel escultor era conocida. He hallado escrituras según las cuales consta que se llamaba *Juan Sánchez Cordobés*, y en las que se alude a tres obras originales. La primera, cronológicamente, fué un San Luis para la villa de Mula (Murcia), de 1647 (24); otra, del año siguiente, para la iglesia de San Martín, de La Gineta (Albacete), fué un retablo (25); la última, una estatua de San Diego, para Alcantarilla (Murcia), de 1656 (26). Todas han desaparecido. Para otro trabajo queda el estudio de este escultor—por no descentrar el tema presente—, desde el cual hasta que la imaginería murciana alcanza su máximo esplendor con la personalidad de Francisco Salzillo, pueden registrarse numerosos artistas de su facultad, completamente ignorados hasta hoy, que justifican con sus obras y por su número la existencia de un grupo estimable constitutivo de una escuela local.

Otros dos nuevos nombres de escultores son los de AGUSTÍN PADILLA, maestro de dicho arte (27), y el ilicitano PEDRO JUAN TAENGUA (28), lla-

(24) El 23 de octubre de 1647 dió poder a D. Agustín Artero, vecino de Mula (Murcia), para que se cobrase a Juan de Torrecillas, de aquella vecindad, 120 reales que le debe «del resto de una echura de san luis que hice para él» (Ante José Albornoz, fol. 349).

(25) En 25 de noviembre de 1648, Juan Sánchez Cordobés, escultor, vecino de Murcia, confiesa haber recibido del licenciado Francisco Grao Piñero, cura de La Gineta, 1.217 reales a cuenta del retablo que hizo en la iglesia del «Sr. San Martín» (J. Albornoz, fol. 120 de su protocolo de aquel año).

(26) «echura de s. diego = yten dió por descargo cien Rs. que pagó a Juan Sánchez Cordobés, escultor, por echura de un s. diego para el retablo» (En cuentas de fábrica de la iglesia parroquial de Alcantarilla).

El aludido escultor firmaba las escrituras en la siguiente forma:

†
Juan Sánchez
Cordobés

(27) El 17 de agosto de 1668, Agustín Padilla, maestro de escultor, se compromete con el convento del Carmen, extramuros de Murcia, a hacer unas andas de ciprés, talladas, por precio de 1.800 reales. La carpintería estaba a cargo de Diego Padilla, probablemente su hermano (ante Luis de los Ríos, fol. 391).

(28) La fábrica de la iglesia de San Pedro de Murcia concierta el 20 de mayo de 1678 con Pedro Juan Taengua, maestro de escultor, vecino de Elche, la factura de los dos retablos colaterales del altar mayor. Cobraría 7.000 reales, 2.750 al contado y el resto al acabar la obra, que había de ser de ciprés y pino, debiendo entregarlos hechos tres meses después que acabara el retablo que se hallaba haciendo para la capilla mayor de la iglesia de San Nicolás, de Murcia (Protocolo de Ferrer Muñoz, fol. 133).

El escultor los acabó, otorgando carta de pago ante el dicho escribano el 11 de octubre de 1679 (fol. 270 del libro de este año).

Respecto al retablo citado de la iglesia de San Nicolás, por ser inéditos y de interés, anoto

mado en otros lugares del contrato que reseña TENGUA y TAINGUA, el cual trabajó varios retablos para Murcia, como consta en las notas correspondientes: en las iglesias murcianas de San Pedro y San Nicolás.

NICOLAS SALZILLO

En este punto de los antecedentes de Francisco Salzillo hay que seguir dando como buenas, en parte, las noticias que sobre él anotó el erudito murciano Baquero Almansa (29). Como de costumbre, según era uso entre los investigadores locales coetáneos de éste, o no cita documentación para contrastar sus afirmaciones o, si lo hace ambiguamente, nunca deja constancia exacta de la fuente utilizada.

Por estas razones ha habido que realizar también una búsqueda que puntualice ciertos extremos, rectifique otros, y por la cual se descubran algunos interesantes. Sobre el nacimiento, formación y vida de don Nicolás Salzillo en Italia, valgan, por ahora, los datos que aquél registra. Establecido en Murcia, sabemos por una escritura citada por J. Bágüena (30) que compró en la desaparecida calle de las Palmas, de la parroquia de Santa Catalina, una casa a doña Inés Guil y Collados, en la que vivió con su esposa doña Isabel Alcaraz y los criados Ignacia Guillén y Ginés Pérez. Había contraído matrimonio con aquélla, y en la escritura de esponsales (31) figura su dote; alude oscuramente Baquero a ella, y contiene, según he hallado, los datos que se citan.

los siguientes datos: El día 27 de abril de 1739, D. Juan Antonio Azcoytia, fabricante, cedió a la familia Galtero el lado crucero del Evangelio y el retablo «*que hasta ahora ha servido y sirve a la capilla mayor de la iglesia, con todas sus piezas y adornos*», en donde se colocará el Cristo del Amparo; la cesión se hizo porque, con motivo de la nueva fábrica de la iglesia, fué preciso demoler la capilla de San Matías, cuyo patronato ejercía aquella familia; en el trámite, D. Joaquín Riquelme y Togores, tutor y curador de D. Nicolás Melgarejo y D.^a Ana Buendía, nombró al tallista Nicolás de Rueda para que apreciara el retablo, que construyó años antes Taengua; valorado «*en más de 400 ducados*», se pagaron por él 2.500 reales (Protocolo de Esteban González).

Había servido, por tanto, sólo durante unos sesenta años, y fué sustituido por el que aún existe con desperfectos producidos durante la revolución pasada. En la citada escritura se especifica que «*se estaba para hacer otro*», el actual, como justificando la entrega acordada.

(29) «Los Profesores de Bellas Artes Murcianos».—Murcia, 1913; págs. 152-156.

(30) Artículo «La casa de los Salzillo»; en el tomo donde se recogen varios trabajos del Sr. Bágüena.—Murcia, 1921; págs. 60-65.

(31) El 18 de julio de 1700 se protocola la carta de dote de D.^a Isabel de Alcaraz, «*muger lezítima de Nicolás Salzillo, de la Parrochia de señora Sta. Catalina*». Declara aquélla ser hija de Juan de Alcaraz, difunto, y Magdalena Gómez de Molina, su mujer en primeras nupcias, «*que en segunda lo es de Geramo. Muzio, vecino y Mercader de esta Ciudad*». En dicha escritura de dote y arras se relacionan y valoran los objetos que constituyen aquélla, los cuales suman y montan 12.522 reales vellón, más 505 ducados. (Ante el escribano Jorge Pérez Mexía, fols. 271 y sigs. del citado año.)

Dice Baquero (op. cit., pág. 154) que Nicolás Salzillo contrajo matrimonio en 1700. No fué entonces, sino el 30 de marzo de 1699, según la partida inscrita al folio 123 del libro 2.^o de Desposorios de la parroquia de San Pedro; en ella consta que aquél era hijo de Francisco Antonio Salzillo y de María Paula Gallo. Las velaciones figuran al folio 124.

Trabajó en Murcia hasta su muerte, acaecida en 1727, y tuvo discípulos en su taller, extremo nunca señalado hasta ahora: el único que he hallado es JOSÉ LÓPEZ MARTÍNEZ (32), desconocido como tal artista, al cual «Nicolás Sarcillo, maestro de escultor», tomó por aprendiz durante tres años; tenía veinticinco de edad, era hijo de Mateo López, vecino de Murcia (33), y entró para habilitarse en la facultad el 18 de noviembre de 1708.

He visto el testamento y particiones de Nicolás Salzillo, a los que hace alusión Baquero sin decir en dónde se hallaban ni apuntar ciertos datos interesantes que contienen (34) y que ahora se hacen públicos. Consta en aquél que era natural de Santa María de Capua, reino de Nápoles, hijo legítimo de Francisco Antonio «Sarzillo» y María Gallina (escrito otras veces Galina y Jallina, y en la partida de matrimonio Gallo, que es lo más probable que se llamara). Dejaba por albaceas a Gerónimo Muso (o Muzio), su suegro, y a Isabel de Alcaraz, su mujer. Quería ser sepultado en la iglesia de Santa Catalina, de donde era feligrés, o donde pareciese a sus albaceas, con hábito de San Francisco; encargó 300 misas por su alma y 50 por sus padres, abuelos y ascendientes, ánimas y cargos de conciencia «de que no me acuerdo». Es interesante la noticia de tres imágenes que al otorgar testamento hacía para Cartagena (35), y que acabó,

(32) Protocolo de M. Martínez Fernández, fol. 95 del libro de 1708.

(33) Debió, por tanto, nacer hacia el año 1683.

(34) El testamento lo otorgó el 25 de noviembre de 1708, ante Manuel Martínez Fernández (fols. 100 y sigs.).

(35) La manda dice así: «Declaro hice ajuste en la Ciudad de Cartagena para hacer tres hechuras de talla en seis mill y mas reales, que constan de escritura y tengo rezibidos por cuenta de ellas dos mill y quince rs. vn. y no tengo entregadas ninguna de dhas. hechuras por esttarlas executando declarolo para que constte.»

El contrato referente a dichas hechuras dice lo siguiente: «En la Ciudad de Cartagena en veintitrés días del mes de octubre de mil setecientos y ocho años, ante mí el Escribano Público de esta dicha Ciudad parecieron presentes, D. Juan de Solá, Presbítero de esta dicha Ciudad y beneficiado de la Iglesia Parroquial de ella, como Mayordomo Fabricero que es de ella, y en virtud de orden que dice tener de Su Ilustrísima el Sr. Obispo de este Obispado para lo que se hará mención en la dicha parte, y de la otra D. Nicolás Salzillo, vecino de la Ciudad de Murcia, estando al presente en ésta, maestro escultor, a quienes doy fé y conozco, dijeron que por el dicho Nicolás Salzillo ha de hacer tres hechuras de talla para la Iglesia parroquial; la una de Ntra. Sra. de la Asunción proporcionada al nicho del retablo de dicha Iglesia, otra imagen de S. Fulgencio proporcionada al nicho colateral del Evangelio de dicho retablo y la otra de Sta. Florentina del mismo tamaño y proporcionada al nicho colateral al otro lado del retablo, las cuales ha de dar acabadas y concluidas según ajuste y puestas a costa del dicho D. Nicolás en los dichos nichos en los días siguientes: La hechura de Ntra. Sra. de la Asunción para su día 15 de agosto del año que viene de mil setecientos nueve, la de S. Fulgencio y Sta. Florentina para el día de Pascua de Natividad de dicho año y con calidad de que la imagen de Nuestra Sra. ha de estar en su globo de nubes con cuatro ángeles de cuerpo entero y cinco serafines repartidos en dicho globo para la mejor forma de su adorno, que el globo de nubes ha de estar colorido y estofado conforme a estilo, y los ángeles han de estar con los ojos de cristal y encarnados, el manto de la virgen ha de ser de color azul de ultramarino y por la orilla del manto unas guarniciocitas de oro fina y lo demás de la hechura dorado y colorida sobre el oro según estilo, encarnada con ojos de cristal y las otras imágenes con peanas doradas y todas las demás ropas que tuvieren sobre el oro eslodás (SIC) y estofadas conforme estilo, todo lo cual ha de hacer

pues su muerte no sobrevino hasta diecinueve años después de testar. Eran, como consta en las notas correspondientes, según el contrato transcrito, una Virgen de la Asunción, calificada por Tormo en su Guía «Levante» de pre-barroca al mencionarla en su lugar correspondiente; un San Fulgencio y una Santa Florentina. Al tiempo de otorgar su última voluntad, tenía dos hijos: María y Francisco, a los que menciona.

A su fallecimiento, el 6 de octubre de 1727, fué nombrado curador de sus hijos José Fernández de Rueda, Procurador del Número de Murcia, según consta en el auto de noticia de la defunción (36). En 1744 se realizaron el inventario y la partición de sus bienes propios al tiempo de morir (37). Según aquél, el valor de los dichos ascendía a 31.548 reales, más una deuda de 400 que en su favor dejaba D. José Sánchez Villanueva, de la villa de Vélez, en la provincia de Almería.

Realizada la partición, le correspondieron a Francisco Salzillo 24.923 reales, por suplidos y deudas paternas pagadas por él. Se le adjudicaron la casa de la familia en la parroquia de Santa Catalina, un retrato de Felipe V y otro de la reina, dos marinas, dos cuadros con las cabezas de San Juan y de San Pablo, seis almohadas, dos colchones «poblados», un cobertor de damasco, 12 sábanas y los 400 reales que debía Villanueva, «*todo lo cual importa 48 rs. más sobre la cantidad citada, que devuelve a su madre*». De los 6.625 reales del remanente, tocaron a cada uno de los hijos—Francisco, José, Patricio, María Teresa e Inés—1.104 y 5 maravedíes, «*de que sobran 4 mrs. que no tienen cómoda división*». Aparece como testigo del instrumento, entre otros, Manuel Sánchez, sin duda el supuesto maestro de dibujo de Salzillo (38). Es interesante la enumeración de los objetos que quedaban en el taller de Nicolás Salzillo, también adjudicados a su hijo Francisco; eran los siguientes:

«Distintos modelos de barro y yeso

Una piedra para moler colores

Bancos

Prensa

Troncos

Todos los yerros que pertenecen a la facultad de escultor.»

y ejecutar el dicho D. Nicolás Salzillo en precio de seis mil quince reales de vellón pagados en esta forma: los dos mil quince de contado, los dos mil luego que haya entregado la imagen de Ntra. Sra. y puesto en el nicho en la forma que va referido y los dos mil reales restantes para cuando deje fenecido y concluidos los santos y puestos en su nicho, y para que tenga efecto lo ajustado...», etc. (Avisado de estos datos mi distinguido amigo D. Federico Casal, cronista de Cartagena, tuvo la gentileza de obtener él mismo una copia de la escritura y remitírmela. Las tres imágenes citadas se hallaban en la Catedral Vieja y fueron destruidas en 1936.)

(36) Protocolo de Villanueva, fol. 320 del libro de 1727.

(37) Protocolada ante el escribano P. J. Villanueva el citado año.

(38) Baquero: Op. cit., pág. 169. De dicho pintor he hallado un cuadro firmado en la

Todo ello, «*como asimismo toda la madera de Ziprés que quedó por muerte del dho. Dn. Nicolás Salzillo*», fué apreciado en 724 reales (39). No describe qué figuraban los modelos antedichos.

Don Nicolás perteneció en vida a la Cofradía del Santísimo y Animas de la parroquia de Santa Catalina, desde el 26 de enero de 1710, fecha del Cabildo en que fué admitido (40), hasta su muerte; en el celebrado el lunes 6 de enero de 1721, fué elegido Hermano Mayor (41), en cuyo cargo cesó el 16 de enero del siguiente año.

Bajo su dirección aprendió Francisco, sin duda alguna, la técnica de escultor, hasta que entró—según es tradición—como novicio en el convento de Santo Domingo. Había importado de Italia el barroquismo y dejó en Murcia numerosas obras (42), muchas de las cuales pasan como del hijo; tal ocurre, por ejemplo, con la titular de la iglesia de Santa Catalina, atribuída al segundo por Baquero (43).

Finalmente, respecto a la ortografía del apellido, hay que aceptar definitivamente la de SALZILLO, como siempre lo escriben el padre y el hijo en los numerosos documentos que de ambos he manejado.

LOS ESCULTORES COETÁNEOS DE NICOLÁS SALZILLO

A continuación hago mérito documentado de los que trabajan en Murcia durante la época a que nos venimos refiriendo, con menciones inéditas de los mismos y de obras no conocidas hasta el presente.

Antes de que Nicolás Salzillo ejecutara la imagen de Santa Catalina, hubo otra en su iglesia; no existe y se ignora su autor, pero la reparó un MATEO SÁNCHEZ, poniéndole unas manos, por los años de 1694 a 1698 (44).

sacristía de la iglesia de San Bartolomé, representando un oscuro Calvario. Es de factura pobre y tiene en la parte inferior la siguiente y borrosa leyenda:

D. EMANUEL SANCHEZ FECIT EX SUA PIETATE ECCe. OBIYT ANº 1761

Fuentes y Ponte, en su «Murcia Mariana» (t. I, pág. 51), menciona este cuadro, que se halla colocado junto al altar del crucero izquierdo de aquella iglesia: Mide 1'34 por 0'85 y lo titulaba «El Calvario», calificándolo como obra de escaso mérito. Actualmente se halla en dicho templo sobre el vestuario.

(39) Consta en el citado inventario.

(40) Libro de Cabildos, fol. 7.

(41) *Ibidem*, fol. 28.

(42) V. artículo «Nicolás Salzillo» en el citado libro de Baquero.

(43) He visto la anotación que lo demuestra, en el folio 8 vuelto del libro de fábrica de dicha parroquia, que abarca desde 1721 a 1764. En las cuentas correspondientes al año 1722, entre la data, figura la siguiente partida: «Echura de Sta. CATHALINA = Da en data dho, fabri- quero Dos mill trecientos y veinte R Von. que pagó a Dn. Nicolás Salcillo escultor, por la hechura de talla que hizo de Sta. Cathalina y color que se dió al ropage: consta de reciuo del suso dho.»

(44) Al folio 210 v. del libro de fábrica (1627-1714), figura en data lo siguiente:

«MANOS DE LA STA.—Mas veynte Rs. que pago a Matheo Sánchez Mro. de escultor por hazer unas manos a la Sta. que se hauian quebrado y por platear la espada.»



De Mateo Sánchez eran unas imágenes de San Pedro y San Pablo, cuyo paradero se desconoce, puestas en la misma iglesia (45).

Desde 1690, consta que trabaja para Murcia ANTONIO CARO, escultor oriolano (46), que más tarde se estableció en dicha ciudad, en la que dejó varios retablos que he documentado, todos desaparecidos con anterioridad a 1936 (47).

(45) Se debieron hacer entre 1700 y principio de 1702, pues en cuentas rendidas este último año se dice así, al folio 227 v.:

«EN PEDRO Y SAN PABLO.—Ytt. dió en data quinientos y quarenta Reales que hubieron de coste de Madera y talla las echuras de San Pedro y San Pablo que se yzieron para el Retablo del Altar maior, consta de Rvo. de Matheo Sánchez escultor.»

Mateo Sánchez es el autor del desaparecido retablo viejo de la iglesia de Santa Catalina. En las cuentas de fábrica correspondientes a 1693-1695, aparece (fols. 194 v. y 195) la siguiente partida: «Se dieron 200 rs. al Mro. del retablo p^o hacer la traza de él y visitas durante la obra», sin que en esta anotación se mencione el nombre del autor.

He hallado el contrato para la factura del retablo, que se otorgó en 13 de diciembre de 1694. Por él, Mateo Sánchez, maestro de escultor, y Juan Honorato Agarte, su fiador, conciertan que aquél «con su mano o la de sus oficiales», hará un retablo de 32 palmos de alto y 24 de ancho, con sus «guarniciones buscando quadro y proporción, que se han de poner unos lienzos de pintura»; habría de acabarse para el día de Santa Catalina de 1695 y el precio fué de 300 escudos de plata, pagaderos 200 por San Juan de 1695 y el resto en igual día del año siguiente, recibiendo además la mitad de la madera del retablo viejo. (Ante F. Peinado e Ignacio Muñoz, fol. 176). Los lienzos fueron pintados por Senén Vila, según consta en el mismo libro.

También talló parte del retablo mayor de San Bartolomé (desaparecido cuando se hundió la iglesia). El 26 de agosto de 1691 D. Miguel Jiménez de Cisneros, cura de aquella parroquia, contrata con Mateo Sánchez, «vecino de Orihuela y maestro del arte de escultor, que por quanto dha Iglesia tiene el primer cuerpo de un retablo con un sagrario sin acabar de fabricar porque les faltan por acabar dos columnas principales que están en bruto y en todo él muchas pilastras y otras piezas para su perfección según su traza y que se pueda poner en la capilla mayor en su lugar superior...». Cobraría 120 escudos de plata, de 15 reales y 2 maravedíes, «que hacen 2.700 reales y 20 mrs.», recibiendo la madera y el andamio para colocar el primer cuerpo citado y el Sagrario. Trabajaría desde el 1 de octubre y lo habría de acabar el día de San Juan de 1692, con la condición de que si no era así podría buscarse otro maestro y le rebajarían el precio. Su pago, era en tres plazos a partes iguales (octubre de 1691, último de febrero y 24 de junio de 1692), y quedaba obligado a entregar la madera que le dieran de limosna (Protocolo de Molina, fol. 155, de dicho año).

Por escritura otorgada el 10-XII-1697 (ante J. Rubio, fol. 117), Mateo López Noguera declara tener a su hijo José López, de 14 años de edad, puesto por aprendiz durante cinco años, hasta 1702, en casa de Mateo Sánchez de Eslava, maestro de escultor, y dará a éste 360 rs. para ayuda de la enseñanza. Se trata del mismo discípulo que tuvo Nicolás Salzillo desde 1708, pues, sin duda, Mateo Sánchez no terminó de adiestrarle por causas ignoradas.

(46) Según el testamento de su mujer Juana Utiel, otorgado el 27 de agosto de 1707, tenía cuatro hijos: José, Antonio, Joaquín y Antonia, de los que al menos los dos primeros fueron escultores, como se prueba más adelante. Tenía en Orihuela nueve casas en la calle de San Juan, cuatro en la de los Negros y varios solares más en ambas. Fué sepultada en la derruida iglesia de San Antolín. (Ante Granados, fol. 88 del libro de 1707). Estaba, pues, establecido en Murcia ya el mismo año del nacimiento de Francisco Salzillo.

(47) Cito por orden cronológico los documentos hallados en que constan obras de Antonio Caro:

El 2 de abril de 1690, Antonio Caro, vecino de Orihuela y maestro de escultor en ella, se obligó a hacer para Navidad el retablo mayor de San Antolín. Se le darían los tableros del viejo, cobrando además 2.500 rs., pagaderos 572 y medio puesto el primer tercio para San Juan; 750 después, y el resto al darlo terminado. Lo construyó en Orihuela (Protocolo de Pérez Mexía, fol. 62 de aquel año).

El 13 de mayo de 1702, Antonio Caro y Nicolás Ruiz, vecinos de Orihuela y estantes al presente en Murcia, dicen que enterados de que se quería hacer un retablo para el altar mayor de San Pedro presentaron un dibujo al párroco y se concertó hacerlo en 9.500 rs., pagaderos

Tuvo taller y admitió discípulos: por lo menos, a un BENITO ORTIZ, desconocido hasta la actualidad (48).

Los hijos de Antonio Caro que trabajaron como escultores fueron, como dice la nota correspondiente, José y Antonio; de ellos, el primero trabajaba aún cuando Francisco Salzillo comenzara su carrera artística (49).

de sábado a sábado, cobrando Caro 12 rs. al día mientras durara la obra; se cobraría en tres plazos, tomando 2.200 rs. y medio para madera al empezarlo el día 15 y lo darían acabado el 13 de mayo de 1704. (Ante A. Navarro, fol. 244). Sería de pino zargaleño y la escritura lo detalla minuciosamente; es el actual, muy estropeado durante la guerra.

El 14 de febrero de 1707 se comprometió a hacer para la iglesia de Sta. Eulalia un retablo de 43 palmos de alto y 24 de ancho con destino a la capilla mayor, el sagrario de 7 palmos «como el de la Iglesia de S. Lorenzo», con un pelicano de remate y cúpula con cartelas talladas; las puertas del sagrario abrían hacia adentro conforme al de la iglesia de San Pedro; el nicho para la santa sería lo mayor que pueda «por si se determina hacer Camarín» y «la talla ha de ser del género que ahora usa Antonio Caro». Cobraría 600 ducados de vellón y tenía que darlo acabado en Navidad de dicho año, «pudiendo buscarse otros maestros para que lo aceleren si no lo terminara». (Ante Pérez Mexía, fol. 69). El día 7 de setiembre de 1708, la fábrica de Santa Eulalia da carta de pago contra Caro, de 6.600 reales, por el retablo antedicho (Ibid. fol. 285 del libro de aquel año).

El 16 de febrero de 1710, el Convento de Carmelitas descalzos de Murcia conviene con Antonio Caro, «maestro de escultor vecino de la ciudad de Orihuela y residente en la de Murcia», hacer un retablo de madera para la capilla mayor, según dibujo hecho, «con talla italiana», en ciprés y pino. Había de estar terminado el día de Sta. Teresa de 1711, y «ha de trabajar en él como oficial el P. FRAY JUAN DE S. JOSÉ, religioso lego, por tener inteligencia para ello»; cobraría 15.000 rs. en tres plazos; la Comunidad quedaba libre para traer otros maestros si no lo acababa el día acordado. (Ante Juan de Vilches, fol. 26 de aquel año).

(48) Consta por escritura otorgada el 8 de noviembre de 1710, que Antonio Caro, a quien se nombra «maestro de escultor y retablista», tomó de aprendiz por cinco años el dicho Benito Ortiz, dado por Domingo García Illán, padre de Huérfanos, y le enseñaría a retablista y entallador. (Protocolo de Granados, fol. 144).

(49) Estuvo casado con Rosa Alvarez de Sola, de la cual tuvo cuatro hijos: Antonio, Rosa, Luis y María (figuran sus partidas de bautismo en el libro 8.º, fols. 50, 82, 117 y 161 de la parroquia de San Miguel. En la de María es testigo JACINTO PERALES, retablista, de quien se hace mención más adelante). José Caro otorgó testamento en 9 de agosto de 1732, ante el escribano Villanueva (fol. 292) y se titula escultor. Entre sus mandas, figura la siguiente:

«Se dén a Antonio Caro mi hermano, todos los dibujos de papel de tallas con mas veinte hierros y dos bancos de mi exercicio». Dice tener contratadas con Julián Dfex del Corral «unas hechuras de talla quasi acabadas de Ntra. Sra. del Socorro y la de Ntro. Padre Santo Domingo y unas andas para Ntra. Sra. de la Correa del convento de S. Agustín; es mi voluntad que si falleciese sin acabarlas, se haga a cargo de ello la dicha mi mujer y ajustando la cuenta, cobre lo que se me restare debiendo». No debió acabarlas, pues falleció el 19 de aquel mes, siendo sepultado en la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo, como consta en su inscripción de óbito (libro 3.º de Entierros, fol. 120 de la parroquia de San Miguel). Su hermano Joaquín, presbítero, fué nombrado albacea; su mujer falleció en 1757 (San Miguel, libro 4.º de Entierros, fol. 90).

De ANTONIO CARO (hijo), sabemos por la manda anterior que era escultor. En 1723 estaba casado con Florencia Pérez Alvarez. He visto varias escrituras de venta y arrendamiento. (Ante López Mesas, fols. 78, 207 y 212 de 1723; íd. el 5-IX-1728, fol. 244; otra ante Baquero el 14-IX-1736, fol. 63). A ninguno de estos dos escultores alude ningún catálogo local. Obras suyas que he documentado son las siguientes: Retablo del altar de Santa Bárbara en la iglesia de San Pedro de Murcia. El 12 de enero de 1745 se dice en el acta del Cabildo de la Hermandad de aquella Santa: «...y habiendoles dado las grazas. pr. el cuidado y celo con qe. havian servido a la Sta. por haver pagado setecientos y cincuenta rs. vn. a D. Antonio Caro Mro. tallista, resto de los mill y quins Rs. en qe. se ajustó el retablo del altar...».

También en el «Libro de las Constituciones y asiento de los hermanos del Ssmo. Rosario que sale de la parroquia de Sra. Sta. Cathalina Virgen y Mr.», que comprende las Juntas y cuentas desde 1738, se registra que el año 1750 se pagaron 2.157 reales a Antonio Caro por «vestir de talla al Camarín». (Me ha facilitado esta referencia D. José Ballester, que había tomado nota del

Por entonces también lo hacían el desconocido FRANCISCO JOSÉ DEL CASTILLO (50) y ANDRÉS MARTÍNEZ (51), a los que tampoco se había citado nunca. El antiguo discípulo de D. Nicolás, JOSÉ LÓPEZ MARTÍNEZ, terminado su aprendizaje con aquél, debió poner oficina; en el año 1715 ya recibe a un discípulo, FULGENCIO QUÍLEZ SÁNCHEZ: o sea que si había nacido por 1683, a los 30 ó 32 años ya trabajaba como maestro (52).

De Nicolás de Bussy me remito a lo dicho anteriormente. Otro escultor es FRANCISCO GUILL (o Gil), que cita Baquero (53); he hallado el contrato de su obra en la cajonera de la sacristía de la Catedral (54); al parecer, sólo era tallista. Queda, finalmente, Antonio Dupar, francés de

libro citado). Testó el 7 de febrero de 1752; dejaba 12 hijos y en su testamento dice que *«no he tenido gananciales algunos y sí muchas pérdidas y menoscavos, por lo que me hallo en la mayor pobreza»*. (Ante T. Ximénez, fol. 21).

Sobre los escultores del apellido «CARO» en la provincia de Murcia hay un artículo de Francisco Escobar en su obra «Esculturas de Bussi, Salzillo y Don Roque López en Lorca» (Lorca, 1919; págs. 262-267). Según él, y se comprueba por nuestros datos, los Caros de Murcia no tienen parentesco con los de Caravaca y Lorca, del mismo oficio, pues proceden de Orihuela. Ibáñez García publicó unos artículos en «La Verdad» de Murcia sobre aquéllos; de Antonio (padre) citaba como suyos los tres retablos de la antigua iglesia de San Juan de Murcia, hechos en 1704 y 1705, y el San Antolín de su parroquia, en dicha ciudad (de 1709 a 1711); de José Caro, el hijo, citaba un San Ginés de la Jara y el retablo para su ermita, ambos en extramuros de Cartagena.

(50) En escritura otorgada el 16 de abril de 1705 se titula maestro de escultor, de Santa María (parroquia murciana), y dice haber recibido 7.539 $\frac{1}{2}$ reales del Convento de la Encarnación de Mula (Murcia), por el retablo mayor que ha hecho para dicha iglesia. (Protocolo de Pérez Mexía, fol. 102). No existe el retablo aludido, pues se destruyó en 1936. Se había contratado el 2 de setiembre de 1700, y tenía 40 palmos de alto y 26 $\frac{1}{2}$ de ancho, según la traza *«firmada a las espaldas del padre frai Luis lozano, vicario de dho. convento»*, conforme a buen arte, con dos estatuas en el remate de la cornisa principal, representando a San Miguel y San Rafael. Se ajustó en 10.000 rs. y habría de acabarlo el 1 de agosto de 1701, cobrando en tres plazos. (P. Mexías, fol. 448).

(51) Andrés Martínez, vecino de Murcia y *«maestro del arte de escultor»*, contrató el 8 de setiembre de 1698 con la fábrica de San Bartolomé el último tercio y remate del retablo principal, del que *«el primer tercio dél tan solamente está puesto, mui impropio y defetoso y para perfeccionarlo a ajustado... según y en la forma que demuestra un dibujo qe. dél aecho Don Nicolás busi, maestro de dho. arte residente en esta dha. Ciudad...»*. El precio era 180 escudos de plata, de los que se entregarían 80 al contado para comprar madera; 50 el 15 de febrero de 1699 y los 50 restantes al darlo acabado el 31 de julio de dicho año. La iglesia daría la madera para andamios y hierros para afianzar. (Protocolo de Molina, fol. 137).

(52) El 16 de setiembre de dicho año, por escritura pública en la que se le llama maestro de escultor, toma de aprendiz por siete años a FULGENCIO QUÍLEZ, hijo de Adriana Sánchez, viuda de Juan Quílez. (Ante J. Rubio, fol. 62). Tampoco se ha registrado nunca este nombre ni se conocen obras suyas.

(53) Op. cit., págs. 147-48.

(54) El 8 de mayo de 1712, Francisco Guill (sic), vecino de Murcia y maestro de escultor en la parroquia de San Miguel, se obliga con la Catedral a hacer en la sacristía sobre la cajonera, una coronación de escultura en la forma y condiciones siguientes: La fábrica de la iglesia dará el nogal aparejado de carpintería; comenzará la obra el día nueve, *«trabajando en el cuarto que llaman taller de dicha Iglesia»*, y acabaría en Pascua de Navidad de aquel año. Para San Juan tendría puesto en la coronación *«el un tercio que hace frente a la puerta por donde se entra en la sacristía, un tarjón en medio según el dibujo que ha de firmar y entregar al fabricante, y lo que resta de obra a los lados de dicho frontis ha de ser de la obra hecha que tenía añadiendo lo que faltare que haga razón»*. En las seis esquinas había de poner otros tantos jarros de tres palmos que correspondieran en la obra a los pequeños antiguos; todo en precio de 3.200 reales, cobrando 6 cada día y el resto al acabar. (Ante Pérez Maxía, fol. 88).



nacimiento, que trabajó en Murcia durante varios años, y del cual, aparte de la destruída Purísima del trascoro de la Colegiata de San Patricio, de Lorca (Murcia), firmada en la peana: LA HISO ANT° DUPAR DE NACION FRANCES. 1723, no se conocía otra obra documentada. Sobre la vida de este artista nos han dejado noticias Baquero y Espín en sus libros (55). Su venida a Murcia, por motivos hasta ahora no puestos en claro, pudo obedecer al movimiento artístico local en los primeros años del XVIII, y quién sabe si a instancias o consejo de otros de su mismo apellido, acaso parientes, que vivían en aquella ciudad (56). De él he visto varias escrituras: una sobre el aprendizaje de Francisco Laguna, que se cita al hablar de éste en el capítulo sobre los escultores de la portada de la Catedral: otra según la cual toma por discípulo a PEDRO BES (57), y algunas sobre distintos contratos de compraventa y poderes (58). Una obra suya, desconocida, fué la talla y relieves del camarín del Santuario de la Fuensanta, en las cercanías de Murcia, de cuya paternidad daba fe una inscripción en la que constaba fueron hechos los tableros que cubrían bóveda y paredes, en 1722 (59). Desapareció en 1936, junto con la mayor parte de cuanto había en el sagrado recinto.

(55) Artículos respectivos. El primero de manera confusa, y el Sr. Espín con acertado juicio. En Marsella, Mr. Billioud ha publicado un trabajo sobre él.

(56) He registrado varios documentos sobre diversos individuos que, sin duda, se llamaron DUPAR o DUPART, pero que aparecen inscritos como DUPRAT, fenómeno de metátesis de la R muy frecuente en Murcia, o como DUPAC. Entre aquéllos un Pedro Duprat que testa el 4 de noviembre de 1736: dice ser natural de Puentes Inart, obispado de Comengos (Comminges, en Francia), y como albaceas figuran un Juan Duprat, hermano suyo y un Francisco Duprat, primo; era feligrés de Santa María donde quiso ser sepultado (Protocolo de Mercante, fol. 103 de aquel año). El 11 de mayo de 1739 testa por poder Isabel Pagán, mujer de Francisco Duprat. (Ante Avilés, fols. 114 y 128). En el registro de matrimonios de la parroquia de San Miguel aparece el de Guillermo Dupac, feligrés de San Lorenzo, «natural de la villa de Arlós, obispado de Comenche (Comminges), reino de Francia, provincia de Gascuña», hijo de Juan Dupac y Margarita de Nogués, con Josefa Pillol, de Alicante (Lib. 5.º, fol. 160). (Sobre la metátesis de la R en Murcia, V. el estudio preliminar al «Vocabulario del dialecto murciano», por Justo García Soriano; Madrid, 1932; pág. LXXXVIII, § 58,3).

(57) El 24 de abril de 1728, Pedro Bes, de Alicante, pone a su hijo Penno Bes, por ocho años desde la fecha, en casa de Antonio Dupar, «maestro de Escultor». El padre daría toda la ropa, «el papel y lápiz que gastase para dibujar, y los yerros, lapiceras y demas conducentes para que aprenda la avilidad de dicho arte». Entre los testigos figuran Francisco José Laguna (padre del otro discípulo) y Nicolás de Rueda, el tallista que se menciona en otro lugar. (Protocolo de Gil Soto, fol. 68).

(58) Son los siguientes: el 24 de agosto de 1725 compra a la fábrica de la parroquia de San Juan cinco casas por 3.121 rs. y 17 mrs., que daban por Levante a la plazuela de la iglesia y por Mediodía a la calle de la Greña. (Ante B. Ruiz, fol. 720). El 16 de julio de 1727 compra a D. Fulgencio Bermúdez una casa «en la calle donde biben los moros» por 760 reales; figura como testigo el susodicho Francisco J. Laguna. (Ante Ayllón, fol. 413). El 27 de noviembre de 1728, vende unas casas en San Juan al Pbro. D. José Martínez Aragón en 5.000 reales; recibió mil al contado y el resto el 13 de enero de 1730. (Ante José Bastida, fol. 312). En 18 de enero de 1729 y 1 de abril del mismo año dió poderes a varios procuradores (Pérez Mexía, fols. 12 y 46).

(59) «Don Antonio Dupar, francés, a echo esta obra año 1722. De marsella. Siendo capellan de esta ermita de Ntra. Sra. de la Fuensanta D. Gregorio Meseguer y Cevallos, vecino natural del lugar de Alze[za]res se hizo esta obra del camarín año 1722». La inscripción ha sido cubierta al enlucir aquel lugar durante la restauración del recinto religioso. Por cierto que Fuentes, en su

También puede citarse a Gabriel Pérez de Mena, más tallista que escultor, no obstante usar este título. De él fué el trono de la Virgen del Rosario (60) y el retablo de la capilla mayor en la antigua iglesia de San Andrés (61), cuya planta firmó también Mateo Sánchez. Igualmente hizo para la familia Montijo, de Murcia, una Concepción de talla (62).

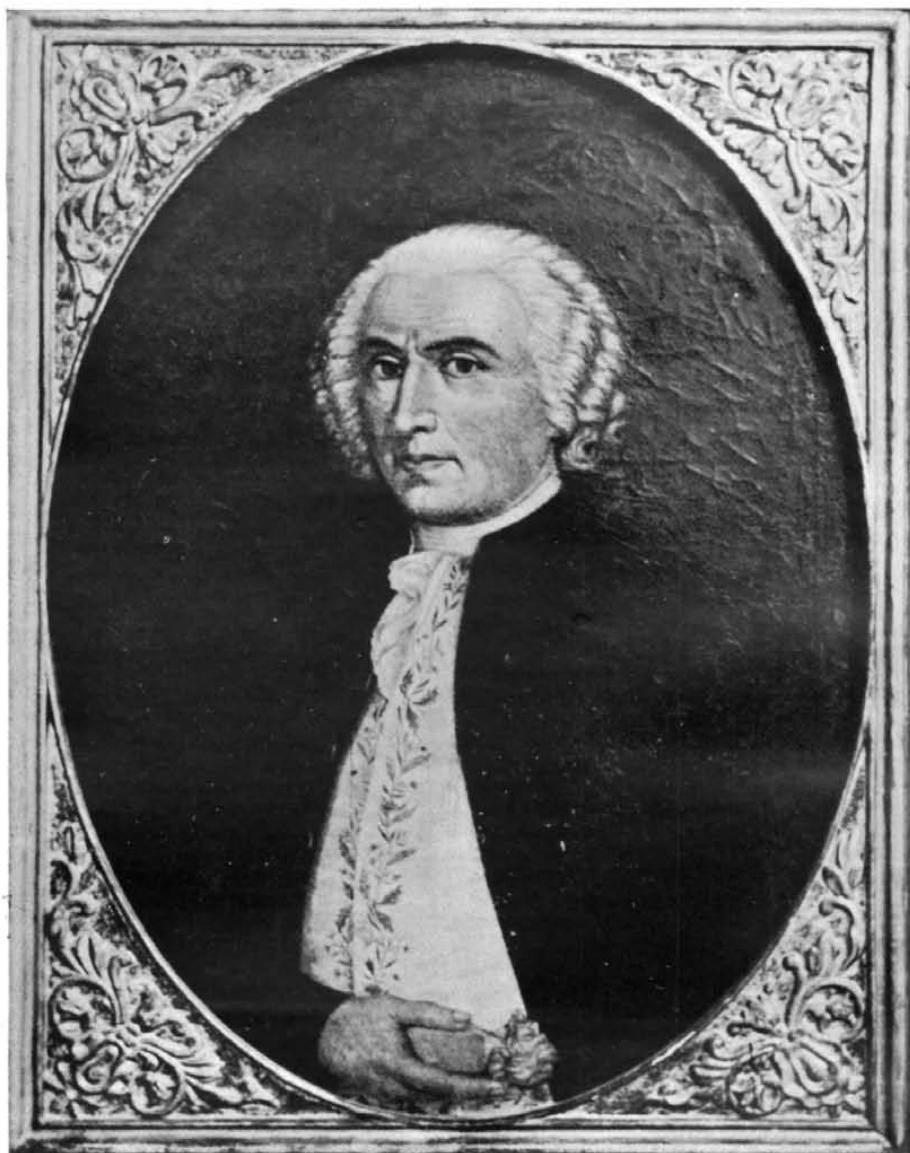
Cuanto se ha escrito confirma el aserto de que en Murcia hubo un floreciente plantel de escultores que basta para situar en la ciudad levantina la existencia de una escuela estimable por todos conceptos, aunque no tuviera transcendencia nacional, y sobre la cual no se había reparado ni con la modestia que ahora se hace. Ahí quedan, siquiera, nuevos nombres y obras documentadas para acrecer la crónica y el catálogo artísticos locales.

«Murcia Mariana» (tomo IV, pág. 69), dice que este camarín se atribuye a Salzillo «no sin fundamento» (!).

(60) V. mi estudio sobre De Bussy, pág. 5.

(61) El 2 de enero de 1703, Gabriel Pérez de Mena, vecino de Murcia y maestro de escultor, y Francisco Pérez Mellado, pintor, se comprometen a hacer en un año, por 3.200 reales, un retablo de madera de pino de 36 palmos de alto y 25 de ancho, con destino a la capilla mayor de San Andrés. (Ante B. Ruiz, fol. 8).

(62) Consta en el testamento de D. Francisco Montijo y Bravo, hecho en 30-VII-1694, que debe a Gabriel Pérez, escultor, 90 reales por resto del precio de dicha imagen. (Ante J. de Pifia, fol. 245).



EL ESCULTOR MURCIANO FRANCISCO SALZILLO ALCARAZ (1707-1783)

(Oleo por J. Albacete, en la R. S. Económica de Amigos del País de la ciudad natal del célebre imaginero.)



IV

BIOGRAFIA DE FRANCISCO SALZILLO ALCARAZ

Aunque concretamente se llame «biografía» a este capítulo, pueden estimarse como tal todos cuantos siguen al presente. Lo afirmo así, porque en puridad, el esbozo biográfico de un artista no se contrae al solo relato de su quehacer humano común a todos los hombres, con las variantes e incidencias particulares del existir individual, sino que se satisface y prospera por su obra, como effluvio materializado de la propia vida.

Los actos de cada cual ayudan, en toda su gama de significados, a entender, o siquiera vislumbrar, el proceso creativo de sus producciones. Y en Salzillo, éste se halla determinado por dos grandes constantes de gran fuerza invariable: un trabajo ininterrumpido que explica su fecundidad y obliga la maestría, y un profundo sentimiento religioso, rayano en el misticismo, que refleja en sus estatuas religiosas el imponente poder de la Fe en actuación vigorosa sobre el genio artístico.

Con estas brevísimas consideraciones puede justificarse la afirmación inicial hecha.

El día 21 del mes de mayo del año del Señor de 1707, D. Nicolás Salzillo y Gallo y D.^a Isabel Alcaraz Gómez, vieron acrecentado su hogar con el nacimiento del primero de sus hijos varones.

Las estancias de la casa número 1 de la desaparecida calle de las Palmas, cercana al convento de Santa Isabel—del que sólo queda un solar convertido en jardín público—, se llenarían con el apresurado ajeteo de parientes y criados. El mismo día, el beneficiado José de Córcoles y Villar derramó en la cabeza del futuro genio de la imaginería las aguas del Bautismo; la pila sobre la que fué sostenido el neófito Francisco Antonio José Gregorio por su padrino, D. Francisco José de Herrera, está hoy, trepada de enredaderas, en el patio del Museo provincial, vuelta su taza al cielo, para recibir el bautismo de la lluvia con que Dios renueva de



tarde en tarde el cálido ambiente de la ciudad que vió nacer al realizador barroco de la escultura levantina española.

En el cristiano hogar de la familia Salzillo transcurrieron los años de Francisco, educado en la disciplina del arte y en el amor de Dios por sus piadosos padres (63). Llegado el tiempo de disciplinar su inteligencia, enviáronle aquéllos a recibir las enseñanzas que los padres de la Compañía de Jesús daban en el Colegio de San Esteban, que fundara el Obispo D. Esteban de Almeida e inauguró el 8 de diciembre de 1556, como porcionista de la «María Santísima de la Anunciata», fundado por el Dr. D. Juan Cifuentes el último año del siglo XVI bajo el episcopado de D. Sancho Dávila y Toledo.

No creemos que el joven Francisco desaprovechara las enseñanzas de Artes, Filosofía y Matemáticas que allí recibía, ni que sus padres se sintieran pesarosos de abonar los cuarentas y dos reales y la fanega de trigo con que mensualmente contribuían para costear los estudios del hijo, según reglamento (64). Cuando ya se maduraran sus facultades intelectuales entre la educación de su casa y la que los jesuitas le daban, se había despertado en Francisco Salzillo una inclinación vivísima a la vida de los claustros. Antes de ingresar en una orden religiosa, ya perfeccionaba sus conocimientos artísticos estudiando dibujo y colorido con el clérigo Manuel Sánchez, mediano maestro de ambas materias. No se conoce la fecha exacta de su incorporación como novicio al Convento que los Hijos de Santo Domingo de Guzmán tenían en Murcia, pero suponemos que no residió en él menos de siete años, y hubiera profesado a no tener que dejar el hábito para atender al mantenimiento de su familia, desamparada con motivo de la muerte de su padre, en octubre de 1727, cuando él contaba los veinte años cumplidos. Por la muerte de aquél, entró a ocupar su vacante en la Cofradía del Santísimo y Animas de Santa Catalina (65).

(63) Para este capítulo he utilizado algunos datos ya conocidos que traen Baquero y Báguena en sus artículos sobre Salzillo, además de otros que se citan especialmente en cada caso.

(64) Datos de Ibáñez García en «Boletín... del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia», número 12; 1931.

(65) Cabildo del domingo 16 de enero de 1728. «Se admite por Hermo a franco Zarcillo = Al ml. de franco. Zarcillo Hizo de Nicolás Zarcillo Hermo que fué de estas hermandades en que pretende se le admita en la Plaza que vacó de su Padre; acordaron dichas Hermandades se le admita como desde luego se admite pagando la propina de Zera que es costumbre y en su virtud siendo llamado entró y se sentó en su puesto de este Cavildo como hermo admitido de ambas cofradías». (Libro de cabildos de la Hermandad del Santísimo y Animas, fol. 53 v.).

En el Cabildo en que fué elegido hermano mayor, propuso que a los que se les envíe la linterna y campanilla para pedir, no las devuelvan sin hacerlo y en caso de tener obligación que lo impida, busquen a otro para que lo practique; así se acordó (Ibid., fol. 103).

En el Cabildo de 9 de enero de 1757, fué propuesto para Hermano Mayor, pero fué elegido en la votación Francisco Tuero. En el celebrado el 9 de enero de 1763, al distribuir los meses en que habían de pedir por las calles los Hermanos, se acordó «que lo hiciera el de agosto Dn. Francisco Zarcillo, con el plato». El 13 de abril de 1766, entró a ser elegido Hermano Mayor

Bajo su cuidado quedaron la madre y seis hermanos: María Teresa, José Antonio, Magdalena, Francisca de Paula—que en 22 de octubre de 1735 profesó en el convento de religiosas Capuchinas—, Inés y Patricio.

Aplicóse al trabajo con tanta voluntad y devoción, que pudo sacar adelante a los que quedaron confiados a él. El buen nombre que su padre había dejado como escultor, no se eclipsó al pasar el taller de la calle de Las Palmas a depender de su cuidado; poco a poco, las enseñanzas prácticas aprendidas del progenitor y del clérigo Sánchez fueron convirtiéndose en geniales frutos escultóricos que acrecían y pregonaban la fama del apellido paterno hasta hacerla superior a la lograda por el finado D. Nicolás.

Regístrese por su curiosidad el hecho de que el año 1743 «D. Franco. Zarcillo, Pinttor y escultor, Dn. franco. Gonzalez escultor, y Dn. Joseph Zarcillo escultor» comparecieron ante notario para decir que va a practicarse en Murcia el sorteo de Milicias para el reemplazo de soldados que faltan en esta ciudad y se les pretende incluir en aquél, sin embargo de estar exentos por Reales Privilegios. Por dicho motivo, dan poder a «Dn. Joseph Perez, escultor y Arquitecto en Madrid» para que vea a Su Majestad y al Real Consejo y a quien fuere necesario para que se les respete en la excepción y sean borrados del padrón y ni les incluyan más ni repartan ni alojen soldados (66).

Muerto José Antonio y volada Francisca al místico palomar de Capuchinas, Francisco sufre la pérdida de su amantísima madre en el año 1745 (67) y poco antes la de la hermana monja. Aquella desbandada que la muerte y la vocación habían resuelto en el hogar común, no se interrumpe: Magdalena marcha a vivir sola, quizá porque su humor de soltera sin acomodo no se diluía en otros llamamientos religiosos tan frecuentes entre los vástagos del escultor napolitano. Este vacío fué cubierto el año 1746 por su matrimonio con D.^a Juana Vallejo y Martínez (68). Con los esposos conviven Teresa, Inés y Patricio; éste habíase ordenado

con don José Escrich: Salzillo obtuvo siete bolas (blancas) y el otro catorce (negras). El 7 de enero de 1748 se le declaró jubilado por llevar más de veinti años, pero siguió perteneciendo, no obstante, a la Cofradía (Ibid. distintos folios).

También perteneció a la Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza, de la parroquia de San Pedro, de cuya Junta formó parte, según acuerdo adoptado en los Cabildos de 21 de diciembre de 1755 y 20 de noviembre de 1756.

(66) Ante Villacusa, el 13 de noviembre de 1743 (fol. 123 de su protocolo de aquel año).

(67) Murió el 11 de octubre de dicho año y fué enterrada al día siguiente en Capuchinas (fol. 66 v. del libro de Entierros de Sta. Catalina, que abarca de 1708 a 1753).

(68) Hija de D. Bernabé Vallejos Taibilla y D.^a María Martínez. Aquél falleció el 6 de marzo de 1743; era feligrés de S. Andrés y fué sepultado en la capilla de Ntro. Padre Jesús Nazareno, del convento de S. Agustín. Fué Hermano Mayor de las Cofradías del Santísimo y Animas de San Bartolomé y Jurado del Ayuntamiento de Murcia. Otorgaron su testamento ante Espinosa, por poder que dió la víspera de su muerte, D. Baltasar de Arteaga (presbítero), D.^a Josefa Taibilla y D. José Taibilla (diácono).

Contrajeron matrimonio en la parroquial de San Andrés, y el 13 de noviembre de 1746, don

de sacerdote hacía muy poco, y de las otras dos la primera falleció más tarde, casando Inés con el procurador D. Francisco García Comendador.

Varios años vivieron todavía en la casa de sus padres, hasta que D. Francisco y los suyos pasaron a la marcada con los números 12 y 14 de la calle de Vinadel, adquirida por el escultor, que fué demolida de 1840 a 1850 para edificar la actual, convento, sucesivamente, de Reparadoras hasta 1936 y de Justinianas de la Madre de Dios ahora.

No bendijo el Señor el hogar de Salzillo en los primeros años con frutos matrimoniales; pero en enero de 1753 vino al mundo la hija María Fulgencia. Se ha afirmado por los biógrafos que Salzillo sólo tuvo esta hija. Unicamente Martínez Tornel, en su «Guía de Murcia» (69), dice: «Tuvo Salzillo varios hijos que, como habían hecho sus hermanos, le ayudaron en el trabajo, constituyendo entre todos un taller no más, concibiéndose sólo así cómo pudo salir de su casa la numerosa serie de obras...» Ni es cierta una afirmación ni la otra: Salzillo, antes de nacer su hija, tuvo un niño de cuya existencia nada se sabía (70), que sólo vivió algo más de ocho meses (71), sin que naciera ninguno más después de María Fulgencia. No le ayudó ninguno, por lo tanto, en el ejercicio de su arte. Baquero afirmó, por el contrario y también con error, que su hija «fué fruto único de su matrimonio» (72).

En el año 1765 falleció su mujer, D.^a Juana, pérdida que le affligió extraordinariamente dado su carácter de esposo fiel y bien avenido. Aquel vacío de tanta trascendencia para su hogar no pudo llenarse con el cariño fraternal de quienes compartían con él la casa y la mesa, y dióse en buscar motivos que distrajeran sus horas de soledad, según refiere Baquero en distintos lugares de sus «Profesores», dando nombres de muchos artistas

Patricio Salzillo les dijo la misa de velaciones en Santa Catalina, siendo padrinos D. José Taibilla e Inés Salzillo, hermanos de los recién casados (libro 3.^o de Desposorios, fol. 45 v.).

(69) Murcia, 1907; pág. 102.

(70) Nicolás, Ignacio, Evaristo, Judas, Benito, Rafael, Francisco, Bernabé SALZILLO = En la Ciudad de Murcia, en veynte y ocho días de el mes de Octubre de mil setezientos y Cinquenta años, Yo, Dn. Isidro Donat, Cura Theniente de la Iglesia Parroquial del Glorioso Archangel San Miguel, y Santiago su anejo en dha. Ciudad Bautizé y Chrismé solemnemente. a un niño que nació el día veynte y seys de este mes y año a los dos de la tarde a quien puse por nombre Nicolas, Ignacio, Evaristo, Judas, Benito, Rafael, Francisco, Bernabé hijo legítimo de Dn. Francisco Salzillo y D.^a Juana Taybilla naturales de esta Ciudad. Abuelos paternos Dn. Nicolás Salzillo natural de la ciudad de Capua en el Reyno de Nápoles y Dña. Isabel Alcaraz natural de esta Ciudad. Maternos Dn. Bernabé Ballejos Taybilla y D.^a Marta Martínez naturales de esta Ciudad. Fué su compadre Dn. Patricio Salzillo, Presbítero a quien advertí la obligación y parentesco espiritual, de que fueron testigos Dn. Francisco Rubio y Juan Gallego y en fe dello y para que conste lo firmé ut supra = Dn. Isidro Donate.» (Partida en el libro 10 de Bautismos, folio 117, de la parroquia de San Miguel, de Murcia.)

(71) «Niño en N. P. Jesús = Murió en esta Parroql. del Glorioso Arcangl. San Miguel de la Ciud. de Murcia, y fué sepultado en la R. Capilla de N. P. Jesús oi diez de Julio de 1751 un niño hijo de Dn. franco. Salzillo y D.^a Juana Taybilla feligreses de dha. Parrql. y para que conste lo firmé = Dn. Anti^o Durán.» (Partida en el libro 4 de Entierros, fol. 37 v., de la parroquia de S. Miguel de Murcia.)

(72) Op. cit.; pág. 220.



que formaban parte de una tertulia que, a partir de entonces, se reunía en su casa y que se disolvió al crearse la Real Sociedad Económica de Amigos del País, a cuyas «escuelas gratuitas del diseño», dotadas por el Obispo Rubín de Celis, fué destinado el escultor para dirigir la naciente Academia de Bellas Artes.

Fué escultor del Concejo, cargo conferido por la ciudad de Murcia el 22 de julio de 1755, según consta en acuerdo del acta de aquella fecha. (73). Su natural modesto le hizo rechazar cuanto significara distinción, y los intentos de su paisano D. José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, para arrancarle de Murcia con promesas cortesananas, fueron rechazados por Salzillo, que se sentía entrañablemente ligado a la ciudad que le vió nacer, y cuya tierra guardaba en el haz y en el corazón los más finos amores de su vida: padres, hijo, esposa y hermanos.

Su taller era una colmena, en la cual ya se trabajaba apenas amanecía. Francisco Salzillo, madrugador y piadoso, asistía a diario a comunicar con Dios en la próxima iglesia del convento de religiosas Capuchinas, ante el Sacramento a que se consagraban las monjas que vivían en el grandioso recinto. Profundamente religioso y creyente incommovible, no decayó en su vida la formación que recibiera durante los años mozos bajo el cuidado de Jesuítas y Dominicos, sino que la acrecentaba con la práctica diaria de las virtudes de su estado y la frecuencia de Sacramentos. El cúmulo de encargos a que había de atender y la ausencia de algunos hermanos que le ayudaban al principio—de los cuales sólo quedó sin interrupción Patricio—, obligáronle a tomar oficiales que colaboraron fiel y acertadamente con él: José y Roque López fueron los principales, cuando ya el taller se hallaba en constante actividad de producción; seguían ciegamente las órdenes y orientaciones artísticas del maestro, que poco a poco se consumía agotado por la incesante labor que sobre sus hombros pesaba y los muchos sacrificios de toda índole que hubo de realizar, hasta con sufrimiento, durante su juventud. De toda la región llegan autoridades y clérigos, imantados por su fama, a pedirle que realice las celestiales figuraciones que la piedad popular y la esplendidez de los pudientes reclamaban; ello explica que al ser nombrado escultor de la ciudad se diga por el que redactó el acuerdo, con significativas palabras, «*las hechuras que por sí, o su dirección, se ejecutan*». Nos parece que el deseo amable de corresponder a las peticiones y, por otra parte, el de representar

(73) Capitular de 22 de julio de 1755. «ESCULTOR DE LA CIUD. = Véase memorial de D. Franco. sarsillo, reysterando la supca. que tiene hecha a la Ciudad, para qe. se sirva honrrarle nombrandole por su escultor por las razones qe. expuso, y ver logrado este su interés o deseo = Y Havendolo oído atendiendo a los méritos de este pretendiente, su habilidad en el Arte de escultor, y modelista, y que se le deven las especiales hechuras qe. por sí o su dirección se ejecutan; el Ayuntamiento de común acuerdo, nombró al dho. ñn. Franco. Sarzillo por su escultor y modelista, y qe. de ello se le de testimonio. = = =».



a los bienaventurados según su inagotable y portentosa imaginación, no le dejarían rechazar muchas obras, sin pensar en ambicioso lucro al hacerlo así, porque, si bien logró una posición acomodada, jamás hizo alardes de riqueza ni subieron sus cuentas más allá de lo que era costumbre cobrar entre los imagineros de la época según las exigencias económicas del tiempo. Prueba de todo ello, es que a su muerte sólo dispone en el testamento de unas modestas casas y algunas tabullas, amén de los pocos reales destinados a misas, limosnas y otras pequeñas mandas que dejó por última voluntad (74).

Minada su existencia, cayó enfermo en los primeros días del año 1783. El 20 de febrero se da cuenta de que no le rondaba muy lejos la muerte y arregla sus asuntos de este mundo; finalmente, el 2 de marzo del año 1783 entregó su alma a Dios cristianamente, rodeado de sus familiares y amigos y acaso asistido por su hermano Patricio, que no le abandonó en la vida hasta el momento en que se abrió la tierra para acoger los restos de aquel creyente férvido y artista excepcional.

Había otorgado tres testamentos, que Baquero anota en los «apéndices» de sus «Profesores». Por el último establecía ser amortajado con el hábito franciscano y dejaba su enterramiento al arbitrio de sus albaceas —la hija María Fulgencia y su marido, su cuñado D. José Vallejos, su hermano D. Patricio y D. Juan Antonio Abellán—, entre la capilla del Santísimo Cristo de la iglesia de Santa Catalina y la iglesia de San Pedro, de donde era feligrés a su muerte; pero estos lugares sólo se elegirían por aquéllos en el caso que no se consiguiera permiso para inhumarle en la del convento de Capuchinas, amada por él hasta para después de su muerte (75).

Pudo cumplirse este deseo de Francisco Salzillo, y el día 3 de marzo bajó a la tierra de donde fuera formado, fortalecido con los Santos Sacramentos, según dió fe el Dr. Juan López Muñoz, que firmó su partida de defunción. La fama del escultor llevó a toda Murcia hasta la morada conventual que le acogía difunto, ya que otro claustro no le recibió definitivamente cuando estaba en el mundo de los vivos...

(74) Aparte de lo poco que había quedado de su padre, sólo recibió un legado de su abuela. En el testamento de D.^a María Gómez de Molina deja a Francisco Salzillo la mitad de la casa y censo de su propiedad que tiene en la parroquia de S. Pedro, con obligación de que el dicho su nieto pague 100 ducados del censo a su sobrino Fray Francisco Gil. (Ante López Mesas, folio 25.)

(75) Además de la referencia de que se hace mención inmediatamente en el texto, de su partida de óbito ya conocida antes, y que se halla en la parroquia de S. Pedro, he hallado otra inscrita en la de S. Miguel, en cuya jurisdicción parroquial se hallaba el convento de Capuchinas. Dice así:

«Dn. franco. Salzillo. = En la ciudad de Murcia en tercero día de marzo de mil setecientos ochenta y tres años, fué sepultado en el convento de Capuchinas, Dn. Francisco Salzillo, feligrés de la Parroquia de Sn. Pedro y viudo de D.^a Juana Taibilla y lo firmé = Josef Sanchez.» (Partida del libro 5 de Entierros, fol. 75.)



Sobre las losas que cubrían el panteón del crucero de las Capuchinas, generaciones enteras se han postrado para adorar a la Eucarestia que en aquel convento recibió culto especialísimo. Pasaron los años, y el olvido ingrato de sus paisanos no dejó sobre la memoria del último genio de la imaginería española sino una lápida puesta en la pared, que señalaba el lugar en que quiso aguardar la resurrección de la carne. No pudo ni precisarse cuál era su ataúd... Y así hasta el año de gracia y desgracia de 1936, en que la turba profanó el sagrado recinto, dando al fuego y al hacha largo quehacer destructor; instaláronse en la residencia conventual dardivosos «administradores» que vendían objetos del culto, ropas y enseres, hasta que el odio y el sectarismo determinaron hacer desaparecer el silencioso retiro de las monjas de regla más estrecha que había en la ciudad. Ciertos sayones, de peor cara que los retratados por la gubia de Salzillo, treparon un día por los tejados del edificio: una cruz coronaba la sencilla fachada que trazó el neoclasicista Juan Pedro Arnal, y a golpes fué abatida; cayeron luego tejados y maderos, muros y pilares de la casa que fundó sor María Angela Astorch en 1645; los tabiques de las celdas fueron deshechos por la piqueta, y la bóveda de la iglesia se hundió por fin entre el rencor y la polvareda.

Pasó todo aquello. Aún está abierto al sol cegador el solar que guardaba los restos de Salzillo (76). Pero sobre el nombre impercedero del artista queda flotando la palabra escrita:

ABSORPTA EST MORS IN VICTORIA

(76) Se pueden considerar definitivamente perdidos, pues al profanarse los enterramientos se esparcieron los huesos de cuantos yacían en la pequeña cripta donde también fué enterrado Salzillo.

EL EXTRAÑO AISLAMIENTO DE SALZILLO

Se duda todavía si Salzillo salió de Murcia, bien a otros lugares de la Península o a la Italia paterna, para perfeccionar el arte que había comenzado a aprender en el taller de su padre hasta que ingresó como novicio en el convento de Santo Domingo de aquella ciudad. Fallecido don Nicolás en 1727, consta que abandonó el claustro para ponerse al frente de la casa y atender a la subsistencia de su numerosa familia, continuando el arte de su progenitor, en el que descollaría muchos codos por encima de él.

Puede afirmarse rotundamente que no salió de España, y que si por casualidad poco probable anduvo en algún otro sitio del país, sería por tan poco espacio de tiempo que no tuvo ocasión de asimilar enseñanzas escultóricas ajenas. Por lo pronto, el hecho de tener que subvenir a las necesidades de los suyos con el trabajo diario, excluye la posibilidad de que abandonara el hogar: los pocos caudales—todos reducidos a una casa y el ajuar de ella—que consta quedaron al fallecimiento de D. Nicolás (77) no le permitieron separarse de aquéllos en busca de enseñanzas o aprendizaje que ya había recibido de D. Nicolás, aunque fuera elementalmente.

Hay una prueba documental de que no faltó de Murcia en las actas de la Hermandad del Santísimo y Animas de la parroquia de Santa Catalina, en la que ingresó a los tres meses del fallecimiento de su padre: a casi todos los Cabildos celebrados asiste, como aparece en aquéllas (78). Sólo dejó de estar presente en los que siguen:

En el de 1732, porque no se celebró; en el de 1742; en los de 1745 y 1746; en el de 1749, porque no se celebró; en los de 1751 y 1752, y en los de 1768 a 1772. De todos los años en que falta su nombre en las relaciones capitulares, he registrado documentos a los que se alude en su bio-

(77) Lo confirman el inventario de sus bienes y el testamento a que ya se ha hecho referencia.

(78) Libro que se conserva actualmente en el archivo de la parroquia de San Nicolás de Bari, en Murcia.



grafía, o consta por otros conocidos anteriormente su existencia en Murcia como vecino. Por no repetirlos, puede contrastarse este hecho en los lugares correspondientes.

En cuanto a que pudiera haber salido de Murcia a otras ciudades españolas, en realidad no es cosa que pueda afirmarse o negarse como demostración incontrovertible. Es de suponer que, al menos dentro de la Diócesis de Cartagena, realizaría algún viaje para tratar de la ejecución de ciertas esculturas en algún caso o para conducir las e instalarlas en otros. Mas con no haber nada que se oponga a creerlo así, no existe más prueba documental que la citada por Casal (79) respecto al que hizo en agosto de 1755 a Cartagena para entregar las imágenes de los Cuatro Santos hijos del godo Severiano, que pasan por nacidos en la ciudad mediterránea. Aparte de éste, ningún otro detalle se conoce relacionado con hipotéticos viajes, lo cual, sin embargo, no excluye la posibilidad de que hiciera alguno más. En cuanto a la afirmación de Ceán de que estuvo en Madrid para labrar estatuas de reyes para el Palacio de Oriente (la de Mauregato se le atribuye), carece de auténtica demostración.

No obstante, las atenciones de su casa primero y las de la familia que constituyó, después, le ligarían tanto, que no tendría ocasión de ir a buscar inspiración plástica fuera de Murcia, en donde, por otra parte—como se demuestra en el capítulo correspondiente—, había florecido una escuela local de cierta importancia, nutrida con no pocos artistas dedicados al ejercicio de la profesión de escultor.

Finalmente, los únicos años en que no figura asistiendo a los Cabildos de la antedicha Cofradía (1768 a 1772 y desde 1776 a 1783) son de los últimos de su vida, nada indicados por la madurez de su edad para viajar con inquietudes estéticas nuevas o reformadoras. Una última razón, que estimo significativa por la coincidencia de estancia documentada en Murcia, es la que ofrecen las citadas actas, que acreditan la reunión de los Capítulos de la Cofradía todos los meses de enero de cada año, con la sola excepción de uno (1736), que tuvo lugar en febrero; otro, que se celebra en diciembre, y otro (1766), en abril, aparte de las sesiones extraordinarias sobre las normales de enero (en 1736, 1753, 1754 y 1758); según estos datos, de haberse ausentado algún tiempo de Murcia, es raro que nunca coincidiera su salida con el primer mes de cada año.

Pérez Villamil y Baquero sostuvieron una notable polémica en la que el segundo defendía, en términos que pueden considerarse tozudos, la realidad del extraño aislamiento de Salzillo. Con ser, según creo, cierta su tesis, puede considerarse que lo que en verdad existió fué falta de contacto directo con el exterior, mas no una absoluta abstracción de las

(79) En «Boletín... del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia», núm. 5; 1926.



corrientes importadas de Francia por Dupar y las que trajeron Jaime Bort, escultor-arquitecto que había trabajado en varios lugares de España, y Baltasar Canestro; y, sobre todo, por la manera peculiar que reflejaron en sus obras los componentes de la escuela murciana de escultores durante los siglos XVII y XVIII... Puede establecerse, a mi juicio, que el aislamiento en el sentido absoluto de la palabra no debe admitirse, aunque en cambio sí afirmarse su inmovilidad de Murcia, en donde no le faltaban ejemplos pródigos que le sirvieran de germen artístico, además de las lecciones paternas, para que sobre Francisco Salzillo creciera la prodigiosa fecundidad, fruto de la excepcional inspiración, ayudada por su potente capacidad de trabajo.



LA OBRA DE SALZILLO



VI

EL SENTIMIENTO ESTÉTICO EN SU OBRA

Habla Menéndez Pelayo en su «Historia de las ideas estéticas» (80) de un fenómeno de disgregación artística acaecido en España a fines del siglo XV, que hubo de mantenerse en las tres centurias siguientes, el cual con mayor razón alcanzó a nuestro Salzillo.

El arte colectivo, creador y realizador de grandes unidades estéticas, deja de serlo tan pronto naufraga en las nuevas del Renacimiento el riguroso mandato de la unidad espiritual que en cierto modo informó la vida de la Edad Media. Las individualidades ganan el terreno en el campo de las formas, como ya lo habían conquistado en el del pensamiento y en el del espíritu; surge el hombre como valor, y su libertad individual rompe un ritmo que se mantuvo hasta entonces, para destacar creando escuelas que fenecían apenas se apagaba el aliento del ser excepcional o surgía otro considerado como mejor. El hombre manda en el hombre; cada mano que ejecuta la obra de arte responde a un genio, destacado, independiente, y los estilos—considerados como compendio de cánones con vigencia secular—son sustituidos por las escuelas; se polarizan las admiraciones e individualidades, y así, pintar como Zurbarán, esculpir como Berruguete o escribir como fray Luis de León, son términos a los cuales aspiran los contemporáneos de estos privilegiados de la inspiración.

España se nutre de las formas mediterráneas, y Grecia y Roma arriban tardíamente a la península para despertar afanes estéticos más consonantes con el genio nacional. Los renacentistas califican de bárbaras las obras que les habían precedido, y creen hallar el verdadero cauce para sus aspiraciones en las recién cortadas maneras. Pero es cada artista el que lo cree, independientemente del sentido y la afición colectivos. Miguel Angel pesa tanto en Italia, que su teoría no queda encerrada en el país que le cuenta entre sus hijos; sus atrevidas concepciones traspasan el mar

(80) Tomo II, cap. XI, edic. del C. S. de Invest. Científicas.—Madrid, 1940.



casi circundante, y la movilidad de las formas que él animaba genialmente, aparece en España reemplazando a las austeras figuraciones románicas y a las aéreas del gótico, en las que impera el *empuje equilibrado* que caracteriza su norma arquitectónica.

Así, en cualquiera de las artes puede apreciarse la presencia de individuos en torno de los cuales se condensan una época y un estilo. Lo que ocurre con Leonardo en la pintura, con el Donatello en la escultura o con Bach en la música—por referirnos a artistas extraños a España—, sucede en nuestra Patria con Theotocopuli, Gregorio Fernández y Tomás de Victoria, en las mismas manifestaciones artísticas; domina, pues el valor humano del individuo sobre la limitada colectividad de los realizadores de lo bello, y su poder avasalla estéticamente la obra común, hasta reducirla si no al olvido, sí a la indiferencia.

Este es el caso de Salzillo, que nacido y formado en el ambiente del siglo XVIII, revestido en Murcia de caracteres de religiosidad extrema, condensa y resume la tradición imaginera española salvándola de su hundimiento. Situado en la coyuntura artística que oscila entre los últimos estertores del barroco y el balbuceo de las nuevas formas que le sustituyeron con el desorden de sus cánones diversos y nunca definitivamente arraigados, hace sobrevivir las formas tradicionales de la escultura nacional, aderezándolas con la gracia levantina idealista y expresiva que fluía de sus cinceles privilegiados. La tendencia neoclásica, que adquiere cuerpo cuando el escultor ya era maduro artista, origina en aquella centuria la preocupación de depurar las formas barrocas hasta lograr convertirlas en afectadas y artificiosas. De este mal no escapó tampoco Salzillo, aunque prevalecen sobre todo la profundidad de su inspiración y la rara habilidad de sus manos; por esto se explican sus nobles concepciones religiosas despojadas de todo lo que no sea vida real del espíritu, expresada con el realismo exterior y humanismo que sella todas sus estatuas. Se agudizan en él la belleza y el refinamiento al continuar la tendencia mística y apasionada dominante en el siglo anterior, según afirma acertadamente K. D. Hartmann (81). Y es que las vivencias del napolitanismo, en su aspecto naturalista, que iba en la sangre del Mediodía italiano, habían sido transmitidos por su padre, que hubo de aprenderlo y asimilarlo al través de Bernini y Andrea Bolgi, pero que era de desarrollo español, por razones obvias, en la ciudad del Vesubio; lo sucedido fué que correspondió a un italiano devolver a España—con sutiles aditamentos y reformas—lo que de aquí había salido en alas de la expansión hispánica.

(81) «Historia de los estilos artísticos». Col. Labor; pág. 299 de la 2.^a edición. Por cierto que incluye a Salzillo entre los realizadores del rococo (?).

No se operó, sin embargo, un cambio radical en la escultura española del siglo XVIII en relación con la de la anterior. La poderosa influencia de la imaginería nacional dió ocasión a que ésta no corriera la misma suerte de otras artes cuando se realizó el cambio de ideales que llevó consigo el advenimiento de la dinastía francesa. Lo más que ocurre es que se tienda a las exageraciones expresionistas y al desarrollo de las aficiones por las imágenes «de vestir», síntoma de decadencia y ostentación; pero a partir de la muerte de Salzillo, están ya consuntas las escuelas barrocas peninsulares. El salva cincuenta años de infecundidad escultórica, manteniendo la originalidad y la atención popular cuando era corriente importar obras napolitanas. Es, pues, «el único escultor que realmente interesa de todos los del siglo XVIII», según juicio de Hans Stegmann (82).

Al realizar un análisis estilístico de la producción salzillesca, se ha querido ver por algunos críticos la existencia de un verdadero motivo de inspiración francesa en la manera de ejecutar sus estatuas. Esta influencia ultrapirenaica, opuesta a la tradicional de la manera italiana —pero sólo en el sentido de discrepancia en cuanto a la mayor vivencia—, no excluye indudablemente la aceptación de un eficaz napolitanismo; más bien selecciona algunas de sus obras, y quiere ver un hálito en todas que recuerda la forma peculiar de ciertos escultores franceses.

En realidad, el hecho histórico del establecimiento en España de la dinastía Borbón facilita la introducción en nuestra Península de muchos artistas que vienen tras el de Anjou, con ánimo de medrar al amparo de su regia protección o fiados en la natural aquiescencia con que de ordinario es acogida toda novedad. Con Felipe V han de introducirse, acaso, las doctrinas y prácticas que en escultura mantuvieron los escultores artesanos franceses del siglo XVII; y si bien puede ser que los seguidores de Coysevox y los Coustou, por ejemplo, no renunciaran a su patronato artístico, también es verdad que lo único que logra establecerse con cierta firmeza es una nueva escuela pictórica, siendo en lo escultórico mucho menos intensa esta presencia.

Algunos murcianos, notorios en su interés por la figura de Salzillo, han afirmado la disciplina a la francesa seguida por el artista: Espín Rael apuntó la posibilidad de que aquél recibiera lecciones de Antonio Dupar, el marsellés, cuya estancia en Murcia está documentada desde 1721 a 1731. Podrían repetirse las razones en que apoyamos nuestra afirmación de que el escultor murciano no salió de su ciudad natal para aprender o ampliar sus facultades: hasta 1727 se halla en el convento de Dominicos dispuesto a tomar el hábito de la Orden, y a partir de aquel

(82) «La escultura en Occidente». Col. Labor; pág. 313 de la 2.ª edic., 1936.



año se hace cargo del taller paterno para atender a las necesidades de su familia; bien pudo conocer y tratar a Dupar, pero en modo alguno recibiría de él lecciones, aunque en algún caso se detuviera a estudiar la manera característica del francés, del cual acaso asimilara enseñanzas de orden exclusivamente técnico.

También José Ballester en su «Guía de Murcia», que, impresa, no ha visto la luz pública al tiempo de editarse este estudio, advierte la existencia de un claro antecedente galo en sus realizaciones escultóricas, quizás inclinado a tal estimación por la feminidad de ciertas estatuas acordadas en su concepción con el gusto francés dominante en la Francia contemporánea.

Estimo, sin embargo, que, en rigor, más que antecedente puede hablarse de coincidencia accidental con el modo de ciertos franceses. En realidad, hay un contacto inevitable, biológico, entre los países latinos —mediterráneos occidentales—, que depende del concepto estético de ultramovilidad imperante en la escultura italiana desde el segundo tercio del XVII. Coinciden italianos, franceses y españoles, en trasponer los límites de la serenidad con aquella tendencia a dislocar las formas corporales operada desde Miguel Angel a Bernini, como observó Winckelmann, deteniéndose morosamente en refinar cuanto en las figuras podría apreciarse, con objetividad crítica, de accesorio y circundante. Pero, en fin de cuentas, es Italia la matriz de donde procede esta escultura barroca de la que Salzillo es realizador excepcional.

Andrea Bolgi, al fundar escuela en Nápoles, acaso absorbiera en su estela magistral al mismo Nicolás Salzillo y a los sicilianos que dejaron las representaciones pasionarias de Caltanissetta. Mas los franceses meridionales tampoco escapan a la influencia italiana: es el mismo Pierre Puget (1622-1694) el que se coloca en cabeza de otra escuela en Marsella, después de su viaje a Italia antes de 1672, en que, vuelto de la Península trabaja en Tolón, como en lo sucesivo, de acuerdo con las características del barroquismo de Bernini y sus seguidores. Y Antonio Dupar, inclinado también a expresar el dominio ilimitado de lo pictórico en sus esculturas (Purísima de Lorca; figuras del retablo de Coutances (Francia), etc.), se convierte en otro «gustoso captador de lo instantáneo».

Esta dependencia de los artistas franceses de la inspiración italiana anula en cierto modo la originalidad indígena que en la escultura del XVII podría atribuirse a los artistas de la nación vecina. Los escultores cortesanos (Sarracín, los Legros, Guillain, Anguier, etc.) nada tienen que ver con el Dupar que trabaja en Murcia, salvo en la aceptación de unos cánones formales comunes al arte barroco floreciente, tan gustoso por las líneas sesgadas; únicamente la influencia de Puget y su actividad en Marsella pudo haber orientado la formación de Antonio Dupar,

mas el hecho de que aquél haya sumergido su técnica en lo italiano hace sospechar que, artísticamente, más deba considerársele afecto a las normas estéticas del país que visitó que a las propias del suyo, en donde naturalizaría las enseñanzas aprehendidas durante su viaje y estancia; así, Dupar—y en general los escultores franceses coetáneos—tiene una solera italiana sólo modificada por una exquisitez que afina las tallas hasta hacerlas delicadísimas, cosa que no ocurre en puridad con las de Salzillo, dependiente, casi con obsesión, del natural.

Poco queda, a nuestro juicio, de la presencia artística francesa, y ésta bien entroncada con la hegemonía de Italia, en las obras del escultor murciano. Dupar, todo lo más, pudo darle pie para tener en cuenta alguna de sus figuras—quizás su Purísima del trascoro de la Colegiata de San Patricio, en Lorca, está emparentada con la de Salzillo en el convento de Santa Isabel, de Murcia—, pero sin ejercer jamás una manifiesta influencia apreciable; y, sobre todo, la personalidad original de aquél, como la de los escultores contemporáneos, es muy relativa, puesto que de Italia toma la mayor parte de su ciencia, al través de Puget y su escuela.

No es muy consistente, pues, la afirmación de un origen o una tendencia francesa en la formación o las realizaciones salzillescas.

Rodeado Salzillo de un hábito social religioso, menor sin duda que su misma disposición casi mística, y dejándose llevar por su idealismo, recoge expresiones naturales para transformarlas en sobrehumanas y celestes. Su obra copiosa, acaso la que más de todos los imagineros nacionales—aun depuradas las innúmeras y caprichosas atribuciones—, constituye el último esfuerzo serio y definitivo de la escultura policroma española. Coinciden en apreciarlo así cuantos de él se han ocupado; refiriéndose a Cano, Mena, Fernández, etc., ha podido decirse que *«la tradición de esos admirables escultores se continúa y se acaba en Murcia con Francisco Salzillo (1707-1748)—fecha equivocada esta última—. Fué la obra de este gran artista como la flor más hermosa de la escultura moderna española. La expresión trágica de muchas de sus figuras, la sobriedad y belleza de otras (el Ángel de la "Oración del Huerto"), no tienen rival en nuestra plástica»* (83).

Juntamente con todos los elogios, revestidos unos de exactitud crítica y otros sólo de simples adjetivos, hay también un grupo numeroso de opiniones sobre la obra del murciano, que son verdaderas repulsas para su arte.

Prescindiendo del hecho de que la mayoría de aquéllas se han emitido sin haber estado ante las estatuas para conocerlas con los ojos humanos,

(83) R. Domenech en Apéndices al «Apolo» de S..Reinach, pág. 427 de la 5.ª edición.—Madrid, 1930.



son injustas las apreciaciones hechas algunas por eminentes personalidades del mundo del arte. Baquero, en su tan citada obra, fustiga a Araújo, Del Río, Dieulafoy y Lafond, entre otros, por la ligereza al opinar sobre el imaginero haciendo su crítica desde muy lejos de las obras que enjuiciaban.

También la ponderación se ha usado al hablar de Salzillo, como hizo Menéndez Pelayo al señalar que «*nuestra tradicional y realista escultura en madera tuvo su verdadero renacimiento en el siglo XVIII en las innumerables obras del murciano Salzillo, llenas de poder y de vida a su manera*» (84); otras opiniones sobre el escultor carecen de fijeza, por ser variable el concepto que merece a un mismo crítico en distintos lugares; tal ocurre con el expresado por Folch y Torres, que dice de Salzillo ser éste «*autor de una obra abundantísima (gran parte de ella de escaso valor), pero se revela no obstante en algunas de sus estatuas... vigoroso artista*». Y al decir esto, cita y muestra a la «Verónica» como talla de gran valor, cuando es notorio que, sin ser obra despreciable, no es precisamente de las que más lustre podrían dar a la fama del artista. El mismo autor, en otra de sus obras, se muestra más imparcial al decir que en la centuria décimoctava fué quien «*mantiene las gloriosas tradiciones del arte de la imaginiería policroma... Su obra es numerosísima y algo afectada por las exageraciones expresionistas del período*» (85).

Podemos considerar la obra de Salzillo, desde el punto de vista estético, en dos grandes aspectos: el de la estatuaria individual y el de las composiciones; en el primero aún se pueden distinguir dos temas, tratados con excepcional maestría: el de las vírgenes y el de los ángeles y niños.

Se ha elogiado suficientemente el valor de sus composiciones procesionales, realizadas con un fino sentido de la colocación, aunque en algunos casos tenga un carácter artificioso y hasta teatral si se quiere. La aspiración de lograr conjuntos, que en el Renacimiento apunta y se logra con fortuna, revive en el siglo XVIII y es Salzillo un aventajado ejecutor de ello. Las figuras que los componen son, aisladas, mejores quizás que la totalidad, pero en ésta logra que se destaque la nota dramática, dominante en los temas que eligió. Hay, además, una ventaja dulcificadora a favor del imaginero murciano que, como artista meridional, baña sus episodios con el derroche de colores claros y veleidosos en contraste con la sencilla seriedad de otros artistas también embebidos por motivos idénticos. En definitiva, según opinión de Woermann, los cuadros trágicos se hacen más apacibles en el Sur, triunfando en ellos la belleza de los personajes femeninos, de los que Salzillo fué inigualable intérprete. Los «pasos» de su

(84) «Historia de las ideas estéticas», de M. M. y P., t. III, pág. 552 (nota) de la citada edición.

(85) «Resumen de la Historia General del Arte», t. II, pág. 572.—Barcelona, 1929.





pasionaria son los que mejor idea dan de esto, y los califica Tormo al afirmar que ellos, «*de tan conmovedora y honda popularidad*», como concebidos para verlos en la calle en la «*más interesante en absoluto de las procesiones españolas*» (86).

En efecto, la limpia y fría contemplación de sus grupos en la iglesia donde se conservan, permitirá al crítico apreciar desnudamente el mérito y el valor, pero no conseguirá despertar la espontánea emoción que se produce al verlos en su desfile de la mañana de Viernes Santo. Cuando se visten los tronos con sencillas y apretadas orlas de flores, y se compone la totalidad del cuadro con el sol cegador de Murcia, y las figuras de los nazarenos les prestan su anecdotismo, sube de tono el aprecio que pueda hacerse de los «pasos», balanceados sobre la multitud rumorosa que en aquel día inunda las calles de la ciudad. En este sentido, no podrían ser vistos jamás como meros objetos de Museo, puesto que adquieren su vida intensa y auténtica durante las horas de su desfile; mientras estén sepultados bajo las bóvedas de la capilla en que se guardan, podrán sopesarse con sosiego sus valores escultóricos indiscutibles—de los que el más alto es, según dijo Llovera (87), su enorme fuerza expresiva—, pero no comprenderse según la invención de alcance exclusivamente emocional que animó a su creador.

En este aspecto de origen inmediato del proceso creativo desarrollado por el artista murciano, hay que señalar la importancia de la influencia que sobre él ejerció el ambiente donde se desarrollaron sus facultades, y en el cual realizó la totalidad de su obra. Podemos admitir la clásica afirmación expresada por el sensible captador de emociones estéticas, el famoso Taine, de que una obra de arte nunca está aislada; es decir, que depende del medio en que se creó y en el cual tomó forma. Junto a tal aspecto, según el cual el arte no es solamente floración de un exclusivo mecanismo interno, habrá también que decir que es el artista quien nunca está aislado y que en muchas ocasiones son las cosas físicas en contacto de las cuales vive, las que determinan el verdadero carácter de la obra. Una prueba de cómo los tentáculos ambientales abrazan y sujetan al artista nos la da la pintura de todos los tiempos: la humilde dulzura y sencillez franciscana de los horizontes umbros, determinan una pintura ejemplarmente sencilla, de rigurosa expresión, robustecida por la ausencia de complicaciones en la forma de mostrar las escenas. El Renacimiento forma a los artistas abocándolos a una mágica sinfonía de colores y de movimientos, que en la época del barroco han de retallar en grandiosas unidades de intrincada composición.

(86) En «Levante» (Guías Calpe), pág. 358.

(87) «La expresión del dolor en las esculturas de Salzillo», publicado en el «Boletín... del Museo de Bellas Artes de Murcia», núm. 3, 1924.



La recogida Edad Media forma a sus artistas de manera bien distinta a cómo lo hacen los cánones renacentistas, cuando ya el hombre comienza a creerse ordenador del mundo, desentendido de toda ayuda superior. Y lo mismo ocurre con el barroco, en cuyo trayecto final está situada la personalidad artística de Francisco Salzillo. Este, que vive en Murcia, no ha podido jamás prescindir del mundo físico en el cual creció y en cuyo seno fueron concebidas sus estatuas: la luz; los paisajes; los hombres mismos; el contorno duro y violento de las sombras, que parecen avergonzadas de serlo donde todo es luminosa claridad, hacen que sus obras respondan—permítase el término—a una «inevitable inspiración local», y que en ellas se cumpla la expresión de Woelfflin al decir del barroco «...que niega el contorno, no en el sentido de que sean excluidos en absoluto los efectos de silueta, pero sí de evitar que la figura se fije en una silueta determinada» (88). O sea, que ocurre en las producciones salzillescas lo que en la naturaleza de su tierra: que la luz y las sombras—elementos sustantivos en la realización de la escultura barroca—no dejan tiempo al observador para posar sus ojos en un paisaje, sin que éste permanezca inalterable en un mismo estado lumínico; y así, en la contemplación de sus figuras, el espectador, más que quedarse atónico, siente la necesidad de moverse en torno de ellas, buscando cada vez, y hallando siempre, nuevos puntos de vista que le muestren las variadas siluetas de la obra con el adobo encendido y oscuro que prestan los pliegues y la anatomía.

De cuantos trabajos he consultado sobre el escultor, limitados casi siempre—como se indica en otro lugar—a breves juicios críticos o artículos literarios de carácter subjetivamente laudatorio, destaco una crónica periodística de Carlos del Río, de la que, prescindiendo de ciertas inexactitudes como la que dice que Salzillo «no llegó a sentir ni expresar intencionalmente el espíritu religioso», es acertada la relación establecida entre el escultor y los tipos y paisajes junto a los cuales transcurrió su vida (89).

La huerta de Murcia es un motivo pasional—materia rica que el artista acoge en su ánimo, según la interpretación crociana—, cuyo tumulto no se preocupó Salzillo de sujetar para reducirlo a serenidad, según el modo clásico o renaciente. Este tema sensible que domina en el artista no habría sido tan decisivo de haber vivido en las ásperas tierras de Castilla, donde el paisaje no consiente exultantes realizaciones; así, puede decirse que debajo de las figuras y semejanzas por él esculpidas está latiendo la verdad figurada, como afirma la tesis aquiniana de la belleza.

(88) «Conceptos fundamentales de la Historia del Arte», pág. 73.—Madrid, 1936.

(89) Publicada en «El Liberal» de Madrid el 21 de marzo de 1902, núm. 8.199.

LOS ANACRONISMOS EN SALZILLO

Más arriba ha habido ocasión de justificar la tendencia, tantas veces manifiesta en el escultor y exclusiva de su arte, a adornar y vestir sus imágenes con atuendos impropios de la época en que vivieron los personajes representados. No es preciso volver con demasiada insistencia sobre ello, pues, además de responder este defecto accidental a una orientación ingenua y exigente de su tiempo, encuentra justificación hasta en la misma doctrina estética mantenida por eclesiásticos, a instancias de los cuales realizó la casi totalidad de sus obras.

La verdad histórica no preocupó mucho a nuestros escultores, y Salzillo no iba a ser una excepción en esta línea usual de conducta. La inspiración de los artistas acomodaba sus concepciones al gusto popular, y éste necesitaba comprender sin agobios ni esfuerzos el arte que contemplaba, que, por otra parte, no era realizado sino para la colectividad. En la función excitativa de la devoción, fin único de los que encomendaban la factura de imágenes, era preciso hacer concesiones con mengua de la realidad histórico-arqueológica. De tal forma había convencido esto a los mismos celadores de la verdad, que un fraile mercedario, hebraísta famoso y poeta de vuelos clásicos, Juan Interián de Ayala, coloca el criterio ético por encima del estético y arqueológico en su famosa obra «Pictor Christianus Eruditus...» (90), dedicada por cierto a otro ilustre murciano, el conde de Floridablanca. Para el religioso no es ilícito utilizar representaciones no tomadas exactamente de las Escrituras, si, a cambio de ello, se eleva el valor devoto de la obra. Esta afirmación del escritor, hecha precisamente por los años en que vivía y trabajaba Salzillo, responde, sin duda, a un estado de opinión en tal aspecto de la realización artística, que él se encargó de convertir en teoría al publicarla. Y, por eso precisamente, nuestro escultor se preocupa más de la actualidad decorativa para sus obras que de la verdad histórica aplicada al ornato externo con que han de ser observadas. En último término, no es posible rechazar la idea de que la comprensión de una obra de arte, de un artista y hasta de una escuela, depende de la exacta representación del estado espiritual de la época en que aquél vive y las otras se producen o rigen.

La obra escultórica de Salzillo pertenece a la especie más noble del ejercicio de la profesión: aquella que actúa y crea *«por el gozo de traer al mundo una cosa hermosa, sin excluir la compensación material, pero de manera secundaria»*, como dice A. K. Porter (91) de las artes. El es-

(90) «Pictor Christianus Eruditus, sive de erroribus, qui passim admituntur circa pingendas atque effingendas Sacras Imágenes».—Madrid, 1872 (edición castellana en dos tomos).

(91) En «Más allá de la Arquitectura».—Madrid, 1929.



cultor, en efecto, expresa emocionalmente la belleza apegado en mucho a que ésta se determine partiendo de su base física, más propicia de esta forma a ser comprendida por los hombres, pero en un tiempo rasante de ideales estéticos, en el que se eleva sobre sus semejantes con categoría de genio: imprevistamente, según es condición determinante de aquélla.

No se comprometió Salzillo a representar tan sólo a la naturaleza humana, inútil esfuerzo aunque bello, si no hubiera pasado de ahí, sino que supo añadir a sus estatuas el fervor íntimo que en él producía un ideal — religioso en su caso —; así es exacta la afirmación hecha por Fr. A. Herrera al decir que aquél es grande «*precisamente en lo que no pudo copiar de la Naturaleza*» (92), lo que, aunque no sea absolutamente aplicable, por la exclusión que supone, es cierto por el aserto específico que significa. El conde de la Viñaza, por el contrario, ha dicho que «*no copió figura que no fuera del natural ni trazó las huellas del dolor en el rostro de sus imágenes, ni interpretó la belleza o la expresión de esos rostros sin haber estudiado escrupulosamente la naturaleza*» (93). En definitiva, ésta y su inspiración realizaron el milagro espléndido de sus estatuas, por medio de unas manos privilegiadas para avivar la idea tal como nacía en su íntimo ser. De todos modos, su realismo exacerbado no le hace caer en lo frío ni trivial, en la servil reproducción de la materia sin penacho ni idealismo alguno, pues sólo obedece a las nobles inspiraciones de la naturaleza que lo circunda, la cual, a la postre, significa la presencia de su tierra en sus obras, como acertadamente enjuicia Pedro Massa (94).

Queda una sola referencia documental de su criterio estético (en el aspecto de la medida y las proporciones), citado por D. Federico Casal (95) y avalada por un juicio de sus contemporáneos, expresivo del alto concepto que merecía Salzillo (96). Al encargarse las imágenes de los Santos Leandro, Isidoro, Fulgencio y Florentina para la ciudad de Cartagena, en carta del escultor, de 29 de octubre de 1745, al capitular de Murcia D. Pedro Corvari—intermediario en la gestión de la encomienda—, expresa aquél su duda de hacerlas de seis u ocho palmos, decidiéndose al fin a que tuvieran, «*siendo para procesión y camarín*», siete o siete y medio, incluídas peanas y mitras. El citado Corvari, en la contestación a otro miembro del Concejo cartagenero, primo suyo, que interesó de él dicho encargo, elogia al artista con las siguientes frases: «*...esperienza que ay tan reiterada de su particular habilidad, suma honrradez y delicado*

(92) Artículo en el diario «La Verdad» de Murcia de 22 de abril de 1943, titulado «Personalidad de Salzillo».

(93) «Adiciones al Diccionario Histórico», de Ceán Bermúdez.

(94) Artículo publicado con el título «Salzillo en Murcia» en el diario «La Prensa» de Buenos Aires, el 9 de febrero de 1941.

(95) En «Boletín del Museo de B. A. de Murcia» núm. 5, 1926.

(96) *Ibidem*.

discurrir»; calificaciones reveladoras de la estima popular, y en las que se reconocen justamente sus dotes artísticas y virtudes morales.

Ciérrese este capítulo confirmando una vez más el sentimiento glorioso animador de la obra de Salzillo—las manos de sus santos expresan plásticamente el místico temblor de su alma, como pueden decirlo las de su Santa Clara—y el ponderado sentido de la belleza, no exenta de un incorrupto sensualismo que hace vibrar con reposada inquietud (valga la paradoja) las líneas escultóricas legadas por su ágil cincel a la materia inanimada.

LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN

La cuestión de determinar las fuentes y antecedentes iconográficos que pudieron inspirar a Salzillo en la realización de sus imágenes, no puede resolverse documentalente. No hay inconveniente en admitir que en muchas ocasiones se sirviera de estampas y grabados, pero—como más adelante se verá—es lo cierto que en muy contados casos puede señalarse su servidumbre en este aspecto. Sin duda que no haría a ciegas sus obras, y ante cada encargo procuraría antes de llevarlo a efecto conocer y diseñar la imagen que habría de reproducir en la materia definitiva. Pero debe afirmarse que su genio creador, quizás uno de los más destacados méritos del escultor, auxiliado por la gran formación religiosa que le caracterizó, se encargaría de dar forma a las imágenes según el concepto ideal que del mundo corpóreo tuviera en cada caso. Las vidas de Santos, los Evangelios y las tradiciones religiosas le proporcionaron con sus descripciones la representación mental que luego dibujaría, quien sabe si sometiendo lo ideado a la autoridad de su hermano el clérigo o a la de algún otro versado y docto en Hagiografía y Sagradas Escrituras.

Su dependencia espiritual de la idea cristiana le ata a la consideración de lo alto, y su esfuerzo creador comienza por ese acto de *«síntesis creadora en donde el todo preexiste a las partes, donde se adivina el fin y los medios en una sola visión de conjunto»*, según la doctrina bergsoniana, y en donde el progreso del razonamiento no supliría a la fuerza de la inspiración, porque aquél es producto de una actividad humana—pensante—y la otra es originada por una luz divina, de la cual no careció Salzillo.

El Ser inmutable suple a las fuentes humanas; y el escultor murciano, que tenía fija en El su mirada, reproduce su idea y su virtud *«creando una obra de hermosura acabada, mientras que el que la tiene fija en lo pasajero, con tal modelo perecedero no hará nada bello»*, tal como establece la vieja teoría platónica del «Timeo». No se entienda con esto que desdeñó el estudio: lo cultiva y cuida, aunque sólo para la simple figuración externa, con el estudio anatómico, el de pliegues de las ropas



y hasta el de la expresión en algunos casos, pero sin pretender en esto hacer otra cosa que hombres, como ocurre en el Belén, lo más naturalista de toda su producción y en la que el valor religioso es casi nulo por estar encubierto en cientos de figuras que nada tienen que ver con el misterio del Nacimiento propiamente dicho y considerado.

Indudablemente que no desdeñó la observación del natural, como lo prueba la misma tradición que en algunos casos creó la leyenda en torno a ciertas imágenes salidas de su mano.

Se ha hablado de que muchos tipos populares de la Murcia del XVIII sirvieron de modelo al escultor: entre ellos se mencionan a un vendedor del mercado de abastos apodado el «Anchoa», y de varios carboneros a los que se dice retrataba en sus sayones. El soldado romano que figura en el paso «El prendimiento» se dice que es retrato de un empleado de la Curia murciana llamado D. Andrés; para la Santa Lucía de San Bartolomé es fama que le sirvió de modelo una inidentificada señora de su tiempo, y que la Santa Clara de las Capuchinas la hizo teniendo delante a su hermana Francisca, más tarde religiosa de aquel convento.

No necesitaba Salzillo esforzarse mucho para conseguir modelos, y puede suponerse que sus hermanos y los oficiales de su taller fueron utilizados con cierta frecuencia. Sin embargo, respecto a las que podríamos calificar de figuras anecdóticas, y sobre todo las que forman parte de su Belén, es incuestionable que se fijó en individuos de Murcia. Fundado en esto se ha podido decir (97) que «Salzillo, para obtener modelos, no tuvo que imponerse más trabajo, sino el de salir a la huerta muy pocos centenares de pasos más allá de su casa...». Y en ella encontraría variada cantera en donde tomar cuanto le fuera útil para sus propósitos.

En algunos casos tomó, en efecto, modelos de estampas, grabados, etc., que cayeran en sus manos: el Sr. García de Diego, en un estudio publicado en el boletín del Museo de Bellas Artes (98), reprodujo ciertos grabados, con los que se tiende a demostrar que Salzillo copió, modificando adecuadamente, personajes, gestos y actitudes contenidos en seis de aquellos que ilustran una biblia editada en Lyon el año 1598, cuyo intérprete artístico no consta. Ciertamente no son fieles copias, aunque en algún caso se parezcan sus estatuas a las figuras dibujadas; pero Salzillo tendría buen cuidado de tomar sólo aquella manifestación expresiva que él considerara acorde con la realidad y no dispar de su concepción. También se ha dicho por Baquero en su citada obra si para su San Jerónimo llegaría a utilizar alguna estampa en la que se reprodujera el de Torrigiano, pero no acusa aquél gran parentesco con el segundo, y mucho menos puede suponerse

(97) «Sagitario» (seudónimo de José Ballester), en un artículo titulado «El Belén de Salzillo» en extraordinario de «La Verdad» de Murcia, 1926.

(98) Núm. 13, 1935, págs. 78-81, bajo el título «Donde se inspiró Salzillo».



que conociera alguna reproducción, si ha existido en su época, de la imagen que custodia el Museo de Sevilla.

He hallado unos interesantísimos grabados en otra biblia (99) correspondientes a ilustraciones al Nuevo Testamento, en los que se ofrecen verdaderos antecedentes de varias figuras del escultor. Son los que a continuación se indican:

Anunciación del Angel a los pastores (reproducido en su mismo grupo del Belén).

Visitación de la Virgen a Santa Isabel (igualmente trasladado al grupo de aquéllas y al de San José y Zacarías, en dicho Belén).

Entre las figuritas del Belén hay, además, algunas que son reproducción de tallas mayores, o quizás bocetos de aquéllas, que luego se utilizaron para la magnífica representación del Nacimiento. Señalo entre otras las siguientes:

San José de la Huída a Egipto. (Actitud del San Juan de la Cofradía de Jesús.)

Soldado de la Guardia de Herodes. (Actitud de los que figuran en el «Prendimiento» y «Caída», de la iglesia de Jesús.)

Otras figuras, las de mendigos sobre todo, recuerdan en alguna manera los grabados de Jacques Callot («Les gueux».)

De los mismos grabados de la Biblia veneciana citada se han tomado los siguientes grupos:

Prendimiento. (Figura en segundo término del grabado representativo de la «Oración del Huerto». Cinco de las seis figuras puestas en dicho grupo—Jesús y Judas, San Pedro y Malco y un soldado romano—están copiadas sin variación.

Caída en tierra de Jesús. (El grupo que señala García de Diego denuncia mejor las figuras de Cristo y los dos sayones; en otro se hallan la de Simón Cireneo y el soldado romano. Puede ser que ambos grabados se utilizaran por Salzillo para componer el paso.

En otro grabado puesto al principio del libro «Constituciones de la Venerable Congregación del Santísimo Christo de la Esperanza» (100) aparece una figura del Apóstol San Pedro, en adoración a la izquierda del Patrono de la Asociación religiosa y al otro lado de la del fundador, P. Andrés Parial; el grabado lleva firma (Ximénez) y está fechado en 1755. La figura del príncipe de los Apóstoles es exacto antecedente del que hizo Salzillo para su parroquial en 1780, realizado sin duda según este dibujo (101).

(99) «Biblia Sacra», impresa por Niccoló Pezzana.—Venecia, 1750. Los grabados en madera que utiliza son, indudablemente, anteriores en ejecución a la edición de la obra, acaso del XVII.

(100) Impreso por Felipe Díaz Cayuelas.—Murcia, 1755.

(101) En las ilustraciones gráficas que acompañan a este trabajo pueden compararse los grabados y obras que se indican.

En la obra del P. Luis Ignacio Zevallos «Vida y virtudes, favores del cielo, prodigios y maravillas de la Venerable Madre Juana de la Encarnación» (Madrid, 1726) hay unos grabados en cobre, originales de J. Palomino, algunos de los cuales han servido de fuente iconográfica a ciertas esculturas de Salzillo. Registro, indudablemente como tal, las figuras de San Francisco y Santa Clara, del convento de Capuchinas, inspiradas en los dibujos que del seráfico fraile y de la monja fundadora biografiada se insertan en la relación a que aludimos, intercalados en las páginas 34-35 y 158-159; aún puede señalarse como antecedente del San Antón de la ermita de Murcia la imagen que aparece junto a la del de Asís, en el primer grabado que se cita. Sobre todo las de aquéllos, responden con exactitud a las estatuas adorantes del tabernáculo de Capuchinas.

Ningún otro grabado, no obstante la búsqueda en libros de la época, crónicas de conventos y en la magnífica colección de más de veinte mil que posee de aquéllos el que fué director del Museo Arqueológico de Murcia, D. Isidro Albert, mi distinguido amigo, se registra como inspirador de las imágenes de Salzillo. Bien es verdad que en algunos casos, a la vista de la colección Albert, pueden hallarse ciertas actitudes más o menos similares a las realizadas por aquél, pero es tan común la circunstancia entre varios de los que representan una misma figura, que a malas penas podría afirmarse que sirvieran de modelo al escultor.

Se cierra este capítulo sin haber podido dar con otras fuentes de inspiración, y seguro de que, aparte de los modelos citados—puede ser que exista alguno más que desde luego no he podido hallar—utilizaba con preferencia el natural. En el caso de la copia de dibujos ajenos no se resta mérito a Salzillo, que habría de recurrir a estos procedimientos frecuentes y admitidos, con el exclusivo objeto de no repetir actitudes en los centenares de esculturas con que hubo de corresponder a la confianza con que devotos y magnates le hacían sus encargos para poblar los numerosísimos recintos religiosos de Murcia y toda la Diócesis de Cartagena.

No creo que Salzillo utilizara, en fin, fuentes didácticas que le formaran y orientasen en su arte; no se forjó su técnica sino en la disciplina paterna, dentro del afán casi místico que le domina y abiertos los ojos a la realidad circundante. Ayuda a sostener esta afirmación el hecho de que sobre escultura concretamente no tenemos tratadistas en España hasta que en 1786—tres años después de la muerte del artista—sale a la luz en Pamplona «*el trabajo humilde y pedestre, pero que revela en todas sus páginas la honradez y limpia conciencia de un castellano viejo, piadoso y bien intencionado*», según frases de Menéndez y Pelayo, del burgalés Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, «*Conversaciones sobre la escultura*». Antes de esta obra, sólo los preceptos contenidos en «*De varia conmesuración para la Escultura y Architectura*», de Juan de Arphe (Sevi-



lla, 1585), y los de la «Iconología o tratado de imaginería y pintura», de Chica (1722), inédita, existen como literatura escultórica.

Podemos concluir en este orden que Salzillo fué realmente el educador de sí mismo. Las influencias que en él convergen son asimiladas por su genio de tal forma, que desaparecen avasalladas por su arte propio y extraordinario, con el cual se cierra el ciclo de nuestra escultura policroma tradicional. Detrás de él quedan como continuadores de su técnica los que trabajaron en su taller identificándose con el maestro; los pocos seguidores revelan cómo y cuánto apreciaron las enseñanzas recibidas. Ellos corroboran el valor del artista que más fama ha dado a Murcia entre los numerosos que en distintas artes florecieron en aquella ciudad.



Grabado en la citada "Biblia Sacra", indudable modelo, en su grupo de segundo término, del "Prendimiento" de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno, de Murcia. Obsérvese que también los Apóstoles durmientes recuerdan con cierta aproximación a los del "paso" de "La Oración del Huerto", y que el Angel está representado en la forma aceptada de ordinario por los artistas, indicio que revela la originalidad del que Saltillo consagró como ejemplar capital de la imaginería pasionaria



"Paso" del "Prendimiento", cuyo modelo puede apreciarse en el grupo de segundo término del grabado anterior





Grabado ilustrando la Biblia veneciana impresa por Nicoló Pezzana (1750), posible antecedente del "paso" reproducido a continuación



Grupo de "La Calda", que pudiera tener inspiración, con variantes, en el grabado anterior



Grabado de Jiménez (Murcia, 1755) puesto al frente del libro constitucional de la Hermandad del Cristo de la Esperanza; la figura de San Pedro es modelo del Titular de su parroquia en Murcia



"San Pedro Apóstol". Representación de su arrepentimiento; para esta estatua, hecha en 1780, se sirvió Salzillo, modificando ligerísimamente, del grabado inmediato, impreso veinticinco años antes





Grabado en cobre de Palomino puesto en la vida de la monja agustina sor Juana de la Encarnación, cuya figura es antecedente fiel de la Santa Clara de Capuchinas



Santa Clara. Imagen pareja del San Francisco, con clarísimo antecedente en la lámina grabada que se reproduce puesta en el libro del P. Zevallos "Vida de la Madre Juana de la Encarnación" (Madrid, 1736)





Del grupo superior de Santos, el San Francisco (ángulo derecho) es modelo del compañero adorante de la Santa Clara; también puesto el grabado en la misma obra. Puede apreciarse un lejano e indudable antecedente del San Antón de su ermita en Marcia, en la segunda imagen de la derecha.



San Francisco. Estatua adorante del Sacramento, de la iglesia de Capuchinas, inspirado en el grabado de Palomino a que se hace referencia en la reproducción de Santa Clara.



Primeros planos de las dos figuras reproducidas anteriormente, insuperables traducciones del arrobamiento místico y la vida interior de los Santos representados



VIII

IMPORTACION DE IMAGENES NAPOLITANAS A MURCIA

La obligada relación y el natural contacto que Nápoles tiene con España, aunque estuvieran perturbados políticamente desde la insurrección de Tomás Aniello y casi interrumpidos durante la época de la dependencia napolitana de Austria, originaron un trasiego continuo de individuos, mutuo y, a veces, crecido. Indeterminadas las verdaderas causas de la venida de Nicolás Salzillo a Murcia, acaso pudieran buscarse en la inestable situación interior del país, unida, en este caso, a un afán de aventura o quizás a conocimiento con algún caballero murciano que interviniese en asuntos españoles en Nápoles.

Sea lo que fuese, parece que en Murcia se acreditan las esculturas napolitanas, parte por la innovación que supone el arte de Nicolás Salzillo y acaso hasta por las tradicionales referencias que de aquella gracia italiana meridional trajeran los viajeros en sus narraciones. No hay, sin embargo, más conocimiento de importación de imágenes que la referente a la de Nuestra Señora de las Maravillas, destinada a Cehégín (Murcia) y recibida con alborozo que pasó del fervor popular caducable. En el año 1747 se conceden las autorizaciones pertinentes para imprimir un libro de título sugestivo y heterogéneo contenido: «Rara y maravillosa Ave del Oriente, o Historia de la Imágen de María Santísima de las Maravillas. Y una explicación de Doctrina Chriftiana en verso con un Arte Mística, que enfeña a poseer los más ricos theforos del Cielo a poco trabaxo», original del R. P. Fr. Francisco Moreno Pastor. Dicha imagen, según consta, hecha por el napolitano Fiumo, llegó al puerto de Cartagena a mediados de 1725, cuando aún vivía y trabajaba en Murcia Nicolás Salzillo. ¿Por qué se trajo de Nápoles en vez de ser encargada a un nativo ya naturalizado en Murcia? Sin duda, aún sonaba la fama de los artistas de aquel Reino...

Mas la prueba de que no se trata de un hecho aislado, que ejerce indudable influencia siquiera sea en la iconística mariana de Francisco Sal-



zillo, y en otro lugar se señala, es que he hallado otras cuatro referencias documentales en las que se alude a efigies napolitanas.

Una es la contenida en cierto papel que preserva la encuadernación de un tomo del venusino Horacio—que poseo—, y parece ser índice de documentos contenidos en algún desaparecido legajo que existió en el Monasterio de Santa Ana de Jumilla (Murcia); en dicho papel, entre otras cosas reseñadas, aparece lo siguiente:

«Otra [carta] de Dn. Fran^o Rocamora y Riquelme, y su muger, en que se reservan el dom^o de los 2 niños de Nápoles; ni que se saquen deste Convt.^o»

De estas esculturas ni rastro he hallado, por haberse seguramente perdido de 1936 a 1939, pero proclaman por la nota su procedencia, lo mismo que las que se indican a continuación.

Se trata de las que existieron—también destruídas o en ignorado paradero—en el Monasterio de Los Jerónimos, a cinco kilómetros de Murcia. En el inventario de los efectos que D. José Marín y Lamas donó a aquél, figuran los siguientes motes:

«Un escaparaté embutido en concha y otras maderas con sus xptales y dentro del una ymagen de talla de la Asumpción de N. Señora, con su corona de plata trayda de Nápoles, de altura con la peana dorada, de una vara.»

Esta escultura se hallaba en la librería del convento.

«Dos niños de Nápoles de talla con sus peanas negras y la talla dorada, todo de altura media vara poco mas o menos.»

Estos se hallaban puestos en la capilla de San Jerónimo (102).

En el testamento otorgado el 15 de diciembre de 1707 por el penitenciaro de la Catedral murciana D. Juan Palmero, se señala el legado de una imagen de la Concepción, de talla, «de Nápoles», a la iglesia de Villanueva del Campo (León), además de mandar cien ducados para dorar el retablo colateral que para la misma advocación mariana se colocó en las Capuchinas de Murcia (103). También en el inventario de bienes del Obispo de Cartagena D. Juan Bravo de Asprilla, hecho el 17 de agosto de 1663, figura «un Niño Jesús de Nápoles, con su peana dorada» (104).

Aunque no haya registrado más documentos que los indicados, es notoria, según ellos, la afición a traer de tierras napolitanas esculturas de las que se cita su origen con indudable intención valorizadora de la calidad. Es posible que aún se hallaren más rastros fidedignos atestigüadores del

(102) Escrituras otorgadas en 1 y 2 de marzo de 1759 ante el escribano Ximénez Roldán; fols. 111 y siguientes de su protocolo de aquel año.

(103) Ante M. de las Peñas, fol. 585.

(104) Ante Vilches, fol. 773. Esta escultura, según consta en el inventario y valoración, la hizo un religioso de Santo Domingo de Murcia, al que se dieron 236 reales el 19 de mayo de 1662.



contacto y relación artísticos entre Murcia y Nápoles, como también es una realidad que alguna de estas tallas inspiró a otros artistas para la factura de ciertas obras; tal ocurre, por ejemplo, con el escultor de Caravaca (Murcia) José Ortega, que por el año 1757 hizo una Virgen de las Maravillas para Cuevas de Almanzora (Almería), trasunto casi cercano de la de igual advocación en Cehegín, salvo en el tratado de los paños junto a los pies, en que falta el gracioso plegado y leve acampanamiento que dan esbeltez a la figura (105).

En definitiva, puede señalarse otro motivo de influencia italiana en la producción salzillesca, aparte de la natural ejercida por el padre. Mas lo interesante, a nuestro juicio, es, sobre todo, el hecho de la importación de esculturas y la mención de su procedencia como signo de estimación.

(105) Datos sobre Ortega y la identificación de su obra en «Boletín... del Museo Provincial de Bellas Artes»; Murcia, núm. 13, 1935, págs. 74-77.



DIBUJOS Y BOCETOS

No se han conservado muchos ejemplares de unos y otros en relación con la abundante obra del escultor; de dibujo sólo quedan tres conocidos, y dos de ellos son los retratos del propio Salzillo y de doña Juana, su mujer (106). El tercero es el diseño de la desaparecida imagen de Nuestra Señora de las Angustias de la ciudad de Lorca. Todos están realizados a lápiz, sobre papel; los de los esposos tienen señales de haber sido retocados, añadiendo otra mano detalles breves y las inscripciones explicativas de quién es el personaje representado.

El dibujo de la imagen (0,23 x 0,18) está hecho sobre cuadrícula, y por su deterioro se ha superpuesto en otra hoja de papel. Fué adquirido en la testamentaría de D. Juan Albacete, y, como los otros dos, pertenecen a los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia.

Ante estos únicos dibujos no es fácil formarse idea completa de cuál fuera su aptitud para tal técnica, pero el del grupo de las Angustias revela un gran sentido de la perspectiva y un valiente trazado de líneas, que, como propias de un diseño de escultor, ostenta enérgicas pasadas del lápiz. El cuerpo del Cristo resulta, proporcionalmente, mayor que el de la Virgen, en especial el torso, mientras que su cabeza es pequeña y su hombro derecho está trazado con detalles musculosos. Lo mejor es la posición de las piernas, el busto de la Virgen y el angelito que besa la mano izquierda del Redentor depositado sobre el suelo y con la cabeza sobre las rodillas maternas.

Respecto a los otros dos dibujos, interesan por ser, según se dice, retratos del escultor y de su esposa; de ésta el único conocido. Tanto uno como otro deben ser fruto de un rato de amable intimidad, y su ejecución sólo tiene la pretensión de un solaz artístico en el seno de la vida conyugal; seguramente se conservaron como un tesoro afectivo por los

(106) Según el Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, se las considera copias de los originales que poseía el duque de Amalfi, hechas por D. Juan Albacete.



descendientes del artista, hasta que los adquirió el conde de Roche de uno de ellos.

La dificultad de formar juicio sobre las condiciones de dibujante de Salzillo, que por cierto no se revelan como despreciables, puede ser suplida por la tradicional fama de que disfrutó a juzgar por el número de los que, en diferentes lugares de sus «Profesores», cita Baquero como discípulos de esta maestría (grabadores, orfebres, pintores, etc.). Además, su ejecución de las estatuas hace pensar en una previa preparación rigurosa en las disciplinas del diseño. De otra parte, el nombramiento para director de las enseñanzas de dibujo en la Escuela de Bellas Artes establecida en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, confirma su dominio de los lápices, no muy por debajo del demostrado con la gubia y los cinceles.

LOS BOCETOS

De estas pequeñas obras preparatorias de las definitivas sí ha podido recogerse un número de ejemplares, si no abundante, al menos estimable. Casi todos se hallan en el Museo Provincial de Murcia, al cual vinieron a parar por la compra realizada a los herederos del escultor murciano Sánchez Araciél, que los había recibido de su padre, el también imaginero Sánchez Tapia.

Hállanse colocados en dos lejas de una vitrina, en la misma sala en que se exhibe el Belén, y, salvo algunos bien conservados, casi todos tienen desperfectos y mutilaciones notables, debido a la fragilidad del barro en que se construyeron y a los sucesivos cambios de posesión. Todos, menos uno, están sin policromar y en barro cocido.

Su descripción y estado actual son los siguientes:

San Mateo: Estatua policromada, de 26 cm. de altura. Regalada al Museo por D.^a Carmen Jiménez Salcedo.

Caballo de Santiago: 20 cms.; tenía levantadas sus patas delanteras, que ahora le faltan.

Virgen de la Leche: 19 cms.; sin cabeza. Boceto de la que hubo en Lorca.

Santa Ana: 20 cms.; faltan brazo derecho y mano izquierda.

Busto de ángel: 10 cms.; sin brazos; acaso boceto sin realizar para la «Oración del Huerto».

Santo Tomás de Aquino: 23 cms.; le faltan medio brazo derecho, cabeza y mano izquierda; boceto del de Santo Domingo.

Busto de un Cristo a la Columna: 14 cms.; le faltan los antebrazos; boceto del «paso» de «Los Azotes».

San José con el Niño: 28 cms.; falta la cabeza del Niño. Indudable-

mente es el boceto del San José colocado en el retablo de la iglesia del convento de Santa Ana, en Murcia, que he identificado como obra de Salzillo.

Busto del Cristo de la Caída: 11 cms.; le faltan los brazos.

Virgen de los Dolores: 25 cms.; puede ser boceto de la de Santa Catalina, en Murcia.

Busto de Dolorosa: 15 cms.

Santa Bárbara: 16 cms.; acaso boceto de la de San Pedro, que he documentado.

San Ignacio de Loyola: 29 cms.; le falta la cabeza y lleva unos angelillos entre la nube en que descansa. No tiene imagen definitiva del Santo.

Santa Teresa: 20 cms.; le faltan las manos.

San Miguel: 25 cms.; le faltan cabeza, brazo izquierdo y mano derecha.

Cabeza de San Francisco de Asís: 14 cms.

Cabeza de San Blas: 16 cms.; boceto del de Santa Eulalia, en Murcia.

Cabeza de San Antonio Abad: 14 cms.; boceto del de su ermita en Murcia.

Cabeza de San Pedro: 12 cms.; boceto del puesto en el «paso» de la «Oración del Huerto», en Murcia.

San Luis: 16 cms.; faltan cabeza y manos. Sin imagen definitiva.

San Antonio de Padua con el Niño en brazos: 11 cms.; faltan las cabezas.

Niño Jesús: 26 cms.

Evangelista: 21 cms.; sentado; falta el brazo derecho.

Evangelista: 21 cms.; sentado; faltan cabeza y brazo derecho.

Evangelista: 21 cms.; faltan brazos.

San Mateo Evangelista: 16 cms.; le faltan cabeza y brazo derecho.

Tres figuras de San Francisco: De 16, 20 y 23 cms.; sin brazos ni cabeza.

San Francisco: 23 cms.

Busto de Inmaculada: 9 cms.

Jesús Nazareno: 18 cms.

Niño sentado: 16 cms.; le falta la cabeza.

Niño acostado: 16 cms.; falta la cabeza.

Niño: 19 cms.; sin cabeza.

Santa: 19 cms.; sin brazos ni cabeza.

Busto: Sin brazos ni cabeza; inidentificable.

Base de imagen: Inidentificable.

San Roque: 20 cms.; falta la cabeza; boceto del que hay en el convento de Verónicas en Murcia.

Santo sobre nubes: 22 cms.; está sentado y le faltan la cabeza y brazo derecho; inidentificable.

Santo: Idem.

Santo: Idem.

Torso vestido: Idem.

Dos Santos franciscanos: Idem.

Cuatro figuras: Idem. Acaso se trate de estudios de ropas.

La colección citada es de un valor artístico poco común, pues las figuras están realizadas con sorprendente maestría. La potencia expresiva y de movimiento de estos barrocos es tan extraordinaria y se ha conseguido con tan admirable atención y ágil modelado, que en muchos casos superan a las mismas estatuas definitivas, prueba, quizás concluyente, de que a sus discípulos tocaba con frecuencia reproducirlos en grande. Destaco por su gracia las cabezas de San Francisco y San Antonio Abad, la Virgen de la Leche, el San Mateo policromado, el busto del Cristo a la Columna y el San José, éste con señales todavía de la cuadrícula que sirvió para guiar la operación de «sacar de punto».

Bastan los cuarenta y nueve bocetos reseñados para apreciar la facilidad con que Salzillo preparaba sus trabajos. El pequeño tamaño de aquéllos y el hallarse uno de los modelos cuadrículado, permite suponer que el encargo abundante de obras no le dejaría tiempo para modelar en tamaño natural, pues esto hubiese requerido una más fatigosa labor. Sin embargo, en la realización de estas preciosas miniaturas no descuidó detalle, lo cual es tanto más apreciable por ser más difícil el disimulo de las incorrecciones en obras que, por su escaso tamaño, no las consienten sin acusarlas notablemente.

Además de los bocetos citados, existen otros en la propiedad particular de familias murcianas, deudas de patronos que encargaron al escultor y de personas que han buscado la ocasión de poseer algo de sus manos. Como es frecuente en estos casos, las atribuciones sistemáticas de imágenes a aquél—fenómeno invariablemente repetido con otros artistas y en todos lugares—se prodigan también en el caso presente; y, como es de suponer, la mayoría de los bocetos atribuidos o no son auténticos o no pasan de mediocres originales de ignorados artífices. Entre los que pueden considerarse auténticos, sin duda, están los siguientes:

Purísima: Boceto de la destruída del convento de Franciscanos. En poder de los herederos de los marqueses de Ordoño.

Purísima: Sin ejecución posterior conocida. De los herederos de D. Enrique Meseguer, también en Murcia.

Angustias: Barro pintado propiedad de D. A. Pascual de Riquelme, en Murcia.

Algunos más existen, sin duda, que han sido vendidos a coleccionistas

incógnitos o que han adquirido «corredores» de antigüedades y objetos de arte, sin que se conozca el paradero actual. Entre los que aún hay, que conjeturalmente puede ser atribuible a nuestro escultor, señalo una «Dolorosa», propiedad de la familia M. Bolarín, primorosamente estofada.

Cuéntense además los que Baquero coloca en las «Ilustraciones» o apéndice a sus «Profesores», todos en ignorado paradero por sucesivas enajenaciones, y de los cuales ni he tenido noticia ni, por tanto, puedo aventurar juicio respecto a la autenticidad de cada uno.

Como última observación sobre los bocetos, he de advertir que muchos de los reseñados, existentes en el Museo, o no llegaron a realizarse sobre madera o también han desaparecido hace tiempo en revueltas, ventas o restauraciones a fondo que les hayan hecho perder todo signo salzillesco.

X

ACTIVIDAD PICTÓRICA DEL ESCULTOR

En el lugar dedicado a tratar de la existencia de una escuela de la que es cabeza Salzillo, se hace mención de algo a lo que se refiere el presente capítulo, al anotar la colaboración que prestaron a aquél sus hermanos Inés y Patricio. Allí puede hallarse, por tanto, el complemento de las breves líneas que aquí tracemos, encaminadas solamente a no pasar por alto esta actividad del escultor.

Dígase para empezar que hay una grande y desagradable distancia entre la policromía de unas y otras de sus obras. Sin esfuerzo puede apreciarse la irritante que algunas estatuas ofrecen, debido tal desencanto sin duda a que los restauradores inexpertos o irresponsables han puesto sus desdichadas manos en las efigies, con lo cual *«ha sido perjudicado considerablemente por la policromía (encarnación y ropajes pintados), y más en la de los "Pasos", por las renovaciones que su carácter procesional habrán obligado a hacer»*, según afirma Tormo (107).

Sin embargo, algunas obras que no parecen tener señales de restauración, casi podrían compararse a las que lo fueron torpemente, y hay que suponer que pertenecen todas ellas a la época de industrialización por que pasó el taller del artista o a otras en que la cantidad del trabajo obligó a policromar sin gran cuidado muchas esculturas que de aquél salían.

No es honrado, a pesar de todo, afirmar que la policromía de sus tallas es en absoluto inhábil y mediocre. También Elías Tormo rompe una lanza en favor de nuestro escultor, al decir que *«sus obras más antiguas, más barrocas, tienen muy otra gracia y lograron una policromía al tipo del viejo estofado deliciosa a veces y apropiada»* (108); para comprobarlo basta ver sus obras no pertenecientes a la última época citada. Por desgracia, las esculturas pasionarias que componen el mundialmente famoso cortejo de

(107) En «Levante», pág. CLVI.

(108) *Ibidem*.

Viernes Santo, no son las decoradas con mayor felicidad, por los retoques y renovaciones realizados en ellas a lo largo del tiempo.

En todo caso, puede obtenerse la impresión de que no son pocas las que muestran una policromía y estofa discretas en general y artísticas en muchas ocasiones. La diferencia estriba en la causa industrial y, sobre todo, en que no fueron las mismas manos las que extendieron el color sobre todas; en las que cronológicamente pueden considerarse decoradas por Inés Salzillo y las que estuvieron a cargo de Patricio, cuando aquélla dejara de hacerlo por su matrimonio, se observa una mayor maestría.

Si no hay un paralelismo, efectivamente, entre los valores escultórico y pictórico, no es atribuible al escultor la no correspondencia de ambos, puesto que, en general, no cultivó la pintura con asiduidad; y más si se tiene en cuenta que no tuvo maestros que le adiestraran en ella, ya que el clérigo Manuel Sánchez no ha dejado obras pictóricas que puedan calificarse de más que medianas. Además, por no haber florecido en Murcia durante los dos últimos tercios del siglo XVIII una brillante escuela pictórica, desmerece la policromía imaginera en relación con la andaluza, por ejemplo, en donde la obligada colaboración de pintores y escultores produce, por la habilidad de los primeros, ejemplares que no aparecen en Valladolid y Murcia.

El mérito indiscutible de Salzillo reside en su portentoso dominio de los hierros de esculpir, sin que por causa del colorido disminuya aquél. Bien es verdad que la tradición nacional de la escultura policromada sufre con ello un leve descenso, pero ya es bastante que entre la decadencia ambiental hubiese un hombre que sacara a flote un arte ya condenado a la desaparición y que lograra reintegrarlo al sitio que ocupó con nuevos y superiores matices de inspiración, infrecuentes en la época y no distintivos de la sociedad en que vivía. De comparar el valor escultórico excepcional con el de la policromía, ésta, naturalmente, sale perjudicada con notoria evidencia.

Hay que anotar como dato recientísimo y curioso el que me ha facilitado D. José Ballester, extraído del libro de la Cofradía del Rosario de Santa Catalina, citado en las notas sobre los escultores del apellido Caro que consta en otro lugar. Según ellas, se conoce ahora que Salzillo llegó a pintar un cuadro para ser colocado en el estandarte de aquella Asociación religiosa, por 1740 (109); representaría, sin duda, una Virgen del Rosario o Aurora. No existe en la actualidad, y hubiera sido de gran

(109) «It. el Quadro del estandarte lo dió de limosna D. Francº Salzillo que en el mismo ha de pintar (como lo hace) otro p^a el estandarte nuevo dándole solo los maters. como consta de estas cuentas le tengo dado parte».—«Ya tengo dado p^a el quadro nuevo que pinta Salzillo p^a el estandarte, treinta y ocho rs., quatro del lienzo, seis de dos baricas de hierro y de haverlo cosido el sastre, esto se entiende las dos telas; y el quadro viejo y volverlo a descoser y coserlo en el de todos los días, quince rs...»

interés haber podido examinar esta pintura del escultor para apreciar exactamente su maestría en este aspecto artístico.

También nos dice Baquero al hablar de las efigies de la Dolorosa y San Juan, de la Iglesia de Jesús, en Murcia, que *«los borrones al óleo del pensamiento inicial de ambas efigies, en sendos naipes, los conservaba el pintor murciano Manuel Arroyo, casado con una descendiente lejana del célebre escultor»* (110). Se conservan en la actualidad por la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno, a la que pertenecen sus famosísimos «pasos» pasionarios.

Ultimamente he visto en poder de la heredera de dicho pintor una miniatura sobre cobre, elíptica, que pasa por ser autorretrato al óleo de Salzillo: de ser auténtico, cosa difícilmente comprobable, conoció bien la manera de combinar los colores y pintaba con soltura.

No es extraño que lo hiciera, pues he hallado una escritura que se cita en el capítulo de «Biografía», en la que se titula *«Pinttor y escultor»*, lugar único en que consta como tal pintor de cuantos documentos o referencias tienen relación con Salzillo (111).

(110) Op. cit., pág. 219.

(111) Ante Villaescusa, fol. 123 del año 1743.



SALZILLO, DISEÑISTA DE OBRAS DE ORFEBRERIA

Nada se conocía de esta actividad del escultor murciano, sobre la que se dan noticias nuevas. Sin duda, se debe tal acción artística al prestigio de que gozó en la ciudad, lo cual obligaba a que en torno de él se realizara una notable parte de las obras que iban enriqueciendo los templos de la Diócesis.

Colocado Salzillo como centro del arte local en su época, a su habilidad recurrieron también ciertos orfebres, no sólo por su gusto, sino hasta por imposición, quizás, de los que encargaban objetos de culto. Dos documentos inéditos dan fe de ello: por el primero, de 1737, José Ximénez de Cisneros (112) se comprometió con la Cofradía del Santísimo y Animas de la parroquia de San Miguel, a hacer una custodia ajustándose al diseño hecho por el escultor (113). Por el segundo, Andrés Ximénez, her-

(112) Este era hijo de José Ximénez de Cisneros y Nicolasa Cabrera, y hermano de fray Benito, Tomás, Andrés (del que se hace mención en este mismo capítulo), Domingo, Miguel, Pedro, Antonia y María Manuela. El llamado Domingo fué también grabador (v. mi trabajo «D. Joseph Thoribio y Domingo Ximenez» en un artículo publicado en el diario de Murcia «Línea Nacional-Sindicalista» el 24 de mayo de 1942). Dichos datos figuran en el testamento de José Ximénez otorgado ante S. Ximénez el 7 de setiembre de 1721.

(113) «La Cofradía del Santísimo y Animas de la Parrochial del señor san Miguel, obligazon. contra Joseph Ximenez Zisneros = En la Ziud. de Murcia en nuebe de febrero de mill setezº Treinta y siete ante mí el esso. publico y testigos parecieron Dn. Antonio Durán Cura propio de la Iglesia Parroquial del Sor. Sn. Miguel, Dn. Andres Garcia Benito y Dn. Juan Bronchalo, vecinos desta Ziudad y feligreses en ella, comisarios nombrados por las hermandades de santísimo y Animas de dha. Parroquia para lo que hera declarado de una parte, y de la otra Joseph Ximenez Ziesneros (sic), Maestro de Platero desta Ziud. y dixeron tienen tratado y concertado con el dho. Joseph ximenez el que este execute una custodia para el tabernáculo de la Iglesia de dha. Parroquial, en la forma que se demuestra en el dizeño echo por Don franco. Zarzillo, escultor, que se alla firmado de los otorgantes, en la cantidad y circunstancias del tenor siguiente = Lo primero que el Artífice ha de ser obligado a executar dha. Custodia segun y como está dizeñada en el dibujo y plata (sic) que aecho Dn. franzisco sarzillo maestro de escultor, la que a de firmar dho. Artífice, y aunque en dho. dibujo solo se demuestra del tamaño de medio pliego, a detener de alzada mas de una bara y medio palmo, conforme a la medida que está tomada del tabernáculo, solo que a proporzn. sea de executar en la extenzion referida y como se Demuestra dicho dibujo con la adbertenzia que si pareziere añadir alguna otra obra mas primorosa de la que consta en dha. planta, el trabazo de ella no a de incluirse en el presente ajuste = Que si se le pusieren algunas piedras preziosas o inferiores de bator de ellas, sea de quenta de los comi-



mano del anterior, concierta en 1741 la factura de dos cruces parroquiales para Alborea y Alcalá de Júcar (Albacete), acordes con los modelos de Salzillo (114).

Finalmente, registro otra escritura en la que éste aparece como fiador del último platero, sobre unos ramos de plata que se comprometió a ejecutar para la Titular de cierta antigua Cofradía local (115).

Las tres piezas han desaparecido: en la iglesia de San Miguel sólo queda una custodia, a la que se arrancaron ramos de espigas y racimos de su caña o pedicelo y parte de la ráfaga, que ha sido recuperada a primeros de 1943 del depósito de la J. de D. del Patrimonio Artístico. Creí que fuera ésta la diseñada por Salzillo, pero examinada, hallé en su base una inscripción por la que consta que aquélla se hizo a devoción de los vecinos y por cuenta de D.^a Isabel y D.^a Catalina de Llamas, el año 1741.

Ello demuestra que no es la que hizo José Ximénez, que había de acabarla para setiembre de 1737, o sea cuatro años antes, y que, según las condiciones del contrato, tenía que ser más alta que ésta.

La cruz de Alborea, según me informa el párroco de dicho pueblo, D. José Antonio Gil, desapareció durante la pasada revolución, sin que existan reproducciones fotográficas que permitan descubrir cómo era. La cruz de Alcalá de Júcar, por referencia que recibí del párroco, D. Santiago Sánchez, tampoco existe, ni existía en 1936, creyéndose que desapareció en un robo realizado en 1858 en la iglesia, a causa del cual se perdieron casi todas las alhajas de aquélla; tampoco quedan fotografías de esta pieza.

Con esto se puede considerar extinta la muestra de la intervención de Salzillo en obras de orfebrería, de que sólo los documentos que he hallado dejan constancia nueva e insospechada.

sarios = ». Sigue el convenio de entregar las onzas de plata que entraren para la construcción y fábrica, de a ocho reales cada onza de plata y han de satisfacer por la obra 150 pesos de a ocho; la custodia habría de darse terminada para el día de San Miguel (29 de setiembre) del mismo año. (Escritura ante E. de los Monteros, fol. 28.)

(114) El 10 de octubre de 1741, Andrés Ximénez, maestro de platero, se compromete a hacer para las iglesias de San Andrés de Alcalá del Río (Alcalá de Júcar actualmente, en la provincia de Albacete) y para la de Santa María de la Natividad, en la misma provincia, dos cruces de plata de 11 palmos de altura, dos y tres cuartos de ancho, y 130 onzas de plata cada una, con remates de bronce dorado.

La de Alcalá llevaría el Crucifijo en el anverso y la imagen de San Andrés en el reverso; la de Alborea, Crucifijo al anverso y la imagen de la Virgen de la Natividad en el reverso, *«cuyas efigies han de ser y estar arregladas a los modelos de Zarzillo, pues assi ha sido trato».*

El artífice cobraría 20 reales por precio de cada onza de plata y 14 por la manufactura de cada una. (Protocolo de J. Rubio, fol. 99.)

Estas cruces se hicieron por manda de D. Juan Manuel Pelegrina Ruiz en testamento que ho hallado, otorgado por poder ante Ximénez de León el 9 de marzo de 1740 (fol. 1).

(115) En escritura pública de 4 de marzo de 1743 aparece Salzillo como fiador de Andrés Ximénez, maestro de platero, en el compromiso adquirido por éste para hacer dos ramos de plata para la Cofradía de Santa Lucía en precio de 600 reales, según acuerdo del Cabildo de aquélla. (Ante J. S. García Vega, fol. 30.)

El 13 de enero de 1745 la misma Cofradía encargó a Diego Ximénez, hermano del anterior y también platero, la ejecución de otros dos jarrones con ramos de plata como los existentes. (J. S. García Vega, fol. 11.)

EL PROBLEMA DE LA ESCULTURA EN LA IMAFRONTE DE LA CATEDRAL DE MURCIA

El erudito lorquino D. Joaquín Espín Rael, en un artículo amablemente dedicado al autor de este trabajo (116), sienta la afirmación de que «*Salzillo es el único autor de toda la estatuaría de la fachada principal de la Catedral murciana*», sin aducir más razones que las originadas por la observación comparativa de las figuras de la imafrente y otras tallas auténticas del insigne escultor.

Sabido es que fué el arquitecto D. Jaime Bort Miliá (117) quien dirigió la construcción de aquélla, y que en torno de él se formaron y perfeccionaron en el arte escultórico artistas locales y otros traídos de fuera. Entre los primeros, registrados por Baquero en diversos lugares de su obra tantas veces citada, figuraron Jaime Campos, Pedro Pérez, Joaquín Laguna, Nicolás de Rueda y Pedro Fernández (118); de los segundos, Vicente Bort—que no era hijo de D. Jaime, según he demostrado en otra ocasión (119)—y Manuel Bergaz (120), traídos, al parecer, de Cuenca, en cuya Catedral se hallaba trabajando el arquitecto cuando se trasladó a Murcia por recomendación de un sobrino del entonces Obispo de Cartagena, el Cardenal Belluga, que en aquella iglesia conguense era Arceidiano. También trabaja en la portada el escultor Juan de Gea (121).

(116) Publicado en el diario «Línea Nacional-Sindicalista» de Murcia el 18 de enero de 1942, bajo el título de «Salzillo, escultor en piedra».

(117) Sobre su vida y personalidad artística, v. mi trabajo «Maestros de Arquitectura en Murcia».—Murcia, 1942; págs. 19-29.

(118) Sobre otras actividades arquitectónicas de Pedro Fernández, v. mi obra citada, págs. 47-48.

(119) V. citada biografía de Jaime Bort; op. cit., pág. 24.

(120) Manuel Bergaz se titulaba «profesor del arte de escultura» y dió lecciones: anoto una escritura de aprendizaje por tiempo de siete años con José de Torres, hijo de Felipe de Torres, vecino de Murcia, el 12 de diciembre de 1750 (ante J. Rubio Alcaraz, fol. 114); el nombre del discípulo aparece ahora por vez primera.

(121) Aunque Baquero le llama escultor («Profesores», pág. 254), he hallado que sólo se titula tallista en un contrato de aprendizaje, por el que tomaba durante dos años a Diego García,



Apoya el Sr. Espín parte de su aserto en que Bort no fué escultor profesional, por lo cual—dice—hay que descartar su cincel de entre los que trabajaron en la imafrente. Para ello cita un documento en el que, como en tantos otros, omite aquél el calificativo de ejercitante de dicho oficio, además de señalar después que no consta por documentos que esculpiese nada.

Puede desvirtuarse la afirmación de Espín Rael, según datos documentales dignos de toda fe. En primer término, consta sin lugar a dudas, por un acéa del Cabildo Catedral de Murcia, que éste acordó en 1751 dar las piezas de escultura, por un tanto, a *diferentes profesores*, hecho y noticia que por sí excluyen la posibilidad de que fuera uno solo—en este caso, Salzillo—el autor de *toda* la imaginería del gran retablo barroco que es la portada catedralicia murciana. Antes de este acuerdo, ya consta, en cuentas de los primeros años, que Bergaz trabajaba como tallista, y desde 1743 como escultor, en dicha obra; que Jaime Campos tallaba en aquélla desde 1747 a 1750 y esculpía posteriormente; que Pedro Pérez, cuando Jaime Bort marchó a Madrid para el servicio del Rey, en 1748, fué admitido para trabajar estatuas a destajo, según había ofrecido a principios de 1747 por ciertas desavenencias con el director de la obra; que Joaquín Laguna trabajó en ella, al menos desde 1740... Y en este punto he de hacer mención de un grave error de Baquero, contenido en el artículo que dedica a Laguna (122) afirmando que éste se formó en la escuela de la Portada bajo la dirección de D. Jaime Bort. No es así, pues consta que fué Antonio Dupar quien le habilitó para ser escultor (123), y entró a trabajar en aquélla, por tanto, cuando tenía casi veintiocho años de edad; poco duró en calidad de oficial, puesto que en las cuentas de fábrica de 1743 y siguientes años no figura; debió, sin duda, poner taller, puesto que antes de acabarse la portada (1754) aparece como maestro de escultor, según atestiguan un contrato de aprendizaje (124) y otro documento, que también he registrado, por el que se comprometió, en unión de Juan Porcel, a hacer un carro conmemorativo de la proclamación de Fernando VI,

desde el 4 de diciembre de 1752 (ante Pérez Nuñez, fol. 125). En confirmación de ello, según las cuentas de fábrica de la parroquia de Alcantarilla correspondientes a 1757 figura esta obra suya, no identificada anteriormente: «Itt da en datta diez mill rs. vn. que constió de rezibo de Juan de Gea, maestro tallista haverle pagado por un tabernaculo nuevo para el Altar maior».

(122) Op. cit., pág. 201.

(123) El 13 de setiembre de 1725, Francisco Laguna, padre de Joaquín Laguna, de 13 años «poco menos», pone en casa y servicio de D. Antonio Dupar, vecino de Murcia, maestro del arte de escultor, tallista y arquitectura, por tiempo de siete años, que empezaron el día de Nuestra Señora que pasó, a su hijo Joaquín para que le enseñe «dhos. artes de escultor, el de tallista y las reglas de Arquitectura». Será mantenido por el maestro y le vestirá durante los dos últimos años pagando el padre las enfermedades. (Protocolo de Gil Soto, fol. 17.)

(124) En escritura pública de 5 de marzo de 1752, en la cual se nombra «Profesor del arte de escultura», recibe por aprendiz durante tres años a ANTONIO GRAS GILBERT (J. Rubio Alcazar, fol. 18). No aparece el nombre de Gras en la localidad ni se conocen obras suyas documentadas.

en 1746 (125). Laguna, pues, a juzgar por estos datos, había terminado su aprendizaje a los veinte años de edad, antes de cumplir los siete estipulados, pues el marsellés Dupar volvió a la Provenza, según indica el señor Espín, en 1731, como comprobó el archivero municipal de Marsella Mr. Joseph Billioud.

La afirmación de Espín de que Jaime Bort no era escultor, alegando que no consta documentalmente que ejerciera dicha facultad, se invalida con las escrituras que he hallado. Por una de ellas, recibe como aprendiz a JUAN DAMIÁN (126); por otra, a ANTONIO PAUS (127); según una tercera, a Juan Martínez Reina (128), y aun en otras se nos revela que también era retablista (129). Los nombres de los dos primeros se incorporan ahora a la lista de artífices de la portada, aunque su intervención no fuera más que secundaria, pues no se les cita en otros documentos o libros.

(125) El 23 de agosto de 1746 Joaquín Laguna y Juan Porzel, vecinos de Murcia y maestros de escultor, por los que sale fiador Juan Rivero, se obligan con Narciso de Cantos, Nicolás de Rueda, Pedro Pagán, Tomás Beltrán y Damián de Torres, comisarios nombrados por su gremio para la proclamación de Fernando VI, a hacer un carro triunfal arreglado al dibujo o diseño y condiciones que constaban en un papel. Habrían de darlo ejecutado el 26 de setiembre y cobrarían 1.800 rs., de los que recibieron 900 adelantados y los restantes al acabar el carro (Protocolo de Ayllón, fol. 136).

Obsérvese que figuran como comisarios el tallista Nicolás de Rueda y el arquitecto Pedro Pagán. Baquero (op. cit., pág. 202) registra que, según la relación de aquellas fiestas, el padre Pajarillas nombra a Nicolás de Rueda como autor de la idea y planta de la carroza. A propósito del acontecimiento que se celebraba, indicaré que Fuentes y Ponte anota en su folleto «Fechas Murcianas» (Primera serie; Murcia, 1882, pág. 109) que «El Alcalde de Casa y Corte D. Pascual de Nava, Corregidor accidental de la Ciudad de Murcia sobre un tablado hecho al efecto en su plaza de S^o Domingo, enarbola el pendón Real, proclamando por Rey de España a D. Fernando VI, jurándole allí mismo como tal todos los Cabildos autoridades y los vecinos de dicha Ciudad...»; da como fecha el 1 de octubre de 1744, siendo así que en la tal reinaba aún Felipe V—que murió en 9 de julio de 1746—, y que el hijo de éste y de María Luisa de Saboya comenzó su reinado dos años después.

(126) El 4 de agosto de 1741 lo recibe como tal durante cinco años; dicho Juan Damián era vecino y natural de Villanueva de los Infantes (Cano Santayana, fol. 257).

(127) El mismo día y ante dicho escribano (fol. 258), toma por aprendiz al citado Antonio Paus, natural y vecino de Orihuela, al cual admite para que aprenda su facultad, porque «a descubierto buen jenio para ello».

(128) El 10 de setiembre de 1743 comparecen ante el escribano público D. Jaime Bort y Juan Martínez, hijo de Juan Martínez y María de Robles, de Caravaca (Murcia), y el segundo «dijo que se pone por aprendiz en casa de D. Jayme Bort, Maestro Mayor de obras en esta Ciudad, y escultor en ella, por tiempo de seis años», que se contarían desde San Juan de junio hasta el mismo día de 1749. Bort le tendría en su casa atendiendo a sus necesidades y «le a de dar avil y suficiente en dho. oficio de escultor de forma que pueda trabajar como oficial con cualquier otro maestro examinado, y no le a de encubrir cosa alguna del ministerio de dho. oficio» (Ante Villaescusa, folio 72). No terminó el período de aprendizaje, pues antes de 24 de junio del 1749 ya residía D. Jaime en Madrid, como consta de una escritura de arrendamiento rústico otorgada por él en Murcia dicho año (Espinoso de los Monteros, fol. 155). Otros detalles sobre Martínez Reina pueden verse en mis «Maestros de Arquitectura...», págs. 26-27.

(129) Se trata de una actividad de Bort que he logrado documentar, y sobre la cual publiqué los datos en mi trabajo citado al escribir sobre aquél. Nadie había hecho tampoco alusión a esta faceta de la obra del arquitecto de la imafrente de la Catedral murciana: sólo Tormo (en «Levante». Espasa-Calpe; Madrid, 1923; pág. 357) dice que el retablo mayor de San Miguel de Murcia es de su arte, no sé si por la grandiosidad de sus tallas o por atribuirlo a un tracista que tan merecida fama alcanzó. El caso es que ni es suyo ni pudo ser inspirado en su arte, pues —como en otro lugar se documenta— estaba hecho muchos años antes de que Bort viniese por primera vez a Murcia.



El problema de si Salzillo interviene como escultor en la imafrente queda reducido a ínfimas posibilidades de atribución de ciertas estatuas que aquélla ostenta. Por lo pronto, según se ha demostrado, no fué, ni mucho menos, el autor de toda su imaginería pétreo. Carecemos de documentos que prueben el ejercicio de su facultad sobre dicho material, salvo la tradición que le atribuye, por cierto verosímilmente, haber acabado los medallones de las puertas de la iglesia de San Nicolás; como en otro lugar de este trabajo se refiere. No obstante, Baquero, sin documentar como es costumbre en él, dice que se asegura trabajó como escultor para el primer cuerpo de la fachada, atribuyéndole el Santo Tomás de Aquino, San Hermenegildo y San Fernando (130), además de registrar lo de los relieves citados.

De todas maneras, la falta de documentación y las razones expuestas sobre datos fehacientes, prueban en absoluto que no es, ni mucho menos, autor de toda la estatuaria de la fachada catedralicia. Por la aproximación de actitudes, como probable verdad sostenida por Espín, queda el que los Santos Obispos Leandro, Fulgencio e Isidoro y la Santa Florentina que figuran en los intercolumnios de la puerta Real o del Perdón, sean obra suya, al compararse con los que ejecutó en madera para Cartagena desde 1754 a 1755 (131). En puridad, no son iguales ni muy aproximadas las posiciones en que están colocadas unas y otras imágenes; basta compararlas para advertirlo, aunque el aire de las de Cartagena recuerde algo a las otras. Por la fecha indicada, se ve que se labraron en parte durante el año que siguió al de la terminación de la portada. Puede ser que Salzillo tomase las esculpidas en piedra, desde luego por otro, como modelo aproximado, o que el encargo de las segundas se hiciera a la vista de aquéllas, recomendándolas para ser tenidas en cuenta; en definitiva, me inclino a no tenerlas por suyas.

En cuanto a las estatuas de San Fernando y San Hermenegildo, Amador de los Ríos las da como obra de Nicolás Salzillo con notorio anacronismo, puesto que aquél murió quince años antes de comenzar la construcción de la portada (132). El ilustre historiador había tomado la noticia de un manuscrito inédito de Ponzoa—que recogió el conde de Roche—titulado «Apuntes sobre la Catedral», y, quizás por confusión e identidad de apellidos, se han seguido atribuyendo tradicionalmente a Francisco Salzillo, que es el único de este apellido conocido con él por antonomasia; es posible que Baquero en sus «Profesores», en donde inserta el catálogo

(130) Op. cit., págs. 212-213.

(131) Documentados por D. Federico Casal, publicó un artículo sobre ellos en «Boletín... del Museo de Bellas Artes de Murcia», núm. 5, 1926.

(132) En su obra «Murcia y Albacete»; Barcelona, 1889, págs. 348-49.

de obras del escultor, siguiera la corriente e hiciera constar tal extremo en la edición.

Nada más puede decirse sobre estatuaria en piedra de Francisco Salzillo, que dedicó su especialidad a trabajar la madera. No hay que insistir mucho además en rechazar la atribución de Fuentes y Ponte (133) de los angelotes que hay sobre los cornisamentos de las fachadas de San Nicolás. El citado los colocó en su nada fiel catálogo, seguramente por el hecho de que pertenecen a un conjunto para el cual se tallaron los medallones; además, su bastísima ejecución en nada denuncia la mano del artista.

(133) Puestos en el catálogo que coloca en el folleto «Salzillo. Su biografía, sus obras, sus lauros». Lérida, 1900.

INTERVENCIÓN DE SALZILLO EN LA FACTURA DE RETABLOS

Tradicionalmente vienen atribuyéndose a Salzillo varios retablos de Murcia que aún existen y otro ya desaparecido durante la revolución. No se conocía ningún dato documental que confirmara o desechara tal especie, y los hallados demuestran que sólo hubo, en rigor, participación del artista en la escultura de imágenes puestas en aquéllos; con esto, nada más queda en firme que continuó la tradicional intervención de los escultores en un arte propiamente arquitectónico, y de tallistas sobre todo.

El primer retablo en que puso sus manos Salzillo, y que por la fecha puede considerarse como uno de sus iniciales empeños, es el destruido de la ermita de San Antón, que presidía la iglesia del que fué Monasterio y Real Hospital. Era un bello conjunto formado por un pórtico de dos columnas salomónicas con entablamentos arquitectónicos laterales en que había dos lienzos representativos de San Pablo Ermitaño y San Antón en el uno, y San Simeón Estilita en el otro. Sobre el cuerpo principal, varios angelitos, unos con volutas en las manos, otros a los lados de un lienzo de la Concepción y dos abriendo las alas de un águila que ocupaba la clave del bocaporte, constituían la obra de escultura.

Tormo, en su citada Guía «Levante», cree este retablo de Salzillo, siguiendo la tradición, sin duda. Los autores son un hasta el presente desconocido artista llamado JACINTO PERALES y Nicolás de Rueda, maestros de talla (134). Lo prueba el documento que se reproduce, según el

(134) Del primero he hallado un documento que da noticia de su origen. Se trata de una partida de nacimiento que dice así: «En la Ciudad de Murcia en treinta días del mes de Diciembre de mill settecientos treinta y dos años yo Dn. Bernardo Sánchez Barrios. Cura thente. de la Parroquial de el Arcangel Sn. Miguel y Santiago su anexo de dha. Ciudad, Bauticé y chrismé solemnete. a Pasquala, Antonia, Michaela, que nazió día veinte y quattro de dho. mes y año, hija de Jazinto Perales y Florencia Oliver. Abuelos paternos Bartholomé Perales y Maria López. Maternos, Pedro Oliver, y Cathalina Nadal, todos naturales de la Ciudad de Orihuela; fué su Compadre Antonio Durán y Diegues, Cura propio de dha. Parroquial. Fueron destigos Andrés López, Joseph Perales y Juan Contreras». (Libro 9, fol. 3, de la parroquia de San Miguel).

El mismo Perales aparece como testigo en el bautismo de una hija del dorador Dionisio Martín y Teresa Rejón, el 7 de octubre de 1731. (Libro 8.º, fol. 160; *ibíd.*).

Nicolás de Rueda es autor de las siguientes obras no documentales anteriormente: Un reta-

cual se revela el nombre del primero, oriolano establecido en Murcia, que se acreditó con otro retablo—el mejor de la ciudad—de que se hace mención seguidamente.

Se trata del maravilloso de la iglesia de San Miguel, portentosa pieza artística puesta en la capilla mayor, y obra también conjunta de Perales y Salzillo, que aún puede admirarse (135). Martínez Tornel, en su «Guía

blo de madera y talla en Santiago de Jumilla (Murcia), destruido, contratado el 10 de marzo de 1739, que se colocó en la capilla del Sagrario, colateral del altar mayor, del cual hizo y firmó la planta. Lo ajustó en 5.000 rs., para cobrar en tres plazos, debiendo darlo para fines de julio. (Escritura de aquella fecha en la escribanía de García Bernal, en la que se indica fué contratado el 28 de enero de 1739, ante Esteban Ventura, notario de Jumilla).

El 11 de julio de 1740, Nicolás de Rueda, como principal, y Antonio Caro, como fiador, «maestros de tallistas», dicen que el primero tiene concertado con D. Juan Costa Fuenllana, canónigo fabriquero de la Colegial de Lorca, hacer un cancel para la puerta de la sacristía y unos adornos para las cajoneras de ella, con arreglo a los dibujos que tiene D. Juan y dando éste la madera de nogal. Se haría para dentro de siete meses, cobrando 6.000 rs. por la obra, de los que habrían de entregarse 150 cada semana para los oficiales que trabajaran en ella y el resto al terminarla; la conducción y colocación quedaban por cuenta de Rueda. (Ante I. Ayllón, folio 50).

No fué Rueda autor material de la carroza conmemorativa de la coronación de Fernando VI, según se demuestra al hablar en otro lugar de Joaquín Laguna. Tasó el retablo viejo de San Nicolás, como se indica en el capítulo de precedentes escultóricos de Salzillo. Se cita al mismo al hacer mención posterior del retablista José Ganga.

El 7 de enero de 1747 testó Nicolás de Rueda, hijo de Francisco de Rueda y Josefa Moreno. Estaba casado con Catalina Gallar, y tuvo cuatro hijos, Ginés, Manuel, Antonio y Nicolasa. (Protocolo de Ramos, fol. 12).

(135) En 26 de setiembre de 1730, fray Andrés Prieto y Simón Delgado, mayordomo de la Cofradía de San Antonio Abad, y Jacinto Perales, vecino de Orihuela, y Nicolás Rueda, maestros de tallista, y Francisco Zarcillo, que lo es de escultura, convienen en hacer «un retablo de talla que coja toda la frontera del Altar Maior con su sagrario y nicho en medio del, donde esté con toda devoción y veneración el Sr. S. Ant.º Abad, y en su virtud para ponerlo en ejecución se a echó un dibujo de la forma y modo que se a deazer, por lo qual se a combenido y ajustado con los dichos Jacinto Perales, Nicolás Rueda tallistas y Franco. Sarzillo escultor, el que por lo que a cada uno toca en su facultad agan dicho retablo el que tienen ajustado en precio de seis mill ochozientos y zingta. R vellón».

Condiciones estipuladas:

«Lo primero que en el dho. retablo que se a de practicar se a deazer un sagrario bastecido todo de rripia entera con una puerta dividida en dos ojos las que se an de ocultar talladas de medio relieve; en la parte anterior se a de formar un tresabo el qual a de estar en forma de camarín aziendo tres arcos y pr. cúpula a deazer media naranja con sus pilastras y cornizas y basamento correspondiente, y en los llanos se a de guarnezier de espejos medianos repartidos en la mejor forma y en la frontera de un espejo solo vien trabajado y en las pilastras unos colgantes de flores y se ha deazer una tramoia con la qual se ha de subir y bajar el sacramento en una custodia de madera colocada en trono de nubes y zerafines y dos anjeles en adoración como muestra el dibujo; y la platta y cristales que lleve la referida custodia a de ser de cuenta de la Cofradía. = Mas se a deazer un Sagrario pequeño para la Comañión con los adornos que demuestra el dibujo. = Se a deazer el pedestral apeinado con sus tableros tallados de relieve y dos puertas armadas en la misma forma y talladas según demuestra el dibujo y se an de asegurar con fixas. = Que se a de armar todos los traspalares de Rripia entera, y todo lo apilastrado se a deazer apeinado con sus frizos tallados de relieve. = Todo lo r restante de la obra como corniza (...) y zerramiento a de ser abastecido de rripia en la mejor forma que pida el Artte y que todas las molduras ayan de correr toda la obra sin perderse en parte alguna, tallado todo como demuestra el dibujo. = Que las pinturas de los quadros an de ser de la obligación de dicho Comendador y Cofradía y solo que los tableros que an de estar a las espaldas de los lienzos an de ser de la obligación de los Arttífices. = Que toda la escultura aia de ser de mano de francisco Sarzillo, esculttor, y si el que rremate la obra no se ajustare con el rreferido esculttor a de dejar en poder del dicho Comendador y de la Cofradía zien pesos para que la encomiende a su satisfaciön. = Asimismo el pavellón y todo lo demás restante de la obra a de





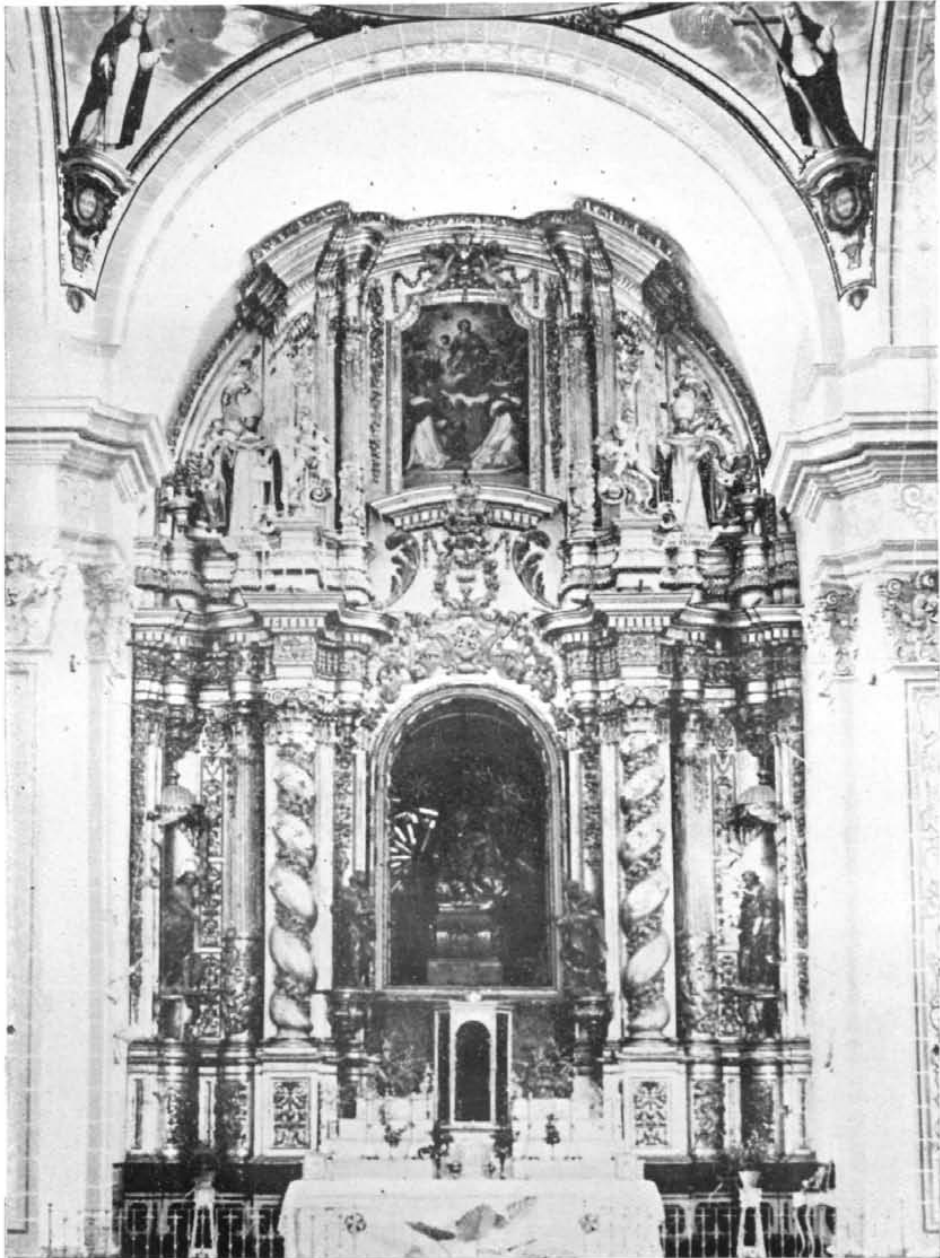
*Retablo mayor de la iglesia de San Miguel, de Murcia, obra de Jacinto Perales
y con la estatuaria de Salzillo, hecho en 1731*



Retablo colateral de la Epístola en la iglesia de San Miguel, de Murcia, que se atribuía a Salzillo y es obra de Nicolás de Rueda (1741)



Retablo colateral del Evangelio en la misma iglesia, reproducción del anterior, obra de José de Ganga (1745) y que también se atribuía a Salzillo



*Retablo de la iglesia del convento de Santa Ana, de Murcia, de José de Ganga Ripoll,
con estatuaria de Salzillo, obra de alrededor de 1750*



Retablo del crucero de la Epístola en la parroquia de San Miguel, obra de Silvestre Díaz y Juan de Elvira (1752), cuyo diseño fué reconocido y aprobado por Francisco Salzillo



de Murcia» (136), dice que «este Altar fué trazado por Salzillo». Consta de tres cuerpos, de talla dorada. En el primero, constituido por tableros con aplicaciones rococo, descansan dos grandes ménsulas, sobre las que se hallan colocados otros ángeles de tamaño natural, entre los cuales queda un gran vano ocupado por el tabernáculo de primorosa factura y puertas de desarrollo cilíndrico; dos figuras a modo de tenantes flanquean el conjunto, rematado por una graciosa cupulilla. El cuerpo central, en cuyos laterales hacen pareja ángeles de igual altura que los anteriores, ostenta dos columnas, compuestas de fustes estriados, y el gran camarín cuyo piso avanza descansando sobre una labor tallada de primorosa ejecución; un magnífico bocaporte, que cierra en forma de fanal—como el tabernáculo—, preside el conjunto; a sus lados y sobre él corren frisos y cornisas enrasadas con las de la fábrica de la iglesia; todo este cuerpo está asimismo ocupado en los espacios libres por tableros de talla profusa, a más de dos ángeles niños colocados a media altura del camarín, los cuales sostienen sobre sus cabezas unos caprichosos capiteles. El último cuerpo contiene parecidas tallas y un grupo de tres figuras presididas por la de la Fe, puesta sobre unas nubes en torno de las que aparecen cuatro angelitos, y otras tantas cabezas aladas; sobre el mismo cornisamento en que se asientan dichas esculturas, y en la vertical de las columnas del cuerpo central, hay dos primorosos jarrones. Completan el conjunto la mesa de altar, con

ser trabajado según Artte. = Que los seis mill ochozientos y zinquenta Rs. Vellón que es la cantidad en que se a ajustado dicha obra se an de pagar en tres plazos: el primero acavado el Sagrario y pedestral y puesto en su lugar y bisurado y puesto; y el tercero concluida toda la obra y bisurada de la misma suerte y colocada en su puestto. = Que la dha. obra se a de comenzar luego que diga la parte, y si quisiera se prinzipie en lo que queda de este mes de septiembre an de dar concluido el pedestral y sagrario para el día del Señor San Antonio del año próximo de mill setz. y treinta y uno; y para el de settezos. treinta y Dos lo an de dezar acavado si no se mandare suspender pr. dicha Cofradía y en tal caso luego que por dicho Comendador y Cofradía estimen de proseguir lo an de executar. = Que toda la madera de dicha obra a de ser horgaleña de la mejor calidad que se encuentre a satisfazon. de dicho Comendador y Cofradía; y la de escultura a de ser de ziprés. = Que concluido dicho Retablo de Italla en la forma y modo que se a prevenido desde luego, nombren pr. persona para que reconosca para que diga si está a la ley y como es ajustado a Dn. Anttonio Argetta [debe referirse a D. Antonio Elgueta] Secretario del Secretto del santo ofizio de la Inqgon. desta Ziudad quedando diferido a lo que dijere, pr. nombrarlo como lo nombran todas las partes uniformemente.»

Siguen las fórmulas ordinarias de obligación y garantía. Firman como testigos Juan Ruiz de León, pbro.; Juan Antonio Martínez de Prao; Agustín de Balverde López; y fray Andrés Prieto, Rueda, Peralas y Salzillo. (Protocolo de López Mesas, fol. 136 y siguientes).

Acabóse de componer este retablo muchos años después, como se deduce del siguiente documento: El 25 de abril de 1746, frey Andrés Sánchez Comendador de la casa de Hospital del señor S. Antonio Abad, extramuros de esta ciudad de Murcia, concierta con Andrés Rodríguez, como principal, y D. Jaime Bort como su fiador, ambos vecinos de aquélla, dorar el retablo para el 16 de enero del año siguiente (víspera de la festividad del titular) en precio de 7.050 rs. Se arreglará de oro y matices azules y los cuadros de S. Simeón y S. Pablo con marcos y talla dorados. Se dice que en el retablo «donde se halla colocado dicho glorioso santo...» ha de ser la obra «por lo que aze a escultura toda de encarnación y las alas estofadas». (Protocolo de López Mesas, fol. 161).

(136) Murcia, 1907, pág. 74.



espejos, y una breve gradería; el sagrario desapareció, conservándose la mesa credencia de igual talla que el citado frontal (137).

Las esculturas del retablo denuncian la manera salzillesca; todas son de ángeles, algunos en actitudes muy próximas al San Rafael de la iglesia de San Juan de Dios y al destruído Angel de la Guarda de San Nicolás.

Otros dos retablos considerados obra de Salzillo, que Tormo confirma como de su arte, son los colaterales del crucero de San Miguel. Se los atribuye Fuentes y Ponte en la descripción que de aquella iglesia hace en el tomo I de su «Murcia Mariana». Ni uno ni otro lo son: el más antiguo, de 1741, es obra del citado Nicolás de Rueda (138), y se conserva

(137) «La fábrica de la Parrochial del Sr. Sn. Miguel Jazinto Perales y franco. Sarzillo serpra. de obtigazon. = En la Ziudad de Murzia en catorze días de mill setezientos treinta y un años, ante mi el escriuano público y testigos parecieron de la una parte, Don feliz Dieguez vezino y residor perpetuo della, fabriquero de la Yglesia Parrochial del Arcangel san Miguel desta dha. Ziudad, y de la de otra Jazinto Perales, maestro de tallista, y francisco Zarzillo que lo es de escultor, vezinos della; y dixeron que auendosi determinado el azer retablo, en la Capilla maior de la Yglesia de dha. Parrochia se hizo planta del por el dho. retablo, en diez y nueve mill y ochocientos reales vellón, en que se incluta toda la obra de escultura, que se demostrava por dha. planta; y arreglado a ella, por dho. Jazinto Perales, sea executado el primer terzio de dho. retablo; y para continuar en los dos que aeste primero siguen; se obliga dho. Jacinto Perales a hazerlos a rreglado a dha. planta, y a obseruar y guardar, las condiciones (que dho. azuste) constan por un papel firmado del rreferido, que para empoder de dho. Don Feliz Dieguez, quien como tal fabriquero, se obliga a entregar ael rreferido, los dhos. diez y nueve mill y ochozientos Rs por terzias partes finalizados que sean ajustado toda la obra de escultura de dho. retablo y las Cantidades que tubiere perzeuidas dho. artifice, por el primer terzio que tiene echo y además de dha. Cantidad se le bonificará el importe de la obra que se hiziera en el Camarín de el Santo Arcangel que exeda de la planta por no preuenirse por dho. papel de Condiciones y que sea determinado el que seaga después de dha. planta; y el dho. francisco Sarzillo se obliga a hazer toda la obra de escultura que se manifiesta por dicho diseño y dos echuras mas [son sin duda los ángeles que sostienen las lámparas colaterales del allar mayor], como se prebiene por otro papel firmado del suso dho. que también para empoder del dho. Don Feliz, quien asi mismo se obliga a entregar ael referido dhos. siete mill y ochocientos rreales de por mitad, conforme se fueren Rematando los dos terzios que quedan a dho. Retablo, desfalcando dellos la Cantidad que tiene perzeuida y consta por los rrezibos que tiene dados; y por lo que a cada uno toca, se obligan de auer por firme lo contenido enesta scripra. en cuiu birtud quieren se les apremie asu cumplimiento pra. lo qual el dho. Dn. feliz obliga los Bienes propios y Rts. de dha. fábrica y los dhos. Jazinto Perales y Francisco Sarzillo sus personas y bienes muebles y raices avidos y por aver en todo lugar; y para su execución y cumplimiento dieron a las Justizias y Juezes que de sus Causas competentemente puedan y deuan conozer para que aello les apremien como por sentenzia pasada en auctoridad de Cosa juzgada renunziaron las leias fueros y derechos de su favor con la que proiue la General renunziación dellas en forma, en cuiu testimonio asi lo otorgaron, siendo testigos Don Diego López, Dn. Bernardo sanchez, presvteros, y Juan Real, vezinos desta Ziud. y lo firmaron los otorgantes a todos los cuales yo el esno. doi fee. Conozco = Entrerr = q exeeda de dha. plantta = Ve. Firman: D. feliz Dieguez lopez, Jacinto Perales, Franc.º Salzillo y el escribano Francisco Espinosa de los Monteros. Sin Drs. Doy fee». (Protocolo de Espinosa de los Monteros, fol. 233).

El maestro dorador Dionisio Marín otorgó el 18 de julio de 1742 una escritura pública de protesta, porque habiéndose determinado dorar dicho retablo mayor, sabía que se mandó «que Dn. franco. Sarzillo hiciere un diseño para que arreglado a él los doradores hicieran posturas» y que se le quiere adjudicar la obra al fabriquero para que la haga de su cuenta en 30.000 rs., a lo que se opone junto con su compañero de oficio Manuel Rodríguez (Villaescusa, fol. 54 de aquel año).

El 24 de los mismos mes y año comparece de nuevo ante el mismo escribano (fol. 56) y dice que hizo postura en 2.000 rs. menos, por lo que apodera a procuradores de Murcia, Granada y Madrid para que ante el Nuncio y Tribunales pidan «se corra a el pregón» dicha obra rematándola en el mejor postor.

(138) En 6 de mayo de 1741, Nicolás de Rueda, maestro de tallista, como principal y María



en el lado de la Epístola; el segundo es de 1745, y su autor fué José de Ganga (139), oscuro artista procedente de Orihuela, como Perales, del cual logro reconstruir parte de su biografía (140). Del mismo Ganga, en cola-

Campoy, viuda de Antonio García, como fiadora, contratan con la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de San Miguel «hacer retablo de madera en la capilla d. dha. soberana imagen que se a colocado» por el precio de cinco mil rs. vn. y según el diseño hecho para el efecto. (Ante E. de los Monteros, fol. 58).

(139) En 31 de julio de 1745, José de Ganga, maestro de tallista, se obliga con la fábrica de San Miguel de Murcia «a hazer un retablo en la capilla del colateral de el Evangelio en que se venera el S. Nicolás de Bari... y a executar lo de la misma planta y forma que el que se manifiesta en el colateral de Ntra. Sra. de los Dolores»; se compromete a terminarlo para el día primero de Navidad del año siguiente y a hacer diez cornucopias iguales a las que están puestas en el altar mayor de dicha iglesia, así como toda la escultura que corresponda al retablo. Cobrará 6.000 rs., de ellos 1.000 al principio, 4.000 mientras trabajara y los 1.000 restantes al dar por terminada la obra. (E. de los Monteros, fol. 181).

(140) Un artículo publicado en la Prensa murciana, original de José Ballester, traía a la memoria la personalidad de José de Ganga, el relablista. De su vida desconocida hasta ahora, sólo existe la referencia que Baquero dió en sus «Profesores» (págs. 192-93), en la que afirma no haber hallado ninguna otra noticia «de este oscuro escultor murciano», salvo la que indica relativa al retablo de Huercal Overa.

Los datos que he hallado sobre Ganga dan idea de su vida, y prueba documental de su magnífica disposición artística. La primera noticia contrastada por un documento, está sacada del contrato celebrado con la Cofradía de Santa Lucía de la parroquia de San Bartolomé, de 16 de febrero de 1729, en el que José de Ganga, «maestro de arquitectura y talla», se compromete a hacer «por él y sus oficiales» un camarín para la imagen. (Ante Alcalá, fol. 189). El 5 de diciembre de 1739, en otro documento (ante E. González, fol. 469), se le nombra «maestro de tallista». Un mote bautismal hallado en el archivo de San Miguel descubre el lugar de su nacimiento: consta que el 5 de agosto de 1741 fué administrado el bautismo al niño Ignacio José Abdón, hijo de José Ganga y Florentina Santa Cruz, aquél natural de Orihuela (Alicante) y su esposa del lugar de Aspe; los abuelos paternos eran Juan Ganga, de Viar, «en el reino de Valencia», y Justa Ripoll, de Villena; los maternos, Gaspar Santa Cruz, de Crevillente, y Florentina Pérez, de Aspe (Libro 9.º de bautismos, fol. 149). Véase cómo el origen y relación matrimonial son extraños a Murcia, aunque de joven debió venir a establecerse en ella; sin duda atraído por el gran movimiento artístico existente durante finales del XVII y todo el XVIII en la coronada ciudad.

Registro otro documento de 24 de setiembre de 1745, en el que se le nombra maestro de escultor (escritura ante J. González, fol. 349); por él sabemos que tenía una hija llamada Ventura; y ningún dato más sobre su vida, y sí el que nos da noticias de su fallecimiento en la parroquia de San Miguel, que dice en la primera parte de la inscripción obituarial: «Joseph Ganga, murió en la Parroq. de S. Sn. Miguel desta Ciud. de Murcia y fue sepultado en ella (sep. 16) oy día diez y ocho de febrero de mil setezientos cinco y nueve años Joseph Ganga, ma.º de Florent.ª Santa Cruz, habiendo rezivido los Stos. Sacramentos de Penit.ª Viático y extremeñ.ª» (Libro 4.º de entierros, fol. 105 v.).

Llámase, por tanto, el artista José Ganga y Ripoll, y no Ganga Miró, según escribe Baquero. Espín Rael en «Artistas y artifices levantinos», pág. 249, anota un recibo del artista firmado con el apellido Ripoll.

El maestro retablista no gozó en vida de holgura económica; tuvo cuatro hijos: Ramón—más tarde religioso franciscano en Murcia—, José, Francisco y Ventura. El 15 de junio de 1759, su viuda otorgó testamento ante el escribano Bernardino Guirao, según poder que se dió a ella y a su hijo Francisco. (Ante dicho notario, fol. 90). Su entierro fué modesto y pagado por la Cofradía de la Esperanza, de San Pedro, asistiendo a aquél los cofrades del Santísimo de Santa Eulalia, los de las Mercedes y los del Carmen Calzado, a cuyas Hermandades religiosas perteneció. Murió después de una larga y costosa enfermedad, que consumió la hacienda propia y hasta llegó a buscar la caridad de las ajenas; debió bastantes reales y ordenó liquidarlos en la siguiente forma: al convento de Santa Ana, 842 por atraso de la casa en que vivía; al Monte Pío, 630 «mas las permutas de unas alaxas de oro y plata»; al maestro zapatero José Martínez, 160 rs.; al Sr. D. Nicolás Alfaro, 300; al pañero Juan Salas, 8 rs.; al maestro boticario Alejandro Sanz, «las rezetas que paren en su poder de las medezinas», y a otros varios, pequeñas cantidades no superiores a 40 rs.

Puso en vida a su hijo José, de 18 años cuando murió Ganga, en el convento de Dominicos



boración con Salzillo, según un recibo del archivo del convento de Dominicanas de Santa Ana de Murcia, es el retablo mayor de la iglesia de aquél (141).

Intervino también nuestro escultor en la aprobación y conformidad de la traza de otro retablo—el del crucero de la Epístola, en San Miguel—, obra de SILVESTRE DÍAZ y JUAN DE ELVIRA, nombres nuevos en el catálogo de artistas locales (142).

Se atribuye también a Salzillo el retablo existente en la capilla de San Antonio Abad que en la girola de la Catedral de Murcia fundó D. Sancho Dávalos en 1435. Establecida la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro y Santo Rosario en 1734, se asentó a la titular de aquélla, encargándose a Salzillo el grupo que hoy la preside, y, según se dice sin dato que lo atestigüe, el retablo actual. Este, de líneas barrocas, tiene su cuerpo central flanqueado por cuatro columnas, dos estriadas que se rodean por una guir-

de Murcia, sin que prosperase la vocación; enviado más tarde a Valencia, donde estuvo *«aprendiendo la facultad de Escultor»*, sentó plaza tres veces *«en los Regimientos»*, habiendo de intervenir su padre para restituirle al estudio y habilidad del arte que aprendía. Y a todo esto, enfermo, casi desvalido, y amparado en la bondad de acreedores y en la de su hijo Francisco, que anduvo *«subsistiendo durante toda la enfermedad de su padre»*.

Cita Baquero como suyo el retablo de Huerca Overa, y Espín (op. cit., art. correspondiente) el ya destruido de la capilla mayor de la iglesia del Rosario de Lorca, por el cual cobró 30.750 rs. de hechuras y talla.

Otro retablo suyo, cuya documentación ha aparecido entre los papeles procedentes del convento de Santa Ana al devolver restos de sus fondos después del saqueo durante la pasada revolución, es el de la capilla mayor de la iglesia de aquél, magnífico ejemplar en su clase, enriquecido por la mano de Salzillo, como consta en otro lugar de este trabajo; el documento se halla actualmente en poder del coleccionista D. José Alegría, que no lo pudo dejar para su transcripción, pero que he visto firmado por el escultor como parte del precio recibido por su trabajo en el retablo.

El retablo aludido de Santa Lucía en la iglesia de San Bartolomé constaba de un camarín y arco de talla con un florón en la superficie y un ángel pendiente con corona y palma en las manos, adornado de arquitectura lisa en su interior; hubo de hacerse *«de madera zargalena, para el 31 de octubre de 1729 por el precio de 2.500 rs.»* y previa aprobación de peritos. Ante Alcalá, fol. 189). Cuando Fuentes y Ponte describió esta capilla en su *«Murcia Mariana»* (vol. V, página 57), se hallaba instalada en la primera a la derecha de la nave y no concuerda su descripción con la del contrato, acaso porque entonces había desaparecido el primitivo retablito que quizás no ocupara en principio el lugar que tenía cuando Fuentes lo vio.

Las citadas obras auténticas de José Ganga Ripoll le consagran como genial tracista y ejecutor de retablos.

Suyo también debe ser el que se doró desde el 9 de diciembre de 1744 por Diego Marín en la capilla del Patrocinio de la iglesia de San Miguel, de cuya Cofradía era mayordomo el mismo José de Ganga. (E. de los Monteros, fol. 281).

(141) Sobre este retablo, V. lo dicho poco más arriba al hablar de Ganga.

(142) *«Silvestre Diaz y Juan delvira escri. de obligon. = En la Ciudad de Murcia en catorce de maio de mill setz. cinquenta y dos ante mi el escrivano público y testigos parecieron de una parte Juan delvira Maestro de pintura y de la otra Silvestre Diaz, que lo es de tallista, vezinos de esta dha. Ciudad y dixeron tienen trattando y concertado que el expresado Silvestre Diaz ha de executar un retablo en el Cruzero de la Capilla maior de la iglesia Parroquial del Arcangel San Miguel de esta dha. Ciudad del lado de la Epistola para colocar en el altar que en él se formase a la gloriosa y milagrosa Sta. Gertrudis la Magna baxo el Diczeño executado para este efecto y condiciones tratadas en este asunto de que se halla papel que las expresa, firmado de los otorgantes; y por dha. obra (estando de la aprovon. de Dn. francisco Salzillo Maestro de Escultor desta dha. Ciudad) le ha de entregar a dicho Juan de elvira ochozientos y zinquenta reales vn...»*. Siguen las condiciones de pago y fórmulas usuales. (Ante Espinosa de los Monteros, fol. 95).



nalda en espiral, y las otras, salomónicas, también recargadas de follaje; en el ático está el medallón con el altorrelieve del antiguo patrón de la capilla, del cual se hace mérito al hablar de los ejecutados por el murciano, y, como sustentándolo, hay dos ángeles niños, de unos 80 centímetros de altura, atribuidos por Fuentes y Ponte al escultor. El retablo, con entalles barrocos, está dorado y pintado de verde oscuro. Su traza, parecida al destruido de la ermita de San Antón, y la posibilidad de que el relieve antedicho, según demuestra su factura, sea obra de Salzillo, conducen a no rechazar la atribución, aunque no pueda admitirse de manera definitiva.

Queda, pues, demostrado que Salzillo no hizo retablos en la manera absoluta que se le han atribuido, sino que colaboró en ellos con el trabajo de sus esculturas, como ocurre en los de San Miguel, Santa Ana y San Antón.

INTERVENCIÓN EN TASACIONES

Solamente hacemos una breve referencia sobre tres documentos, los únicos que he conocido. El primero, cronológicamente, lo reproduce Espín Rael (143); del segundo hace alusión Baquero en la biografía de Salzillo que inserta en sus «Profesores» (144), y el tercero, desconocido hasta ahora, se refiere al retablo del Cristo de la Esperanza, en la iglesia de San Pedro de Murcia, sobre el cual dió dictamen el escultor (145).

Por no estar divulgados los dos primeros—el segundo se reproduce por primera vez—, los incorporo para no dejar sin constancia esta acción pe-
ricial, de la que no quedan más datos.

(143) Tasación por referencia de tres figuras ejecutadas por el escultor de Baza Juan de Uzeta para el frontón del Ayuntamiento de Lorca (Murcia): «D. Franco. Zarzillo Natural y vecino desta Ciudad de Murcia, Escultor en ella, informado de las Estatuas sobre q' se me informa q' valdrán de hacer saliendo decentes, digo: q' las dos Estatuas de piedra franca siendo de nueve palmos de alto cada una y que representa una la Justicia con peso y espada, y la otra la Caridad con dos niños a los pechos, y estando a las cuatro caras su valor de dhas. estatuas es mill y quinientos reales vn. Y por lo que toca a la Estatua de S. Joseph de marmol, y de medio relieve con su Niño correspondte. estando bien echo vale mil, y doscientos Rs. velln. y para q' Conste lo firmé en dha. Ciud. en 19 de Agosto de 1739 = Franco. Zarzillo». (En Libros del Concejo de la Ciudad de Lorca). Transcrito por dicho Sr. Espín en «Artistas y artífices levantinos».

(144) Ordinario del Concejo de Murcia, de 22 de setiembre de 1753: «El Sr. D. Juan Ignacio Navarro regr. dió cuenta que en cumplimiento de la comisión que se sirvió conferirle sobre el valor del precio de las efigies colocadas en el puente y alameda del Carmen, lo ha executado y halla lo que consta por la certificación del tenor siguiente = Dn. franco. Sarzillo y Dn. Pedro Perez vecinos de esta ciudad y facultativos de escultura de ella, Certificamos como en virtud de la comision conferida por el Ayuntamto. de esta, en el Sr. D. Juan Ignacio Navarro, Abogado de los Rs. Consejos y Comisario nombrado por Dho. Ayuntamiento, hemos pasado de su orden y reconocido las dos estatuas de Sus Magestades (que Dios Guarde) las que se han construido por Dn. Manuel Bergaz y Dn. Jaime de Campos, y según nuestro dictamen las hemos regulado en quatro mill y doscientos Rs. a ezepción de la piedra, y assi mismo por lo que haze a las dos estatuas de San Migl. y San Raphael, que Dn. Joaquín Laguna ha construido para los nichos del puente las regulamos tres mill rs. a escepción de la piedra, cuyos aprecio's emos echo según nro. entender y saver sin fraude ni cohezi6n alguna, y en caso necesario lo juramos en la forma prevenida por dro. fecho en ello, a diez y seis de Sepre. de mill seteztos. zinquenta y tres años = franco. Sarzillo = Pedro Perez.»

(145) En el Cabildo celebrado el 22 de febrero de 1756 por la Cofradía del Cristo de la Esperanza, consta el siguiente acuerdo: «...Lo primero que se libren al Maestro de tallista Agustín Fernandez quatrocientos rs. según el dictamen de Dn. francisco Zarzillo, quien lo dió a Dn. Patricio López y Dn. Antonio Irlés como comisarios para ello, pues dijo el expresado Zarzillo que según su inteligencia valia el retablo de nro. titular un mil y ochozientos reales por aver añadido los Angelotes...» — «Lo segundo se dió comisi6n a Dn. Diego Ruiz y Dn. Antonio Irlés para qe. con el referido Sarzillo conferencien sobre el papel que tienen dado los doradores...». (Fol. 91 v. del «Libro de Acuerdos de la Ve. Congregaci6n del SS.º Christo de la Esperanza y Sto. Zelo de la Salvaci6n de las Almas. Año 1754». Archivo parroquial de San Pedro).

El nombre de AGUSTÍN FERNÁNDEZ también es desconocido en la lista de artistas que trabajan en Murcia.



LOS RELIEVES

No cultivó Salzillo esta especialidad, pero en su producción pueden señalarse algunos auténticos, suficientes para entrever que no desmerecen del resto de su obra y proclaman su genio sin corregir en ningún sentido el concepto que ha de merecer la técnica de su arte.

De ellos, dos están ejecutados en piedra y los otros en madera. Los primeros son los colocados sobre cada una de las puertas de la iglesia de San Nicolás, de Murcia, representativos del Santo Obispo de Bari, comenzados, según se dice, por su hermano José Antonio y rematados por él, sin que pueda precisarse en qué estado quedaban al morir el primero. De todos modos, por su factura, puede afirmarse que no estarían muy avanzados, y quizás sólo se desbastó la piedra para iniciar los bultos, que revelan inconfundiblemente la mano de nuestro artista.

El relieve de la puerta de poniente, al cual faltaba hace años la mano derecha del Santo, ha sido bárbaramente mutilado en los sucesos de 1936, habiendo sufrido entre otros desperfectos menores la pérdida de la cabeza del santo. El de la puerta de mediodía se conserva intacto, y en él se representa a San Nicolás en escorzo sobre una nube entre la que aparecen dos cabecitas de ángeles niños; el milagroso Obispo vuela hacia su derecha y alza esta mano en actitud de bendecir, mientras con la otra toca la cabeza de un infantic que sostiene en sus manos un jarrón. Aparece tocado con la mitra y envuelto en los bellísimos pliegues de sus ropas talares, prodigiosamente movidas; es un extraordinario ejemplar de la producción salzillesca menos apreciado de lo que se debiera por no haberse reparado en él y formar parte del conjunto arquitectónico, que, dicho sea de paso, es correcto y estimable en toda la traza de esta iglesia, cuya consagración se hizo en 3 de octubre de 1743, a los cinco meses de acabadas sus principales obras. El otro relieve, con ser también notable, está menos conseguido, y en él se representa la apoteosis del titular arrebatado sobre nubes, en las que aparecen otras tres cabezas de angelicos.

Parece que es ésta la única estatuaria que trabajó Salzillo en piedra, y, según se describe, no son figuras exentas; de todas formas, bastan los dos ejemplares para enjuiciar favorablemente su habilidad en el tratado de aquel material.

Hay que hacer constar que José Salzillo no murió en 1743, como dice

Baquero, sino el 15 de febrero de 1744, según se demuestra en otro lugar. Pudo, por tanto, haber acabado los relieves de San Nicolás, cuya fábrica se terminó en 6 de abril de 1743, al decir de Fuentes y Ponte (146), o sea casi un año antes de su fallecimiento. Sin embargo, los considero de Francisco Salzillo: su hermano le ayudaría, según se ha dicho, en las tareas preparatorias, y esto en el caso que se colocaran los medallones antes de la consagración del templo, pues si fué siquiera diez o doce meses después, ya no es tan seguro que José pusiera sus manos en ellos.

Nos quedan otros dos relieves, éstos en madera, con los que se completa la breve serie que de ellos queda como obra del escultor: son los existentes en la Catedral de Murcia, representativo uno de la Virgen de la Leche y otro de San Antonio Abad.

El primero, conocido también como «La Sagrada Familia», está colocado en el centro del retablo neoclásico que preside el Oratorio del Obispo existente tras la capilla de San Andrés o «Las Lágrimas», junto a la sacristía de la Catedral. Se trata de un medallón elíptico, cuyo eje mayor tiene 0,70 metros, guarnecido por un marco dorado y tallado con elegantes cartones decorativos al gusto de la época. La obra se hizo para el oratorio privado del canónigo D. Bernardino Marín y Lamas, prebendado, cuyo primer apellido es notable en los anales del arte local, pues otros parientes suyos encargaron el San Jerónimo—tenido por la obra capital de Salzillo—y los cuadros de Senén Vila colgados en la capilla de la Arrixaca de la iglesia de San Andrés de Murcia; al fallecimiento del canónigo pasó el relieve con los demás objetos propios del recinto religioso privado, por donación «mortis causa», a la iglesia del Hospital de Santa María de Gracia, y después a la propiedad de la Catedral, en cuya capilla de San Andrés recibió sepultura el donante en 30 de abril de 1775.

Trabajado en madera y policromado, representa una amable escena en la que son actores la Virgen, el Niño y San Juan Bautista; la Madre, de cara infantil, ofrece su pecho izquierdo al Hijo, que, como si no reparase en ello, apoya su mano sobre él mientras juguetea con su primo; la Señora está sentada al pie de un tronco, inclinada hacia la izquierda, y se toca con un manto que desciende desde su cabeza por todo el cuerpo, dejando al descubierto parte de la cabellera suelta sobre su cuello y hombros; con los dedos índice y corazón de la mano derecha, sostiene en realísima actitud maternal el pecho que ofrece a Jesús. Este, sentado sobre sus rodillas, con las piernas graciosamente colocadas, atiende al Bautista, que desde el suelo le mira con arrobó, extendiendo sus manecitas hacia adelante y dejando caer la pierna izquierda fuera del óvalo en que está inscrita la escena. Al fondo hay un paisaje de huerta con restos de un fuste

(146) «Murcia Mariana», I, pág. 109.





Lienzo de la Virgen de la Leche con el Niño y San Juanito, existente en la iglesia de San Juan, de Murcia, modelo indudable del relieve ejecutado por Salzillo con la misma advocación



"Virgen de la Leche". Medallón en relieve (Catedral de Murcia) que tiene su fuente iconográfica en el lienzo anterior, existente en la parroquia de San Juan



Béplica del mismo asunto, pero no de mano de Salzillo, en propiedad particular en Valencia y con leves variantes en la interpretación de la escena





*Medallones en piedra sobre las dos portadas de la parroquia de San Nicolás (Murcia)
El primero se halla mutilado lamentablemente.*



*Boceto en barro del San José del retablo
del convento de Santa Ana (Murcia)*



*Otro boceto de Saltillo para imagen no
identificada o que no llegaría a realizarse*



y basa de columna, y, sobre todo el conjunto, una nubecilla desde la que una cabeza de angelito mira lo que bajo él ocurre.

Es obra indudable de la plenitud artística de Salzillo, modelada magistralmente, y en la que es de lamentar que una mano atrevida, a la que movió cierta falsa pudibundez, haya mutilado el pecho de la Virgen pintando después el sitio, en nombre de una gazmoña y ridícula forma de entender el arte, frecuente por desgracia, que intenta enmendar la plana hasta a los indiscutibles ejecutores de la idea moral en lo plástico.

Fuentes y Ponte, al describir la capilla en que se conserva, siguiendo a la letra la «Guía del Forastero en Murcia», de F. Atienza, dice que son dos bajorrelieves los que de Salzillo existen en aquella: «*el uno representa a Ntra. Sra. con el niño Jesús y el otro a S. Juan Bautista*» (147), cuando en realidad es uno solo, en el que aparecen las tres figuras, como algunos años más tarde hubo de rectificar (148). El doctoral La Riva no lo cita entre las cosas de más mérito de la Catedral, explicable porque acaso todavía se hallaba en la iglesia del Hospital cuando el prebendado hizo sus «Apuntamientos».

El relieve parece una lejana interpretación escultórica de semejantes escenas rafaelescas, y fluye de él un amable perfume de realismo que vivifica la íntima y real escena sorprendida mentalmente por la inspiración de Salzillo. Conozco la existencia de una réplica, en propiedad particular en Valencia, salida de Murcia, y que se atribuye sin otro fundamento que la identidad del asunto y ejecución a Salzillo, pero que estimo como copia de otra mano a juzgar por la comparación de uno y otro relieves.

El último de éstos a que nos podemos referir es al que se halla colocado en el coronamiento del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Socorro, también en la Catedral, en el que se representa al antiguo titular de aquella, San Antonio Abad, enmarcado en una elipse y de talla en madera. El Santo está de rodillas, mirando hacia la izquierda del espectador, en actitud de orar; viste hábito oscuro y a sus pies aparece la simbólica figura de un cochinito. El medallón está como sostenido por dos angelitos tenantes; aquél mide 1,08 metros de altura y éstos algo menos, no pareciendo los últimos obras muy cuidadas si, como Fuentes y Ponte cataloga, fueran de Salzillo, y no lo parecen.

En este caso, como en el de los dibujos, no obstante las pocas obras ejecutadas por el escultor en altorrelieve, están inteligentemente hechas, y de ellas la menos valiosa es la reseñada en último lugar. No se conocen otros relieves de Salzillo, pero éstos son ejemplares que no desmerecen de figurar entre su producción por la técnica e inspiración con que están realizados.

(147) Op. cit., pág. 52.

(148) En «Salzillo: su Biografía, sus Obras, sus Lauros»; relación número 2, inserta al final del opúsculo.

EVOLUCIÓN Y EXPRESIONES DE LA TÉCNICA ESCULTÓRICA SALZILLESCA

Acaso no corresponda la serenidad de la vida de Salzillo con los términos frecuentes y casi tradicionales que dan a la existencia de los artistas una agilidad oportuna para el relato anecdótico, con la cual se circunda la personalidad de aquéllos por una aureola de interés a fuerza de ser desconocida y azarosa.

No ocurre semejante fenómeno en el caso de Francisco Salzillo, encerrado en un sólido castillo de formación interior y distraído de otras preocupaciones que las exclusivamente familiares. Él constituye, como hombre, el reverso de la medalla que podría llevar en su cara la figura de Alonso Cano; cuanto en éste hay de movilidad humana, de aventura y sospecha, de inquietud, halla su antípoda en el murciano, refugio de una serena complacencia íntima, hogareña y religiosa. Para él no existe la traducción en su obra de una enorme lucha por aprehender la forma y reducirla por el arte, pues comienza a no estar sujeto como ser a obsesiones o angustias que determinan, en fin, las agónicas incertidumbres espirituales que con harta frecuencia se manifiestan en nuestros artistas. Colocado en el puro ejercicio de su ciencia de escultor, Francisco Salzillo no se plantea en cada caso, al acometer la ejecución de una estatua, el problema de la adaptación de ciertas expresiones formales adjetivas—alguna vez tampoco se detiene mucho en las sustantivas—, sino que asimila y acepta después como buenas las que su genio de artista le sugiere como perfectas; quizás por eso el ideal estético de Salzillo pueda ser vislumbrado sin grandes esfuerzos, y en su sencillez impresionista resida uno de los valores permanentes que le dan carta de naturaleza entre los más esclarecidos escultores nacionales.

Y el criterio propio origina dos realidades singulares y distintivas: la falta de contraste en ciertas realizaciones, y la nada undosa trayectoria de su técnica, que sólo se modifica en cuanto signifique perfeccionamiento.



para obtener una mayor delicadeza y un más alto poder de sugestión, interrumpidos visiblemente cuando el taller diluye la propia habilidad en el cúmulo de encomiendas. De otra parte, y en esto coincide con el escultor granadino, permanece ajeno a la gravitación sobre él de conceptos estéticos determinados y a «influencias y promiscuidades artísticas». Bien que, en el caso del murciano, semejante realidad está explicada únicamente por lo que calificamos de *extraño aislamiento*, origen de su segura ausencia de contacto con maestros que de alguna manera pudieran haber orientado su arte hacia determinada escuela nacional; y conviene notar en este punto que, de establecerse en algún momento aproximación, es probable que sólo las meridionales hubiesen estado a su alcance de manera inmediata y tangible, pues no descartamos la posibilidad de que conociera diseños o grabados sobre figuras de Mena, Montañés y Cano, aunque sólo aprovechara de ellos, a lo más, silueta y posición.

El ideal artístico propuesto y cultivado casi sin variantes—y en las fundamentales intangible—, hace que nunca rompa definitivamente con una forma concebida como típica. Dentro de esta persistencia formal, sólo puede apreciarse una preocupación que le domina y atenaza, a juzgar por el exquisito cuidado y la vibrante variedad que imprime en sus estatuas: me refiero al movimiento. Al revés de Mena, que no se dejaba agobiar por él y elude deliberada o insensiblemente tal aspecto, Salzillo se encuentra sometido a un proceso dinámico del que o no quedaba satisfecho o aspiraba a conseguir con su interpretación la máxima calidad expresiva. Si es verdad que late, según afirma Orueta, en la escultura española una sensibilidad meridional característica del alma ibérica—y no es dislate, ni mucho menos, decirlo—, en Francisco Salzillo escala cimas inusitadas. El se convierte en el escultor hipersensible, no sólo en el conocimiento e interpretación internos de la personalidad de sus figuraciones, sino en la misma versión plástica de los personajes; por eso, al querer acusar esta vigorosa receptibilidad anímica, establece insospechadas actitudes, que serían absurdas y deshumanizadas si no contuvieran un dinamismo rebotante y melódico, fruto de un alma propensa al amor, de un corazón inclinado a la ternura y de una observación inquisitiva nunca en reposo.

Buen ejemplo del poder expresivo acentuado por el movimiento que deslumbra a nuestro artista, es su peculiar manera de expresar el dolor de la Virgen; Pedro de Mena, con una fina y discretísima interpretación de aquél, se inclina preferentemente a cruzar las manos de sus imágenes, como sorprendiendo la tragedia en un momento próximo al desmayo; quieren sus Dolorosas adueñarse de la aflicción, y recatan el sentimiento a punto de pretender que el sollozo esté contenido, y sólo se adivine por el esfuerzo que para ocultarlo se realiza con los superciliares... En Salzillo

no ocurre así: la queja de la Madre dolorida es alta y profunda; el temblor que produce la inspiración provocada por el gemido, hace vibrar las manos, que no se recogen sobre el pecho ni cruzan nerviosamente sus dedos, sino que se abren suplicantes con un trémolo muscular, en actitud de petición de consuelo celestial, como refugiando el quebranto en un anhelado auxilio. Quizás sea más teatral, pero indudablemente es también más humana esta forma de entender cuánto duele la pérdida de un ser entrañable; porque es difícil exigir, sobre todo en España, que se reciba el golpe con estoicismo o frialdad incomprensible de madre espartana.

Los períodos del arte de Salzillo, aunque no pueden separarse con rigor puntual—además de la escasa documentación existente relacionada con su obra, por la consecuencia en las formas—, sí es posible determinarlos tomando como base para ello diversas figuraciones que responden a técnicas enmarcables en una conocida cronología. En este sentido, conviene advertir de nuevo la insuficiencia de la cómoda división en épocas de *iniciación*, *apogeo* y *decadencia*, que, entendidas en absoluto, imposibilitan para el juicio sereno y niegan la posibilidad de que en cada una de ellas se produzcan obras que pudieran considerarse incluidas en cualquiera de las otras, a la vez que presupone un proceso artístico que nunca se puede juzgar invariable ni siquiera verdadero; baste citar el caso de la Inmaculada de Cano en la Catedral de Granada, fruto senil del artista, y la destruída de los Franciscanos de Murcia, de Salzillo, obra de los últimos años de su vida, por citar sólo dos casos referidos a idéntica representación.

Estas razones nos inclinan, para mejor apreciar la evolución de la técnica y la capacidad creadora, a estudiar su producción por períodos de diez años, con lo cual pueden establecerse dentro de éstos las reacciones y descensos de su arte, las afinidades representativas y, en fin, el desenvolvimiento escultórico. La larga vida de trabajo del artista murciano da margen para obtener consecuencias sin temor a la falta de tiempo apreciable para emitir juicio: desde 1728 a 1783 son 55 años en que Salzillo vive consagrado a su actividad de imaginero; pueden, pues, señalarse cinco períodos de dos lustros y otro de uno en la siguiente forma:

1728-1737

1738-1747

1748-1757

1758-1767

1768-1777

1778 a su muerte (1783)

Todavía podemos apuntar otra nota de Salzillo, pues si no todo dependió de su voluntad por ser la longevidad don divino, le adjudica distinción no común: la perseverancia constante en su trabajo y la seguridad

en hallarse poseído por la vocación. Más de medio siglo de labor—hecho no frecuente en la vida de otros escultores—justifica y consagra la virtud de un hombre...

EL PROCEDIMIENTO ESCULTÓRICO

La primera característica de las tallas de Salzillo es, sin duda, la valentía. El escultor maneja su instrumental con soltura y seguridad, y puede advertirse que los volúmenes y masas se consiguen sin recurrir a retoques abrumantes; de primer intento, pues, logra transplantar de su mente a la materia inanimada movimiento y elegancia. Sobre la madera no se emplean instrumentos de afinación, salvo en las partes que por su especial consideración han de trabajarse con mayor cuidado: cabezas y manos. No parece probable que la escofina modificara, más allá de lo estrictamente indispensable, lo que las gubias habían dejado hecho como definitivo.

En los ropajes gusta de presentar los pliegues abundantes, con corrección jamás minúscula, y redondea frecuentemente las aristas para obtener una blandura que en ningún modo ofende al vigor expresivo; rara vez hace «paños libres», y cuando los ejecuta no son propiamente talla, sino enlazados. Las cabezas están colocadas sobre cuellos nunca estáticos, ligeramente movidos a derecha o izquierda, y en ellas pueden apreciarse distintas maneras, que repite, según la figura representada: en las imágenes varoniles, una abertura en ángulo cuyo vértice se dirige al pecho, deja ver un trozo de ropa blanca, a manera de camisa abierta, que muestra el arranque del cuello; las narices son nerviosas y finas, de bella proporción y delgadas aletas, de perfil recto y nada carnosas; los ojos medianos y nunca desorbitados, pues hasta en las representaciones en que debe traducir el asombro, reduce la abertura de los párpados de forma que no transpongan el límite de la suavidad; las barbillas de sus figuras varoniles van adornadas, de ordinario, de una cuidada barba, cuyo tratamiento escultórico está hecho a base de incisiones profundas y relieves redondeados; cuando la figura ha de ser rala, aquella parte de la cabeza es redonda y prominente, enmarcada en el perfecto óvalo de las facciones; los cabellos corresponden también a la expresión del movimiento que siempre da en las barbas, algunas de las cuales—las del San Antonio Abad de Murcia—parece que se agitan por un viento fuerte e invariable, y no ofrecen cambio notable de unas a otras representaciones, salvo la sencilla para no repetir mechones detalladamente. Los rostros de los santos varones acusan sus pómulos y están exentos de morbidez: siempre se procura acentuar los rasgos anatómicos con exquisito cuidado y fidelidad; las bocas, apenas entreabiertas, y los airosos con-



tinentes, hacen de sus estatuas varoniles magníficos tipos esbeltos y movidos, como si se hallaran a punto de iniciar un movimiento súbito.

Varía esta técnica expresiva en sus Vírgenes y Santas; valga lo dicho anteriormente sobre las primeras, y respecto de las otras, utiliza un tipo casi invariable para las cabezas, que tampoco difiere del adoptado para aquéllas. En este caso, ya no tienen las facciones la delgadez usual que prefiere para sus figuras masculinas: los carrillos son redondeados y la barbilla adquiere un breve y gracioso abultamiento que deja iniciado un pliegue carnoso por debajo de aquélla, a modo de sotabarba. Los ojos, nunca desmesurados, traslucen una mirada viva.

Este tipo femenino elegido y aceptado por Salzillo, le sirve, guardando la distancia sin grandes preocupaciones, para sus ángeles; no son duros de facciones, acaso por querer expresar la diferencia entre el hombre y el ser angélico, mas el amaneramiento sólo existe por el minucioso modelado que tanto cuida en estas figuras, sin que jamás ofrezcan éstas la sensación de seres híbridos o atrevidamente afeminados. Por no ser nada nuevo, baste citar su famosísimo Ángel de la Oración, en el que se han prendido y confundido las preocupaciones apolíneas con el fervor religioso y la maestría de ejecutante; él es suficiente para comprender el ideal salzillesco sobre las idealizaciones de lo celestial, pues nadie en tan alto grado ha sabido crear ángeles que participen de la humanidad sin dejar de ser espíritus puros.

Aún cabe señalar otra nota distintiva y peculiar: la que le consagró como intérprete excepcional de Jesús infante. No fué dado a representarlo más allá de la edad tierna, casi próxima a la de su Natividad, y de ordinario, los que de él quedan, o se hallan en brazos de Santos cuya representación así lo requiere o forman parte de los distintos grupos del Belén. Devotos y simpáticos, haciendo alegría de sus movimientos, los Niños Jesús de Salzillo son verdaderas joyas de la amabilidad y del gozo que determinaron su creación: gordezuelos y mofletudos, de pierrecitas contraídas mórbidamente, y sus brazos se agitan en un acariciador intento, con la boca apenas abierta y los cabellos en desorden armónico.

Queda por señalar un último aspecto de su técnica de escultor: las manos de sus imágenes. Si en la pintura puede decirse que unas bien dispuestas avaloran o hacen demérito de todo un cuadro, en escultura es todavía más decisiva su perfección, pues ellas solas pueden transmitir la emoción y la intensidad del movimiento. En una de sus creaciones más definitivas como conjunto, el «paso» de la Cena, Salzillo se encuentra con el grave problema de colocar adecuadamente las de Cristo y sus Apóstoles; pudo fracasar o resolver sin complicaciones, pero sin gracia, y, no obstante, ¡cuánta energía y discurso hay en cada discípulo, cuyo sentimiento es posible entender y calcular por la disposición de sus manos!

Desde el que detiene, suspenso, su mirada, que parece sujeta de sus dedos abiertos, al que está como abstraído del Misterio eucarístico, o al pendiente de la palabra del Maestro; o el San Juan dormido sobre Jesús, que abandona su brazo y desmaya su mano por el sueño que ha cerrado los párpados... Es inútil intentar decir con la letra lo que tan inspiradamente se habló por las gubias, y sólo la contemplación directa hará evidencia de esta mágica sinfonía de disposiciones y actitudes.

Lo mismo ocurre con las manos de otros santos: en distinto lugar aludimos a las de la Santa Clara de las Capuchinas, que son como dos alas trémulas que no se atreven a posar sobre el pecho en que habrían de apretarse con el arrobo de la adoración; y en las de los varones, la crispación del San Pedro del Prendimiento o la perfecta anatomía de las del San Andrés de su parroquia en Murcia, son ejemplo parlante de lo que afirmamos.

LOS PRIMEROS DIEZ AÑOS (1728-1737)

Es indudable que Salzillo se hallaba en posesión del conocimiento de su arte, aprendido de adolescente en el taller paterno. Cuando hubo de colocarse al frente de éste, acaso titubeara en muchas ocasiones al medir su ciencia y conocer la responsabilidad de cabeza de familia que sobre él pesaba; mas lo cierto es que un perseverante don de trabajo y un no menor cariño al arte a que se consagró, superaron la inevitable angustia del novel, puesto de manos a boca ante empeños que hacían depender la fortuna artística y la subsistencia de los iniciales escauceos más allá del sencillo aprendizaje.

Sin duda, en la ejecución artística de estos primeros años predomina la incertidumbre; aunque persisten en su obra las características que la definen como algo extraordinario y personal, puede apreciarse sin esfuerzo la serie de aquéllas propias de la iniciación. En primer término, la preocupación por lo perfectamente acabado; el depender de una figura que, en efecto, le convierte en un «apasionado de lo bonito», aunque la específica significación del término no excluya en este caso la verdad de una indiscutible belleza; luego, el italianismo heredado de su progenitor, uno de cuyos aspectos más acusados reside en la atención y delicadeza de la policromía o la meticulosidad del estofado. Piénsese, en tal sentido, que acaso las primitivas obras, prescindiendo de legendarias colaboraciones pictóricas de los hermanos, fueron decoradas personalmente, con ayuda de pintores locales.

Los estofados de esta época exhiben abundantes oros, revelados por caprichosa ornamentación que llena los vestidos de las tallas, alternando

el dominio de la superficie con variedad de colores planos—entre los que el rojo damasco, el verde oleoso y el azul crepuscular, abundan con preferencia—, bellamente elegidos.

En la pura apreciación de la escultura, aún es posible advertir una reducción del tamaño de las cabezas en las imágenes correspondientes a este período, que, sin acusar desproporción, demuestran un repaso prolongado por obtener las mejores calidad y expresión; también las figuras, inicialmente, se caracterizan por un menor dinamismo, que ha de acentuarse y perfeccionarse al poco para no decaer hasta muy cerca del final de su vida.

La circunstancia de encontrarse al frente de un taller, con obligación familiar nada corta, hace suponer fundadamente que se entregaría día y noche a ejecutar los encargos, procurando crearse a la vez una reputación que no permitiera el eclipse de su profesión, pues en él hubiera ido aparejado el de la existencia de los suyos. El número de obras que pueden colocarse en el lapso 1728-1737 me hace pensar que trabajaba solo, sin más ayuda, a lo sumo, que la de los hermanos: unas cuarenta estatuas pueden catalogarse en dicho tiempo, número muy por bajo de las que en adelante hará en iguales espacios de años.

1728

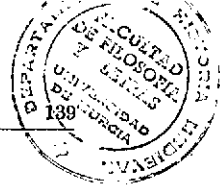
Santa Inés de Monte Pulciano (iglesia de Santo Domingo) (150).—Representa a la Santa monja italiana con su hábito dominico y un crucifijo en la mano; los vestidos caen sencillamente, y la cabeza y manos son algo más que mediocres, aunque recientes y desdichadas restauraciones han borrado todo signo de la primitiva policromía. En el *Catálogo* de obras puede verse la razón de la fecha de su realización.

San Antonio de Padua (iglesia de San Antolín).—Representa al Santo portugués en la tradicional postura de arrobamiento ante el divino Niño que muestra en los brazos, sobre un libro abierto; el hábito carece de complicaciones escultóricas; gesto y actitud son delicados, y el Niño es gracioso y alegre. La pierna derecha está ligeramente doblada por su rodilla y apoyando el pie sobre una esfera; cabeza inclinada a la izquierda y brazo derecho en actitud de sostener la flor atributo de la pureza.

Representación distinta a las de Montañés (en el convento de Santa Clara de Sevilla) y más movida que el relieve de Mena en el coro de la Catedral de Málaga; carece de la capa con que le representa Alonso Cano (San Nicolás de Murcia).

(150) Cuando no se haga constar otra localidad, las iglesias citadas son de la ciudad de Murcia.





1729

San Vicente Ferrer (iglesia de Santo Domingo).—Como los siguientes Santos dominicos, no constituye, por decirlo así, un dechado de técnica escultórica. En el mismo caso que la Santa Inés, restaurado desdichadamente, no permite enjuiciar más allá de la posición airosa y esbelta de la figura. Era de vestir.

San Jacinto de Polonia (iglesia de Santo Domingo).—Valga lo dicho del anterior.

San Gonzalo de Amaranto (iglesia de Santo Domingo).—En esta estatua aún ha sido posible observar los detalles escultóricos originales, por hallarse libre al tiempo de redactar estas notas de la restauración apresurada. La cabeza es una prodigiosa profecía artística de las posteriores de Salzillo: de talla valiente, enérgica y noble, tiene su correspondiente acierto en las nervudas manos, mutiladas hoy; la policromía es sencilla y entona con el aspecto venerable del Santo religioso.

1730

Santa Lucía (iglesia de San Bartolomé).—Justificada en el *Catálogo* la razón de la fecha. Representa una dama joven en imagen de candelero, que recuerda a las mujeres del XVIII hasta por la indumentaria con que se viste. De tamaño bastante menor del natural, inicia en la cabeza una expresión repetida por Salzillo a lo largo de toda su vida artística, con ligerísimas variantes quizás no propuestas. Lleva a los pies dos angelitos (alrededor de 30 cms. de altura), de gracioso continente y limpio modelado, también parientes cercanos de los que más tarde habría de tallar para otras iglesias. La Santa se representa en su forma tradicional e invariable: con palma y plato que contiene otros ojos, y sólo difiere en Salzillo porque el vestido ampuloso rompe la vertical y rígida colocación de la mártir; las manos son bellísimas y perfectas. Distinta de la misma Santa hecha por Pablo de Rojas, en la iglesia de Santo Domingo de Granada.

Santa Bárbara (iglesia de San Pedro).—V. documento en *Catálogo*. Representada en una doncella que se eleva sobre nube plateada, en la que dobla la pierna derecha; apoya la mano diestra sobre el pecho; a su lado, la torre distintiva de la Santa. La cabeza es bella y el rostro muestra expresión gozosa; en el cuello, la cicatriz sangrante del martirio; un ángel niño desciende del techo del camarín con la palma del martirio.

Parece obra de poco empeño en sus detalles de ropas, y la talla está realizada sin complicaciones y suavemente.

Escultura del retablo de San Antón (ermita de este Santo).—Ha des-



aparecido durante la guerra. Descrito por Fuentes (151). V. documento en capítulo sobre «Retablos». Como se dice en él, su actividad de retablista se limitó a colaborar con los ejecutores de la parte arquitectónica, sin rebasar su acción de escultor.

Santo Tomás de Aquino (iglesia de Santo Domingo).—Del tipo de los Santos dominicos anteriormente descritos e iguales características escultóricas. Responde en sus facciones a la frecuente representación pictórica levantina. Lleva un ostensorio en la mano izquierda y en la otra un dardo como hiriendo al hereje que pisa con el pie derecho. Era de vestir y se enlencó.

Santo Domingo, penitente (iglesia de Santo Domingo).—Desapareció. Casi idéntico al representado por Montañés (Museo de Sevilla).

1731.

Angel de la Guarda (iglesia de San Nicolás).—V. en *Catálogo*. Talla de gran movimiento y gracia italianizante. Tamaño menor del natural. En el *Catálogo* se indica que puede ser obra de 1730-35, probablemente precursor en 1731 de los ángeles del retablo de San Miguel de Murcia.

Figurábase un ángel sobre nubes llevando de la mano a un niño puesto sobre unas rocas. Decorado bellamente. Más barroco y airoso que el de Alonso Cano en su iglesia de Granada, aunque sin el aplomo clásico de éste.

1732

Angeles del retablo de San Miguel (iglesia de dicho Arcángel).—Fueron restaurados después del hundimiento de la cúpula y presbiterio, en el año 1866; su descripción y número, así como el documento que los identifica y detalla, pueden verse en el capítulo sobre «Retablos».

1733

Dolorosa (iglesia de Santa Catalina).—Tamaño menor del natural. De talla completa y en la actitud común preferida por Salzillo para estas representaciones, o sea, brazos abiertos y faz vuelta al cielo. De bellísima factura italianizante; expresión magnífica y estofado delicadísimo. Cubre la cabeza con una toca o manto que cae por las espaldas, recogién dose sobre los brazos, y la túnica se va estrechando conforme desciende hacia los tobillos, acampanándose algo a partir de éstos. La encarnación y estofado son francamente excelentes.

(151) «Murcia Mariana», tomo I, págs. 145-146.

1735

Divina Pastora (iglesia de San Mateo de Lorca).—Realizada según el modelo impuesto por los PP. Capuchinos, después de la predicación del P. Isidoro en Sevilla. Sentada, apacienta unas ovejas, todo sobre un montecillo. Los vestidos, completamente anacrónicos, eran los de una mujer del XVIII, y sobre la cabeza el tricornio con que ordinariamente se tocan estas representaciones. De un gran naturalismo en su rostro, poco cercano a idealizaciones celestiales. Procede del convento de Capuchinos.

De esta década

San José con el Niño (iglesia de las Claras).—Baquero dice acertadamente que debe ser obra de 1732-35. Está representado el Santo en la forma usual hasta que Alonso Cano creó la figura con el Niño en brazos; es decir, en actitud de caminar con Jesús cogido de la mano, según la forma teresiana de representación. El vestido del Patriarca es de talla delicada y suelta; paños casi a punto de ser libres y estofado hábil. Puede observarse en las dos figuras la característica abertura de la túnica sobre el arranque del cuello, que deja ver una prenda blanca interior. De tamaño menor del natural y graciosa actitud de movimiento de «paso de baile». En esta forma había sido representado ya por Torcuato Ruiz del Peral (parroquia de San José en Granada).

San José con el Niño (iglesia de Algezares).—De iguales detalles que el anterior, acaso réplica suya y de menos fortuna artística. También lleva al Niño cogido con la mano derecha. Estos dos grupos pudieron inspirarse en un lienzo al óleo existente en la iglesia de San Esteban de Murcia.

Sagrada Familia (iglesia de San Miguel).—Admirable grupo de cinco figuras (Jesús, Virgen, San José, Santa Isabel y Zacarías), de interesantes actitudes, sobre todo la del último, que apoya la barbilla en la mano inclinado sobre una columna en que descansa un codo. La Virgen, de faz deliciosa; San José parece grave y simpático... Las figuras, características de la técnica primera, son menores del natural. La composición es originalísima, acaso inspirada en un cuadro anónimo que había en la iglesia de Santa Eulalia o en el que hubo en una sala del Palacio Episcopal de Murcia, ambos destruídos.

Virgen del Patrocinio (iglesia de San Miguel).—Imagen inspirada indudablemente en la napolitana Virgen de las Maravillas de Fiumo, en Cehégín (Murcia). Barroquísima, de gran movimiento y buen estofado.

Virgen de las Maravillas (iglesia de San Pedro).—De igual inspiración y título que el modelo, variando con la citada antes la colocación del Niño

Jesús. Obra de preocupación por la fidelidad del original napolitano, único caso de antecedente directo y definitivo en las imágenes de Salzillo.

San Roque (iglesia de San Andrés de Murcia).—V. documentación en *Catálogo*. Tamaño menor del natural, muy barroca, de agradables proporciones y talla cuidada. Sostiene la vara de peregrino en su mano derecha e inclina la cabeza mirando al niño que alza la túnica para mostrar la llaga de su pierna. A los pies, el simbólico perrito que lleva un pan entre sus dientes. Ropas airoas, viste túnica ceñida y esclavina, y está colocado sobre un suelo figurando roca.

Purísima (iglesia del convento de Santa Isabel).—Tamaño algo menor del natural. Según Fuentes y Ponte (152), estaba puesta como remate del retablo mayor del antiguo convento demolido a mediados del XIX. Está la imagen colocada sobre nubes y una media luna; flexiona la pierna derecha y descansa en aquélla el pie izquierdo; cruza las manos extendidas sobre el pecho y dobla la cabeza hacia la derecha; ropas airoas, flotantes a su izquierda, y estofadas con cuidado. Parece inspirada en la de Dupar del trascoro de San Patricio, de Lorca, aunque la del francés es más esbelta.

San Agustín (iglesia de Fuente-Alamo).—Era de vestir. Cabeza muy expresiva, con morosidad de detalles. Destruído.

Santa Bárbara (iglesia de San Antolín).—Réplica de la existente en la parroquia de San Pedro. De iguales características y tamaño, tiene además otro ángel a su derecha, arrodillado sobre la nube.

Virgen de la Aurora (iglesia de Alcantarilla).—Del tipo reproducido por el escultor, como las de San Miguel y San Pedro en Murcia; sus antecedentes e inspiración son también napolitanos.

Virgen de la Aurora (convento de las Anas).—Más graciosa en los detalles fisonómicos y desligada de la absoluta influencia italiana; retrata en ella un tipo femenino que ya no se repite en otras imágenes de la Virgen que no sean las de igual advocación del escultor. Ropaje de vuelo más suelto. El Niño no es de mano del artista.

Virgen del Rosario (iglesia de Javalí Nuevo).—Lo mismo que la anterior, pues la advocación poética de «Aurora» es popular en la región murciana.

San Joaquín (iglesia del Carmen).—Del tipo de sus «apóstoles», en actitud implorante. Hace pareja con la

Santa Ana (en la misma parroquial).—De bello estudio en su cabeza, con detalles muy nobles en los signos faciales reveladores de la vejez; es una secuencia indudable del natural que utilizara como modelo fisonómico.

(152) «Murcia Mariana», tomo III, pág. 110.

LA OBRA EN 1738-1747

Persiste durante esta década la técnica característica de los últimos años de la anterior, aunque pueden destacarse algunas obras en las que, sin duda, puso un superior empeño para realizarlas: son las «Angustias», de San Bartolomé; San Francisco y Santa Clara de las Capuchinas, y el San Antón de su ermita en Murcia.

Iníciase, por tanto, la que se ha calificado como época de apogeo de Salzillo; sólo a él deben atribuirse todos los valores artísticos manifiestos en sus obras, pues no hay indicios de ninguna especie que permitan suponer que era ayudado por otros oficiales, salvo la débil colaboración que sus hermanos le prestaran. Comienza también a aumentar el número de imágenes que salen de su taller, a efectos del afianzamiento como artista y de la fama y nombre que le iban anunciando por los medios devotos de la Diócesis de Cartagena.

Indudablemente, de estos años son—por auténtica referencia documental—las siguientes estatuas:

1738

Virgen del Refugio o Socorro (iglesia de San Mateo de Lorca).—Quizás tuvo por modelo el lienzo que con la misma advocación existió en la iglesia de Santa Catalina de Murcia; ello es más probable que suponerla inspirada, al igual que otras de la misma advocación ejecutadas por él, en la existente en la Catedral de Murcia, del Renacimiento y sin autor conocido.

Virgen de la Leche (iglesia de San Mateo, de Lorca).—Única estatua de tal asunto realizada de bulto entero. De las mismas características que su relieve en la Catedral de Murcia, inspirada como aquélla en una pintura que aún existe en la iglesia de San Juan, de finales del XVII o principios del XVIII. Es un finísimo y emotivo grupo, de tierna expresión, estofado, con paños de gran talla y líneas redondeadas. ◦

1740

Virgen de las Angustias (iglesia de San Bartolomé).—Del tipo que Salzillo hizo popular en la región, acaso inspirado en el mismo asunto realizado por Luisa Roldán, conocido por algún grabado. Es una de las obras capitales, en técnica y expresión, de ágil composición y encarnadura fidelísima; la Virgen vuelve el rostro al cielo, en un gesto resignado de dolor, y sostiene en sus rodillas el cuerpo muerto de Jesús, colocado con aplomo natural y sin actitud forzada. La figura del Redentor es de las

que mueven a devoción, y constituye, en el caso de estas «Angustias», el único ejemplo de Cristos muertos hechos por el escultor—que no talló ninguno yacente—, salvo el Crucifijo de San Jerónimo de La Ñora (1755). La tradicional colocación del Redentor sobre las rodillas de su Madre es abandonada por Salzillo, que coloca el divino Cuerpo sobre el suelo y hace descansar sobre aquéllas la cabeza; es una solución indudable de la forzada y antiestética que se cita. Dos ángeles colocados sobre el monte en que está puesto el grupo, cada uno sostiene y coge las manos del Señor difunto, uno de cuyos brazos sirve de línea equilibradora de la composición relacionándose con el que alza María, caso estupendo de preocupación por la armonía compositiva, resuelto con habilidad magistral.

El tema lo repitió para Lorca, Dolores (Alicante) y Yecla, con escasas variantes en el movimiento de las figuras.

1742

San Jorge (parroquial de Golosalbo).—Documentado por Baquero. Es una imagen de relativa fortuna artística; bien plantado y de débil policromía.

1744

Purísima (iglesia del convento de Madre de Dios).—V. documento en *Catálogo*. Del tipo personal consagrado por Salzillo. Airosa y graciosísima, cruza sus manos sobre el pecho y vuela sobre una nubecilla por la que asoman unas cabecitas de serafines. Repetida en varias ocasiones esta imagen, con leves variantes (el Carmen, Franciscanos, etc.). Han sido retocadas las vestiduras con perjuicio notable de su primitiva y bella policromía.

1746

San Antonio Abad (ermita de su advocación en Murcia).—Otra de las mejores estatuas de Salzillo, por la portentosa expresión de las facciones, que revelan un airado movimiento interior de agitación. Modelo que tuvo gran aceptación posteriormente y que fué copiado con frecuencia por el discípulo Roque López. Con el báculo hiere al dragón que pisa; ropas de sencilla factura y pintura pobre. Lo mejor, sin discusión, es la formidable cabeza del Santo, cuyos cabellos y barba están tratados valientemente y sin repasos que limen la impresión que quiso dar el autor de temblor e indignación ante la presencia del enemigo. Recuerda débilmente la cabeza del San Elías de Pedro de Mena en los relieves del coro catedralicio de Málaga.

Virgen de las Angustias (iglesia de San Mateo, de Lorca).—Puede aplicarse a ésta lo dicho de la de San Bartolomé de Murcia. Es menor su emoción, pero el modelado más apretado y hasta superior la calidad escultórica. La silueta del grupo, en conjunto, resulta más esbelta que la otra susodicha. La Virgen mira a su derecha en lugar de a la izquierda, como la de San Bartolomé de Murcia, y lleva un angelito más.

San José (parroquial de Ricote).—Firmado en 1746. Es del frecuente tipo ejecutado por nuestro artista, recordando a los de Mena, sobre todo al del templo del Ángel Custodio de Granada. Representa, dentro de la técnica imperante de esta década que describimos, una reacción a formas anteriores, italianizantes. Esbelto, de líneas frías pero expresión arrobadora; se halla lamentablemente mutilado en la actualidad, con defectos que le desfiguran, en ambos ojos y manos sobre todo. El Niño es graciosísimo y dispuesto en la forma casi invariable que lo hacía el escultor.

De esta década

Santa Rita (iglesia de Santa Catalina).—De vestir y, según deduzco (V. *Catálogo*), de 1740-41. Cabeza y manos de «taller» y poco empeño, por tanto.

Dolorosa (iglesia de San Miguel).—Cabeza y manos que responden al tipo personalísimo creado por Salzillo, pero de facciones débiles, casi inexpresivas. Obra de poco valor.

Santa Clara (iglesia del convento de Capuchinas).—Originalísima representación de la Santa, adoradora del Sacramento, que hace pareja con la imagen de San Francisco que se describe más adelante.

La Santa franciscana está puesta de rodillas, con las manos cruzadas sobre el pecho, sin tocarse aquéllas entre sí ni ninguna a éste; los dedos son de una finura incomparable, tremantes y delicadísimos. El rostro expresa un arrobamiento místico jamás alcanzado por Salzillo en otras estatuas y, acaso, por ningún escultor español en figuras femeninas. Un óvalo perfecto, de modelado sutil, enmarcado por la toca monacal, en donde se ha condensado la faz más inspirada y sentimental, en absoluto, de cuantas han salido de manos de Salzillo; en este sentido, ninguna otra imagen puede arrebatarse la primacía. Su inspiración iconográfica consta en el capítulo correspondiente. Ni ésta ni la siguiente son, en su concepción, creaciones originales del artista murciano.

San Francisco (iglesia del convento de Capuchinas).—También constituye una máxima talla de la producción salzillesca, menos inspirada que la anterior, pero formidable como cabeza de estudio. La disposición de ambas figuras es distinta y armónica, sin forzar líneas ni actitudes, y

con habilísima elección de éstas para caracterizar el sexo de los representados. En San Francisco adorador, la cabeza se alza implorante y conmovida, mientras una mano se apoya en el pecho y la otra cae con el brazo, abierta, en posición de súplica.

La policromía de estas figuras, salvo en la de cabezas y manos, es de menos valor que el escultórico puro, con mucho, entre otras razones, porque la simplicidad de los hábitos franciscanos de cada cual obliga un oscuro colorido.

San Nicolás (iglesia de San Miguel).—Imagen de poco empeño escultórico, pero buena talla de manos. Ha desaparecido durante la guerra, destrozada.

Purísima (iglesia de San Miguel).—Pertenece a su prototipo tan repetido; de las menos afortunadas de su serie.

San José (iglesia de San Miguel).—Tipo frecuente por él realizado, cercano a los de Mena y alejado de los montañesinos como, por ejemplo, el del retablo del Bautista en el convento de San Leandro, de Sevilla.

Virgen de Belén (iglesia de Santiago, de Lorca).—Con el Niño; barroquísima y de policromía agradable. Casi no difiere de las mentadas del Socorro (o Refugio) que tanto repitió.

Purísima (iglesia de Santiago, de Lorca).—Valga lo dicho para las imágenes ya reseñadas de aquella advocación.

San Jorge (iglesia del convento de Madre de Dios, en Murcia).—Representación clásica del Santo vencedor del dragón, según la leyenda. En la misma iglesia del convento existe una pintura sobre lienzo, original de Senén Vila, en la que seguramente se inspiró Salzillo; la indumentaria, al menos, es idéntica, aunque varía la colocación y carece de las figuras del caballo y la princesa de Silene que fabula Vorágine, manifiestos en el cuadro. Estatua de pequeño tamaño y pobre policromía.

Santa Rosalía (iglesia de Santa Eulalia).—V. documento relacionado con ella en *Catálogo*. Buena obra escultórica, pero de fría expresión. La Santa—confundida por muchos con la Magdalena—está con crucifijo en la mano y angelitos en el montículo sobre el cual se arrodilla. La policromía es fina, pero muy deteriorada.

San Agustín (iglesia del convento de Agustinas Descalzas).—Gran talla del obispo de Hipona, en actitud que recuerda la del San Antonio Abad, citado anteriormente. Se halla en actitud de confundir a los hejeres que yacen a sus pies, en posiciones violentas de acertado movimiento. Es una estatua elegantísima, de sabia disposición de ropajes y única de bulto entero que de aquel doctor realizó, y original creación. Las proporciones son perfectas y se inclina para mirar a los que pisa, con gesto impresionante. Cabellos y barba están tratados de forma similar a los del San Antón referido.

San Pedro Alcántara (rectoría de San Joaquín de Cieza).—No difiere de los originales de Mena en el Museo de Barcelona y en San Antón de Granada, si bien cambiando la posición del brazo izquierdo. La figura del Santo «hecho de raíces» se representa vestido con hábito y larga esclavina, como inspirándose para la escritura de su tratado penitencial. La cabeza era de mucha expresión y gran detalle anatómico, especialmente en el cuello y las manos, encarnados con acierto excepcional. (V. en *Catálogo* alusión a la época).

Virgen del Amor (convento de Monjas de Abajo, en Lorca).—Advocación que no responde en la imagen a características que la diferencien de otras Vírgenes del Rosario o Aurora. Bellísima policromía y tipo iconográfico peculiar de Salzillo; imagen de aspecto recogido y devoto.

Purísima (convento de Monjas de Abajo, en Lorca).—Valga lo dicho para otras ya citadas por no diferir en modelado y técnica.

Divina Pastora (iglesia de San Antolín, de Murcia).—Igual que la de Lorca y copia de ella sin variantes apreciables. Sobre una columnilla puesta a su izquierda, un San Miguel, que parece posterior.

Medallones de las portadas de San Nicolás (iglesia de dicho Santo en Murcia).—Por tratarse de relieves, se estudian especialmente en el capítulo dedicado a aquéllos; lo mismo que la

Virgen de la Leche (Catedral de Murcia).—Recuerda, como se indica en *Catálogo*, al cuadro de Correggio en el Museo de Budapest, y es copia exacta—como se demuestra gráficamente—de una pintura existente en la iglesia de San Juan, de Murcia, de finales del XVII o primer tercio del XVIII.

Niño perdido (Lorca).—Estatua infantil perteneciente a la serie numerosa de igual aspecto escultórico, tan abundante en los conventos de la Diócesis.

San Juan Bautista (del retablo mayor de las Anas, en Murcia).—Todas las imágenes de este retablo se identifican ahora como originales de Salzillo. Son de magnífico modelado y descuidada policromía.

El San Juan Bautista es única figura de este Santo hecha por aquel escultor; su representación es la corriente: semidesnudo, cubierto con la zamarra que baja de su hombro izquierdo, y con el brazo derecho cruzado sobre el tronco señalando el cordero que lleva a los pies. La pierna izquierda ligeramente doblada, como el mismo santo de Montañés del retablo de San Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla) y distinto en lo demás de éste y del de la capilla de los Alabastros de la Catedral hispalense.

San Juan Evangelista (del mismo retablo).—De ropaje ampuloso, también distinto del que Montañés hizo para el citado retablo sevillano. Lleva, en vez del cáliz, un libro sujeto al costado con la mano izquierda; de

elegantísima postura y proporciones muy bellas, su cabeza es arrogante y expresiva.

San Joaquín con la Virgen Niña en brazos (del mismo retablo).—Inconfundible cabeza salzillesca, de la serie de las de su San Antón y San Agustín. Vestidura cuidadísima en su forma de envolver y plegar; la expresión no es amable, sino más bien de severidad, y la policromía es mejor que la de los Santos Juanes, cosa que también ocurre con el

San José con el Niño en brazos (del mismo retablo).—Realización del modelo en barro que aún se conserva en el Museo Provincial. Es factura distinta a los muchos que hizo Salzillo, pues el Divino Niño reposa sobre sus dos brazos, con los que parece abrazarle por las piernas; éste es una graciosa figura infantil, modelada con acierto excepcional entre los «Niños», y el santo, que eleva su vista, es una estatua esbeltísima, con vestiduras muy bien dispuestas, estrechándose hacia su parte inferior para obtener la arrogancia.

San Alberto Magno (del mismo retablo).—Tanto esta figura como la siguiente, colocadas sobre el entablamento y cornisa, juegan un papel secundario y casi decorativo, por lo que descienden notablemente de valor escultórico. Unica representación del Santo hecha por Salzillo, al que presenta en hábitos episcopales con capa y mitra. La cabeza es de expresión forzada.

San Antonino de Florencia (del mismo retablo).—No difiere del anterior en actitud e indumentaria, con poca apreciable variante en su rostro.

Angelitos (del mismo retablo).—Son dos, de muy buen modelado y graciosa colocación, que se hallan puestos a los lados de la composición de talla y arquitectura que—con el lienzo central—forman el ático del retablo. El de la derecha recuerda la postura del Niño de la Virgen de la Leche («Oratorio» de la Catedral), y el de la izquierda a uno de los que lleva la Dolorosa de la iglesia de Jesús.

Santa Ana con la Virgen Niña (figura central del retablo citado).—Grupo parecido al montañesino del convento de Santa Ana de Sevilla, pero de mejor composición y con la Virgen a la izquierda. Las dos figuras, barroquísimas, se hallan sobre un trono de nubes, cuidadosamente estofadas y con paños tratados minuciosamente, según el tipo iconográfico consagrado en el siglo XVII.

San José (Museo Provincial).—Fino y de aire italianizante. El Niño es un bellissimo ejemplar infantil.

LA OBRA EN 1748-1757

Se señala durante estos diez años el incremento de la producción por varias razones: el poseer ya una técnica y hábito avezados en el ejercicio



de su arte, la difusión de sus obras, con el consiguiente aplauso de los contemporáneos, que aumentan los encargos, y la admisión de discípulos ayudantes en su taller. El hecho último tiene lugar a finales de este espacio de diez años con José López Navarro, de Caravaca (Murcia), suceso que determinaría indudablemente una mayor holgura en el trabajo, pues el aprendiz realizaría las faenas previas a las magistrales del escultor.

No son muchas las obras documentalmente fechadas en los años 1748-57, pero pueden incluirse bastantes como realizadas durante aquéllos, atendida y estudiada su técnica. De todas formas, nos hallamos ya en la plena madurez del artista, que subsiste durante los diez años siguientes.

1748

Virgen del Refugio (iglesia de Santiago, de Lorca).—V. documento en *Catálogo*. No varía de otras ya reseñadas de la misma advocación o Socorro, salvo en la figura adicional de Santiago y las ánimas; muy bien policromada.

1749

San Eloy (iglesia de San Bartolomé).—Imagen de vestir, de la cual sobresale el Crucifijo que lleva en la mano, de colocación muy parecida al Cristo del Coro de la Catedral de Murcia. La imagen del Patrono de los plateros es muy inferior al Crucifijo aludido, en que se representaba a Jesús en la agonía.

San Antonio (iglesia de San Diego, de Cartagena).—Pertenece a la serie de estas imágenes prodigadas por Salzillo, aunque acaso era de mayor empeño.

San José (iglesia de San Diego, de Cartagena).—Puede decirse de esta obra lo mismo que de la anterior.

Jesús Nazareno (parroquial de Huércal-Overa).—Imagen de vestir, impresionante y dulce y gran acento devoto, parecida en su colocación al Nazareno de Pedro de Mena de la iglesia del Carmen, en Málaga, y que ya se repite en otros, como el hecho en

1750

Jesús Nazareno (iglesia de Fortuna, Murcia).—Valga lo dicho para el precedente.



1752

San Andrés (iglesia de San Antonio Abad).—Obra de superior calidad escultórica, dinámica en su colocación y con estupendo estudio anatómico de cabeza y manos; bellamente estofada. Puede clasificarse como creación personalísima del artista.

Oración del Huerto (iglesia de Jesús).—Uno de los famosos «pasos» de la procesión del Viernes Santo. Lo componen dos grupos: el Ángel con Cristo, éste de vestir, y tres Apóstoles durmiendo. Se trata de la obra de Salzillo más universalmente famosa y conocida por la figura del incomparable Ángel.

La disposición de aquél es originalísima y rompe la iconografía corriente en que se representa, mostrando como aparecido al Jesús orante los atributos pasionarios. En este caso, el Ángel conforta al Dios-Hombre sosteniéndole en su agonía de Getsemaní, mientras con un brazo extendido le señala el Cáliz de la Amargura, puesto entre las hojas de una palmera. Mucho se ha dicho retórica y mercedamente del ser angélico, y ha inspirado no pocas plumas: desde considerarlo un Apolo cristianizando (opinión corriente en la imaginería de San Sebastián), hasta calificarla de un ser sin posible determinación sexual por sus rasgos fisonómicos. Lo cierto es que, tratándose de una obra capital, pueden distinguirse en ella dos partes: de cintura arriba, el modelado es de una morbidez exquisita y vibrante; la cabeza, de belleza no superada por ningún escultor en su representación, pues todo es armonía en la cara y sus elementos. La parte inferior del Ángel, siendo magnífica escultura, desciende de valor por la posición algo forzada en que coloca su pierna izquierda, que hace quebrar la línea agradable en sumo grado que se ofrece en torso, cabeza y miembros superiores, de los que el brazo extendido es una ondulante verdad sobrenatural en su delicado ademán.

La figura de Jesús, de vestir, ofrece un estudio casi médico en la encarnadura amarillenta-violácea y la expresión angustiada de sus facciones; está representado de rodillas, a punto de caer desplomado, con los brazos extendidos a lo largo del cuerpo y los pulgares vueltos a la palma de la mano; disposición propia del signo que determina el desfallecimiento sumo.

El grupo que forman los Apóstoles es un ingenioso estudio de actitudes: San Juan duerme profundamente, acomodada su cabeza sobre un brazo extendido, acertado motivo de observación; Santiago reposa en posición descuidada, y el cuerpo da auténtica sensación de peso; San Pedro se representa alerta—no obstante el sueño—, con la espada en la mano, dando un expresivo matiz de duermevela. La composición de los discípulos sobre el suelo y las cabezas de ellos, acreditan a Salzillo de

genial traductor del natural, además de ofrecer los contrastes estupendos entre los grupos compositivos del «paso».

Caída (iglesia de Jesús).—Es otro «paso» de Semana Santa. Cristo en el suelo (de vestir) tiene tras sí a Simón de Cirene sosteniendo la Cruz, mientras un sayón le coge el cabello y alza una maza de clavos en actitud amenazadora, y otro tira de una cuerda que rodea el cuello del Redentor; un soldado romano contempla la escena, vestido con convencional armadura y largas plumas en el casco, que lleva alzada la visera.

La cabeza de Jesús es, en absoluto, la de mejor inspiración de todas sus representaciones de Aquél: puede apreciarse el dolor infinito en su mirada sin objeto sobre qué posarse; los ojos son bellísimos, como suplicantes y amorosos. El Cirineo podría recordar vagamente al de Gregorio Fernández (Museo de Valladolid) y está colocado con gran sentido dinámico dentro del movimiento efectivo que caracteriza al grupo, con su faz inexpresiva de individuo ajeno a los antecedentes y consecuencias del drama. El sayón que amenaza a Cristo tiene, a semejanza del Ángel de la «Oración del Huerto», un modelado magnífico, y acaso sea, como tradicionalmente se cree, copia del mismo modelo de aquél, con la notable variante de expresión y actitud; refleja en su rostro el odio, mientras que el que tira de la cuerda manifiesta furor en su tensión, traspuesta con asombroso realismo a la talla; éste parece clavar ambos pies en el suelo, y la musculatura se distiende por efecto del esfuerzo. El soldado es la pieza menos interesante, de faz sin interés, puesta para completar la composición.

1755

Verónica (iglesia de Jesús).—Obra poco estimada, en la que Salzillo rompe su manera habitual en esta época y regresa al italianismo paterno. El mayor valor es la gentileza de la figura, pues el rostro, más que dolor, expresa melancolía. Vestida a la moda setecentista, sus ropas no ofrecen soluciones notables en pliegues, que caen sencillamente.

San Jerónimo, penitente (Monasterio de Los Jerónimos, de La Nora).—Se considera ésta como la estatua capital de Salzillo y la mejor de toda la imaginería española, y no es opinión aventurada.

El Santo se representa arrodillado con un Crucifijo en la mano izquierda y con el guijarro en la derecha, como iniciando el movimiento de golpearse el pecho; sobre un peñasco, la calavera, y a sus pies los símbolos—león, libro y sombrero—según la iconografía dominante a fines del siglo XIV y principios del XV, que prefería al Doctor dalmata en su aspecto ascético sobre los doctoral o estudioso, según las interpretaciones de Durero, Ghirlandaio, Theotocopuli, Antonello da Messina, Carpac-

cio, etc. Aquí sí que podría aplicarse a Salzillo lo de que «puso su corazón en el tesoro» que legaba al patrimonio artístico nacional, parodiando la frase jeronimiana...

Fluyen de esta imagen humanidad y santidad; un desnudo portentoso de anatómicos detalles jamás logrados por ningún escultor, y una expresión de vida interior difícilísima de expresar con los pinceles y casi inabordable con las gubias. Si hubieran de invocarse antecedentes pictóricos del patetismo de la representación salzillesca—no en sentido módelico—, bien encajarían por su fuerza de expresión los San Jerónimo del ferrarés Cosme Tura (Londres, National Gallery); el de Tiziano (Milán, Galería Brera); el de Savoldo (Venecia, col. Layard); el de Lorenzo Lotto (Prado), y el de Veronés (Venecia, iglesia de San Pedro Mártir). En el orden de la escultura, ni Alejandro Vittoria, con su asustadizo San Jerónimo de Santa María dei Frari (Venecia), ni Bernini con el suyo amanerado, de Siena (capilla Chigi, en el Duomo); ni el mismo Torrigiano con el del Museo de Sevilla, pueden comparársele. Sólo se le aproxima el de Montañés en San Isidoro del Campo, al cual no dudamos en suponer fuente de inspiración por medio de algún grabado, pues son muchos los contactos que con él tiene.

La gran fuerza de expresión e impresión del de Salzillo circula sin alteraciones por todo su cuerpo: de la cabeza a los pies, el Santo es un manojo de músculos, huesos y nervios que están proclamando una compunción de ánimo como el ciceroniano traductor de los libros sagrados tuvo después de su voluntario éxodo a los parajes betlemíticos.

El Cristo que lleva en la mano, muerto, es una minuciosa obra de la que su pequeño tamaño no excluye su fuerza escultórica e impresionante.

Y se abandona la idea de otra mayor descripción literaria de la imagen, porque siempre sería triste intento restituir retóricamente lo que sólo puede obtener y cumplir la vista directa del original.

Santos Isidoro, Leandro, Fulgencio y Florentina (Catedral vieja de Cartagena).—Si dentro de la obra de Salzillo pudiera señalarse la existencia de ejemplares que hoy se califican de «académicos», estas cuatro estatuas encajarían en la característica que entraña el vocablo. Con ser perfectas estatuas, son frías y su corrección de líneas elimina toda apreciación ajena a estimarlas de forma distinta. Cabezas firmes y hábitos realizados sin más pretensión que la de salir sin complicaciones de la encomienda. Sin duda se inspiraron en los mismos bultos existentes, de piedra, en los intercolumnios de la imafrente catedralicia murciana, de autor desconocido, pero acaso diseñados por Jaime Bort.

San Juan (iglesia de Jesús).—El más valioso exponente de la concepción del movimiento entre toda la producción de Salzillo. De colocación originalísima, el discípulo predilecto adelanta una pierna, con el cuerpo

en graciosa torsión sobre su eje imaginario, y el brazo izquierdo extendido señalando el supuesto lugar por donde marcha Jesús al sacrificio, mientras el derecho cae para recoger el manto, dejando la pantorrilla al descubierto. Gran talla de pliegues e insuperable acción de andar, policromada y estofada bellamente en su maciza contextura.

Antes hubo otro San Juan, hecho en 1737 por Salzillo, que fué sustituido por éste, y que no es conocido.

Dolorosa (iglesia de Jesús).—La mejor expresión de dolor materno en toda su producción. Es de vestir, pero su cabeza y manos son joyas de modelado y delicadeza emotiva. En Murcia, quizás sea la imagen más popular entre las suyas y objeto preferente de la inspiración literaria local de todos los tiempos, a la par del Ángel. Por no repetir conceptos, valga cuanto de ella se dice en la introducción del presente capítulo, y destaquemos, además, una de las más afortunadas encarnaduras y policromía.

A sus pies—colocados en los ángulos del trono procesional—cuatro angelitos llevan atributos de la Pasión y muestran sus caras compungidas; alguno llora con una mano sobre los ojos, y todos son, indudablemente, reproducciones del natural avaladas por una técnica escultórica habitual en Salzillo para los temas infantiles.

Cristo de la Columna (Monasterio de Santa Ana, de Jumilla).—Buen ejemplar de desnudo, magro y nervioso, y la mejor de esta representación que hizo. V. documento en *Catálogo*.

San Joaquín (Monasterio de Santa Ana, de Jumilla).—Talla de acertada cabeza, estudiados los rasgos de la ancianidad con morosa delectación. Ricamente estofada, igual que la Virgen Niña que conducía, graciosa y amable. V. documento en *Catálogo*.

De esta década

Santa Ana (iglesia de Santiago, de Jumilla).—De igual técnica que la imagen anterior, excelentes detalles anatómicos y fría presencia.

Dulce Nombre de Jesús (iglesia de Santiago, de Jumilla).—Bellísimo Niño en actitud de contemplar una Cruz, mórbido y de posición reposada. La cabeza tratada como todas las de sus estatuas infantiles, con los habituales mechones característicos y cara algo mofletuda; la actitud de las manos era delicadísima y acariciante.

San Francisco (iglesia de San Miguel).—Figura de poco tamaño y teatral colocación que recuerda al mismo Santo de Montañés en Santa Clara de Sevilla. Es de lo menos conseguido, pero de intensa expresión en la mirada con que contempla el Crucifijo que alza con su mano izquierda.

Arcángeles (iglesia de San Diego, de Cartagena).—Figuras adjetivas para algún altar, de paños revueltos y actitudes forzadas. Sencilla policromía y rostros plácidos.

Dolorosa (iglesia de Santa María de Gracia, de Cartagena).—Del tipo repetidísimo por Salzillo y características habituales en esta clase de imágenes.

Jesús Nazareno (iglesia de Alcantarilla).—Igual a los de Huércal-Overa y Fortuna, aunque más emocionante que el segundo. De clarísima inspiración en el de Juan de Rigustera de la iglesia de Jesús (Murcia), y casi copia de él.

Virgen de las Angustias (iglesia de Dolores, provincia de Alicante).—Repetición de la misma imagen en San Bartolomé de Murcia, pero de igual factura que la de Lorca, la cual parece reproducir: tiene, como ésta, tres angelitos, a diferencia de las de Murcia y Yecla.

Virgen del Socorro (Catedral).—Grupo que recuerda por su composición a la Santa Ana de su convento en Murcia; bella estofa y acertadas líneas redondeadas. Acaso pueda apreciarse una intervención de manos ajenas a las del escultor en las figuras que no son la de la Virgen. De la misma época será el relieve de

San Antonio Abad (Orante en el ático del retablo de aquella imagen).—Obra mediocre, de fea pintura.

Cristo de la Agonía (Catedral).—Conocido vulgarmente como el «Crucifijo del Coro» por el lugar en que se halla, colocado sobre el facistol. Única representación de este tema que hizo Salzillo, mayor que los frecuentes «de celebración» y, con todo, no más alto (sin cruz) de los 80 cms.

Es extraño que no haya esculpido Salzillo ningún Cristo de tamaño natural, y da pie a la suposición de que quizá no se atreviera a representar el sublime y grandioso hecho del Sacrificio del Calvario, pues aunque sí hizo figuras para éste, jamás acometió la del Crucificado. El del coro de la Catedral parece obra hecha medrosamente, en la que se representa a Jesús agonizante con la cabeza vuelta al cielo, acaso en el momento de pronunciar su acongojado «*Eli, Eli, lamma Sabacthani*».

No tiene la serenidad montañesina del Cristo de la Clemencia, ni la majestad pavorosa de los Crucificados de Nicolás de Bussy, ni la indiferencia anatómica del de Pedro de Mena en San Andrés de Madrid; como producto de la mente y la gubia del artista murciano, todo el cuerpo de Cristo parece que está recorrido por un escalofrío: los dedos—destrozados casi todos—se crispan convulsos; el cuerpo parece empinarse en un esfuerzo doloroso, con el pecho elevado y el cuello doblado hacia atrás, mientras la boca entreabierta y los ojos angustiosos tiemblan con el estertor de la agonía. A sus pies hay una calavera que muestra un trozo devorado por los gusanos y otro a punto de corrupción, escalofriante por

su realismo naturalista. La talla es limpiísima de ejecución, atrevida de movimiento, anatómicamente irreprochable y bien policromada.

Santa Gertrudis (iglesia de San Bartolomé).—De sus obras menos afortunadas, debido a la actitud algo forzada de la cabeza; las manos, bellas y modeladas con primor.

Angeles (convento de Santa Clara).—Del tipo descrito que repetía sin sensibles variaciones, salvo en la colocación de paños o movimiento de brazos.

Los cuatro Evangelistas (ídem).—Figuras doradas de tamaño pequeño, cuya finalidad en el retablo-templete de la iglesia de aquel convento es, exclusivamente, compositiva.

Purísima (ídem).—Para ser vista desde un plano inferior, con buen sentido de esta perspectiva se ha atendido por el escultor al movimiento, sobre todo; figura airosa, ejecutada delicadamente y según su tradicional colocación de cabeza y manos.

Santa Clara (ídem).—Imagen representando a la Santa en la forma corriente, con ostensorio; obra poco estimable de su producción, pero de grata cabeza.

LA OBRA EN 1758-1767

Durante los diez años que se señalan, ya se advierte la ayuda y colaboración de los discípulos, a veces tan manifiestas, que sólo son originales de Salzillo, íntegramente, pocas figuras que lo acusan. Nos hallamos en una época dudosa para la exacta cronología, pues, aun siendo de apogeo, la intervención del taller iguala durante más de veinte años la mayor parte de lo que de él salía, destacando por contraste las efigies personales.

Roque López comienza su aprendizaje con el maestro, y avanza probablemente de tal manera, que a él debe confiarse casi en su integridad la realización de muchas imágenes, luego afinadas por Salzillo. Es también indicio que apoya nuestro aserto el hecho de que durante esta década es abundante la producción, a pesar de que los años ya pesarían sobre la capacidad de trabajo humano individual del maestro.

1761

Prendimiento (iglesia de Santa María de Gracia, de Cartagena).—Inferior al realizado para Murcia y distinto en su concepción. La figura de Cristo es serena y majestuosa y las de los soldados decorativas y vulgares. Era obra de escaso valor comparada con el conjunto de las suyas.

1763

La última Cena (iglesia de Jesús).—Ya hicimos alusión a su importan-

cia como estudio de actitudes en el preámbulo de este capítulo sobre el estudio iconográfico de la imaginería salzillesca, y ahorramos la repetición. Conste la belleza del grupo como estupendo conjunto y la identidad de la faz de Jesús con la del Cristo en la Columna, del Monasterio de Santa Ana de Jumilla (Murcia), además de la soltura en la colocación de los Apóstoles, dispuestos hábilmente en el difícil conjunto del Cenáculo. Las cabezas son maravillosas, y las ropas están resueltas con gran valentía y dominio del diseño, pero pintadas y estofadas medianamente.

Virgen de las Angustias (iglesia de Escolapios, de Yecla).—Repetición de las ya señaladas en Murcia, Lorca y Dolores, pero hecha según el modelo de la primera. Tanto ésta como las dos últimas, colocan las figuras de Cristo menos tendida que aparece en la de Murcia, por lo cual, si queda más esbelto el grupo, la posición del Señor resulta menos natural.

1765

Prendimiento (iglesia de Jesús).—De los famosos «pasos» de Semana Santa. Compuesto por dos grupos de figuras: Jesús y Judas, uno, y San Pedro, Malco y un soldado, el otro. En el centro, Cristo recibe el beso del discípulo traidor, y la escena está interpretada con seguridad escultórica respecto a los volúmenes, sin par en otras obras; juntos Maestro y el Iscariote, contrastan sus cabezas con intención portentosa: el sacrílego expresa entre indiferencia y automatismo, besando casi temeroso al Redentor; que manifiesta mansedumbre y paciente serenidad, con una mano en actitud de querer detener—inadvertidamente para el traidor—la consumación de su crimen.

En otro lugar están San Pedro y Malco: éste, caído, con una pierna encogida en el aire y un brazo queriendo evitar el golpe que el Príncipe de los Apóstoles hace ademán de descargar con su espada. La figura del primero es de una valentía extraordinaria: con un gesto de rabia en la cara, levanta el arma asida fuertemente; este brazo constituye el más perfecto estudio anatómico hecho por Salzillo, y excita la admiración por su sin igual realismo: los dedos empuñan fieros el pomo de la espada y los músculos del brazo están contraídos para dar fuerza al golpe, señalados igual que las venas con fidelidad excepcional.

Tras Jesús, el soldado, de factura mediocre, pues sólo es adjetiva su importancia, hace como que va a tocar al Señor mientras mantiene en la otra mano una alabarda; viste acartonada coraza y lleva un penacho de colores en el yelmo.

La policromía de vestidos es mala y muy deteriorada. Antes de este «Prendimiento» hubo otro, de vestir, que llevaba las mismas figuras

menos la del legionario, hecho en 1736 por el mismo Salzillo, que no se sabe dónde iría a parar al ser sustituido veintinueve años después por el descrito.

Prendimiento (iglesia del Carmen, de Mula).—Compuesto por las mismas figuras que el de Cartagena y de su valor artístico, o sea muy inferior al de Murcia.

De esta década

Purísima (iglesia del Carmen).—Como todas las suyas, sin variante notable.

Santa Teresa (iglesia del Carmen).—No era auténtica más que la cabeza, pasable, mas claramente de taller.

San Blas (iglesia de Santa Eulalia).—Imagen de candelero, de notable continente, pero difícil valoración por haber sido restaurada.

San Andrés (iglesia de San Andrés).—Una de sus estatuas más airo-sas, que por rara excepción sobrepasa el tamaño natural. De actitud gallardísima y detenido estudio anatómico, a lo que une su policromía feliz. El Apóstol sostiene con su mano izquierda contra la cadera un libro abierto, y con la derecha, que levanta, la cruz de su martirio, la cual contempla atento y abstraído; la cabeza es magnífica, nerviosa, y tiene una barba de talla muy notable.

Purísima (de la antigua iglesia de los Franciscanos).—Ya no existe; quemada en mayo de 1931, esta imagen fué para muchos la mejor obra de Salzillo. Si no era así, bien podía codearse con el Ángel, la Santa Clara, San Jerónimo y San Antón, pero por la amabilidad del tema trascendía de su elegancia una ternura que cautivaba. Erguida, alta sobre unas nubes, ladeaba su cuerpo girando la cintura a la derecha y ligeramente su cuello al lado contrario, para mirar con ojos humildes, mientras las manos se cruzaban ante el pecho con reposado ademán.

Esta obra representa una reacción favorable para su arte, pues se hizo entre 1766-72, en años del declive de su producción, y demuestra cómo refrescaba las dotes ante los temas predilectos y que no estaban agotadas sus facultades.

San Pedro Alcántara (iglesia parroquial de Nonduermas).—De igual inspiración que el de Cieza (1740-41), pero de menos fortuna, y posiblemente no todo de sus manos.

Dolorosa (de Hellín).—Tipo consagrado por él y repetidísimo, si bien superior a otras de las que esculpió, como las siguientes.

Dolorosa (convento de Capuchinas, de Alicante), y

Dolorosa (en Callosa de Segura).—De taller ambas.

San Pedro Nolasco (Monjas de Arriba, en Lorca).—De mediana realización y con muestras de las obras de taller, sin calidades de primera clase.

San Blas (Monjas de Arriba, en Lorca).—Interesante grupo de reciente identificación artística, compuesto por el Santo Obispo curando a un niño ahogado que le presenta su madre arrodillada. Es acertadísima la faz dolorida de ésta—repetición de las «Dolorosas» de Salzillo—y la sensación de inercia que da el cuerpo del pequeño. San Blas extiende una mano hacia el cuello del niño, y es la figura menos importante de todas desde el punto de vista escultórico.

Virgen con San José y el Niño (iglesia de Santiago, de Orihuela).—Bellísimo conjunto con posiciones bien estudiadas y graciosa colocación. Única obra de Salzillo en que aparece representada la Sagrada Familia de Nazareth; de estupenda policromía estofada y cabezas serenísimas.

San Vicente Ferrer (iglesia de Santiago, de Orihuela).—Pertenece al ciclo de la industrialización del escultor, igual que

San Luis Bertrán (en la misma iglesia).—Fría estatua como la anterior.

San Pedro (iglesia de Santa María de Gracia, en Cartagena).—Era una imagen algo hierática, pero de talla estimable la cabeza y manos, pues era de vestir.

Oración del Huerto (en la misma iglesia).—Reproducción de taller de la famosa de Murcia. Todas sus figuras inferiores a las de ésta.

San José (iglesia del Hospital de San Juan de Dios).—Como todos los suyos, fino y de bellísima estofa.

San Joaquín (idem).—Muy parecido al del retablo del convento de Santa Ana, pero de continente señorial y dulce; estofado con suma delicadeza.

LA OBRA EN 1768-1777

Ya es manifiesta su desatención y natural el abandono a la gran ayuda de sus discípulos, sobre todo Roque López, que, legalmente, acaba su aprendizaje el año 1773, pero que es casi cierto se hallaba desde mucho antes en condiciones de suplir dignamente la inacción a que el maestro estaba sometido por su edad avanzada y el desgaste profesional. Puede afirmarse que el declive de Salzillo se inicia por 1770, desde cuya fecha casi todos los encargos son para fuera de Murcia.

1768

San Bartolomé (iglesia de San Bartolomé).—Era una obra de vestir,

enlizada después; ya no revela la vida interior que antes comunicaba a sus estatuas.

1776

Dolorosa (iglesia de San Nicolás).—También en el caso de la anterior, y trabajo indiscutible de los discípulos. Policromada fríamente y remedo poco dichoso de la de Santa Catalina, en Murcia.

De esta década

San Indalecio (iglesia del Carmen, en Lorca).—Se trata de una estatua desafortunada, y hasta inhábil, si bien con rasgos característicos de su origen.

San José (iglesia del Rosario, en Lorca).—De la serie frecuentísima en reproducciones, que prodigó, igual que

San José (iglesia de San Diego, en la misma ciudad).—Sin variantes respecto a tantos otros.

San Juan de Dios (Hospital de Alicante).—Imagen también decadente, poco expresiva, pero de cabeza y manos bien esculpidas.

Dolorosa (convento de Albacete).—Como las repetidísimas suyas, de vestir.

Purísima (convento de Franciscanos, de Hellín).—Reproducción, salvo leves variantes y en menor tamaño, de la de los Franciscanos de Murcia. Obra en la cual se advertían a las claras extrañas intervenciones, sobre todo en la peana con ángeles y en los paños.

Niño de la Virgen de la Luz (Monasterio de la Luz, extramuros de Murcia).—Diminuta figura, simpática y muy cuidada en su talla.

San Antón (ibídem).—Réplica, de peor calidad escultórica, del magnífico titular de la ermita de su advocación en Murcia; signos indudables de ayudas de discípulos, muy acusadas.

Azotes (Hellín, Albacete).—Grupo similar al de la iglesia de Jesús, de Murcia, y acaso de mejor fortuna artística, pues carece de la frialdad característica de éste.

San Rafael (iglesia de San Juan de Dios).—Características muy semejantes a las del Ángel de la Guarda de San Nicolás. De gran talla barroca; adelanta su pierna derecha, doblando la rodilla levemente, de la forma tan usada por Salzillo. Ropas muy terminadas. Alza su brazo derecho, en flexión, dejando la mano a la altura de la cabeza, y sostiene en la otra el pez que le distingue en la iconografía. Fué hecho por los años en que D. Bernardino de Marín, con la comunidad de San Juan de Dios, reedifica la iglesia del Hospital.

Dolorosa (parroquial de Alcaraz).—Reproducción de su difundida imagen de vestir, con poco interés.

San Camilo (Hospital de Moratalla).—Cabeza como las de sus San Juan de Dios, expresiva y menos barroca que las habituales suyas.

San Diego (convento de Santa Clara, de Mula).—Pobre talla y descuidada pintura, con todo su escaso valor en el modelado.

LOS ÚLTIMOS AÑOS

Existen obras auténticas, documentadas, de los años 1778 y 1782, últimos de su vida y también de su labor escultórica. Pertenecen, no obstante, a lo más pobre de su inspiración, aunque siempre se aprecian los maravillosos recursos de su habilidad.

1778

Azores (iglesia de Jesús).—Último grupo que hizo para la Cofradía de N. P. J. Nazareno. Cristo está sujeto a la columna, mientras dos sayones le golpean y otro tirado en el suelo junto a las vestiduras del Salvador le mofa sacando la lengua. El Cristo es frío y sin expresión pasible, aunque el modelado es perfecto; los sayones son figuras de buen movimiento—siempre el detalle de su estudio de la realidad—, pero de poco empeño en las expresiones, caso en que se halla él que está tendido tras la columna. Salzillo reproduce en el Señor el que hizo para el Monasterio de Santa Ana, de Jumilla (Murcia), pero con menor acierto.

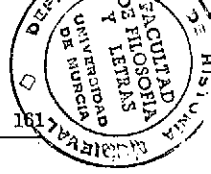
Virgen y San Juan (ermita del Calvario, de Lorca).—Figuras que con una Magdalena completaban el grupo a los pies del famoso Cristo de la Misericordia de Nicolás de Bussy. La Virgen es como sus «Dolorosas» y el San Juan arrogante, pero obras indudables de taller. Una y otro recordaban bastante, y más la Magdalena, el Calvario de Mena en la iglesia de San Isidro, de Madrid.

1779

Virgen de la Aurora (iglesia del Rosario, de Lorca).—De clara intervención de discípulos y cabeza característica de las Vírgenes de Salzillo, disposición sobre nubes que la hacen muy poco esbelta y de pesada presencia.

1780

San Pedro (iglesia de San Pedro).—Reproducción, como se indica en



otro lugar, de un grabado de Ximénez, acaso tomado de un anterior titular en igual postura. El Santo se halla representado en su arrepentimiento, de rodillas y con las manos enlazadas. Mejor estatua que otras de poco tiempo antes, mas también achaparrada por el excesivo volumen de los paños.

1781

San Juan de Dios (iglesia del Hospital).—Imagen de poco empeño, hecha sin gran estudio o preparación, pero bien conseguida la penetración de la mirada.

San Indalecio (Catedral de Almería).—V. documento en *Catálogo*. Rara excepción por su gran tamaño (superior con peana a los dos metros), en la que hubo de utilizar un modelo de cabeza distinto de los en él habituales, por expresa condición del contrato. Talla muy movida, pero pintada con poco gusto.

1782

Purísima (ermita del Pilar).—Del prototipo que consagró y difundió, sin variaciones, salvo su poco cuidado en terminarla detalladamente. Era del taller y estuvo en la «Carnicería» de Murcia.

Dolorosa (parroquial de Aledo).—Como todas las suyas, pero poco valiosa; lo mejor son las manos, pues la cara está desdibujada. Obra de taller y de poco valor artístico.

1783

San Antonio (Catedral).—Última efigie en la que puso sus manos Salzillo. acabada por un fraile jerónimo, como en otro sitio se indica. Difícilmente identificable como obra del escultor murciano, por aquella circunstancia, y de colocación afectada.

De estos años finales

San Pedro (en Jumilla).—Parecido al de Cartagena, pero de talla entera y muestras del taller.

San Pedro (parroquial de Alcaraz, Albacete).—Del estilo del anterior, aunque más valiente composición de paños y mejor movimiento.

Dolorosa (parroquial de Socobos).—Como todas las suyas, y de taller, lo mismo que la

Dolorosa (de Vélez-Rubio).—También de vestir.



San Antonio (parroquial de Vélez-Rubio).—Efigie de escasa importancia artística, del taller.

San Pedro (parroquial de Pinatar).—Respecto de toda la imaginaria de esta época, un acierto de dinamismo y feliz talla en paños, destacando sobre todo la expresiva cabeza, con indicios de la gubia de Roque López.

El presente trabajo—cuya segunda parte se insertará en el próximo número de esta publicación—fue tesis doctoral de su autor, juzgada por el siguiente Tribunal: Dr. D. José Ferrandis Torres, Presidente; Dres. D. Cayetano Alcázar Riera, D. José Camón Aznar, D. Francisco J. Sánchez Cantón, catedráticos de la Universidad Central, y el Dr. D. Enrique Lafuente Ferrari, catedrático de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Secretario. Fue ponente el Dr. D. Diego Angulo Iniguez, catedrático de la Universidad Central.