

Miscelánea sobre escultura en Murcia

POR EL

DR. JOSE SANCHEZ MORENO

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras

LA ENCARNACIÓN DE QUIJANO EN LA CATEDRAL.—NOTAS SOBRE LA SILLERÍA DEL CORO DE SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS.—DOS ESTATUAS DE LA RAYA.—ANTECEDENTES DE LA POPULAR FIGURA «EL BERRUGO».—UN GRUPO DE BELEN INSPIRADO EN PEDRO P. RUBENS.—EL SAN ANDRÉS DE SALZILLO.—LAS CABEZAS DE SAN JUAN Y SAN PABLO DE LA IGLESIA DE S. JUAN BAUTISTA

De todas las piezas de escultura que se mencionan aquí y brevemente se estudian, creo que ninguna fué objeto de particular alusión para fechar o identificar, en la historiografía artística local.

Sin duda, la importancia de algunos nombres, desde Jerónimo Quijano a Salzillo pasando por Rafael de León, Bussy y los anónimos autores de las cabezas de la iglesia de San Juan o el perdido «Belén» de las monjas agustinas, sostendrán con su prestigio cuánto la escasez de noticias y la crítica no hayan podido hacer.

Sin otra pretensión que acrecer nuestro catálogo artístico tan esquilmado, se dan a la publicidad celebrando que pudieran promover otros estudios.



LA ENCARNACIÓN DE JERÓNIMO QUIJANO

Creo que se publica por primera vez algo relacionado con el bello grupo de la Anunciación que está puesto en la hornacina plateresca de su capilla en la Catedral murciana. Por cierto que es extraño aprovechamiento del espacio el que se hizo para dejar lugar a la huesa donde reposan el jurista Jacobo «el de las Leyes»—colaborador de Alfonso X— y sus familiares: en planta triangular, aneja a la capilla del Corpus, el lugar funerario se decoró con una fina labor de claro parentesco con el adorno del primer cuerpo de la gran torre catedralicia. En el nicho, el grupo escultórico en madera dorada representativo del mensaje que el Arcángel Gabriel dió a la Virgen María, obra atribuída al maestro Jerónimo Quijano sin más razones de peso que la coetaneidad de figuras y escultor y la presencia activa de éste en las obras de la iglesia mayor cartaginense.

No hay inconveniente en aceptarlo así; y bien contribuiría a su fama la definitiva confirmación, pues las estatuas son de airosa gracia y están talladas con magistral seguridad en la distribución de planos y volúmenes de los amplios ropajes con que se tocan las figuras. El ángel, de ascendiente italianísimo pero de nervio español; la doncella María, bellamente colocada ante el atril donde leía al ser anunciada. El aspecto decorativo del arco bajo el cual se puede ver la escena es menos italianizante que el aludido primer cuerpo de la torre; como si se hubiera aclimatado más al exuberante y profuso caudal de pormenores tan peculiar de lo castellano, entre pequeños nichos con veneras, columnas de fuste trepado de ramas, frisos con grutescos y cabecitas, y medallones ocupados por escudos flanqueados de niños tenantes...

La calidad escultórica del grupo que reproducimos, no superior en altura a los sesenta centímetros, justifica esta breve nota que se añade al testimonio gráfico de aquél. Todo se une para dar importancia al gracioso grupo de «maestre Gerónimo», pues la limpieza y seguridad de la obtención de volúmenes añade valor magistral a la no frecuente gracia de acertar en la silueta de cada figura, colocadas ambas como sorprendidas en naturalísimo momento de aparición y pasmo...

Es pequeña la aportación que la policromía puede añadir en este caso a su interés; de tal modo, que la uniformidad que dan los oros, no hace sino dejar en toda su sencilla y difícil verdad plástica a cada uno de los personajes.

Ninguna noticia sobre este escultor y arquitecto, Jerónimo Quijano, contribuye a desvelar su personalidad y obras: salvo las conocidas intervenciones en Toledo para enjuiciar y valorar la de Berruguete, y las





atribuciones de Villena y Cuenca, todo es conjetura; pero posiblemente fué de su mano la portada interior de la sacristía de la catedral si es de 1528; y de su formación tampoco, según se indicó antes, hay antecedentes.

Sin embargo, la presencia suya en Murcia inmediata a la de los Florentines, que dejaron labores de primer orden en dicha ciudad y la de Granada, autoriza a tener a maestre Jerónimo influido por los principios artísticos y estéticos de aquéllos. Bastaría para pensarlo el hecho de que en el proemio al libro «De Architectura», de M. Vitrubio Pollion que vertió al castellano Lázaro de Velasco, hijo del segundo Florentín, se alude expresamente al «buen maestre Jerónimo, escultor excelente y arquitecto» que acompañó a Jacobo Florentín en sus trabajos en Murcia.

Prescindo, por no repetirlos, de los datos que sobre el artista han acumulado con reiteración los escritores de historia local, para advertir únicamente la posible fecha aproximada del grupo que se estudia. Si partimos de la del traslado del enterramiento de Jácome Ruiz «el de las Leyes», desde la antigua capilla de San Judas a su actual de la Encarnación, hay que estimarlo posterior al cambio. Sin embargo, como según el acta capitular de 1526 fué en este año cuando se hizo «captación y asiento» del artista para que se encargará de las obras de la catedral —de todas—, de ahí en adelante esculpió las imágenes referidas, si es que fueron suyas... Su procedencia, sin duda, era norteña, acaso paisano de Juan de Herrera: aquéllo lo trasluce el mote «Montañés» que por alguien llegó a ligarse a un apellido «Martínez» imaginario y como *adoptado* para justificar con ambos juntos su calidad de escultor. Que lo era es notorio, aunque no lo hiciera constar su acuerdo con el Cabildo de Cartagena: basta ver que lo expresa en el pleito toledano de Berruguete, que lo confirmó Velasco en su traducción del libro de Vitrubio, y como tal actuaba en funciones de tasador junto a Juni y Machuca en la ciudad imperial.

Vino, pues, de muy lejos; al parecer, de tierras de Castilla la Vieja y no es extraño que hubiera tratado a los grandes escultores de allá, especialmente a los que aparecen junto a él en los papeles citados del «pique» de Toledo. Así que tampoco asombra que se le considere adscrito a la escuela de Berruguete. Me inclino a creer muy cercana a los primeros años de su actividad la labra de capilla y figuras de la Encarnación: porque además de que antes de 1526 ya trabajaba en Murcia y su primera iglesia—el acta de dicho año dice «todas las obras... que al presente tiene o toviere adelante»—, por los finales de su vida no dominaba ya el gusto tan depurado en lo plateresco, cual lo confirma el segundo cuerpo de la torre...



Los papeles del archivo fijan la fecha del traslado de los restos de la familia de Jacobo de las Leyes a su actual capilla en 18 de marzo de 1529, figurando como testigo del acto, el dicho Jerónimo Quijano; y de por entonces es la tasación que hizo de la talla y obra en el nuevo panteón del jurisconsulto—montante 22.500 maravedís—costeado por el Cabildo según se acordó en 9 de junio de 1526. Entre los tres años que van de una a otra fecha se labró la capillita por Quijano, pese a que él mismo sea tasador puede autorizar a creer que no fuera juez y parte...

¿Pero se puede dar como suyo, definitivamente, el grupo de La Encarnación? Salvo el que se halle colocado en la obra que *acaso* sea de él, nada lo proclama, aunque es muy probable que se le encargara como «maestro mayor de la fábrica» exclusivo que era—en este caso por su condición de escultor— y puesto que aquella corrió con el gasto de la nueva huesa de la familia de Maestre Jacobo.

LA SILLERÍA DEL CORO DE LA

CATEDRAL DE MURCIA

Una de las muchas *víctimas* que el fuego de 1854 produjo en nuestra Catedral fué la sillería del coro, por entonces la que sustituyó a las varias anteriores y producto del gusto en boga cada vez que se hicieron. La pérdida hubo de compensarse, indudablemente con ventaja notable, a costa de la del Monasterio «bernardo» de San Martín de Valdeiglesias; que así vino a parar a nuestro primer templo diocesano, por real decisión de Isabel II.

La importancia artística de aquella es de primer orden. El implacable Ponz en su «Viaje de España...» la calificó con gran favor (1) y al historiador Ceán Bermúdez le mereció una descripción detallada tan cumplida como puede leerse, al biografiar al autor.

LEON (Rafael de), escultor, y uno de los mejores que hemos tenido en España a mediados del siglo XVI, quando estaba la escultura en su mayor perfección. Avocado en Toledo pudo muy bien haber sido discípulo de los muchos y buenos escultores que residieron en aquella ciudad, si es que no la estudió como ellos en Italia. Cierta disgusto le hubo de obligar a dexar aquella residencia, y a buscar el asilo del Monasterio de S. Martín de

(1) Tomo II, carta VII, núms. 18-24; 1773.



Valdeiglesias de PP. bernardos, donde el abad Fr. Gerónimo Hurtado le dió buena acogida. No tardó mucho tiempo en conocer el mérito de León, y aprovechando tan buena ocasión, pensó en hacer la sillería del coro. Vista la traza, que agradó mucho a la comunidad, y convenidos en el precio y en otras condiciones, se dió principio a la obra el año de 1561 y se acabó en el de 71. Pagáronle 24.921 reales y medio en oro y plata, y 300 ducados de mejoras.

Siendo esta sillería y su facistol una de las principales obras de escultura que tenemos en España, parece necesario que nos detengamos en describirla para hacer ver el mérito y delicado gusto de su autor, y para manifestarla a los que estiman en poco lo que hay en el reyno, puesto que hasta en sus rincones, se encuentra que admirar.

Se compone de setenta y ocho sillas, treinta y quatro baxas, y quarenta y quatro altas. En los respaldos de aquellas están esculpidos en baxo-relieve los misterios de la vida y pasión del Redentor: sobre los brazos de las sillas se levantan unas cariátides que sostienen el cornisamento entallado con labores de esquisito gusto; y entre los dichos baxo-relieves están los profetas que escribieron de aquellos misterios. Las altas están divididas por columnas compuestas, y en medio de ellas hay unos nichos con figuras como de tres quartas de santos de la orden de S. Benito y de S. Bernardo en baxo-relieve. Las columnas están adornadas en el primero y tercer tercio con figuritas, niños, tarjetas, festones y otras cosas caprichosas, y sostienen un cornisamento, cuyo friso está lleno de cabezas de serafines, con sátiros, jarrones, trofeos y otras figuras ideales. Sobre el cornisamento hay un ático, y termina el adorno del coro con veintiuna figuras de santos del testamento nuevo y veinte tarjetas interpuestas, que contienen santos de la ley antigua.

Es increíble el trabajo que comprende la parte inferior de estas sillas altas: los espacios entre los pedestales están llenos de baxo-relieves, y los pedestales contienen figuritas de virtudes y vicios, alusivos a los asuntos inmediatos. El coro está abierto en el testero, y en una trabe que le atraviesa se ven tres tarjetas, con el Padre eterno en la de enmedio, y dos pasages de la vida de S. Bernardo en la de los lados. Nada hay más rico, más noble, ni más bien executado. Las estatuas son muy recomendables por sus actitudes, por el ayre de las cabezas, por el carácter, y por los buenos partidos de paños. Aunque son buenos todos los baxo-relie-



ves, algunos son admirables, y se distinguen de otros muchos de esta clase. En fin, es digna de elogio la fecundidad del autor en el adorno grotesco de esta obra, y la inteligencia y saber con que están concluidas todas las mínimas partes.

No lo es menos la invención del facistol, que está en medio del coro. Sobre una base triangular, cuyas molduras están enlazadas con niños, y con un león en cada ángulo, se levanta un pedestal del que sale una columna con capitel jónico, adornada de angelitos, cantando unos y tocando instrumentos otros, executados con suma gracia: sobre el capitel descansa una hermosa taza con mascaroncillos, de cuyas bocas cuelgan bandas, en las que se columpian unos niños, y la rodea una especie de cables que salen del propio capitel. Sienta encima el atril de quatro caras, grabadas y adornadas con mil caprichos, como el friso y cornisamento que están en lo alto. Termina esta bellísima pieza con un excelente templete de doce fachadas, resaltando seis con sus columnas, y le cierra una cupililla. Arch. de dicho monast.

(De Ceán Bermúdez; tomo III, págs. 11-13)

La descripción de Ceán no difiere de la que hiciera Antonio Ponz en el «Viaje» (tomo II, carta VII), y hasta párrafos enteros están tomados a la letra.

Sí hay diferencia en el nombre del abad del Monasterio bernardo, que para Ceán es fray Jerónimo Hurtado, y Ponz dice que era fray Martín de Soria quien regía el cenobio cuando a él llegó Rafael de León.

También son distintas las fechas que uno y otro dan respecto al principio y fin de la obra, aunque con escasa diferencia de años, que, naturalmente, no colocan fuera de su estilo, a la gran sillería: Ponz dice que se comenzó en 1567 acabándose el 1570; y C. Bermúdez registra como de iniciación y término del trabajo los años 1561 y 1571. Lo mismo procede del historiador viajero la suposición de haber sido el escultor del coro discípulo de Berruguete, al que, por cierto, se le atribuyen demasiados imaginarios discípulos, por el resplandor de su nombre y la oscuridad noticiosa de muchos artistas coetáneos o de inmediatas actividades a las del gran maestro del Renacimiento español.

En efecto, responde la sillería a ese período creacional de nuestro arte renaciente, ya madurado, cuando se manifiesta una preocupación decorativa que, si en lo arquitectónico llegó a extremos anormales, en la escultura reprodujo igual tendencia sin freno (3). En tal posición puede

(2) «Diccionario...»; tomo III, págs. 11-13.

(3) V. «La Arquitectura del Renacimiento» por José Camón Aznar en «Cruz y Raya», núm. 38, pág. 28.

incluirse al autor de aquélla, Rafael de León, cuya actividad no hay que pensar fuese despreciada por sus contemporáneos. Al apuntar Ceán su nota biográfica, antes de la descripción transcrita, le califica de «uno de los mejores que hemos tenido en España a mediados del siglo XVI quando estaba la escultura en su mayor perfección», y añade a cierto disgusto—sin especificarlo—que le hizo salir de la vecindad de Toledo en donde tenía su residencia.

Sea cual fuera la razón por la cual salió de la imperial ciudad, es el caso que volvió más tarde a ella y continuó trabajando en su oficio de escultor y tallista, según lo atestigua una nota de R. Ramírez de Arellano en su «Catálogo de Artífices» (4). En ella consta la cuenta que pagó la Cofradía de la Concepción de la iglesia de San Nicolás el año 1582: «Iten que ha gastado en pagar a Rafael de León p.^a el retablo a resto dicho día veynete ducados = VII U cclxxx»; y en las del siguiente año de 1583 se inscribe: «Iten que pago a Rafael de León de la resta del retablo que se le debya diez ducados = cxxx rs.».

Todavía en 1586 estaba de asiento en Toledo y con prestigio no corto, pues a él se recurre para inspeccionar y tasar los capiteles y figuras que se hicieron para el arco de la Puerta del Perdón y dar su parecer sobre lo que merecían de hechura; le acompañó Luis de Villoldo, nombrado entallador como León, y cobraron ocho ducados por los días que se ocuparon en dicho trabajo (5).

No es conocida la formación artística de Rafael de León, y sólo existe la conjetura emitida por Ceán Bermúdez y procedente de Ponz (6) de que «pudo muy bien haber sido discípulo de los muchos y buenos escultores que residieron en aquella ciudad (Toledo) si es que no la estudió (la escultura) como ellos en Italia». Cierto es que pudo ocurrir lo primero, y es lo más probable que en taller de alguno hiciera su aprendizaje sin necesidad de hacer el viaje al país mediterráneo; pero no debió ser con Berruguete pues cuando éste llegó a Toledo para trabajar en la sillaría alta del coro con Felipe Viguerny (1539) debía tener León muy pocos años si es que vivía allí por entonces. Sí pudo ocurrir que estudiara las formas magistrales del escultor castellano, pero no las asimiló como para considerarlo incluido en su escuela tan prolífica de nombres (7). El de su compañero de inspección de la Puerta del Perdón, Luis de Villoldo,

(4) Toledo, 1920; págs. 155-56.

(5) Data de 12 de diciembre de 1586 en el folio 199 del libro de gastos de aquel año, incluida por R. Zarco del Valle en «Datos documentales para la Historia del Arte español» (Madrid, 1916; tomo II, pág. 243).

(6) Op. y loc. cit.

(7) V. Martí y Monsó en «Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid», 1901.

podía ponerlo en relación indirecta con Isidro de Villoldo, el autor del retablo de San Segundo en la catedral abulense, fallecido en 1560, antes de la primera noticia sobre Rafael de León; dicho Luis pudo ser hijo del discípulo de Berruguete. Sin embargo, no hay grandes coincidencias entre las figuras de Isidoro de Villoldo en el retablo de la sacristía de la primera iglesia de Avila y las creadas por León en los relieves de la sillería del monasterio de San Martín: aquellas responden a la sequedad berruguetesca ya que no a su vibrante movimiento, y las segundas son de otra filiación; en cuanto a la profusión decorativa, es hija de la época y no particular de ningún artista.

Dos aspectos distintos pueden apreciarse en el conjunto de la sillería de Rafael de León: el puramente decorativo y el imaginero en sus dos fases de la parte baja y los tableros altos. Del primero hay que confesar la revelación de una habilidad poco frecuente, si bien desarrollada en años de tránsito a la decadencia plateresca en el estilo castellano; a Tormo le parece la obra «una de las más bellas platerescas de España, y extraordinariamente rica de talla» (8) con muy certero juicio. En cuanto al valor escultórico es muy parigual no sólo en los dos cuerpos de que consta, sino aún en el bajo, pese a que el superior acusa una mayor unidad en modelado y talla al efigiar las figuras relevantes de la Orden benedictina. Los tableros inferiores son un tanto desconcertantes: algunos acusan defectos muy notables de perspectiva, como puede demostrarlo «La oración en el huerto», por no citar sino el más característico, de composición burda y casi grotesca; en «Prendimiento» y «Pentecostés», el abigarramiento de personajes está resuelto con mayor ciencia aunque hay escorzos violentos en ambos; los cuadros de los primeros años de la vida de Cristo y alguno de los pasionarios—por ejemplo «Vía Dolorosa»—ofrecen actitudes más logradas en el movimiento y la resolución de volúmenes por medio de tallas poliédricas en la representación de escenarios montañosos, en pugna con las formas redondeadas que prefirió el artista en el paisaje de Getsemaní y en el del Calvario. Esta escena es, quizás, de las más logradas: el Cristo crucificado ofrece un relieve muy bien conseguido tanto en la colocación, todavía goticista, como en relación con el arbitrario fondo urbano de la Ciudad Santa; las figuras de la Virgen María y San Juan están la primera sentada y la otra rodilla en tierra al pie de la Cruz, posición acaso decidida para que sus tamaños no llegaran a más de media altura del cuerpo del Crucificado. No sabemos que juicio hubiese merecido al famoso Esteban Jametè tal disposición, él que imaginaba a la Virgen siempre erecta ante su hijo ajusticiado y ni

(8) «Levante», pág. 347.



siquiera admitía que el Discípulo Amado la sostuviera en los brazos (9).

A pesar de que se formara en Toledo, si esto fuera así, no dejó en él huellas la traza de la sillería de la catedral primada, y es inferior esta de San Martín a la de San Benito el Real—probablemente de manos de Andrés de Nájera— que fué pagada por los monasterios de la provincia benedictina de Valladolid, y menos importante que la de Avila; en cambio es superior a la que Diego de Solís y Juan de Angés tallaron en estilo más purista para la Catedral de Orense y tanto como la que el berruguetesco Jerónimo de Valencia dejó en la de Badajoz. Sin embargo no podrían aplicársele los epítetos a favor y en contra que los publicistas murcianos Atienza Palacios y Fuentes le adjudicaron en sus respectivos artículos periodísticos el año 1863 (10). Elogio especial merece el facistol, hoy en desuso y como «almacenado» en la capilla de San Dionisio de la Catedral de Murcia y cuya cumplida descripción transcrita nos ahorra otra: aquí es más minucioso el trabajo del tallista, que extremó su mayor habilidad en cubrir la superficie de la pieza con primorosos detalles y graciosas combinaciones arquitectónicas.

Si quedaron discípulos suyos, no hay referencia; sólo aparece entre los artífices de Toledo un Pedro de León, que pudiera ser de su misma sangre, que figura como ensamblador, término sinónimo de entallador, tallista, etc. usados entonces (11). Tampoco he leído otras referencias a obras suyas, ni datos biográficos sobre los breves incluidos por Ceán.

La sillería, como se dice, fué concedida por la reina Isabel II para sustituir a la destruída por el incendio de 1854, a petición del Obispo Barrio; conservábase en el Museo Nacional (Arqueológico) y procedía del monasterio «desamortizado» de San Martín de Valdeiglesias. Carecía de silla presidencial, pues tenía abierto su testero, y para ser instalada en el coro de la catedral cartaginense en Murcia fué labrada una suntuosa en Madrid por el maestro ebanista José Díaz Benito: costó diez mil reales y es de nogal como el gran conjunto a que se añadió.

Que no sean conocidas otras obras de Rafael de León impide valorar con exactitud la importancia del escultor-tallista. Pero, realmente, la sola ejecución de esta gran sillería plateresca le sitúa entre la nómina de los buenos conocedores del oficio con méritos de primera clase. La

(9) Declaración en «Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete», por J. Domínguez Bordona (Publicación del C. E. H.; Madrid, 1933, pág. 31).

(10) En el diario local «El Segura» de 14 y 25 de marzo de dicho año.

(11) Registrado por Zarco del Valle; op. cit., pág. 362.

N. B. Diversas noticias, y no muy concordantes, sobre la sillería, pueden verse en «Murcia y Albacete» de Amador de los Ríos (Barcelona, 1889; págs. 390 y 91) y «Bibliografía de la S. I. C. de Cartagena...» (Murcia, 1925; pág. 229), pero no es caso de puntualizar fechas sin interés.



desigualdad en el acierto de la talla de algunos tableros es, quizás, una de las razones que abonan su independencia como artista: valiente en las agrupaciones de personajes, juega con el peligroso riesgo de la administración del espacio; y si alguna vez es sofocada su técnica por la obligatoriedad numérica del tema, casi siempre sale airoso del empeño.

La triple distribución de tableros con representaciones nos da otras tantas muestras de la capacidad escultórica de Rafael de León. Una, reveladora del sentido de la gracia y la proporción en la gran serie de abades benedictinos que efigia en lo alto del segundo cuerpo de la sillería; colocados todos en pie, cae necesariamente en la monotonía de perfiles y hábitos, pero imprime siempre un movimiento a los sencillos pliegues de las togas y cogullas que basta para consagrar la múltiple gama de recursos de que disponía para remontar la inevitable repetición de sujetos. Bajo estos, sobre el estrecho listoncillo que enmarca a los mitrados, aun pueden distinguirse en muchos con alguna dificultad los nombres de cada uno, aunque es de suponer que no se ha pretendido más que perpetuar estos sin correspondencia con la verdad de las facciones.

Un segundo grupo de tableros, los más pequeños, hay en el dicho cuerpo superior, con relieves representativos de pasajes del Antiguo Testamento: de unos veinticinco centímetros de altura cada uno y con el mismo ancho de los cuadros de abades. En ellos, los episodios variados abundan en detalles que ayudan algunas veces a la identificación, curiosamente colocados como simbólicos objetos: el salterio a los pies de David; una quijada cerca del dormido Sansón a quien decalva Dalila, etc. Son unos bellos relieves comprensivos de animados cuadros donde no se da el abigarramiento de las figuras, pues en ellos no está constreñido el artista por la fidelidad numérica que más estrechamente reclaman los tableros de la Nueva Ley. Allí son utilizados con mucha abundancia los fondos arquitectónicos, de recintos murados, interiores castrenses y suntuosas habitaciones. También, pese al breve tamaño de las personas que toman parte en cada escena, ha conseguido Rafael de León aproximar sus expresiones al sentimiento dominante en el desarrollo de aquéllas; basten como ejemplos para confirmarlo, *Ester ante Asuero*, *Judith degollando a Holofernes*, *Moisés sacando agua de la roca* y *La serpiente de bronce*, entre otras.

Por fin, los más importantes en tamaño son los tableros de las sillas inferiores, representando todos—menos uno—pasajes del Nuevo Testamento, alternando cada cual con representaciones de Profetas. Por su interés, describo los que figuran en esta parte de la sillería. Son, comenzando en la silla exterior de la nave de la Epístola, los siguientes:

Anunciación a la Virgen.—Profeta.—Nacimiento de Jesús.—Profe-

ta.—Adoración de los Reyes.—Profeta.—Jesús niño entre los Doctores en el Templo.—Profeta.—Escena en la que un monje o ermitaño con camaldula recibe pan (o lo entrega) a un hombre con túnica que parece Jesucristo.—Profeta.—Prendimiento en Getsemaní.

Testero, en la parte misma de la Epístola:

Profeta.—El evangelista San Juan en Patmos durante las visiones del Apocalipsis.—Profeta.—Crucifixión.—Profeta.—Ascensión del Señor.

Pasada la escalerilla, al pie de la silla episcopal, ya en el testero del lado del Evangelio:

Venida del Espíritu Santo.—Profeta.—Resurrección de Jesucristo.—Profeta.—El evangelista San Mateo.—Profeta.

Siguiendo la serie de sillas del Evangelio, hacia su exterior:

Via Dolorosa.—Profeta.—Oración en el huerto.—Profeta.—Circuncisión.—Profeta.—Visitación de la Virgen.

Los otros dos evangelistas figuran en las puertas laterales de acceso al coro, en tableros colocados bajo otros dos relieves de abades «bernardos»: San Marcos en la de la Epístola, y San Lucas en la del Evangelio.

Esta serie de relieves obliga, como se ha dicho, a amontonar figuras en varios de ellos, con merma de la factura escultórica. Sin embargo, algunos son de belleza excepcional: *Anunciación* y *Nacimiento* agrupan con maestría deliciosa a sus actores; y el *Bautismo* y la *Circuncisión* son de grandísima fuerza expresiva por la caracterización de personajes. Es curiosa la manifestación en las escenas del *Nacimiento* y *Adoración de los Magos*, de techumbres con crucerías góticas del período final abundante en nervios y con múltiples claves.

Han merecido con justicia la admirada contemplación las tallas y grutescos que decoran las columnas que—a modo de «hermes»—separan las tablas; así como la crestería que remata este gran conjunto. Los sitiales y sus brazos son de tableros lisos y ni siquiera se han decorado las «misericordias».

Supongo que el coro está colocado como originalmente estuviese en el monasterio, si no se alteró con su traslado a Madrid y el subsiguiente a Murcia. Pero es curiosa la disposición sin orden cronológico de las escenas de la vida de Jesús; en la que se combinan los episodios alternándolos en las dos filas de los sitiales bajos, de forma que el primero está en la primera silla de la epístola (*Anunciación*), el segundo en la pareja del evangelio (*Visitación*), el tercero en la segunda de la epístola (*Nacimiento*) y así sucesivamente: para seguir, pues, la sucesión histórica de la vida del Señor es preciso zigzaguear de una a otra serie de asientos. Registro como curiosísima la división que se hace entre la vida oculta del Hijo de Dios y las escenas que ya corresponden a los sucesos poste-

riores a su bautismo por el Precursor, establecida por la extraña representación descrita—ajena a una y otros—del monje y otro personaje: no acierto con su significado, aunque el primero pertenece sin duda, por su hábito, a la orden benedictina. La camaldula que lleva podría aludir al Santo Romualdo, pero resulta extraña la elección pudiendo haber recogido algo alusivo a San Bernardo, aunque todos sean hijos del gran fundador del monacato.

Por cierto que las sillas bajas, actualmente, no son 34 como dice Ceán, sino 30. ¿Se perdieron las otras al acoplar la sillería en su lugar de hoy, y dos tableros son los de los evangelistas de las puertas de acceso...?

DOS ESTATUAS DE LA RAYA

Conservadas todavía en la iglesia rural de La Raya, a pocos kilómetros de Murcia, hay dos imágenes en madera representando una a Santa Lucía y otra a Santa Quiteria.

De bulto entero y como de un metro de altura, conservan apreciablemente restos de su policromía y se hallan en deficiente estado de conservación, si bien no han sufrido mutilaciones y sí sólo golpes que hicieron saltar diversas partes de aparejo y pintura.

¿Cómo se encuentran en iglesia de relativa modernidad estas figuras pertenecientes a años avanzados del siglo XVI? Nada de papeles o antecedentes locales nos da noticia de ellas, aunque la época en que se esculpieron y otros datos históricos conocidos por razones de la fundación del poblado, justifican la «edad» de ambas santas. Sin entrar en largas alusiones históricas—que, Dios mediante, podrán servir en otra ocasión para la historia de algunas localidades vecinas a la capital—baste ahora anotar que los Puxmarín y Soto anduvieron «poblando» bajo el signo del «lagarto» el actual caserío de La Raya de Santiago y la cercana Puebla de Soto, asegurados en la licencia del Emperador Carlos I de España y no sin ordenar escrupulosamente cuanto concernía a la repoblación del lugar.

Una de las intenciones de los fundadores fué erigir un monasterio advocado por La Encarnación, que no llegó a elevarse; pero sí recibió tal título la iglesia que se edificó en La Raya—y que aún conserva—, para la cual se labraría retablo imaginero al uso en aquella mitad segunda del 1500. A él, sin duda, pertenecieron las estatuas que ahora se publican, con la representación de las Santas abogadas de la vista y contra la rabia. La primera es portadora del plato con los ojos que sostiene entre los dedos índice y medio de la mano izquierda; la segunda lleva un li-



bro y en la mano derecha sujeta la cadena que ata a un perro a sus pies.

Las imágenes no ofrecen muestras superiores a las obras que poblaron por entonces tantos retablos en España, y, posiblemente, serían compañeras de ellas otras representativas de santos invocados contra enfermedades y epidemias, tan populares como Santa Agueda, San Sebastián y varios más. Las cabezas expresan sin acierto la bienaventuranza, con cierto aire de compunción dolorosa, y no destacan en ningún caso dotes de primera clase en el tratado de paños y siluetas. Tan sólo la rareza de imaginería renaciente, aun de la decadencia, en el Reino, justifica la publicación de estas figuras casi desconocidas sin más interés que su relativa antigüedad.

ANTECEDENTES DE LA POPULAR

FIGURA «EL BERRUGO»

Siempre ha levantado una interrogante sobre su significación la popular figura que, atribuible al escultor Nicolás de Bussy, aparecía bajo el balconcillo del «paso» en que es representado el momento de la presentación de Cristo al pueblo clamante por su crucifixión. El «Berrugo», como tradicional y popularmente es conocido, está allí cual personaje despegado y ajeno a la escena del Pretorio: vestido con unas ropas casi «locales» en el uso de la vega de Levante y tocado con un gorro a manera de barretina, dobla una rodilla y alza una de sus manos en un gesto interpretado hasta hoy de muchos modos.

Recuerdo que se ha querido ver en el grotesco individuo un símbolo del pueblo deicida acusador del Hijo de Dios, traduciendo el ademán de sus dedos por un aproximado signo de juramento—anacrónica circunstancia de la cruz digital—con el cual se atestigua la blasfemia que, según sus enemigos, cometía Jesús proclamando su filiación divina. Alguien ha creído que pudiera ser la imagen de Barrabás, preferido por la multitud que pedía a Pilatos su libertad... Otros vieron en aquélla un simple individuo cuyo papel en la composición era compendiar al nutrido grupo de sayones que había escarnecido al Redentor. Y hasta quiso interpretarse como portador de una jarra, imaginaria, alusiva a su función de posible sirviente del romano que confió a la material limpieza de sus manos el descargo de la injusticia que cometió.

Hay que reconocer que son todas estas—y otras, pues más habrá—ingeniosas y hasta en cierto modo admisibles explicaciones; más que nada por el carácter simbólico de que se le reviste alguna vez, en consonancia con la inclinación de Bussy tantas veces plasmada en su estatua-

ria. Pero entiendo que es posible hallar una casi cierta razón de la existencia de la figura del «Berrugo»: y, a mi juicio no es otra que la de haberse esculpido para componer un «paso» que, indudablemente, no llegó a realizarse, no sabemos por qué circunstancia. Lo que había de representar el grupo procesional era, con toda probabilidad, la escena del escarnio padecido por Jesucristo cuando fué coronado de espinas y vestido como rey.

En tal composición es inevitable la presencia de un sayón que hace ademanes ridículos de burla a la vez que coloca en las manos del Señor la caña que simulaba ser cetro real. De ello tenemos ejemplo en la pintura de Fernando Gallegos (Museo del Greco, Toledo) y en docenas de tablas repartidas en iglesias, museos y colecciones particulares. El tema incluye casi siempre varios hombres haciendo mofa de Jesús, en diversas posturas, y hasta las escenas de «Coronación de espinas» utilizan entre sus personajes secundarios—en frecuentes ocasiones—estos tipos injuriadores.

Que la representación pasionaria aludida habría de *tentar* las preferencias de cofradías y escultores, no es, pues, extraño. Son abundantes, al menos, las estatuas devotas en que es figurado Cristo como sujeto de «paciencia», de «humildad», de «dolor», etc., con tales advocaciones, apareciendo sentado, casi desnudo y con la caña entre sus manos; hasta el mismo título de «Cristo de la caña» no es raro en la devoción popular... Sin embargo, ya son menos los grupos escultóricos conocidos, pese a haber tenido tanta difusión en la pintura española, flamenca e italiana. Uno que no llegó a componerse hubo de ser, casi seguro, aquél para el que se talló la figura de el «Berrugo».

Siempre fueron los grabados, que tanto se divulgaron por su baratura y abundancia, fuente inspiradora de pintores y escultores, como ha podido demostrarse en muchísimas ocasiones. De todos, los del alemán Alberto Dürero constituyen cómodo y variado modelo, aparte de la maestría y variedad de temas y personajes. A su repertorio creo, con casi absoluta seguridad, debió recurrir el autor de la estatua que se comenta, y que aun me parece que fué el mismo Nicolás de Bussy. De ella, destruída en 1936, existe la reproducción hecha recientemente por el escultor Sánchez Lozano.

Pudo servir para el artista el grabado en cobre correspondiente a «Die kleine Passion» en que está Cristo ante Pilato: allí aparece un sayón con pica en la mano y tocado de casquete que se sustituiría por el gorro frigio. O también el que en la misma serie ya con el típico tocado, figura en la «Coronación de espinas» arrodillado ante Jesús. Aunque para mí el más cercano, casi idéntico a la escultura, es el que

aparece en la portada de la «Gran Pasión» del pintor de Nuremberg en grupo con el Cristo paciente y actitud de ofrecerle el cetro: las diferencias con el «Berrugo» son escasas y sólo son la de la falta del gorro y tener las dos rodillas dobladas en lugar de una. Bien pudo el escultor mostrar la preferencia por tomar de dos grabados elementos diversos, para obtener la grotesca figura—esa fué la intención—del sayón que carnece al Hijo de Dios.

UN GRUPO DE «BELÉN» INSPIRADO

EN PEDRO P. RUBENS

De un perdido «Belén» conservado en la clausura del enorme convento de Monjas Agustinas, que se atribuyó, sin razón, alguna vez al más universalmente conocido de los escultores murcianos, queda una fotografía realizada muchos años antes de la total destrucción de los grupos que componían aquel conjunto.

Aludir ahora en brevísima nota, al mismo, se justifica por la curiosa noticia de su antecedente indudable y «diteral» en lo plástico. Por adelantado que, con ser muy aceptable la calidad escultórica del grupo, no hay razón que autorice adscribirlo al acervo salzillesco. La reproducción fotográfica evita acudir a la descripción escrita, y dá suficiente pie para estimar la fuerte calidad expresiva de la escena.

Se trata de una representativa de «La Degollación de los Inocentes», en el momento de la supuesta y natural defensa que algunas madres harían de la vida de sus hijos; extremada aquélla con la violencia agresiva para con los ejecutores de la orden herodiana...

Resulta interesante la comprobación de cómo fueron aceptadas y divulgadas las obras de Pedro Pablo Rubens, una de las cuales es la que sirvió de modelo al traductor en escultura de la escena a que nos referimos. Del gran pintor flamenco queda un cuadro en la Pinacoteca Antigua de Munich, fechado como obra de hacia 1635, y que reproduce el volumen dedicado al siglo XVII por la «Historia del Arte Labor», en su lámina 204. En tal cuadro, donde se trata el mismo tema sobre un amplio campo con variados grupos, hay a la izquierda uno compuesto por seis figuras, exactamente igual al que en barro conservaba el convento agustino, sin ningún elemento que establezca la menor duda respecto al modelo utilizado.

No es nueva la comprobación de estas preferencias por los personajes pintados en el activo taller de Rubens, aunque resulte más dificultoso comprobar si es original del pintor la composición o se sirvió de un grabado conocido también por el autor de la «Degollación» de las Agus-



tinias; extremo éste más probable por creer que sirviera el cuadro de fuente directa.

Las manos realizadoras del grupo escultórico son anónimas, pero no muy alejadas del primer tercio del siglo XVIII. Ambas cabezas femeninas, algo deformadas y sin acierto al querer reflejar la ira y el dolor, recuerdan la técnica del relieve en los años finales de la talla renacentista española. El artista prefirió elegir—si sabía hacerlo mejor—la fidelidad al modelo.

Como dije arriba, desapareció en 1936, suponiendo fué destruído.

EL SAN ÁNDRÉS DE SALZILLO

A los nutridos plúteos y abarrotadas habitaciones que el coleccionista murciano D. José Alegría llenaba de volúmenes y papeles, vino a parar también uno de los libros de cuentas de la iglesia parroquial de San Andrés de Murcia. La revolución que en 1936 hizo arder tantas riquezas y fondos bibliográficos o documentales, no destruyó algunos infolios de archivos; y uno fué este aludido, que, siguiendo el camino de tantas otras cosas, fué a las manos del popular bibliófilo local. Muerto el Sr. Alegría y dispersos los fondos impresos por los que sentía verdadera pasión, pude utilizar con permiso de sus familiares el tomo «Libro de fábrica» que todavía se conservaba en el domicilio y que ignoro si habrá sido devuelto a la iglesia de que procedía o pasó a poder privado entre los lotes vendidos por los herederos de aquel señor.

Como en todos los libros de esta clase, con puntual y detallado cúmulo de datos, se da noticia de ingresos y pagos realizados por la «fábrica», correspondiente ésta a la vieja sede de la antigua parroquia. A propósito de ello, bueno será recordar que no era la actual iglesia—anterior recinto conventual de la comunidad de frailes agustinos—la presidida por el titular San Andrés, pues estaba en las llamadas puertas de Castilla o de Molina, por cercanía muy inmediata a este ingreso de la carretera que conduce al centro de la península. La desaparecida iglesia, según la única descripción existente en el útil libro de Fuentes y Ponte (12) conservó varias obras de arte religioso, si no de primer orden por cantidad sí muy notable por la calidad de algunas, entre las que figura a la cabeza la efigie del titular, cuya fecha se precisa aquí.

Perdónese al autor de estas páginas tener que citar una obra propia; la que dedicada al estudio del escultor Francisco Salzillo y Alcaraz editó generosamente nuestra Universidad hace seis años. En la misma, al fechar por signos estilísticos comparados con los dominantes en cada

(12) «Murcia Mariana»; I, 125 y sigts.



período de actividad del imaginero la portentosa estatua del Apóstol San Andrés, la incluí entre las realizadas por el decenio 1758 a 1767. Aparecía ya en este tiempo la ayuda y colaboración de discípulos, explicable al fin por la gran copia de encargos a que había de atender el que vino a organizarse, por necesidad, en taller servido por más manos que las únicas del maestro; tanto, que, como en el lugar citado anoté (13) pocas figuras acusan íntegramente las muy sabias de aquél. Epoca, pues, dudosa para fechar con precisión, pero que en casos como el que nos ocupa revela el genio sobre la impersonalidad de la intervención colectiva. De la imagen del pecador galileo hermano de Pedro, puede aventurarse el elogio sin miedo a exageraciones: el airoso contorno y la elegancia de la postura son infrecuentes hasta en otras estatuas del artista murciano; movimiento, ropas, unción, todo es excepcional, culminando en el formidable estudio de una cabeza «viva», en la que su acentuado realismo no oscurece el interno hábito de santidad que de ella brota. ¡Lástima que las manos, de anatomía perfecta, hayan perdido varios de sus dedos, y que el calvo cráneo con su cerquillo de blancos cabellos fuera injuriado por taladros para sostener nimbos y hasta bombillas eléctricas que iluminaran el reducido camarín!

El juicio emitido entonces se confirma ahora con datos documentales que traslado sin más intención que la de completar con las oportunas confirmaciones o rectificaciones—que en estas aventuras de la investigación y la crítica siempre son tan necesarias como honradas deben ser—el catálogo de la imaginería de Salzillo.

En las anotaciones comprendidas en el mentado libro correspondientes a 1767, están recogidos el cargo y la data de los años 1763, 64, 65 y 66. La diligencia formularia lleva la fecha de 11 de septiembre de 1767, y entre los cargos colocados bajo la denominación de «Frutos de 66», aparece la siguiente inscripción:

Sto. nuevo

*Itt se le haze cargo de dos mill
y doscientos rs vn los mismos
qe el presente Fabriqro ha rece-
vido del Sr. Dn Andres de Ri-
vera y Casauz Chantre y Digni-
dad de la St^a Iglesia Cathedl de
Cartagena p^a la contruccion de
un Sto nuevo titular de dha
Igl^a segun dho su Quadno*

2.320

(13) «Vida y obra de Francisco Salzillo»; Murcia, 1945, págs. 121 y sigts.



De esta primera nota que recojo, aparece el nombre del donador que no fué sino el generoso Chantre Rivera, cuyos apellidos tanto se arraigaron en la lista de munificencias para la mitra cartaginense.

Más adelante, otra inscripción trae ya el nombre del autor de la efigie:

<i>Sto. nuevo</i>	<i>Itt da en Data dos mill Setecientos cinquenta y ocho rs vn qe constó de Recivo de Dn Franco. Salcillo haberlos importado el Sto nuevo titular de dha Iglesia, y composición de Sn Pedro en el tpo. de estas cuentas</i>	2.758
-------------------	--	-------

Deduzco de los datos transcritos que en primero de enero del año 1767 ya estaba hecha la imagen, pues no se alude al santo en posteriores resúmenes de cargo y data para las cuentas de dicho año. Como el 1766 fué entregado el dinero de su precio por el Chantre Rivera, sería acabado con toda probabilidad seguramente para la fiesta del titular de la parroquia, conmemorada por la Iglesia el 30 de noviembre.

Alúdese en la nota a la «composición»—quizá restauración—de un San Pedro. No puede hoy saberse si sería otra obra anterior salzillesca, o, acaso, imagen más antigua que en el templo recibía culto. Lo que de su existencia queda es la referencia de Fuentes en la descripción de aquél, citándolo como colocado sobre una repisa del presbiterio, «en la izquierda... de 1,08 metros de altura y escaso mérito»; circunstancia esta del juicio del escritor tan dado a atribuir a Salzillo, que nos hace suponer no fuera de su mano la figura...

Otros detalles relativos a la aludida iglesia parroquial del llamado «San Andrés el viejo» desde la instalación en la enorme de los encloastrados frailes de San Agustín, pueden registrarse a título de curiosidad. Los nombres de un pintor Ginés Abalos y del tallista Pedro Navarro; los de los decoradores Francisco Montoya y Manuel Rodríguez, que cobraron tres mil trescientos cinquenta y cuatro reales por dorar la peana del santo nuevo y el arco de su camarín, a más de seis candeleros, capilla de San Pedro, sagrario, gradas, frontal, sacras, atriles «y otras menudencias». El acreditado maestro tallista Francisco Ganga cobró tres mil ochocientos veintisiete reales por hacer los indicados objetos litúrgicos desde sagrario en adelante y una caja para el órgano.

Esta máquina aparece como obra de Matías Solabana (quiso escribirse Salanova) maestro organero de Valencia, que recibió, incluso por

conducción y otros gastos tres mil cuatrocientos ocho reales, y que documenté hace varios años al catalogar a varios maestros de dicho oficio.

Miguel Morote, platero, fué autor en precio de 1.323 reales de las «oreolas» de plata para San Pedro y San Andrés, así como de una cruz de cuarenta y tres onzas «rebajando de esta el valor de un cáliz viejo ya inservible por lo indecente».

Puesto que la siguiente diligencia usual en la fórmula para cierre de cuentas se anota el 8 de febrero de 1773, comprendiendo las de los años 1767 a 1772, ambos inclusive, nada se opone a confirmar definitivamente la fecha de 1766 como la de realización de la portentosa imagen de San Andrés que aún preside con soberana presencia artística el altar mayor de su espaciosa iglesia, aunque no sea ella la que para su advocación se elevó no muy lejos de la actual, «heredada» de los desaparecidos hijos de la orden agustiniana en Murcia, a los muchos años de haber estado el sacro recinto dedicado a cuartel y almacén de carbón sucesivamente.

LAS CABEZAS DE SAN JUAN Y SAN PABLO

DE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA

En la iglesia dedicada en la ciudad de Murcia a San Juan Bautista, existen dos cabezas degolladas, del apóstol San Pablo y del Precursor, de tamaño natural, cuya reproducción fotográfica ahorra la descripción. Dícese traídas o enviadas de Roma por el Conde de Floridablanca para la iglesia en donde tenía enterramiento su padre, que él favoreció —por feligrés— con decorosos ornatos, y a la que al fin vinieron sus restos desde Sevilla para reposar muy pocos años (cuatro a lo más) pues fueron profanados al destinarse su capilla a sucia dependencia de la prisión para que fué habilitada aquélla en 1936.

Tormo, en su Guía «Levante» (pág. 353) las cita «españolas (?)» y en verdad que lo parecen, aunque su época del barroco arraigado no deja distinguir a las claras lo mediterráneo, indígena de España o de Italia; mas si la tradición las da como originadas en el segundo país no repugna seguirla.

El primo de Jesús ha dado origen en el arte a numerosas representaciones, entre todas las cuales debe y merece destacar la suerte estupenda que le correspondió en escultura por obra de Martínez Montañés. Del gran maestro andaluz nos han llegado magníficas estatuas y retablos historiados con la vida del Bautista. Baste citar, sólo en Sevilla, el del Monasterio del Socorro (1618-1622), el del convento de San Leandro (1620?), el del de Santa Paula (1638) y otros hechos para



el Nuevo Mundo destinados a Portobelo (1608) y la Concepción de Lima (1617-1622). Mas de todo ello nos interesa concretar la representación de la cabeza decapitada de San Juan, en los ejemplares del retablo de los conventos sevillanos de Santa Paula y San Leandro. La primera está atribuida por Hernández Díaz a José de Arce y la otra es obra indudable de Montañés, pero ambas son, en efecto, fruto de gubias que ya se detienen en los pormenores barrocos, aunque, como la del escultor alcalaíno, estén formadas en los cánones del Bajo Renacimiento. Puestas la una y la otra en el plato, según cuenta San Pedro Alejandrino en su autorizada biografía, que llevó Salomé ante Herodias y Herodes, sirven de ornamento escultórico a los citados retablos: en el de Santa Paula, trazado por Felipe de Ribas, igual que en el de las monjas de San Leandro, unos angelitos sostienen el marco en que aparece la bandeja circular con la cabeza. En los dos, los ojos están cerrados, la boca entreabierta y los superciliares se elevan junto al arranque de la nariz figurando el gesto doloroso, pero la del segundo cenobio es más afortunada.

Abundantes son, pues, los antecedentes de este tipo de representación que aún Ruiz del Peral realiza para Cádiz en barro «con finura de técnica no dominante en su obra» según califica Orozco Díaz al estudiar la escultura granadina en aquel material (14); o las que José R. Benavides hizo parecidísimas a las existentes en San Juan de Murcia, conservadas en la sacristía de la capilla del Pilar de Zaragoza.

Las nuestras estuvieron colocadas en la capilla bautismal de la iglesia donde aún se conservan, en dos urnas desaparecidas, y fueron destinadas a la familiar de Floridablanca. Confusa es la noticia de su posible procedencia, pues, sobre venir de Fuentes y Ponte al que no es conveniente confiarse sin muchas reservas, la misma manera de decirlo al describir en su obra el interior del templo es confusa; y hasta si en las líneas que transcribo es donde solamente puede hallarse la fuente alusiva a la procedencia italiana de las dos bellas y espeluznantes cabezas de los dos santos decapitados, podría decirse que no se establece el origen en puridad literal o gramatical. Dice así el texto:

«...fueron enviados por S. A. S. el Conde de Floridablanca para la capilla de La Sagrada Familia o de la Comunión, ocupando los dos lados del tabernáculo hasta 1870 que se trajeron al sitio en que hoy están, al modificar el altar y gradas de la capilla de la Comunión: el insigne murciano, ministro entonces de S. M. el Rey Carlos III, las hizo colocar en los pies donde están expuestas, que figuran unos atriles formados de pal-

(14) «Cuadernos de Arte»; Granada; fascs. VII a XII, pág. 104. En la ilustración cita a Ruiz del Peral como autor, con interrogante.

mas, talladas y doradas con mucho gusto y esmerada ejecución. Se cree que este trabajo escultórico sea italiano» (15).

Nó es nada fácil, a la vista de ambas obras, decidirse por su filiación italiana o española. Al menos, me parece que el tiempo en que debieron ser realizadas no ofrece entre los dos países latinos muchas notas diferenciales capaces de ofrecer elementos de juicio que sean definitivos para discernir este—por otra parte no muy necesario, aquí—problema de la nacionalidad.

Como se ha dicho antes, el tema de las cabezas escultóricas degolladas tiene en nuestro país bastantes antecedentes en los más renombrados artistas, sobre todo meridionales. Con la reserva obligada, me inclinaría a creerlas de mano italiana. Que viniesen de Italia no puede comprobarse, a no ser que formaran parte de los presentes con que el Papa Pío VI obsequió al antiguo embajador de Carlos III negociador de la expulsión y disolución en España de la ínclita Compañía de Jesús. Por cierto que de ser así, no las trajo consigo D. José Moñino y Redondo, pues es sabido que abandonó precipitadamente la Ciudad Eterna y el Pontífice hubo de remitir más tarde sus regalos al diplomático murciano: y entre ellos, acaso, estaban estos *platos* con las testas espeluznantes de los dos santos.

Pudiera un último y detenido examen de notas y detalles dominantes en las mentadas cabezas, hallar signos que obliguen a enjuiciar sobre su autor, si no en cuanto al nombre, al menos respecto a los supuestos estéticos en que se formó. Desde tal punto de vista, insistiría en inclinarme por la mano italiana, fundado, sobre todo, en la ausencia de calidades vigorosas tan prodigadas por las españolas. El tema, necesariamente, exige un tratamiento escultórico en el que es primera condición el reflejo de un naturalismo fisiológico como el reclamado por la representación de las cabezas cercenadas; y no es posible eludir los detalles impresionantes de los cuellos seccionados y la faz de cada santo bañada por un gesto de dolor. Pero, en mi sentir, los artistas españoles lo hubiesen extremado sin quedar dentro de unos límites casi «académicos», cual ocurre en el caso de las piezas que comento. Hasta el mismo Montañés, no desequilibrado por los fuertes vientos del desenfreno barroco, tiñe sus cabezas cortadas de una expresión más fuerte y realista, según se supone el sufrimiento del martirio padecido.

De esta forma, con razones ideales sobre la preferencia histórica de lo patético, podría justificarse la procedencia italiana de las esculturas

(15) Fuentes y Ponte, op. cit.; II, pág. 148. Decir que «las hizo colocar en los pies donde están expuestas», autoriza a creer que sólo vinieron los platos con las cabezas, siendo los atriles de factura española.



aludidas, compuestos barbas y cabellos con mesurada gubia y hasta colocadas las figuras con manifiesta preocupación por que resultaran «bien puestas»...

Una nota de verismo exageradamente realista pero no frecuente, es la colocación de dientes de marfil o hueso en las bocas entreabiertas de ambas cabezas; recurso que confieso no conocer muy prodigado entre los que utilizan el naturalismo barroco. Porque así como otros elementos—cabellos, ojos, lágrimas, vestiduras—son de utilización habitual, éste de las piezas dentarias en materia «auténtica» significa tanto lo extremo para ser fieles con lo real, como la depuración en el detalle al servicio del halago de las exigencias populares; mas también es insuficiente para decidir la nacionalidad del escultor, aunque los españoles no acuden a él pese a su acentuada ayuda como tributo a lo veraz.

Y para terminar, recojo otra referencia literaria, en la que el autor no señala, según su costumbre, el origen de los datos. Es del incansable Fuentes y Ponte en sus «Fechas murcianas» (Murcia, 1882; primera serie) y anota que el día 4 de diciembre de 1780 llegaron «las dos artísticamente esculpidas cabezas degolladas, hechas en Roma, representando las de San Juan Bautista y San Pablo apóstol, regaladas por el Ministro de Estado, Conde de Floridablanca a su anciano padre...».

Repítese la procedencia italiana, especificando hasta la localidad donde se esculpieron: Roma. También, al dar exactamente la fecha, ya que no hace imposible el aspecto técnico de la labra, se puntualiza con extremo refiriéndose hasta el día. Todo, pues, parece ayudar a que se sostenga la dicha nacionalidad de las dos interesantes esculturas.



FIGURA 1.—Grupo atribuible a Jerónimo Quijano: «La Encarnación», en la capilla-entierro del Maestro Jacobo de las Leyes, labrada por aquel arquitecto y escultor (Catedral de Murcia).



FIGURA 2.—Pie del facistol del coro plateresco de San Martín de Valdeiglesias, obra de Rafael de León. (Catedral de Murcia; actualmente en desuso esta pieza, se halla en la capilla de los «medios racioneros»).





FIGURA 3.—Pormenor de la gran sillería procedente del monasterio de San Martín de Valdeiglesias, instalada en el coro de la Catedral de Murcia. La reproducción corresponde a la serie inferior de siales y primeras sillas de la nave de la Epístola: todas las «historias» alternan con figuras solitarias de Profetas entre las representaciones del Nuevo Testamento.



FIGURA 4.—Tablero de la sillería del coro: «La Oración en el huerto», talla de Rafael de León.



FIGURA 5.—Otro pormenor de la sillería: «Prendimientos» y columnillas como las que flanquean cada tablero de la serie inferior de sillas.





FIGURA 6.—«La Crucifixión», relieve de la citada sillería en su testero bajo.



FIGURA 7.—También en el testero bajo figura esta lalla representativa de «Pentecostés».



FIGURA 10.—Un «Profeta» de los tallados en los tableros inferiores por Rafael de León.



FIGURAS 11 y 12.—Santas Quiteria y Lucía, esculturas policromadas de algún retablo perdido que perteneció a la iglesia de La Raya (Murcia).



FIGURA 13.—Grabado de Alberto Durero en la serie «Pequeña Pasión». La figura arrodillada a la izquierda ostenta el «parentesco» por destino y función con el «Berrugo» de Nicolás de Bussy.



FIGURA 14.—Grabado de Alberto Durero, al frente de su «Gran Pasión», posible inspiración del «paso» incompleto a que debía pertenecer la figura citada.



FIGURA 15.—Grupo de la «Degollación de los Inocentes» del perdido «Belén» de las Agustinas de Murcia, versión escultórica de una escena pintada por Pedro P. Rubens, adúltera en el texto. (Desaparecido por destrucción, o en ignominioso paradero).



FIGURA 16.—«San Andrés Apóstol», por Francisco Salzillo, obra de 1766. (Iglesia parroquial de su advocación, Murcia).

